

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Н. Ю. АЛЕКСЕЕВА

РУССКАЯ ОДА



*Развитие
одической формы
в XVII–XVIII веках*



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»
2005

УДК 821.161.1.0
ББК 83(2Рос=Рус)1
А47

Алексеева Н. Ю. Русская ода: Развитие одической формы в XVII—XVIII веках / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. — СПб.: Наука, 2005. — 369 с.

ISBN 5-02-027038-5

В монографии рассматриваются истоки жанра оды в России на материале русской поэзии XVII—начала XVIII в., становление оды в 1730-е годы (творчество В. К. Тредиаковского и немецкая петербургская поэзия), создание и расцвет оды, связанные с творчеством М. В. Ломоносова, кризис жанра в 1760-е годы и его обновление в творчестве Г. Р. Державина.

Для филологов, стиховедов, широкого круга читателей.

Ответственный редактор

Н. Д. КОЧЕТКОВА

Рецензенты:

П. Е. БУХАРКИН, С. И. НИКОЛАЕВ

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 04-04-16181д*

* * *

Хронологический диапазон предлагаемого исследования обусловлен поставленной в нем задачей — понять, пусть в первом приближении, значение оды в русской поэзии. Ее решение потребовало выхода за пределы установившегося представления об оде не только в отношении ее жанровой сущности, но и в отношении временных границ ее бытования. А это привело в свою очередь к сужению синхронического среза исследования. За его рамками остался целый ряд имен, произведений и фактов литературной жизни.

В центре внимания автора находится история русской торжественной оды. Духовные оды, а также оды анакреонтические привлекаются к рассмотрению в отдельных, непосредственно связанных с развитием одической формы, случаях. Это оправдано тем, что за духовными и анакреонтическими одами стоят свои, лишь отчасти совпадающие с торжественной одой, традиции, требующие отдельного изучения.

Выражаю глубокую признательность всем тем, кто нашел время говорить со мной об оде. Одним из первых и незабвенных собеседников был В. Э. Вацуру. Низко кланяюсь его дорогой тени. Роль в создании этой книги моих учителей: Н. Д. Кочетковой, В. П. Степанова, С. И. Николаева, а также моих родителей М. А. и Ю. Г. Алексеевых, больше, чем школа в настоящем ее смысле. Они сумели создать вокруг себя поле подлинного напряжения мысли и чувства, соприкосновение с которым определило отраженное в этой книге понимание поэзии, русского XVIII века и филологии как науки.

ВВЕДЕНИЕ

В эпоху, о которой пойдет речь в этой книге, любили думать о происхождении поэзии. Возводя ее начало к баснословным временам греческой или еврейской истории, авторы старинных рассуждений о поэзии считали поэтическое чувство, открывшееся когда-то древним пастухам, для человека богоданным, или естественным. Чувство любви, благодарности Творцу и удивления творением породило древнейший род поэзии — лирику: «...человек, из праха возникший и восхищенный чудесами мироздания, первый глас радости своей, удивления и благодарности должен был произнести лирическим восклицанием <...> Вот истинный и начальный источник Оды».¹ Возникшие затем другие чувства легли в основу других родов поэзии. Поскольку чувства стали неотъемлемыми для человека, поэзия и отдельные ее роды в таком понимании бессмертны. Но уже в следующую эпоху, эпоху романтизма, жанры, утверждаемые старой теорией поэзии, начала постигать смерть, а вскоре и сама теория была признана несостоятельной. О гибели старой многовековой теории поэзии, как и о поэзии, основанной на ее законах, мало кто сожалел. Занятые колоссальными сдвигами, происходившими в сознании лич-

¹ *Державин Г. Р.* Рассуждение о лирической поэзии или об оде // Сочинения Державина, с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. СПб., 1868. Т. VII. С. 516—517. Ср. с суждением Феофана Прокоповича: «...нет никакого сомнения, что она [поэзия. — Н. А.] возникла у первого человека при самом сотворении мира <...> чувство человеческое, в образе любви, было первым творцом поэзии» (*Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве. (De arte poetica)* / Пер. Г. А. Стратановского // Феофан Прокопович. Сочинения / Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961. С. 340).

ности и общества, люди XIX века считали свой исторический и эстетический опыт главным критерием оценки прошлого. Старая теория не отвечала этому опыту и признавалась, как и многое другое в прошедшем, наивной. Между тем воспитанные на ценностях старой теории люди XIX века неосознанно продолжали ими жить, не отдавая себе отчета в том, что дорогие для них поэтические эмоции и эстетические представления не даны им от рождения, а восходят к старой системе поэзии и что совершенное уже ими разрушение системы неизбежно приведет к утрате и этих чувств, и этих представлений. На рубеже XIX—XX веков вдруг ощутили смерть одного из важнейших жанров старой поэзии, трагедии, и горько ее оплакали (Ницше и его последователи). Оказалось, что конец трагедии связан с утратой чувства трагического, остро переживалась не столько смерть жанра, сколько утрата трагического мироощущения. Переживание конца трагедии неосознанно решалось в духе старой теории поэзии, согласно которой определенное чувство порождает определенный жанр. Если рождение жанра связано с возникновением чувства, то утрата чувства приводит к его концу. Отличие состояло в том, что люди конца XIX—XX века понимали смерть жанра как смерть окончательную, навеки, и ушедший жанр ушедшим навсегда, тогда как старые теоретики поэзии, знавшие о гибели жанров на основании актуальной для них истории возрождения классических жанров в XIV—XV веках, считали смерть жанров временной. Если чувства объективно заданы, они не могут умереть и потенциально присутствуют, утрата их лишь видимая и временная, при определенных условиях они возрождаются, а вместе с ними возрождаются и порождаемые этими чувствами жанры. Символом такого понимания жанра мог бы служить мифический Феникс, находящийся повременно в состоянии жизни и смерти, сущностно же бессмертный. Сравнение жизни классической поэзии в понимании старых теоретиков с Фениксом оправдано использованием этого образа в XIV веке как символа возрождения искусств.¹ Согласно такому взгляду, классические жанры присутствуют в настоящем не только как памятники литературы, но как вечная идея, способная снова и снова быть отраженной. В настоящее время классические жанры на-

¹ *Бурдах К.* Смысл и происхождение слов «Ренессанс» и «Реформация» // *Бурдах К.* Реформация. Ренессанс. Гуманизм. М., 2004. С. 62—63.

ходятся в состоянии смерти. Это мешает их пониманию изнутри, но разрешает взглянуть на них отстраненно.

Умирание жанров наступало одновременно и длилось разные сроки. Первыми жертвами произошедшей в начале XIX века революции в поэзии были идиллия и ода. Близкие даты смерти столь разных по своим внешним признакам жанров заставляют задуматься об их внутреннем родстве. Сходство идиллии с одой в теории поэзии прямо не формулировалось, но, по-видимому, осознавалось. Так, не зная еще о наступившем впоследствии одновременном конце оды и идиллии, теоретики связывали между собой их начала.¹ Процесс умирания идиллии и оды был различным. Если идиллия с наступлением новой эпохи умерла совсем, ода в какой-то мере продолжала свое существование. С конца 1820-х годов идиллии и оды исчезают со страниц журналов, их перестают писать ведущие поэты эпохи и, что показательнее, молодые поэты. Идиллия становится жанром исключительно литературного прошлого, в новой поэзии она напоминает о себе разве лишь в пародиях. Столь же далеко отошла новая поэзия и от оды.

Со второй трети XIX века ода превратилась из ведущего поэтического жанра в жанр ритуальный, музейный, мертвенный. Сохранив внешнюю форму, она лишилась своего духа и формы внутренней. Наступил длительный период, когда оды уже не творили, а создавали по известному клише. Такая возможность своего рода консервации жанра была заложена в самих принципах искусства старого времени. Установка на неизменность внешней формы, разработанность приемов и отработка общих мест позволяли создавать произведения в подражание. Характер подражания был различен, копирование лишь внешней формы приводило к несоответствию ее с формой внутренней, что выражалось в пустоте, безжизненности. Примеры таких подражаний из поэзии XVIII века можно привести в любом жанре, но, пожалуй, только в жанре оды возможность безжизненного бытия осуществлялась уже после смерти жанра. Остальные жанры или умерли сразу (идиллия,

¹ В русской литературе спор о старшинстве лирической и пастушеской поэзии (идиллии) восходит к «Мнению о начале поэзии» Тредиаковского (см.: *Тредиаковский В. К. Мнение о начале поэзии и стихов вообще* // Тредиаковский В. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою: В 2 т. СПб., 1752. Т. 1. С. 157–161), основанному на трактате Б. Фонтенеля «О природе эклоги» («*Traité sur la nature de l'églogue*», 1688).

трагедия), или переродились, наполнившись новым содержанием и изменив свою внутреннюю и внешнюю форму (сатира, элегия). Причины консервации оды связаны не с особыми ее жанровыми законами, а с тем, что она выполняла функции государственного панегирика. Именно государственная ода и влачила свое существование в эпоху, когда уже были непонятны ни величие оды, ни живая ее сила.

Обозначение «торжественная ода», которое нами будет употребляться как термин, впервые прозвучало в названии оды В. К. Третьяковского «Ода торжественная о сдаче города Гданьска» (1734). По своему происхождению оно восходит к немецким названиям од «feierliche» (праздничная), однако сохранные и поныне в русском языке оттенки смыслов между словами «праздник», «празднование» и «торжество» указывают, что Третьяковский не просто калькировал немецкое название, а переосмыслил его, придав ему более высокий, в сравнении с оригиналом, смысл. Впрочем, «торжество мира», «торжество победы» в 1730-е годы были устойчивыми выражениями, и переосмысление немецкого термина сделано в духе политического языка того времени. Обозначение оды «торжественная» подразумевало приурочение ее к торжеству, имеющему государственное значение. К таким торжествам в XVIII веке относили одержанную победу, заключение мира, четыре ежегодных царских дня (день восшествия на престол, день коронации, день тезоименитства и день рождения царствующей особы), рождения и кончины лиц царской семьи, отъезд или въезд монарха в город. Оды, посвященные не царствующим особам, какое бы высокое положение в государстве они ни занимали, не были «торжественными». Например, Н. И. Новиков оду А. П. Сумарокова Г. А. Потемкину (1774) включил в раздел «Оды разные».¹ Таким образом, торжественная ода по существу являлась одой государственной. Хотя термина «государственная ода» не было в XVIII веке, оды, в которых воспевается государство, в торжественных одах, как правило через прославление его главы, удобно называть государственными. Термин «государственная ода» был бы целе-

¹ Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе: В 10 т. Собраны и изданы Н. Новиковым. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1781–1782. Т. 2. С. 137. То же во втором издании: М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1787. Т. 2. С. 157–159. В дальнейшем цитаты и ссылки даются по второму изданию.

сообразен еще и потому, что оды, воспевающие государство, необязательно были торжественными, то есть связанными с определенным торжеством. Так, первая известная в России государственная неторжественная ода Сумарокова «На государя Петра Великого» (1743?—1755) была написана без видимой причины, как и вторая русская государственная неторжественная ода — «Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу» (1751) Третьяковского. Третьяковский включил ее в раздел «Од похвальных»,¹ то есть панегирических, но Сумароков своей одой Петру Великому открывал сначала раздел торжественных од сборника «Разные стихотворения» (1769), а затем и сборник «Оды торжественные» (1774). Устойчивость формы государственных од довольно скоро привела к неразличению внутри них од торжественных и неторжественных.²

Государственная ода есть государственный панегирик в форме оды, или ода по своей теме государственная, а по характеру панегирическая. Государственный панегирик, переживавший расцвет в европейской культуре XV—XVIII веков, хотя и описывался в некоторых европейских руководствах как особый род литературы, особым жанром не стал. Напротив, сохраняя устойчивость тем, приемов и формул, он осуществлялся в самых разных родах и видах не только литературного, но и изобразительного и театрального искусства. В европейской поэзии государственные панегирики создавались в жанре од, идиллий, сонетов, посланий, эпиграмм, кроме того, в немецкой поэзии выделился специальный жанр *Lob-Gedichte* (похвального стихотворения) со своей устойчивой формой. В России ода возникла из поиска адекватной формы для прославления новой Империи, тем самым государственно-пане-

¹ Третьяковский В. К. Ода IV. Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу // Третьяковский В. Сочинения и переводы как стихами, так и прозой. СПб., 1752. Т. 2. С. 42—45. Ода датируется на основании цитации ее строфы в «Способе к сложению российских стихов» (Третьяковский В. К. Способ к сложению российских стихов // Третьяковский В. Сочинения и переводы. Т. 1. С. 119), создание которого относится к 1750—1751 гг. (аргументацию датировки см.: Алексеева Н. Ю. Примечания к «Способу к сложению российских стихов» // Третьяковский В. Сочинения и переводы как стихами, так и прозой / Сост. Н. Ю. Алексеева. (В печати)).

² В начале XIX в. оды, прославляющие событие или лицо, называли героическими.

гирический характер русской оды был предreshен еще до ее рождения. В отличие от немецкой или французской придворной культуры в России ода очень быстро потеснила другие формы государственного панегирика. В литературной и придворной культуре государственный панегирик в форме оды утвердился уже к 1740-м годам, почти не оставив панегиристам свободы в выборе жанра. Панегирики в иных стихотворных формах до 1790-х годов были редким отступлением от сложившегося этикета.¹ Вместе с тем возникшая как государственно-панегирическая и именно в этом качестве достигшая своих вершин одическая форма сравнительно мало избиралась русскими поэтами для раскрытия других тем. Замечательно, что именно государственную оду любило образованное русское общество. И. И. Дмитриев вспоминает, как его мать, зная наизусть оду «На государя Петра Великого» Сумарокова, декламировала ее своим маленьким сыновьям, «сидя на канаве за ручную работу», а отец в «вечер Великой субботы, в ожидании заутрени» читал своему семейству вслух оду «На взятие Хотина» Ломоносова.² Большую часть русских од до последней четверти XVIII века составляют государственные оды, другие оды: философские, любовные, пейзажные, парафрастические и духовные оды,³ возникнув позднее, в своем ста-

¹ В первые годы царствования Екатерины II молодой императрице могли подноситься эпистолы, однако они носили частный характер и никогда не издавались. См., например: «Стихи к Епистоле, поднесенной ноября 24 дня 1762 года» М. Хераскова (Свободные часы. 1763. Январь. С. 5). В бумагах Ломоносова сохранилось начало эпистолы Екатерине II («О небо, не лишей меня очей и слуха...» (Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1959. Т. 8. Поэзия. Ораторская проза. Надписи. С. 783). В жанре эпистолы, идиллии, сонета и в других формах до 1777 г. могли обращаться к наследнику Павлу Петровичу и вельможам, но не к императрице. О возникновении од к вельможам см. с. 300 настоящей книги.

² Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь // Дмитриев И. И. Сочинения / Ред. и примеч. А. А. Флоридова. СПб., 1895. Т. 2. С. 6, 7.

³ В XVIII в. различались парафрастические стихотворения (в том числе оды) и духовные; первыми называли переложения священных текстов, чаще всего Псалмов Давида, но вторыми — только оригинальные стихотворения, посвященные рассуждению на божественные темы. Духовные оды смыкались, таким образом, с философскими. Парафрастические оды могли называться «божественными», так озаглавил раздел парафрастических од Тредиаковский в «Сочинениях и переводах», но Ломоносов в своем издании («Собрание сочинений и переводов». СПб., 1751. Т. 1) оставил раздел парафрастических од без обозначения, а оба «Размышления о Божием Величестве» отнес к духовным одам. Для Сумарокова, объединявшего свои

новлении и развитии находились в сильной зависимости от торжественных од и так и остались в восприятии потомков вторичным по отношению к торжественной оде явлением.

Панегирическая ода — более общий, чем государственная, вид оды. В XVIII веке панегирическая ода называлась одой «похвальной», а сам термин «похвальная ода» принадлежал Третьяковскому.¹ Похвальная ода могла быть обращена к любому лицу и даже предмету. Первой похвальной негосударственной одой в России была ода Третьяковского «Похвала цветку розе» (1735). Однако предложенная Третьяковским вариантность тематики од (по образцу того, как это было в европейской поэзии) в дальнейшем в России использовалась мало. Похвальных од цветам, любви или временам года существенно меньше, чем лицам: героям или покровителям.

Благодаря сочетанию в себе двух сущностей: одической и панегирической — государственно-панегирическая ода формально пережила разрушение жанра оды как такового. В застывшей, мертвенной форме она сохранилась на периферии литературной культуры как устойчивая форма панегирика. В культурной памяти ода и стихотворный панегирик довольно рано отождествились и превратились в синонимы. Это определило изучение оды в России. Во второй половине XIX века, когда понимание оды как жанра подспудно еще оставалось в памяти, проблема жанра как такового менее всего интересовала исследователей, воспринимавших ее как непреодоленный «схоластический» подход к литературе, мешавший изучению ее развития. Когда же в начале XX века изучение творчества Ломоносова привело к вопросам о характере и построении его од, а также о связи его од с предшествующей им поэзией, забвение оды как жанра достигло уже такой степени, что всякое похвальное стихотворение признавалось одой.² Неразличение оды и стихотворного панегирика характеризует изучение оды в России на протяжении всего XX века. Сложившаяся ситуа-

парафрастические стихотворения с оригинальными духовными стихами, различия между ними, по-видимому, не представлялись значимыми.

¹ «Оды похвальные» назван Третьяковским раздел од в «Сочинениях и переводах», включающий в себя и торжественные оды, и «Похвалу цветку розе», и «Похвалу торжествующей Правде над Лжею».

² Например: «Предшественники Ломоносова <...> создали жанр хвалебной оды...» (Покотилова О. Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII-го и начала XVIII-го столетия // М. В. Ломоносов: Сб. статей / Под ред. В. В. Сиповского. СПб., 1911. С. 92).

ция принадлежит к особенностям именно русской науки и сама по себе могла бы стать предметом научной рефлексии. Ни в какой другой из европейских историй литературы не произошло подобного размывания оды как жанра и в конечном итоге растворения ее в филологической мысли. Это объясняется не столько особенностями самой русской филологии, по ряду причин более своих иностранных сестер сохранявшей в себе черты позитивизма XIX века, мешавшего, как говорилось выше, изучению жанров, сколько особенностями самой русской оды, преимущественно государственной. Изучению оды в России мешал и специфический характер русского общественного сознания, обостренное чувство гражданственности которого (не в последнюю очередь воспитанного одой) не позволяло взглянуть на оду и на государственный панегирик вообще беспристрастно. Болезненное восприятие панегиризма и комплиментарности приводило к тому, что всякое рассмотрение одической поэзии невольно сопровождалось оценкой: одописцев либо осуждали, либо искали им оправдания. Хотя специальных исследований, посвященных жанру оды, до самого последнего времени в России не было, изучение ведущих поэтов XVIII века, которые все в большей или меньшей степени были одописцами, а также критические издания од поэтов в серии «Библиотека поэта» с неизбежностью требовали осмысления важнейшего в поэзии XVIII века жанра — оды. В описании оды на первом плане оказывалось ее содержание, по-разному трактуемое, но так или иначе связываемое с комплиментарностью. Большая часть сделанных в течение XX века наблюдений над одой относится, таким образом, не к оде как жанру, а к государственному панегирику или стихотворной похвале вообще. Тот же тематический подход лежал в основе исследований духовной поэзии, что приводило к ошибкам в дифференциации духовных од и стихотворений. Другие оды оставались за рамками изучения.

В отношении формы, понимаемой в XX веке преимущественно как форма внешняя, исследователей на протяжении всего столетия интересовал вопрос одического стиля. Тенденция XX века дифференцировать поэзию по стилистическим и тематическим признакам и отсутствие какой бы то ни было ясности в вопросе о том, что такое ода, порождали многочисленные недоразумения и служили причиной искусственных построений. Из них приведем лишь один пример. Б. А. Ус-

пенский объясняет отличие жанровых обозначений в названиях переложенной на русские стихи Тредиаковским и Сумароковым Псалтири «Оды божественные» и «Стихотворения духовные»¹ разностью стилей этих переложений, не предполагая самой возможности разности не их стилей, а их поэтической формы.²

В основе понимания в XX веке русской поэзии XVIII века вообще и оды в частности лежит концепция Г. А. Гуковского, выраженная в его ранней книге «Русская поэзия XVIII века» (1923—1924) и в примыкающих к ней статьях. Хотя в целом нельзя не согласиться с мнением В. М. Живова, переиздавшего наконец этот комплекс работ ученого, что концепция Гуковского нуждается сегодня в пересмотре,³ многие наблюдения Гуковского, в частности над одой Ломоносова, остаются удивительными по своей глубине и точности. Вместе с тем, не ставя специально вопроса об оде как жанре, Гуковский не пошел дальше фиксации отдельных признаков оды, к важнейшему из которых им относится одический восторг, и они остались в его работах специфической особенностью тематики и стиля од Ломоносова. Не ставил вопроса об оде как жанре и другой замечательный исследователь русской поэзии XVIII века — Л. В. Пумпянский. Однако, основываясь на опыте европейской поэзии и европейской филологии, он признавал значимость одической формы, о чем свидетельствуют разбросанные на страницах его работ замечания.⁴ Преимущественное внимание к стилю приводило Пумпянского, как и Гуковского, к сведению истории поэзии к описанию индивидуальных стилей выдающихся поэтов XVIII века, с той разницей, что, если для Гуковского центральной оказывалась фигура Сумарокова, для

¹ *Сумароков А.* Стихотворения духовные. СПб., 1774.

² *Успенский Б. А.* Из истории русского литературного языка XVIII—начала XIX века. М., 1985. С. 96. О различии их форм см. с. 44 настоящей книги.

³ *Живов В. М.* XVIII век в работах Г. А. Гуковского, не загубленных советским хроносом // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 13—14.

⁴ Так, Пумпянский выделял среди од стансы (*Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Сост. Е. М. Иссерлин, Н. И. Николаев; вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. И. Николаева. М., 2000. С. 118—119), различал гораціанскую форму оды и пиндарическую (Там же. С. 84, 87). Хотя и он допускал ошибки в жанровых дефинициях стихотворений XVIII века, например при определении стихотворений В. Юнкера.

Пумпянского — Ломоносова и Державина. Оды других поэтов, чей стиль менее выразителен, оставили Пумпянского равнодушным, и в его незаконченной истории русской оды для лирики Сумарокова, Хераскова, Петрова нашлось лишь несколько слов, да и то неточных.¹ Сведение особенностей поэзии XVIII века к стилю, чаще всего понимаемому как стиль индивидуальный, отличает и большую часть других работ о поэтах XVIII века, среди которых особенное место занимают работы о Ломоносове. Увидеть в отдельных, иногда очень верно отмеченных, особенностях ломоносовской оды нечто большее, чем темы или разного рода формальные выражения личностного начала, ученым XX века мешало лежавшее в основе их исследований понимание феномена поэтического произведения по самой своей сути иное, чем в XVIII веке. Произошедший в XIX веке разрыв традиции в понимании поэзии, о котором здесь уже упоминалось, может быть отчасти преодолен исследованием теории поэзии XVII—XVIII веков. Начатое в отношении русской поэтической культуры XVII—начала XVIII века еще в дореволюционную эпоху, оно затем было прервано и возродилось сравнительно недавно. Среди работ на эту тему наиболее обстоятельной остается книга польской исследовательницы Паулины Левин.² Комплексное исследование теории поэзии русского классицизма представляется насущной задачей будущего. Новое осмысление поэзии XVIII века, в том числе и оды, стало возможным, а вместе с тем необходимым после открытия (как в научном, так и в эстетическом плане) русской поэзии XVII века.³ Хотя уже в начале XX века ученые стремились связать казавшиеся в XIX веке ничем не связанными между собою две поэтические культуры: XVII и XVIII веков (силлабическую и силлабо-тоническую классицистическую), современное качественно новое понимание поэзии предшествовавшего классицизму века не может не привести к переосмыслению классицистической поэзии. Необходимость пересмотра ставших устойчивыми представлений о поэзии классицизма определена и богатством мате-

¹ Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма. С. 77—79.

² Lewin P. Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722—1774) a tradycje polskie. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1972.

³ Ведущееся на протяжении всего XX в. изучение силлабической поэзии привело к созданию фундаментального труда А. М. Панченко «Русская стихотворная культура XVII века» (Л., 1973).

риалов, накопленных в результате ведущегося на протяжении всего XX века интенсивного исследования истории русской литературы XVIII века. Все это привело к тому, что в 1998 году появилась первая книга, посвященная вопросу о происхождении русской оды.¹ И хотя Е. А. Погосян в решении этого вопроса мешают положенные в основу дифференциации оды и панегирического стихотворения социальные особенности их бытования (всегда вторичные во всякой поэзии), несомненной заслугой работы остается поставленный в ней вопрос — «что такое ода?». Ответ на него в России на протяжении почти двух столетий находили в поэтиках.

История русских поэтик распадается на три периода. Первый из них охватывает вторую половину XVII—первую треть XVIII века. От этого времени сохранились исключительно школьные поэтики, то есть курсы, предназначенные для студентов Киево-Могилянской, Славяно-греко-латинской академий, а затем и других построенных по их образцу учебных заведений. Общая особенность этих поэтик заключается в ориентации их на знаменитую в то время поэтику иезуита Якоба Понтана (Jacobus Pontanus, 1542—1626) «*Institutiones poeticae*» (1606), находящуюся в свою очередь в сильной зависимости от поэтики Юлия Скалигера (Ju. C. Scaliger, 1484—1558) «*Poetices libri septem*» (1561). В школьных поэтиках, распространявшихся в России благодаря польскому влиянию, различимы следы и другой авторитетной иезуитской поэтики — «*De arte poetica*» (1630) Александра Доната (A. Donatus, 1584—1640), и поэтики польского новолатинского поэта Казимира Сарбевского (M. K. Sarbievius, 1595—1640) «*Praecepta poetica*» (1626—1627). Особенность бытования школьных поэтик состояла в том, что все они были написаны на латинском языке, на котором велось преподавание курса поэтики, что сильно ограничивало их доступность, а также в том, что все они распространялись в рукописях. И хотя рукописные учебники переписывались самими студентами, сохранилось не так много списков поэтик. Школьный курс поэтики был тесно связан с курсом риторики, изучаемым в предыдущем классе и, как правило, преподаваемым тем же учителем, что и курс

¹ Погосян Е. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730—1762 гг. *Dissertationes philologiae slavicae Universitatis Tartuenssis*. Тарту, 1997.

поэтики, а потому рукописные поэтики и рукописные риторики представляют собой как бы две части одного общего понимания поэзии и стиля, получившего позднее название барокко.

Начало второго периода русских поэтик можно датировать 1734 годом, временем написания первого в России классицистического манифеста — «Рассуждения о оде вообще» В. К. Третьяковского. Таким образом, как уже понятно, второй период приходится на становление и расцвет русского классицизма, и было бы чрезвычайно соблазнительно представить дело так, что классицистические поэтики сменили школьные поэтики барокко, однако в действительности этого не произошло. Одна из особенностей данного периода развития русской поэзии, который удобно датировать 1730—1770-ми годами и обозначать как классицизм, отличающая его как от предыдущего и последующего периодов развития русской поэзии, так и от аналогичных классицистических периодов в истории европейских литератур, заключается в почти полном отсутствии поэтик. Программное по своему характеру и значению «Рассуждение о оде» Третьяковского осталось в одиночестве. Написанное Третьяковским позднее «Рассуждение о комедии» (1751), несмотря на типологию своего названия, представляет собой скорее историю жанра комедии, чем описание жанра и руководство к созданию комедий, то есть поэтику. То же можно сказать о его рассуждении о жанре эпопеи, включенном им в «Предызъяснение о ироической пииме» (1766).¹ Не оставил поэтики и Ломоносов, хотя известно, что читал ее курс в 1752—1753 годах и планировал его издать как логическое продолжение своего «Краткого руководства к красноречию» (1747), но никаких рукописных следов курса поэтики Ломоносова не сохранилось. Единственной, таким образом, классицистической поэтикой в России стала стихотворная эпистола А. П. Сумарокова «О стихотворстве» (1748), представляющая собой краткую редакцию поэтики Н. Буало «L'Art poétique en vers» («Искусство поэзии», 1674).

Вместе с тем отдельные элементы поэтики, то есть описания жанров и руководства по созданию произведений в том или ином жанре, в период русского классицизма находятся в

¹ Третьяковский В. Предызъяснение о ироической пииме // Фенелон Фр. Тилемахида или странствование Тилемаха сына Одиссея... СПб., 1766. Т. 1. С. I—XLIII.

разного рода рассуждениях, критических статьях, а также в переведенных выдержках французских и немецких поэтик. Из разнородных фрагментов русской теории поэзии в эпоху классицизма можно выложить, как мозаику, русскую классицистическую поэтику, общая особенность которой (в сравнении с поэтиками эпохи барокко) заключается в ее ориентации на французский и немецкий классицизм, а также в распространении теории поэзии преимущественно на русском языке и в печати.

В Славяно-греко-латинской академии и в многочисленных учебных заведениях, созданных в первой половине XVIII века по образцу Московской академии, преподавание поэтики продолжалось в традиционном русле. Учителя курсов, в своей большей части выпускники Киевской или Московской академий, продолжали создавать латинские поэтики с ориентацией на поэтики своих учителей. Долгая и прочная традиция, стоявшая за этими поэтиками, препятствовала проникновению в них новых классицистических влияний, господствовавших в Петербурге и в Москве в очень небольшом по своему числу кругу поэтов и любителей поэзии. Русские школьные поэтики 1740-х годов мало отличны от поэтики Феофана Прокоповича, и даже еще в 1760-е годы создавались латинские поэтики, учившие тем же барочным принципам поэзии, что и в XVII веке. Успехи новой классицистической поэзии в поэтиках сказывались медленно. Не меняя сам традиционный курс, авторы школьных поэтик все чаще и чаще в качестве примеров приводили образцы русской классицистической поэзии, заменяя ими прежние новолатинские и польские стихотворения. Следствием этого стало создание новых школьных стихотворений, уже классицистических. В 1760-е годы появляются школьные поэтики на русском языке, но по-прежнему основными авторитетами в них выступают Понтан и Сарбевский. Лишь к 1770-м годам указанное противостояние традиционной школьной теории и новой классицистической стирается. Памятником их примирения может служить первая полная поэтика эпохи классицизма — поэтика Апполоса (Андрея) Байбакова.¹

¹ [Аполлос Байбаков]. Правила притическия в пользу юношества, обучающагося в Московской славено-греко-латинской академии, в законоспасском монастыре. Выбранные и в вольном российском собрании, что при Императорском московском университете одобренные. Собрал из разных мест Мос<ковской> Ак<адемии> поэзии учитель и того ж собрания

Носящая на себе следы семинарской выучки (сам Андрей Байбаков выпускник, а затем преподаватель Славяно-греко-латинской академии),¹ она одновременно отражает и учение о поэзии классицизма. Во вторую половину 1770-х годов по ней учатся писать стихи и семинаристы,² и, например, юный И. И. Дмитриев.³ Поэтика Аполлоса Байбакова означила бы начало нового периода в истории русских поэтик, если бы у нее были последователи. Однако следующая за ней поэтика А. С. Никольского появилась только в 1807 году.⁴

Поэтика Никольского открывает третий и последний период истории русских поэтик. Большая часть поэтик этого периода приходится на 1800—1810-е годы, последние поэтики относятся к концу 1830-х годов. Относительное обилие поэтик в эту закатную пору русского классицизма связано с общим развитием русской литературы и образованности. Открытые в царствование Екатерины II, Павла I и Александра I новые учебные заведения, начиная с четырех новых университетов и заканчивая женскими пансионами, требовали русских учебников, в том числе по поэзии. Авторами поэтик этого периода выступают преподаватели светских учебных заведений, среди них профессор Харьковского университета И. С. Рижский, учитель женского института И. М. Левитский. К отличительным особенностям поэтик этого периода относится свободная форма их изложения. Испытывая влияние французского классицизма эпохи Энциклопедии, с одной стороны, и влияние

почетный член Андрей Байбаков 1774 года. М., при Императорском Московском университете, [1774]. (9-е изд. вышло в 1817 г.).

¹ См. о нем: *Степанов В. П.* Байбаков А. Д. // *Словарь русских писателей XVIII века*. СПб., 1988. Вып. 1. С. 48—52.

² В конце 1778 г. Аполлос обратился с письмом к Платону Левшину, в то время ректору Троицкой семинарии, излагавшим методику преподавания в подобных учебных заведениях курса пиитики; в ее основе лежало предложение изучать «поэзию по урокам, составленным для классического употребления в Московской академии», т. е. его «Правил пиитических», на что ректор дал согласие (*Смирнов С.* История Троицкой лаврской семинарии. М., 1867. С. 317—318). В 1776 г. «Киевская академия приняла в руководство по пиитике „правила пиитические“ Аполлоса» (*Петров Н.* О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала до преобразования в 1810 году // *Труды Киевской духовной академии*. 1866. № 7. С. 330).

³ *Дмитриев И. И.* Взгляд на мою жизнь. С. 19.

⁴ *Никольский А. С.* Основания российской словесности. Изданы при гос. адмиралт. департаменте. Для морских училищ. СПб.: В морской типографии, 1807.

немецкой эстетики периода «Бури и натиска», с другой, авторы поэтик пытаются согласовать оба течения, и на каком-то этапе это им удастся. Новый период развития литературы требовал от авторов поэтик эрудиции нового типа. Знание классических авторов древности и Возрождения сменяется знанием авторов современных, а чтение трудов гуманистов — чтением энциклопедистов и немецких философов. Внутри этого периода в свою очередь можно выделить две эпохи. Первая из них обнимает 1800—1810-е годы. В это время влияние поздних французских классицистов, прежде всего Ш. Батте и Ж.-Ф. Мармонтеля, более ощутимо, чем влияние немецкой эстетики предромантизма, а сами эти направления еще не находятся в непримиримости. Вполне мирно уживаются они и на страницах русских поэтик.

Поэтики второй эпохи отражают разрыв немецкой эстетики с классицизмом и постепенно склоняются к романтизму.¹ Хотя эстетика романтизма и сочетала в себе последнее живое знание теории жанров (эстетический взгляд) с первыми подходами к пониманию исторического развития литературы, постепенно по мере развития историзма исторический взгляд на литературу не мог не разрушить представление о вневременных, непреложных ее законах, на чем строилась теория жанров. Открытый эстетикой братьев Шлегелей, Гегеля и Шеллинга исторический подход к литературе постепенно разрушает теорию жанров, а вместе с ним и всю старую теорию поэзии. В России второй половины 1820-х и в 1830-е годы появляются первые истории русской литературы, однако в них более заметна установка на изложение прошлого литературы как истории, чем сама история. В продолжение почти двух десятилетий авторы «историй» литературы не могли отказаться от представления о литературе как о системе жанров. В них «история» литературы XVIII века строится по жанровому принципу, сближаясь таким образом с поэтикой. Отличие новых «историй» от поэтики заключается в том, что в них не дается описания жанров и тем более руководств для их воплощения, как и не приводятся образцовые примеры жанров вне зависимости от времени их создания, а вместо этого внутри главы

¹ О влиянии позднего французского классицизма на становление немецкой эстетики см.: *Markwardt B. Geschichte der deutschen Poetik / Vrg. Walter de Gruyter & Co. Berlin, 1956. Bd 2. Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang. S. 96—136.*

о том или ином жанре представлена некая последовательность творчества отдельных поэтов. Одним из последних авторов, стремившихся соединить два противоположных на том этапе развития мысли взгляда на литературу: эстетический и исторический — был профессор Московского университета И. И. Давыдов. Однако Давыдову это не удалось. Взгляд на литературу как на систему жанров, признание за жанрами вневременных и непреложных законов мешало нарисовать картину последовательного развития литературы, превратив его «Чтения о словесности»¹ в набор искусственно соединенных очерков о литературе разных периодов. Описания жанров и руководства для поэтов, в последний раз прозвучавшие в год смерти Пушкина в «Чтениях» Давыдова, были уже анахронизмом. Таким образом, курс Давыдова можно считать последней русской поэтикой.

Наблюдавшийся в этот период двойной подход к литературе явственно проступает в трудах В. Т. Плаксына, составившего два принципиально разных учебника по литературе: «Руководство к познанию истории русской литературы» (1833) и «Руководство к изучению истории русской литературы» (1842). Первый из них можно рассматривать как поэтику: поэзия представлена в нем как система жанров, с их описанием и образцовыми примерами.² Второй — представляет собой историю литературы.³ В последнем старательно обойдены все законы жанров и литература XVIII века предстает последовательным изложением истории творчества ведущих его авторов. Однако и Плаксыну не удалось представить прошлое литературы как развитие, поскольку развитие предполагает развитие чего-то. В эстетике Гегеля и Шеллинга история есть развитие духа, а литература, представляющая воплощением духа, отражает его развитие. В России увидеть в литературе процесс развития стало возможным лишь в результате радикального пересмотра ее отношения к действительности. Лишь когда учение Аристотеля о подражании природе, то есть о преобразовании действительности, было заменено учением об отражении в литературе действительности, стало возможным пред-

¹ Давыдов И. И. Чтения о словесности. Т. 1—3. М., 1837—1838.

² Плаксын В. Т. Руководство к познанию истории русской литературы. СПб., 1833.

³ Плаксын В. Т. Руководство к изучению истории русской литературы. СПб., 1842.

ставить литературу как часть общественной жизни, а историю литературы как составную часть общественного развития.¹ В середине XIX века такой взгляд на литературу стал господствующим, и даже акад. Я. К. Грот и М. П. Погодин, оба далекие от демократической эстетики, находили важным достоинством поэзии Державина отражение в ней современной ему эпохи.² Понимание литературы как отражения действительности позволило А. Д. Галахову написать первый учебник по истории русской литературы.³ Прежняя борьба эстетического и исторического понимания литературы в нем решена в пользу истории. Учебник Галахова, выдержавший 21 издание,⁴ служил для нескольких поколений проводником знаний о классицизме. Но ни определений жанров, ни описания их законов он в себя уже не включал. Таким образом, сугубо, как казалось, исторический подход к литературе в самом своем основании грешил неисторизмом, ибо можно ли судить Мольера...

Ода в русских поэтиках

Школьные поэтики распадаются на несколько разделов (книг или глав), первые из которых посвящены общим вопросам, сюда входят статьи о значении или о пользе поэзии, о происхождении поэзии, о подражании, о вымысле и т. п. Вторая часть поэтик включает в себя статьи (параграфы или члены), посвященные описанию отдельных жанров. Описание жанров

¹ Помимо знаменитой диссертации Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) для понимания произошедшего в середине XIX в. переосмысления сущности и задач искусства большой интерес представляет его разбор поэтики Аристотеля (*Чернышевский Н. Г. О поэзии. Сочинение Аристотеля. Перевел, изложил и объяснил Б. Ордынский. 1854 // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2. С. 263–288*).

² М. П. Погодин, приведя со слов И. И. Дмитриева историю о недовольстве Державиным правкой своих стихов, в результате которой поэт будто бы воскликнул «Что же вы хотите, чтобы я стал переживать свою жизнь по вашему!», замечает: «...рассказ этот возвысил мое понятие о Державине, показал мне, в каком отношении стихи Державина были к его жизни, служа ей отражением» (*Погодин М. Замечания // Русский архив. 1869. Кн. 3. Стб. 2095*).

³ *Галахов А. Д. История русской словесности древней и новой: В 2 т. СПб., 1863.*

⁴ Последнее 21-е издание было осуществлено в 1915 г.

дается по более общим родам поэзии: лирический род, сатирический род, элегический род и т. д. Следует учитывать, что сегодняшнее понимание разделения классической поэзии на роды и жанры, хотя и восходит к старой теории поэзии, возникло уже после ее жизни. Сам термин *жанр* появился в России только в конце XIX века,¹ а до этого поэзия делилась на *виды* или *роды*, термины, употребляемые как синонимы. При этом термин *род поэзии* применялся как к общему разделу поэзии, например *лирический род* или *драматический род*, так и к частным случаям общего раздела: к оде или к трагедии.

В латинских поэтиках употребляются термины *genus poematae* (род поэмы) и *genus carminae* (род стихотворения), в русском языке первый из них стал *родом стихотворства*, а затем *родом* или *видом поэзии*, второй, употреблявшийся еще в конце XVIII века как *род стиха*, затем был заменен *формой стихотворения*. Если первый термин вошел в русский язык фактически без изменений, то замена термина *род стиха формой стихотворения*, произведенная под влиянием немецкой эстетики второй половины XVIII века, отразила изменение самого понимания формы стихотворения. Описание *genus poematae* обыкновенно включало в себя сведения о происхождении этого рода поэзии, затем перечислялись входящие в него жанры (*genrae*), затем следовало описание приличествующей им материи, после этого описывался их *genus carminae* (род стиха), затем их стиль, в заключение указывались образцовые в этом роде произведения.

Статья о лирической поэзии (*genus lyricorum*) начиналась с рассказа об исторической связи ее с музыкой, позволявшего дать этимологию термина *лирический* (*lyricus*), возводимого к *лире*, здесь же могли упоминаться самые ранние из известных лирических поэтов, как греческих (Мусей, Орфей, Амфион), так и ветхозаветных (Юбал, Моисей, Давид). Материя лирического рода определялась как самая высокая. Основным, или общим, видом лирической поэзии в поэтике Скалигера и в ряде школьных поэтик называется *мелос*, который позднее был заменен *одой*. Перечень в поэтиках разных видов од зависит от принципа их классификации. В поэтиках этого периода можно

¹ Возникновение в самом конце XIX в. термина *жанр* произошло, возможно, под влиянием исследования жанров Ф. Брюнетьером (*Brunetière F. Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris, 1898), вызвавшего в России определенный интерес.

выделить два основных принципа: первый исходит из материи или предмета оды, то есть из ее содержания. В поэтиках, в основу которых положен этот принцип, перечисляются возможные поводы написания оды, на основании которых они и различаются между собой. Второй принцип исходит из степени высоты оды, которая обусловлена ее содержанием, а выражается во внешней форме: стихе и стиле. В этом случае обнаруживается стремление выстроить трехчленную классификацию од: самой высокой, высокой и не очень высокой. К собственно оде добавляются *гимн* и *дифирамб*. Обыкновенно гимн признается самой высокой одой, посвященной прославлению Всевышнего, собственно ода — средней одой, дифирамб — невысокой одой. Однако есть поэтики, где дифирамб наряду с гимном признается самой высокой одой, а собственно ода — средней одой, третий член конструкции отсутствует.

Описание рода стиха од в поэтиках могло строиться по-разному: в одних — как возможные роды стиха указывались сапфическая, асклепиадова, гораціанская строфы и гликоний, в других, как у Феофана Прокоповича, давалось описание механизма строфы: «Оды и гимны состоят иногда из одного рода стихов, иногда из двух и иногда, наконец, из многих; причем соблюдается определенное правило: после нескольких разнородных стихов необходимо возвращаться к первому роду».¹ На основании числа строф могла производиться классификация од: монострофические, дистрофические, тристрофические и т. д. Традиционно, начиная со Скалигера, в поэтиках давалась классификация од по виду строфы: моночленная, состоящая из одного рода стихов, двухчленная — из двух родов стихов, трехчленная из трех родов стихов, и т. д. Стиль оды описывался как сладостный. В качестве образцовых од назывались оды Горация и «христианского Горация» Сарбевского.

Новым словом о лирике стало «Рассуждение о оде вообще» (1734) Трелиаковского. Написанное под влиянием статьи Н. Буало «Рассуждение об оде» («Discours sur l'ode», 1693), в целом оно было направлено против школьного учения об оде. Но начинается Трелиаковский свое «Рассуждение» с определения оды (у Буало определения оды нет), в котором сказало хорошее знание школьной теории: «Речь [слово. — Н. А.] ода с греческого есть слово *ὄδῆ*, которая по-русски будучи

¹ Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве. С. 441.

переведена значит *песнь*.¹ Но в самой вещи ода есть собрание многих строф, состоящих из равных, а иногда и не равных стихов, которыми описывается всегда и непременно материя благородная, важная и великолепная, в речах превесьма пиитических и очюнь высоких». ² Связь определения Тредиаковского со школьными поэтиками обнаруживается в самом наборе компонентов, определяющих жанр: материя, род стиха, стиль, а также в термине *строфа*, используемом в школьных поэтиках (лат. *strophā*, от греч. *στροφή*), а не французского станса (*le stance* — строфа). В приведенном объяснении этого вводимого в русский язык термина Тредиаковский опирается на русскую поэтическую традицию. Слово *статья*, а чаще *статейка*, использовалось для обозначения небольшого отрывка, как прозаического, так и стихотворного, заключавшего в себе отдельный период речи. Однако на этом общность определения Тредиаковского со школьным учением об оде заканчивается. Выдвижение Тредиаковским на первый план пункта о форме оды отступает от порядка описания жанров в поэтиках.³ Иным, чем в поэтиках, назван и стиль оды. Следы влияния школьной теории поэзии в филологических трудах Тредиаковского обнаружил еще В. Н. Перетц, сопроводив ряд выписок из них соответствующими местами из поэтик.⁴ Это не только верное, но и чрезвычайно, думается, важное в методологическом смысле наблюдение осталось в дальнейшем изучении творчества Тредиаковского без отклика. Однако В. Н. Перетц склонен был преувеличивать зависимость теоретических взглядов Тредиаковского от барочных поэтик, заключая даже, что «наш „новатор“ в этой области [в теории поэзии. — Н. А.] был только подражателем готового, лишь кое-где изменяя стиль». ⁵ С этим нельзя согласиться. Как

¹ Здесь и далее сохраняются выделения цитируемого источника, кроме специально оговоренных случаев.

² *Тредиаковский В. К.* Рассуждение о оде вообще // [Тредиаковский В.] Ода торжественная о змаче города Гданска. СПб., 1734. С. [24].

³ Иначе будет в определении поэзии в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов», где на первом месте стоит материя, а на втором форма. В таком порядке В. Н. Перетц справедливо находил влияние школьных поэтик (*Перетц В. Н.* Историко-литературные исследования и материалы. СПб., 1900. Т. 3. Из истории развития русской поэзии XVIII в. С. 54).

⁴ Там же. С. 53—72.

⁵ Там же. С. 63.

бы точно Тредиаковский ни «переписывал» школьные поэтики, заимствованные им фрагменты приобретали в его трудах новый смысл, поскольку начинали взаимодействовать с современной филологической мыслью французского классицизма, также широко им использованной. Значение Тредиаковского заключается не в оригинальности его взглядов (ни по отношению к школьным правилам, ни по отношению к французским трактатам), а в том, что он сумел осуществить на русской почве синтез двух филологических направлений, до него фактически не соприкасавшихся, а затем признанных взаимоисключающими. Прививка французского классицизма к русской литературе и стала возможной, а вместе с тем плодотворной потому, что делалась она не к дичку, а к сложившейся литературной культуре, и заслугу Тредиаковского как раз и можно увидеть в том, что он опирался на отечественную традицию. Это происходило органично и, по-видимому, не требовало от него специальных усилий, поскольку школьная теория и теория классицизма не казались ему столь противопоставленными, как это стало видеться позднее. В своих общих принципах оба направления не только не были антагонистичными, но, устремленные в своей перспективе к одному, в своих самых общих принципах они сходились. Различие между ними заключалось в уровне филологической рефлексии, в степени проникновения в античную литературу (на которую обе они были ориентированы), в понимании основанного на ней идеала поэзии, так сказать, идеальной поэтичности. И это различие остро сказывалось в теории жанров, исключительно важной частью которой служили рекомендованные образцы. Наиболее остро оно проявилось в учении о лирике, оде.

Следующее по времени определение лирической поэзии и оды, предложенное Аполлосом Байбаковым,¹ обнаруживает свою связь и со школьным учением об оде, и с «Рассуждением об оде вообще» Тредиаковского в редакции 1752 года.² Само определение лирической поэзии Аполлоса состоит из общих мест школьных поэтик, представляя собой иногда буквальный их перевод с латинского языка: «Поэзия лирическая есть ис-

¹ [Аполлос Байбаков]. Правила пиитическия... С. 26–27.

² Готовя издание своих «Сочинений и переводов», Тредиаковский несколько переработал «Рассуждение о оде вообще». Оставив основные принципы учения без изменений, он уточнил ряд терминов в соответствии с развитием русской лирики.

кусство писать похвальные стихи (...Poësis Lyrica est artificium <...> laudare ...)»,¹ особенно оды; изобретена в честь и прославление верховного существа. Описываются сим родом поэзии торжества, радости, похвалы мужей и других вещей, времен, праздников, публичных мест проч.»² В определении материи оды Аполлос дословно повторяет Тредиаковского: «...ода содержит в себе материя благородную, важную и проч.»³, также повторено им и определение стансов: «Но нередко бывают в важной материи средние, нежные и непарящие в высоту, такие оды называют *стансами*».⁴ Вслед за Тредиаковским Аполлос уделяет специальное место отличию оды от эпопеи, один из пунктов которого состоит в различии их рода стихов: «Ода не сочиняется стихом шестистопным, но четверостопным».⁵ В отличие от Тредиаковского Аполлос прямо не говорит, что оды пишутся строфами, однако из его описания лирической поэзии,⁶ а также из специального раздела «О строфе» становится ясно, что он это подразумевает.

Учение об оде XVIII века завершилось определением оды, данным в «Словаре Академии Российской»: «Ода, оды (греч.) — род песносложения лирического, разделенного на строфы, состоящие из стихов одинаковой меры и числа. Слог должен быть важный и возвышенный. *Пиндаровы, Горациевы, Ломоносовы оды. Написать, сочинить оду*».⁷ Пропущенный в статье, возможно случайно, пункт о материи оды подчеркнул значимость в ее определении формы.

¹ РНБ. Разнояз. Q. XIV. № 61. Л. [118].

² [Аполлос Байбаков]. Правила пиитическия... С. 26—27.

³ Там же. Ср.: «материя благородная, важная» (Тредиаковский В. Рассуждение об оде вообще // Тредиаковский В. Сочинения и переводы. Т. 2. С. 30).

⁴ [Аполлос Байбаков]. Правила пиитическия... С. 27; ср.: «...стансы <...> все то ж что оды, но токмо нежные и непарящие в высоту» (Тредиаковский В. Рассуждение об оде вообще. С. 31).

⁵ [Аполлос Байбаков]. Правила пиитическия... С. 26; ср.: ода «благородством материи и высокостью речей не разнится от эпическия поэзии, но токмо краткостью своею, также и родом стиха, для того что ода никогда не сочиняется гексаметром, или шесть мер имеющим стихом» (Тредиаковский В. Рассуждение об оде вообще. С. 31).

⁶ Так, например, он вслед за Феофаном Прокоповичем видит отличие дифирамба от оды в том, что «Дифирамбы, <...> никакому закону в строфах и одинаком роде стихов не подлежат»; ср.: «...дифирамб <...> некая радостная ода, связанная строфами без всякого порядка» (Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве. С. 442).

⁷ Словарь Академии Российской. СПб., 1794. Т. IV. Стб. 618. Курсивом в «Словаре» давались примеры употребления слов.

Как видим, определение материи и стиля в поэтиках XVIII века заметно колеблется: от радостной материи и сладостного стиля у Феофана Прокоповича до важной материи и возвышенного стиля у Тредиаковского, Байбакова и в «Словаре». Неизменным в описании оды остается лишь род ее стиха: строфа. При этом, взглядевшись, мы увидим, что и виды строф в школьных поэтиках, у Тредиаковского и в «Словаре» разные. Школьные поэтики рекомендуют разные формы горацанских строф, Тредиаковский допускает строфы, «состоящие из равных, а иногда и неравных стихов», «Словарь» ограничивает вид строф до равностишных. В поздних поэтиках явственно проступит определение формы оды через десятистишную одическую строфу. Уже Никольский суживает форму оды: «Она [ода. — Н. А.] пишется всегда стихами четырехстопными и состоит из строф десятистишных правильных и равных. В ней расположение стихов по роду их бывает разное, но в продолжение всей оды непременно должно быть одинаковое».¹ Описание строфы, смыкавшееся еще в школьных поэтиках с описанием оды, в поэтиках XIX века будет занимать все большее место. Учение о строфе, разработанное Тредиаковским в специальной главе «О строфе» «Способа к сложению российских стихов» (1752), в целом на протяжении второй половины XVIII века оставалось без изменений. Почти дословно главу «О строфе» повторяет Аполлос Байбаков в разделе «О строфе» своих «Правил пиитических», определение строфы Тредиаковского повторяет и «Словарь Академии Российской»: «Строфа, соединение определенного числа стихов, полный смысл содержащих. В строфе не бывает меньше четырех и более десяти стихов. *Ода состоит из неопределенного числа строф. Вторая в сей оде строфа всех прочих сильнее, естественнее и приятнее*».² Однако, если Тредиаковский разработал и описал как равностишные ямбические и хорейские строфы от четырех до 10 стихов, так и сапфическую и горацанскую строфы, Аполлос Байбаков и «Словарь» изометрические горацанские строфы игнорируют. В начале XIX века теория строфы, хотя и

¹ Никольский А. С. Основания российской словесности. С. 117.

² Словарь Академии Российской. СПб., 1794. Т. V. Стб. 885. Ср. с определением строфы Тредиаковского: «Строфа есть совокупление многих стихов, разум полный содержащих. Строфа наша не бывает меньше четырех стихов ни больше десяти» (Тредиаковский В. Способ к сложению российских стихов // Тредиаковский В. Сочинения и переводы. Т. 1. С. 127).

сохранит отзвуки учения Тредиаковского, будет пересмотрена, но и тогда она будет развиваться на основании изучения оды. Одни теоретики, как Никольский, будут ограничивать возможности одической формы на основании опыта прежде всего русских торжественных од, сужая репертуар одических строф до 10-стишной, так называемой французской, или классицистической, строфы. Другие, напротив, учение о строфе Тредиаковского расширят опытом недавнего знакомства русского общества с одами Пиндара и одами Клопштока. Но все теоретики без исключения форму оды, то есть ее строфическое деление, будут считать одним из основных признаков лирического жанра и, наоборот, строфу — прерогативой оды.

Можно, вероятно, говорить, что в момент распада классицизма и становления романтизма категория формы стихотворения, в частности понимание оды как строфически организованного стихотворения, приобретает в теории еще большее значение. В период, когда материя поэзии и жанров меняется, меняется стиль, внешняя форма остается важнейшим признаком жанра. Так, в последнюю эпоху жизни старой теории поэзии, уже после излома поэтического развития, строфа как несомненный признак оды будет помогать теоретикам поэзии классифицировать новые произведения романтической музыки. Стихотворения, уже не отвечавшие старым законам жанра, что понимали и сами теоретики, но требовавшие, по их понятиям, описания и включения в известную старую иерархию жанров, определялись лишь на основании формы. Так, одой оказывался «Воздушный корабль» Лермонтова.¹

Важным моментом становления романтизма было отмежевание от классических форм поэзии. «Если вместо *формы* стихотворения будем брать за основание только *дух*, в котором оно писано, то никогда не выпутаемся из определений. Гимн Ж.-Б. Руссо духом своим, конечно, отличается от оды Пиндара, сатира Ювенала от сатиры Горация, „Освобожденный Иерусалим“ от „Энеиды“, однако ж все они принадлежат к роду классическому», — писал А. С. Пушкин в 1825 году, предлагая далее относить к классической поэзии «те стихотворения, коих *формы* известны были грекам и римлянам», а к романтической поэзии — «те, которые не были известны древним, и те, коих

¹ Плаксин В. Учебный курс словесности с присовокуплением <...> краткой теории изящных искусств и примеров во всех родах прозаических и поэтических сочинений. СПб., 1844. Кн. 2. С. 113–115.

прежние формы изменились или заменены другими». ¹ Различия сегодняшнего понимания формы, к которой относят все внешние признаки произведения, от старинного понимания формы, выраженного Пушкиным, проявляется в ином, чем у Пушкина, восприятии форм од Руссо и Пиндара. Сегодня между формой од древнего и нового поэтов видится не меньше различий, чем между «духом» их од. Оды Пиндара имеют трехчленное деление: строфа, антистрофа и эпод, причем строфы и антистрофы изометричны, большая часть од Руссо написана десятистишной строфой 8-сложника, другие оды — сапфической строфой. Но для Пушкина, как и для его современников и предшественников, различие в характере строф Пиндара и Руссо представлялось менее существенным, чем то, что и Пиндар, и Руссо писали свои оды строфами.

Приведенное Пушкиным в этой же статье перечисление классических форм, куда относятся все известные жанры, включая оду, лишь подтверждает намеченную нами логику поэтологической мысли эпохи: жанр и форма (род поэмы, род стихотворения и род стиха) хотя и не тождественны, но столь близки, что сами термины могут взаимозамещаться. Примерно так же, как Пушкин, мыслил Третьяковский, когда описание формы стихотворения, приличествующей разного «рода поэмам», сокращал до указаний их рода стиха. Так, *просветительская* поэма (стихотворение, содержащее просьбу, моление) «может сочиняема быть и гексаметрами, и строфами», то есть может быть написана и в жанре эпистолы, и в жанре оды, а *схоластическая*, или *симпосиастическая*, поэма (стихотворение, описывающее пир) «может быть и лирическая, и героическая», то есть ее можно сочинять и в форме оды, и в форме эпического стихотворения. ² Эти указания для Третьяковского, несомненно, синонимичны, они одновременно заключают в себе указание и на жанр, и на форму, и на род стиха. Синонимии терминов *ода*, *строфа*, *лирический стих* отражают и названия од Ломоносова. Так, оду 1752 года он назвал не одой, а «поздравлением <...> лирическим стихом изображенным». ³

¹ Пушкин А. С. О поэзии классической и романтической // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11. С. 36.

² Третьяковский В. Способ к сложению российских стихов. С. 151.

³ [Ломоносов М. В.] Всепресветлейшей, державнейшей великой государыне императрице Елисавете Петровне <...> во изъявление истинного усердия и радости всеподданнейшее поздравление лирическим стихом изобра-

В европейской поэтической традиции закреплённость определённого «рода стиха» (формы) за «родом поэмы» восходит к Аристотелю, описывающему гекзаметр как героический стих. В России «иройскую» и «елегиньскую меру» первым упомянул Максим Грек,¹ затем век спустя Мелетий Смотрицкий в последней части «Грамматики словенской» (1619), посвященной версификации. В параграфе «Колики суть стихов роди» Мелетий говорит о существовании «единнадесяти стихов родов», но называет лишь семь «изряднейших» из них. Таковы суть «екзаметр, или иройский, пентаметр, или елегийский, ямвийский, сафийский, фалейский, или единнадцатисложный, гликонский, хориямвийский, асклипианский».² И позднее, в течение XVII—XVIII веков, термин «род стихов» не всегда распадался, как в некоторых латинских поэтиках, на понятия «род поэмы» и «род стиха», а часто стягивал к себе оба значения. Так, Симеон Полоцкий сообщает, что «преведох псалмы славенския на различныя стихов роды»,³ понимая под этим, по-видимому, одновременно как разные размеры стиха, так и разные жанры, представленные в его «Псалтири рифмотворной» (1680). Этот же термин использует спустя еще век автор описания торжеств, проходивших в Севской семинарии в апреле—сентябре 1784 года: «...по окончании пения поэзии ученики читали разных родов стихи».⁴ Стихотворения в описании отсутствуют, но судя по аналогичным «торжествам муз» других семинарий, публиковавшимся в 1770—1780-е годы, это могли быть канты, оды, эпиграммы, сонеты и рондо, то есть стихотворения тех жанров, которые преподавались в эти годы в семинариях. Двусмысленность термина «род стиха», сосуществующего с более определенным в нашем понимании и потому более нас устраивающим термином «род поэмы», или «род стихотворения», или жанр, сохранялась

женное всенижайше приносит всеподданнейший раб Михайло Ломоносов. СПб., при имп. АН, ноября 23 дня 1752.

¹ См.: *Перетц В. Н.* Историко-литературные исследования и материалы. СПб., 1900. Т. 1. С. 3—4.

² *Мелетий Смотрицкий.* О степенях стихотворной меры // Мелетий Смотрицкий. Грамматики славенския правилное синтагма. Від. В. В. Німчук. Київ, 1979. Л. 79 об.

³ *Симеон Полоцкий.* Избранные сочинения / Подгот. текста и коммент. И. П. Еремина. М.; Л., 1953. С. 213.

⁴ Торжество Севских муз апреля 22, июня 30 и сентября 23 дней 1784 года. М., 1784. С. 12.

в продолжение всей жизни старой теории поэзии не по недостатку продуманности и упорядоченности. В самой этой двусмысленности реализовывалась важная для старой системы поэзии некоторая все же неясность, недосказанность в понимании соотношения жанра и формы. Термин «род стиха», особенно не в поэтиках, а в менее обязывающих высказываниях, мог подразумевать «род поэмы», но прямо об этом нигде не говорилось. Можно было сказать, что «поэзии ученики» читали оды, элегии и рондо, а можно было — что они читали строфы, элегические стихи и стихи четырехстопного ямба с определенной рифмовкой (рондо), и это было одним и тем же. В этой кажущейся размытости есть условность, сама по себе возможная лишь при определенности внутри культуры известных понятий. Лишь тогда, когда род стиха равен или почти равен роду стихотворения (поэмы), можно не уточнять, что имеется в виду. А это в свою очередь возможно при закреплённости определенной формы за жанром и при ее неизменности. В приведенном суждении Пушкина о классических жанрах нов сам термин «форма», не так давно усвоенный русской теорией, но само понимание «рода поэмы» как в первую очередь ее формы старо. Как старо и понимание формы оды на основании одного ее признака — строфы. Различие видов строф вторично и ни Тредиаковским, ни Пушкиным не оговаривается. Строфа выступает как род стиха, по своей соотнесенности с определенным жанром (одой) сопоставимого с гекзаметром.

Важное, а иногда и определяющее значение формы в понимании жанра старыми теоретиками поэзии не только не имеет ничего общего с формализмом XX века, но прямо ему противопоставлено. В отличие от формализма значимость формы в старом понимании поэзии определяется нерасторжимостью ее с содержанием. Мету слияния формы и содержания в старой поэзии доказывает от обратного явление бурлеска, комический эффект которого построен лишь на наполнении устойчивой формы, эпопеи, непристойным для нее содержанием, явление в постклассицистической литературе невозможное.¹

Определяющее значение формы способствовало ее консервации, сохранению ее неизменности, а это в свою очередь слу-

¹ Многочисленные пастиши XIX—XX вв., хотя несколько и схожи с бурлеском, все же основаны на хорошем знакомстве с конкретным произведением, а не на знании механизмов жанра как такового.

жило гарантом сохранения самого жанра. Желание русских поэтов закрепить определенное содержание за определенной формой обнаруживается в поэзии конца 1750—начала 1760-х годов, в период интенсивной работы по созданию классицистических жанров: элегии, идиллии, басни, неторжественной оды. Поиск новой адекватной силлабо-тонической формы для классических жанров отвечал старому пониманию соотношения формы и содержания, заключающемуся в обретении оптимальной для данной темы формы и ее консервации. Едва ли Херасков и Сумароков осознавали, что за их пониманием стоит учение о форме неоплатоников и само оно восходит к Платону. Неизменность форм искусства, утверждаемая Платоном,¹ находится в полном соответствии самому платоническому пониманию природы искусства. Однажды верно отраженная идея воплощается в соответствующую ей форму. А поскольку идеи вечны и неизменны, всякое повторное отражение не может изменить раз найденную форму, и всякий поиск формы есть нечто внешнее и чуждое как самой идее, так и воплотившей ее форме. Отсюда в поэзии нет времени: древние поэты постигали те же идеи и воплощали их в те же формы, что и новые. Важность формы в глазах старых теоретиков и поэтов определялась тем, что она вторична, в ней лишь воплощается идея, и именно поэтому форма предопределена и неизменна. Напротив того, в XX веке форма понимается как нечто самостоятельное, почти или вовсе не связанное с содержанием. На таком понимании основаны всякого рода поиски форм, игра формой, как например в поэзии футуристов, и изучение формы вне прямой связи ее с содержанием, как например в исследованиях формалистов.

В основе данного исследования лежит понимание оды как поэтической речи, строфически организованной, сама же строфическая форма оды представляется нерасторжимо связанной с ее внутренней формой — лирическим выражением. Об онтологическом смысле формы поэзии, в том числе лирики, старые теоретики не говорили. Их молчание объясняется, возможно, тем, что это представлялось им вполне понятным, а одновременно слишком трудным (что и есть в действительности). К пониманию смысла строфы как формы лирики подводит

¹ Платон. Законы. II, 656 de / Пер. А. И. Егунова // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М., 1994.

реплика И. Хр. Готшеда, оброненная в его «Риторике» по поводу членения речи на периоды. Объясняя значение периодов, он указывает на «естественную необходимость» членения речи для того, чтобы говорящий и слушающий «могли перевести дух» («Die natürliche Nothwendigkeit, im Reden Athem zu holen...»)¹ И хотя Готшед имеет в виду прежде всего ораторскую речь, его замечание может быть отнесено к речи вообще. Именно напряжение лирической речи обуславливает членение ее на строфы (периоды), а сам объем строфы определен степенью напряжения оды. Строфа отражает ритм дыхания поэзии. Нестрофически организованной одой оставалась лишь легкая ода, анакреонтическая.

¹ *Gottsched I. Chr. Ausführliche Redekunst, nach Anleitung der alten Griechen und Römer, wie auch der neuern Ausländer. 3 Aufl. Leipzig, 1743. S. 289.*

Часть I

РАННЯЯ РУССКАЯ ОДА, ИЛИ ОДА ГОРАЦИАНСКАЯ

Характерное для русской стихотворной культуры XVII века отсутствие рассуждений о поэзии, а также редкость в ней жанровых обозначений стихотворений на протяжении долгого времени затрудняли ее изучение. Поэзия этого периода предстояла единым недифференцированным внутри себя массивом, с ни с чем не соотносимыми особенностями, непонятными и потому странными. Происходящее по мере изучения силлабической поэзии узнавание в безликих некогда стихотворениях известных жанров закономерно приводит к ее возвращению в общую европейскую поэтическую культуру XVI—XVIII веков, частью которой она в действительности и была. Русские силлабические надписания, эпитафии, дедикации, послания, сатиры, элегии, пасторали, сивльвии оказываются вполне соотносимыми с европейскими, прежде всего польскими, образцами этих жанров.¹ Все они явились в результате усвоения старшими силлабиками современной им европейской поэтической культуры, которую они прививали к культуре русской. Происходивший в течение второй половины XVII века процесс освоения европейской поэзии, чрезвычайно важный для будущего русской культуры, стал возможным благодаря открытию на Украине и в Белоруссии училищ, организованных по образцу иезуитских европейских школ.² Преподавание поэзии и риторики в этих училищах осу-

¹ Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 240.

² Исследованием украинских поэтов в их отношении к поэтикам польским (иезуитским), а также общих для них истоков в поэтиках Возрождения наиболее обстоятельно занимался В. И. Резанов (*Резанов В. И. До історії боротьби літературних стилів. Поетика Ренесансу на терені України та Росії // Записки Нижинського інституту соціального виховання. 1931. К. XI. С. 1—57*).

ществлялось по руководствам, восходящим к незуитским трактатам, пользовавшимся в эту эпоху непререкаемым авторитетом. Очевидно, что и сами трактаты были известны преподавателям и лучшим из учеников, как была известна и поэтика Скалигера, к которой эти трактаты восходили.

Теория лирики основывалась в этих руководствах на одах Горация, считавшихся на протяжении всей доклассицистической теории поэзии эталонами жанра. Вместе с тем в поэтиках Скалигера, Понтана, Мазена (J. Masenius, 1606—1681), Доната и Сарбевского говорится не только о Горации, но и о Пиндаре как образцовом лирике и приводятся отрывки его од (в оригинале). Однако новолатинская поэзия, непосредственно связанная с латинскими трактатами, пиндарических од не знала.

Оды Горация в руководствах подразделяются на монострофические оды, иначе оды, написанные первым асклеиадовым стихом, редким у Горация (им написаны 1-я ода, кн. I; 30-я ода, кн. III — знаменитый «*Exegi monumentum*», и 8-я ода, кн. IV), в европейской традиции эти оды делятся на четверостишия; дистрофические оды (3, кн. I) — третий асклеиадов стих, также в европейской традиции передаваемый четверостишиями; тристрофические оды (12, кн. III) (ионический стих, уникальный у Горация) и тетрастрофические оды, «встречающиеся чаще всего», к которым относятся и оды, написанные алкеевой и сапфической строфой.¹ Действительно, сапфическая и в меньшей мере алкеева строфы были самыми популярными строфами европейской горацианской оды. Ими написана большая часть новолатинских од Муре

¹ О строфах Горация см.: *Büchner K. Zur Form und Entwicklung der horazischen Ode. Leipzig, 1939*; вот рисунок этих самых распространенных горацианских строф: сапфическая (первая):

```

- 0 - - - | 0 0 - 0 - 0
- 0 - - - | 0 0 - 0 - 0
- 0 - - - | 0 0 - 0 - 0
- 0 0 - 0

```

алкеева строфа:

```

- - 0 - - | - 0 0 - 0 -
- - 0 - - | - 0 0 - 0 -
- - 0 - - - 0 - 0
- 0 0 - 0 0 - - 0

```

(М.-А. Muret, 1526—1585), Понтана, Мазена, Сарбевского и др. В России из новолатинских од особой известностью пользовались оды Сарбевского, среди которых многие написаны сапфической строфой.

Для живого национального языка горацянскую оду первым разрабатывал Ж. Дю Белле (1525—1560), теоретик Пляды. В начале поисков адекватного звучания французского стиха латинскому он пробовал, как позднее Мелетий Смотрицкий, заменить силлабическую версификацию квантитативной (различение гласных по долготе и краткости), но вскоре был вынужден отказаться от этой мысли.¹ Подобие латинскому звучанию французской поэтической речи Дю Белле видел в существенном обновлении поэтического словаря, а также в реформе поэтических форм. Для него и Пьера Ронсара разработка французской строфы, всевозможных ее типов, была одной из первых задач в «покорении оды» (Ю. Б. Виппер), однако адекватная форма горацянской оды давалась им с трудом. Всего две оды Ронсара написаны сапфической строфой.² Лишь следующее поколение французских поэтов под влиянием новолатинской поэзии осваивает горацянскую строфику.³ Очень рано, уже в 1570-е годы, силлабическая горацянская ода с соответственной ей строфической зазвучала на польском языке в парафрастических одах и песнях Яна Кохановского.⁴

Пафос перехода европейской поэзии к оде, быстро распространявшейся в Европе конца XVI—начала XVII века, может стать понятным, если учесть то новое, что несла с собой лирика.⁵ С точки зрения формы введение строфического принципа в строение стихотворения явилось золотой серединой между крайностями, с одной стороны, жестких форм Возрождения (канцона, баллада, рондо), с другой, — бесформенных тяжеловесных однообразных стихов «великих риториков».

¹ Janik D. Geschichte der Ode und der «Stancen» von Ronsard bis Boileau. Berlin; Zürich, 1968. S. 20.

² Там же. С. 21—22.

³ Там же. С. 87—95.

⁴ Kostkiewiczowa T. Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku. Wrocław, 1996. S. 89—91.

⁵ Термин «лирика» введен поэтами Пляды, которые употребляли его как равнозначный оде: свой сборник од Дю Белле озаглавил «Vers lyrique» (1549). См.: *Bunner Ю. Б.* Поэзия Пляды. Становление литературной школы. М., 1976. С. 194.

Ода предоставила ту меру конструкции и свободы, которые, дополняя друг друга, не были обременительными и определили новый для европейской поэзии феномен организованной свободы или свободной организации поэтической речи. Новая строфическая организация стихотворения (в Италии почти одновременно с французской одой появилась октава, несравненно более жесткая, чем в одах, строфа) позволила зазвучать поэтической речи просто и естественно. Простота и естественность од Горация и была тем идеалом, к которому стремились поэты Плеяды.¹ В плане содержания теория гораццианской оды предлагала широкий, почти неограниченный круг тем и требовала лишь приятности их и лирического, то есть личного, освещения. Это означало, что с одой пришла поэтизация окружающего мира: все могло и просилось быть воспетым. Все ручьи Европы поспешили вслед за Бандузским ключом в оду,² затем леса и луга, зимы и весны, переживание своей одаренности и бездарности, своей и общей смертности, любви и нелюбви. Однако очень скоро, на протяжении жизни одного поколения, ода «надела на себя ярмо зависимости от власти».³ Уже в 1560-е годы во Франции появились придворные оды.

Глава 1

ПЕРВЫЕ РУССКИЕ СТРОФЫ

Самые ранние строфы на русском языке относятся к 1656 году. Ими написаны три стихотворения, входящие в так называемую вторую декламацию, произносившуюся 12 отроками в Полоцке по случаю въезда в город царя Алексея Михайловича. Вместе с «первой» декламацией, произнесенной в том же году, это самые ранние из дошедших до нас стихотворений Симеона Полоцкого, в то время учителя Богоявленской

¹ *Дю Белле Ж.* В защиту языка и поэзии // Эстетика Ренессанса / Сост. В. П. Шестаков. М., 1981. Т. 2. С. 257.

² К. Мэддисон, между прочим, указывает, что знаменитая ода Ронсара «Ручью Беллери», а вслед за нею и многие другие аналогичные оды, восходит не к оде Горация (13, кн. III), а к новолатинской оде Я. Понтана. См.: *Maddison C.* Apollo and the Nine. A History of the Ode. London, 1960. P. 17.

³ *Janik D.* Geschichte der Ode und der «Stancen». S. 24.

школы.¹ Как предполагает публикатор этих декламаций Н. И. Прашкович, в их подготовке скорее всего принимали участие и другие учителя этой школы.² В своем предположении исследователь исходит из разности стилей входящих в декламации стихотворений, часть которых изобилует диалектизмами (например: «Нехай парки для церкви не зайзрят ти света...»), часть же написана русским языком. Стиль последних соответствует стилю известных более поздних стихотворений Симеона. Три интересующих нас строфических стихотворения, которые произносились в «Рифмах вторых» (1, 3 и 12 отроками), в стилистическом отношении относятся к числу лучших в декламации. По всей видимости, они принадлежат Симеону. Строфика стихотворений сапфическая, первое насчитывает пять строф, второе — три, третье — семь. Как и другие стихотворения декламации, эти три строфических стихотворения — панегирические.

Декламация, этот особый вид школьного творчества, распространенный в иезуитских школах, имела свои правила составления.³ Стихотворные декламации, готовившиеся учениками класса пиитики под руководством и редактурой учителя (было ли так в Богоявленской школе в 1656 году, — неизвестно) составлялись из «разных родов стихов» — «од, элегий, поэм, периодов, посланий, хрий».⁴ При этом разные роды должны были перемежаться между собой, чтобы этим разнообразить действие. Три строфических стихотворения (1, 3 и 12 отроков) из декламации 1656 года относились, очевидно, к одам. И по своей строфической форме, и по среднему приятному стилю, содержащему «цветы» метафорического «украшения» («Россию Белу во свете поставил, Прежде напастей бурейо стемненну И оскорбленну»), они полностью отвечают теории оды, преподаваемой в такого рода училищах. По образцовой для этой эпохи классификации Понтана, две первые оды (произносимые 1 и 3 отроками) принадлежат к изъяснительным

¹ Панченко А. М. Симеон Полоцкий // Словарь книжников и книжно-сти Древней Руси. XVII в. СПб., 1998. Ч. 3. П—С. С. 364.

² Прашкович Н. И. Из ранних декламаций Симеона Полоцкого: («Метры» и «Диалог краткий») // ТОДРЛ. М.; Л., 1965. Т. 21. С. 32.

³ Резанов В. И. К вопросу о старинной драме. Теории школьные «декламаций» по рукописным поэтикам // Известия ОРЯС. 1913. Т. XVIII. Кн. 1. С. 1—40.

⁴ Там же. С. 7.

хвалебным одам. Приступ обеих од содержит в себе призыв к радости. Так, начало первой оды (1-й отрок):

Радуйся царю восточныя страны,
Народом многим от Бога посланы,
Царь обладатель, дедич милостивый,
христоролюбивый.

А начало второй оды (3-й отрок):

Ликуй, Сионе церкви восточная,
Агнице богу пренепорочная,
Совокупи бо царь твой правоверный
весь народ верный.¹

Последние строфы од представляют собой «моление», которым обыкновенно оканчивались панегирики, что было наведено затем классицистической одой:

Бога молим: да даст ти многа лета
Верному царю дондеже вси света.
Светила светла на небе сияют,
бег истецают.

Или второй оды:

Возопий: многа лета государю,
Здравие моля восточному царю,
Да смирит господ враги, супостаты,
его палаты.²

Эти первые русские сапфические строфы³ (их рисунок — 11—11—11—5) калькированы с польской сапфической стро-

¹ Прашкович Н. И. Из ранних декламаций Симеона Полоцкого... С. 34.

² Там же.

³ «Сафийская» строфа Мелетия Смотрицкого, предлагавшего для русской поэзии квантитативную метрику, может показаться экспериментом, однако она представлялась образцовой еще Тредиаковскому (*Тредиаковский В. К.* Ответ на письмо о сапфической и горацанской строфах // Печарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. Приложения к жизнеописанию Тредиаковского. СПб., 1873. Т. II. С. 253). Вот она:

Мусо татр сарматск, Богу триедину,
Должную дай честь поклона со имны,
Чистою славян, его, давшему ты
Мерою пети.

(*Мелетий Смотрицкий.* Грамматики славенския правильное синтагма. Вид. В. В. Німчук. Київ, 1979. Л. 75).

фы, широко распространенной с начала XVII века в польской панегирической политической поэзии:

Napełni serca duchem swym ojcowskim
Panów koronnych na zjeździe krakowskim,
Aby chorobę koronną zleczyli,
W miłości żyli.¹

Симеон Полоцкий, окончивший Киево-Могилянскую коллегию, а затем учившийся в литовских школах, возможно в Виленской академии,² хорошо знал польскую поэзию и сам в ранний домосковский период своего творчества писал стихи на польском. Из новолатинской и польской поэзии им были перенесены в русскую поэзию многие жанры: сатира, пастораль, силвы и др.³ Есть все основания говорить и об одах Симеона. Они не выделялись исследователями творчества поэта прежде всего из-за недостаточной изученности жанра оды, а также потому, что сам поэт не давал своим произведениям жанровых обозначений.

В поэтических книгах Симеона Полоцкого: «Рифмологоне», «Вертограде многоцветном» (1678) и «Псалтири рифмотворной» (1680)— встречается немало число стихотворений, написанных строфами. Наибольшее богатство в разнообразии форм представляет «Псалтирь рифмотворная». В ней Симеон использует 19 типов строф. Всего из 163 стихотворений «Псалтири» (150 псалмов, одного псалма «вне числа» и 12 переложений Ветхозаветных и Новозаветных песней, канонически примыкающих к Псалтири) в строфической форме написаны 98 переложений. Чаще всего Симеоном используется четверостишие из равных стихов в 13 слогов (31 стихотворение); 19 стихотворений состоят из четверостиший из равных стихов в 11 слогов. На третьем месте по употребительности стоит

¹ Pieśń nowa uczyniona na konwokacyją krakowską roku 1608. Цит. по: Nowak-Dłużewski J. Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce. Zygmunt III. Warszawa, 1971. S. 162. Знаменательно, что присланные из Варшавы в 1676 г. В. М. Тяпкиным политические польские стихи написаны преимущественно, по-видимому, сапфической строфой, что воспроизвели переводчики Посольского приказа. См.: Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 3 / Сост. С. И. Николаев и А. М. Панченко. М., 1994. С. 341, 357—362; комментарий — с. 568—571.

² Панченко А. М. Симеон Полоцкий. С. 362.

³ Там же. С. 363—364.

сапфическая строфа — 14 стихотворений.¹ 11 переложений написано строфой в четыре стиха 8-сложника, остальные строфы используются редко, в одном или двух псалмах. Пестрота стихотворных форм «Псалтири» отвечала задаче, поставленной перед собой ее автором. Во втором предисловии к «Псалтири» Симеон говорит, что перевел «псалмы славенския на различныя стихов роды» из желания облегчить пение их на распространившееся тогда польское «гласов подзнаменованье».² Польские псалмы, о которых говорит Симеон, это стихи и оды из «*Psalterza Dawidowego*» Яна Кохановского, популярность которых в России сохранялась и в XVIII веке.³

Принимаясь за «стиховное» переложение Псалтири, Симеон Полоцкий вступал в область европейской духовной оды. В европейских поэтических культурах переложение псалмов было важным этапом становления национальной лирики. Так, рождению французской лирики предшествовали переложения Клемана Маро (С. Marot, 1495—1544), предтечи Пляеды,⁴ английской лирики — Дж. Бьюхенана (G. Buchanan, 1506—1582), переложившего псалмы Давида в горацанской форме в 1566 году,⁵ немецкой лирики — Мартина Лютера, польской — Яна Кохановского. К переложению Псалтири поэтов Нового времени подвигало стремление воссоздать на национальном

¹ Кроме 13 псалмов сапфической строфой переложено 151 псалом «вне числа», А. М. Панченко указывает, что «Песнь Богородицы» «состоит из семи сапфических строф» (Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 176), однако она написана трехстишной строфой (13—13—5):

Величит душа моя господа всех бога
И бысть о бозе спасе радость зело многа
духу моему.

(Симеон [Полоцкий]. Псалтирь рифмотворная. М., 1680. Л. 131).

² Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М.; Л., 1953. С. 214.

³ Они включались во многие «Praxes» школьных поэтов, см.: *Lewin P.* Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722—1774) a tradycje polskie. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1972. S. 130, 149—150, 173—174. См. также: *Łuźny R.* Literatura polska w Rosji w wieku XVII i XVIII (Problematyka, stan i potrzeby badań) // О взаимных связях литературных польско-росийских. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969. S. 43—45. О распространности псалмов Кохановского в рукописных сборниках XVII—XVIII вв. см.: Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII вв. М., 1996. С. 85.

⁴ См.: Виннер Ю. Б. Поэзия Пляеды. Становление литературной школы. М., 1976. С. 195.

⁵ См.: Shuster G. N. The English Ode from Milton to Keats. New York, 1940. P. 41, 50.

языке звучание еврейских стихов. Об этом говорит Симеон как о первой «вине» (причине), заставившей его взяться за переложение: «...псалмы в начале си на еврейском языке составишася художеством стихотворения».¹ Здесь оказывалось значимым не только мерное и рифменное их звучание, но и имитация собственно псалма — песни, оды.² Знание о строфическом, песенном характере псалмов восходило к блаженному Иерониму, «распознающему в Священном Писании, — по словам Феофана Прокоповича, — разного рода стихи <...> в Псалмах содержатся и ямбы, и алкееи, и сапфические, и стихи в половину стопы...».³ По словам английского теоретика поэзии Филиппа Сиднея (1554—1584), блаженный Иероним даже считал, что царь Давид в псалмах подражал Горацию и Пиндару.⁴ Феофан называет также гекзаметры, пентаметры и триметры ветхозаветного оригинала.⁵ Вопрос о форме парафразисов был, таким образом, решающим.

В «различных стихов родах», то есть в самих стиховых формах заметнее всего сказывается ориентация Симеона на польские образцы парафрастических од Яна Кохановского. Однако зависимость переложений Симеона от польских образцов, как он и предупреждал во втором предисловии, не была полной. Самостоятельность Симеона сказалась не только в «украшении пиитическом»,⁶ но и в стиховых формах. Расхождение в формах польских и русских переложений заметнее всего в строфической организации псалмов. Если Ян Кохановский подавляющую часть псалмов переложил строфами, Си-

¹ Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. С. 213.

² На синонимии этих разноязычных слов указывает Федор Поликарпов в статье «Песнь»: «ὄδι, ἄσρα, μέλος, μόλι, φαμός, μελῆρον, canticum» ([Федор Поликарпов]. Лексикон трезычный сиречь речений славенских, еллиногреческих и латинских сокровище... М., 1704. Л. 70).

³ Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве. (De arte poetica) / Пер. Г. А. Стратановского // Феофан Прокопович. Сочинения / Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961. С. 340. В латинском оригинале так: «Divus autem Hieronymus <...> varium in scriptura genus carmina agnoscit, et in psalmis <...> et iambos, et alcaicos et sapphicos et semipedes versus esse» (Там же. С. 232). О роде стихов в «Псалтири» рассуждает и Симеон, основываясь при этом на Кирилле Божественном, Николае Лиране и Моисее (Избранные сочинения. С. 213).

⁴ Shuster G. N. The English Ode from Milton to Keats. P. 51.

⁵ Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве. С. 340.

⁶ Николаев С. И. Польская поэзия в русских переводах (XVII—XVIII вв.). Л., 1989. С. 26—27.

меон Полоцкий чуть более трети написал обычными для русской поэзии виршами (65 из 163). Далеко не все польские строфы «Псалтири Давидовой» нашли отражение в русских переложениях. Так, в русской «Псалтири» мы не найдем строф с чередованием длинного и короткого стихов (например, 10—8—10—8 или 13—10—13—10, 13—11—13—11 и др.), не говоря уже о том, что Симеон нигде не строит строфу на перекрестной рифме, как редко, но позволял себе это Кохановский (Пс. 7, 9). Вместе с тем большая часть строф «Псалтири рифмотворной» имеет аналог в «Псалтири» Яна Кохановского.¹ Среди них самые употребительные у Кохановского и Симеона четверостишия из 13-сложников, 11-сложников, 8-сложников и сапфическая строфа. Последняя Симеоном используется чаще, чем Кохановским: в русской «Псалтири» 13 псалмов переложено сапфической строфой,² в польской — только 9. В строфах Симеон в отличие от Кохановского далеко не всегда соблюдает синтаксическое и интонационное единство. Многие его строфы, особенно состоящие из длинных стихов, распадаются на вирши, и лишь графическая их запись, а также соблюдение синтаксического и интонационного единства в соседних стихах делают эти вирши строфами. Трудностью организовать строфу объясняется нестрофическая организация большей части переложений Симеона Полоцкого, а также его предпочтение, в сравнении с Кохановским, сапфической строфы другим изометрическим строфам. В отличие от

¹ *Łuźny R.* «Psałterz rymowany» Symeona Połockiego a «Psałterz Dawidów» Jana Kochanowskiego // *Slavia orientalis*. 1966. № 1. S. 9—14.

² Сравнительными подсчетами стихотворных форм псалтири Кохановского и Симеона занимались Н. Э. Глокке (*Глокке Н. Э.* «Рифмотворная псалтирь» Симеона Полоцкого и его отношение к польской Псалтири Яна Кохановского // *Университетские известия*. Киев, 1896. Сентябрь. С. 1—18), не выделявший специально сапфическую строфу, и Р. Лужный, ошибочно отнесший 24-й псалом Симеона к одиннадцатисложным четверостишиям («Psałterz rymowany» Symeona Połockiego a «Psałterz Dawidów» Jana Kochanowskiego. S. 10), тогда как он написан сапфической строфой:

Господи, к тебе душу воздвигаю,
Боже мой, на тя раб твой уповаю.
Тем да не буду посрамлен во веки
пред человеки.

(Симеон [Полоцкий] Псалтирь рифмотворная. Л. 17 об.). Отсюда происходит неверное число сапфических переложений псалмов Симеона по Лужному — 12, а не 13.

четверостиший с длинными стихами сапфическая строфа самым своим рисунком стихов маркирует строфичность: четвертый короткий стих даже при несоблюдении синтаксического единства держит строфу. Впрочем, распадение строф у Симеона, заметное более всего в 13-сложниках, в сапфической строфе встречается редко.

Все псалмы Симеона, переложённые строфами, можно отнести к первым русским духовным одам. Они принадлежат к этому жанру не только по своему «роду стиха» — строфическому строению, но и по возвышенной материи и лирической бессюжетной композиции. Полемически заостренная оценка Тредиаковского «преложений Симеона Полоцкого» (они «есть не токмо не лирическое, но и какого б было из поэзии вида определить не без трудности»)¹ определена, по-видимому, известным влиянием на его восприятие псалмов Давида Н. Буало и Ш. Роллена, относивших их к самой высокой лирике.² В оценке Тредиаковского «Псалтири рифмотворной» сказались не только произошедшие за 70 лет изменения в понимании лирики и стиля, но и новый взгляд на псалмы Давида. Если Симеон, принадлежа к той традиции, в которой различались псалмы по своей форме, пытался воссоздать их разнообразие,

¹ Тредиаковский В. К. Предупреждение // Vasilij Kirilovič Trediakovskij. Psalter 1753 / Besorgt und kommentiert von A. Levitsky. Hrsg. von R. Olesch und H. Rothe. Paderborn; München; Wien; Zürich, 1989. S. 3. То же: Неизданные тексты В. К. Тредиаковского. Предупреждение... / Подгот. текста и примеч. А. Б. Шишкина // Венок Тредиаковскому. Волгоград, 1976. С. 4.

² Оценка псалмов Давида в первой редакции «Рассуждения о оде вообще» (1734) повторяет Буало: «...ибо Псалмы ничто иное как оды, хотя на российский и не стихами переведенные, как и на прочие христианские языки; но на еврейском все они стихами сочиненные по тогдашнему еврейских стихов обычаю. Увидит он тут и *благородство материи, и богатство украшения, и великолепие слова, увидит мудрую прерывку разума, от разума не отходящую, увидит удивительное вознесение к высоте слогом возлетающее, каково Пиндар и Гораций имеет и каково господин Боало иметь приказывает*» (Тредиаковский В. К. Рассуждение о оде вообще // [Тредиаковский В.] Ода торжественная о змаче города Гданска. СПб., 1734. С. [27]), во вторую редакцию 1752 г. Тредиаковским включена также цитата из 12-го тома «Древней истории» Ш. Роллена: «В них [псалмах. — Н. А.] реки возвращаются вспять к своим истокам, моря расступаются и убегают, холмы скачут, горы тают, как воск, и исчезают, небо и земля слушают и внушают с почтением и в молчании — все естество приходит в движение и колеблется от лица своего Зиждителя» (Тредиаковский В. К. Рассуждение об оде вообще // Тредиаковский В. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 1752. Т. 2. С. 33).

то новая традиция все псалмы относила к лирике, то есть оде.¹ Таким образом, Третьяковский был, вероятно, неудовлетворен непоследовательностью Симеона в выборе поэтических форм для переложений. Сам он переложение всей Псалтири выдержал в одической (а значит, в лирической) форме. Именно поэтому он озаглавил раздел в своих «Сочинениях», куда вошла часть из них, «Оды Божественные», а подготовленную к печати рукопись полного перевода Псалтири — «Псалтирь, или книга псалмов блаженного пророка и царя Давида, предложенных лирическими стихами и умноженных пророческими песнями».² Сумароков же, использовавший при переложении Псалтири самые разнообразные стиховые формы: оды, сонеты, белые стихи, изометрические строфы, стихи, не поделенные на строфы, — оказался в понимании формы псалмов ближе к Симеону Полоцкому, чем Третьяковский.³

Строфы духовных од Симеона восходят к разным образцам и имеют разное значение. Выявление лежащих в основе стихотворений образцов может помочь в дальнейшем более точному определению их жанровой природы и тем самым лучшему их пониманию. Так, например, строфа с коротким 7-сложным или 8-сложным стихом соответствует силвам и кантам Сарбевского,⁴ такая строфа употребительна была и в дифирамбах. Часть же устойчивых в переложениях Симеона форм не вызывает сомнений ни в вопросе своего происхождения, ни в своей жанровой определенности. Они относятся к самым распространенным в европейской оде типам горацанских строф. Таковы 14 переложений, выполненных сапфической строфой, и 19 переложений, состоящих из четверостиший 11-сложника. Эти простые горацанские четверостишия были самыми популярными формами парафрастической европейской оды. Горацанская форма парафрастических од таким образом противопоставлялась пиндарической форме од пане-

¹ В «Предупреждении» к своей «Книге псалмов» Третьяковский прямо говорит, что «Род Псалмов <...> требует стихов лирических», то есть строф (Третьяковский В. К. Предупреждение. С. 3).

² Третьяковский В. Сочинения и переводы. Т. 2. С. 63–173. Полностью издана А. Левицким: Vasilij Kirilovič Trediakovskij. Psalter 1753.

³ Из-за разнообразия форм его переложение Псалтири названо им «Стихотворения духовные» (Сумароков А. П. Стихотворения духовные. СПб., 1774).

⁴ Sparrow J. Sarbiewski's «Silviludia» and their italian source // Oxford Slavonic Papers. 1958. V. VIII. P. 35–48.

гирических.¹ Из классических горацанских строф среди переложений Симеона Полоцкого можно выделить еще третью асклепиадову строфу 135-го псалма (первые два стиха 11-сложные, третий и четвертый 7-сложные):

Исповедь хвалы господу несите,
Яко благ. Бога всех богов хвалите,
Яко милость во веки
Его на человеки.²

Такой строфы мы не нашли в «Псалтири» Кохановского, Впрочем, Симеон мог ее заимствовать у других польских поэтов. В России она не получила распространения.

В отличие от духовных од светские строфические стихотворения Симеона не обязательно относятся к жанру оды. Так, большая часть строфических стихотворений «Вертограда многоцветного» одами не является. Из 54 стихотворений «Вертограда», написанных сапфической строфой (других строф в сборнике нет),³ 14 представляют собой нравоучительные рассказы, вроде фацетий, из древней, греческой или римской истории. К такому типу стихотворений относится, например, стихотворение «Щастию не верити», содержащее знаменитый рассказ о Солоне и Крезе, восходящий к Плутарху. Сюжетное повествование этих 14 стихотворений затрудняет отнесение их к жанру оды, в строгом понимании — бессюжетному стихотворению, однако самый выбор предметов — античные сюжеты, может свидетельствовать о намерении поэта создать антиквизированные стихотворения, античным темам которых отвечает форма горацанской оды. Примечательно, что темы почти всех 54 строфических стихотворений «Вертограда» заимствованы Симеоном из «Собрания трудов» М. Фабера, представляющего собой энциклопедию античной мудрости.⁴ Иные источники нестрофических стихотворений, нередко

¹ Janik D. Geschichte der Ode und der «Stancen» von Ronsard bis Boileau. Berlin; Zürich, 1968. S. 32.

² Симеон [Полоцкий]. 135-й псалом // Псалтирь рифмотворная. Л. 116.

³ В это число не входят стихотворения, состоящие из одной сапфической строфы.

⁴ Об источниках стихотворений «Вертограда» см.: Хипписли А. Западное влияние на «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. СПб., 2001. Т. 52. С. 695–708; они указаны в издании: *Simeon Polockij. Vertograd mnogocvetnyj*. V. 1–3 / Ed. by A. Hippiesley, L. I. Sazonova. Köln; Weimar; Wien, 1996–2000.

входящих в тот же цикл, что и строфические оды, подтверждают вероятную преднамеренность Симеона в выборе стихотворных форм.

Другие 40 стихотворений одической формы «Вертограда многоцветного» представляют собой рассуждения-поучения в христианской жизни и более соответствуют жанру оды. Их религиозное содержание проявляется не только в самих утверждаемых ценностях, но и в соответствующих ассоциативном ряде и стиле, почти не позволяющих вспомнить Горация. Трудно сказать, с какой целью Симеон использовал в этих стихотворениях одическую форму, насколько была она для него знаковой. Ведь в «Вертограде» мы встречаем подобные христианские рассуждения-наставления и в обычной для силлабической поэзии виршевой форме. Все же одические по форме стихотворения христианского содержания можно, вероятно, выделить в группу духовных медитативных од. Внутри нее находится несколько стихотворений, вполне свободных от библейского и церковного колорита. Как и следует классической горацианской оде, они посвящены рассуждениям о временности всего земного и суетности человеческой жизни. Среди таких од шедевром можно назвать оду «Преходят вся». В ее теме можно увидеть влияние Екклезиаста,¹ но с не меньшим основанием можно говорить о влиянии горацианства. Соединение библейских и горацианских мотивов составляло особенность европейской горацианской медитативной оды. Близость Псалмам Давида, Екклезиасту и многим другим местам Ветхого Завета темы бренности сущего, вычитанной из Горация, как раз и позволяла христианским поэтам с легкостью проникаться духом горацианской оды. Этим отчасти, вероятно, объясняются популярность формы горацианской оды и предпочтительный ее выбор для переложения псалмов. Стихотворение «Преходят вся» не содержит в себе никаких прямых реминисценций из Писания, образы его выдержаны в духе горацианских од. Ясность композиции этого стихотворения, заключенной в 5 строфах, из которых первая — вводит в тему, а четыре следующие на примерах гонца, корабля, орла и облака служат ее раскрытию, прозрачность стиля и точная горацианская тональность — позволяют отнести это стихотворение к жанру горацианской оды:

¹ Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. С. 202.

Напоследок же, яко исчезает
 бесплодный облак, а не одождает
 нив земных; тако все, что в мире красно,
 тлится напрасно.¹

Как видно из приведенной строфы, Симеон Полоцкий прекрасно владел горацианской строфической. Здесь, как и в большей части других его сапфических строф, синтаксический период, в данном случае сложноподчиненное предложение с двумя придаточными, уместается в строфу. В сапфических строфах «Вертограда» и «Псалтири» Симеон часто, как и в данной строфе, прибегает к переносам,² что свободно допускалось в горацианской оде. Переносы, с одной стороны, делают фразу более свободной и естественной в синтаксическом и интонационном отношении, с другой — подчеркивают стиховую организацию речи. Все это как нельзя лучше помогает имитации латинской строфы Горация, применявшего и межстрофные переносы.³ Находим их и у Симеона Полоцкого:

Ибо его же забыл Бога бьяше,
 От того раба казни суд прияше,
 Яко есть нужно ему в поле ити
 и зверю быти

Различновидну, и траву с скотами
 Из нив прозябшу терзати зубами...⁴

В одической форме (сапфическая строфа) написана и часть панегириков «Рифмологиона». Например, 14 «Приветств» (4, 5, 10–20, 23) из «Гусли доброгласной, восклицательной желанья всех санов и чинов российских...», посвященной праздно-

¹ Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 3. С. 126.

² Л. И. Тимофеев считал, что «переносы у него [Симеона. — Н. А.] крайне редки, это единичные случаи», приводя при этом в качестве доказательства произведенный им подсчет на примере 13-сложника. Отсюда он «чрезвычайно характерной чертой стиха» Симеона считал «отказ от нормального логического построения фразы <...> уклонение от естественного развертывания ее в ряде строк...» (*Тимофеев Л. И.* Очерки истории и теории русского стиха. М., 1958. С. 246). Однако такой вывод если и справедлив, то никак не в отношении строфических стихотворений Симеона, которые Л. И. Тимофеевым, как и другими стиховедами, к сожалению, не исследовались.

³ О роли межстрофных переносов в конструкции од Горация см.: *Ласпаров М. Л.* Топика и композиция гимнов Горация // *Поэтика древнеримской литературы.* М., 1989. С. 111.

⁴ *Симеон Полоцкий.* Власть 2 // *Simeon Polockij. Vertograd mnogocvetnyj.* S. 155.

ванию коронования царя Федора Алексеевича. Однако вопрос об их жанровом характере представляется сложным. В русской науке панегирические стихотворения «Рифмологиона» традиционно относят к одам на основании их содержания.¹ Однако сам Симеон нестрофическое стихотворение не мог считать одой, но все ли строфические стихотворения он понимал как оды, остается вопросом. В то же время с точки зрения классицистической теории лирики «приветствам» «Гусли доброгласной» мешает быть одами заметное в них повествовательное начало. Так, в основе большинства «приветств» лежит рассказ об одном из библейских царей, примеру которого Симеон ставляет следовать молодого русского царя.

Проблема жанровой идентичности стихотворений Симеона оде представляется сложной и далеко не исчерпывается высказанными здесь наблюдениями. При ее решении следует учитывать ту обязательную двуплановость оценок и определений, которая возникает при рассмотрении доклассицистических жанров. С необходимостью мы должны исходить по крайней мере из двух, далеко не совпадающих критериев жанров: доклассицистического и классицистического. При идентификации стихотворений Симеона исследователь находится в схожем положении с исследователями творчества Яна Кохановского. Хотя его песни и парафразисы обычно относят к одам, некоторые специалисты сомневаются в правомерности такого определения на том основании, что сам Кохановский не мыслил поэзию по жанровому принципу.² Однако Сарбевский в своей «Праесепта Poetica» называет песни и парафразисы псалмов Кохановского «одами», а их автора — «христианским Горацием».³ Симеон Полоцкий, наверное знавший «Поэтику» Сарбевского, мог считать, что и он, следуя в «Псалтири рифмотворной» «христианскому Горацию», создает «славенские»

¹ См., например: *Розанов И. Н.* Русское книжное стихотворство от начала письменности до Ломоносова // *Вирши. Силлабическая поэзия XVII—XVIII веков.* [Л.], 1935. С. 51, 59. (Б-ка поэта. Малая серия); *Гудзий Н. К.* История древнерусской литературы. М., 1950. С. 467; *Сазонова Л. И.* Поэзия русского барокко. М., 1991. С. 126.

² *Kostkiewiczowa T.* Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku. Wrocław, 1996. S. 96.

³ *Pelc J.* Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej. Warszawa, 1980. S. 273—274. См. также: *Mitera-Dobrowolska M.* Twórczość Kochanowskiego w recepcji młodych pokoleń // *Jan Kochanowski: Twórczość i recepcja* / Pod red. Z. J. Nowaka. Katowice, 1985. T. 2. S. 17.

оды. При этом вопрос о жанре для него, очевидно, не стоял на первом месте, этим объясняется отсутствие в его творчестве жанровых обозначений. Более важным вопросом для него был, очевидно, вопрос формы или «рода стиха», и только в таком смысле — жанра. При самой большой строгости в понимании жанра оды из поэтического наследия Симеона к нему могут быть отнесены два стихотворения из декламации 1656 года, 51 стихотворение «Псалтири» (включая в это число и строфы короткого стиха, близкие дифирамбу), а также ода «Преходят вся». Все же не создание оды стало главной заслугой Симеона в истории русской лирики, а прежде всего разработка им одической формы, то есть русских силлабических строф.

Для русской виршевой поэзии строфическая организация поэтической речи была принципиальным новаторством. Интонацию русской силлабической поэзии определяла вирша (двустипшие), лежавшая в основе поэтической речи. За редким исключением она мерилась предложением, часто сложным, состоявшим из двух равных простых или осложненным причастным (деепричастным) оборотом, обнимавшим собою две строки — виршу. Стихотворение, таким образом, состояло из ряда одинаковых по объему небольших предложений, срифмованных между собой. Переносы и прочие интонационные изыски употребительны не были, поскольку разрушали мерную и естественную простоту звучания виршей. Строфа, основанная на синтаксическом единстве, объединяла большее по объему предложение с разными внутри него оборотами и вела интонацию фразы по крайней мере через четыре стиха. Синтаксическое и интонационное единство строфы в условиях виршевой поэзии было обязательно, поскольку строфа держалась исключительно на синтаксисе и интонации. Рифменного скрепления строфы, основанного на чередованиях рифм, виршевая поэзия не допускала. Введение в такой ситуации строф требовало немалого поэтического мастерства.¹ Строфа по-новому организовывала течение поэтической речи, разрушая виршевую мерность, позволяя услышать новые стиховые изгибы.

Русскими ценителями поэзии строфическое строение стихотворений воспринималось, по-видимому, как новшество, имеющее свою привлекательность. Так, после смерти Симе-

¹ Об этом справедливо пишет Р. Лужный, см.: *Łużny R.* «Psałterz gymowany» Symeona Połockiego a «Psałterz Dawidów» Jana Kochanowskiego. S. 15.

она в августе 1680 года Сильвестр Медведев создал цикл эпитафий скончавшемуся учителю, насчитывающий 14 надписей разного объема. Но, как говорит Сильвестр, царь Федор Алексеевич их отверг и «указал написать <...> ино надгробное, 12 статей, в кииждо статье по два върша».¹ Под «статьей» имеется в виду строфа. Таким образом, государь заказал Сильвестру эпитафию в одической форме, какую тот послушно и создал. Она написана с заметным графическим разделением строф, «статьи» (строфы) пронумерованы, всего их 12. Однако того внутреннего единства, каким отличалась большая часть строф Симеона, Сильвестру достигнуть не удалось. Его «статьи» распадаются на двустишия — вирши, и будь «Эпитафион» записан без графического деления на строфы, он воспринимался бы как обычное силлабическое стихотворение:

Зряй, человек, сей гроб, сердцем умился,
о смерти учителя славна прослезися.
Учитель бо зде токмо един таков бывый,
богослов правый, церкве догмата хранивый.²

В подобном распадении на двустишия заключалась главная опасность для построения строф в силлабической поэзии, избежать которую русским поэтам после Симеона удавалось редко. Даже Стефан Яворский не мог на русском языке выдерживать строфическую интонацию. Так, например, стремясь, по-видимому, построить «Стихи на измену Мазепы, изданные от лица всея России» строфически (8 стихов 11-сложника), о чем говорят и графическая их запись, и тематическое единство строф, он почти нигде не соблюдает равных синтаксическо-интонационных периодов — большая часть из них распадается на двустишия:

Се вторый Ирод, исполнь смертна яда,—
Мазепа лютый убил мои чада.
Уподобися Россия Давиду,
Иже от сына терпяще обиду.³

В этом сказывалась инерция виршевой интонации поэтической речи. Поэты так называемого переходного периода, по-

¹ См.: БАН. 31. 7. 3. Л. 620 об.

² Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А. М. Панченко. Л., 1970. С. 188. (Б-ка поэта).

³ Стефан Яворский. Стихи на измену Мазепы, изданные от лица всея России // Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. С. 262.

видимому, не владели русской версификацией настолько, чтобы писать строфами. Думается, что недостатком поэтического мастерства прежде всего, а не особой литературной позицией силлабиков Петровской эпохи объясняется забвение ими строф и соответственно оды. Даже Феофан Прокопович, обратившийся однажды к жанру оды,¹ создает оду Петру II на латинском языке. Его стихотворение, начинающееся стихом «Contende Felix, Auspice Numine...», уже давно в нашем литературоведении отнесено к жанру оды.² Написанное более сложной, чем сапфическая, алкеевой строфой, оно принадлежит к типу горацянских од по своей форме и, по классификации Понтана, представляет собой изъяснительную хвалебную оду. В эпоху классицизма она была бы отнесена к оде торжественной. Феофан написал ее по-латыни, не очень соображаясь с возможностями отрока-царя, вероятно, по той причине, что на русском языке такое стихотворение создать было крайне трудно.³ Это предположение подтверждает русский прозаический перевод оды, приложенный к старательно подготовленному Феофаном описанию «Пришествия в Нов Град <...> императора Петра Второго 1728, Генваря 11 дня», назначавшемуся, вероятно, к изданию.⁴ Запись русского перевода

¹ Судя по высказываниям в «De arte poetica» Феофан относился к одам не без скепсиса: «Объем этих поэтических произведений [в том числе од. — Н. А.] гораздо меньше, поэтому к ним смелее обращаются, легче разрабатывают и быстрее завершают их даже посредственные дарования» (Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве. С. 337).

² Два ее издания, выпущенные типографией Академии наук в 1727 г. очень редки, они не были известны П. П. Пекарскому и впервые описаны в: Описание изданий, напечатанных при Петре I. Сводный каталог. Дополнения и приложения / Сост. Т. А. Быкова, М. М. Гуревич, Р. И. Козинцева. Л., 1972. С. 190. № 623а, 623б. Впервые в Архиве Академии наук их обнаружил П. Н. Берков, он же ввел эту оду в научный оборот. См.: Берков П. Н. Одно из первых применений эзоповского языка в России (латинская «Ода Петру II» Феофана Прокоповича, 1727 г.) // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 74—82. Однако ода Феофана не имеет жанровой дефиниции (ее заглавие: «Ad augustissimum totius russiae imperatorem Petrum II. Cum Mosquam tenderet insignia regni Capessures»). Если бы не указание на нее В. К. Тредиаковского в «Рассуждении о оде вообще» (С. [28]), едва бы ее признали в нашем литературоведении одой, тем более если бы такая ода явилась на языке русском.

³ Созданием русской алкеевой строфы справедливо гордился В. К. Тредиаковский, см. с. 207 настоящей книги.

⁴ Описание вместе с переводом, сохраненное, вероятно, Г. Ф. Миллером, опубликовано Н. И. Новиковым в «Древней российской Вивлиофике» (1775. Т. 9. С. 492—494).

строками, равными латинским стихам, только подчеркивает желательность русских стрóf. Если бы Феофан мог создать стихотворный перевод своей латинской оды, он, наверное бы, это сделал. Отсутствие в его творчестве других од в свете сказанного не выглядит случайным.¹

Глава 2

ШКОЛЬНАЯ ОДА

Новый этап становления оды в России связан с деятельностью открывшихся в Москве, а затем и в других городах Велико́россии школ по образцу Киево-Могилянской академии. Читаемый в их стенах курс поэтики закладывал основу знания поэзии русских образованных людей. Сохранившиеся курсы в записи студентов позволяют в известной степени реконструировать представления о поэзии, быстро распространявшиеся в России Петровского времени. Однако изучение московских поэтик находится еще на первой своей стадии: собирания и описания сохранившихся курсов.² В ряде случаев делаются попытки проследить зависимость московских курсов от киевских и уже через их посредство наметить связь со школьными иезуитскими поэтиками. Такое комплексное направление в исследовании поэтик в дальнейшем должно помочь воссозданию картины литературной теории в России первой половины XVIII века в целом и может привести к интереснейшим выводам о своеобразии русской теории, с одной стороны, и ее общности с восточно- и западноевропейской теорией — с другой. Для истории русской поэзии важным было бы изучение теории жанров, изложенной в поэтиках, которое в отношении московских поэтик еще не предпринималось. Образцом для такого исследования могут служить работы В. И. Резанова,

¹ В начале 1730-х гг. Феофаном был создан ряд строфических стихотворений, в которых строфа строилась на вводимой в русскую поэзию охватной и перекрестной рифме. Ни одно из строфических стихотворений Феофана не превышает четырех стрóf.

² Важнейшим вкладом в исследование русских поэтик стала уже упоминавшаяся книга П. Левин (*Lewin P. Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722–1774) a tradycje polskie*. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1972).

показавшего на материале киевских поэтик прямую связь так называемой «школьной драмы» XVII века с преподаваемой в школе теорией драмы. Выявленная В. И. Резановым и ныне признанная связь формы школьной драмы со школьной теорией ставит вопрос о существовании школьных версий других рассматриваемых в поэтиках жанров. До сих пор мы почти не располагаем сведениями о школьной поэзии средних и малых жанров, учению о которых в поэтиках уделялось много места. До недавнего времени единственным известным образцом школьных опытов в таком роде была «Элегия о смерти Петра Великого» Тредиаковского. Между тем естественно предполагать, что ученики усваивали в Славяно-греко-латинской академии наряду с элегией и другие поэтические жанры.

В верности этого предположения убеждает нас присоединение к курсу поэтики Григория Мокрицкого «*Institutio poetica*», читанному им в Московской Академии зимой 1721/1722 года,¹ печатных листов с двумя «песнями», или «кантиками». Оба они известны по публикациям последних лет, первый из них «Кто идет с войском...» в последние десятилетия воспроизводился трижды, второй — «Торжественная паки вам отрада...» — один раз. Правда, публикаторы вслед за А. В. Позднеевым воспроизводили их по рукописному сборнику кантов,² а не по редким изданиям, описанным П. П. Пекарским и Т. А. Быковой с М. М. Гуревичем.³ Первая «Песнь привет-

¹ См. о ней: *Lewin P. Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722–1774) a tradycje polskie.* S. 29–35.

² РНБ. Q. XIV. 141. Л. 217 об.—219. Кант «Кто идет с войском» опубликован: *Позднеев А. В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII века // Исследования и материалы по древнерусской литературе.* М., 1961. С. 353–355; *Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Л., 1970.* С. 349, 399; оба канта — *Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 3. М., 1994.* С. 335–339.

³ *Пекарский П.* Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862. Т. II. Описание славяно-русских книг и типографий 1698–1725 годов. С. 530, № 484 (Песнь приветственная в славном торжественном вхождении победителя и миротворца Петра великаго отца отечества, августейшаго всероссийскаго императора, в его императорский царствующий град Москву, 1721 декабря. *Canticum saluatorium in solenni triumphali ingressu victoris et pacificatoris Petri Magni, patris patriae augustissimi imperatoris Rossiarum, in suam imperialem sedem urbem Moscuam 1721 decembris* (Москва, 1721)); с. 579–580, № 528 (Песнь, ею же От моря Каспийскаго с победою над Дербеню и прочими Грады, возвращающагося Августейшаго всероссийскаго императора отца отечества Петра великаго, милостивей-

ственная в славном торжественном вхождении победителя... Петра великого <...> в его императорский царствующий град Москву» была напечатана в декабре 1721 года в русском и латинском вариантах. Вторая «Песнь, ею же... с победою над Дербеню... возвращающагося Августейшаго всероссийскаго императора <...> в торжественном в его Императорский Град Москву вхождении...» (1722) была, по-видимому, известна только по-русски. Ее латинский рукописный текст «Canticum, quo salutabant Petrum Magnum Imperatorem Ros-siarum ad Mare Caspio cum Victoria Derba <...> canterat que urbium in Moscoviam. Anno 1722, Decembri 18» приплетен к поэтике Мокрицкого вслед за типографскими листами русского варианта.¹ Названное в титуле второй песни ее происхождение из «Академии Московской» относится, по всей видимости, и к первой. Присоединение обеих «Песней» к поэтике Григория Мокрицкого указывает на их связь с прочитанным курсом, переписал который студент Иоахим Гребенщиков. Не исключено, что сам студент Иоахим Гребенщиков принимал участие в создании изданных от Академии кантов, а мог сохранить их и рукопись латинского варианта второй песни из любознательности. Во всяком случае, в его тетради обе песни служат иллюстрацией предшествующей им теории. Изложение Григорием Мокрицким теории оды отличается краткостью, которую возмещает длинный ряд перечисляемых образцов жанра, большая часть которых лишь указана, а не цитирована. Среди них оды М. К. Сарбевского (13, кн. 3 и 15, кн. 1), Горация (2, кн. I), и ода неизвестного иезуитского поэта епископу Александру, из которой приведены три строфы. В качестве образцового автора од в поэтике называется также Клавдиан. Рекомендуемые как эталон жанра новолатинские оды Сарбевского, ода Горация, а также цитируемая ода епископу Александру написаны сапфической строфой. Оды

шаго своего государя и фундатора, в торжественном в его Императорский Град Москву вхождении, Приветствоваше Академия Московская 1722 году декабря 18 день (Москва, 1722)). Они описаны Т. А. Быковой и М. М. Гуревичем в: Описание изданий гражданской печати. 1708—январь 1725 г. / Сост. Т. А. Быкова и М. М. Гуревич. М.; Л., 1955. С. 352, № 653; С. 400, № 721. Второй кант попал и в том «Дополнений и приложений». См.: Описание изданий, напечатанных при Петре I. Сводный каталог. Дополнения и приложения / Сост. Т. А. Быкова, М. М. Гуревич, Р. И. Козинцева. Л., 1972. С. 55, № 206.

¹ РГАДА, ф. 381, № 1761, л. 51—52.

такой формы в поэтике Григория Мокрицкого единственные, таким образом, наглядные примеры жанра. Сапфическая строфа (в первой песни 23 строфы, во второй — 15) обеих песней-кантиков соответствует усвоенной из курса форме оды. Синтаксическое единство выдержано и в латинских, и в русских вариантах строф:

Quis venit lauro redimitis hospes;
Milite instructus, ceber trophaeis,
Fulgidis cinetus neque iam timendus,
Victor in armis.

Кто идет с войском лаврами венчанный,
С знаменми побед, гость к нам чрезвычайный?
Светлым оружием предивно украшен,
Однак не страшен.¹

Не менее удачен со школьной точки зрения и стиль обеих песней, соответствующий требованию Мокрицкого, как и других авторов московских поэтик, «*delinire mentes hominum*» (пленять умы людей).² Для этого, как учил Феофан Прокопович, в одах «необходимо применять все фигуры, которые способствуют услаждению» и «украшать лирические оды <...> цветами слов и мысли». ³ В обеих песнях, но больше в первой, использованы разного рода тропы.

На основании формы и стиля обеих песней можно говорить о том, что они являют собой образцы школьной оды. В титулах изданий обеих песней они названы двояко: по-латыни *canticum*, по-русски — *песнь*. Но, как уже упоминалось, в эту эпоху эти термины были синонимичны.⁴ Вполне естественно, что латинский текст обозначался латинским же термином,

¹ Совершенно правы были издатели, когда заменили при публикации точки списка, воспроизводящего знаки печатного оригинала, расставленные в конце большей части вторых стихов, на разделительные знаки: запятые и точки с запятой (см.: Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 3. С. 335—339). А. В. Позднеев, напротив, воспроизводит знаки препинания списка (Позднеев А. В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII века. С. 353—355).

² РГАДА, ф. 381, № 1761, л. 16 об.

³ Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве. (De arte poetica) / Пер. Г. А. Стратановского // Феофан Прокопович. Сочинения / Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961. С. 442.

⁴ На синонимию греческого, русского и латинского терминов указывает упоминавшаяся уже статья в «Лексиконе трехязычном» Федора Поликарпова (см. сноску 2 на с. 41).

а русский — русским. Сам учитель Мокрицкий, как и другие авторы курсов поэтики, указывал на синонимиию греческого термина «ode» латинскому «cant» или «canticum»: «oda, qua significat cantus».¹ В классе Мокрицкий мог давать и русский перевод термина — *песнь*.

Синонимия греческого, латинского и русского терминов для обозначения одного жанра длилась довольно долго и стала одной из причин трудности позднейшей идентификации школьной оды. Еще Антиох Кантемир стоит перед выбором русского или греческого термина для обозначения жанра своих од: «Песнью стихотворец наш называет то, что по-латине греческим словом *ода*. Приличнее ему показалось употребить своего языка речь, чем чужую, столь наипаче, что в церковных книгах уже греческое *ode* переведена по-русски *песнь*».² Граница в определении жанра в эту эпоху проходила между песней народной и песнью литературной, которую в XIX веке называли «искусственной», а в XX веке — «книжной». Принципиальная важность различия между ними хорошо понятна из «Рассуждения о оде вообще» (1734) и «Нового и краткого способа к сложению стихов российских» (1735) Третьяковского.³ Противопоставление народной *песни* литературной *оде* — необходимый этап становления лирики; во Франции народную *chanson* литературной оде первым противопоставил Т. Сабилле, а затем более четко — Ж. Дю Белле.⁴ Противопоставление шло по трем параметрам: форма, стиль и ориентированность на литературные образцы. Между тем судьба русских ранних од сложилась таким образом, что до сих пор их относят к «полупрофессиональному песенному» жанру кантов, не выделяя их из общего корпуса сохранившихся в сборниках народных и книжных песен. Это связано в первую очередь с тем, что основная часть школьных од не узнала тиснения и дошла до нас в песенниках, растворившись среди духовных, народных и книжных песен. Однако есть целый ряд признаков, по которым внутри рукописных сборников могут быть выделены школьные оды.

¹ РГАДА, ф. 381, № 1761, л. 16 об.

² Кантемир А. Собрание стихотворений / Вступ. ст. Ф. Я. Приймы, подгот. текста и примеч. З. И. Гершковица. Л., 1956. С. 203. (Б-ка поэта).

³ См.: С. 85—86 настоящей книги.

⁴ Виннер Ю. Б. Поэзия Пляяды. Становление литературной школы. М., 1976. С. 121—122.

К важнейшим из них должен быть отнесен их панегирический характер. Содержание подавляющей части панегирических кантов говорит об ихokkaциональности. Канты писались не по вдохновению, а предназначались к определенному торжеству и, значит, создавались по заданию людьми литературными. Содержание панегирического канта без особенного труда позволяет установить повод, по случаю которого он был создан. Как правило, это или торжество мира, или коронавание, а также вшествие императорской особы в город. Так, кант «*Воспойте людие органными гласы*» создан по поводу празднования Ништадтского мира и провозглашения Петра I императором («*императорством тебя поздравляем*»),¹ а кант «*Блажат тя людие, земная наша мати...*» — по поводу коронавания Екатерины I («*Во императрицах тя поздравляем*»).² Сохранилось большое число кантов, посвященных коронаванию императрицы Елизаветы Петровны. Часть из них, по-видимому, написана непосредственно к празднованию коронавания 24 апреля 1742 года, часть же могла создаваться к последовавшим за тем ежегодным празднованиям этого события. К первым относится, по-видимому, кант «*Воспоем песнь нову Господеви Богу...*» со строками: «*Увенчав новую Есфирь венцом славы, Посадив на фроне Российской державы*»,³ а также «*Виват преславна Самодержавна...*», в котором строки «*Винных простила Свет удивила Безмерно тем*»⁴ свидетельствуют о непосредственной близости к апрельским событиям 1742 года. К более поздним коронационным кантам елизаветинского цикла принадлежит, например, «*Вселенная торжествует, Что Россия господствует...*», где говорится, в частности, о победе над Швецией («*Лва зиянца укротила*»),⁵ что произошло лишь в 1743 году. Довольно много кантов елизаветинского цикла посвящено вшествию в город. К ним относятся «*Гряди наш свет Елисавет*»,⁶ «*Зла-*

¹ РНБ. Q. XIV. 141. Л. 164 об.—165.

² Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. С. 352. Также сборник (РНБ. Q. XIV. 141. Л. 169).

³ РНБ. Q. XIV. 141. Л. 243 об.—244. Начальные строки этого елизаветинского канта повторяют начало петровского канта «*Воспоем песнь нову Господеви Богу, Яко сотвори нам ныне милость многу...*», посвященного Ништадтскому миру (РНБ. Q. XIV. 141. Л. 182 об.—183).

⁴ Там же. Л. 237 об.—238.

⁵ Там же. Л. 239 об.—240.

⁶ Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром, бытом. М., 1952. Т. 1. С. 68—69. Впервые опубли-

тые веки ныне наступили...»¹ со строками «Гряди, гряди днесь, мати всего царства...». Циклы кантов на победы в Северной войне и на Ништадтский мир подробно описаны А. В. Позднеевым.² Известны также канты, посвященные Абоскому миру (1743), например, «О коль дивна дела твоя, царю наш Боже, Орла российска со лвом умирить поможе...».³ Большое число кантов посвящено смерти Петра I.⁴ Всего известно около 60 панегирических кантов Петровского времени и около 100 — Елизаветинского.⁵ Рукописные сборники сохранили также несколько кантов, посвященных Петру II (например, «Веселися Россия со отроком преславным, Веселися и со внуком орлом двоеглавным...»),⁶ а также прославлению кн. Меншикова («Веселися днесь, российская страна...»)⁷ и его падению («Музыкайским днесь органом Возгремите в новоданном...»)⁸. Как видно, все значительные события в политической жизни России отражены в кантах. В этой связи особенно заметно сравнительно малое число кантов, посвященных событиям аннинского царствования.⁹

Панегирические канты писались очевидно для того, чтобы быть исполненными во время публичных торжеств. Так, «похвальную песнь» «Гряди наш свет, Елисавет» во время торжества въезда императрицы Елизаветы по коронации 20 декабря 1742 года в Петербург должны были петь «20 человек из семинарии невского монастыря студентов, все в белом одеянии, имея на головах белые перуки [парики. — Н. А.] и лавровые

кован в составе «Диспозиции во время шествия е. и. в. <...> Елизаветы Петровны в Санкт-Петербург» 20 декабря 1742 г. М. И. Сухомлиновым в кн.: Ломоносов М. В. Сочинения. СПб., 1891. Т. 1. С. 194—197.

¹ РНБ. Q. IXV. 141. Л. 238 об.—239.

² Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII вв. М., 1996. С. 130—175.

³ РНБ. Q. IXV. 141. Л. 223 об.—224. Абоский мир как повод для канта указан В. Н. Перетцем: Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы. Т. I. Из истории русской песни. СПб., 1900. Ч. 2. Приложения. С. 67.

⁴ См.: Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII вв. С. 176—177.

⁵ Позднеев А. В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII века. С. 348.

⁶ РНБ. Q. IXV. 141. Л. 222 об.—223.

⁷ Там же. Л. 236 об.—237.

⁸ Там же. Л. 274 об.—275.

⁹ А. В. Позднеев называет лишь 12 песен Аннинского времени (Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII вв. С. 178).

венцы, а в руках ветви». Семинаристы были расставлены «по обоим сторонам прешпективной дороги» у церкви Казанской Богородицы на специально приготовленных для них «негораздо высоких местах». ¹ Об участии «малых детей» «в белом платье», правда «числом близко четырехсот», в пышном торжестве, устроенном Феофаном Прокоповичем по поводу въезда в Новгород 11 января 1728 года Петра II, едущего на коронацию в Москву, сообщает сам Феофан Прокопович в описании «Пришествия в Нов Град <...> императора Петра Второго 1728, Генваря 11 дня». «Малолетними отроками», судя по всему, были ученики Новгородской школы, которые, по замыслу Феофана, не «помавали» зелеными ветвями, а, напротив, носили на своих платьях «нашивные красные чрез перси и рамена перевязи, по примеру перевязей у кавалерии». ² Их латинское с русским переводом приветствие сверстнику-царю не было в отличие от елизаветинского стихотворным, но самый ритуал «детских» приветствий был соблюден. На прочность традиции приветствий отроков указывает кант конца елизаветинского царствования, посвященный въезду великих князей Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны в Новгород:

Парнасски се исходят дети
Радостные тебе песни пети,
Руками ветви несущи,
Сердцами тако поющи. ³

Есть все основания предполагать, что и другие панегирические канты сочинялись «парнасскими детьми» с тем, чтобы исполнять их во время публичных торжеств. Издаваемые в 1740—1790-х годах описания школьных празднований царских дней и торжеств по поводу посещения царскими особами монастырей воспроизводят традиционный ритуал встречи монарха «детьми». Екатерину II и великого князя Павла Петровича в Троицкой лавре 17 октября 1762 года встречали «уче-

¹ Диспозиции во время шествия е. и. в. <...> Елизаветы Петровны в Санкт-Петербург 20 декабря 1742 г. // Ломоносов М. В. Сочинения, с объяснительными примечаниями М. И. Сухомлинова. СПб., 1891. Т. 1. С. 194—197.

² [Феофан Прокопович]. Пришествия в Нов Град <...> императора Петра Второго 1728, Генваря 11 дня // Древняя российская Вивлиофика. 1775. Т. 9. С. 484.

³ «Гряди надеждо наша едина, Гряди Петре и Екатерина...» (БАН, 16. 6. 33. Л. 134).

ники, числом сорок, расположенные по обеим у Святых врат внутрь монастыря сторонам, в приготовленном на тот случай пристойном белом и позлащенном платье, держа в руках ветви, а на головах зеленые венцы»; завидев императрицу с младенцем, они исполнили «следующий кант»: «*Гряди желаннейшая мати, Гряди с дражайшим Павлом к нам...*».¹ Затем императрица прошествовала в богословскую палату, где ее встретили уже другие «ученики, поставленные в порядок, в приготовленном белом с золотыми травами платье <...> как только собранное юношество увидело свою монархиню <...> радостно сердечно взыграв, следующий воспели кант: «*Сядущей на российском троне Вы, музы, в нашем Геликоне Пристойный стих воспойте...*».² За многократными упоминаниями Геликона, Парнаса в панегирических кантах Петровский эпохи так же, как в цитированных строках, стоит школа.

Традиция приветствия монарха отроками, «детьми малыми», восходит к встрече царя Алексея Михайловича, организованной Симеоном Полоцким в Полоцке в 1656 году, которая в свою очередь восходит к обряду шествия на осяти. Б. А. Успенский отмечает, что в самом обряде были представлены элементы, восходящие к иконе «Входа Господня в Иеорусалим», на которой изображены, в частности, дети в белых одеждах.³ Любопытно, что одно из поздних школьных стихотворений, вероятно неосознанно, возвращает к первоначальному смыслу ритуала:

Когда Спаситель наш входил в Ерусалим,
Тогда потрясся град, младенцы, шед пред ним,
От финик баия зелены постилали,
«Благословен грядый, осанна!» — воспевали.⁴

Малое число аннинских кантов связано с тем, что в Аннинское время студенты в торжествах, очевидно, участвовали редко. В описаниях празднеств 1730-х годов семинаристы не упоминаются. Вероятно, это связано с тем, что в эту эпоху подготовкой торжеств занимались немецкие инвенторы и сама императрица не очень, по-видимому, дорожила обычаями русской старины.

¹ Описание всерадостного вшествия в Свято-Троицкую Лавру... СПб., 1762. Л. 3 об.

² Там же. Л. 6.

³ Успенский Б. А. Царь и патриарх. М., 1998. С. 446.

⁴ Торжествующая Перервинская муза. М., 1787. С. 37.

Пение кантов сопровождало не только публичные торжества въездов и празднований мира, но и праздничные обеды, на которых в XVIII веке наряду с пением псалмов исполнялись и «иные песни». Так, из описания Феофана Прокоповича въезда Петра II в Новгород узнаем, что во время праздничного обеда «при столе его величества пели собственные архиерейские певчие псалмы Давидовы, к царевым лицам написанные, также и многолетствие и иные песни».¹ Традиция подблюдного пения при царском столе восходит к описанной А. М. Панченко традиции подблюдного чтения житий и приветственных виршей.² Обычай пения подблюдных псалмов и панегириков сохранялся долго. Еще Г. Р. Державин в 1793 году на бракосочетание великого князя Александра Павловича пишет «Песнь брачную чете порфирородной», близость которой к 44 псалму без знания этой традиции может казаться неожиданной. Однако, когда мы узнаем, что она, положенная на музыку Дж. Сартти, пелась во время праздничного обеда,³ становится ясна ее соотнесенность с традицией подблюдных псалмов, которая и объясняет уместность ее первых шести парафрастических строф.

В рукописных сборниках сохранилось немалое число многолетствий, очевидно, исполняемых во время застолья. Вероятно, что и подблюдные канты попали в сборники; дальнейшее изучение этого жанра, надо надеяться, позволит их выделить.

Панегирические канты, относимые нами к школьной поэзии, имеют различную форму, то есть написаны разного рода стихами. По всей видимости, они являют собой образцы разных жанров, усвоенных в школах. Так, небольшие по объему панегирические стихи можно, вероятно, как это делает А. М. Панченко, относить к сільвам,⁴ с той лишь оговоркой, что в русских школах в отличие от Киево-Могилянской академии этот распространенный в польской поэзии жанр редко преподавался. Среднего объема строфические канты суть, вероятно, оды. Большую определенность в их

¹ [Феофан Прокопович]. Пришествия в Нов Град <...> императора Петра Второго 1728, Генваря 11 дня. С. 487.

² Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 212–213.

³ Державин Г. Р. Объяснения <к оде «Песнь брачная чете порфирородной»> // Сочинения Державина, с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. СПб., 1866. Т. III. С. 632.

⁴ Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. С. 234.

жанровой идентификации даст дальнейшее изучение их строфики, стиля и содержания. Так, например, строфические канты с коротким стихом, возможно, род дифирамба. Сегодняшний уровень изученности панегирических кантов позволяет отнести к одам тетрастрофичные канты, прежде всего написанные сапфической строфой. Отнесение этого рода кантов к оде основывается на школьной теории оды, известной из поэтик.

Особенность московской теории оды заключалась в ее простоте. Московские поэтики предлагали теорию лишь горацанской оды и даже самого имени Пиндара в них не упоминается. Образцовыми авторами во всех поэтиках называются Гораций и Сарбевский,¹ их оды или приводятся, или даются в ссылках. Описание стиля од прямо соответствует стилю горацанской оды, с ее презумпцией приятности, умеренности, услаждения. Теория строфы часто включает в себя описание колонов (периодов). При этом все примеры, касающиеся формы оды, предлагают оды Горация или Сарбевского, написанные сапфической строфой. Таким образом, можно говорить о том, что сапфическая строфа — знаковый признак школьной оды. Именно сапфическая, а также асклеиадова строфы (четверостишие из 11-сложников) противостояли куплетам народной песни, как правило, изометрическим.

Строфы кантов, особенно елизаветинского цикла, чрезвычайно разнообразны.² В петровском цикле преобладают монометрические четверостишия, состоящие из 12-сложников,³ 11-сложников (асклеиадова строфа),⁴ 9-сложни-

¹ О распространении влияния Сарбевского см.: *Lewin P. Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722–1774) a tradycje polskie.* S. 139–144; *Николаев С. И.* Польская поэзия в русских переводах. Л., 1989. С. 131–132.

² О строфах кантов см.: *Bayley J. The Versification of the Russian Kant from the End of the Seventeenth to the Middle of the Eighteenth Century // Russian Literature.* 1983. XIII. № 2. P. 123–173.

³ Воспойте, людие, органами гласы,
Растите из сердец радостныя класы,
Се ныне монарх наш являет нам радость
И сердцам нашим дает покойну сладость.

(РНБ. Q. XIV. 141. Л. 167 об.—168).

⁴ Рига прекрепки в Европе град бяше,
О ней лев царство свое утверждаше,

ков,¹ 6-сложников,² а также сапфическая строфа.³ Но уже и в петровском цикле встречаем изометрические строфы, например трехстишные (15—15—6)⁴ или (13—13—9).⁵ Более редка в Петровское время изометрическая строфа канта со стихом с внутренней рифмой, например:

Свете Российский славою венчанный
В деле рыцерских суще преизбранный
В сия часы / издай гласы, / воспой красно / велегласно.⁶

Подобная форма строфы, с начальными средними по длине стихами и с тремя, четырьмя короткими (в 3—4 слога) конечными, характерна для елизаветинских кантов. Встречаются в петровском цикле и канты, написанные сапфической стро-

Но ныне что есть и где ея крепость,
Что бысть и что есть, и где ея крепость?

(Позднеев А. В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII века. С. 352).

1 Вселенная торжествует,
Что Россия господствует.
Вси едины поют гласы,
Новым венцем покры влася.

(РНБ. Q. XIV. 141. Л. 239 об.—240).

2 Гостю чрезвычайну
И лявром венчанну,
Громко вси воскликнем,
Лва швецка в мир кликнем.

(РНБ. Q. XIV. 141. Л. 178 об.—179).

3 Виват Россия, именем преславна!
Победа россов во всем мире явна.
Крепка России героична сила
Мир сочинила.

(Позднеев А. В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII века. С. 357).

4 Возвеселися, Россне, правоверная страна!
Играйте, грады и веси, избавлшеся тирана,
Свейскаго лва злаго!

(Там же. С. 349).

5 Кто на поле воинском храбро поступает?
Кто лютого швецкого лва ныне терзает?
Виват! Ет бене виват! Виват!

(Там же).

⁶ (РНБ. Q. XIV. 141. Л. 180 об.—181). Последнему стиху, судя по нотам, следовало бы быть записанным в четыре строки.

фой. К ним относится, например, кант «*Торжествуй, Марце, богом ополченный...*» (на Ништадтский мир), представляющий собой незавершенный перевод со следами латинизмов и полонизмов, искаженных еще при переписи:

Елико элитр трапен пелхородных,
Елико тарус нуртов златородных,
Елико гинет имет трав цветущих,
медов пловущих.¹

Вместе с тем строки: «*Сему воскликне, российский Аполлине, Торжествуй России заступцо едине...*» свидетельствуют о его школьном происхождении. Вероятно, оригинал был написан по-латыни, и переводчик, владевший польским, в спешке стремился более к соблюдению размера (иначе бы кант не мог петься), чем к ясности языка. Латынь была оригинальным языком, по-видимому, большинства известных нам панегирических кантов. Так, «*Свете российский, славою венчанный...*» в книге, принадлежавшей К. В. Базилевичу, «*De medus introducendi Philosophiam electicam cogitata Michaelis Dan*» (Dorpat, 1696), носит название «*Cantum in victoriam serenissimi Imperatori*». Это давало основание для его атрибуции Димитрию Ростовскому, справедливо опровергнутой А. В. Позднеевым.² Однако его аргументация, основанная на украинизмах канта в Шукинском сборнике, не кажется достаточно убедительной. В основном сборнике панегирических кантов (РНБ. Q. XIV. 141), изученном А. В. Позднеевым, этот кант записан на правильном русском языке. Вероятно, вариантность языка кантов в сборниках зависит от переписчика, и судить по записи о первоначальном языковом варианте не представляется возможным. Принадлежность «*Свете российский, славою венчанный*» к школьной поэзии доказывают строки: «*Муси Парнасу и выся спешите, На триумф росский песнь хвалы сложите...*».³

Латинским, очевидно, был и оригинал опубликованных песней-кантиков Петру I, при издании второй песни русский вариант был предпочтен латинскому потому, что считался, вероятно, более парадным. В пользу первоначальности латинского варианта школьных стихов свидетельствует недавно об-

¹ РНБ. Q. XIV. 141. Л. 208 об.—209. А. В. Позднееву удалось расшифровать некоторые темные места песни (см.: Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII вв. С. 174), однако немало их осталось непрочтенных.

² Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII вв. С. 130.

³ РНБ. Q. XIV. 141. Л. 180 об.—181.

наруженный С. И. Николаевым оригинал элегии Тредиаковского «О смерти Петра Великого».¹ Латинским был и оригинал школьной оды Анне Иоанновне, которую перерабатывал А. Кантемир.² Издания кантов в первые годы Елизаветинского царствования подтверждают зависимость русских школьных стихов от их латинских оригиналов.³ Так, первое издание «Стихи и канты»⁴ содержит 19 произведений, 12 из которых помещены параллельно на русском и латинском языках, одно — параллельно на русском и греческом и остальные — только на русском. Второе издание школьных стихотворений в эту эпоху, «Описание краткими стихами иллюминации»,⁵ насчитывает 13 произведений, три из которых приведены параллельно на русском и латинском языках. В этих изданиях отличие стихотворений от кантов определяется манерой их исполнения. Стихотворения читались («стихи приветственные от учеников Троицкой семинарии пред всемилостивейшей государынею говоренныя»), канты пелись. В большинстве своем латинские варианты представляют стихотворения (а не канты), некоторые из них написаны сапфической строфой. Знаменательно, что два из троицких сапфических стихотворений приведены в качестве примера в школьных поэтиках. В «Phoebus Poeticus», курсе поэтики, читанном в 1748 году в Славяно-греко-латинской академии, как пример русской сапфической строфы («exemplum saphici carmina») даны следующие стихи:

Цветы увяли, но сердца зелены,
 Цветущие к вам всегда без премены,
 Сими убо днесь на приход желанный
 путь есть усталанный.⁶

¹ Николаев С. И. Ранний Тредиаковский. (К истории «Элегии о смерти Петра Великого») // Русская литература. 2000. № 1. С. 128.

² Кантемир А. Собрание стихотворений. С. 466.

³ Латинские варианты кантов разбирает в своем труде Д. Л. Либуркин; его заключения, что именно они служили оригиналом русских текстов, принадлежали перу студентов и предвосхищали рождение русской оды (Либуркин Д. Л. Русская новолатинская поэзия: материалы к истории. XVII—первая половина XVIII века. М., 2000. С. 148—161), полностью совпадают с моими наблюдениями.

⁴ Стихи и канты к высочайшему е. и. в. <...> имп. Елисаветы Петровны <...> и в. кн. Петра Федоровича в Троицкую Сергиеву Лавру пришествия сложенныя. СПб., 1744.

⁵ Описание краткими стихами иллюминации на всерадостное е. и. в. <...> имп. Елисаветы Петровны <...> и в. кн. Петра Федоровича в Троицкую Сергиеву пришествие... СПб., 1744.

⁶ Там же. С. 20—21; РНБ. Разнояз. Q. XIV. 66. Л. 43—43 об.

А в курсе поэтики Филофея Красногорского «*Vicollis Parnasus*», читанном в Смоленске в 1758/1759 году,¹ в разделе «*Praexes scholae roeseos*» приводится сапфический панегирик «Аще бы Феба в пример не имели...» с его латинским оригиналом «*Si minus Phoebus simili doceret...*».²

Однако не разница в исполнении все же, по-видимому, была решающей в определении жанров. Сапфические по форме панегирики, подобные тем, что в изданиях 1744 года названы «стихами», в рукописных сборниках встречаются в сопровождении нот: «*Златья веки ныне наступили...*»³ или «*Приспе день красный, возсияло ведро...*».⁴ Изданные песни-кантики Петру I в сборниках также сопровождаются нотами. Разница между стихами и кантами определяется, по-видимому, способностью последних претворяться в музыкальное произведение. И здесь решающим оказывалась форма. Так, стихотворения, написанные длинным стихом («гекзаметром») в 13 (иногда 14) слогов, не поделенным на строфы, не могли исполняться на голос. Основным условием голосового исполнения была строфа, состоящая из коротких или средних по длине стихов. И именно стихотворения такой строфической формы становились кантами.

Еще большим метрическим разнообразием отличаются любовные, застольные, сатирические, гражданские и моралистические песни Петровской и постпетровской эпохи, авторы которых, по предположению А. В. Позднеева, принадлежали к образованной среде и были, по-видимому, «преподавателями и учениками Славяно-греко-латинской Академии»⁵ и других аналогичных училищ.

Стиль кантов панегирических и непанегирических противостоял, с одной стороны, народной песне, с другой — высокому стилю зарождающейся в 1730-е годы новой классицистической лирике. От первой его отличает почти всякое отсутствие просторечия, заметный церковнославянский элемент, вплетение в текст мифологических имен и античных понятий. От

¹ См. о нем: *Lewin P. Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722–1774) a tradycje polskie.* S. 22, 88–89.

² РНБ.Разнояз. Q. XIV. № 61. Л. 197. Ср.: Стихи и канты к высочайшему е. и. в. <...> имп. Елисаветы Петровны <...> и в. кн. Петра Феодоровича в Троицкую Сергиеву Лавру пришествия... С. 36.

³ РНБ. Q. XIV. 141. Л. 238 об.—239.

⁴ *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. 1. С. 74–75.

⁵ *Позднеев А. В.* Рукописные песенники XVII–XVIII вв. С. 306.

высокой оды — умеренность и ровность. Не в крайнем напряжении чувств (как будет в классицистической оде) заключен идеал канта, а в их успокоении и усладе: «сердцам нашим дает *покойну сладость*».¹ Это достигается не столько на уровне языка, сколько образными средствами. События в канте предстают аллегорически преобразенными, они абстрактны и не рассчитаны на их непосредственное переживание. Никогда в канте мы не встретим столь смелых и навязчивых гипербола, как в классицистической оде.

В указанной двойной оппозиции (народной песне и высокой оде) стиль кантов представляет собой срединность, он средний, умеренный. Средний поэтический стиль кантов основывался на теории гораціанской оды, преподаваемой в школах. Гораціанская теория оды учила умеренности и приятности стиля, что вполне соответствовало общей теории стиля, преподаваемой в классе риторики. В московских риториках явное предпочтение отдавалось среднему, «мерному», стилю, образец которого «Овидиуш и писма грамоты и глаголы Кикироновы».² Ориентация на умеренность стиля коренится в давней русской национальной традиции, как показал А. М. Панченко.³ Традиционное уклонение от крайностей и экзальтации не допускало в московские поэтики даже отзвука теории пиндарической оды.⁴

В широком смысле все литературные лирические песни первой трети XVIII века могут быть отнесены к умеренным гораціанским одам. Исполнение их на голос не только не мешает их принадлежности к оде, но может рассматриваться как жанровый признак. Гораціанская ода при самом своем появлении в европейской поэзии мыслилась в связи с музыкальным ее аккомпанементом. Возможность ее пения в музыкальном сопровождении представлялась принципиально важной первому ее теоретику Дю Белле. Оды пелись и при французском дворе, и при немецких дворах, и при польском.⁵ Этимоло-

¹ См. сноску 2 на с. 62 настоящей главы.

² *Makarij. Knigi suť ritoriki dvoji po tonku v voprosech spisany // Die Makarij-Rhetorik / Hrsg. von Renate Lachmann. Köln; Wien, 1980. S. 164–165.*

³ *Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. С. 207.*

⁴ Первое упоминание Пиндара в риториках относится к 1770-м гг. См.: *Lewin P. Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722–1774) a tradycje polskie. S. 98.*

⁵ О пении од см.: *Viëtor K. Geschichte der deutschen Ode. München, 1923. S. 20–21.*

логия термина «ода» — песнь, исполняемая под аккомпанемент лиры, определила одну из особенностей оды — ее способность претворяться в музыку. Об этом говорят практически все поэтики, в частности московские. Главка «О лирике или оде» (*De lyricorum seu odae*) обязательно начинается с освещения происхождения самого термина «лирика» и лирического рода. Упоминание о связи оды с музыкой, ставшее своего рода общим местом теории оды, оставалось в русских рассуждениях об оде на протяжении всей жизни жанра и его теории. Мы находим его в описаниях оды Г. Р. Державина, И. С. Рижского и А. С. Никольского. В этой обязательности объяснения термина и напоминании о связи оды с музыкой была доля консерватизма, но, думается, не только в нем дело. Некоторым авторам рассуждений об оде ее связь с музыкой казалась реальной и важной. Так, Державин, пусть несколько романтически трактуя эту связь, находил в ней особые возможности и силу оды. Сам он не однажды писал оды в расчете на голосовое их исполнение в музыкальном сопровождении. И если его оды и песни на праздник князя Г. А. Потемкина и на бракосочетание великого князя Александра Павловича можно объяснить их заказным характером, то ранняя песнь Петру Великому (1776), положенная на музыку и популярная в кругу масонов, такого характера не носила.

В строгом смысле к горацанским одам можно относить лишь песни и канты, строфа которых повторяет строфы од Горация. И самой маркированной при таком подходе будет сапфическая строфа. К одному из ранних опытов горацанской оды в строгом смысле относится стихотворный «Образ» Ивана Кременецкого, включенный им в его книгу панегириков «Лявреа, или Венец безсмертныя славы <...> господину Александру Даниловичу Меншикову».¹ Ода Кременецкого, хотя и написана им, по-видимому, уже после окончания Славяно-греко-латинской академии, в которой он учился до 1714 года,² принадлежит к московской одической традиции и представляет образец школьной выучки. Отсюда, в частности, ее сап-

¹ *Кременецкий И.* Лявреа, или Венец безсмертныя славы торжеством побед похвалы <...> господину Александру Даниловичу Меншикову. Во знамение победительныя почести соплетеса. Печ. в Санктпитебурхе, Август в ... день, 1714 Году.

² *Моисеева Г. Н.* Кременецкий И. // *Словарь русских писателей XVIII века.* СПб., 1999. Вып. 2. С. 146.

фическая строфичность. 24 ее строфы весьма искусны: интонация в них ведется от первого к последнему стиху, и само деление на стихи этому не препятствует, а помогает. Так, например, во втором стихе третьей строфы акцент, приходящийся на первое слово стиха, оправдан смыслом фразы и естественен, так же как и последний стих, из-за своей краткости в сапфической строфе наиболее интонированный и несущий на себе смысловую нагрузку:

Из твоих трудов прозябшаго крину,
лепо твоему высокому чину,
Сплетши, возложить во вечную славу
венец на главу.¹

Ода Кременецкого строится на общих для панегирических од местах. Начальные 9 строф отведены прямому прославлению Меншикова, уподобляемого Александру Невскому («*Александр Второй, Меншиков светлейший...*»), 10–13 строфы рассказывают о борьбе и победе России над Швецией. Это эмфасис, характерный для оды, с обычными для панегириков аллегориями льва — Швеция и орла — Россия:²

Млад еще лвичищ, но горд есть и лютый,
хотящи славу, заседши в пугы,
Обаче сам лов показася скорый,
невгонзши в горы.³

Еще более характерна для панегирической оды следующая часть, обнимающая 14–18 строфы и посвященная непобедимости России. В ней Европа, Азия, Африка и Америка, падши «на нозе с должными даньми» и «плещуци дланьми», ведут между собою разговор о своей покорности России. Европа («*Речет Европа ко прочим ныне Трем частям света...*») вызывает в памяти «*Европу, утомленну в брани...*» из оды «На восшествие 1748 года» Ломоносова, а сами «четыре части конечного света» изображены такими же, правда без всякого изящества, как в иллюминационной надписи Ломоносова 25 апреля 1751 года:

Европа, Африка, Америка, Азия
Чудятся ясности, от коея Россия
Сияет, чрез концы земные просвещенна...⁴

¹ *Кременецкий И.* Лявреа... С. 3.

² *Сазонова Л. И.* Поэзия русского барокко. М., 1991. С. 130–139.

³ *Кременецкий И.* Лявреа... С. 4.

⁴ *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1958. Т. 8. С. 393.

Эти аналогии не означают, что Ломоносов мог заимствовать образы своих од у Кременецкого. Благородное миролюбие Ломоносова имеет мало общего с наивной агрессией Кременецкого, который в 19—20 строфах мечтает о днях, когда «Свет наречется едина Россия» и «все врази повергнут своя Кавказы» под стопы Петра. Мыслимый Кременецким идеал России скорее близок к нарисованной Сумароковым картине в оде 24 ноября 1763 года:

Росску скипетру услуга,
Трех частей земного круга,
К миру и против врагов
За протоком Окияна,
Росска зрю Американа,
С Азиатских берегов.¹

Но и сходство сумароковского места с одой Кременецкого не означает заимствования. Речь может идти только об общем для государственной панегирической оды месте, рисующем государство в геополитическом контексте.

Глава 3

ОДЫ КАНТЕМИРА

Своей вершины русская горацанская ода достигла в творчестве Антиоха Кантемира. Из од Кантемира до нас дошли только четыре, подготовленные им для печати, но увидевшие свет только в 1762 году. Датировка их затруднена расхождением свидетельств самого поэта о времени их создания. Принципиальное значение имеют два срока: до отъезда за границу, как он указывает в предсмертном письме, или уже в заграничный период, в 1735—1736 годы. По предположению З. И. Гершковича, сохранившиеся четыре оды (всего их было не меньше 8) написаны в разные периоды.²

Две первые оды тетрастрофичны, строфа состоит из равных 11-сложников (1-я асклеиадова строфа), тогда как обе оды

¹ Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе: В 10 т. Собраны и изданы Н. Новиковым. 2-е изд. М., 1787. Т. 2. С. 67.

² Гершкович З. И. Примечания // Кантемир А. Собрание стихотворений / Вступ. ст. Ф. Я. Приймы, подгот. текста и примеч. З. И. Гершковича. Л., 1956. С. 465. (Б-ка поэта).

Горация (34-я и 9-я, кн. I), взятые за образец, написаны аллеевой строфой. Четвертая ода состоит из 11-сложных шестистиший. Третья ода «На злобного человека» написана сапфической строфой, однако строфа у Кантемира отличается от аналогичных строф Симеона Полоцкого и школьных од, в которых конечный четвертый стих устойчиво короткий 5-сложник. Кантемир удлиняет метрический пуант строфы на один слог:

Того вы мужа, что приятно зрите
Лицом, что в сладких словах, клянясь небом,
Дружбу сулит вам, вы, друзья, бегите! —
Яд под мягким хлебом.¹

Удлиненный последний стих сапфической строфы, возможно, отражает влияние французской поэзии. Но главная новация в строфах Кантемира заключается в новом, рифменном, их строении. Помимо интонации, которая у Кантемира не только отвечает правилам речи, но и преображает саму речь, его строфы скреплены перекрестной рифмой. В четвертой оде шестистишия строятся из четырех стихов с перекрестной рифмой и заключительного дистиха с парной рифмой: АБАБВВ.

Перекрестную рифму в русских стихах из известных поэтов впервые применил Феофан Прокопович в стихотворении «Плачет пастушек в долгом ненастьи», написанном, по всей видимости, до воцарения Анны Иоанновны, в 1729-м или самом начале 1730 года.² К 1730 году относится первая русская

¹ *Кантемир А. Песнь III. На злобного человека // Кантемир А. Собрание стихотворений. С. 198.*

² М. Л. Гаспаров называет эти стихи Феофана первыми русскими рифмованными стихами (*Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984. С. 52*), однако уже в 1727 г. перекрестную рифму употребил переводчик Академии наук И. Верещагин:

Небо омрачается
а Петрово солнце ясно.
Провалился темнота
чаяние бо не напрасно...

(*Мордвинов И. П. Академическое поздравление императору Петру II // Русский архив 1911. № 2. С. 297–300*). Эти стихи — незавершенный перевод оды И. С. Бекенштейна на помолвку Петра II (*Unserem großen Kayser Petro II. Auf den glückseeligen tag dessen verlöbnisses. St. Petersburg den 25. May 1727*). Знаменательно, что И. Верещагин пробует ввести перекрестную риф-

октава Феофана Прокоповича, с соответствующей ей тройной перекрестной рифмой, обращенная к Кантемиру. В том же году Кантемир ответил Феофану восьмистишием, состоящим из двух четверостиший с охватной рифмой. Об этом едва ли знал находившийся в Гамбурге Тредиаковский, однако и он в том же 1730 году впервые применяет в своих песнях и стихотворениях перекрестную и охватную рифмы. Так, «Песнь <...> к торжественному коронованию имп. Анны Иоанновны», сочиненная в Гамбурге в августе 1730 года, написана изометрической строфой с рифмовкой ААВВВВ. 22 строфических и нестрофических стихотворения «Езды в остров Любви» рифмуются в перекрест, 5 — в охват. 1730 год стал, таким образом, поворотным в истории русской рифмы. Особенное значение принцип нового рифмования имел для строфы и тем самым для оды. Одические строфы Кантемира отражают тот же процесс преобразования русской рифмы.

Оды Кантемира по своей форме и стилю в целом остаются в русле русской горацанской традиции. Это тем более знаменательно, что Кантемир был знаком с творчеством Н. Буало и должен был знать его теорию пиндарической оды, произведшую сильное впечатление не только на французскую, но и на немецкую, польскую, а затем и русскую поэзию. Однако ни в одной из его од, ни в двух первых, которые, возможно, написаны еще в России, ни в двух последних, которые, скорее, уже заграничные,¹ нет никаких признаков пиндарического стиля.

Связь Кантемира с русской традицией, в частности со школьной одой, подтверждает его сохранившаяся ода «К императрице Анне в день ее рождения», не назначавшаяся им к печати. В примечаниях к ней Кантемира говорится об истории ее создания: «...ода сия писана латинскими стихами и от учеников академической школы поднесена императрице в день ее величества рождения в 1731 году. Автор наш ее на стихи переложил с русского готового переводу...».² До недавнего времени школьный начальный вариант оды был не известен, что позво-

му именно в строфу. Впрочем, перекрестную рифму в русских стихах использовал еще А. Белобоцкий.

¹ Наиболее определенно Кантемир говорит о времени создания третьей оды «На злого человека»: «сочинена в 1735 году». См.: *Кантемир А.* Собрание стихотворений. С. 205.

² Там же. С. 466.

ляло исследователям предполагать принадлежность его ученикам Славяно-греко-латинской академии.¹ Однако отправным текстом оды Кантемира послужили стихи и их перевод учеников не Московской академии, а Академической гимназии. Обнаруженное издание гимназического русского перевода латинских стихов² предоставляет возможность проследить ход работы Кантемира над текстом. Ни латинский оригинал этого панегирика императрице Анне, написанный гекзаметрами без деления на строфы, ни его русский перевод, выполненный гимназистами, одой не назван. Школьный перевод представляет собой ритмическую прозу, записанную строками как стихами, не поделенными на строфы. Вариант оды Кантемира, который З. И. Гершкович дает как основной, заметно близок к тексту гимназистов. Однако Кантемир уже в этом варианте вводит рифму (парную, лишь в первой строфе — перекрестную), разделяет текст на отрезки, подобные строфам, и стремится к очищению стиля от церковнославянизмов и не точных по значению слов. В отличие от обычной для оды формы ода Кантемира не имеет ни строфического строения, ни какой-либо последовательности в рисунке строк. Неупорядоченность стихов в оде Кантемир в примечании объяснял своим желанием «по близку держаться слов первоначального» русского перевода.³ На протяжении 88 стихов ода Кантемира находится в

¹ Николаев С. И. Кантемир А. Д. // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2. С. 18.

² Высочайшему рождения дню Анны Августейшия императрицы и самодержицы всероссийския <...> государыни всемилостивейшия щастливо торжественному Генваря 28 дня 1731 года. Всеподданейше приветствует учащееся юношество санктпетербургской гимназии. Переведено с Латинскаго языка. В Санкт-Петербурге, Генваря 28 дня 1731. (Это издание в «Сводном каталоге русской книги гражданской печати XVIII века» (Т. 1—5. М., 1962—1967; в дальнейшем: СК с указанием номера) не описано, но фиксируется Ю. Битовтом: Редкие русские книги и летучие издания XVII века. М., 1989. № 604). Латинское издание: *Natalibus Annae Augustae, Augustatoris Imperatricis Totius Russiae & . & . Dominae clementissimae feliciter celebratis*. D. XXVIII Januari MDCCXXXI (Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке: В 4 т. Л., 1984—2004. № 2047. В дальнейшем: СКИК с указанием номера). Оба текста использованы в работе Д. Л. Либуркина (*Либуркин Д. Л. Русская новолатинская поэзия: материалы к истории. XVII—первая половина XVIII века*. М., 2000. С. 190—196), сравнившего латинский оригинал панегирика с переводом Кантемира и установившего ряд содержащихся в нем реминисценций и прямых заимствований из римской поэзии.

³ *Кантемир А. Собрание стихотворений*. С. 266.

разной зависимости от гимназического текста: в первых своих стихах она наиболее близка к нему, в последних в наибольшей степени с ним расходится. Вот пример 8—13 строк гимназической оды и 10—17 стихов (3-я строфа) оды Кантемира:

Ум есть, иже народами правительствует,
 Преступающих же от злочинств востягает.
 Сеи един Царства управляет.
 Но и сими недоволен суши, Небесную имея породу,
 К Небеси простирается: и, аки пернатый,
 Земная пренебрегши, в превыспренняя возлетает.¹

Народами той же Разум управляет,
 Преступающих же с злочинств достягает,
 Он царства правит. Но, тем не доволен,
 Небесну имея природу, весь волен,
 К небесам ся простирает
 И, аки пернатый,
 Землю круг сей блатный
 Презрев, в вышни возлетает.²

По-видимому, Кантемир не был удовлетворен этим вариантом оды, хотя не без гордости отмечал, что в него «включены почти все различные роды стихов, кои на русском стихотворстве употреблять можно».³ Обнаруженный З. И. Гершковичем лист другого варианта оды показывает, что все «различные роды стихов», а именно 13-, 12-, 10-, 8- и 6-сложные, которые на этом листе доходят до 21-го стиха, заменены Кантемиром на обычный для оды 11-сложник. Более того, все произвольные отрезки текста, с разным в них числом стихов, сжаты до обычных четырехстишных строф. Так, приведенные выше семь стихов сокращаются им до четверостишия:

Народы правит, царства укрепляет,
 Правдой суровость в злобных обуздая,
 Небесна рода в небо простирает
 Смелые крылья, землю презирая.⁴

Здесь уже едва различимы следы гимназического текста. Принятый за основной текст оды Кантемира представляет собой, очевидно, промежуточный (в отношении стиля, синтаксиса и версификации) вариант между школьным переводом и

¹ Высочайшему рождения дню Анны Августейшия императрицы... С. [1].

² *Кантемир* А. Собрание стихотворений. С. 211.

³ Там же. С. 466.

⁴ Там же.

последующей отделкой. Несоответствие первого варианта оды Кантемира жанру потребовало, по-видимому, сначала специального объяснения его необычности, а затем и существенной переработки, начатой, но, как предполагает З. И. Гершкович, почему-то не завершенной поэтом.¹ Возможно также, что последующие листы с правкой просто утрачены. На наш взгляд, окончательным вариантом является тот, который опубликован З. И. Гершковичем как правка оды. По нему можно судить о представлении Кантемира о форме оды. Как видно и из других его од, это представление основано на теории гораццианской оды.

Все четыре оригинальные оды Кантемира (ода Анне текстуально зависит от школьной оды) принадлежат к философской гораццианской оде. Первая ода «Противу безбожных» представляет собой распространенный в поэзии XVII—XVIII веков род теодицеи, в которой, как писал Кантемир, «доказывается <...> бытие божества чрез его твари».² Согласно традиции теодицей, Кантемир заменяет обращение в оде Горация к самому себе на обращение к другим, безбожным, а также заметно усиливает натурфилософскую часть доказательства и сводит к одному стиху, взятому из Горация («Низит высоких, низких возвышает»), доказательство власти Бога через судьбу человека. Серьезная подробность натурфилософского доказательства, распространенного на 34 из 40 стихов оды, делает ее в какой-то мере схожей с «Вечерним размышлением о Божиим величестве» Ломоносова. Однако ни о каком заимствовании речи идти не может: схожесть проистекает от общности жанра натурфилософской оды-теодицеи. Две первые оды «Противу безбожных» и «О надежде на Бога», являясь свободным переложением од Горация (34-я и 9-я, кн. I), в русской поэзии представляют уникальные образцы гораццианской оды в собственном смысле, широко распространенной в западноевропейской поэзии. Они отвечают этому жанру и своей формой, чего не было у поздних русских гораццианских по духу и пиндарических по форме од, например у Державина, и своей медитативностью, что трудно встретить в гораццианской школьной оде. По обыкновению европейского гораццианства строки Горация в одах Кантемира выполняют роль, подобную роли заданной

¹ Там же.

² Там же. С. 203.

темы в музыкальном произведении, свободной вариации которой посвящены сами оды. Как и в классической европейской горацянской оде, развитие темы протекает в ключе ветхозаветной (1-я ода) и христианской (2-я ода) мудрости. Примечание Кантемира ко второй оде «Чудно, сколь меж собою Спаситель и римский стихотворец согласуются...» можно было бы отнести ко всему европейскому горацянству, добавив только, что и Екклезиаст, и царь Давид с горацянством «согласовались» не меньше.

В этих четырех одах Кантемира был достигнут уровень европейской горацянской оды. Однако русская поэзия в период создания Кантемиром шедевров русского горацянства уже вступила на путь крутого и необратимого поворота, в результате которого оды Кантемира уже в момент возможного знакомства с ними русских поэтов, в 1743 году,¹ воспринимались, скорее всего, как анахронизм. Причина столь быстрого устаревания од Кантемира не только и даже не столько в их силлабическом стихе, который, как известно, не помешал популярности его сатир. Оды Кантемира остались без отклика из-за резкой переориентации русской лирики с горацянской оды на пиндарическую. Усилиями Тредиаковского и Ломоносова к началу 1740-х годов в России установился новый тип оды — пиндарической. Новая ода очень скоро завоевала русскую поэзию. На протяжении всей жизни жанра в России оды другого типа воспринимались как отклонение. В строгом единообразии послереформенной русской оды, в отсутствии в ней оппозиции в лице горацянской оды заключается существенное своеобразие русского классицизма.

Ни реформа стиха, ни реформа оды долго не сказывались на школьной поэзии. Учителя школ продолжали толковать оду на примере од Горация и Сарбевского. Ученики продолжали писать канты в форме горацянской оды. Число панегирических кантов в Елизаветинскую эпоху, как мы видели, даже возрастает. С конца 1740-х годов поэтики, правда, начали знакомить юношей с русской поэзией. Впервые специальная глава «De carminibus slavica (sic!)» (О славянской поэзии), включенная в «Phoebus Poeticus» (1748), дает сведения о реформе стиха Тредиаковского и примеры некоторых его стихотворений. Но первые силлабо-тонические канты и школьные пиндари-

¹ Николаев С. И. Кантемир А. Д. С. 20.

ческие оды относятся уже к эпохе Екатерины II.¹ Можно, вероятно, объяснять инертность школьной теории обычным для школьного преподавания спасительным консерватизмом. Однако в 1740—1750-е годы расхождение школьных знаний с современной поэзией объясняется не только нерасторопностью педагогов. Новая пиндарическая неистовая ода никак не вписывалась в школьную гораццианскую теорию. Знакомство учеников с пиндарической одой и с требованиями к оде Третиаковского привели бы к коренной перестройке всего школьного преподавания, зиждущегося на идеале умеренности. Известная односторонность школьной теории вызвала в свою очередь односторонность классицистической теории и практики оды. Как русская школьная теория оды во имя умеренности исключила знакомство учеников с Пиндаром, насаждая только гораццианскую оду, так новая классицистическая теория оды хотя и не исключала Горация, но по существу являлась теорией пиндарической оды. Ограничения, налагаемые школьной теорией лирики, привели к однообразию русской силлабической поэзии, выражавшемуся, в частности, в господствующем в ней среднем стиле. Средний поэтический стиль соответствовал силлабическому строю поэтической речи, приближенному к прозе. Старая силлабическая система лирики при всей своей ограниченности представляла собой законченную в себе систему, все элементы которой находились в строгом соответствии. Обновление и расширение спектра лирического выражения, заключавшиеся в утверждении новой высокой оды, привели к разрушению старой системы лирики на всех возможных уровнях — стиха, стиля и формы. И это разрушение, по-видимому, было неизбежным следствием целостности старой системы. Сама резкость смены лирической ориентации, одним из следствий которой было введение новой версификации, привели к уникальной ситуации противопоставленности школьной и нешкольной поэзии. В 1728 году приветственные речи «малых детей» и ода Феофана Прокоповича отличались между собой лишь мерой мастерства и таланта. Между школьными кантами, не узнавшими печати, «Песню приветственной» 1721 года, преданной тиснению, одой

¹ Ода. «В восторг внезапный ныне мой...» // Описание всерадостного шествия <...> имп. Екатерины Алексеевны <...> в Свято-Троицкую Сергиеву лавру <...> [М.], [1762]. Л. 6.

Ивана Кременецкого и, наконец, одами Кантемира принципиальной разницы не было. Все эти стихотворения находились в одном поле поэзии. Это обычное для сложившейся поэтической культуры единство позволяло Кантемиру править школьную оду. И как бы существенно он ни перерабатывал оду гимназистов, он говорил с ними на одном языке, имея в виду в конечном счете одно и то же. Начиная с середины 1730-х годов, и тем более в 1740-е годы, подобное стало невозможным. Поэзия, в частности лирическая, надолго раскололась на два лагеря, между которыми пролегла бездна. Высокая поэзия стала уделом поэтов, публиковавших свои произведения, в том числе оды, отдельными изданиями, в журналах, в сборниках, в собраниях сочинений. Школьная силлабическая поэзия распространялась главным образом в рукописных сборниках.

Рассмотрение основных вех развития одической формы в силлабический период русской поэзии позволяет заключить, что развитие русской строфики происходило не линейно и поступательно от Симеона Полоцкого к Кантемиру, а со своими внутренними перипетиями. После Симеона Полоцкого одическая форма распространяется главным образом в школьной поэзии. В кантах (или школьных одах) по причине их вероятной вторичности по отношению к латинскому оригиналу развивается не интонация поэтического периода, как правило мало искусного, а разнообразие строфических форм. Вместе с тем в школьных кантах разрабатывается средний стиль оды, в частности панегирической. В русле русской поэтической традиции создаются шедевры русского горацянства — оды Кантемира. Однако в момент своего расцвета эта традиция была безжалостно и навсегда прервана.

Глава 4

ПАНЕГИРИЧЕСКИЕ СТИХИ И ПЕСНИ ТРЕДИАКОВСКОГО 1728—1733 ГОДОВ

Переход к новому типу лирики был осуществлен В. К. Тредиаковским, единственным русским поэтом, с одинаковым успехом владевшим тремя системами стихосложения: силлабикой, силлаботоникой переходного типа и чистой силлабо-

тониной. Как деятельность всякого реформатора, его поэтическое творчество раскололось произведенной им реформой поэзии на два периода, и сама реформа отменила все, что было сделано не только другими, но и им самим до нее. А между тем до реформы стихосложения, которой Тредиаковский прежде всего заменит, прошло не менее 10 лет его работы в поэзии, весьма, как это часто бывает у молодых поэтов, интенсивной. Причины, побудившие сложившегося и вполне успешного поэта вдруг произвести в 1735 году реформу стихосложения, а параллельно с нею, как мы увидим, реформу лирики, не могут быть поняты без рассмотрения первого, дореформенного, периода его творчества. Вопрос в том, вызревала ли реформа стихосложения внутри творчества поэта или она была продиктована внешними обстоятельствами.

Поэтическое воспитание Тредиаковский получил в Славяно-греко-латинской академии. Пройденные им курсы — пиитики (1723/1724 год)¹ и риторики (1724/1725 год),² а также участие в студенческих поэтических выступлениях определили литературные вкусы и поэтические навыки начинающего поэта. Пиитику и риторику в эти годы читал в Академии Софроний Мигалевич,³ но руководство его по поэтике нам не известно.⁴ Преподаваемая им теория поэзии, по всей видимости, мало отличалась от прочитанного в Академии за два года до поступления туда Тредиаковского курса Григория Мокрицкого «*Institutio poëtica*». С большой долей вероятности можно предполагать, что из Академии Тредиаковский вынес знание лирики на примере од Горация и новолатинских го-рацианских од.

В эти ранние годы Тредиаковский был заметным в студенческой среде поэтом. Свои школьные успехи в драматическом роде поэзии Тредиаковский вспоминал в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755).⁵ О при-

¹ Успенский Б. А., Шишкин А. Б. Тредиаковский и янсенисты // Символ. 1990. № 23. С. 179—180.

² Там же. С. 106, 179—180.

³ Там же. С. 106.

⁴ См.: *Lewin P. Wykłady Poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722—1774) a tradycje polskie.* Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1972. S. 18.

⁵ «Не упоминаю и о моих двух драмах (да позволятся сказать о себе не тщеславно) „Язене“ и „Тите Веспасианове сыне“, сочиненных мною еще в студентстве моем и прежде отбытия в чужие край представленных в Заиконоспасском монастыре» (*Тредиаковский В. К. О древнем, среднем и новом*

знании в Спасских школах за ТрEDIAKОВСКИМ поэтических заслуг говорит упоминание его по имени в числе «поэтов» — студентов Академии, на чью долю выпало произносить «надгробную похвалу» Петру Великому на «феатре печали», устроенном Московской академией 20 марта 1725 года.¹ В этом поэтическом выступлении ТрEDIAKОВСКОМУ принадлежат три латинских стихотворения, по-видимому, самых значительных из представленных студентами, призванных, судя по названию одного из них, «помочь [понять], какова была <...> личность его священнейшего величества».² Ни одно из этих стихотворений, судя по описанию их, данному в статье С. И. Николаева, одой не является: одно из них состоит из 10 строк, другое представляет собой эпитафию в 16 строк, третье — известную «Элегию о смерти Петра Великого» в сопровождении двух ее авторских переводов на русский язык.³ В этот же период, «только вступивши в риторический класс», то есть осенью 1724 года, ТрEDIAKОВСКИЙ осуществил перевод романа И. Баркляя «Аргенида», внутри которого находятся десятки стихотворений, в том числе и три оды, переведенные, как свидетельствует С. И. Николаев, отыскавший считавшийся утраченным единственный список этого раннего труда поэта, 11- и 13-сложником,⁴ по-видимому, без сохранения их строфической формы.

О навыках раннего ТрEDIAKОВСКОГО в лирическом роде мы можем судить уже только по заграничным его стихотворениям. К первым из них принадлежат два парных стихотворения «Стихи похвальные России» и «Стихи похвальные Парижу», датируемые автором 1728 годом. Оба написаны четверостишиями, первое состоит из равных стихов в 10 слогов, второе — из равных 11-сложников. В основе четверостиший обоих стихо-

стихотворении российском // ТрEDIAKОВСКИЙ В. К. Избранные произведения / Вступ. ст. и подгот. текста Л. И. Тимофеева, примеч. Я. М. Строчкова. М.; Л., 1963. С. 438. (Б-ка поэта)).

¹ Николаев С. И. Ранний ТрEDIAKОВСКИЙ. (К истории «Элегии о смерти Петра Великого»). Русская литература. 2000. № 1. С. 129. Кроме ТрEDIAKОВСКОГО в описании торжества называется еще только Иван Комаровский.

² Там же.

³ Там же. С. 129. Среди семи стихотворений, предваряющих выступление ТрEDIAKОВСКОГО, находятся «стихотворения на русском языке без указания авторства, написанные сапфическими строфами» (Там же). Очевидно, что это френческие оды.

⁴ Николаев С. И. Ранний ТрEDIAKОВСКИЙ (первый перевод «Аргениды» И. Баркляя) // Русская литература. 1987. № 2. С. 95.

творений лежит вирша с соответствующей ей парной рифмовкой. Единство строфы в большинстве случаев достигается симметричным синтаксическим и интонационным построением двух составляющих строфу виршей: первая вирша имеет восходящую интонацию, вторая — нисходящую. Это либо два синтаксически равных предложения, связанных параллельным строением:

Твои все люди суть православны
И храбростию по всюду славны;
Чада достойны таковой матери,
Везде готовы за тебя стати...¹

либо первое двуступенчатое содержит риторический вопрос, второе — ответ-подтверждение:

О благородстве твоём высоком
Кто бы не ведал в свете широком?
Прямое сама вся благородство,
Божие ты, ей! светло извождство.

Отсюда происходят некоторое однообразие и интонационная скромность строф, которые, однако, могут привлекать своей мерностью. Простота и последовательно выдержанная симметричность строф «Стихов похвальных России», вероятно, были не последней причиной их популярности, о которой можно судить по рукописным сборникам кантов.² Однообразие в построении строф позволило «Стихи похвальные России» легко переложить на музыку. Помимо удобной для пения формы их популярность объясняется и содержанием — похвалой России. Однако мы знаем немало других похвальных кантов этого периода, не снискавших такого признания. Стихи Тредиаковского отличаются от них не свойственной панегирикам печалью, вызванной разлукой их автора с родиной, делающей похвалы не прямыми и звонкими, а приглушенными (говоря словами раннего Тредиаковского, слава вещает в них «сипко, не зычно»). Флер печали, а также флейта, мысленно сопровождающая стихи, свидетельствуют о близости их к элегии. Одна-

¹ Тредиаковский В. К. Стихи похвальные России // Тредиаковский В. К. Избранные произведения. С. 60.

² Как сообщает А. В. Позднеев, они встречаются в 36 сборниках и входят в число 12 самых популярных в XVIII в. песен (Позднеев А. В. Произведения В. Тредиаковского в рукописных песенниках // Проблемы истории литературы. М., 1964. С. 91).

ко элегическое настроение создается лишь начальной и конечной строфами, остальные семь строф от него свободны и исполнены обычной для панегирика бодростью.

Стиль обоих стихотворений 1728 года прост и ясен, но пошкольному шероховат. Как отмечал А. В. Позднеев, из панегирических кантов «к Тредиаковскому перешел прием сокращения союзов путем исключения начальных и конечных гласных и согласных: однак, ось и т. п.».¹ Оба стихотворения 1728 года находятся в большой зависимости от школьной поэзии, помимо стиля она сказывается в строфике. При этом есть и отличия. В строфах Тредиаковского выдержано однообразие и естественность поэтической интонации. Очевидно, это связано с тем, что Тредиаковский писал свои стихи на русском языке, а не переводил с латыни. От школьных кантов оба стихотворения отличаются и тем, что не носят заказного характера и написаны без определенного повода.² В «Стихах похвальных России» отсутствует упоминание кого-либо из русских монархов, чего не встретим в школьных панегирических кантах. Эти отличия объясняются обстоятельствами их создания (не школьными) и не относятся к жанровым признакам. По своим жанровым признакам (форме, стилю и тематике) стихи Тредиаковского 1728 года принадлежат к жанру кантов или к средней оде. Близость «Стихов похвальных России» к школьным кантам явственно обнаруживается в предпоследней строфе, оканчивающейся так называемым «виватом»:

Виват Россия! Виват драгая!
Виват надежда! Виват благая!

«Виват» — характерный признак кантов этой эпохи. Т. Н. Ливанова выделяет даже специальный подвид «кантов-виватов».³ К тому же жанру кантов или средней оде относятся панегирические стихи Тредиаковского, написанные им в канун и вскоре после возвращения на родину (конец августа 1730 года). По построению они строфичны, стиль их средний, с употреблением школьного набора общих мест. Строфа «Песни, сочи-

¹ Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII – XVIII вв. М., 1996. С. 172.

² О политической аллюзии, заключенной в «Стихах похвальных России», см.: Строчков Я. М. Примечания // Тредиаковский В. К. Избранные произведения. С. 473–474.

³ Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. М., 1952. Т. 1. С. 75.

ненной в Гамбурге» (1730) имеет рисунок — 11а—9а—11б—9в—9в—7б. Кроме неизвестной еще в это время охватной рифмы она представляет вид изометрической, распространенной в кантах, строфы.¹ «Песнь, сочиненная на голос и петая пред е. и. в. Анною Иоанновною» в новый 1733 год,² написана шестистишиями из коротких 7-сложных стихов; «Стихи <...> самодержице всероссийской Анне Иоанновне по слову похвальном», сочиненные 15 января 1732 года, по-видимому, наспех, — нерифмованными строфами, 9-сложными шестистишиями с рефреном в один стих 11-сложника. Обе «Песни» исполнялись в музыкальном сопровождении: Гамбургская песнь была сразу положена на музыку и издана вместе с нотами;³ новогодняя песнь была уже «сочинена на голос».⁴ О популярности Гамбургской песни можно судить не только по присутствию ее в рукописных сборниках, включающих панегирические канты,⁵ она была известна и распространялась в провинции. В 1735 году ее любители, костромские поп и дьякон, а вместе с ними и автор, чуть было не пострадали по навету костромского пищика Михаила Косогорова за употребление «не по форме <...> титула е. и. в.» в начальной ее строке («*Да здавствуует днесь императрикс Анна*»). Дело дошло до самого начальника тайной канцелярии А. И. Ушакова, потребовавшего от Тредиаковского письменных разъяснений.⁶ В доношении Ушакову С. А. Салтыкова, в то время начальника конторы розыскных

¹ Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII вв. С. 200—201.

² В заглавии новой редакции «Песнь на новый 1732 год» (Тредиаковский В. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 1752. Т. 2. С. 180) Тредиаковским была допущена ошибка, песнь написана не к наступлению 1732-го, а к новому 1733 году (правильная датировка в «Рассуждении о оде вообще»: «...петые перед ее императорским величеством Анною Иоанновною, самодержицею всероссийскою в самый первый день 1733 года» (Тредиаковский В. К. Рассуждение о оде вообще // [Тредиаковский В.] Ода торжественная о здече города Гданска. СПб., 1734. С. [24]).

³ [Тредиаковский В. К.] Песнь. Сочинена в Гамбурге к торжественному празднованию коронации ея величества государыни имп. Анны Иоанновны... [СПб.: Тип. Акад. наук, 1730]. Это отдельный лист с нотами.

⁴ Возможно, автором музыки к ним был сам Тредиаковский, занимавшийся в эти годы композицией. См.: Сохраненкова М. М. В. К. Тредиаковский как композитор // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1986. Л., 1987. С. 87—221.

⁵ Позднеев А. В. Произведения В. Тредиаковского в рукописных песенниках. С. 90.

⁶ Пекарский П. Василий Кириллович Тредиаковский // Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2. С. 61—64.

дел, песнь Третьяковского, вероятно вслед за Косоговым, названа «псалмой»,¹ что еще раз указывает на синонимию обозначений жанра «песни» — «канта» — «псалмы».² Знаменательно также использование этой «Песни» лишь с заменой имен в приветствии на коронацию императрицы Елизаветы, то есть спустя 12 лет после ее написания.³ А. В. Позднеев отмечает повторение в Гамбургской песни оборота «сатурновы веки», использованного в «Песни приветственной в славном <...> вхождении <...> Петра Великого» («Кто идет с войском лаврами венчанный...»)⁴ К этому можно добавить реминисценции из той же песни: «Прочь отсюда враждебные ссоры»⁵ («Враждующие ссорится забыли...»)⁶ «Солнце на нем лучше катает...»⁷ («В зимнее катит к нам Боотес <...> Летнее время»)⁸ При этом существует и обратная связь Гамбургской песни со школьной одой. Так, в канте, посвященном императрице Елизавете («Златые веки ныне наступили...»), находятся как прямые из нее цитаты: «Прочь все отсюда враждебные ссоры...»⁹, так и парафразы:

Бежите скоро Российсти народы,
Уже златые настали нам годы
<...>
Всплещем весело и громко руками...¹⁰

У Третьяковского:

Торжествуйте вси российсти народы:
У нас идут златые годы

¹ Там же. С. 61.

² Ср. со статьей о песни из «Лексикона трехязычного» Федора Поликарпова, на С. 41 (сноска 2). Заметим также, что еще в 1799 г. любитель кантов купец Яков Добрынин называл их «псалмами». См.: Духовные и торжественные псалмы, собранные в пользу любителей оных московским купцом Яковым Добрыниным... М., 1799.

³ РНБ. Q. XIV. 141. Л. 240 об.—242.

⁴ Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII вв. С. 171.

⁵ Третьяковский В. К. Песнь. Сочинена в Гамбурге... // Третьяковский В. К. Избранные произведения. С. 56.

⁶ Песнь приветственная в славном <...> вхождении <...> Петра Великого... // Памятники литературы Древней Руси. XVII век. М., 1994. Кн. 3. С. 336.

⁷ Третьяковский В. К. Песнь. Сочинена в Гамбурге... // Третьяковский В. К. Избранные произведения. С. 56.

⁸ Песнь приветственная в славном <...> вхождении <...> Петра Великого... С. 336.

⁹ РНБ. Q. XIV. 141. Л. 238 об.—239.

¹⁰ Там же.

<...>

Восплещем громко и руками...¹

Впрочем, призыв к рукоплесканию — общее место панегирических кантов, восходящее к духовным кантам, а в тех в свою очередь — к первому стиху 46-го псалма: «Все языцы восплещете руками...».

Издание этих ранних панегирических песней Тредиаковского (ему, по-видимому, принадлежит еще одна «Песнь приветственная о вхождении е. и. в. в Санкт-Петербург», издание которой не сохранилось)² свидетельствует о вполне естественном вхождении жанра канта в литературную культуру начала 1730-х годов.

Полноправие песни (канта, псалмы) в системе поэзии этих лет подчеркивается приведенной и в «Рассуждении о оде» (1734), и в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735) в качестве примера стансов «Песни, сочиненной на голос» 1732 года. В обоих трактатах кант получает свое теоретическое обоснование: «Есть и еще род *статеек* [здесь и далее в цитате курсив В. К. Тредиаковского. — Н. А.], который всегда как около средней материи, то есть ни очюнь благородной, ни весьма общей, как *песня*, обращается, так и речами средними, то есть ни очюнь высокими, ни гораздо низкими, больше от высоты нечто, нежели от низкости занимающими, идет. Сей род строф французы называют *стансами*. Я правильно или неправильно, всегда таковым стихам налагал имя *песнь*, а не *песня*, хотя бы она *песнь* на голос у меня положена была, хотя бы ж и просто для чтения только предлагалась. Таковые строфы, песню от меня названные, сочинил я поздравительные новым годом».³ Таким образом, форма песни (канта) определяется строфическим строением и в этом смысле неразличима с одой. От высокой оды ее отличает не музыкальное сопровождение (она может «для чтения предлагаться»), а срединность ее положения «в рассуждении стиля» «между одами и простыми песнями», при этом она ближе к оде, поскольку

¹ Тредиаковский В. К. Песнь. Сочинена в Гамбурге... // Тредиаковский В. К. Избранные произведения. С. 56.

² Распоряжение Академии наук о ее издании см.: Материалы для истории имп. Академии наук. СПб., 1886. Т. II. С. 97. На этом основании ее фиксирует СК в разделе «Разыскиваемые издания». См.: СК. Дополнения. Разыскиваемые издания. Уточнения. М., 1975. С. 79. № 651.

³ Тредиаковский В. К. Рассуждение о оде вообще. С. [24, 26].

«больше от высоты у оды, нежели от низкости у песен занимает».¹ Очевидно, что под «простыми песнями» Тредиаковский подразумевает песни народные.

В редакции «Рассуждения» 1752 года Тредиаковский заметно сокращает пассаж о стансах, образцов которых, если не считать песней-кантов и парафрастических од Ломоносова, русская поэзия еще не знала. Вместо пространного пассажа 1734 года о названии этого «рода статеек» в редакции «Рассуждения» 1752 года стансам дается следующее определение: «стансы их [французов. — Н. А.] не все то ж, что оды, но токмо нежные и непарящие в высоту».² Определение стансов, таким образом, почти совпадает со школьным определением оды: «приятные, услаждающие» и, конечно, не парящие, что не нужно было оговаривать в поэтиках, поскольку парящей пиндарической оды школа не знала. Тредиаковскому же в 1752 году важно подчеркнуть «непарение» определяемой им средней оды — парящая пиндарическая ода уже утвердилась в русской поэзии. Таким образом, эта поздняя характеристика стансов (песней-кантов) в духе теории горацянской оды наиболее определенно говорит о близости в понимании Тредиаковского песней (кантов) и умеренной горацянской оды. Знаменательно, что силлабо-тонические варианты своих ранних песен 1728—1730 годов Тредиаковский помещает в «Сочинениях и переводах» в раздел «Несколько штук [пьес. — Н. А.], сочиненных строфами о разных материях», а не в раздел «Од похвальных». Наряду со «Строфами похвальными России» и песнями «На коронование блаженныя памяти императрицы государыни Анны Иоанновны <...> сочиненной в Гамбурге 1730 года» и «На новый 1732 год» сюда вошли «Строфы похвальные поселянскому житию», представляющие собой переложение 2-го эпода Горация, то есть в прямом смысле горацянскую оду. В названии раздела и в названии двух входящих в него стихотворений слово «строфы» представляет собой жанровую дефиницию, синонимичную французским «стансам».

Сходство песней (кантов) с французскими стансами, на которое Тредиаковский трижды указывает («Рассуждение»

¹ Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов // Тредиаковский В. К. Избранные произведения. С. 412.

² Тредиаковский В. К. Рассуждение об оде вообще // Тредиаковский В. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 1752. Т. 2. С. 31.

(1734), «Способ» (1735) и «Рассуждение» (1752)) основывается на строфическом строении (*les stances* — строфы) и среднем стиле обоих жанров.¹ Стансы — жанр французской лирики, возникший из увлечения строфическим строением стихотворений и достигший своего расцвета в 1600—1620-х годах. На какое-то время, до того как ода окончательно оформилась как строфическое стихотворение, он был синонимичен непиндарической оде.² Следы этой исконной близости стансов к оде, долго сохранявшиеся во французской лирике, и фиксирует в своей теории оды Тредиаковский. Однако французские стансы начала XVIII века и русские песни-канты были весьма далеки друг от друга. Тредиаковский старается соотнести оба жанра, основываясь, по-видимому, не на их реальном сходстве, а скорее из желания теоретика определить феномен русских кантов и в то же время подобрать русский эквивалент французским *les stances*. Значительно большей близостью к французским стансам отмечены русские стансы второй половины 1750—начала 1760-х годов, ориентированные уже непосредственно на французские образцы.³

Панегирические песни, или средние оды, до зимы 1733 года вполне устраивали и их автора Тредиаковского, и их августейших адресатов. «Стихи» произносились, «Песни» пелись при

¹ Ср. определение Аполлоса Байбакова (с. 25 настоящей книги).

² О соотношении стансов и оды во французской лирике существует большая литература. Впервые этот вопрос был поднят Ф. Мартиноном (*Martinon Ph. Répertoire Général de la Strophe Française*. Paris, 1911) и с тех пор разными исследователями решается по-разному. Одни не усматривают различия между стансами и одой (*Desonay F. Agrippa d'Aubigné. Le Printemps. Stances et Odes, avec une introduction de Fernand Desonay*. Genève; Lille, 1952. P. VIII). Другие, напротив, видят его в теме (в стансах — преимущественно темы легкой поэзии, в одах — возвышенные) и в стиле (в стансах — средний, в одах — высокий). Так считает В. Т. Элwert, см.: *Elwert W. T. Französische Metrik*. München, 1961. S. 134—137. Проблема соотносительности стансов и оды во французской лирике и судьба этих жанров в XVII в. подробно освещена в книге Д. Яника, см.: *Janik D. Geschichte der Ode und der «Stancen» von Ronsard bis Boileau*. Berlin; Zürich, 1968. S. 14—15, 91—127.

³ Уже в декабре 1755 г. в «Ежемесячных сочинениях» опубликован «Станс, переведенный с французского языка»: «Все философии ты должен, человек...» (с. 538—539), — первый станс, появившийся в печати под таким названием. Его переводчик — С. Н. (Сергей Нарышкин). В «Полезном увеселении» появится «Станс г. Руссо» в переводе М. М. Хераскова: «Смертный в жизни представляет Зеркало тоски и бед...» (1760. Январь. № 4. С. 63—64).

дворе, и те и другие издавались и подносились («Стихи ее высочеству <...> Екатерине Иоанновне <...> для благополучного ее прибытия в Санкт-Петербург сочиненные и ее высочеству поднесенные»).¹ Их участие в придворной жизни уже становилось обыкновенным, как вдруг они исчезают из поэтической практики Тредиаковского.

В январе 1733 года Тредиаковский создает свою первую торжественную «Оду приветственную всемилостивейшей государыне <...> Анне Иоанновне в день отправляющегося торжества, то есть 19 генваря для радостного всем нам восшествия е. в. на всероссийский престол».² Обозначая стихотворение новой дефиницией «ода», Тредиаковский, по-видимому, имел в виду его отличие от известных до сих пор в России панегирических стихотворений, включая сюда и песни. Первая ода действительно существенно отлична от кантов (песней).

Она состоит из 10 строф следующего рисунка: 9—9—9—13—9—9—9—13. Восьмистишие, таким образом, делится длинным стихом 13-сложника на два одинаковые четверостишия с охватной рифмой (АВВАСДДС). В рифмах преобладают женские окончания, но встречаются трижды и дактилические (*радости—благости, горести—болести, радости—сладости*). Распадение строф на четверостишия, с последним длинным стихом, вполне были возможны и в кантах. Тредиаковский старается избежать распада строфы, скрепляя ее тематическим единством. Основное отличие формы этой оды от канта заключено в ее несоразмерно большом числе восклицаний (23 на 80 стихов), а также в не особенно свойственных канту вопросах. Щедро проставленными восклицательными знаками Тредиаковский несколько искусственно нарушает спокойную интонацию строфы канта. Вот пример из 9-й строфы, где вместо

¹ «Стихи <...> Екатерине Иоанновне» входят в корпус текстов книги «Панегирик или Слово похвальное <...> самодержице всероссийской Анне Иоанновне чрез всеподданейшего ея величества раба Василья Тредиаковского сочиненное...» ([СПб.], 1732). Об изданиях их в декабре 1732 г. см.: Материалы для истории имп. Академии наук. Т. II. С. 213.

² [Тредиаковский В.] Ода приветственная всемилостивейшей государыне <...> Анне Иоанновне <...> 19 генваря... Печ. в Санктпетербургской Академии наук, генваря 18 дня, 1733. Е. А. Погосян ошибочно относит ее к первому панегирику на русском языке, имеющему дефиницию «ода» (см.: Погосян Е. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730—1762 гг. *Dissertationes philologiae slavicae Universitatis Tartuensis*. Тарту, 1997. С. 41), ср.: с. 91 настоящей книги.

некоторых восклицательных знаков вполне уместны были бы запятые:

Сего народ твой молит, просит:
 Да снабдит тя дней долгою!
 Да хранит от зла тя рукою!
 Да ты камо пойдеши, Ангел страж сам носит!
 Оружием правды обыдет!
 Избавит от слова мятежна!
 Под сенью крил будешь надежна!
 Да благословение на дела ти снидет!¹

Очевидно, что Тредиаковский таким образом пытается придать новой оде энергию, которой не предполагалось и не было в кантах. И эта энергия, пусть пока искусственно создаваемая, принципиально отличает его оду от канта. Другое не менее важное отличие заключено в содержании оды. Чтобы его почувствовать, удобнее всего сравнить два стихотворения Тредиаковского, написанные по близким поводам — коронация и восшествие на престол императрицы Анны — Гамбургскую песнь («Да здравствует днесь императрикс Анна...») и «Оду приветственную». В песни основное место занимают абстрактные картинки, рисующие благополучие России («*Небо все ныне весело играет, Солнце на нем лучше катает <...> Воздух всегда в России здравы...*»), призывы к радости, похвала нового правления, сулящего «золотые годы» и «сатурновы веки», пероисчисление необходимых монарху добродетелей и описание радости народа. Лишь в одной строке (25-й стих) поэт осмеливается обнаружить свое знание обстоятельств, приведших Анну Иоанновну на престол: «Прочь все отсюда враждебные ссоры — Анна краснейшая Авроры...». Иное в оде. Здесь 55 из 10 строф (40 стихов) посвящены описанию смуты, начавшейся со смертью «монарха молодого», в которое включен вполне откровенный рассказ об известных планах верхушечников:

Встали на Матерь, тем на Бога
 <...>
 И се умыслы чинят в гордости нелепы.
 Мнят, что Россию утверждают,
 Ухищряют правило не право.
 Шепчет им гордость, что то здраво.
 Ах! Не видят, не видят, что тем разоряют.²

¹ [Тредиаковский В.] Ода приветственная всемиловитвейшей государыне... С. [2].

² Там же. С. [1].

В этих строках деятельность верховников оценивается не с точки зрения ее вреда для императрицы, оценка диктуется даже не страхом перед Богом (эта тема сведена к минимуму), а гражданственной позицией. Все перипетии первых месяцев 1730 года интересуют поэта исключительно с точки зрения благополучия России. Здесь встречается и новое для русских панегириков, и далеко не случайное в этой оде прямое упоминание государства: «Когда злоба то начинала, Отчего б государство уже всё стенало...».¹ Все это говорит о том, что перед нами государственный стихотворный панегирик, забытый в России после смерти Петра Великого. В 1733 году он должен был удивлять читателей своей новизной и смелостью после «нежных» песен Третьяковского начала 1730-х годов. Очевидно, что новизна содержания связана с новизной формы, во всяком случае с попытками ее обновления, и все вместе соответствует, по взглядам Третьяковского 1733 года, новому для русской поэзии жанру — оде. Начиная с этой оды русская лирика вступила в новую эпоху, эпоху преобразования, завершившуюся явлением оды Ломоносова.

¹ Там же.

Часть II

СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОЙ КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЙ ОДЫ, ИЛИ ОДЫ ПИНДАРИЧЕСКОЙ

Глава 1

ПЕТЕРБУРГСКАЯ НЕМЕЦКАЯ ОДА 1730-х ГОДОВ И ТРЕДИАКОВСКИЙ

Ода Тредиаковского появилась спустя год после первой «Оды» на русском языке, ставшей известной в Петербурге в самом начале 1732 года. «Ода» открывает «Примечания на Санкт-Петербургские ведомости» на этот год, ее немецкий оригинал помещен в немецком варианте журнала.¹ Она состоит из 10 строф в 8 стихов, в немецком оригинале — четырехстопного ямба, в русском переводе — 9-сложного стиха, далеко не всегда выдерживаемого и сбивающегося на 8-сложник (*А он шаги свои двоит...*) или 10-сложник (*Будущего благо по-давает...; Ничто вящие может нам дати...; С сладостью не знаемой нами...* и др.). Рифмы — aabccbdd. Последовательность чередования мужских и женских рифм в переводе не выдержана, однако мужских рифм немало. По своему содержанию

¹ Примечания на Санкт-Петербургские ведомости. 1732. Ч. 1. С. 3–7; Anmerkungen über die Zeitung. 1732. Т. 1. S. 3–7. Замечательно, что самые ранние из иностранных (т. е. присланных из-за границы) од, две немецкие оды, относятся также к 1732 г. и отражают влияние Немецкого общества в Лейпциге. Первая: Das glückliche Rußland ward an dem Hohen Geburtstage der Allerdurchlauchtigsten Großmächtigsten <...> Anna Ioannovna <...> in einer Ode besungen <...> den 19. Januar. 1732... Dresden, 1732, принадлежит Л. А. В. Кульмус (Kulmus), будущей жене Готшеда, а пока его постоянной корреспондентке. Вторая: Der Allerdurchlauchtigsten Großmächtigsten Kayserin <...> Anna Joannowna <...> Als Ihre Kays. Maj. Das Hohe Bedächtniß-Fest Ihrer Krönung den 28. April 1732 <...> feyerlichst begingen in folgender Ode allerunterthänigst Glück wünschet...[s. l., s. a.] подписана студентом университета в Галле К. Г. Лиленфельдом (ПФА РАН, разр. VI, оп. 1. № 685, л. 23–25 об., 45–47 об.).

ода распадается на две части, первая (2—5-я строфы) содержит размышления в горацианском духе о могуществе времени, его быстротечности, вторая (6—10-я строфы) — пожелания благополучия Российской державе (5-я строфа) и ее народу (6-я строфа), с перечислением основных высших сословий: чиновников (7-я строфа), военных (8-я строфа), духовенства (9-я строфа); заключает оду пожелание благополучия самой монархии (10-я строфа). Перевод оды, по всей видимости, принадлежит немцу, на что указывает заметная тоническая тенденция его стиха. Отдельные двустишия написаны ямбом:

Спешит, приходит; уж готово
И щастие, и лето ново...

или:

Весма он скорая несется,
Зане в благочестии мчется...

Подобными особенностями стиха отличается и стихотворный перевод стихов Г. Б. Ганке, опубликованный в «Примечаниях» в 1729 году.¹ П. Н. Берков предложил его автором считать Мартина Шванвица,² одного из редких в ту пору немцев Петербургской Академии наук, владевшего русским языком и ведавшего в эти годы переводами в «Санкт-Петербургских ведомостях» и «Примечаниях» к ним. Не так давно стали известны и собственные немецкие стихи Шванвица.³ Не исключено, что Шванвиц был автором перевода и этой «Оды». Автором ее оригинала был недавно приехавший в Петербург Вильгельм Юнкер.⁴

В истории русской литературы Г. В. Ф. Юнкер (1703—1746) долгое время был известен как автор подносных од не только монархам, но и иным сильным мира сего. Однако то, что П. П. Пекарский, первый биограф немецкого поэта, а затем Л. В. Пумпянский называли «одами Юнкера», подчеркивая или исторически оправдывая сервиллизм их автора, в действительности представляет собой не оды, а панегирические

¹ Исторические, генеалогические и географические примечания в ведомостях. [СПб.], 1729. Ч. LXXXVII. С. 349—351.

² Берков П. Н. Из истории русской поэзии первой трети XVIII века // XVIII век: Сб. статей и материалов. М.; Л., 1935. [Сб. 1]. С. 71—79.

³ Schrub M. Martin Schwanwitz und seine Ode an Peter II // Zeitschrift für slavische Philologie. 1992. Bd 11. Hft 2. S. 234—252.

⁴ О жизни и творчестве Юнкера см.: Алексеева Н. Ю. Петербургский немецкий поэт Г. В. Фр. Юнкер // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22. С. 8—28.

стихотворения (Lob-Gedichten), написанные длинным стихом (семистопный хорей и шестистопный ямб), без разделения на строфы. К таким стихотворениям Юнкера относятся эпиграммическое стихотворение на брак свояченицы Бирона (1733), приветствия Брауншвейгскому герцогу Антону Ульриху (1733), принцессе Анне Леопольдовне (1733) и президенту Академии наук Г. К. Кайзерлингу (1733).¹ Вот собственно все известные стихотворения, написанные Юнкером до августа 1734 года, когда Тредиаковский, заканчивая свое «Рассуждение о оде вообще», говорит, что о Юнкере-одописце (переведшем его оду «О сдаче города Гданьска» на немецкий язык) он может судить, «ведая искусство чрез пять—шесть од господина Юнкера».² Спустя годы Тредиаковский при перечислении своих академических работ будет вспоминать свои переводы «с Юнкеровых и Штелиновых» од³ и что «переводил все покойного Юнкера оды».⁴ Однако четыре похвальных стихотворения Юнкера 1733 года русского перевода не знали, поскольку их адресаты немцы в нем не нуждались. Очевидно, что Тредиаковский, четко различая оду и подносное стихотворение, имел в виду не их, а другие произведения немецкого поэта.

Помимо подносных стихотворений Юнкера, среди которых встречаются и оды, основной сферой его творчества в Петербурге было составление проектов фейерверков и иллюминаций и их описание. К жанровой особенности юнкеровских описаний фейерверков и иллюминаций в сравнении с более поздними описаниями (Хр. Гольдбаха, Я. Штелина и Ломоносова) и с более ранними (Петровской эпохи) принад-

¹ Все эти стихотворения выходили отдельными изданиями, экземпляры которых хранятся в ПФА РАН (разр. VI, оп. 1, № 683—685) и в БАН. Стихи Антону Ульриху, отд. изд.: Als durchlauchtigste fürst und herr, Herr Anton Ulrich hertzog zu Braunschweig und Lüneburg etc. etc. den 1. jun. 1733. Die kayserliche academie der wissenschafften und kunst-kammer in St. Petersburg mit dero hohen gegenwart beehren... [СПб., 1733] и стихи Анне Леопольдовне в «Сводном каталоге книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке» (СКИК) (Т. 2. Н—Р. Л., 1975) не зафиксированы, их местонахождение: ПФА РАН, разр. VI, оп. 1, № 683, л. 85—86 и № 684, л. 201.

² Тредиаковский В. К. Рассуждение о оде вообще // [Тредиаковский В.] Ода торжественная о сдаче города Гданска. СПб., 1734. С. [30].

³ [Прошение в Сенат от 28 февраля 1744 года] // Москвитянин. 1851. № 11. С. 230.

⁴ [Прошение президенту Академии К. Г. Разумовскому от 8 марта 1751 года] // Москвитянин. 1849. № 4. С. 178.

лежат включенные в них пространные стихотворения. В его первом описании фейерверков, сожженных 16 января 1732 года, большое стихотворение («Дедикация») помещено еще внутри описания, но начиная с иллюминации 28 апреля 1732 года иллюминационное стихотворение перемещается в начало описания и, открывая его, превращается действительно в своего рода дедикацию (посвящение). Более поздние иллюминационные стихотворения Юнкера отличаются от «Дедикации» не только своим расположением, но и формой. «Дедикация»¹ и «Праздничные восклицания» (*glückwünschende Zuruffe*) из описания иллюминации 28 апреля 1732 года были написаны александрийским стихом без деления на строфы.² Начиная с иллюминации 28 января 1733 года иллюминационные стихотворения заключаются Юнкером в строфическую форму и превращаются в оды. Всего таких иллюминационных Юнкера сохранилось четыре, три из них относятся к 1733—первой половине 1734 года,³ но, возможно, их было больше, поскольку часть юнкеровских описаний, а вместе с ними предположительно и его од, утрачена.⁴ Все описания переводились на русский язык и издавались отдельными брошюрами на обоих языках. Переводами по крайней мере стихотворной части описаний занимался Третьяковский. Три года работы над переводами, в которой, по его собственному позднему признанию, он «много <...> пролил пота»,⁵ явились решающими в судьбе русской поэзии. Результатом ее стала полная перестройка всей поэтической системы, начиная со способа стихосложения и заканчивая реформацией всех родов поэзии, в первую очередь лирики. Путь к реформе стихосложения

¹ Описание оных торжественных учреждении, которыя для высокого в Санкт-Петербург прибытия е. и. в. учинены были // Примечания на Санкт-Петербургские ведомости. 1732. Ч. XXII. С. 89.

² Kurtze Beschreibung der Illumination, welche den 28. April 1732 <...> ist vorgestellt worden... [SPb., 1732].

³ Они напечатаны в: 1) Beschreibung der grossen Illumination welche den 28. Jan. 1733 <...> vorgestellt worden. [SPb., 1733]; 2) Kurtze Beschreibung desjenigen Feuer-Werckes welches den 28. Jan. 1734 <...> abgebrannt worden. [SPb., 1734]; 3) Kurtze Nachricht von dem Feuer-Wercke welches den 28. April. 1734 <...> vorgestellt worden. [SPb., 1734]; 4) Kurtze Erklärung des Lust-Feurs welches den 28sten Januarii 1737 <...> ist vorgestellt worden. [SPb., 1737].

⁴ Так, известно, что Юнкер готовил и фейерверк ко дню тезоименитства императрицы Анны (3 февраля) 1732 г., описание которого, изданное отдельно, не сохранилось.

⁵ [Прошение в Сенат от 28 февраля 1744 года]. С. 230.

можно, как по карте, наблюдать по переводам Тредиаковского иллюминационных стихотворений и од. От описания к описанию каждый новый перевод иллюминационных стихотворений предстает этапом на пути к созданию силлабо-тонического стиха. Вехами на пути к реформе лирики стали две оды Тредиаковского этих лет («Ода приветственная» и «Ода о сдаче города Гданьска»), а также постепенно производимая им в ходе работы над переводами иллюминационных од реформа русской строфики и стиля.

Значение происшедшей в эти три года внутри Академии наук поэтической работы не может быть вполне оценено без учета того нового, что несли с собой оды Юнкера. Все они принадлежали к неизвестному в России типу пиндарической оды и для своего воссоздания на русской почве требовали не только полной перестройки поэтического синтаксиса, стиля, строфики, но и, что менее явно, но всегда самое трудное, полного изменения представлений о ценностях поэзии и внутреннего идеального представления о поэтичности. Если силлабическая поэзия, ориентированная на горацянство, несла с собой тихое сосредоточенное восприятие мира, то новая лирика на всех своих уровнях требовала шума, звона, напряжения и экстаза. Тредиаковский сумел услышать новое звучание, увидеть за ним выражение не известного ранее духа поэзии, вникнуть в суть новой лирики и воссоздать на русском языке ее механизмы. Удивительная, если вдуматься, уже здесь проявленная им широта восприятия поэзии, помимо таланта, объясняется его глубоким проникновением в поэзию Древних. Впрочем, возможно, что он только в эти годы стал самостоятельно и вдумчиво читать римских и греческих поэтов. Во всяком случае, до этого времени идеал древней поэзии ничем себя в творчестве Тредиаковского не обнаруживает, но в работе над реформой стиха им уже, по его собственным словам, руководило звучание поэзии Древних.¹ В реформе лирики ему помогало знание французской поэзии, в том числе французской пиндарической оды.

¹ Тредиаковский В. К. Письмо некоего Россиянина к своему другу, написанное по поводу нового российского стихосложения // Тредиаковский В. К. Стихотворения / Под ред. акад. А. С. Орлова. [Л.], 1935. С. 355–356. Об антиклизированном звучании русского стиха в переводах Тредиаковского предреформенного периода см.: Алексеева Н. Ю. На пути к реформе русского стиха. Стихотворные переводы Тредиаковского 1732–1734 годов // Русская литература. 2002. № 4. С. 45–51.

Иллюминационные оды Юнкера, а также его журнальная «Ода» 1732 года, как и три более поздние его петербургские оды, принадлежат к немецкой классицистической оде. Немецкий классицизм, а вместе с ним и немецкая классицистическая ода, в момент приезда Юнкера в Петербург осенью 1731 года находился еще в поре своего становления, а потому был явлением, исполненным жизни. Переход немецкой поэзии от барокко, с его ориентацией на итальянский маринизм, к классицизму, ориентированному на французский буалоизм, пришелся на университетские годы Юнкера (1721?—1728) и осуществлялся, как показало изучение творчества будущего петербургского поэта, с непосредственным и заметным его участием.¹ Юнкер был, по-видимому, членом еще Немецкого ученического поэтического общества (*Deutschübende poetische Gesellschaft*), организованного при Лейпцигском университете в 1697 году выдающимся в свое время немецким ученым, эрудитом, знатоком поэзии и поэтом И. Б. Менке (*Mencke*, 1674—1732). В 1727 году Общество было реорганизовано приехавшим в Лейпциг в 1724 году И. Хр. Готшедом в Немецкое общество в Лейпциге (*Deutsche Gesellschaft in Leipzig*), и наметившиеся еще при Менке классицистические тенденции в творчестве его членов скоро превратились в своего рода программу Общества. Ведущим поэтическим жанром в творчестве фактического главы Общества Готшета и его товарищей и учеников на какое-то время становится ода. Освоение пиндарической оды немецкой поэзией началось еще до деятельности Готшета, и самой знаменитой одой немецкого классицизма так и осталась ода И. Гюнтера «*Auf den zwischen ihro kaiserl. Majest. und der Pforte an geschlossenen Frieden*» («На заключение мира между его имп. величеством и Портою»; в России ее принято называть одой «Принцу Евгению»), написанная в Лейпциге в 1718 году под влиянием Менке. С приходом Готшета интерес в Обществе к новой пиндарической оде не только не гаснет, но заметно усиливается. Обновление немецкой лирики становится одной из главных задач Общества в первые годы деятельности в нем Готшета.² Уже в 1728 году Готшед выпускает

¹ Алексеева Н. Ю. Петербургский немецкий поэт Г. В. Фр. Юнкер. С. 10—17.

² О Немецком обществе в Лейпциге и дочерних ему немецких обществах в других городах существует богатая литература. Однако одическое творчество Немецкого общества в Лейпциге в ней фактически не отражено,

сборник в четырех книгах «Oden der Deutschen Gesellschaft»,¹ включающих в себя 104 оды. Это первые образцы достигнутых поэтами Общества (в сборнике участвуют одиннадцать поэтов) успехов в жанре классицистической оды. В качестве теоретического обоснования нового характера оды в начале сборника помещен немецкий перевод трактата Антуана Удара де Ламотта (1672—1731) «Von der Poesie überhaupt und der Ode ins besondrs», в котором излагаются законы «настоящей» оды, исходя из понимания жанра Буало. Предпочтение трактата Удара де Ламотта «Рассуждению об оде» Буало объясняется основательной подробностью первого, тогда как знаменитое «Рассуждение» законодателя классицизма носит отрывочный характер предисловия к оде «На взятие Намюра», а также тем, что Удар де Ламотт заметно рационализирует и сглаживает особенно резкие положения Буало. Как и следует новой оде, все образцы жанра, представленные в «Oden der Deutschen Gesellschaft», довольно однообразны в отношении формы, ориентированной на 10-стишную строфу французской оды. Вариантность формы проявляется только в использовании четырехстопного ямба (похвальные оды) и четырехстопного хоря (эпиталамические и другие оды), а также в использовании укороченной 8-стишной строфы. Значительно большим разнообразием отличается их тематика. Здесь мы находим оды похвальные, пейзажные, любовные и философские. Одна из

как не рассматривается оно, а лишь упоминается в монографиях, посвященных Готшеду (самые полные: 1) *Danzel Th.* Gottsched und seine Zeit, Auszüge aus seinem Briefwechsel. Leipzig, 1848; 2) *Waniek B. G.* Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit. Leipzig, 1897; 3) *Reichel H.* Gottsched. Bd 1—2. Berlin, 1908—1912). Мне не удалось найти специального исследования о деятельности Общества, связанной с реформой оды; наиболее подробно говорится о ней в кн.: *Koch M.* Gottsched und die Reform der deutsche Literatur im 18. Jahrhundert. Hamburg, 1887. S. 176—178. Отсутствие специальных исследований об одах Общества объясняется тем, что в жизни Общества (1726—1933) и в творчестве самого Готшета одические опыты 1727—1737 гг. не сыграли значительной роли. Равно как и немецкая классицистическая ода не занимает в истории немецкой поэзии заметного места. В истории немецкой лирики она заслонена одами Ф. Г. Клопштока, которые стали появляться со второй половины 1750-х гг., поэта враждебного готшетианскому классицизму. Совсем иная роль выпала русской классицистической оде, и потому формирование классицистической оды в Лейпциге для историка русской поэзии представляет значительно больший интерес, чем для историка немецкой.

¹ Oden der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. In vier Bücher abgeteilet. Leipzig, bey J. F. Gleditschens sel. Sohn. Anno 1728.

од, принадлежащая Готшеду, написана на смерть Петра Великого.¹ В числе участников первого одического сборника Общества был и Юнкер. Ему принадлежат три оды: одна промоционная (на защиту диссертации) и две медитативные «Der Ehrgeiz» (Честолюбие) и «Die Wollust» (Наслаждение).² Две последние проникнуты духом горацианства. Сборник «Oden der Deutschen Gesellschaft» был известен Л. В. Пумпянскому, цитирующему по нему оды Готшеда,³ однако участие в сборнике Юнкера им не было замечено. Отсюда, в частности, происходит неверное изображение литературных связей Юнкера. Отсутствие упоминания имени Готшеда в эпистоле Трелиаковского «О русской поэзии к Аполлину» (1735), послужившей Пумпянскому главным материалом для выстроенной им поэтической «генеалогии» Юнкера, привело к досадному недоразумению: пропуску самых существенных и о многом говорящих литературных связей будущего петербургского поэта. «Немецкий список» эпistolы действительно, как предполагал Пумпянский, отражает поэтические вкусы Юнкера, и отсутствие в нем имени Готшеда объясняется тем, что ни Юнкер, ни другие ученики Менке не признавали в Готшede не только замечательного, но даже просто заметного поэта. Знакомство с литературной деятельностью Юнкера лейпцигского периода позволяет заключить, что Юнкер был отнюдь не третьестепенным поэтом Саксонского Парнаса тех лет, а одной из заметных на нем фигур. В частности, он был составителем первого поэтического сборника реорганизованного Общества, представляющего собой собрание стихотворений его членов и открывающегося его большой статьей. Юнкер был настолько, по видимому, признанным и авторитетным поэтом в своей среде, что есть основания думать, что между ним и Готшедом могло быть соперничество за лидирующую роль в Обществе. Если Юнкер, по всей видимости, превосходил Готшеда в поэтиче-

¹ *Gottsched I. Ch. Auf das Absterben Peters des Großen, ersten Rußischen Kaysers // Oden der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. Bd I. S. 24–28.* У. Леманн называет два более ранних издания этой оды (*Lehmann U. Gottschedskreis und russische Aufklärung // Studien zur Geschichte der Russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Berlin, 1963. S. 86–87.*)

² *Oden der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. B. IV. S. 343–345, 386–388, 389–391.*

³ *Пумпянский Л. В.* 1) Трелиаковский и немецкая школа разума // Западный сборник. М.; Л., 1937. Вып. 1. С. 175; 2) Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Л., 1983. Сб. 14. С. 23.

ском таланте и мастерстве, Готшед был много сильнее, последовательнее и жестче Юнкера в теории поэзии. Этот осязаемый при чтении первых трудов обновленного Общества подспудный разлад между менковским учеником, Юнкером, и учеником прусского поэта И. В. Питча, Готшедом, окончившийся, как известно, победой знаменитого Готшеда, по-видимому, и привел в конце концов нового «Гюнтера, Питча, Каница», как окрестил Юнкера Г. Ф. Миллер, в Петербург. Проясненные теперь в какой-то мере характер, мера дарования и литературная позиция Юнкера показывают, что вместе с лейпцигским поэтом, попавшим в Петербург случайно, русская поэзия получила прививку не заштатной, теряющейся в побочных линиях литературной генеалогии поэтической культуры, а культуры важной, актуальной, для Восточной Европы вполне новой. Неисповедимыми путями Юнкер оказался в Петербурге в тот самый момент, когда Россия готовилась вступить в новый для себя период, символическим актом начала которого был возврат императорской резиденции в город Петра. Уже был назначен день въезда императрицы Анны Иоанновны в новую столицу, и шли приготовления к этому торжеству, когда полуголодный Юнкер в поношенном платье вошел в кабинет И. Д. Шумахера в надежде испросить у него место домашнего учителя в благородном семействе. Библиотекарь Академической библиотеки и фактический глава всей Академии наук в те годы, Шумахер с явным интересом относился к поэзии, сам он по окончании Страсбургского университета в 1711 году получил звание магистра поэзии.¹ Уже в первую беседу с Юнкером он был им очарован, узнав в нем, по-видимому, «прирожденного, а не искусством и прилежанием сделавшегося поэта».² Помимо лирики Шумахера не могли не заинтересовать практические навыки Юнкера. Оказалось, что он участвовал под руководством И. У. Кёнига в подготовке дрезденской иллюминации 3 августа 1727 года, к описанию которой написал похвальные стихи и оду.³ Это обстоятельство,

¹ Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. СПб., 1870. Т. 1. С. 16.

² Миллер Г. Ф. История Академии наук (1725—1743) // Материалы для истории имп. Академии наук. СПб., 1890. Т. VI. С. 214.

³ Они включены Юнкером в подготовленный им сборник Хр. Гоффмана фон Гоффмансвальдау (Herrn von Hoffmanswaldau und anderen Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte. Leipzig; Frankfurt; Göttingen, 1727. Bd 7. S. 127—132).

вероятно, и решило судьбу Юнкера, сразу получившего место в Академии наук. Первым его поручением стала подготовка проектов праздничных фейерверков по случаю въезда императрицы в Петербург 16 января 1732 года. 16 ноября проекты были уже готовы, а через десять дней их автор был произведен в адъюнкты Академии наук.¹ Серия фейерверков, сожженных 16 января, а также подготовленные Юнкером иллюминации 28 января (день рождения императрицы) и 3 февраля (день ее именин) при дворе были приняты восторженно, а их «описания превзошли все ожидания».² Невероятный успех Юнкера в Петербурге зимой 1731/1732 года (фельдмаршал Миних становится его патроном, ведется подготовка несостоявшегося его представления ко двору) связан с новой актуальностью искусства иллюминации и фейерверка при русском дворе, стремящемся изменить свой статус после пяти лет печального для России безвременья. Мастерство в этом искусстве Юнкера, должно быть, много превосходило возможности прежних изобретателей и отвечало желаниям заказчиков увидеть «великие иллюминации». Январские иллюминации 1732 года щедро ассигновались Академией наук, поскольку, как пишет Миллер, президент Л. Блюментрост, опасавшийся своего падения, надеялся ими задобрить императрицу.³ Особое мастерство иллюминационных проектов состояло в композиции действия, разворачивавшегося в пространстве и во времени. Чтобы сделать его цельным и при этом разнообразным необходимо было подчинить его центральной идее. Проекты Юнкера отличались от проектов его предшественников (И.-С. Бекенштейна и Г.-З. Байера)⁴ не только мастерством, но и положенной в их основу идей.

Уже иллюминация Юнкера 16 января 1732 года пронизана государственной идеей. Благополучие Российского государства названо «главнейшим делом», вокруг которого строилось все действие.⁵ На это направлены все аллегии и эмблемы, обыгрывающие условия государственного благополучия: «веселие народа», «верность престолу», «попечение об обществе»,

¹ Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. Т. 1. С. 481.

² Миллер Г. Ф. История Академии наук (1725–1743). С. 215.

³ Там же. С. 245.

⁴ Там же. С. 214.

⁵ Описание оных торжественных учреждений <...> на прибытие е. и. в. ... // Примечания на Санкт-Петербургские ведомости. 1732. Ч. XXI. С. 89.

«тишина государства», «кораблеплавание», «красота и слава». Одна из центральных статуй, стоявшая возле пирамиды, символизировавшей «веселие народа», изображала «Политику» (так переведена *die Staats-Klugheit* [государственная мудрость]).¹ Ее аллегорическое изображение подробно разъяснено. Описание пирамиды и статуи заключено стихами в 20 строк шестистопного ямба, восхваляющими Российское государство, при переводе которых *die Staats-Klugheit* снова переведена «политикой» («*die Staats-Klugheit hebt hier, zur rechten...*» — «На правой стране Политика стоит...»). Похвала государственной мудрости, или политики, распадается на похвалу внешней политики и похвалу внутренней политики. Последней отведен целый план иллюминации: на транспарантах значится 7 указов первых двух лет царствования.² В центральном стихотворении, не имеющем в немецком оригинале названия (в русском переводе — «Дедикация») дается характеристика русского государства.

Та же государственная идея лежит в основе других сохранившихся «изъяснений» (описаний) Юнкера и его од. И в фейерверках, и в одах Юнкером неизменно прославлялась Россия и была намечена целая система ценностей Российского государства, к которой восходят многие общие места русской государственной литературы, прежде всего торжественной оды. Государственное содержание иллюминаций и фейерверков Юнкера в условиях смены политического курса было высоко оцененным новаторством. После смерти Петра Великого государственный панегирик был забыт и монархи даже Феофаном Прокоповичем прославлялись не как главы великого государства, а как идеальные Божии помазанники. Прямому прославлению России в панегириках 1726—1731 годов не было места. Возрождение государственного панегирика и стало, по видимому, главной заслугой Юнкера, ценимой при дворе.

¹ Также спустя 10 лет переводит Ломоносов 270-й стих «Венчанной надежды» Юнкера: «*Die Staats-Kunst siet zwar weit, doch denckt sie zweifelhaft...*» — «Политика зрит в даль, но слаб ее совет...» (Ломоносов М. В. Сочинения, с объяснительными примечаниями академика М. И. Сухомлинова. СПб., 1891. Т. 1. С. 84—85).

² Впоследствии такая схема похвалы внутренних установлений, со ссылкой на указы (в немецком оригинале — *Ukas*) будет повторена Штелино — в оде 1738 г. (*Der herrliche Glantz der Russischen Kayser-Krone am hohen Krönungs-Feste... St. Petersburg, den 28. April. 1738*), где даются подстрочные примечания с перечислением указов.

Точнее говорить не просто о возрождении, но о заметном усилении и, во всяком случае, о новой огласовке государственной идеи у Юнкера. Политическое содержание его фейерверков, иллюминаций и од восходит к политическому учению Хр. Вайзе, лежащему в основе идеологии немецкой придворной поэзии (*höfische Dichtung*). Так, у Вайзе Юнкером заимствовано центральное понятие его философии государства и права «*die Staats-Klugheit*», которому посвящен третий раздел трактата «*Политические вопросы, или основательное известие о политике...*» — «*Von der politische Staats-Klugheit*» (О политическом государственном благоразумии).¹ Поскольку эта категория была для немецкой культуры новой, Вайзе поясняет ее французским «*Raison d'Etat*» и латинским «*Ratio Status*».

Прославление России основывалось у Юнкера на объяснении ее роли в мире и значении ее государственной политики. Это свойство панегириков Юнкера сегодня было бы названо политической пропагандой, а в ту эпоху связывалось, по-видимому, с еще расплывчатым в первой половине XVIII века понятием «политики». Так, для Михаила Собакина в 1738 году совершенно естественно, что «управляти торжества в праздники велики» — «действие Политики»,² одной из героинь его поэмы «Совет добродетелей». Государственная политическая тема преобразовала панегирики, утвердила новый их род. Прославление лица сменяется прославлением государства. Императрица в них восхваляется, но восхваление ее добродетелей уступает место прославлению ее как олицетворения Российского государства. Так, статуя Анны в иллюминации 16 января 1732 года имела подпись: «*Die untersterbliche Zierde Ihres Volckes*» [Бессмертное украшение своего народа], что было переведено как «бессмертная народу красота». Россия персонафицируется в монархине, образы государства и его главы совмещаются. В русских одах олицетворение в монархине России утвердилось быстро, поскольку на русском престоле весь одический период — императрица, а страны независимо от грамматического рода своего имени аллегорически изображались в образе жены. Слияние образов монархини и России не

¹ *Weise Chr. Politischen Fragen, das ist: Gründliche Nachricht von der Politica...* Dresden; Leipzig, 1710.

² [Собакин Михаил]. Совет Добродетелей о поздравлении всеавгустейшей персоны е. и. в. Анны Иоанновны <...> чрез Михайла Собакина, Шляхетного корпуса подпрапорщика. [СПб., 1738]. С. 2.

было обязательным: сохранилось немало пиктурных и словесных изображений России, стоящей в образе жены рядом с императрицей.

Государственный пафос фейерверков и иллюминаций позволял Юнкеру в предварающих их описания одах предаваться, по-видимому, свойственному ему свободному размышлению. В отличие от позднейших иллюминационных надписей, в том числе Ломоносова, иллюминационные стихотворения Юнкера не связаны напрямую с самой иллюминацией, то есть не содержат в себе описания представленного в ней зрелища. Похвалы императрице и России переплетаются в них с сентенциями по поводу всепоглощающей власти времени. Включение в государственную оду этого мотива придает ему определенный трагизм, поскольку получается, что всеильному времени тшатся противостоять человек, государство, цивилизация. Это, конечно, не было изобретением Юнкера: в европейском государственном панегирике такое горацанское понимание значения государства давно было известно.¹ Однако у Юнкера, склонного к горацанству, спор государства со временем звучит не как заемный штамп, а органично, не без напряжения:

Die zeit mag einmal grausam werden,
Die ertz und stein zerschmelzt und bricht:
Dein angedencken bleibt auf erden;
Was ewigs kennt den wechsel nicht.
Der tugend lob kann nicht vergrünen,
Und wird dem epheu gleich erblickt,
Der, wenn ihn auch die wildniss drückt,
Wächst aus den ritzen der ruinen.²

¹ Существует принципиальная разница между горацанским и Горацевым пониманием бессмертия поэта, государства. Сам Гораций отнюдь не считал ни Рим, ни соответственно свою поэзию бессмертной. Он говорит: «usque ego postera Crescam laude recens, dum Capitolium Scandet cum tacita virgine pontifex» («буду я славиться До тех пор, пока жрец с девою безмолвною Входят по ступеням в храм Капитолия»). Пер. А. П. Семенов-Тянь-Шанского). Однако в европейской горацанской поэзии еще в XVI в. «посмертная слава» метафорически превратилась в «бессмертие».

² [Время может сделаться вдруг жестоким, медь и камень расплавлять и раздроблять, твоя же память пребудет на земле: что причастно вечности — не прененно. Похвала добродетели не может увянуть, она, как плющ, придавленный развалинами, растет из расщелин руин] (Beschreibung der grossen Illumination welche den 28. Jan. 1733 <...> vorgestellt worden. [SPb., 1733]. S. [4]).

Русским, несмотря на их знакомство с Горацием, понимание государства как силы, способной устоять перед всемогущим временем, было внове. Читая Горация и других Древних, этой цивилизаторской, гуманистической идеи они не замечали, потому что хорошо знали о конечном разрушении всех царств на земле. Так, Третьяковский определенно не узнал в «меди» и «камне» второй строки Юнкера «меди» и «пирамид» знаменитого начала 30-й оды, кн. III Горация:

Хотя время твердыни всяки сокрушает,
 Растопляет, ломает, бывает сурово,
 Но твоя память будет на земле не вредна,
 Вечное бо премены не весть никакая,
 Хвала добродетелей вся не увядает,
 И подобно есть блющу зеленеющуюся,
 Которой хоть давится падшим строением,
 Но растет из расщелин всегда обвалении.¹

Гораций, в частности его «*Exegi monumentum...*», прочитывался, по-видимому, иначе, чем сегодня. Цивилизаторский пафос, который мы вычитываем из оды Горация,² а также идея бессмертия поэзии, была русским читателям чужда и, похоже, не интересна. В строгом, христианском, понимании смерти и бессмертия она выглядит ложной. Противостояние стихиям и бедствиям видится не в памятниках (рукотворных и нерукотворных), а в вере. В этом отношении показательна парафраза Горация в стихотворении Феофана Прокоповича:

Кто крепок на Бога уповав,
 той недвижим смотрит на вся злая;
 Ему ни в народе мятеж бедный,
 ни страшен мучитель зверовидный,
 Не страшен из облак гром парящий,
 ниже ветер, от южных стран шумящий,
 Когда он смертного страха полный
 финобалтицкие движет волны.³

¹ Описание великия иллуминации в 28 генваря 1733 года <...> представленных. [СПб.], 1733. С. [4].

² О цивилизаторском пафосе 30-й оды III кн. Горация, о ее рецепции в русской традиции см.: Пумпянский Л. В. Об оде Пушкина «Памятник» // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 197–209.

³ Русская литература. Век XVIII. Лирика / Под ред. Н. Д. Кочетковой, А. М. Панченко и др. М., 1990. С. 27–28.

Такое прочтение Горация было понятно человеку близкой Феофану культуры, К. А. Кондратовичу, узнавшему в строках этого стихотворения место из 3-й оды III книги Горация.¹ С Горацием соотносил это стихотворение и И. В. Паузе, поместив над сделанной им его копией надпись в виде заголовка: «Novograd. Archiepisc. in Horatii stroph:»,² но какая именно ода Горация использована Феофаном, он уже не знал и, скорее всего, о связи стихотворения Феофана с Горацием судил понаслышке. Почему Паузе относит вирши Феофана к строфической форме, подтверждая заголовок его строфической записью, остается непонятным.

Через десять лет после стихотворения Юнкера и неточного перевода Трелиаковского место из 30-й оды III книги Горация использует Ломоносов с полным знанием и пониманием его значения:

Твою усерднейшую ревность
 Ни гнев стихий, ни мрачна древность
 В забвении не могут скрыть...³

В этой ранней оде Ломоносова (декабрь 1742 года) могла сказаться память обыгрывания знаменитой оды Горация Юнкером. Однако у Ломоносова речь идет не о бессмертии императрицы, а о собственном поэтическом бессмертии («Покойся, дух мой восхищенный, <...> Твою усерднейшую ревность...» и т. д.), обеспеченном ревностью к славе России. Таким образом, Ломоносов возвращает Горациев смысл этим строкам и одновременно закрепляет традицию гораццианского понимания ценности государства. Гораццианское понимание вечности государства и бессмертия поэта, его воспевающего, стало основой русского одического сознания. Русские одописцы использовали реминисценции из оды Горация, наполняя их смыслом, близким к юнкеровской приведенной строфе. Так, строки в оде 1754 года Н. Н. Поповского, в своем словесном выражении почти повторяющие место из оды Ломоносова 1742 года

¹ Николаев С. И. Литературная культура Петровской эпохи. СПб., 1996. С. 100.

² БАН. 16. 7. 20. Л. 3 об. В. Н. Перетц, первым обративший на это внимание, воспроизводит надпись Паузе как «Horatii stroph» (*Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы. Из истории развития русской поэзии XVIII в. СПб., 1900. Т. 3. С. 257.*)

³ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8. Поэзия. Ораторская проза. Надписи. С. 102.

и уже известного к этому времени перевода Ломоносова 30-й оды III книги Горация «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» («...что бурный Аквилон сотреть не может Ни множество веков, ни едка древность...»), по своему смыслу много ближе Юнкеру, чем Ломоносову:

Россия не в металлах ломких
 Твой внешний представляет вид,
 Но дел изображеньем громких
 И славою весь свет дивит.
 Сей вид даров твоих душевных
 Ниже стихий свирепость гневных,
 Ни время веки не сотрет...¹

Близость Поповского к Юнкеру не свидетельствует о заимствовании из, вероятно, уже забытой к 1754 году оды 1733 года. Однако это и не случайное совпадение, а результат введенного Юнкером в русский панегирик европейского гораціанского осмысления государства.

Горацианский пафос вечности государства представляет в одах Юнкера лишь общую исходную идею ценности государства. Сама же похвала России основывается им в иллюминационных одах на тех же категориях, что и в иллюминациях. Прославляя Россию, Юнкер восхваляет ее обширность, царствующий в ней покой, благополучие ее народов, ее влияние на мир в мире (в Европе и в Азии), защиту ею христианского мира от мусульман, ее покровительство наукам. Возможно, что похвала Российскойгосударства избавляла Юнкера от лести «тирану», к которой он не был склонен.² Две известные подносные оды поэта: на новый 1736 год Анне Иоанновне и Саксонскому курфюрсту и польскому королю Августу III «An August III, als Dieselben Ihro Russischen-Kayserl. Maj. Krönungsfest in Warschau 1735 feyrtен» (1735) содержат вполне умеренные похвалы, не превышающие этикет жанра. В оде Саксонскому курфюрсту, своему в известном смысле сюзерену, Юнкер славит Россию ничуть не в более сдержанных тонах,

¹ Поповский Н. Н. Ода на всерадостный день восшествия на престол е. и. в. <...> имп. Елисавет Петровны <...> Ноября 25 дня 1754 года // Поэты XVIII века / Сост. и ред. Г. П. Макогоненко и И. З. Сермана; подгот. текста и примеч. Н. Д. Кочетковой. Л., 1972. Т. 1. С. 102–103. (Б-ка поэта).

² Тема тиранства и тирана — общее место немецких панегириков. Петербургские немцы противопоставляют царствование императрицы Анны ужасам тирании. Это одно из немногих мест немецких панегириков, которое не перешло затем в русские оды.

чем в своих петербургских иллюминационных одах.¹ Единственную оду императрице Анне Иоанновне он называет «Die Zeit» (Время)² и добрую ее часть отводит своим любимым рассуждениям о всемогуществе времени. Времени посвящена и новогодняя ода Юнкера конца 1734 года.³ И первая петербургская ода Юнкера, напечатанная в «Примечаниях на Санкт-Петербургские ведомости», также начинается с рассуждения о быстротечности времени. Таким образом, горацианская тема времени становится своего рода мастерским знаком петербургских од Юнкера.

Внутри Академии наук Юнкера ценили не только как прекрасного инвентора, готового «взяться, — по словам Миллера, — за все», прежде всего за подготовку в короткий срок проектов и описаний иллюминаций, но и как поэта. По свидетельству Миллера, Юнкером в Петербурге было написано множество стихотворений на самые разные случаи. Неизданные, они, вероятно, собирались Миллером, а затем вошли в те «материалы», которые петербургский ученый отправил И. Г. Боку в Кёнигсберг для включения в готовившееся им издание сочинений уже покойного Юнкера.⁴ Но в 1760 году умер и Бок, и рукописи Юнкера затерялись. Известные нам официальные стихотворения Юнкера, сохранившиеся благодаря изданиям, составляют, по-видимому, лишь незначительную часть его творчества петербургского периода. Ценители поэзии не могли не чувствовать в Юнкере подлинного поэта, поэтическое дарование которого, замеченное еще в Лейпциге, в Петербурге только выигрывало в своей привлекательности. К тому же Юнкер приехал из Лейпцига, своего рода литературной

¹ Она напечатана во втором «одическом» сборнике Общества: Der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. Oden und Cantaten in vier Büchern. Leipzig, 1738. S. 72–76. По-видимому, это перепечатка, поскольку П. П. Пекарский ссылается на отдельное варшавское ее издание, прибавляя при этом: «...ловкий стихотворец написал в честь польского короля <...> оду <...> и был щедро вознагражден Августом III» (*Пекарский П.* История имп. Академии наук. Т. 1. С. 484). Судя по этой характеристике, Пекарскому ода была не известна, как не была она известна Л. В. Пумпянскому, также основывающему на ней свою оценку Юнкера-карьериста.

² Эта ода под названием «An die Rußisch Kaysern beim Eintritt in das 1736. Jahr» была перепечатана в кн.: Der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. Oden und Cantaten in vier Büchern. S. 45–47.

³ Anmerkungen über die Zeitung. 1735. Т. 1. S. 1–4; ее русский перевод: Примечания на Санкт-Петербургские ведомости. 1735. Ч. 1. С. 1–4.

⁴ Миллер Г. Ф. История Академии наук (1725–1743). С. 247.

столицы Германии (petit Paris, как определит его позднее Гёте). Все литературные новости и события были известны ему из первых рук. Глубокое знание поэзии сочеталось в Юнкере с общительностью, позволявшей ему быть приятным собеседником и с удовольствием говорить на интересующие его темы.¹ Среди его частых собеседников был Шумахер. Миллер вспоминает, что часто заставлял Юнкера в его кабинете.² В письме от 1 июня 1733 года Третьяковского Шумахеру³ дана зарисовка литературной жизни Академии наук тех лет, и поскольку это единственный из известных документов такого рода, отзвуки живой некогда жизни, различимые в письме, представляют большую ценность. Оно написано под впечатлением только что состоявшейся беседы с «людьми даровитыми и академиками». Речь шла о поэзии и о новом лирическом состоянии — «восторге», «иступлении» (extase, la violens, письмо написано по-французски), связанном с новой классицистической пиндарической одой. Несомненно, что в числе «даровитых людей», собравшихся 1 июня 1733 года у Шумахера, был Юнкер. Именно он раскрывал перед собеседниками тайны новой лирики, изложенные в «Рассуждении об оде» Буало и теперь исследуемые Немецким обществом. Шумахер, восторженно внимавший Юнкеру, предложил Третьяковскому написать русскую оду такого типа. Письмо является непреложным свидетельством роли Юнкера в создании русской классицистической оды и немецкого посредничества в усвоении Третьяковским французской теории лирики. Пока русский поэт не находит в себе сил для новой оды, но из письма ясно, что уже летом 1733 года его мысли заняты новой лирикой.

Может показаться странным, что Третьяковский, за несколько лет до того учившийся в Париже, узнает от немца, случайно оказавшегося в Петербурге, то, что, казалось бы, ему так легко было доступно самому. Но в этом нет ничего удивительного. Третьяковский был знаком, по всей видимости, и с современной французской одой, и с теорией пиндарической оды Буало, но в Париже они оставили его равнодушным. Буало хорошо знал и Кантемир, испытывавший прямое его влияние

¹ Там же.

² Там же. С. 216.

³ Оно опубликовано П. П. Пекарским (*Пекарский П. Василий Кириллович Третьяковский // Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2. С. 41–42*).

в своем сатирическом творчестве, но ни теория оды Буало, ни сами французские пиндарические оды никак не сказались на его лирике. Русская силлабическая поэзия была устремлена к совсем иным стилевым, стиховым и общим поэтическим ценностям, чем те, которые предлагала французская пламенная ода. Понимание поэзии, воспитанное на Горации и гораццианской оде, было несовместимо с пиндарическим экстазом, который требовал от оды Буало, и потому французская ода оставалась до времени не замеченной русскими поэтами. Когда же молодой Юнкер привез с собой из Лейпцига эту теорию и здесь, в Петербурге, начал создавать согласно ей оды, всех восхищавшие, теория Буало и пиндарическая ода предстали совсем в ином свете. Только здесь, в Петербурге, в работе над переводами стихов и прозы¹ и в общении с иностранными авторами, в том числе с Юнкером, Тредиаковский был вынужден впервые прийти к прямому сопоставлению русской поэзии с немецкой, французской и итальянской. Отсутствие тревоги Тредиаковского в отношении родной словесности в предыдущий период его жизни объясняется господствовавшей в пору его молодости внутренней самооценкой русской литературы. Европейская образованность Кантемира или Феофана Прокоповича не приводила их к прямому сопоставлению русской литературы с европейской. Трудясь над переводами, Кантемир едва ли задумывался над отставанием русской словесности. Она виделась ему не отсталой, а иной. Подобно и Тредиаковский, уезжая из России в 1725 году, оставлял страну с цветущей трудами Феофана литературой. В такую же вполне благополучную в отношении литературы страну он возвратился в 1730 году. Только в Академии наук, в общении с иностранными коллегами, Тредиаковский, по-видимому, проникся их взглядом на состояние русского языка и поэзии и впервые посмотрел на них со стороны. Это привело к чрезвычайно важным последствиям. Впервые русская литература встала в ряд с современными ей западными литературами, и в глаза бросилась ее отсталость. Начиная с 1733 года Тредиаковский пред-

¹ Начиная с 1732 г. Тредиаковский числится в Академии сначала переводчиком, затем переводчиком с «титолом секретаря». См.: Материалы для истории имп. Академии наук. СПб., 1886. Т. II. С. 231, 449. Однако самый ранний перевод (латинских стихов Г. З. Байера португальскому принцу Эммануилу) Тредиаковского относится к осени 1730 г. (*Пекарский П.* История имп. Академии наук. Т. 1. С. 18, 19, 233–234).

принимает решительные шаги по реформированию стиха, поэзии и языка, подготавливая этим явление русского классицизма.

Важнейшую роль в новом взгляде Тредиаковского на поэзию сыграла работа над переводами од Юнкера. Нам известно семь петербургских од Юнкера: четыре иллюминационные (январская 1733 года, январская и апрельская 1734 года, январская 1737 года) и три новогодние (1732, 1735 и 1736 годов), шесть из них переведены на русский язык Тредиаковским. Помимо проблем языка и стиля, решая которые Тредиаковский «проливал пот», перед поэтом стояла задача воспроизведения на русском языке одической формы. Приученный Славяно-греко-латинской академией к эквиметрической передаче стихотворной речи, Тредиаковский должен был воссоздавать русскими средствами немецкую строфику. Это требовало создания нового синтаксиса поэтической речи. Длинные, сложные предложения с распространенными определениями, причастными и деепричастными оборотами, которые составляют строфу оды пиндарического типа, необходимо было равномерно укладывать в четверостишие или шестистишие внутри восьми- или десятистишной строфы. Первые из дошедших до нас одических переводов Тредиаковского мало походят на стихи. Этому мешает не столько отсутствие рифм, сколько несоблюдение стиховой интонации, в частности, из-за отсутствия цезуры. Это не силлабика, хотя написаны стихи равными силлабическими строками. Единственное, что удастся переводчику, это выдерживать синтаксическую меру длины стиха и передавать стиховыми строками синтаксическую закрученность строфы. По-видимому, это было отнюдь не легким делом. Первую из известных нам иллюминационных од Юнкера (к 28 января 1733 года) Тредиаковский переводит 13-сложником со строфическим членением без рифм:

Коль есть удивителен промысл Всеблагого,
 Который вся и везде бываема правит
 И который взирает Отеческим оком
 На благополучие последних потомков!
 Купно же и на оных всякое здравие!
 Тебе помышляя егда той создати,
 Купно то определил, залог сладк радости,
 И как бы время наше учинить счастливым.¹

¹ Описание великой иллюминации в 28 генваря 1733 года высокий день рождения <...>, государыни Анны Иоанновны С. [2]. Оригинал: Beschrei-

Пока трудный синтаксис од Юнкера удастся вместить только в 13-сложник. Но в следующем переводе иллюминационной оды к 28 января 1734 году 13-сложник сменяется 11-сложником:

Все радуется твое государство,
 Бесчисленными народами полно,
 Что от пояса земли горячего,
 До северных обитают точки.
 Берега Невы, льдом ли не стесненны
 И жестокими будто бы узами,
 Однак издает и та веселяся
 Торжества знаки, громкие и звуки,
 Из гремящего нашего металла,
 Которыми твой праздник почитаем.¹

Строфы этого перевода ближе одическим. Использование 11-сложника, стиха средней длины, увеличило энергию строф и привело к большему соответствию синтагм стиху, чем во многом определяется интонация одической строфы такого типа. Для полной победы над одической строфой оставалось еще укоротить стих на два слога и ввести рифмы. Однако вме-

bung der grossen Illumination welche den 28. Jan. 1733 <...> vorgestellt worden. [СПб., 1733]:

Wie wunderbar ist das geschickte,
 Das alles wircket, was geschieht,
 Und das mit väterlichem blickte
 Die späteste wohlfarth übersihet;
 Denn da es Dich zu bilden dachte,
 O! So beschloss es noch dazu,
 Wie es ein schutz-pfand süsser ruh,
 Und unsre zeiten glücklich machte.

¹ Краткое описание онаго фейэрверка которои в 28 генваря 1734 года <...> представлен был... [СПб.], 1734. С. [2]. Оригинал:

Dein ganzes Reich erfreuet sich
 In umgezehlten Nationen,
 Die von der Erde durren Strich
 Bis an den weissen Nord-Pol wohnen.
 Drückt nicht der Neva harten Strand
 Ein tiefes Eiß, ein schwehres Band,
 Und dennoch läßt er jauchzend hören
 Den Jubel-Ruf, den lauten Schall
 Aus unserm donnerden Metall,
 Womit wir heut dein Fest verehren.

(Kurtze Beschreibung desjenigen Feuer-Werckes welches den 28. Jan. 1734 <...> abgebrannt worden. [СПб., 1734]).

сто этого Тредиаковский в следующем переводе производит реформу стиха:

Низок жребий наш зело, / чтоб мощи узнати,
 Коль далеко разум Твой / может простирается.
 Имеет однако ж быть, / может уповати,
 Само чрез время о чем льзя / нам догадаться,
 Что и в темнейших странах / и варварством гнусных,
 Мудрости твоей лучи / такожде и сила,
 За полярную звезду / будут у искусных,
 К победе натуры там, / чтоб та не чинила,
 Паче же в пределах тех, / что от льда хлад веют,
 Плодные цветы наук / уж зазеленеют.¹

В приведенной строфе лишь в двух местах (начало 3-го и 8-го стиха) требуется «противосильное» ударение. Во всем остальном: в соблюдении 7-стопного хореев внутри 13-сложника, в преимущественно мужской цезуре — перевод иллюминационной оды Юнкера на 28 апреля 1734 года соответствует пореформенному стиху Тредиаковского. Таким образом, именно его следует считать первым силлабо-тоническим опытом поэта.² Одновременно он является последним известным стихотворным опытом Тредиаковского до первой русской оды нового типа «О сдаче города Гданьска» и последним его большим стихотворением, написанным 13-сложником, до обнаруженной им в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735) реформы русского стихосложения.

¹ Краткое описание онаго феизрверка, которой апреля 28 дня 1734 года <...> при великой иллюминации в царственном Санкт-Петербурге представлен был. [СПб., 1734]. С. [3]. О постепенной тонизации 13-сложника в переводных стихах Тредиаковского этих лет см.: *Алексеева Н. Ю.* На пути к реформе русского стиха. Стихотворные переводы Тредиаковского 1732–1734 годов. С. 40–60.

² Еще ранее, но примерно в тот же период в «Примечаниях» было напечатано первое силлабо-тоническое четверостишие, принадлежащее, очевидно, Тредиаковскому:

Взят в полон наш генерал Кремоны в середине,
 Начто ж удивляться нам сей, как злу, причине?
 Ревель, всё король собой мог спасти не ложно,
 Виллерой когда б не взят, город взять бы можно.

(Примечания на Санкт-Петербургские ведомости. 1734. № 18. 4 марта. С. 74). Его и следует считать первым опытом Тредиаковского в новом стихе, тогда как до сих пор им считалась надпись И. А. Корфу (Отд. изд.: Новую достойно украшенному честию <...> господину Иоанну Альбрехту барону фон Корфу... [СПб.], 1734), написанная в сентябре 1734 г.

Работа над переводами од Юнкера помогла Третьяковскому в усвоении принципов оды нового типа. Самые важные особенности иллюминационных од Юнкера, заключающиеся в их государственной теме и энергии формы, Третьяковский пытается перенести на русскую почву уже зимой 1733 года в «Оде приветственной». Под влиянием Юнкера русское подносное стихотворение впервые за долгие годы наполняется политическим гражданственным смыслом. Достигнуть энергии оды Третьяковскому не удается: никакое число восклицательных знаков в этом помочь не могло. Третьяковский это понимает и, видимо, мало удовлетворен «Одой приветственной», о чем можно судить по тому, что больше таких од он не пишет. Но от оды он не отказывается и через полтора года создает Гданьскую оду, полностью соответствующую теории Буало.

Глава 2

ПИНДАРИЧЕСКАЯ ОДА И «РАССУЖДЕНИЕ О ОДЕ ВООБЩЕ» ТРЕТЬЯКОВСКОГО

«Ода о сдаче города Гданьска» написана с ориентацией на образцовую для позднего классицизма оду «На взятие Намюра» (1693) Буало, из которой заимствована часть стихов и образов. На это Третьяковскому, по-видимому, не однажды указывали, не приходится сомневаться и в позднейших упреках Ломоносова и Сумарокова. Этим объясняется соответствующая вставка-признание во второй редакции «Рассуждения об оде вообще» (1752): «Признаваюсь необиновенно, сия самая ода [«На взятие Намюра». — Н. А.] подала мне весь план к сочинению моей о сдаче города Гданьска; а много я в той взял и изображений, да и не весьма тщался, чтоб мою так отличить, дабы никто не узнал...».¹ Но едва ли Ломоносов с Сумароковым и другие зоицы могли оценить то необыкновенное усилие, которое должен был сделать Третьяковский, чтобы достигнуть такого успеха в овладении одической интонацией и подлинной одической энергией.

¹ Третьяковский В. К. Рассуждение об оде вообще // Третьяковский В. Сочинения и переводы как стихами, так и прозой. СПб., 1752. Т. 2. С. 32.

Несмотря на то что Третьяковский весной этого года уже испытал новый силлабо-тонический способ стихосложения, оду он пишет силлабическим 9-сложником, видя в этом размере эквивалент одического французского 8-сложника и немецкого четырехстопного ямба. 10-стишная строфа из равных 9-сложников воспроизводила строфу классицистической оды, и Третьяковский мог гордиться созданием русской одической строфы-эталона. Главная трудность при создании строфы, заключающаяся в синтаксисе, Третьяковским блестяще преодолена. Виршевая строфа, основанная на симметричном синтаксисе и повышении-понижении интонации внутри четырех стихов, отставлена, и русские стихи свободно потекли, охватывая строфой в 10 стихов сложное предложение, не членя ее на вирши, на малые виршевые строфы, без мерного и однообразного ритма:

В нутр самый своего округа
Ищущего дважды корону
Станислава берет за друга,
Уповает на оборону
Чрез поля льющая Нептуна;
Но бояся ж росска перуна,
Ищет и помощи в народе,
Что живет при брегах Секваны;
Тот в свой проигрыш барабаны
Се Вексельминды бьет в пригоде.¹

Эта 9-я строфа оды — пример естественного совпадения одного предложения со всей строфой, что достигается за счет причастных и деепричастных оборотов, за счет сложноподчиненных предложений и параллельности конструкций. Здесь снова, как когда-то у Симеона Полоцкого, а затем в строфах Кантемира, стих подчинен речи, а не речь стиху. Но у Третьяковского это происходит уже на новом уровне, поскольку большая длина строфы требует большего дыхания и большей синтаксической изощренности, чем малые (в 4—5, редко в 6 стихов) строфы Кантемира и Симеона. Кроме того, строфы новой оды не допускают однообразия в своем построении. Интонация должна быть разнообразной и стремительной. Это достигается Третьяковским за счет восклицаний («О, ее храбрость и

¹ Третьяковский В. К. Ода о здече города Гданска // Третьяковский В. К. Избранные произведения / Вступ. ст. и подгот. текста Л. И. Тимофеева, примеч. Я. М. Строчкова. М.; Л., 1963. С. 131. (Б-ка поэта).

сила!», всего в оде их 20), вопросов («Что стал? Что медлишь? Покорися!», всего в оде их 15) и введения прямой речи («Ах! — кричит, — пала наша слава», всего в оде их 4). Все указанные интонационные признаки новой оды отвечают представлениям об оде Буало, правда, не формулируемым им в «Рассуждение об оде» или в «Искусстве поэзии», а воплощенным в данном им образце — оде «На взятие Намюра». Восклицания, вопросы, прямая речь прерывают сложно ведомую интонацию строф, передавая таким образом высокий накал чувств, их смешение, создавая так называемый «beau désordre» («прекрасный беспорядок») оды. Стремительности интонации пытались достичь и поэты Немецкого общества, в том числе и Юнкер:

Es zittert schon vor dem Verstand,
Den wir in dir bewundert müssen,
Des Ismaels verworffne Hand,
Die dort das Creutz herabgerissen.
Er dencket dem Verhängniß nach
Und rufft: villeicht rächt sie die Schmach
Der Christenheit von tausend Jahren,
Es wanckelt schon von deinem Ruhm,
Sein ungerechtes Kayserthum
Aus Furcht dieß Schicksal zu erfahren.¹

Здесь, как и обычно, Юнкер делит 10-стишную строфу на 4- и 6-стишия, допуская в середине длинной строфы паузу. Третьяковский, следуя в Гданьской оде непосредственно за Буало, в какой-то мере превосходит немецкого поэта разнообразием и стремительностью интонации.

Беря из оды Буало «много изображений», Третьяковский одновременно использует некоторые места од Юнкера, например китайскую тему:

Чтоб не давать когда ей дани,
Чтут дважды ту хински пределы.²

Selbst China

<...>

Läßt die Gesandten hier die braunen Hände falten
Und deinen Ruhm erhöhen...³

¹ [Juncker W.] Kurtze Beschreibung desjenigen Feuer-Werckes welches den 28. Jan. 1734 <...> abgebrant worden. [СПб., 1734].

² Третьяковский В. К. Избранные произведения. С. 132.

³ [Juncker W.] Kurtze Beschreibung der Illumination, welche den 28. April 1732 <...> ist vorgestellt worden. [СПб., 1732]. S. [3]. Перевод: «Самая земля

По своему характеру Гданьская ода, как и предыдущая «Ода приветственная», гражданственная; в центре — политические интересы России, переживание ее трудностей и побед. И в этом также сказалась школа Юнкера.

В «Рассуждении» Тредиаковский считает необходимым пояснить некоторые особенности своей оды. Он говорит об особой смелости «правдою мало сходной», в частности 5-й строфы оды, в которой «из дифирамбичества <...> продерзостного» «якобы сама е. и. в. при осаде присутствует и полководствует». Но не меньшая смелость, не оговариваемая им, заключается и в подобном мнимом присутствии самого поэта при осаде Гданьска. Все события осады изображаются так, как будто он смотрит на них с некоторого возвышения, позволяющего охватить всю панораму битвы в целом, и, подобно обозревателю, докладывает ее ход. Отсюда впечатление, что все происходит прямо на наших глазах. В оде даже использован эффект незнания конца осады. Поэтому последние строфы (17—19), в которых описывается порядок сдачи города, воспринимаются как желанный, но до последней минуты неизвестный результат борьбы. Этот «план оды», как мы уже знаем, заимствован из оды «На взятие Намюра», но главное здесь не в плане. Увидеть осаду Гданьска поэту позволяет «трезвое пианство», возведшее его на Парнас. Это тоже заимствовано из Буало, представляя собой перевод его «docte et sainte ivresse».¹ Но нам важна в данном случае не мера оригинальности Тредиаковского, а то, как он воспринял теорию новой оды.

«Трезвое пианство» — один из смысловых вариантов поэтического экстаза, главной категории осваиваемой Тредиаковским оды. Поэтический экстаз, описанию которого посвящено центральное место его «Рассуждения о оде вообще», дословно заимствованное из «Рассуждения» Буало, был основой, внутренней формой пиндарической оды, которая уже определяла все остальные ее особенности. Впервые на экстатическое свойство лирики, на ее происхождение в результате поэтического вдохновения поэта Богом («Inspiration») и соответственно

Хинска <...> Велит своим Послам, чтоб руки си согнули Твою вознося славу...» (Краткое описание тои иллюминации, которая апреля 28 дня, 1732 года <...> представлена была купно с поздравительными восклицаниями. [СПб., 1732]. С. [3]).

¹ Эккурс в историю этого выражения см.: Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996. С. 251—253.

этому на особый статус поэта, занимающего срединное место между Богом и людьми, указал в «Защите языка и поэзии» (1549) Ж. Дю Белле. Это место в манифесте Плеяды было отзвуком начинающегося увлечения недавно открытой поэзией Пиндара. В сезон 1545/1546 года Жан Дора (1508—1588), оказавший сильное влияние на поэтов Плеяды, особенно на Пьера Ронсара, разбирал с учениками оды греческого лирика. Из этих занятий, участниками которых были Дю Белле и Ронсар, возникла идея переноса од Пиндара на французскую почву.¹ Увлечение Пиндаром и связанными с его лирикой идеями наивысшей высоты поэзии, поэтического исступления, избранничества поэта протекало в общем русле увлечения неоплатонизмом, исходящим из Флорентийской академии, и прежде всего от Марселио Фичино (1433—1499), и может быть понятно только в связи с ними. Интерпретация Платона и Плотина, сделанная Фичино, его собственные труды по поэтике и эстетике в русле неоплатонизма оказали решающее воздействие на становление новой европейской лирики и, в частности, на пиндаризм французской оды.² В основе провозглашаемого Дю Белле и воплощенного в поэзии Ронсара понимания поэзии лежит концепция поэзии Платона. Учение о божественном вдохновении, о поэтическом восторге, о священном исступлении (безумии) поэта опирается на понятие *μανία ποιητική* Платона. Его требование к поэту в состоянии *furor poeticus* (*sainte fureur* — Дю Белле) попадать в *ὑπερουράνιος τόπος* (наднебесье), которое находится вне чувственного мира и вне интеллекта, чтобы постигать «эйдосы» вещей, определило дух новоевропейской лирики, ее преимущественную направленность на восприятие и изображение идеального. Платоновским дуализмом исполнена любовная поэзия петраркистов, но не меньшее влияние он оказал на пиндарическую оду.

История пиндарической оды ведет свое начало от 15 од Ронсара. В отличие от гораццианской оды круг предметов пин-

¹ *Janik D. Geschichte der Ode und der «Stancen» von Ronsard bis Boileau.* Berlin; Zürich, 1968. S. 27. Об увлечении Дора греческой поэзией и его влиянии на пиндаризм Ронсара и «Защиту» Дю Белле см.: *Bunner Ю. Б. Поэзия Плеяды. Становление литературной школы.* М., 1976. С. 100, 101. До этого были опыт новолатинских пиндарических од Лампридио и итальянский опыт «Opere Toscane» Луиджи Аламани, см.: *Janik D. Geschichte der Ode und der «Stancen» von Ronsard bis Boileau.* S. 28.

² *Bunner Ю. Б. Поэзия Плеяды.* С. 174.

дарической оды с самого момента ее возникновения мыслился строго очерченным. Наивысшая высота, которой достигала пиндарическая ода, требовала наивысшей высоты предметов — ими могли быть лишь победы, герои, королевство Франция. Строгость в отношении выбора предмета связана и с тем, что от Пиндара дошли лишь победные оды. Одновременно с желанием «пиндаризовать» Ронсара вдохновляло на создание пиндарических од стремление создать новый вид панегирика, способного увековечить память французских побед и героев и возвеличить Францию. Таким образом, пиндарическая ода с самого своего возникновения была одой панегирической, хвалебной и одновременно государственной, патриотической.

Из желания как можно ближе соответствовать форме од Пиндара Ронсар нередко прибегал к построению своих од на строфической триаде (строфа—антистрофа—эпод). Однако фиксированной формы для пиндарической оды Ронсаром предложено не было: его оды отличают большая вариантность строф, метрические эксперименты. Среди изобретенных Ронсаром строф и длинная строфа-дизен, имитирующая длинные строфы од Пиндара. Это та 10-стишная строфа из равных стихов 8-сложника, которая позже была заимствована у Ронсара Ф. Малербом (1555—1628) и стала благодаря уже его одам классической формой пиндарических од.

Не меньшим своеобразием отличались пиндарические оды Ронсара с точки зрения стиля. Sainte fureur определил в них, как выразительно пишет Ю. Б. Виппер, «нарочитую беспорядочность композиции, изобилующей отступлениями и внезапными переходами, патетичность стиля, тяготеющего к символической многозначности, отличающегося гиперболизированной образностью, перенасыщенностью фигурами и тропами, сознательно усложненного, утяжеленного и затемненного синтаксическими инверсиями».¹ Из пиндарических од Ронсара пришло в европейскую лирику насыщение оды именами и эпизодами из древних мифов. Это также связано с имитацией стиля Пиндара. Отсюда же происходит и постоянное обращение поэта к Музе, призыв ее и просьбы об укреплении слабеющей поэтической силы. И, конечно, пиндаризму Ронсара европейская поэзия обязана высоким понятием о поэте и поэзии. Именно Ронсар, проникнутый идеями Платона

¹ Там же. С. 199.

и Фичино, с одной стороны, и поэзией Горация и Пиндара — с другой, воплотил в своих одах тот новый, основанный на возрожденческом понимании античности, взгляд на поэта как на избранника, пророка, владеющего тайным знанием природы вещей и способного устоять перед лицом забвения и смерти. И даже обессмертить своей Музой других. Ронсар оказал сильнейшее влияние на новоевропейскую лирику, сравнимое разве с влиянием Петрарки. Его оды, в частности пиндарические, быстро распространявшиеся в Европе конца XVI—начала XVII века, несли с собой новое понимание места поэзии и поэта. В Россию высокое ронсаровское понимание поэзии пришло через классицистическую оду и через теорию оды Буало.

«Рассуждение» Буало было репликой в споре с Шарлем Перро в рамках спора «древних и новых» о значении и актуальности Пиндара. В ходе долгой полемики Буало предпринял попытку убедить Перро и других оппонентов в актуальности поэзии Пиндара на конкретном примере и создал свою единственную пиндарическую оду «На взятие Намюра» (1693). В ней он возрождает принципы од Малерба, уже вполне забытые к 1690-м годам, и даже усиливает пиндаризм в своей оде («необузданными порывами и пиндарическими излишествами») в сравнении с «благоразумной умеренностью Малерба».¹ Знаменитые в 1610—1620-е годы оды Малерба относились к типу пиндарической оды, разработанной Ронсаром. Основное отличие од Малерба от од Ронсара заключается в установлении нормативной формы для хвалебной оды, как уже говорилось, он использовал для этого строфу-дизен Ронсара. Кроме того, он прояснил и рационализировал стиль пиндарической оды, сохранив его особенности, связанные с имитацией смешения чувств, но существенно очистив его. Таким образом, в эстетике французского классицизма, предъявлявшей строгие требования к стилю, именно Малерб был признан классиком оды, а его оды — образцовыми. Желая показать силу Пиндара и его непреходящую со временем актуальность, Буало обратился к оде Малерба, оде пиндарической и в то же время удовлетворяющей требованиям классицизма. Выступление стареющего поэта, не писавшего ранее од, с одой, по оценке знатоков — слабой, неожиданно имело колоссальный эффект.

¹ Буало Н. Рассуждение об оде // Спор о древних и новых. М., 1985. С. 266.

Буало, кажется, не сумел убедить Перро в своей правоте, но жизнь пиндарической оды была продлена во французской поэзии на целое поколение (Удар де Ламотт, Ж.-Б. Руссо), а в восточноевропейской — на весь XVIII век.

Ода «На взятие Намюра» стала образцовой сначала для Гюнтера при создании «Оды принцу Евгению» (1718)¹ и тем определила характер немецкий классицистической оды, затем для Тредиаковского при создании оды «На сдачу города Гданьска», определив характер русский лирики XVIII века. Взгляд на оду Буало, выраженный им в 12 стихах «Искусства поэзии» и в «Рассуждении об оде», проникнутый пониманием оды исключительно с позиций пиндаризма, стал на какое-то время для немецкой и надолго для русской лирики беспреложным законом оды.

Тредиаковский совершенно верно понял главную идею «Рассуждения» Буало о связи высокой оды с Пиндаром. О Пиндаре Тредиаковский говорит в своем «Рассуждении» сразу после указания формы оды и ее соотношении со стансом, то есть сразу же, когда начинает говорить о сути оды. И это единственное место «Рассуждения», в котором содержится прямая полемика: «Подлинно, хотя некоторые, доброго вкуса не имеющие, и противились было, что Пиндар, пиита лирический на эллинском языке, и Гораций, подобного же ремесла на латинском, толь совершенно оды писали, что желающий ныне в том искусен быти, не может им не последовать».² Стиль Тредиаковского мешает сразу понять это место. Чему противились «некоторые»? Против кого этот выпад, отсутствующий в «Рассуждении» Буало? Он не может быть направлен против противников подражания как такового, поскольку подражание (*imitatio*) было основной категорией эстетики всей эпохи. «Некоторые» противились, очевидно, тому, что Пиндар с Горацием «совершенно оды писали», и против подражания им. Кто же такие в таком случае «некоторые», ведь авторитет Горация никем не оспаривался. Вероятно, выпад направлен против тех, кто сомневался в совершенном искусстве Пиндара. Если под «некоторыми» имеется в виду Перро и «новые», в чем

¹ В отличие от оды Тредиаковского она вполне оригинальна, но в ней воссоздается на немецкой почве тип оды Буало (французской классицистической оды).

² *Тредиаковский В. К.* Рассуждение о оде вообще // [Тредиаковский В.] Ода торжественная о сдаче города Гданска. СПб., 1734. С. [26].

убежден В. М. Живов,¹ это место — запоздалая реплика в споре «древних и новых», актуальность которой в русском манифесте ничем не оправдана. Более вероятным кажется, что «некоторые, не имеющие доброго вкуса», — это русские соотечественники, всегда с опаской относившиеся к Пиндару и исключавшие его из курсов поэтик. В этом случае понятен приглушенный тон упоминания «некоторых», понятна уместность такого выпада в русском трактате об оде, понятно и изъятие этого пассажа из редакции «Рассуждения» 1752 года — он утратил свою актуальность.

Не может не смущать упоминание наряду с Пиндаром Горация, на протяжении всего «Рассуждения» эти имена стоят рядом. Так, описывая «удивительное вознесение слогом возлетающее» псалмов Давида, Третьяковский сопоставляет их стиль со стилем одновременно и Пиндара, и Горация, хотя разность, и даже противопоставленность, стиля двух древних поэтов хорошо известна. При этом Пиндар у Третьяковского стоит всегда на первом месте как главный лирик, Гораций оказывается на втором. Превосходство Пиндара над Горацием заметно выявляет заключительная часть «Рассуждения», заимствованная у Буало, в которой цитируется знаменитый стих из 2-й оды IV книги Горация (*Pindarum quisquis studet aemulari...*),² «в которой Гораций дает довольно знать, что ежели б он сам хотел взлететь на высоту Пиндарову, то бы думал про себя, что необходимо наниз бы имел слететь».³ Из этого места становится ясно, что прежние упоминания Горация — дань традиции или инерция мышления. Особенно странно звучит ссылка на Горация, когда дается описание внутренней формы оды, того поэтического безумия, которое отличает пиндарическую оду. По Третьяковскому оказывается, что не только Пиндар, но и Гораций, оба «они только одни умели писать так чудесно, когда чтоб изъяснить разум свой как бы вне себя быть, прерывали с умысла последование своей речи, и чтоб лучше войти в разум, выходили <...> из самого разума, удаляясь с великим старанием от того порядка методичного и исправного связания Сенса...».⁴ В «Рассуждении» Буало, из которого

¹ Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. С. 252.

² «Кто, о Юл, в стихах состязаться — дерзкий — С Пиндаром тщится...» (пер. Н. С. Гинцбурга).

³ Третьяковский В. К. Рассуждение о оде вообще. С. [30].

⁴ Там же. С. [26].

взято это место, о Горации не идет и не может идти речи. Как справедливо пишет В. М. Живов, «Буало противопоставляет Пиндара и Горация, связывая с ними два разных типа поэтической речи».¹ Очевидно, что Третьяковский находится еще под столь сильной магией «главного среди лирических поэтов»,² что не может отказаться, говоря исключительно об оде пиндарического типа, от упоминания Горация. Само определение оды в редакции «Рассуждения» 1734 года имеет в виду исключительно пиндарическую оду. Лишь в редакции 1752 года он делает уступку оде гораціанской, поправляя, что не только «всегда и непременно материя благородная, важная и великолепная» «описывается одой», как было в первой редакции, но и «редко нежная и приятная»,³ приближая тем свое «рассуждение» о пиндарической оде к «рассуждению о оде вообще».

Не до конца преодоленная зависимость от воспитанного Академией гораціанства особенно сказывается в первой редакции: в качестве отечественной образцовой оды приводится в пример латинская гораціанская ода Феофана Прокоповича Петру II. Замечательно, что из желания похвалить Феофана Третьяковский употребляет применительно к этой умеренной оде характеристики оды пиндарической и, говоря о ее «энтузиазме превысоком», сравнивает ее не только с Горацием, но и с Пиндаром, Буало и Малербом. Нетрудно представить себе реакцию стареющего Феофана, читающего эти по-мальчишески экзальтированные и не искусные с точки зрения традиционной риторики строки, в которых трижды повторяется новое в русском языке слово «энтузиазм», к которому Феофан относился весьма настороженно. «Этот пресловутый, как говорят, небесный порыв, который одни прозвали восторженностью

¹ Живов В. М. Церковнославянская литературная традиция в русской литературе XVIII в. и рецепция спора «древних» и «новых» // История культуры и поэтика. М., 1994. С. 65. В. М. Живов объясняет присутствие Горация в трактате о пиндарической оде Третьяковского «сознательной установкой» авторов русского классицизма на «синтез противоречащих друг другу концепций» европейской культуры. Однако он, как и его предшественница Г. Ахингер, совершенно не учитывает русского контекста «Рассуждения».

² Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве (De arte poetica) / Пер. Г. А. Стратановского // Феофан Прокопович. Сочинения / Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961. С. 442.

³ Третьяковский В. К. Рассуждение об оде вообще // Третьяковский В. Сочинения и переводы. Т. 2. С. 31.

(furorem), а другие энтузиазмом (enthusiasmum), без помощи наставников окажется, если верить Горацию, бесполезным».¹ Еще определеннее Феофан высказался в 1720 году: «...суесловие есть, естьли не безумие, неких стихотворцев, котории так плавания воднаго ненавидят, что и первых того изобретателей проклинают. Обычно господа онии вымыслы своя нарицают неким восхищением, или восторгом, — да часто им в восторгах своих недоброе видится».² В данном случае не так важно, против кого были направлены эти слова Феофана (скорее всего, против иностранных поэтов), важнее, что в них явственно звучит оценка «безумия», «вымыслов» и «восторга», утверждаемых теперь Тредиаковским.

Отзвуком на школьную теорию оды, а не исключено, что даже на место из поэтики самого Феофана Прокоповича, можно считать замечание в начале «Рассуждения», в котором ода сопоставляется с эпической поэзией. На это сопоставление впервые обратила внимание Г. Ахингер и пришла к выводу, что оно определило «дальнейшую путаницу в понимании лирической и эпической поэзии» в России.³ Однако Тредиаковский говорит не о сходстве оды с поэмой, а лишь о равном уровне в этих жанрах «благородства материи и высоты речей», то есть ода «не разнится» от эпической поэмы своим высоким стилем и высокими предметами (темами). Это замечание могло быть вызвано противопоставлением эпической поэзии — оде и поэзии лирической в целом, проведенным в поэтике Феофана Прокоповича: «...бывают произведения более возвышенные, более важные <...> такова, например, поэзия героическая <...> другие же поэтические произведения уступают вышеупомянутым почти во всех отношениях. Таковы, например, оды, гимны, дифирамбы...».⁴

«Рассуждение» Тредиаковского противоречит и другому месту поэтики Феофана. Говоря о лирической поэзии коротко и без особенного сочувствия, Феофан особенно низко оценивает дифирамб, вид «радостной оды, связанной строфами без

¹ Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве. С. 345.

² Феофан Прокопович. Слово похвальное о флоте российском // Феофан Прокопович. Сочинения. С. 106.

³ Achinger G. Der französische Anteil an der russischen Literaturkritik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Zeitschriften (1730–1780). Berlin; Zürich, 1970. S. 29.

⁴ Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве. С. 337.

всякого определенного порядка» и не утратившей связи с песнопениями, которые «воспевали неистовые вакханки без всякого порядка». ¹ В «Рассуждении» Тредиаковского, напротив, «дифирамбичество» приравнивается к пиндаризму, ² и, таким образом, дифирамб оказывается самой высокой одой. Опираясь на Буало, Тредиаковский дает прямо противоположную Феофану оценку дифирамбу и неистовости.

Независимо от приведенных мест, предположительно содержащих полемику с Феофаном, «Рассуждение» в целом направлено против русской литературной традиции, крупнейшим представителем которой в 1734 году оставался Феофан Прокопович. Провозглашение пиндарической оды и связанных с нею ценностей («энтузиазма превысокого», «красного беспорядка» и «дифирамбичества продерзостного») опровергало и даже ниспровергало характерную для русской литературы умеренность, простоту и ясность стиля и духа. Тот «порядок методичного и исправного связания сенса», которому учили в школах, не есть теперь, по Тредиаковскому, достоинство поэзии, напротив, именно от него следует «удаляться» «с великим старанием». Дерзновенности своего выступления Тредиаковский не мог не чувствовать. Возможно, этим объясняется такой пространный панегирик в адрес оды Феофана, безусловно отдающий лестью. В редакции 1752 года он был снят, что, по-видимому, свидетельствует о несовершенной искренности похвалы Тредиаковского оде Феофана в 1734 году.

След знакомства Тредиаковского с творчеством Юнкера в «Рассуждении», кроме упоминания од немецкого поэта, нигде больше не обнаруживается. Лишь замечание об объеме оды можно объяснить опытом малых иллюминационных од Юнкера. Действительно, утверждение Тредиаковского, что ода «насилу более двенадцати строф <...> содержать может», относится к самым загадочным из предписаний «Рассужде-

¹ Там же. С. 442.

² В редакции 1734 г. Тредиаковский употребляет глагол «пиндаризовать», который вошел во французский язык (pindariser) благодаря Ронсару (Le premier de France J'ai pindarizé). О дискредитации его в конце XVII в. см.: Живов В. М. Церковнославянская литературная традиция в русской литературе XVIII в. и речепiece спора «древних» и «новых». С. 80, примеч. 52. Его же вслед за Ронсаром использовал М. Опитц в «Deutsche Poeterey» (1624); Тредиаковский мог заимствовать его из немецкого, а не французского словаря.

ния».¹ Ода «На взятие Намюра», которой Тредиаковский восхищается в трактате и на которую ориентируется, насчитывает 17 строф, его собственная ода «О сдаче города Гданьска» — 19. Предписывая оде в «Рассуждении» малый объем, Тредиаковский мог находиться под впечатлением или школьных одкантов, как правило небольших, или, скорее — юнкеровских малых петербургских од, из которых иллюминационные оды не превосходят 9 строф, а «Ода» 1732 года состоит из 10 строф.

Выступление Тредиаковского, по-видимому, отвечало распространившимся в Академии наук с приездом Юнкера новым поэтическим вкусам. На поддержку Академией одического манифеста Тредиаковского указывают перевод оды «О сдаче города Гданьска» на немецкий язык, выполненный Юнкером если не по поручению, то, конечно, с ведома академического начальства, и само роскошное издание оды вместе с «Рассуждением» (и параллельным немецким переводом), сопровождаемое большой гравированной заставкой. В академической среде новый восторженный строй поэтических чувств был, по-видимому, в моде.

Еще 1 июня 1733 года, то есть за год с небольшим до Гданьской оды и спустя полгода после «Оды приветственной», Тредиаковский в письме к Шумахеру описывает процесс сочинения тех стихов, «которых от него просили», то есть пиндарической оды. Это редкое для русской литературы описание состояния поэтического экстаза: «И вот сначала послышался голос очень тихий и прелестный, совершенно растрогавший мое сердце, и звуки гармонической лиры, на которой играли с изумительной грацией. Чудесное движение меня охватило так могущественно, что я пришел в *восторг* (*que je me suis trouvé en extase*). Тогда несмотря на *исступление* (*malgré la violence*), которое чувствовал в себе под влиянием этой гармонической и небесной мелодии, мне не хотелось выдти из этого состояния, так как в нем я испытывал невообразимую негу и ни с чем несравненное удовольствие. Чем более пели, тем сильнее мои чувства предавались *восторгу* (*plus mes sens se prêtoient au ravissement*) <...> Потеряв способность чувствовать все прелести мира, я только был чутким и привязанным к тихим

¹ Указания на допустимый объем оды не было у Буало; Тредиаковский, рассуждая об объеме, мог ориентироваться на Готшеда, который в краткой сопроводительной заметке к «Oden der Deutschen Gesellschaft in Leipzig» (1728) говорит об объеме немецких од.

звукам. Они были произносимы так явственно, что я не пророчил из них ни одного слова».¹

Е. А. Погосян, анализируя в своей книге это письмо, заключает, что в нем Тредиаковский описывает переход от «восторга — риторической формулы», которой посвящена опущенная нами часть письма, где поэт «взбирается на Парнас», но не находит там Муз, к «восторгу как психическому состоянию творца-поэта».² Однако эта интерпретация вызывает сомнения. Риторическая формула не может быть противопоставлена психическому состоянию. Строго говоря, всякая риторическая формула выражает определенное состояние, мысль и чувство. Так и описанное состояние экстаза тоже принадлежит риторике и может рассматриваться как условное. Кажется, не стоит разделять и тем более противопоставлять обе части рассказа Тредиаковского о посещении Парнаса. Он един, что подтверждает столь же панибратское обращение с Аполлоном в конце рассказа («...я сделался настолько смелым, чтобы высказать крепкое слово плуту Аполлону»), как и в его начале («...мне немного не доставало до того, чтобы наговорить глупостей этому Аполлону»). Более важным представляется другое. Тредиаковский уже летом 1733 года владеет набором понятий пиндарической оды и прекрасно представляет себе механизм достижения одического восторга и само это состояние. Правда, в своем описании он пока не пользуется столь навязчивым в «Рассуждении» словом «энтузиазм», хотя пишет по-французски. Значит, это французское слово еще не закреплено в его сознании за одой. Он так хорошо представляет себе механизм восхождения на Парнас, как будто об этом уже много было говорено и можно даже иронизировать на эту тему. Адресат письма, Шумахер, очевидно, не меньше его автора осведомлен в топографии Парнаса, характере Аполлона и поэтическом экстазе, что и объясняет свободный тон письма. Перед нами реплика литературного разговора, язык которого одинаково понятен его участникам. Это письмо — своего рода литературная шутка, острота, уместность которой могла быть оп-

¹ Пекарский П. Василий Кириллович Тредиаковский // Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2. С. 41–42. (Перевод П. П. Пекарского).

² Погосян Е. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. *Dissertationes philologiae slavicae Universitatis Tartuensis*. Tartu, 1997. С. 49.

равдана лишь актуальностью обыгрываемых в ней понятий. Невероятно, чтобы Шумахер мог заказать Тредиаковскому Гданьскую оду, как это предполагает Е. А. Погосян,¹ поскольку никакой осады Гданьска в июне 1733 года еще не было. Скорее, речь в разговоре шла просто о сочинении од и о пожелании, чтобы Тредиаковский испытал себя в новом жанре. В таком случае становится понятным заключительный пуант шутки, представляющий собой французскую эпиграмму из 8 строк, заканчивающуюся стихами: «Pourquoi chercher la Muse? Car Chumacher vaut bien cent Apollons» (Зачем искать музы, Когда Шумахер стоит ста Аполлонов?). Поэт было с охотой взялся за стихи и вскарабкался на Парнас, но сам Аполлон отказался («я жестоко обиделся таким отказом») его вдохновлять и, перед тем как выгнать с Парнаса, продиктовал эти стихи, смысл которых — зачем Аполлон, его концерты («concerts») и Муза, когда есть Шумахер. Таким образом, желаемых стихов Шумахер так, по-видимому, и не получил, а вместо них получил отказ поэта. Самый смысл письма объясняет литературность его формы. Отказ от литературного заказа (стихи, о которых шла речь, по-видимому, — пиндарическая панегирическая ода) подчиняется принятому этикету, главное в нем — изящество формы и сугубо литературное объяснение невозможности написать стихи, например, недостаточностью таланта или неблагоприятием муз. Примеров подобных отказов в истории поэзии немало. Один из первых в России был написан незадолго до письма Тредиаковского, в 1731 году, Кантемиром: «Речь к благочестивейшей государыне Анне Иоанновне...». С письмом Тредиаковского общего в ней то, что и здесь именно Аполлон (а не музы) вразумляет поэта:

Трижды я принимался за перо, дрожаши,
В благодарство дел твоих хвалить ты хотяши,
Трижды с неба прилетев, Аполлон отвагу
Мою с гневом обличил; вырвал с рук бумагу,
Изломал перо, пролил дерзостно чернило.
«Кое ты безумие, — рекше, обступило?..»²

Однако Кантемир, судя по приведенным строкам, сидит за письменным столом и Аполлон к нему слетает, тогда как Тре-

¹ Там же. С. 48.

² *Кантемир А.* Речь к благочестивейшей государыне Анне Иоанновне... // *Кантемир А.* Собрание стихотворений / Вступ. ст. Ф. Я. Приймы, подгот. текста и примеч. З. И. Гершкбвича. Л., 1956. С. 266–267. (Б-ка поэта).

диакровский разговаривает с Аполлоном на Парнасе. Эта разница определена различием типов вдохновения в оде гораццианского типа и в оде пиндарической. Если в первом случае поэт ждет Музу (Аполлона), то в пиндарической оде его дух сам взлетает ввысь.

По-видимому, Третьяковский не хотел писать оды летом 1733 года, несмотря на инспирацию Шумахера. Он мог осознавать свою неготовность к новому жанру, которую пытался скрыть за описанием состояния одического восторга, повторяющим общие места. В письме ничего не говорится о предлагаемом Шумахером предмете стихов (оды), поэтому делать предположения на этот счет бессмысленно.

Таким образом, можно сделать вывод, что «Рассуждение о оде вообще» Третьяковского, означившее поворот русской лирики от присущей ей ранее умеренности (гораццианства) к лирическому неистовству (пиндаризму), подготовлялось в стенах Петербургской академии и отвечало вкусам немецких ценителей поэзии. Выступление Третьяковского стало возможным не только в результате влияния творчества Юнкера, немалую роль сыграла поддержка Академии, в первую очередь Шумахера. Его и других академиков — ценителей поэзии (например, Миллера и Бекенштейна) в оде могла привлекать и новизна ее формы (внешней и внутренней), и новый государственный ее пафос. Однако никакое влияние немецкой поэзии и культуры само по себе не могло привести к утверждению в России нового типа лирики. Очевидно, что для этого необходимы были внутренние причины, отвечавшие потребностям развития русской культуры.

Глава 3

ПЕТЕРБУРГСКИЕ СТИХИ И ОДЫ 1736—1739 ГОДОВ

Наметив путь русской лирики, Третьяковский, по-видимому, уже осенью 1734 года взялся за разработку и теоретическое обоснование найденного им весной того же 1734 года нового силлабо-тонического «способа к сложению российских стихов». Оригинальных панегирических стихотворений он после оды «О сдаче города Гданьска» не пишет до 1742 года.

Переводы од Юнкера в 1735 году тоже отсутствуют, что связано с отъездом в феврале 1735 года Юнкера в Польшу в свите своего патрона фельдмаршала Б. К. Миниха.¹

«Новый и краткий способ к сложению российских стихов» вышел осенью 1735 года. Наряду с теоретическим обоснованием новой русской системы версификации, в нем предлагались краткие сведения о разных поэтических жанрах и приводились русские их примеры, написанные новым стихом. Помимо известной половинчатости реформы Третьяковского ее существенным недостатком было отсутствие силлаботонического варианта короткого стиха. Тонизация не только 7-сложника, но и 9-сложника реформатору представлялась излишней («в сии стихи без всякой нужды внесены были стопы, потому что и слоги токмо одни должность их в сих стихах исправляют»)² Таким образом, «Способ» утверждал силлаботоническую форму только для среднего (пентаметр — тонированный 11-сложник) и длинного (гекзаметр — тонированный 13-сложник) стихов.³ Именно этими размерами написана подавляющая часть включенных Третьяковским в «Способ» образцов жанров. Если длинные и средние стихи вполне годились для элегии, сонета, эпистолы и эпиграмм, то жанр оды, над которым Третьяковский непосредственно перед реформой стиха так долго думал, оказался без силлаботонической формы стиха.

Противоречие в этом пункте реформы, по-видимому, осознается ее автором. Говоря об одах в «Способе», Третьяковский ссылается на Гданьскую оду и на свое «довольное рассужде-

¹ Как главнокомандующий русскими войсками в Польше Миних выехал из Петербурга 20 февраля 1735 г. (Санкт-Петербургские ведомости 1735. № 15) с многочисленной свитой, в числе которой был Юнкер (*Лекарский П.* История имп. Академии наук в Петербурге. СПб., 1870. Т. 1. С. 484).

² *Третьяковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов... // Третьяковский В. К. Избранные произведения / Вступ. ст. и подгот. текста Л. И. Тимофеева, примеч. Я. М. Строчкова. М.; Л., 1963. С. 409. (Б-ка поэта).

³ Здесь и далее мы будем пользоваться по отношению к силлаботоническим стихам, построенным по законам тонических, термином «тонированный стих» и производными от него «тонировать» («тонизировать»), «тонирование», употребляемыми еще Л. В. Пумпянским (*Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 47), а затем и М. Л. Гаспаровым (*Гаспаров М. Л.* Русский силлаботонический тринадцатисложник // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 12, 16).

ние о них [одах. — Н. А.]»,¹ подтверждая этим его истинность и неотменность. Однако «новый способ» стихосложения, коснувшийся лишь среднего и длинного стихов, потребовал дать и образец новой формы оды, который и предлагается «Одой в похвалу цветку розе», написанной «в пример нашего пентаметра». Ее строфы состоят из нового тонированного 11-сложника (6—5) шестистопного хорее в 8 стихов. И хотя по длине синтаксических периодов новые строфы сопоставимы со строфами «На сдачу города Гданьска», их интонация уже совсем иная, без порывов и стремительности. Пентаметр, стих элегий и горацанской оды, возвращает оде умеренность и плавность, делая ее много ближе прежним виршевым строфам кантов. Относительная близость новой строфы виршам обусловлена также возвращением виршевой парной рифмовки.² Осознавая несовместимость новой предложенной им формы со стремительностью пиндарической оды, Третьяковский здесь не ставит перед собой задачи «удаляться с великим старанием от <...> порядка методичного и исправного связания сенса», а, напротив, выстраивает свои похвалы вполне спокойно и рационально. Выбор темы для этой оды — похвала цветку окончательно сближает ее с горацанской одой в русском школьном ее понимании, то есть одой «нежной и приятной»:

Разлила по всей благовонность многу,
 Дух на всяк листок сладкий без прилогу;
 Чувство в нас одно зря на тя дивится,
 Чувство в нас одно духом тем сладится:
 Красотою всех ты увеселяешь,
 Благовонством же чудно услаждаешь,
 Внешнее чрез всё кто, как ты, богата?
 Внутренним же, ей! ты дражайша злата.³

¹ Третьяковский В. К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов... С. 402.

² В «Новом способе» Третьяковский допускает употребление в русском стихосложении «смешенной [перекрестной. — Н. А.] рифмы», но только женской (Там же. С. 384). Однако основная часть стихотворений, данных им в образец, имеет парную рифмовку. Лишь сонет, мадригал и эпиграмма «О сударь, мой свет! Как же ты спесив стал...» заключают в себе наряду с парной перекрестную рифму. По-видимому, перекрестная рифма, нередко употребляемая Третьяковским в стихотворениях 1730—1734 гг., в новом реформированном стихе представлялась ему излишней. Возможно, это связано с длиной новых реформированных стихов.

³ Там же. С. 403.

Отступив таким образом от данного им год назад обоснования оды как оды исключительно пиндарической, в которой «описывается всегда и непременно материя благородная, важная и великолепная, в речах превесьма пиитических и очюнь высоких», Тредиаковский примером, следующим за «Одой в похвалу цвету розе», возвращает читателя к высокой оде. Ее строфа представляет собой укороченный вариант классической строфы пиндарической оды: 6-стишие из равных 9-сложников, с рифмовкой — аабсбб. Синтаксическая и риторическая нагруженность строф восклицаниями, вопросами, обращениями делает интонацию «Оды, вымышленной в славу Правды» близкой по характеру оде «О сдаче города Гданьска», стремительной и порывистой:

Та ругает ложно словами,
 Не молчит и правда устами;
 Та чуть было уж не пронзила —
 Оружием правда острейшим
 И ударом много сильнейшим
 Смертно злую ложь уязвила.¹

Таким образом, возможно вследствие реформы стиха, а, может быть, из других соображений, Тредиаковский узаконивает в «Способе» три варианта русской оды: государственную панегирическую оду в форме пиндарической оды («На сдачу города Гданьска»), «нежную», умеренную горацианскую оду — написанную реформированным пентаметром («Ода в похвалу цвету розе») и философскую — в модифицированной, упрощенной форме пиндарической оды («Ода вымышлена в славу Правды»). Независимо от причин, побудивших Тредиаковского к созданию трех разных образцов оды, этим самым он воссоздавал для русской лирики присущее европейской оде разнообразие в темах и форме. Дальнейшая судьба русской оды зависела теперь от применения теории Тредиаковского на практике.

Однако сам Тредиаковский, вместо того чтобы использовать достижения реформы стиха и лирики в собственном творчестве, на семь лет замолкает. Молчание поэта после выпуска «Способа» и до 1742 года, то есть до выступления с одой на коронацию императрицы Елизаветы Петровны, представ-

¹ Там же. С. 405.

ляется одним из самых трудных вопросов его творческой биографии. Нет никаких оснований объяснять его гипотетическими конфликтами с императрицей Анной Иоанновной. Скорее всего, причиной были какие-то творческие затруднения. Отсутствие оригинальных од Третьяковского могло бы лишить нас возможности судить о его размышлениях над одической формой во вторую половину 1730-х годов, если бы не несколько сделанных им в течение 1736—1737 годов переводов од Я. Я. Штелина (1709—1785), приехавшего в Петербург летом 1735 года.

В отличие от Юнкера Штелин приехал в Петербург по специальному приглашению Академии наук уже в звании адъюнкта. Приглашение Штелина было вызвано, как пишет Г. Ф. Миллер, открывшейся в Академии с отъездом Юнкера в Польшу вакансией инвентора иллюминаций. По запросу, сделанному Петербургской академией в Саксонию о подходящей кандидатуре на должность инвентора, был назван Штелин, подготовивший недавно прошедшие в Дрездене торжества по поводу восшествия на престол короля Августа III.¹ Само приглашение специалиста по празднествам свидетельствует о заметном росте в течение трех с половиной лет статуса придворных торжеств в Петербурге и в самой Академии.² Однако выписанный специалист приступил к самостоятельному составлению проектов иллюминаций только с апреля 1737 года,³ до этого их готовил Хр. Гольдбах; новогодний проект 1737 года составил приезжавший ненадолго в Петербург Юнкер. Следовательно, по неизвестным причинам Штелина придерживали, возможно, его проекты не удовлетворяли вкусам заказчиков. Зато вместо этого он с зимы 1735/1736 года пишет оды на торжественные случаи.

¹ Миллер Г. Ф. История Академии наук (1725—1743) // Материалы для истории имп. Академии наук. СПб., 1890. Т. VI. С. 382. П. П. Пекарский ошибочно указывает, что президент И. А. Корф сам выбрал Штелина, «заметив имя Штелина под многими гравюрами аллегорических представлений из Дрездена и Лейпцига» (Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. Т. 1. С. 540).

² «Недостатком специалиста» объясняет приглашение Штелина и П. П. Пекарский, однако он не связывает возникшую в нем потребность с отъездом Юнкера, а говорит о том, что «до Штелина иллюминациями занимались серьезные ученые Байер и Бекенштейн» (Там же).

³ Его первый самостоятельный проект: Kurtze Erklärung des Lust Feuers den 28sten April 1737. [SPb., 1737] (СКИК. Т. 3. Л., 1986. С. 73, без номера).

Закончивший образование в Лейпцигском университете,¹ Штелин еще в Саксонии, начиная с 1728 года, занимался разного рода литературной работой, пробуя себя в оригинальной и переводной поэзии.² Од в этот период Штелин, по-видимому, не писал, нет сведений и об участии его в Немецком обществе, хотя сам Штелин вспоминал, что в годы учебы в Лейпциге был близко знаком с Готшедом и бывал в его доме.³ Немецкие же исследователи биографии Штелина прямо говорят о сильном влиянии Готшета не только на его литературное формирование, но и на становление мировоззрения.⁴

Несколько освоившись с ситуацией в Петербурге, Штелин создает оду на наступающий 1736 год. Если и не участник, то безусловно хорошо знающий одическое творчество Немецкого общества, Штелин свою первую оду, как и подавляющую часть последующих петербургских панегириков,⁵ пишет в форме французской классицистической оды. Из титула первой его оды «*Allerunterthänigster Glück-Wunsch in einer Ode an Ihre Kayserl. Maj. Anna Ioannowna <...> zum Eintritt des 1736 sten Jahres auss von der Academie der Wissenschaftten*»⁶ видно, что поднесена она от имени Академии наук. Издание оды сопровождается стихотворным переводом Третьяковского.⁷

¹ Миллер Г. Ф. История Академии наук (1725–1743). С. 382. Однако биограф Штелина К. Штелин говорит о том, что он учился в университете Галле (*Stählin K. J. v. Stählin. Leipzig, 1920. S. 17*).

² *Stählin J. Gedichte der Sapho. Leipzig, 1734.* (Параллельное издание на немецком и греческом языках; немецкий перевод Штелина выполнен размером подлинника; оно включает и перевод Штелином итальянской идиллии С. Маффеи «*Die treue Schäferin, la fida Ninfa*». В России это издание хранится в ПФА РАН (ф. 3, оп. 1, № 2332)).

³ Малиновский К. В. Якоб Штелин, жизнь и деятельность // Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. М., 1990. Т. 1. С. 7. К. В. Малиновский говорит и об участии Штелина в Немецком обществе, однако вероятнее, что членом Общества Штелин стал позднее. См.: *Stählin K. J. v. Stählin. S. 34.*

⁴ *Stählin K. J. v. Stählin. S. 19.* См. также: *Mühlpfordt G. Leipzig als Brennpunkt der internationalen Wirkung Lomonosovs // Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Bd III. Berlin, 1968. S. 326.*

⁵ Всего известны 24 оды Штелина.

⁶ *Allerunterthänigster Glück-Wunsch in einer Ode an Ihre Kayserl. Maj. Anna Ioannowna <...> zum Eintritt des 1736sten Jahres auss aufrichtigsten Eifer und Treue dargelegt von der Academie der Wissenschaftten.* СПб., [1736].

⁷ Всепокорнейшее поздравление сочиненное одою к ея имп. величеству Анне Иоанновне <...> при начатии 1736 года по искренней ревности и верности от Академии наук. СПб., 1 января 1 дня 1736 (СК, № 8727).

По давнему недоразумению во всех исследованиях и каталогах эта ода Штелина приписывается Юнкеру.¹ Это связано с тем, что П.П. Пекарский в «Истории Академии наук», основываясь на свидетельстве Миллера, именно Юнкера называет ее автором.² Однако Миллер, писавший историю Академии на склоне лет, не точно помнил автора этой оды. Он указывает, что в новый 1736 год было поднесено две оды и что одна принадлежала Юнкеру, другая Штелину,³ однако, какая кому, не помнит («Allerunterthänigster Glück-Wunsch in einer Ode...», welche *warscheinlich* herrn prof. Juncker zum Verfasser hatte» [...автор которой, *вероятно*, г. профессор Юнкер]) и ошибается. Юнкеру, таким образом, он приписал оду Штелина, а Штелину — оду Штелина того же года на день рождения императрицы Анны.⁴

Действительно, в новый 1736 год были написаны и изданы две немецкие оды. Это были первые подносные оды в истории

¹ В СКИК она фигурирует дважды: как ода Юнкера (Т. 2. Л., 1985. С. 75, номер отсутствует) и как ода Штелина (Т. 3. № 2735). В первом случае дана верная отсылка к ее переводу (СК, № 8727), автором оригинала которого и в СК назван Юнкер, во втором же — неверная (СК, № 7280). Под последним номером в СК описывается «Торжественный день рождения всепресветлейшия державнейшия <...> имп. Анны Иоанновны <...> одою всепочтеннейше прославляет Академия наук, СПб., января 28 дня, 1736» (СК. Т. 3. С. 230). В СК не указан ее автор, однако это ода Штелина. В СКИК оригинал этой оды (Zu dem allerhöchsten und erfreulichsten Geburts-Feste Ihro Kayserl. Majest. Anna Ioannowna Selbstherrscherin von ganz Russland leget in einer Ode ihre allerunterthänigste und getreuste Wünsche nieder die Keyserl. Academie der Wissenschaften, 1736) описывается как анонимный (Т. 3. С. 168. № 3170). Строки из Новогодней оды 1736 г. Штелина приводит Л. В. Пумпянский, называя их автором Юнкера (*Пумпянский Л. В.* Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Л., 1983. Сб. 14. С. 21); перевод этой оды Третьяковским как перевод оды Юнкера разбирает Е. А. Погосян (*Погосян Е.* Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730—1762 г. *Dissertationes philologiae slavicae Universitatis Tartuensis.* Тарту, 1997. С. 71—74).

² «В первом номере Примечаний к Санкт-Петербургским Ведомостям на 1736 г. напечатана ода Юнкера имп. Анне с поздравлением с новым годом» (*Пекарский П.* История имп. Академии наук в Петербурге. Т. 1. С. 485). Однако это была перепечатка новогодней оды от Академии наук (Примечания на Санкт-Петербургские ведомости. 1736. Ч. 1. С. 1—4).

³ Миллер Г. Ф. История Академии наук (1725—1743). С. 423.

⁴ Там же. С. 425. По строкам, приведенным Миллером, можно заключить, что это ода «Zu dem allerhöchsten und erfreulichsten Geburts-Feste Ihro Kayserl. Majest. Anna Ioannowna <...> leget in einer Ode <...> die Keyserl. Academie der Wissenschaften». (St. Petersburg, 1736).

Академии наук. «Allerunterthänigster Glück-Wunsch in einer Ode an Ihro Kayserl. Maj. Anna Ioannowna <...> zum Eintritt des 1736 sten Jahres auss von der Academie der Wissenschaften» принадлежала Штелину и была поднесена от Академии, поэтому ее издание и снабжено переводом. Вторая — была написана Юнкером от собственного лица и вышла без перевода.¹ Оды создавались одновременно, вероятно в порядке соревнования. Своей одой Штелин возродил традицию академических панегириков, прервавшуюся с переездом двора в Петербург. В годы петербургской деятельности Юнкера иллюминации, их описания и прилагаемые к ним оды вытеснили обычай академических подносных панегириков. Последнее подобное выступление Академии относится к маю 1731 года.² Панегирики Тредиаковского 1732–1734 годов не принадлежат к академическим, так как написаны от его собственного лица. Если проекты и описания иллюминаций заказывались (сохранилось немало документов, позволяющих восстановить порядок заказа и работ над проектами), то панегирические стихи, по-видимому, Академической Канцелярией не заказывались. Это объясняет их отсутствие до 1736 года и свидетельствует о невысоком значении, которое придавалось оде в придворной культуре Петербурга 1730-х годов. Свои первые оды Штелин мог писать по собственному почину, договорившись с Канцелярией об их издании и переводе, что придавало им статус академических. Вопрос о статусе представлялся важным не в последнюю очередь потому, что стихи и оды от своего лица издавались на собственный кошт, и лишь издания, носящие официальный академический характер, печатались за счет Академии. Зави-

¹ [Juncker W.] Ode worin der allerdurchlauchtigsten grossmächtigsten Fürstin <...> Anna Ioannowna Kayserin und Selbshalterin von allen Reussen etc. bey dem Eintritt in das 1736ste Jahr in allerunterthänigst glückwünscht Gottlob Friedrich Wilhelm Juncker... [SPb., 1736]. (СКИК, № 1481).

² [Bekenstein I. S.] Sermo panegiricus in solenni Academiae Scientiarum Imperialis conventu die 5. Maii. Anni 1731. Publicitus recitatus. Petropoli, [1731]. Ее русский перевод был поручен И. Ю. Ильинскому (Материалы для истории имп. Академии наук. СПб., 1886. Т. II. С. 110), но, по-видимому, осуществлен не был. Именно это издание сопровождает известная виньетка О. Эллигера, изображающая коленапреклоненного человека со свитком перед тронном монархии, часто приводимая в качестве иллюстрации поднесения од. Этовольная интерпретация смысла виньетки. Поэты од сами не подносили и не читали. Изображение на виньетке не имеет в виду конкретного события, а претворяет метафору повержения панегирика к стопам государыни.

симось оплаты издания от лица, подносящего оду, хорошо видна по сохранившимся документам издания од Ломоносова.¹ Имели, по-видимому, значение и связи. Если академическую оду подносил императрице президент Академии, для поднесения авторской оды необходим был меценат. Часто, по-видимому, сам меценат инспирировал написание оды. Так, свою оду на коронавание императрицы Елизаветы Третьяковской пишет «по совету своих знатных благодетелей».²

К следующему торжеству начавшегося 1736 года, дню рождения императрицы, Штелин вновь пишет оду, и снова от лица Академии, и снова изданную в сопровождении русского перевода.³ И к 28 апреля этого же года, на день коронавания, Штелин готовит оду от имени Академии наук, также снабженную переводом.⁴ Такое непривычное для Академии и императрицы изобилие од объясняется прежде всего характером Штелина. Он, видимо, претендовал на должность придворного поэта и за свои заслуги получил в сентябре 1737 года звание профессора элоквенции,⁵ несправедливо, как казалось Третьяковскому, обойдя в этом русского поэта.⁶

Но не только честолюбием Штелина следует объяснять хлынувший в 1736 году поток од. Начавшаяся в конце 1735 года Русско-турецкая война наконец предоставила русской оде истинно государственную тему. Это особенно проявилось летом 1736 года, когда до Петербурга стали доходить известия о первых победах. Каждую из них Штелин приветствует одой. Первую победную оду на взятие Перекопа, поднесенную от лица Академии наук, снова переводит Третьяковский,⁷ после-

¹ См. с. 177.

² [Третьяковский В. К.] Письмо Шумахеру от 18 марта 1742] // Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2. С. 86.

³ См. с. 134, сноска 1.

⁴ [Stählin J.] An dem hohen Krönung-Feste Ihre Kayserl. Maiest. Anna Ioannowna <...> leget ihre allerunterthänigste Wünsche in einer Ode nieder die Academie der Wissenschaften. St. Petersburg, 28 April. 1736 (СКИК, № 2738). Русский текст: Торжественный день коронавания <...> имп. Анны Иоанновны <...> Одою всеподданейше прославляет Академия наук. СПб., апреля 28 дня 1736 (СК, № 7279).

⁵ Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. Т. 1. С. 540.

⁶ Пекарский П. Василий Кириллович Третьяковский // Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. Т. 2. С. 98–99.

⁷ Ode auf den grossen Sieg den die glücklichen Waffen <...> den 20. May 1736. bey Perecop über die Crimmischen Tartarn tapfer erfochten <...> von der Kayserlichen Academie der Wissenschaften. St. Petersburg, 6 Jun. 1736 (СКИК,

довавшая за ней через две недели вторая на взятие Азова — выходит без перевода, поскольку написана от лица Штелина, а не от Академии.¹ К лету или осени 1736 года относится, вероятно, и несохранившаяся ода Кантемира на взятие Азова, посланная князю А. М. Черкасскому в письме от 1 октября 1736 года.²

Наступивший между тем 1737 год не снизил одической продукции. Кроме од на Новый год и царские дни³ Штелин создает оду на взятие Очакова, изданную от своего лица и без перевода.⁴ Из Англии прислана новолатинская ода М. Меттера, прославлявшая русские победы. Ее переводит Третьяковский силлабическим 11-сложником без рифм,⁵ передать на русском языке аллееву строфу оригинала ему (как и десятью годами ранее Феофану Прокоповичу)⁶ не удастся. Подобная интенсивность — 4–5 од в год — продолжается до конца войны и последовавшей за ней смерти императрицы Анны (мир отпразднован 17 февраля 1740 года, императрица умерла 17 октября).

В это пятилетие благодаря трудам Штелина устанавливается определенный этикет создания подносных од. Оды Штелина приучили двор и русское общество к обязательному сопро-

№ 2758). Русский текст: Ода, которою преславную победу великия государыни имп. Анны Иоанновны <...> оружием над крымскими татарами при Перекопе 20 мая, 1736 года полученную прославила Санктпетербургская Академия наук. СПб., июня 6 дня, 1736. (СК, № 8475).

¹ Sieges Ode auf die den 20. Juni 1736 erfolgte übergabe der Vestung Asow <...> von Jacob Stählin... St. Petersburg, [1736] (СКИК, № 2760).

² Майков Л. Н. Материалы для биографии кн. А. Д. Кантемира. СПб., 1903. С. 57–58. С. И. Николаев датирует ее 1737 г. (Николаев С. И. Кантемир А. Д. // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2. С. 19).

³ См.: СКИК, № 2756, 2764, 2750.

⁴ [Stählin J.] Sieges-Ode auf die durch Ihro Kayserl. Majest. Von ganz Rußland Anna Joannowna siegreiche Waffen tapfer eroberte Vestung Oczakoff, von Jacob Stählin. St. Petersburg, den 28. August 1737. [St. Petersburg, 1737]. В СКИК ее описание отсутствует. (ПФА РАН, разряд VI, оп. 1, № 685, л. 123–139 об.).

⁵ О ней см.: 1) Пекарский П. Василий Кириллович Третьяковский. С. 69–70; 2) Smith D. An Unknown Translated Panegyric Poem of 1737: Michael Maittaire and Antiokh Kantemir // The Slavonic and East European Review. 1977. Vol. 55. № 2. P. 161–171 (то же: Смит Д. Неизвестный перевод Кантемира: панегирическая ода Михаила Меттера 1737 г. // Смит Д. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М., 2002. С. 29–39); 3) Николаев С. И. О переводе похвальной оды М. Меттера 1737 г. // XVIII век. СПб., 1996. Сб. 20. С. 249–252.

⁶ См. с. 51–52 настоящей книги.

вождению одой всякого празднества, всякой победы. Кроме того, именно Штелин своими 19 одами Аннинского времени окончательно утвердил одическую форму для русского придворного панегирического стихотворения. Только при русском дворе из всех дворов Европы, исключая французский, стало обычаем подносить столь изысканные и возвышенные приветствия.

Оды Штелина принадлежат к введенному Юнкером в России типу торжественной государственной оды. Из од и иллюминационных стихотворений Юнкера темы и формулы русского государственного панегирика прямо перекочевали в оды Штелина. При этом неверно было бы говорить о прямом подражании Штелина Юнкеру, тем более о развитии юнкеровской оды. Оды Юнкера создавались поэтом, волей случая ставшим панегиристом, оды Штелина написаны человеком, осознанно стремившимся к роли придворного поэта и хорошо осознававшим практическое значение подносных од. Штелин верно почувствовал необязательность для подносного панегирика юнкеровской медитативности и образности. Его оды (за исключением лучшей из них, оды на взятие Перекопа) много проще и суше. Взамен рассуждений о времени и вечности Штелин распространил прямую похвалу императрицы Анны, приблизив этим оду к привычному подносному панегирику. Хотя оды Штелина много уступают уровнем поэзии одам Юнкера, именно они сыграли роль школы будущей русской оды. Это определено не их особенностями, а тем, что они создавались в те годы, когда будущий основатель русской лирики Ломоносов уже способен был их читать, и, как мы увидим, весьма внимательно. Читал их в конце 1730-х годов и кадет Сумароков. Влиянием на будущую русскую оду и определено значение од Штелина: для истории немецкой поэзии едва ли сколько-нибудь заметное, для истории русской лирики оказавшееся принципиальным.

Большая часть од Штелина 1736—1737 годов была написана от лица Академии и выходила, как уже говорилось, в сопровождении русских переводов. Все переводы выполнены стихами, автор которых Третьяковский. Всего за эти два года им переведено 8 од: шесть од Штелина, одна ода Меттера и одна ода Юнкера из подготовленного им к 28 января 1737 года описания иллюминации. В феврале 1738 года Третьяковский на год уезжает в отпуск и, вернувшись через год в феврале

1739 года,¹ к переводам иллюминаций и од уже не возвращается. Начиная с 1738 года оды и надписи в описаниях иллюминаций переводятся прозой В. Е. Адодуровым.

Работа немецких поэтов и русского их переводчика превратила Петербургскую академию наук в своего рода лабораторию, в которой готовился поэтический материал (на всех его уровнях) для будущей русской оды. Без этой предварительной, часто, может быть, неказистой на вид, работы победоносное явление ломоносовской оды было бы невозможно. Если немецкие ямбы, одическая строфика, тематика и конструкция оды были восприняты Ломоносовым непосредственно из немецких од, то в своем словесном выражении ломоносовская ода испытала двойное влияние немецких оригиналов и их русских переводов. Перенос в русский язык и культуру формул и образов немецких од Третьяковским согласовывался с отечественной поэтической традицией, и потому его переводы часто не точны. Как правило, русский переводчик смягчает резкость и жесткость оригинала, когда речь идет о политике и войне, с другой стороны, прибавляет выразительности немецким одам за счет использования славянизмов с соответствующими смысловыми коннотациями. Ломоносов всякий раз выбирает между немецким оригиналом и русским переводом. При этом далеко не все, что предлагала немецкая петербургская ода, им используется. Из од Штелина Ломоносов заимствует прямое обращение к императрице *монархиня* и прославление ее как *героини*, но характерного для Штелина обращения *императрица* и *героиня* Ломоносов избегает. Лишь в Хотинской оде он обращается к императрице Анне: «Страны полночной *героиня*». Из од Штелина вошло в ломоносовскую оду прославление *доброт* (*die Tugend*), переводимых Третьяковским как *добродетель*, а также тема распространяемого от трона света («Die Fürstin, deren Licht und Recht» [Княгиня, чьим светом и правом...] — «Государыню правосудну»), тема восхода солнца и уподобление его императорской милости («Dort wo der Sonnen güldnes Licht, Wenn es zu unserm Scheitel eilet, Zu erst durch Dampf und Nebel bricht Und sich auch als an uns verteilt, Dort wirfft so manches Volck den Blicck Mit Sehnsucht nach dem Hof zurück» — «Там, где восходит солнце златое, Всех нас осветить к нам спешаще, И преж-

¹ Пекарский П. Василий Кириллович Третьяковский. С. 73–75.

де, неж зрим то драгое, Далеко ночь мрачну гоняще, Все зреть ко двору росску зрятся, И о нем в надежде крепятся»),¹ тема покоя, или тишины, как главной ценности государственного благополучия. Покой (*die Ruhe*) — одна из главных категорий од Штелина, заимствованная им у Юнкера; частое в их одах упоминание *die Ruhe* Тредиаковский переводил по-разному: *покой*, *мир*, *тихость* («Тихость была бы вожделенна» — «Gieb den besiegten Ländern Ruh» [Поддай побежденным странам покой])² и, наконец, *тишина* («Пребывает мир златой, *тишина златая*» — «In güldner Ruh und Frieden glänben».)³ К петербургским одам восходит и уподобление монарха *источнику* («*Quelle des Vergnügens*» — «И веселия всего нам *источник чистый*»⁴ — «Тебе, о, милости источник».)⁵ К переводам Тредиаковского, а может быть и к его оде «О сдаче города Гданьска», восходят и частые в одах Ломоносова *перуны*, так русский переводчик передает *Аннин гром* («*der Donner Annens*» — «*Перун Анны*»)⁶ в другом месте вводя *перуны*, которых в оригинале нет («*Перуны* свои погашают».)⁷

Помимо отдельных слов, образов и тем русская ода заимствовала из петербургских немецких од набор одических

¹ [Stählin J.] Allerunterthänigster Glück-Wunch in einer Ode <...> zum Eintritt des 1736 stem Jahres... S. 3; [Тредиаковский В.] Всепокорнейшее поздравление, сочиненное одою, <...> при начати 1736 года... С. 3.

² Ода к священному императорскому величеству всяя России. Время сию речь всю произносит // Примечания на Санкт-Петербургские ведомости. 1735. № 1. С. 4; [Juncker W.] Ode an Ihro Kayserl. Majest. von ganz Rußland unsere allerdingste Beherrscherin. Die Zeit // Anmerkungen über die Zeitung. 1735. № 1. S. 4.

³ Торжественный день рождения <...> великия государыни императрицы Анны Иоанновны самодержицы всероссийския одою всеподданнейше прославляет Академия наук. СПб., 28 января 1736. С. [3]; [Stählin J.] Zu dem allerhöchsten und erfreulichsten Geburts-Feste Ihro Kayserl. Majest. Anna Ioanowna <...> von ganz Rußland leget in einer Ode ihre allerunterthänigste und getreuste Wünsche nieder die Keyserl. Academie der Wissenschaften. St. Petersburg, den 28. Jan. 1736. L. [3].

⁴ Там же. Л. [2], [5].

⁵ Ломоносов М. В. Ода на восшествие 1747 года // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8. Поэзия. Ораторская проза. Надписи. С. 207.

⁶ [Stählin J.] An dem hohen Krönung-Feste Ihro Kayserl. Maiest. Anna Ioanowna. 28 April. 1736. [S. 7].

⁷ [Штелин Я. — Тредиаковский В.] Ода, которою преславную победу великия государыни императрицы Анны Иоанновны <...> оружием над крымскими татарами при Перекопе 20 Маия 1736 года полученную прославила Санктпетбургская Академия Наук. [СПб.], Июня 6 дня 1736 года. С. [3].

формул. Сюда относятся формулы, обозначающие обширность Российского государства: указание его протяженности «от... и до...», приравнивание его «пятой части» земного шара или «полсвету». Все они восходят к первым стихотворениям Юнкера, из которых заимствованы Штелином, и уже, видимо, из его од попали в русскую оду. «O! Du beherrschest fast *den fünften Theil der Welt*» («Твоя пята часть света человека рода»)¹ — «Die Fürstin <...> *Der Erde fünften Theil* regieret» («Государыню правосудну, Что многу часть мира имеет»)² — «Надежда, свет, покров, богиня *Nad пятой частью всей земли*».³ «Tag, der *die halbe Welt* beglückt» («О, день! <...> Что полсвета одарил счастьем покойным»)⁴ — «*Полсвета* взять в одной нощи!».⁵ Мотив пространности России в немецких панегириках раскрывается также формулой *неисчетности* и *дальности* ее границ: «So daß es Mühe kost, die *Gränzen* anzuzeigen» [И требуется труд, чтоб указать границы] («Так что

¹ Дедикация // Примечания на Санкт-Петербургские ведомости. 1732. Ч. XXII. С. 96.

² [Stählin J.] Allerunterthänigster Glück-Wunsch in einer Ode an Ihre Kayserl. Maj. Anna Ioannowna <...> zum Eintritt des 1736sten Jahres auss aufrichtigsten Eifer und Treue dargelegt von der Academie der Wissenschaften. SPb., [1736]. S. [2]; Всепокорнейшее поздравление сочиненное одою к ея имп. величеству Анне Иоанновне <...> при начатии 1736 года по искренней ревности и верности от Академии наук. СПб., генваря 1 дня 1736. С. [2].

³ Ломоносов М. В. Ода, которую в торжественный праздник высокого рождения <...> государя Иоанна Третьяго, императора и самодержца все-российского, 1741 года августа 12 дня веселящаяся Россия произносит // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 41.

⁴ [Stählin J.] An dem hohen Krönungs-Feste Ihre Kayserl. Maiest. Anna Ioannowna... 28. April. 1736; Торжественный день коронования <...> имп. Анны Иоанновны <...> Одою всеподданнейше прославляет Академия наук. СПб., апреля 28 дня 1736. С. [1].

⁵ Ломоносов М. В. Ода на восшествие 1746 года // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 144. Ср. также: «Полсвета, что твоя десница управляет...» (Ломоносов М. В. Надпись на иллюминацию в новый 1751 год... // Там же. С. 366). Ее использовал Сумароков в ранней оде на заключение Абоского мира (1743): «Се дело днесь одной девицы Полсвету возратить покой», «Теперь девическая сила Полсвета скиптру покорила» (Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю 1750, в Петербурге // Куник А. Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке. СПб., 1865. Ч. 2. С. 464), затем Державин: «Возросший на полсвета росс» («На взятие Измаила», ст. 244).

трудно положить царства ти *предель»*),¹ «Dein Reich, das kaum die *Gränzen* kennet» [Твое государство, едва ли знающее границы] («Се бесчисленный народ веселы бываем»),² «deines *weiten Reiches Gränzen*» [дальние границы твоего государства] («Что в империи твоей, Анна, о, велика»).³ Первая формула, отражающая взгляд на Россию со стороны, не была поддержана Ломоносовым, но вторая однажды прозвучала: «И вместо радостной столицы Тревожил *дальние границы*».⁴ Общим местом немецких од было и упоминание многих и разных стран, объединенных в одном Российском государстве: «So findt man da den Nord-Pol stehen, Um den sich so *fiel Länder* drehen...» [Так находят северный полюс, вокруг которого кружатся столь много стран], что ТрEDIAКОВСКИЙ перевел: «...в север посмотривши, И толь *многи* в нем *страны* оком окруживши».⁵ Это место звучит и в русских панегириках Петровского времени: «...на восток и запад, и на полудне, и в север лежащие многочисленные грады и страны».⁶ Говоря о «многих странах», Ломоносов мог не осознавать, откуда им заимствован этот топоним, поскольку он выражал общее место, отрефлексировать момент осознания которого невозможно: «Господствуй, радость, ты едина Над властью толь ши-

¹ Дедикация. С. 97.

² Торжественный день рождения <...> великия государыни императрицы Анны Иоанновны самодержицы всероссийския одоу всеподданнейше прославляет Академия наук. СПб., 28 января 1736. С. [2]; [*Stählin J.*] Zu dem allerhöchsten und erfreulichsten Geburts-Feste Ihre Kayserl. Majest. Anna Ioannowna <...> von ganz Rußland leget in einer Ode ihre allerunterthänigste und getreuste Wünsche nieder die Keyserl. Academie der Wissenschaften. St. Petersburg, den 28. Jan. 1736. S. [2].

³ Там же. С. [3].

⁴ Ломоносов М. В. Ода торжественная ея императорскому величеству <...> Екатерине Алексеевне, самодержице всероссийской, на преславное ея восшествие на всероссийский императорский престол июня 28 дня 1762 года... // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 266).

⁵ [*ТрEDIAКОВСКИЙ В.*] Торжественный день рождения <...> великия государыни императрицы Анны Иоанновны самодержицы всероссийския одоу всеподданнейше прославляет Академия наук. СПб., 28 января 1736. С. [3]; [*Stählin J.*] Zu dem allerhöchsten und erfreulichsten Geburts-Feste Ihre Kayserl. Majest. Anna Ioannowna <...> von ganz Rußland leget in einer Ode ihre allerunterthänigste und getreuste Wünsche nieder die Kayserl. Academie der Wissenschaften. St. Petersburg, den 28. Jan. 1736. С. [3].

⁶ Феофан Прокопович. Слово прехвальное о преславной над войсками свейскими победе // Феофан Прокопович. Сочинения / Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961. С. 24.

роких стран».¹ Он, правда, уточняет формулу и чаще говорит о «полночных странах», например: «Я Деву в солнце зрю стоящу, Рукою Отрока держащу И все страны полночны с ним».² Часто использует немецкую формулу Сумароков: «Покойтесь русских стран соседы» («На день рождения», 1755); «Владей российскими странами» («О Прусской войне»); «Страны российски подвергались Иноплеменничым странам» («На восшествие на престол», 1762; ст. 121–122); «Страны российски велегласно К Екатерине вопиют» («На день коронавания», 1763; ст. 106–107).

Формула *разности и множественности стран* внутри государства близка формуле *множественности и разности народов*, в нем собранных. В русских панегириках XVII–начала XVIII века народами, как правило, назывались иностранные народы, а народом — русский народ. Вот характерное противопоставление: «...соседи наши <...> яко народи суть мнимы себе сильнии и умнии, народ наш, яко немощный и грубый, презирали».³ «Народы» как обозначение российских подданных стало устойчивым мотивом немецких панегириков Аннинского времени, о чем писал Л. В. Пумпянский.⁴ К его наблюдениям можно прибавить, что в немецких стихах и иллюминациях часто подчеркивается разноплеменность народов, населяющих Россию: «...bey Völckern mancher Art...» [у многообразных народов] — «У народов ныне всех родами особных».⁵

¹ Ломоносов М. В. Ода, которую в торжественный праздник высокого рождения <...> государя Иоанна Третьяго, императора и самодержца всероссийского, 1741 года августа 12 дня веселящаяся Россия произносит // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 37; также: «О, ветвь от корене Петрова! Для всех полночных стран покрову Благополучно возрастай» (Ломоносов М. В. Ода на день брачного сочетания их императорских высочества государя великого князя Петра Феодоровича и государыни великия княгини Екатерины Алексеевны 1745 года // Там же. С. 133).

² Ломоносов М. В. Ода на прибытие из Голстинии и на день рождения его императорского высочества государя великого князя Петра Феодоровича 1742 года февраля 10 дня // Там же. С. 66.

³ Феофан Прокопович. Слово похвальное о баталии Полтавской // Панегирическая литература Петровского времени / Изд. подгот. В. Н. Гребенюк, под ред. О. А. Державиной. М., 1979. С. 210 (Русская старопечатная литература (XVI—первая четверть XVIII в.)).

⁴ Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума. С. 29.

⁵ [Juncker W.] Kurtze Beschreibung desjenigen Feuer-Werckes welches den 28. Jan. 1734 <...> ist abgebrannt worden. [СПб., 1734]. S. [2]. [Тредиаковский В.] Краткое описание оногo фейэрверка которои в 28 генваря 1734 года <...> представлен... [СПб.], 1734. С. [2].

Но, как правило, Тредиаковский опускает указание разнообразия собравшихся в одном Петербурге и в России народов, он не ценит того, что было столь привлекательным для немецких поэтов. Например, в переводе «Läst die Gesandten hier die braunen Hände falten...» слово «коричневые» им пропущено: «Велит своим послам, чтоб руки си согнули...»,¹ что приводит к искажению образа послов другой расы (китайцев). Русская традиция не знала характерного для средневекового Запада хоровода народов, и переводчики, а позднее и русские одописцы уклонялись от названий разных рас и наций. Немецкие панегиристы, напротив, стремятся воспользоваться возможностями, которые предоставляла российская действительность: «Коль *разные виды людей* и коль странные одежды, коликие *отдаленные народы* не явились тогда пред Российской державою: Персы, Турки, Калмыки, Китайцы и Мунгалы, пришли все к Аннину Императорскому престолу, пред которым они в смиреннии колена свои преклоняли». ² Но в русской оде, как справедливо заметил Л. В. Пумпянский, каталог народов появится только в конце века.³ Ломоносов использует лишь мотив «многих народов», не указывая на их разность: «Где *многие народы* тшатся Драгих мне в дар ловить зверей»⁴ или «Обширны Росские края, Где сильны реки протекают, *Народы многие* поя». ⁵ К немецким одам восходит и изображение

¹ Kurtze Beschreibung Illumination, welche den 28. April 1732 <...> ist vorgestellt worden... [СПб., 1732]. С. 3. Краткое описание той иллюминации, которая апреля 28 дня, 1732 года <...> представлена была... [СПб.], [1732]. С. 3.

² [Stählin J.] Das wahre Bildniss der allerdurchlauchtigsten, grossmächtigsten <...> Kayserin Anna Ioannowna <...> An ihre Kayserl. Majest. Hohem Krönungs-Fest d. 28. April. 1738. mit allerunterhänigster Ehrfurcht glückwünschend betrachtet von der Kayserl. Academie der Wissenschaften, [1738]. С. [7]; Истинное изображение веспресветлейшия державнейшия <...> государыни императрицы Анны Иоанновны <...> в высокаторжественный день коронавания ея императорского величества 28 апреля 1738 года с всеподданнейшим поздравлением представленное от императорской Академии наук. [СПб., 1738]. С. [7].

³ Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума С. 29.

⁴ Ломоносов М. В. Ода на день восшествия на престол ея величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1748 года // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 223. Это место восходит к стихотворению Юнкера «Венчанная Надежда»: «Где мал народ, больших зверей стада обильны...» (Там же. С. 79).

⁵ Ломоносов М. В. Ода всепресветлейшей державнейшей великой государыне императрице Екатерине Алексеевне <...> которою е. в. в новый

ликования народа или народов, вызванного блаженством мудрого государственного правления. Эта тема раскрывается с помощью разных устойчивых мотивов: спешащего в радости народа, описания шума, кликов радости на стогнах, а также описания блаженства отдельных представителей народа разных возрастов и состояний. Мотив блаженства младенцев и старцев был известен и русским панегиристам, у которых встреча государя старцем вызывала в памяти Евангельское Сретение:

О сих всяк возраст и чин желает усердне,
Да будет государь царь Петр храним невредне.
Мене боже сподоби грешна сия зрети,
Як старца Симеона узревша умрети.¹

У Ломоносова, напротив, счастливое царствование наполняет старцев желанием жизни: «Красуется велик и мал; Жить хочет век, кто в гроб желал...»,² или «Иной, от старости нагбенный, Простерть старается хребет, Главу и очи утомлены Возводит, где твой блещет свет».³

Но перечисление разных сословий, составляющих народ, русскому панегирику не было свойственно, тогда как для немецкого — оно весьма характерно. Уже в первой петербургской оде 1732 года Юнкер четыре последние строфы отводит молитве о благополучии служащих в главных институтах государственного устройства: Сенаторов («Die, so in ihrem rathe sitzen» — «всех в Сенате сидящих»), воинов («Den helden, die den löwen gleichen» — «воинов, иже львам подобни»), духовенства («Die, so für unsere seelen wachen» — «Иже о спасении душ тшаться»), купечества («Herr! Segne die, so handlung treiben» — «Благослови всех в купле сущих»), учителей и всех полезных обществу граждан («Und allen was hier nützt und lehrt» — «Учащих, ползу дать имущих»). Перечисление разных сословий

1764 год всенижайше поздравляет всеподданнейший раб Михайло Ломоносов // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 796.

¹ *Иоанн Максимович*. Синаксар на Полтавскую победу... Цит по: Панегирическая литература Петровского времени. С. 68.

² *Ломоносов М. В.* Ода блаженные памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 29–30.

³ *Ломоносов М. В.* Ода на торжественный день восшествия на всероссийский престол е. в. <...> государыни императрицы Елисаветы Петровны ноябрь 25 дня 1752 года // Там же. С. 500.

скому курфюрсту в получении Польского престола и покровительство ему объясняют усердие Штелина подчеркнуть влияние России на политические события Европы: «Dein Adler schwebte in der Höhen, Die Not Europen auszusehen» [Твой орел парит в вышине, высматривая потребность Европы] — «До кругов взлетел орел сей твой Эмпирейских Для смотраения всех действий ныне Эвропейских». ¹ Защита Россией стран Европы от войны и опасности становится топомосом штелинских од: «Heldin, deine Gnade zwar Pfllegt sonst vor Krieg und vor Gefahr Die Länder mächtiglich zu *schützen*» — «О, Героиня! твоя милость Брань и все от земли напасти Изгоняет, также унылость». ² В связи с этим появляется тема «благодарности европы» за «защиту благополучия земель»:

Monarchin, was hat dich bewogen,
Europen Unglück einzusehen?
.....

Das Wohl der Erden zu *beschützen*
Im Fall auch fremden Reichen nützen,
Diß Heldin, diß ist bloß dein Thun.
Wenn *Danck* und Ehrfurcht diß erkenntet,
Und Dich die Lust der Erden nennet,
Will dein Verdinst dabey beruhn.

[Монархиня, что подвигло тебя проникать несчастье Европы <...> Защищать благополучие земли, При случае исцелять чужие государства, Это твое лишь, героиня, доброхотство. Для тебя награда, когда благодарность и благоговение ответят на это И тебя назовут усладой земли]. ³ Великодушные императрицы Анны, попечение ее «о *благ*е *Европы*, как о своей

¹ [Тредиаковский В.] Торжественный день рождения <...> великия государыни императрицы Анны Иоанновны... СПб., 28 января 1736. С. [3]; [Stålin J.] Zu dem allerhöchsten und erfreulichsten Geburts-Feste Ihre Kayserl. Majest. Anna Ioannowna... St. Petersburg, den 28. Jan. 1736. С. [3].

² [Ståhlin J.] Ode auf den grossen Sieg den die glücklichen Waffen Ihre Kayserl. Majestät Anna Ioannowna <...> den 20. May 1736. bey Perecop über die Crimmischen Tartarn tapfer erflochen... S. [3]; [Тредиаковский В.] Ода, которою преславную победу великия государыни императрицы Анны Иоанновны <...> оружием над крымскими татарами при Перекопе 20 Мая 1736 года полученную... С. [3].

³ [Тредиаковский В.] Торжественный день рождения <...> великия государыни императрицы Анны Иоанновны... СПб., 28 января 1736. С. [4]; [Stålin J.] Zu dem allerhöchsten und erfreulichsten Geburts-Feste Ihre Kayserl. Majest. Anna Ioannowna... St. Petersburg, den 28. Jan. 1736. С. [4].

державе», «благодарность» ей за то всего «христианского мира» упоминает Штелин и в другой оде того же 1736 года:

Die Großmuth, die allein dein Schwerd der Scheid entziht,
Ist um *Europens Heil*, wie um Dein Reich bemüht.
Der hat die Christen-Welt die Sicherheit zu *dancken*.
Das vor der Türken drohn die Mauern nicht mehr wancken.

[Великодушие, которое одно только и извлекает твой меч из ножен, Печется о *благ* Европы, как о своей державе. Христианский мир должен быть благодарен уверенности, Что перед угрозой турков не сотрясутся более стены].

Великодушие ти, что меч обнажает,
Не меньше Эвропу всю, как мя *защищает*.
Христианский свет тому должен *тишиною*:
Стены турскою его не бьются стрельбою.¹

Во вступительном рассуждении к апрельской иллюминации 1738 года Штелин повторяет: «С того времени [с воцарения Анны. — *Н. А.*] сложила вся Эвропа страх свой от главного неприятеля Христианского имени на сокрушенное его оружие и вознесла напротив того лавровые венцы победоносныя Российской Обладательницы, купно с надеянием на сильную ея помощь».²

Тема защиты Европы была для России новой. Не так давно русские Европы боялись, а затем гордились тем, что могут внушать ей страх. Панегиристы Петровского времени смотрели на Россию изнутри, политические события оценивали с точки зрения ее интересов и не стремились к защите Европы. Саксонцы Юнкер и Штелин смотрели на Россию извне, интересы Европы были их интересами. Из од и иллюминаций Штелина идея защиты Россией Европы перешла в русскую оду. И хотя она у русских одописцев звучит не часто, но всякий раз заметно и значительно. Используя идею немецких

¹ [*Stählin J.*] An dem hohen Krönungs-Feste Ihro Kayserl. Majest. Anna Ioanowna... St. Petersburg, 28. April. 1736; [*Тредиаковский В.*] Торжественный день коронования <...> имп. Анны Иоанновны... СПб., Апреля 28 дня 1736. С. [5].

² Изъяснение иллюминации и трех планов фейэрверка, которые при высоком торжестве коронации Ея Императорского величества Анны Иоанновны <...> 28 апреля 1738 года в столичном Санктпетербурге на Неве реке зажжены были // Примечания на Санкт-Петербургские ведомости. 1738. Ч. 35. С. 142.

панегириков, Ломоносов завершил тему великолепной формулой распространения тишины:

Но море нашей тишины
Уже пределы превосходит,
Своим избытком мир наводит,
Разлившись в Западные страны...¹

И несколько ранее в надписи «На иллюминацию <...> 1748 года сентября 5 дня...» он обыгрывает возможности, заложенные в соединении тем внутренней тишины России и ее значения для Европы:

Российская тишина пределы превосходит
И льет избыток свой в окрестные страны:
Воюет воинство твое против войны;
Оружие твое в Европу мир приводит.²

Подавляющая часть од Штелина 1736—1737 годов (написанных от лица Академии) выходила, как уже говорилось, с параллельным русским текстом. Все переводы выполнены Третьяковскими стихами. Первую новогоднюю оду Штелина 1736 года Третьяковский переводит русской силлабической одической строфой, то есть 10-стишной строфой из равных 9-сложников, соответствующей, по его мнению, немецкой строфе французского типа. Этот перевод, кажется еще никем по справедливости не оцененный, исполнен мастерства. Все строфические достижения Гданьской оды повторены в нем и закреплены:

Поставивший звездам пределы,
Землю воздухом окруживший,
Ведущий везде вещи целы,
Все изобильно породивший,
Правящ оружие рукою
Служащее к праведну бою,
А все что вредно ни бывает,
То отгоняющ на противных,

¹ Ломоносов М. В. Ода на день восшествия на престол ея величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1748 года // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 219.

² Ломоносов М. В. Надпись на иллюминацию, представленную в торжественный день тезоименитства е. в. 1748 года, сентября 5 дня // Там же. С. 210. Эта тема встречается и у Сумарокова: «Ни новых стран, ни новой дани Елисавета не ждала, Гнушаяся кровавой брани, Европе тишину дала» («О Прусской войне», ст. 11—14).

Послушай, о Промысл дел дивных!
Что искренняя радость вешает.¹

Две следующие оды Штелина 1736 года, ко дню рождения и ко дню коронавания императрицы, Тредиаковский переводит не в одической форме, а реформированным тонированным 13-сложником:

Чрез сие Европа вся быть в беде не зрится:
Опустошение вон из нея уходит,
И да в силах та своих крепчайша явится,
Убегает всяк раздор, мир един приходит.
С удивлением везде вопрошают многи,
Что премены скорой толь не видят дороги,
Кто нам тихость отдает, всех добр ту царицу?
Но на что вам вопрошать: в север посмотривши,
И толь многи в нем страны оком окруживши,
Нашу узрите вы все там императрицу.²

Как видно из второй строки, Тредиаковский не всегда выдерживает размер стиха. Но даже выдерживая, он не может передать в этом размере не только энергию оды, но и высокий ее стиль. Используя стих «гекзаметра», поэт тем самым обрекает оду на «исправное связание сенса», а трудный способ версификации помешал не только «вознесению к высоте слогом возлетающему», но сделал стих тяжелым и ползущим. Таким же стихом перевел он и оду на коронавание.

К одической форме, то есть к силлабической 10-стишной строфе, Тредиаковский возвращается при переводе оды «На преславную победу <...> над крымскими татарами при Перекопе». И снова появляются одическая энергия и одический стиль:

Что вижу? Лъзя ль то? Орля сила?
На брегах моря отдаленна
Ты ль крыла в татар распустила?
Ей! тя зрю, едва приведенна,
Уж при неприятеле стала,
Уже страхом их всех разгоняла!

¹ [Штелин Я. — Тредиаковский В. К.] Всепокорнейшее поздравление сочиненное одою к ея имп. величеству Анне Иоанновне <...> при начатии 1736 года. С. [1].

² [Штелин Я. — Тредиаковский В. К.] Торжественный день рождения <...> великия государыни императрицы Анны Иоанновны самодержицы всероссийския одою всеподданнейше прославляет Академия наук. СПб., 28 января 1736. С. [2].

Крепость еще зришь токмо многу,
 Но уже себе покоряешь,
 С поля сбив врагов прогоняешь,
 Отверзла к победе дорогу.¹

Этот перевод Тредиаковского, как, вероятно, и его же аналогичный перевод новогодней оды, был, по словам Штелина, не одобрен ни им, ни другими «знатоками», полагавшими, что русский стих не способен передать «гармонию немецкого стиха, имитирующего латинский».² Вынужденный защитить русский стих, Тредиаковский в письме к Штелину от 11 октября 1736 года излагает основные положения своей реформы стиха, обходя молчанием вопрос о форме оды.³ Неудовольствие академических «знатоков», выражавшееся, судя по заметке Штелина, в насмешливом презрении к русской силлабике, определило стиховую форму следующих переводных од Тредиаковского. Более он силлабическим стихом, а вместе с ним и одической строфой, оды не переводит. Вероятно, большая трудность силлабо-тонического пентаметра (11-сложника шестистопного хоря) при постоянной спешке переводчика заставила Тредиаковского воспроизводить немецкие оды в силлаботонике «героическим» стихом, которым, по его собственным недавним словам, «ода никогда не пишется».⁴ Все оды 1737 года, назначавшиеся к изданию, переведены тонированным 13-сложником. Когда же Тредиаковский в 1742 году наконец создаст свою оригинальную оду на коронавание императрицы Елизаветы Петровны, он вновь возвратится к 9-сложной силлабической одической строфе, продолжая, по видимому, считать ее (вопреки мнению «знатоков») подлинно одической строфой.

Так, в 1736—1737 годах проявилось заложенное реформами Тредиаковского противоречие между найденной им силлабической формой пиндарической оды и открытым им но-

¹ [Штелин Я. — Тредиаковский В. К.] Ода, которою преславную победу великия государыни императрицы Анны Иоанновны <...> оружием над крымскими татарами при Перекопе 20 Мая 1736 года полученную прославила Санктпетербургская Академия Наук. [СПб.], Июня 6 дня 1736 года. С. [3].

² Штелин Я. Note // Тредиаковский В. К. Избранные сочинения. Изд. П. Перевлесского. М., 1849. С. 111.

³ Там же. С. 104—110. Русский перевод большей его части см.: Пекарский П. Василий Кириллович Тредиаковский. С. 54—57.

⁴ Тредиаковский В. К. Рассуждение о оде вообще // [Тредиаковский В.] Ода торжественная о здаче города Гданска. СПб., 1734. С. [24].

вым силлабо-тоническим способом стихосложения, не коснувшимися короткого одического стиха. Такое положение требовало от Тредиаковского и будущих русских одописцев выбора между пиндарической формой оды и новаторской версификацией. Тому, для кого дороже был новый пиндарический язык лирики, следовало довольствоваться архаическим силлабическим стихом, тот же, кто предпочитал новый тонированный русский стих, попадал в плен старой русской оды. Штелин и «знатоки», одни из первых решавшие этот вопрос, безоговорочно решили его в пользу силлаботоники, то есть самого внешнего уровня поэтической речи. И своим решением заставили Тредиаковского отойти от пиндарической оды.

Две переводные русские оды 1736 года и три — 1737 года, написанные «героическим» стихом, а также использование этого стиха Тредиаковским в переводимых им в 1736–1737 годах надписях к иллюминациям послужили популяризации новой версификации по Тредиаковскому. Первыми поддержали реформу стихосложения Тредиаковского поэты из среды Шляхетного корпуса.

В отличие от поэтической школы Славяно-греко-латинской академии и других аналогичных учебных заведений в России о преподавании поэзии в Шляхетном корпусе нам почти ничего не известно, хотя вопрос об этом был поставлен еще Н. Н. Буличем,¹ а затем исследовался П. Н. Берковым.² До сих пор наши сведения о поэтическом образовании кадетов основываются на ежегодных подносных стихотворениях кадетов, издаваемых в русском и немецком вариантах начиная с 1735 года. Они, скорее всего, не были самостоятельными школьными опытами, а сочинялись учителем³ или, во всяком случае, подвергались его существенной правке. Основываясь на сохранившихся пяти двуязычных стихотворениях (1735–1738), можно делать предположения, что ученики получали знание и русской поэзии, и немецкой. Известные нам препо-

¹ Булич Н. Н. Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854. С. 16.

² Берков П. Н. 1) У истоков дворянской литературы XVIII века. Поэт Михаил Собакин // Литературное наследство. Т. 9–10. М.; Л., 1933. С. 421–432; 2) Петр Суворов — забытый поэт 1730-х годов. (К истории школы В. К. Тредиаковского) // Проблемы современной филологии: Сб. статей к 70-летию В. В. Виноградова М., 1965. С. 327–335.

³ Степанов В. П. Олсуфьев А. В. // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2. С. 385.

даватели «в российском штиле», Весман («служивший ранее приказчиком и писарем на Екатерининтальской мызе»)¹ и Кларген,² возможно, прививали кадетам навыки немецкой версификации, но не могли руководить в составлении русских стихов. Между тем часть стихотворений кадетов несомненно написана на русском языке и лишь затем переведена на немецкий;³ оригинал других, скорее напротив, — немецкий. Оригинальные русские стихи кадетов отличает архаическая для 1730-х годов форма, в сравнении, например, с семинарскими кантами (одами). Они написаны 13-сложными виршами и украшены разного рода фигурами: акростихами, крестами. Несомненно, что эти стихи отражают барочную поэтическую традицию, идущую от неизвестного нам представителя русской поэтической культуры в корпусе. Из известных нам преподавателей корпуса им мог быть иеродиакон Иосаф Руденский, которому было предписано помимо обучения кадетов «в церковном казании» «помогать во обучении чистого писания и латинского языка».⁴ Немецкие стихи представляют собой род обычных немецких подносных стихов шестистопного ямба без деления на строфы.

Первым самостоятельным выступлением в печати поэта из кадетов была уже цитировавшаяся поэма Михаила Собакина «Совет Добродетелей» (1738). Помимо своей оригинальной для русского панегирика эпической формы, со следами драматизации в многочисленных диалогах, она представляет интерес неожиданной формой поэтической речи. Большая ее часть написана основным реформированным стихом, тонированным 13-сложником, но вставные реплики и монологи персонажей поэмы, Меркурия и персонифицированных Добродетелей, даются реформированным пентаметром. Однако тонированный 11-сложник Собакина существенно отличается от пентаметра Тредиаковского. Вместо скованного требованиями реформы шестистопного хорей, с усилением выдерживаемого Тредиаковским за счет односложных слов, помеща-

¹ Лузанов П. Сухопутный шляхетный кадетский корпус при графе Минихе. (С 1732 по 1741). Исторический очерк. СПб., 1907. С. 180.

² Материалы для истории имп. Академии наук. СПб., 1886. Т. III. С. 449.

³ Берков П. Н. У истоков дворянской литературы XVIII века. Поэт Михаил Собакин. С. 425.

⁴ Лузанов П. Сухопутный шляхетный кадетский корпус при графе Минихе. С. 150.

емых им в сильных местах, Собакин достигает звучания настоящей силлаботоники. Это происходит за счет свободного употребления им трех- и четырехсложных слов. Благодаря неизбежным в этом случае пиррихиям в стихе оказываются два фиксированных ударения: мужская цезура и женское окончание. Остальные сильные места факультативны, но в соседних стихах, как правило, повторяются. Все это придает речи естественность, не доступную пентаметрам Третьяковского. У Третьяковского Собакин учится главным образом трудному строфическому синтаксису, однако и здесь он выступает новатором, вводя в отличие от Третьяковского («Ода в похвалу цвету розе») перекрестные рифмы. Вот пример монолога Меркурия, обращенного к Политике, в котором отражен этикет петербургской придворной культуры второй половины 1730-х годов:

Будто нет — сказал, / краснословцев сильных,
Иль творцов стихов / в их делах искусных,
Иль нельзя писать / книг речми обильных,
Или говорить / поздравлений устных.
Помнишь, как Омир / Ахиллесе просто,
Но достойно сплел / Лавры похвалами,
К Августу писал / раз Гораци со ста,
Что чли за добро / самодержцы сами,
Можешь по тому / ты примеру ныне,
Хоть подобных взять / людям тем преславным,
Кои что нашли / в Иовишовом сыне,
И с патентом в том / здесь живут исправны.¹

Тоническая свобода стиха Собакина, до сих пор никем не отмеченная, свидетельствует не только о его прекрасном поэтическом слухе, но и о том, что педантические требования Третьяковского к стиху в отношении, по крайней мере, 11-сложника казались поэтам трудно и необязательно выполнимыми.

Следующий известный русский стихотворный панегирик написан, по всей видимости, осенью 1739 года в связи с победой под Ставучанами, определившей окончание четырехлетней войны. «Песнь» Петра Суворова, в то время, как явствует из титула, «лейб-гвардии Измайловского полку каптенармуса», единственный известный мне памятник усвоения оди-

¹ Совет добродетелей о поздравлении всеавгустейшия персоны е. и. в. Анны Иоанновны в день высочайшаго ея рождения 28 дня генваря, сочинен стихами в Санктпетербурге, чрез Михаила Собакина. [СПб.], 1738. С. [5].

ческой формы, заданной в Гданьской оде. Влияние Гданьской оды на «Песнь» проявляется не только в повторении всех формальных особенностей, но даже в равном ей объеме — 19 строф. Не меньшее влияние оказал на «Песнь» Суворова и русский перевод Третьяковского оды Штелина на взятие Перекопа, из которой заимствованы отдельные стихи. Вместе с тем целый ряд мест оды Суворова имеет иной, нештелинский, источник. Например, строфа о «составлении» стихов:

Да хотя б все пииты были
От древних веков под Хотиним,
Как стихи ткать, себя б сумнили
С своим всем парнасовым чином,
Зря войну древним несравненну,
Вооружность неизреченну!
Новы ткать стихи ныне стало,
Все б единогласно воспели:
— Откуда сии люди слетели,
Что древле того не бывало?¹

Оду Суворова отличает богатая литературная ассоциативность, выражающаяся в постоянном сопоставлении древней (кагорт Александра Македонского) и современной войны, Омира и Вергилия (в другом месте Вергилия и Горация) с возможностями самого поэта:

Что тако? Выше моей меры
Дерзаю перо в персты брата!
Кто поймет в солдатский стих веры?
И мне ли точно описать?
Се рано Меркурий летает,
«Встань! — велит, перо отнимает,
— Вергилий бы, князь пиит званный,
И Гораций в сем отозвался
Хвалить бы столь храбрых не вдался,
Будь солдат, когда в том избранный».²

Характерно, что в оде Суворова, так же как в «Совете Добродетелей», переговоры о творчестве ведутся с Меркурием, а не с Аполлоном. Из повествования видно, что ода как бы поется солдатом, находящимся на ратном поле, а не на вершине Парнаса. Соответственно в оде нет описания поэтического экстаза.

¹ Песнь торжественная о состоявшейся оружия тишине с кратким изъяснением Хотинской баталии <...> сочиненная чрез лейб-гвардии Измайловского полку каптенармуса Петра Суворова. СПб., 1740. С. [4].

² Там же.

Е. А. Погосян полагает, что это и определило дефиницию стихотворения «песнь», а отсутствие экстаза вызвано, в свою очередь, частным, а не корпоративным обращением Суворова к императрице. Однако поскольку нам известны частные обращения к императрице, например в оде Юнкера 1736 года, эту особенность песни Суворова нельзя относить к жанровым признакам. Не является им, на мой взгляд, и выражение восторга. В пиндарической оде экстатическое начало не обязательно может быть заявлено прямо. Само описание битвы в оде Суворова аналогично описанию осады Гданьска в оде Третьяковского или взятия Перекопа в оде Штелина—Третьяковского. События изображаются как бы со стороны, с некоторой перспективы взгляда, как на панораме. В настоящем смысле это возможно только при видении их «умными глазами», в состоянии восторга. Свое стихотворение Суворов мог назвать «песнью», исходя, как и Кантемир, из равнозначности терминов «песнь» и «ода».

Суворов писал свою оду в то же самое время, когда в Марбурге по тому же поводу Ломоносов создавал оду «На взятие Хотина», используя неизвестный еще в России четырехстопный ямб. Одновременно в Харькове под непосредственным впечатлением от знакомства с Третьяковским Стефан Витынский воспевал взятие Хотина в «Епиникионе» тонированным 13-сложником, казавшимся ему еще «новым способом сложения российских стихов». Таким образом, победа под Ставучанами была воспета тремя разными способами версификации: силлабикой, силлаботоникой переходного типа и силлаботоникой. Сама возможность такого метрического разнообразия говорит о переходном состоянии русского стиха.

Ода «На взятие Хотина» уже была послана с Юнкером в Петербург,¹ когда сразу с двумя поздравительными одами к новому 1740 году выступил от имени Кадетского корпуса Александр Сумароков. Эти оды — результат прямого влияния одического (оригинального и переводного) творчества Третьяковского. Первая из них «Как теперь начать Анну поздравляти» написана по образцу «Оды в похвалу цвету розе» строфой в 8 стихов силлабо-тонического «пентаметра». В ней сохранены все приметы формы образца, включая парную рифмовку.

¹ Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова / Сост. В. А. Ченал, Г. А. Андреева, Г. Е. Павлова, Н. В. Соколова. М.; Л., 1961. С. 50.

Однако молодой Сумароков значительно хуже выдерживает усложненный синтаксис строфы, чем Тредиаковский и Собакин. Несмотря на использование им разделительных знаков препинания, его двустопия тяготеют к синтаксической и интонационной законченности, приближаясь тем самым к вирше:

Провождай сей год, все и прочи лета,
 Будучи красой так, как ныне, света,
 Для того что ты помощь христианска,
 Уж падет тобой Порга Оттоманска,
 А коль храбро ту, Анна, побеждаешь,
 Монархиня, то и сама ты знаешь.
 Так тебе не льстим, ты так прославляем,
 Что с тобой самой мы все обще знаем.¹

П. Н. Берков при публикации этой оды сохранил почти всюду знаки препинания Сумарокова (что мы и воспроизводим), хотя смысл стихов диктует в этой строфе, как и в других, иную, чем у самого Сумарокова, пунктуацию: точки в четных строках.

Вторая ода «О, Россия, веселись, монархиню видя...» своей формой (8-стишная строфа тонированного 13-сложника) повторяет переводные оды Тредиаковского. В ней так же, как и в предыдущей оде, стихи парной рифмовки, без распространения предложений вводными синтагмами, тяготеют к виршам:

Люди, земли, города ти к ногам валяются
 И под именем моим, повалыся, зрятся,
 Расширяешь рубежи к жизни безопасной,
 Через упадок, что тобой злых врагов несчастный,
 Мне ж довольно тя нельзя, Анна, величати,
 За победы чем ты мя тщишься возвышати.
 Молвлю ж громко я опять, — нельзя бо смолчати, —
 Анна, о изволь вовек мною ты владати!²

Здесь также второй и четвертый стихи оканчиваются у Сумарокова запятой, что воспроизводит издание П. Н. Беркова, однако стиховые пары в этой строфе, как и в большей части других, представляют законченные предложения.

¹ Сумароков А. П. Е. и. в. <...> императрице Анне Иоанновне... Поздравительные оды в первый день Нового года 1740. [Ода I] // Сумароков А. П. Избранные произведения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. П. Н. Беркова. Л., 1957. С. 50. (Б-ка поэта).

² Сумароков А. П. [Ода II] // Там же. С. 52.

Форма речи от лица России, избранная Сумароковым для второй оды, повторяет оду Штелина 1736 года, переведенную Тредиаковским.¹ Обе оды начинающего поэта по-ученически несамостоятельны, в отличие, например, от «Совета Добродетелей» Собакина, его сверстника и товарища по корпусу. В тематическом отношении они испытывают сильное влияние Штелина, в языковом, стилевом и стиховом — Тредиаковского. Однако по всем трем параметрам уступают одам учителя — Тредиаковского, чьему «стихосложению развращенному», по словам Ломоносова,² следовал Сумароков в первые годы своего творчества.

Судя по одам Сумарокова, русское подносное стихотворение могло бы и дальше существовать в форме умеренной оды с элементами эпичности, постепенно преобразуясь усилиями таких поэтов, как Собакин, в более подвижное и поэтическое стихотворение. Как видно, не только академические «знатоки», но и молодые входящие в литературу поэты в большинстве своем делали выбор в пользу реформированного стиха Тредиаковского, а не новой лирики. Этим самым они сводили результаты одического манифеста 1734 года на нет. Попытка Тредиаковского изменить дух русского лирического стихотворения почти (за исключением более или менее случайной «Песни» Суворова) не получила поддержки. Движению русской поэзии к высокой лирике мешали в первую очередь распространение длинного «героического» тонированного 13-сложника, а также сила традиции виршевой интонации. Таким образом, пятилетие после выхода в свет оды «О сдаче города Гданьска» и «Рассуждения о оде вообще» не стало в России поворотным к новой высокой поэзии и к новой форме оды, а явилось, скорее, заметным отступлением в намеченном Тредиаковским преобразовании лирики и даже своего рода реакцией после его революционного выступления 1734 года.

¹ Zu dem allerhöchsten und erfreulichsten Geburts-Feste Ihre Kayserl. Majest. Anna Ioannowna <...> von ganz Rußland leget in einer Ode ihre allerunterthänigste und getreuste Wünsche nieder die Kayserl. Academie der Wissenschaften. St. Petersburg, den 28. Jan. 1736.

² Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1955. Т. 9. Служебные документы. 1742–1765 гг. С. 634.

Глава 4

ПУТЬ ЛОМОНОСОВА К ОДЕ
«НА ВЗЯТИЕ ХОТИНА»

В числе отобранных из Славяно-греко-латинской академии студентов для пополнения штата учеников Академического университета Ломоносов приехал из Москвы в Петербург 1 января 1736 года. В этот самый день свежотпечатанные новогодние оды Юнкера и Штелина читались при дворе и в Академии. Всю весну и лето 1736 года Ломоносов провел в Петербурге, имея достаточно досуга для знакомства с малоизвестной ему до того немецкой придворной культурой. На его глазах сжигались фейерверки изобретения Хр. Гольдбаха, прославлявшие покровительство, оказанное Россией Польской республике.¹ При нем Штелин писал свои первые оды, Тредиаковский пробовал разные варианты их перевода и академические «знатоки» обсуждали достоинства русского стиха. При нем праздновались первые победы в турецкой войне и выходили в свет первые победные оды Штелина, поднимавшие тему борьбы христиан с мусульманами.

Нам неизвестна мера вхождения Ломоносова-студента этого периода в литературную жизнь Академии. Например, мы не знаем, насколько близко он познакомился в 1736 году с Тредиаковским и Штелином (само знакомство Ломоносова с ними почти несомненно). Не знаем мы и того, обсуждались ли при Ломоносове успехи академического Парнаса. Однако какие-то разговоры и мнения до любознательного студента не могли не доходить. Об интересе Ломоносова к событиям литературной жизни Петербурга можно судить по купленному им 29 января «Новому и краткому способу к сложению российских стихов» Тредиаковского.² Вероятно, тогда же книга была им прочитана. Многочисленные пометы в ней Ломоносова могли делаться в разные периоды времени. Надписи на немецком и французском языках, как справедливо полагал

¹ Abriss des Lust-Feuers so am Crönungs-Feste lhro Kayserl. Majestät <...> Anna Ioannowna den 28. April. 1736.... [СПб., 1736] (СКИК Л., 1984. Т. 1. С. 327, номер отсутствует). Русский текст: Изображение онаго фейерверка которой в торжественный день коронавания ея имп. величества Анны Иоанновны <...> 28 апреля 1736 года <...> представлен. [СПб., 1736] (СК, № 1529).

² Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени (1750–1765). М.; Л., 1936. С. 54–55.

П. Н. Берков, были сделаны позднее, возможно в 1737 или 1738 году.¹ Некоторые же пометы, особенно с «печатью семинарского остроумия», могут относиться к петербургскому периоду 1736 года.

Не вызывает сомнения, что и оды, и описания к фейерверкам 1736 года Ломоносов также внимательно читал, а поскольку немецкий язык им только осваивался, то, очевидно, — в русском переводе Тредиаковского. Следы чтения штелинских од обнаруживаются на всем протяжении творчества Ломоносова, но особенно заметны в его ранних одах. Зависимость Хотинской оды от оды Штелина в переводе Тредиаковского «Преславной победы над крымскими татарами при Перекопе» еще никем не рассматривалась. Центральное место в ней отведено, как и в Перекопской оде, описанию смятения и бегства татар. Здесь же находим и реминисценции из Перекопской оды. Стих Ломоносова «Где в труд избранный наш народ», который С. М. Соловьев приводил в доказательство народности «знаменитого труженика и представителя северных земских людей»,² противопоставляя этим Ломоносова Тредиаковскому, на самом деле восходит к строке Тредиаковского «Спешите, Россы в труд избранны»,³ представляющей вольный перевод стиха Штелина «Fort, unermüdeten Reussen, eilt...» [Спешите, неутомимые Россы].⁴ Характерно, что этот оборот будет использован Державиным в победной оде «На взятие Измаила» («О, труд избранный!»). В Хотинской оде и

¹ Там же. П. Н. Берков относил пометы к 1736—1737 гг., однако после статьи Е. Я. Данько датировка уточняется 1737—1738 г., периодом времени, когда Ломоносов занимался теорией поэзии (*Данько Е. Я.* Из неизданных материалов о Ломоносове // XVIII век. М.; Л., 1940. Сб. 2. С. 248—275).

² *Соловьев С. М.* История России. Т. XXII. Цит. по: *Ломоносов М. В.* Сочинения, с объяснительными примечаниями академика М. И. Сухомлинова. СПб., 1891. Т. 1. С. 100.

³ [*Тредиаковский В.*] Ода, которою преславную победу великия государыни имп. Анны Иоанновны <...> оружием над крымскими татарами при Перекопе 20 Мая 1736 года полученную прославила Санктпетербургская Академия наук. [СПб.], Июня 6 дня 1736. С. [3]. Эта же формула будет повторена самим Ломоносовым в оде «Первые трофеи» (1741), тоже победной: «К трудам избранной наш народ» (*Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8. Поэзия. Ораторская проза. Надписи. С. 47).

⁴ [*Stählin J.*] Ode auf den grossen Sieg den die glücklichen Waffen <...> den 20. May 1736. bey Perecop über die Crimmischen Tartarn tapfer erflochen aus allerunterthänigsten Freude angestimmt von Kayserlicher Academie von Wissenschaften. [SPb.], 6. Jun. 1736. S. [3].

в одах 1741—1742 годов Ломоносов заметно зависим от общих мест немецких петербургских од, редкая из которых обходилась без напоминания о Рейне, ставшего своего рода приметой жанра. Так и Ломоносов в Хотинской оде вспоминает Рейн: «Ея взошли и там оливы, Где Вислы ток, где славный Рен...».¹ Именно «Реном» переводил Тредиаковский в одах название «Rein», тогда как в русских газетах писалось «Реин».² Примечательно, что и в дальнейшем в творчестве Ломоносова останется транскрипция «Рен», например в оде «На рождение вел. кн. Павла Петровича» 1754 года: «Ты, слава, дале простираясь <...> Где Висла, Рен, Секвана, Таг...».³

8 сентября 1736 года Ломоносов вместе с Д. И. Виноградовым и Г. У. Рейзером покидает Петербург, чтобы ехать учиться сначала в Марбург, а затем во Фрейберг. Восемь месяцев, проведенных Ломоносовым в столице, сыграли роль подготовки к немецким литературным впечатлениям. Можно даже говорить о счастливом совпадении перехода Ломоносова в числе московских студентов в Академию наук с началом петербургского одического периода. Окажись он в Петербурге годом раньше, в 1735 году, когда «Способ» еще только готовился Тредиаковским, когда Юнкер уже уехал с Минихом, а Штелин еще не приехал, и литературное образование Ломоносова накануне встречи с немецкой поэзией было бы совсем иным.

В Марбурге русские студенты учились, начиная с января 1737 года, у Хр. Вольфа. О влиянии знаменитого ученого на Ломоносова, почтение к которому он испытывал в продолжение всей жизни, неоднократно писалось. Наиболее тщательно в русской науке портрет ученого и философа Вольфа марбургского периода Ломоносова нарисован А. А. Морозовым, им же детально освещено влияние Вольфа на становление научного мировоззрения русского гения.⁴ По-видимому, влияние не ограничивалось сферой естественных наук и

¹ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 27.

² В «Санкт-Петербургских ведомостях» помещались известия об иностранных событиях от имени рек: «От реки Вислы», «От реки Дуная», «От реки Реина» и т. д., см., например: Санкт-Петербургские ведомости. 1735. № 15. С. 121.

³ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 560.

⁴ Морозов А. А. М. В. Ломоносов. Путь к зрелости. 1711—1741. М.; Л., 1962. С. 222—297.

философии, но простиралось и на литературные интересы. Узнав об интересе Ломоносова к поэзии, Вольф мог познакомиться с трудами Готшеда, последовательного поклонника Вольфа и популязатора вольфианства. Очень вероятно, что выбор Ломоносовым для чтения и конспектирования трудов Готшеда был подсказан Вольфом. О Готшеде, впрочем, русский студент мог слышать еще в Петербурге, и теперь возникший еще, возможно, тогда интерес к нему был подтвержден авторитетом немецкого профессора. Едва ли случайно, что в далеком от Саксонии ландграфстве Гессен-Касселе из всех литературных трактатов и поэтик огромной Священной Римской империи Ломоносов выбирает для штудирования именно труды Готшеда и созданного им Немецкого общества, а также И. Гюбнера, на которого неоднократно ссылается Готшед.¹ При этом Ломоносову доступен и «*Versuch einer critischen Dichtkunst...*» (1730) Готшеда, и номера «*Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*»,² журнала, издаваемого Немецким обществом. Не исключено, что этими изданиями снабжал русского студента сам Вольф. Это предположение отчасти подтверждает тот факт, что в списке книг, купленных Ломоносовым в Марбурге до 15 октября 1738 года, ни «*Versuch*», ни «*Beyträge*» не значатся.³

К чтению трактата Готшеда и штудированию его статей в «*Beyträge*» Ломоносов приступил в конце лета 1738 года. «*Versuch einer critischen Dichtkunst...*» (Опыт критического рассмотрения поэтического искусства) представляет собой изложение утверждаемых Готшедом принципов немецкого классицизма. Ориентируясь на французскую литературу и на французскую классицистическую критику, Готшед видит главную задачу современной ему немецкой поэзии в очищении языка и установлении ясного умеренного «разумного» стиля. Теория жанров дается Готшедом на основании фран-

¹ Gübners Poetisches Handbuch. Halle, 1734. Эта книга значится в списке купленных Ломоносовым в Марбурге книг. См.: Коровин Г. М. Библиотека Ломоносова. М.; Л., 1961. С. 409.

² Конспекты Ломоносова этих трудов см.: Данько Е. Я. Из неизданных материалов о Ломоносове. С. 248–275.

³ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1957. Т. 10. Служебные документы. Письма. 1734–1765. С. 368–377; см. также: Коровин Г. М. Библиотека Ломоносова. С. 407–411.

цузской нормативной поэтики, классиком которой в глазах Готшеда был Буало.

Говоря об оде, Готшед основывается на «Рассуждении об оде» Буало и строках, посвященных оде из его «Поэтического искусства». Однако при этом в теорию оды Буало вносятся Готшедом существенные коррективы. Так, Пиндар не признается им безусловным авторитетом в лирической поэзии. «Аффектация его поэтической речи и плохое умение связывать в стихах свои мысли, отчего, — по словам Готшеда, — не всегда понятно, что он хочет сказать» противопоставляются немецким теоретиком стилю Горация, который «пишет не столь темно и аффектированно, притом, что в его одах нет недостатка <...> в силе, высоких мыслях и отменных словах».¹ Это место теории оды Готшеда не соответствовало известной Ломоносову теории оды Тредиаковского. Осознавая, как и многие французские критики, несоответствие теории оды Буало общему классицистическому требованию ясности стиля и смысла,² Готшед заметно рационализировал учение об оде.

Неполное приятие утверждаемой Буало пиндарической оды, помимо стиля, связано было с особенностями лютеранской культуры. Экстатическое состояние, являющееся условием пиндарической оды, хотя и восходит к платоновской эстетике, но в своем выражении в новоевропейской культуре ассоциировалось не только с нею, но и с религиозным мистицизмом. Так, Буало, начиная свою оду с описания охватившего его восторга, употребляет французский эквивалент термина патристики «*docte et sainte ivresse*». Его прекрасно понял Тредиаковский, передавший это место святоотеческим термином «трезвое пианство».³ Для Юнкера, похоже, таких ассоциаций не существовало, о чем говорит его буквальный пе-

¹ «Pindarus ist ein Schmaroßer, der in seinen Versen sehr affectiret, und seine Gedanken übel zusammen gehangen hat. Bißweilen mag er wohl selbst nicht gewußt haben, was er sagen wollen hat. Horaz schreibt nicht so dunkel und affectiert. Dabey fehlt es ihm <...> gar nicht an Kraft, hohen Gedanken und auserlesenen Worten» ([*Gottsched I. Chr.*] Ode // *Grosses vollständiges universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste... Halle; Leipzig, bey I. Chr. Zedler, 1740. Bd 25. S. 448*).

² О несоответствии теории оды Буало теории классицизма см.: *Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996. С. 255.*

³ Там же. С. 251–253.

ревод строки Тредиаковского: «Welch eines nüchtern Rausches Zug...».¹

Саксонские теоретики, так же как и Буало, различая мистический и поэтический энтузиазм,² находили их близкими друг другу. Однако если для католика Буало в этой близости не было никакой компрометации поэтического восторга, скорее напротив, религиозный восторг делал поэтический более высоким и понятным, то у лютеран — Готшеда и его лейпцигских соратников — эта близость вызывала другую оценку. «В наше время слово энтузиазм все чаще получает дурное осмысление» (*wird in bösen Verstanden genommen*).³ Рациональное начало лютеранства, не допускающее никакой мистики, являлось причиной той негативной оценки религиозного энтузиазма, которая дана в «Лексиконе» И. Цедлера. В нем энтузиазм связывается с необузданностью человеческого духа, имеющей не божественное, а сатанинское происхождение.⁴ Соответственно этому недоверие вызывал и поэтический энтузиазм, названный в той же статье «ложным учением платоников». Неприятие платонического учения об энтузиазме определило особенности немецкой классицистической оды. Основываясь на теории оды Буало и воспроизводя в немецкой поэзии французскую пиндарическую оду, немецкие поэты уклоняются от заимствования основы, внутренней сущности пиндарической оды — поэтического экстаза. В их одах трудно встретить описание поэтического восторга, столь характерного для од Ж.-Б. Руссо. «Прекрасный беспорядок», предписанный Буало оде как основная характеристика ее внешней формы, вызывает сдержанную оценку Готшеда. По его мнению, он вредит плану оды и недопустим в отношении стиля. Совсем не случайно, что Готшед открывал первый одический сборник Немецкого общества статьей А. Удара де Ламотта, более рациональной, чем «Рассуждение об оде» Буало и чем трактат его наиболее верного последователя — Ж.-Б. Руссо. Но саксонские одописцы еще более рационализируют оду, чем сам Ламотт.

¹ [Тредиаковский В.] Ода торжественная о здаче города Гданска. СПб., 1734. С. [5].

² Enthusiasterey // Grosses vollständiges universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste... Halle; Leipzig, bey I. Chr. Zedler, 1734. Bd 8. S. 1286.

³ Там же.

⁴ Там же.

Заметно скорректировав теорию оды Буало, Готшед создал такую модификацию оды, о которой мечтали некоторые французские критики. Созданная им классицистическая ода ни в чем не противоречит классицистическому требованию хорошего вкуса и ясного стиля. Поэтому ни оды самого Готшета, ни оды его учеников и товарищей никогда не достигают той высоты (да и не стремятся к ней), к которой призывал Буало. Являясь по своей внешней форме пиндарическими, что выражается не только в длинной строфе, но и в стремительной интонации, по своему духу оды Немецкого общества представляют собой нечто среднее между пиндарической и гораціанской одами, равноудаленное от обоих типов. Очищенный и рациональный их стиль мешает высокости пиндарической оды, имитация напряжения противоречит спокойной ясности оды гораціанской. Противоречие внешней формы и внутренней сущности помешало саксонским одам стать явлением подлинной поэзии. Рационалистическое учение Готшета о поэзии вызвало серьезное противодействие со стороны швейцарцев И. Я. Бодмера и Я. Я. Брейтингера.¹ И уже поколение Гете не признавало за Готшедом права зваться поэтом.² Воспринятое с осторожностью немецким классицизмом учение о поэтическом экстазе и о слове как божественном глаголе нашло выражение только в 1760-е годы в учении И. Г. Гердера о гении и вызвало мощное явление немецкого романтизма.

Судьба русской лирики во многом зависела от восприятия Ломоносовым теории Готшета. Чрезвычайно важным представляется тот факт, что, несмотря на очевидный интерес к ней, Ломоносов уже в Марбурге заметно от нее независим. Требования Готшета хорошего вкуса, чистоты и умеренности в оде не были восприняты Ломоносовым. Напротив, его оды отличает как раз поэтический энтузиазм, наивозможная высокость и «прекрасный беспорядок» не только в композиции, но и в стиле. Это означает, что теория Готшета была подвергнута Ломоносовым строгому критическому рассмотрению. Отправляясь от немецкого классицизма, Ломоносов, по-видимому, заинтересовался классицизмом французским и читал первоисточники, то есть французские «дискурсы» и трактаты. При скудости наших сведений о литературных занятиях Ломоно-

¹ См.: *Servaes Fr.* Die poetik Gottscheds und die Schweizer. Straßburg, 1887.

² *Wolff E.* Gottscheds Stellung im deutschen Bildungsleben. Kiel; Leipzig, 1897. S. 297.

сова в марбургский период тем большую ценность представляет сохранившийся ломоносовский конспект трактата Псевдо-Лонгина «О возвышенном». В контексте литературной жизни Германии 1730-х годов чтение Псевдо-Лонгина во французском переводе Буало свидетельствует не только о специальном интересе Ломоносова к французской эстетике, но и об известной самостоятельности его позиции по отношению к теории Готшета.

Теория стиля Псевдо-Лонгина стала одним из центральных пунктов напряженной и многосторонней полемики Готшета и его учеников с представителями немецкого барокко. В ходе ее Готшетом было окончательно выработано неприятие высокого стиля как стиля «ненатурального», «ложнопатетического» и не соответствующего «здравому смыслу», а сам трактат «О возвышенном» подвергался осмеянию в популярном, не раз переводимом учениками Готшета, трактате А. Попа и Дж. Свифта «The Art of Sinking in Poetry» (Искусство погружения в поэзию).¹ Опубликованный И. З. Серманом конспект Ломоносова² позволяет оценить, что внимание Ломоносова в трактате Псевдо-Лонгина привлекали как раз те положения, которые отрицались Готшетом. Как справедливо указывает И. З. Серман, конспект Ломоносова носит весьма отрывочный характер. Из первых шести глав трактата им выписываются несколько положений, касающихся определения высокого, из следующих затем глав — фрагменты из древних авторов, с сильно сокращенными комментариями к ним Лонгина. Внимание Ломоносова последовательно устремлено на характеристику возвышенного и законы его выражения. Ломоносов фиксирует многие места трактата, где говорится о том, как следует изображать низкие вещи и как высокие, каким образом стиль произведения зависит от духа его творца. Центральным местом является перечисление пяти условий возвышенного: «1. Une certaine Elévation d'esprit <...> (некий подъем духа).

¹ Schwabe J. J. Anti-Longin oder die Kunst in der Poesie zu kriechen... Leipzig, 1734; Wolf G. Chr. Anti-Sublime. Leipzig, 1733; Müller G. E. Versuch einer Critik <...> welchem beygefügt D. Swifts Kunst in der Poesie zu kriechen. Leipzig, 1737. Подробнее о позиции Готшета в отношении Псевдо-Лонгина см.: Viëtor K. De Sublimitate // Harvard Studies and Notes in Philology and Literature. Cambridge, 1937. Vol. XIX. P. 267–268.

² Серман И. З. Неизданный конспект М. В. Ломоносова «Трактата о возвышенном» Псевдо-Лонгина в переводе Буало // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22. С. 333–347.

2. Pathétique (страстность)... 3. Les Figures tournées d'une certaine manière ... (фигуры речи, употребляемые определенным образом). 4. La noblesse de l'expression, qui a deux parties, le choix des mots, et la diction élégante et figurée... (благородство выражения, которое подразделяется на выбор слов и на изящное и разнообразное произношение). 5. La composition et l'arrangement des paroles dans toute leur magnificence et dignité (Подбор и соединение слов во всем их великолепии и достоинстве...)».¹ Ломоносовым выписывается и место о духе поэта: «...l'ame du Poëte monte sur le char avec Phaëton, qu'elle partage tous ses perils, et qu'elle vole dans l'air avec les chevaux...» (душа поэта всходит на колесницу Фаятона, и разделяет с ним все опасности, и несетя по воздуху с его конями).² Таким образом, учение о возвышенном неотделимо от учения о подъеме духа поэта и от учения о поэтическом энтузиазме, соответствующее место о котором из Лонгина Ломоносов не переписывает.

Выписанные места из Лонгина, в которых высота поэтической речи связана с высотой духа, согласуются с объяснением феномена «парящего» стиля Ломоносова, предложенным Л. В. Пумпянским. В отличие от историков языка, признающих главным признаком высокого стиля церковнославянский элемент языка, Пумпянский полагал, что «парение слов предполагает парение мыслей».³

Учение о возвышенном Лонгина и его французского переводчика и интерпретатора Буало⁴ стало теоретической основой будущего реформирования Ломоносовым языка и литературного стиля. Несмотря на то что многие места «Краткого руководства к красноречию» (1747) повторяют положения Готшеда,⁵ ценностная шкала стилей у Ломоносова иная, чем у Готшеда. «Важный» и «великолепный» слог, который в словесной теории и литературной практике Ломоносова занимает центральное место, Готшедом не только не признавался, но

¹ Там же. С. 335.

² Там же.

³ Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Л., 1983. Сб. 14. С. 43.

⁴ Ломоносов, вероятно, читал и «Réflexion critiques sur quelques passages de rhéteur Longin» (Критические размышления о некоторых местах из сочинения риторика Лонгина) Буало.

⁵ Graßhoff H. Lomonosov und Gottsched. Gottscheds «Ausführliche Redekunst» und Lomonosovs «Ritorika» // Zeitschrift für Slavistik. 1961. N 6. S. 498–507.

и последовательно преодолевался. Подобное расхождение взглядов Ломоносова и Готшета характеризует и их понимание оды. Столь ранний интерес Ломоносова к учению о возвышенном свидетельствует о том, что уже в 1738 году у Ломоносова были свои представления о задачах поэзии, не соответствовавшие идеям Готшета. Это и заставило Ломоносова обратиться через голову немецкого классицизма к французской эстетике. Основную идею литературной и стилиевой теории Готшета Ломоносов не принимает. Это связано с тем, что Готшед решал принципиально иные задачи, чем те, что стояли перед русской поэзией. Вся литературная политика Готшета была направлена, как уже упоминалось, на очищение языка и стиля немецкой поэзии от казавшегося ему пагубным влияния барочной поэзии, так называемой «второй силезской школы».¹ Не высокий стиль был важен и актуален для немецкой литературы, а стиль средний, ясный и чистый — «разумный». В России, напротив, с середины 1730-х годов стала ощущаться потребность в высоком поэтическом стиле и в высокой поэзии. Первым это почувствовал Тредиаковский. В «Рассуждении о оде вообще» «высокость», «великолепие речей» — главная в его глазах ценность поэзии. Так же считал и Ломоносов. Но в отличие от Тредиаковского, практические попытки которого в создании высокого стиля поэзии осторожны и непоследовательны, Ломоносов, по-видимому, уже в Марбурге стал задумываться о способах достижения «высокости» в поэзии.²

Своеобразным итогом осенних занятий 1738 года Ломоносова стал перевод оды Ф. Фенелона «A l'Abbe de Langeron» (1681), пользовавшейся успехом еще в первой половине XVIII века.³ Выбор Ломоносовым для перевода французской

¹ Особенности ее стиля описаны Л. В. Пумпянским (*Пумпянский Л. В. Тредиаковский и немецкая школа разума // Западный сборник. М.; Л., 1937. Вып. 1. С. 160—166*).

² О поисках Ломоносовым русского высокого стиля в связи с его изучением французской теории стиля см.: *Серман И. З. Ломоносов и Буало (проблема литературной ориентации) // Cahiers du Monde Russe et soviétique. 1983. Vol. XXIV (4). P. 481*.

³ 1) *Блок Г. П., Красоткина Т. А. Примечания // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 867*; 2) *Сухомлинов М. И. Примечания и приложения // Ломоносов М. В. Сочинения, с объяснительными примечаниями М. И. Сухомлинова. Т. 1. С. 5—8*; 3) *Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 52. Думается, что Л. В. Пумпянский преувеличивает, считая, что «один выбор [Ломоносовым. — Н. А.] оды Фене-*

оды объясняется прежде всего желанием продемонстрировать Петербургской академии свои успехи во французском языке, но отчасти связан и с его означившейся осенью этого года ориентацией на французскую оду. Немецкому влиянию перевод обязан своей силлабо-тонической формой. Выбор для передачи французского 8-сложника хореического размера, а не ямба объясняется не только влиянием Трелиаковского, узаконившего из всех тонических размеров только хорей, но и штудированием Готшеда. В стиховой теории Готшеда хорей признавался удобным для передачи веселых, легких и средних по содержанию стихотворений, ямба — для серьезных. Так, большая часть од в сборниках самого Готшеда и Немецкого общества, посвященных легким темам, написана хореем. Пейзажной оде Фенелона, согласно этой теории, больше соответствовал хорей, чем ямба. Хореем и введением перекрестной и охватной рифмы (AbAbCcDDe) Ломоносов завершил реформу русской одической строфы. Удача Ломоносова в решении проблемы тонизации одического стиха связана, помимо его редчайшей поэтической одаренности, с тем, что он был первым русским поэтом, чей слух был воспитан на тонической поэзии. Его предшественники кроме русской силлабики хорошо слышали латинскую квантитативную метрику и были воспитаны на силлабике: или польской, как Феофан Прокопович, или французской, итальянской и польской, как Кантемир, или французской и польской, как Трелиаковский. Трелиаковский если и владел немецким языком, то плохо, и в своих переводах од и стихотворений использовал, вероятно, подстрочник.¹

Летом следующего 1739 года, находясь уже во Фрейберге, Ломоносов познакомился с Юнкером. Хотя их встречи были вызваны комиссией Юнкера по вопросам металлургии, воз-

лона говорит о том, что это произведение школы Трелиаковского»; Фенелон, как пишет сам же Л. В. Пумпянский выше, был очень популярен в первой половине XVIII в. В списке книг, купленных Ломоносовым в Марбурге, значится французское издание романа Фенелона «Les aventures de Télémaque» (Rotterdam, 1723), которое открывалось переведенной Ломоносовым одой (Коровин Г. М. Библиотека Ломоносова. С. 317).

¹ Порядок предоставления подстрочника в 1740-е гг., когда занимался переводами иллюминационных описаний Ломоносов, был еще обязательен. Скорее всего, он установился раньше, в 1730-е гг., и, возможно, благодаря именно Трелиаковскому, не знавшему в отличие от Адодурова и Ломоносова немецкого языка.

можно, беседы с немецким поэтом послужили толчком к созданию оды «На взятие Хотина» и «Письма о правилах российского стихотворства». Вероятно, Юнкер и отвез «Письмо» и оду в декабре 1739 года в Петербург.¹ Прочитав оду Ломоносова, академические «знатоки» поэзии, Адодуров и Штелин, «были очень удивлены таким, еще небывалым в русском языке размером стихов».² Затем, вероятно, оду и «Письмо» забрал Третьяковский, решившийся отвечать дерзкому студенту. Из прошения Третьяковского в Академию наук 1743 года известно, что в своем ответе, написанном 11 февраля 1740 года («для защищения моих правил»),³ он защищал свою реформу стихосложения от разрушения, причиненного ей Хотинской одой и «Письмом».⁴ Однако сам Третьяковский после 1740 года к своему реформированному тонированному стиху обращался редко, его басни, часть которых написана 13-сложником, превратили «героический» стих в стих «курьезный».⁵

Уязвленное самолюбие помешало Третьяковскому понять, что Хотинской одой Ломоносов завершил намеченные им реформы стиха и лирики. Именно в Хотинской оде оставленное Третьяковским неразрешенным противоречие между новым стихом и новой лирикой было совершенно преодолено. Введение силлабо-тонического короткого стиха — четырехстопного ямба — позволяло писать силлабо-тонические оды в новой пиндарической форме. Нанося удар по «Новому и краткому способу к сложению российских стихов», Хотинская ода од-

¹ См.: Куник А. Об отношениях Ломоносова к Третьяковскому по поводу оды на взятие Хотина (вместо Введения) // Куник А. Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке. СПб., 1865. Ч. 1. С. XXXVIII.

² Черты и анекдоты для биографии Ломоносова, взятые с его собственных слов Штелиным, 1783 // Куник А. Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке. СПб., 1865. Ч. 2. С. 393.

³ Библиографические записки. 1861. № 12. Стлб. 355—356. Неотправленный ответ Третьяковского Ломоносову был взят им из Академии наук в декабре 1743 г. (вероятно, ввиду сближения в этот период с Ломоносовым и перехода на его тоническую систему) и потому утрачен.

⁴ Пекарский П. Василий Кириллович Третьяковский // Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2. С. 83.

⁵ Таким стихом, правда, написаны «панегирические хореические», «теодикейские хореические», «сотерические хореические» стихотворения, входящие в роман «Аргенида» (Третьяковский В. К. Стихи из «Аргениды» // Третьяковский В. Сочинения и переводы как стихами, так и прозой. СПб., 1752. Т. 2. С. 216—218, 222—223, 224—231).

новременно делала ценным и актуальным «Рассуждение о оде вообще».

Таким образом, совершенный Ломоносовым в 1739 году переход к силлабо-тонической оде, закрепленный им затем в одах петербургского периода, можно назвать не только вторичной реформой русского стиха, но и завершением реформы русской лирики. Успех новой русской оды был достигнут благодаря плодотворному синтезу принципов немецкого и французского классицизма. Внешняя форма оды была заимствована у од Немецкого общества, ее дух и характер сложились под влиянием учения об оде Буало и отчасти его интерпретации трактата Псевдо-Лонгина «О возвышенном». Петербургским немецким одам русская ода обязана своим государственным содержанием и целым комплексом государственных топосов. Одновременно с этим оды Ломоносова принадлежат отечественной поэтической традиции и представляют собой явление глубоко национальное. Их связь с предшествующей русской литературой значительно глубже и прочнее, чем топики, метафоры и даже язык. Однако точное ее определение представляется необычайно сложной задачей, поскольку связь эта (как, например, и в романтических произведениях Пушкина) хотя и явственна, но подспудна. Соединение разных, а в случае с Готшедом и Псевдо-Лонгином противоположных, элементов могло стать жизненным и животворным лишь при их соответствии потребностям русского стиха и культуры. Русская лирика, ограниченная в продолжение долгого времени аскезой умеренности, теперь, казалось, вырвалась на волю, чтобы начать наконец осваивать неведомую ей ранее высоту поэтического духа и новые звуки упругой поэтической речи.

Часть III

КЛАССИЦИСТИЧЕСКАЯ ОДА

Глава 1

ТОРЖЕСТВЕННЫЕ ОДЫ ЛОМОНОСОВА

Общий обзор

Теория словесного творчества сложилась у Ломоносова в Германии и потом не претерпевала существенных изменений. Вернувшись в Петербург летом 1741 года, он уже в августе следующего года был готов «обучать в стихотворстве и штиле российского языка», то есть риторике и поэтике.¹ Занятия должны были проходить ежедневно «после полудни с 3 до 4 часов» и были, как и планируемые им «наставления в химии и натуральной истории», дополнительной нагрузкой, личной инициативой недавно выбранного адъюнкта Академии наук.² Русских студентов в то время в Академическом университете было немного,³ и потому Ломоносов, вероятно, надеялся собрать публику из «охотников» русской поэзии. Эта надежда могла вселиться после шумного успеха его первых петербургских од.⁴ Трудно сказать, кто мог бы посещать уроки Ломоносова, но почти не вызывает сомнений, что в аудитории присутствовал бы Сумароков. Неизвестно, успел

¹ Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова / Сост. В. А. Ченкал, Г. А. Андреева, Г. Е. Павлова, Н. В. Соколова М.; Л., 1961. С. 67.

² В адъюнкты Ломоносов был произведен в январе 1742 г. (Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова. С. 64).

³ В числе русских студентов в то время в университете числились Шишкарев, Чадов, Старков, Коврин, Желябужский, Чернцов, Нелединский (Материалы для истории имп. Академии наук. СПб., 1880. Т. V. С. 4, 481).

⁴ Пекарский П. Михаил Васильевич Ломоносов // Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2. С. 324.

ли Ломоносов провести хотя бы одно занятие до начавшихся в конце сентября (после 24-го) академических скандалов, вызванных бунтом академиков против самовластия Шумахера, а заодно русских ученых против немцев, и сведших на нет все летние начинания. В осенних событиях молодой ученый принял непосредственное, не всегда выдержанное в рамках элементарных приличий участие, за что был посажен под арест. Проведя более полугода в арестантском досуге,¹ он изложил свою теорию «штиля российского» на бумаге, подготовив этим первую риторiku на русском языке («Краткое руководство к риторике на пользу любителей красноречия»). Не рекомендованная Академическим собранием к изданию рукопись была возвращена автору 16 марта 1744 года на доработку.² В течение следующих четырех лет «Руководство» было сильно расширено и уточнено, но в своей основе осталось прежним. Используя самые разные источники словесной теории,³ Ломоносов, как уже говорилось, опирался на философию Вольфа и в большой мере был зависим от риторики Готшеда. Главное отличие риторики Ломоносова как от немецкого, в то время прославленного, образца, так и от русских школьных риторик состоит в средоточии его внимания на теории высокого стиля. В 1756—1758 годах Ломоносов расширил теорию высокого стиля стилем средним и низким, создав теорию трех штилей.

Риторику планировалось продолжить поэтикой. О работе над ней свидетельствует его отчет за 1751 год, в котором указывается, что он в течение этого года «диктовал студентам сочиненное» им «начало третьей книги „Красноречия“ о стихотворстве вообще».⁴ Но никаких следов этой книги после его смерти обнаружено не было. Возможно, что и не написанная, но продуманная поэтика Ломоносова служила основой тех «наставлений» сначала в стихотворстве, а затем в «поэзии», которые он давал Н. Н. Поповскому в течение весны, лета

¹ Ломоносов находился под арестом с 28 мая 1743 г. по 19 января 1744 г. (Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова. С. 74, 78).

² Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова. С. 80.

³ Источники риторики Ломоносова исследовал А. С. Будилович, см.: Будилович А. С. М. В. Ломоносов как натуралист и филолог. СПб., 1869. С. 36—72.

⁴ Ломоносов М. В. Репорт президенту АН с отчетом о работах за 1751—1756 гг. // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1957. Т. 10. Служебные документы. Письма. 1734—1765. С. 389.

и осени 1752 года.¹ Через год после этого отголоски теории поэзии прозвучали в письме Ломоносова к Шувалову, вызванному жалобой на развернувшуюся в адрес поэта стихотворную критику.² Больше никаких следов теории поэзии Ломоносова не сохранилось.

На основании высказанных в обеих риториках суждений, разбираемых в ней фигур речи и приведенных стихотворных примеров можно составить самое общее представление о теории поэзии Ломоносова. Она, вероятно, соответствовала его теории стиля и его поэтической практике, и, таким образом, центральное место в ней должна была занимать поэзия высокая, в первую очередь ода. Теории оды, ее законам, стилю Ломоносов, по-видимому, обучал и Поповского, который в качестве примера усвоения уроков Ломоносова уже к лету 1752 года перевел несколько од Горация.³ Кроме од и посланий Поповский, как и его учитель Ломоносов, ни в каких других средних жанрах себя не проявил. Отсутствие в творчестве Ломоносова и Поповского элегий, сатир, «од разных» заставляет задуматься, была ли у Ломоносова теория этих жанров, принадлежавших среднему и низкому стилю. Возможно, созданию поэтики помешала односторонность понимания Ломоносовым поэзии. Размышляя над этим вопросом, следует учитывать, что, по-видимому, жанры элегии и сатиры в 1740-х и в начале 1750-х годов были сильно скомпрометированы. Элегий не пишет не только Ломоносов, но и Тредиаковский. В стихотворных разделах выпущенного им в 1752 году двухтомника «Сочинения и переводы» помещены разнообразные по форме стихотворения, но элегий в них нет. Переложив на новую силлаботонику свои ранние стихотворные опыты, Тредиаковский включает в «Сочинения и переводы» оды и сонет из «Нового и краткого способа», а содержащиеся в нем две элегии пропускает. Более того, раннюю элегию «О смерти Петра Великого» он переделывает в «Плач». По-видимому, элегия, один из основных жанров силлабической поэзии, не могла освободиться от силлабическо-

¹ Там же. С. 387–388.

² *Ломоносов М. В.* Письмо И. И. Шувалову от 16 октября 1753 года // Там же. С. 490–492.

³ О датировке переводов од из Горация Поповского см.: *Алексеева Н. Ю.* Полемика между Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым о переводе стихотворных произведений // XVIII век. Сб. 24. (В печати).

го звучания, одна из причин которого заключалась в ее среднем стиле. Ни формы, ни стиля для классицистической элегии к началу 1750-х годов выработано не было.¹ Хотя Тредиаковский и предложил образец геро-элегического стиха (анapesto-ямбического и ямбического) в «Стихах из „Аргениды“», из-за своего подчеркнутого античного звучания он остался без отклика.² Причина настороженного отношения к сатире кроется, вероятно, не только в ее форме, также к началу 1750-х годов не разработанной, но и, возможно, в общем устремлении ранних классицистов к высокому. По мнению Тредиаковского, отступление от оды означает падение, предел которого — сатира: «И как сему господину [Сумарокову. — Н. А.] равно было для оказания своей тщетной способности отстать от од, а приняться за трагедии, по сих за эпистолы и уже ныне за комедии, так нам легко можно поверить, что угодны ему будут, наконец, и точные сатиры».³ Возможно, презрение к сатире как жанру задержало на 18 лет издание сатир Кантемира, рукопись которых с 1743 года находилась, по-видимому, в Академии наук.⁴

Ни элегий, ни тем более сатир Ломоносов так и не создал. Все творческое внимание его как поэта было сосредоточено на одах, эпистолах и надписях. Кроме них им были предложены образцы трагедии и эпопеи, носящие несколько вымученный характер, возможно объясняемый тем, что они писались по повелению (трагедии) или по желанию (эпопея) императрицы. Напротив того, оды, вопреки господствующему по настоящее время мнению,⁵ написаны Ломоносовым по его доброй воле, а не по заказу.

¹ Первые силлабо-тонические элегии принадлежат Сумарокову и относятся к 1755 г.

² *Тредиаковский В. К.* Стихи из «Аргениды» // Тредиаковский В. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 1752. Т. 2. С. 215–216.

³ *Тредиаковский В. К.* Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне в свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю 1750, в Петербурге // Куник А. Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке. СПб., 1865. Ч. 2. С. 437.

⁴ *Гершкович З. И.* От составителя // Кантемир А. Собрание стихотворений / Вступ. ст. Ф. Я. Приймы, подгот. текста и примеч. З. И. Гершковича. Л., 1956. С. 433–435. (Б-ка поэта). Сатиры в числе других сочинений поэта были изданы И. Барковым только в 1762 г.

⁵ *Гаспаров М. Л.* Стиль Ломоносова и стиль Сумарокова — некоторые коррективы // Новое литературное обозрение. 2003. № 1 (59). С. 269.

Вернувшись в Петербург 8 июня 1741 года, он уже ко дню рождения императора Иоанна Антоновича, 12 августа, приготовил оду, а через две недели вторую на победу русских войск под Вильманстрандом («Первые трофеи»). Обе оды были напечатаны в «Примечаниях на Санкт-Петербургские ведомости», первая за подписью «Л.», вторая подписана полным именем. Вторая ода была выпущена и отдельным изданием, на титульном листе которого также стояло полное имя автора. Так, отдельным изданием с обязательным указанием имени автора в длинном витиеватом заглавии («от всеподданнейшего раба Михайла Ломоносова» или «всеподданнейшей раб Михайло Ломоносов подносит») выходили оды Ломоносова вплоть до 1746 года. Как и в 1730-е годы, в 1740-е годы оды, поднесенные от Академии, выходили на ее счет и в титуле вместо имени автора значилась Академия наук. Указание имени Ломоносова в титулах од означает, что они были созданы по его собственной инициативе, изданы его иждивением и поднесены от его лица. В Архиве Академии наук сохранились счета по изданию од Ломоносова начиная с оды 1745 года. Оды «На бракосочетание» 1745 года и на «На день восшествия на престол» 1746 года были изданы «на коште» их автора,¹ очевидно, что и предыдущие издания своих од оплачивал сам Ломоносов. Уже ода «На день рождения императрицы» 1746 года была написана и отдана Ломоносовым в печать, которая должна была производиться на счет автора, когда из Канцелярии поступило распоряжение не брать с автора деньги за ее издание, «ибо та сочиненная ода поднесена от Академии наук».² Ода вышла от лица Академии («...приносит всеподданнейшая Академия наук»). Также на счет Академии и от ее лица были изданы и две следующие знаменитые оды Ломоносова: «На восшествие» 1747 года и «На восшествие» 1748 года. На этом основании можно сделать вывод, что Академия до декабря 1746 года не принимала никакого участия в одическом творчестве Ломоносова, предоставляя ему полную свободу писать, издавать и подносить оды, когда и как он считал возможным, и лишь в конце 1746 года произошел поворот в ее политике. Не исключено, что он выз-

¹ См.: Блок Г. П., Красоткина Т. А. Примечания // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8. Поэзия. Ораторская проза. Надписи. С. 916, 918, 983, 1035.

² Там же. С. 920.

ван вмешательством нового президента Академии К. Г. Разумовского, заинтересованно относившегося к литературному творчеству Ломоносова.¹ Во всяком случае, три лучшие оды Ломоносова 1746—1748 годов были поднесены императрице от лица Академии наук. Именно они вызвали большой резонанс в русском обществе как внутри России, так и за ее пределами.² Следующую после 1748 года «календарную» оду «На восшествие» Ломоносов написал только в 1752 году, сопроводив ее передачу в Канцелярию запиской: «...сочиняю я поздравительную оду, которая 15 куплетов прилагаю для набору, чтобы успеть печатанием <...> а на чьем коште и сколько экземпляров печатать, то все полагается на воле помянутой Канцелярии».³ Шумакер, сославшись на необходимость получения от президента специального разрешения для напечатания оды (действительно, на счет Академии издавались книги только по высочайшему указу и по распоряжению президента), предоставил Ломоносову расплатиться за издание и поднести оду от своего лица. На титуле стоит: «Михайло Ломоносов». Из поздних од Ломоносова только ода «На рождение великой княгини Анны Петровны» (1757) была поднесена от лица Академии. Недавно став членом Академической канцелярии (13 февраля 1757 года), Ломоносов прочитал новую оду перед Историческим собранием 17 декабря 1757 года, после чего торжественно спросил: «Угодно ли будет, чтобы ода была поднесена ее величеству именем всей Академии?» — «Бывшие в собрании члены согласились».⁴ Ода «На торжественный праздник тезоименитства ея величества и на преславныя ея победы над прусским королем» 1759 года стала первой одой Ломоносова, написанной им от своего лица,

¹ По всей видимости, К. Г. Разумовский был инициатором издания его «Собрания сочинений и переводов» 1751 г., см. об этом: *Алексеева Н. Ю.* История изданий «Собрания сочинений и переводов» Ломоносова (1751) и «Сочинений и переводов» Тредиаковского (1752) // Вторые Лупповские чтения: Доклады и сообщения. Санкт-Петербург, 12 мая 2005. (В печати).

² За оду 1748 г. Ломоносов получил от императрицы «две тысячи рублей в награждение» (Санкт-Петербургские ведомости. 1748. № 96. С. 768—769); отзыв Н. И. Панина об этой оде Ломоносова см.: *Блок Г. П., Красоткина Т. А.* Примечания. С. 946.

³ Там же. С. 999.

⁴ Там же. С. 1084 (здесь приведена выдержка из Протоколов Конференции).

но изданной на счет Академии наук.¹ Издание этой и следующих четырех од Ломоносова на казенный счет объясняется его лидирующей ролью в Академической канцелярии,² обеспечивающей почти неподконтрольную власть над Академической типографией. Зависимость до 1759 года титульного обозначения авторства оды от оплаты издания подтверждает наше предположение о том, что Академия наук оды авторам не заказывала.³ Не сохранилось ни одного документа, связанного с распоряжением кому-нибудь из членов Академии написать оду. Тогда как нам известны практически все подобные распоряжения 1740-х — начала 1750-х годов в отношении описаний фейерверков и иллюминаций, надписей и трагедий. Если бы Академия в 1740-е—начале 1750-х годов решалась заказывать Ломоносову оды, до нас бы, несомненно, дошли его роптания. Не содержится сведений о работе над одами и в его академических отчетах. Таким образом, нет никаких оснований для возникшей в XIX веке легенды о заказном характере од Ломоносова.

Свободное создание Ломоносовым од меняет устойчивое представление об их ритуальности, об обязательной их роли в придворных торжествах и вообще о бытовании русской торжественной оды в XVIII веке. Конечно, изданные парадно отдельным изданием, поднесенные через мецената, русские оды выполняли этикетную роль, но совсем иную, чем заказной панегирик. Русская ода была свободным выражением верности. О социальной функции оды говорят строки Ломоносова: «Прости, что раб твой к громкой славе <...> Придать дерзнул некрасный стих *В подданства знак твоей державе*». ⁴

¹ Там же. С. 1092. По желанию И. И. Шувалова был выпущен дополнительный тираж оды (точнее, ее новое издание), оплаченный Московским университетом (Там же).

² Так, на заседании Академической канцелярии 29 декабря 1763 г. Ломоносов «требовал о напечатании» своей оды «На новый 1764 год» (Там же. С. 1183).

³ См. с. 135.

⁴ Ломоносов М. В. Ода блаженныя памяти государыне императрице Анне Иоанновне <...> на взятие Хотина 1739 года // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 30. Это место повторяет Тредиаковский: «Воззри на искренность желаний *И на должность верну подданства*» (Тредиаковский В. К. Приветственная ода императрице Елизавете Петровне в день ее коронавания 1742 года // Тредиаковский В. К. Избранные произведения / Вступ. ст. и подгот. текста Л. И. Тимофеева, примеч. Я. М. Строчкова. М.; Л., 1963. С. 140. (Б-ка поэта)).

Подносимые оды во многом определяли положение Ломоносова в обществе, доставляли ему покровителей, что в свою очередь определяло привилегированность его положения в Академии наук, но это было поощрением заслуг, а не расплатой за должность.

Продиктованные свободным волеизъявлением, оды Ломоносова выходили редко и нерегулярно. Проходили годы, когда Ломоносов не воспарял. Так, после летней оды 1743 года («На тезоименитство великого князя Петра Феодоровича») прошло два года до следующей летней оды 1745 года («На бракосочетание»), более двух лет отделяют оду «На день восшествия» (25 ноября 1748 года) от «Оды, в которой благодарение приносится...» (весна 1751 года), почти два года пролегают между одами «На день восшествия» 1752 года и «На день рождения великого князя Павла Петровича» (сентябрь 1754 года), более трех лет — между последней и следующей одой «На рождение великой княжны Анны Петровны» (декабрь 1757 года). Не писал од Ломоносов ни в 1758-м, ни в 1760 году, ни в последний, 1764, год своей жизни. После начала петербургского периода, когда за два года (1741—1743) Ломоносовым было написано пять од, второй всплеск одического восторга был в 1746—1748 годах, третий — в 1761—1763 годах. Если первый одический период объясним новизной положения Ломоносова как русского поэта-реформатора, а последний — дважды сменившейся властью, то период шедевров 1746—1748 годов имеет, должно быть, свои причины. Для их выяснения может оказаться полезным исследование публицистического содержания этих од, внимание на котором было сосредоточено в работах о Ломоносове XX века.¹

В каждый новый период оды Ломоносова предстают в узнаваемом, но вместе с тем в поразительно новом облике. При определенном взгляде это неизменное восхождение вверх. В первый период, в начале 1740-х годов, Ломоносов достиг, казалось бы, мыслимой вершины жанра в оде «На прибытие императрицы» (декабрь 1742 года), но новый период 1746—1748 годов показал, что то была не вершина и что подлинное раскрытие возможностей пиндарической оды произошло

¹ Наиболее подробно публицистическое начало од Ломоносова отражают примечания к ним Г. П. Блока и Т. А. Красоткиной (*Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 918—922, 937—942, 945—949).

именно в этих одах, проникнутых возможной для поэзии гармонией. Действительно, следующие три оды 1751—1754 годов, при всем своем совершенстве, повторяют уже достигнутое. После од 1746—1748 годов пиндарическая ода получить развития уже не могла. Но наступил 1757 год, а вместе с ним началась война с Пруссией. Пафосом оды 1757 года впервые становится не похвала России и монархине, не радость и благодарение за разлитое в государстве блаженство, а отношение поэта-гражданина к начавшейся войне. Эта первая из поздних од Ломоносова разительно отличается от его ранних батальных од, в которых живописно изображены кровь и трупы врагов, а само отношение к войне ничем не отличено от официально-го. В этой оде война изображена как ужасное бедствие, «царствам опасная» буря, «зря» на которую и поэт, и императрица в оде «скорбят душой». В следующей оде — «На тезоименитство е. в. и на преславные победы» 1759 года, несмотря на радость от великой победы, только что одержанной русскими войсками под Куннерсдорфом, Ломоносов уже во второй строфе приступает к антивоенной теме, противопоставляя мир войне, внушающей поэту тревогу за будущее России.¹ Здесь он впервые указывает на *веление* своего жара говорить:

Позволь, мне жар велит сердечный,
 Монархиня, в сей светлый день,
 Как в имени твоём Предвечный
 Поставил нам покоя сень,
 Безмолвно предвещая царство,
 Чтоб миром свергла ты коварство;
 Позволь мне духа взор простерть
 На брань и сродство милосердо,
 Где кротости жилище твердо:
 Жалка и сопостатов смерть.²

В пяти следующих одах гражданский пафос Ломоносова возрастает и в одах, посвященных Екатерине II, достигает предела возможного.³ Оды на восшествие и «На новый 1764 год»

¹ Об отношении Ломоносова к Семилетней войне, отраженном в его одах см.: Чернов С. Н. М. В. Ломоносов в одах 1762 г. // XVIII век: Сб. статей и материалов. М.; Л., 1935. [Сб. 1]. С. 144—146.

² Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 648—649.

³ Обстоятельный и глубокий разбор оды «На восшествие е. и в. Екатерины Алексеевны на всероссийский престол» 1762 г. дан С. Н. Черновым, показавшим, как, повторяя положения манифестов о восшествии на престол императрицы Екатерины (от 28 июня и 6 июля 1762 г.), Ломоносов

по существу являются прямым уроком преступно воцарившейся немецкой принцессе, но ставшей тем самым матерью Отечества. Прямота и строгость обращения поэта к Екатерине II, сочетавшего в себе и отповедь, и проповедь, особенно заметны на фоне благодушных од этих лет, в обилии подносимых новой императрице начиная с Сумарокова и Хераскова и заканчивая студентами. Но и в контексте всей истории русской поэзии ломоносовские оды Екатерине II предстают беспримерным по своей ответственности, серьезности и смелости выступлением. Никогда в русской поэзии государственные перевороты и даже революции не вызывали такого мучительного поиска оправдания и в конце концов признания за ними воли Бога, а вместе с ним и смирения, и выражения верности:

Сам Бог ведет, и кто противу?
 Кто ход его остановит?
 Как океанских вод разливу
 Навстречу кто поставит щит?
 Где звуки? Где огни и страхи?
 Где, где всегдашний дым и прахи?
 В них Вышний не благоволил!
 В свою не принял благостыню,
 Но, щедра кротку героиню,
 Покрыл, воздвиг, венцем почтил.¹

Ломоносов разворачивает концепцию власти, основанной не на праве, а на заслуге, и требует от Екатерины заслуг перед Россией, способных оправдать ее шаг:

Услыште, судии земные
 И все державные главы:
 Законы нарушать святые
 От буйности блюдитесь вы
 И подданных не презирайте,
 Но их пороки исправляйте
 Ученьем, милостью, трудом.
 Вместите с правдою щедроту,
 Народну наблюдайте льготу,
 То Бог благословит ваш дом.²

заметно их переосмысляет, превращая оду в наставление императрице и даже угрозу (*Чернов С. Н.* М. В. Ломоносов в одах 1762 г. С. 155–180, особенно: с. 178–180).

¹ *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 789–790.

² Там же. С. 778.

Так панегирик перерастает в одах позднего Ломоносова в гражданственное выступление. За этим изменением лежит долгий путь Ломоносова от талантливого студента, адъюнта к ученому, способному мыслить в государственных масштабах и чувствующему свою ответственность за происходящее. Бесстрашие Ломоносова не вызвано дерзостью, столь свойственной гражданским выступлениям, как правило, молодых поэтов XIX века, напротив, это бесстрашие старца. Включенное дважды в поздние оды упоминание своего «преклонного века» («На восшествие императрицы Елизаветы Петровны», 1761, ст. 15; «На новый, 1764, год», ст. 25) и «гонящего в гроб недуга» («На новый, 1764, год», ст. 17) становится своего рода условием речи. Никогда ранее, на что многократно обращалось внимание исследователей, Ломоносов не говорил в одах о себе. Это позволяло рассматривать ломоносовские автохарактеристики как развитие одического «я» в сторону его индивидуализации, что, думается, неверно.¹ Обе оды, в которые они включены, по своему одическому началу, восторгу не отличаются от всех других од Ломоносова, и указание возраста было бы ненужной оговоркой, если бы оно не участвовало в создании общего тона од, ставших завещанием русскому обществу и русской поэзии.

Форма пиндарической торжественной оды (на примере од Ломоносова)

С самых первых шагов изучения русских од исследователи обратили внимание на устойчивость в них тем, мотивов и словесных выражений. Однако принадлежность к романтической литературной культуре первых исследователей оды помешала им увидеть в «общих местах» большее, чем следы заимствования или признак неоригинальности одописцев. Впервые «общие места» русских од стали предметом исследования в двух работах — О. Покотиловой и Е. Грешищевой.²

¹ См.: *Серман И. З.* Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1966. С. 129. Вместе с тем, если нельзя согласиться с объяснением И. З. Сермана природы одического «я» Ломоносова, данное им описание лирического субъекта од Ломоносова сделано точно.

² *Покотилова О.* Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII-го и начала XVIII-го столетия // М. В. Ломоносов: Сб. статей / Под ред.

При некотором различии задач исследований обе работы объединяет общий подход к изучаемому предмету — оде. О. Покотилова рассматривает происхождение тем и выражений в одах Ломоносова, Е. Грешищева — влияние од Ломоносова на тематику и словесные выражения последующих русских од. Обе они приходят к выводу, что тематика и ряд выражений в одах Ломоносова и его последователей — устойчивы. Поскольку сама устойчивость не была целью их исследования и описания, они не отнеслись к ней как к феномену. На основании устойчивых мест они считали возможным определение генезиса оды Ломоносова и соответственно поздней русской оды. Работа О. Покотиловой показала, что основные тематические формулы ломоносовской оды восходят к русским панегирическим виршам, которые она не отличает от оды. Начиная с этой работы вопрос о генезисе оды Ломоносова стал одним из центральных в ее изучении, а выбранный О. Покотиловой путь — самым, как казалось, надежным. Совершенно не случайно, что обе работы 1911 года и сегодня хорошо известны исследователям русской поэзии XVIII века и не перестают цитироваться.¹

Спустя четверть века после О. Покотиловой к проблеме происхождения оды Ломоносова подошел Л. В. Пумпянский,² который в поисках истоков «парящего» стиля Ломоносова, конечно независимо от О. Покотиловой, пошел по тому же, что и она, пути. Но если О. Покотилова ограничивалась рассмотрением русской панегирической традиции, то Пумпянский стремился рассмотреть поэзию Ломоносова в контексте традиции европейской; русская традиция им почти не учитывалась. Для Пумпянского устойчивость словесных формул важна не сама по себе, а как основание для определения поэтических направлений, которые могли оказать влияние на поэтику Ломоносова. Избранный Пумпянским метод не привел (да и не мог привести) к решению поставленного ученым вопроса — выявленное тождество отдельных словесных формул од Ломоносова с «Венчанной надеждой» Юнкера не про-

В. В. Сиповского. СПб, 1911. С. 66–92; *Грешищева Е.* Хвалебная ода в русской литературе XVIII в. // Там же. С. 93–149.

¹ *Сазонова Л. И.* От русского панегирика XVII в. к оде М. В. Ломоносова // Ломоносов и русская литература. М., 1987. С. 123.

² *Пумпянский Л. В.* Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Л., 1983. Сб. 14. С. 3–44.

яснило происхождения «парящего» стиля. Пумпянский вынужден был прийти к выводу, что стиль Ломоносова заметно отличен от петербургской немецкой поэзии, принадлежавшей, по мнению ученого, к так называемой «школе разума».¹ На основании исследования Пумпянского можно сделать вывод, что общность тем и словесных выражений независима от стиля, и, следовательно, изучение стиля на основании «общих мест» едва ли возможно. Косвенно это положение подтверждает и работа О. Покотиловой, выводы которой о тематической близости ломоносовских од с панегирическими виршами также говорят о том, что общность мест не означает общности стиля. Два в известном смысле диаметрально противоположных контекста происхождения тематических формул од Ломоносова в работах Л. В. Пумпянского и О. Покотиловой показали, что большая часть словесных формул совпадает в русской и немецкой панегирической традиции. Если бы было проведено аналогичное исследование оды Ломоносова во французском, польском или новолатинском контекстах, и в этих поэтических системах, вероятно, обнаружилось бы немало общих с ломоносовской одой тематических выражений. Это заставляет исследователя иначе ставить вопрос в отношении «общих мест» в оде. По-видимому, панегирическая поэзия несет в себе как данность определенный набор «общих мест» и без них невозможна. Так, уже в первых «приветствиях» Симеона Полоцкого содержались узнаваемые места.²

Установив этот факт, можно по-разному к нему отнестись. Можно продолжать намеченный О. Покотиловой и Л. В. Пумпянским поиск «общих мест», расширяя круг источников и погружаясь вместе с тем в бездонный кладезь поэтического опыта. В отдельных случаях при таком изучении несомненно будут выявлены конкретные истоки «общих мест», но в большинстве своем они потеряются в глубинах веков. Ведь «общие места» тем и отличаются от парафраз или реминисценций, что не знают ни автора, ни источника.

Исследователя источников «общих мест» подстерегает и другая трудность. Устойчивые темы и выражения очевидно по-разному соотносятся с отражаемой в них действительностью. Некоторые из них абстрактны и не имеют прямого

¹ Там же. С. 42–43.

² См. с. 38 настоящей книги.

отношения к окружающим автора оды реалиям. Другие, напротив, отражают реальные факты и обстоятельства, подобно газетной хронике или «описаниям» торжеств. И те и другие в оде постоянны, но временная дистанция, отделяющая нас от оды XVIII века, не всегда позволяет отличить «общее место», отражающее реалии, от абстрактного. Например, изображение народной радости при описании торжества строится, как правило, на одних и тех же принципах. Описывается бегущий «в радости» народ, среди которого выделяются радостные младенцы и старцы, реже — люди разных сословий: солдаты, крестьяне, купцы. Такое описание легко может быть воспринято как риторический прием, потерявший связь с действительностью. Однако хроникальные описания встреч монархов народом обнаруживают, что сам ритуал празднеств этой эпохи предполагал представить народ в возрастном, социальном, позже и в национальном его разнообразии. Монарха обычно встречала группа стариков, группа детей-отроков (как правило, по-видимому, «парнасских детей»), иногда представители купечества, воинства и т. д. Одновременно торжество было зрелищем и собирало большую толпу разного люда, спешащего присоединиться к изъявлению радости. Таким образом, ликующие младенцы и старцы и «народов клики» в оде лишены метафоричности и отражают реальность. В описании народной радости преследуется даже определенная точность. Так, например, в немецких одах ликующий народ дифференцируется не только в возрастном, но почти обязательно и в сословном отношении. В русских одах упоминание купца и воина встречается реже, что, по-видимому, связано с необязательностью сословного представительства при проведении русских торжеств. Пример такого общего для оды места, как «описание народной радости», показывает трудность разграничения риторического изображения от реального описания.

Словесное выражение общих мест в оде может повторять формулы не только других панегириков, но и газетных сообщений, реляций и деловых документов. Например, известный по одам Ломоносова «топос тишины» мог быть заимствован поэтом не только из государственного панегирика современной ему эпохи: немецкого, русского, французского, новолатинского, польского и т. д., но также из газетных сообщений и правительственных указов. Так, в «Трактате, заключенном в Копенгагене между тремя дворами Цесарским, Российским

и Датским» (2 апреля 1732 года) говорится, что цель трактата в «содержании и утверждении всеобщей в Европе тишины...».¹ Между языком и стилем деловой прозы и самой высокой одической поэзии не было того водораздела, какой установился между поэзией и документом позднее. И дело тут не столько в уровне развития русского языка, еще только постигающего высокий стиль, сколько в едином, во всяком случае не дифференцированном профессионально, отношении людей к действительности: будь то дипломат, ученый или поэт; в общем для них, пусть в разной степени, ощущении таинства и тем самым поэзии мира. Поэтому при установлении источников «общих мест» необходимо учитывать помимо широкого круга собственно поэтических произведений современную деловую и научную прозу. И если обнаружатся совпадения, как в случае с «тишиной Европы», следует, по крайней мере, задаться вопросом: что определило совпадение, поэтичность ли дипломатов или нечувствительность к газетному штампу поэтов.

Говоря о происхождении «общих мест», мы сталкиваемся с проблемой «общего места» как феномена. Объяснение этого феномена использованием «готового слова» в риторическую эпоху не представляется достаточным. Важно определить если не генезис этого феномена, то во всяком случае его смысл, причинность. Если исходить из того, что сами «общие места» в текстах од не есть следствие случайности (например, недостатка воображения одописцев), а являются неотъемлемыми элементами оды, без которых она не может состояться, то придется отнести к ним не как к формальным знакам чужого текста, а как к определенному способу изображения.

Это подводит нас к проблеме соотносительности изображения с реальностью. Само повторение чужих образов, слов и выражений не может определенно указывать на вторичность произведения по отношению к образцу, поскольку даже в случае подражания образцу оно изображает не образец, а мир. И если посмотреть на оду таким образом, то наличие в ней «общих мест» перестанет быть знаком ее вторичности, а станет свидетельством определенного отношения к миру. К прямому отражению действительности, к которому нас приучала эстетика

¹ Полный свод законов Российской империи. СПб., 1830. Т. 8. С. 828. № 6069.

позитивизма, ода не имеет отношения. При скрупулезной точности в изображении отдельных событий ода не стремится изобразить действительность такой, какая она есть. В оде мы имеем дело с особым углом отражения, вернее, преломления взгляда на действительность.

Ю. М. Лотман объясняет характер изображения действительности в «русской поэзии допушкинского времени» «схождением всех выраженных в тексте субъективно-объективных отношений в одном фиксированном фокусе» и следующим образом раскрывает понятие «фокуса»: «...этот единственный фокус выводился за пределы личности автора и совмещался с понятием истины, от лица которой и говорил художественный текст. Художественной точкой зрения становилось отношение истины к изображаемому миру. Фиксированность и однозначность этих отношений, их радиальное схождение к единому центру соответствовали представлению о вечности, единстве и неподвижности истины».¹ Здесь точно отмечено главное — наличие в поэзии и в литературе вообще определенной дистанции по отношению к действительности, утраченной затем в литературе реализма. И так же верно, на наш взгляд, Ю. М. Лотман обозначает, чем определяется эта дистанция — «представлением о вечности, единстве и неподвижности истины». Иными словами, поэзия «допушкинского времени» изображает не действительность как таковую, а то, какой она предстает через истинное (или принимаемое за истинное) о ней знание. При этом сама дистанция между изображением и действительностью, ее величина и характер, в разных жанрах, несомненно, разная. В эпистоле или в элегии второй половины XVIII века она наименьшая, в панегирике и панегирической оде — наибольшая.

Воплощение неоплатонического понимания задач и смысла поэзии было найдено еще в XVI веке в одах Пиндара, в них было вчитано неоплатоническое понимание² экстаза конца XV—середины XVI века, и стихотворный панегирик обрел оптимальную для себя форму пиндарической оды. Так, пиндарическая ода стала одой панегирической, а одновременно самой высокой одой стала ода похвальная. «Хвала — это речь,

¹ Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии. IX. Тарту, 1966. С. 7–8. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 184).

провозглашающая величие добродетели»,¹ эти слова Аристотеля, цитировавшиеся во многих руководствах, могут служить своего рода девизом панегирической эпохи. Пиндар даже служил орбитром в области похвальной поэзии. Объясняя, как нужно хвалить героев, Готшед обязательно отмечает: «так делал Пиндар», «об этом Пиндар никогда не говорил», и заключает: «того, кто хвалит так, я могу назвать пиндарическим поэтом».²

Панегирическая ода (как и всякий панегирик) изображает предмет не таким, каким он видится несовершенному глазу, а исходя из высшего о нем знания. Высшее же знание — это результат постижения эйдоса предмета, идеальной его сущности. Согласно учению Платона, поэт должен испытать состояние энтузиазма как раз для того, чтобы постигнуть эйдос предмета. Неоплатонизм, оказавший мощное влияние на поэтов и теоретиков поэзии, о чем говорилось уже в связи с Ронсаром, определил способ и характер изображения действительности в европейской поэзии Нового времени. Если в любовной поэзии он претворился в идеальные портреты красавиц и в описание идеальной, неземной, истинной и вечной любви, то в панегирической оде — в не менее идеальное изображение государства, войн, царей, королей и воинов. Принцип виденья действительности в сонете петраркистов и в панегирической оде один и тот же.

В пиндарической оде восхваляемый предмет должен быть увиден в состоянии *furog poeticus*. Постигнув в состоянии *furog poeticus* идеальную сущность предмета, поэт видит реальный предмет уже через призму его идеальной сущности и изображает те его черты, которые этой сущности соответствуют. Действительность, следовательно, важна и дорога одописцу,³ но она предстает не в вещном виде, а поверенной знанием ее идеальной сущности. Знание идеальной сущности предмета очищает его от временного, наносного, хаотического и урод-

¹ *Аристотель*. Риторика. 1367 b / Пер. Н. Платоновой. СПб., 1894. С. 47.

² *Gottsched I. Chr. Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen. Anderer besonderer Theil. 3 Aufl. Leipzig, 1742. S. 426.*

³ «Male deinen Helden nicht als eine Geburt deiner Einbildungskraft, sondern lobe nur das an ihm, dessen Wahrheit, durch augenscheinliche Proben beweisen worden kann» [Изображай своего героя не как порождение своего воображения, но хвали в нем только то, что может быть доказано очевидным опытом], — учил Готшед (Там же).

ливого, что в известной степени не может не лишать его индивидуальные черты. В панегирической оде предмет, таким образом, предстает не в своей реальности, а преображенным, идеально увиденным.

Исступление, энтузиазм, восторг организуют пиндарическую оду, являясь ее внутренней формой. Все, что в оде происходит, находит свое объяснение в том особенном состоянии, в котором она создается. Им все оправдано и через него все приобретает смысл. Внутренняя форма определяет и содержание, и форму внешнюю. Своего рода проводником между ними выступает описание одического восторга.

Описание состояния восторга, вхождения в это состояние или указание на него сопровождает всякую пиндарическую оду. Можно было бы считать, исходя из современного понимания поэзии, что восторжение поэта — тема или мотив од.¹ Более точным кажется не относить описание восторга к темам оды. Если всякая тема принадлежит содержанию произведения, описание восторга к содержанию оды отношения не имеет. Описание восторга есть условие осуществления оды, а сам восторг, как говорилось в поэтиках, «источник» лирической поэзии, тоже своего рода условие.² Так, и обращение к Музе в начале эпopeи не принадлежит к темам или мотивам эпopeи, сколько бы пространственным оно ни было, а есть настроение духа поэта (и читателя), открыто заявленная установка на род повествования, творческое моление. Не имея отношения к сю-

¹ Так считали Г. А. Гуковский: «Эмоциональная основа всей системы Ломоносова, — осмысливается им, как тема каждого его произведения в целом; это — лирический подъем, восторг, являющийся единственной темой его поэзии...» (*Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Под общей ред. В. М. Живова. М., 2001. С. 47*), Л. В. Пумпянский: «Для оды <...> невозможна была никакая другая тема, кроме мысли...» (*Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма (поэтика Ломоносова) // Контекст-82: Литературно-теоретические исследования. М., 1983. С. 312*). На таком понимании основано и исследование Е. А. Погосян (*Погосян Е. Восторг русской оды 1730—1762 гг. Dissertationes philologiae slavicae Universitatis Tartuensis. Тарту, 1997. См. особенно: с. 19, 21, 60, 70, 92*).

² На ином материале к схожему выводу об условии риторической речи пришел А. В. Михайлов: «Теперь читателю и исследователю очень часто кажется условностью, условной рамкой или орнаментом в литературе прошлого то, что на самом деле выступает как *условие* ее осуществления... и далее» (*Михайлов А. В. Роман и стиль // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 425*).

жету эпопеи, оно могло бы отсутствовать, но тогда все сказанное в самой эпопее имело бы иной смысл. Без обязательного вступления в эпопею читатель не только бы не знал, какого рода повествование перед ним, но и не присоединил бы своего усилия к молению Музы и уже не с тем духом читал бы эпопею. А поэт не с тем духом ее бы писал. Так и в оде, читателю важно не только понять, почему поэт вдруг оказывается на небесах и чем оправданы видения поэта и изречения им истин, но хотя бы несколько пережить то усилие, страх, удивление, которые поэт испытывает при восторжении своего духа, или восхищении. Благодаря этому читатель и сам хотя бы несколько восторгается.

Восторг, или восхищение, есть умственное созерцание предмета, рассмотрение его умными очами. Он не выражает качества переживания, может быть «радостный восторг», может же быть восторг ужаса. Ближайшее состояние к восторгу — удивление. О «великом энтузиазме удивления» говорит Тредиаковский в связи со своим восприятием оды Феофана Петру II.¹ Готшед, избегая из осторожного отношения к крайностям теории оды Буало употреблять слова «энтузиазм» и «восхищение» (*Entzückung*), предпочитает определять состояние лирического поэта через «удивление» (*Bewunderung*). Ломоносов, описывая фигуру восхищения, говорит: «...восхищение есть, когда сочинитель представляет себя как изумленна в мечтании от весьма великого, нечаянного или страшного и чрезвычайного дела».² «Изумление» и «удивление» — постоянное состояние действующих лиц од Ломоносова, его испытывает не только поэт, но и нимфа («Там видя Нимфа *изумленна...*»),³ Нева («*Сомненная Нева рекла...*»),⁴ Нептун («И с трепетом Нептун *чудился...*»),⁵ народ («Безгласны красоте *чудимся...*»),⁶ Европа («Европа, ныне восхищенна, Внимая смотрит на восток, И ожидает *изумленна...*»)⁷ и весь свет («...весь

¹ Тредиаковский В. К. Рассуждение о оде вообще // [Тредиаковский В.] Ода торжественная о здаче города Гданска. СПб., 1734. С. [26].

² Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 7. Труды по филологии. 1739–1758 гг. С. 284–285.

³ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 395.

⁴ Там же. С. 200.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 220.

⁷ Там же. С. 757.

пространный свет Наполненный, страшась, *чудится...*)¹ Удивление (изумление) — одна из главных категорий эстетики неоплатонизма, о которой писали и древние, и новые авторы, опираясь на слова Аристотеля о том, что удивление породило поэзию,² и на утверждение Платона о происхождении философии из изумления.³

С «изумлением», которое в XVIII веке было значительно ближе по своему значению к «безумию», чем сегодня, связана другая категория «восхищения» — «мечтанье». «Мечтанье» — это та «бодрая дремота», в которой открываются поэту самого разного рода картины и видения. В этом состоянии поэт видит «умными очами», «мысленным взором» недоступное простому глазу. Восторгаясь духом в наднебесье, он парит и смотрит на все с идеальной высоты. Свое определение восхищения Ломоносов иллюстрирует стихами Овидия, в которых передано надмирное ощущение:

Я дело стану петь, не сведомое прежним!
Ходить превыше звезд влечет меня охота
И облаком нестись, презрев земную низкость.⁴

Мысленному взору поэта открывается весь мир в его настоящем, прошлом и будущем, во всей его огромности и безбрежности. Это определяет пространство изображенного в оде мира: моря, горы, полюса, части света, огромная Россия — все доступно взору поэта и дано в едином фокусе его мысленного зрения. Пространство в оде изображается с идеальной высоты, образуя одическую горизонталь. Одическую вертикаль образует время. Герои классической древности, русские князья и цари, библейские цари и герои видятся поэту одновременно, к ним он по-разному апеллирует, и получается, что и они, подобно разным частям света, одновременно присутствуют в оде, презрев время, пространство и разность культур. Это фокус исторического «мысленного взора»: времена изображаются из опыта вечности. Поэт, таким образом, оказывается как бы над пространством и временем, или вне времени и пространства,

¹ Там же. С. 83.

² *Аристотель*. Метафизика. 982 b // Аристотель. Сочинения: В 4 т. М., 1976. Т. 1. С. 69.

³ См., например: *Франческо Патрици*. Поэтика / Пер. А. Х. Горфункеля // Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 2. С. 156–162.

⁴ *Ломоносов М. В.* Краткое руководство к красноречию. С. 285.

в той метафизической области, куда его призывал Платон. С запредельной высоты мир предстает огромным и многообразным и, что самое важное, гармоничным. Поэт торопится, пока он не утратил высоту, запечатлеть в оде открывшееся ему в состоянии восторга высшее знание о мире. Отсюда сбивчивость плана, порывистость стиля оды — «прекрасный беспорядок». В середине оды он чувствует, что начинает снижаться, и тогда вновь делает усилие (о котором нам обязательно сообщает), чтобы продолжить свое экстатическое видение. Это называется «прерыванием разума».

Исследователи давно обратили внимание на то, что в оде два разных лирических выразителя: одическое «я» и одическое «мы». На основании их различий построила свою концепцию Е. А. Погосян, и даже в недавней работе о Сумарокове присутствие «я» и «мы» относится ее автором к особенностям поэтики од Сумарокова.¹ Между тем, если признать восторг источником оды, становится понятным, что одическое «я» выражает мысли и чувства одического поэта, который, на время забывая о своем парении, присоединяет свой голос к голосу народа, говорит от его лица, тогда появляется одическое «мы».

Постижение идеальных сущностей предметов в состоянии экстаза, казалось бы, освобождает поэта от всяких если не законов, то правил и предписаний. Пиндарический поэт изображает то, что он постиг, увидел в наднебесье и торопится передать это свое высшее знание, пока не остыл поэтический жар. Одический поэт всячески подчеркивает непосредственность своих чувств и ощущений при своем видении недоступных простому глазу картин. Это достигается сбивчивостью плана, порывистостью стиля оды — «прекрасным беспорядком». И одновременно с этим изображение картин и чувств в оде строится на «общих местах». Как могла сочетаться крайняя непосредственность в изображении с крайней же опосредованностью?

Риторические руководства по построению изображений, в частности похвал, изучаемые поэтами, не разъясняют этого парадокса, а лишь указывают на способы освоения «общих мест» и на правила их выстраивания в панегирике. Трактаты

¹ Кожевникова Н. А. «Оды торжественные» Сумарокова: язык и стиль // Александр Петрович Сумароков. Жизнь и творчество: Сб. статей и материалов. М., 2002. С. 99—100.

по теории изображения были возможны только при непрямой зависимости панегирика (панегирической оды) от действительности. Но не риторики стали причиной схожести и универсальности панегириков, хотя и учили универсальности. И сами трактаты, и универсальность панегириков предстают следствием одной общей причины, заключающейся в особом отношении художника к действительности в эту эпоху. Сами авторы руководств, вероятно, считали, что своими расчлененными, продуманными до последних деталей правилами они учат познанию идеальной сущности предметов. Теория похвалы учила не лести, а умению увидеть в предмете похвальные черты. «Искусство похвалы и порицания почти одно и то же и основывается на свойствах предметов путем отыскивания в них хорошего или плохого для данной цели, что и перечисляется в похвалу или порицание», — учил Феофан Прокопович.¹ Но это уже не платонизм, а отголосок учения Аристотеля о подражании природе, учившего не проницанию идей, а созданию мысленного образа. Мысленный образ всегда отличен от реального, реальность, увиденная внутренним взором, преобразуется, очищается от случайного, наносного, временного, несовершенного. Отсюда в эстетике Нового времени *мысленный взор, умные очи* становятся своего рода категорией. И отсюда же в практике искусства Нового времени помысленный, воображенный образ мог превращаться в готовый образ, готовое представление.

Юнкеру или Штелину не нужно было особенного напряжения и экстатического опыта, чтобы писать оды, прославляющие Россию. Подлинный лирический экстаз способны испытывать редкие поэты, и он всегда накладывал на оду особую печать лирического совершенства. Панегирические же оды писали в Европе поэты самого разного уровня, а нередко просто образованные люди, которые не способны были к лирическому восторгу и знали о нем лишь по книгам. Однако оды безымянных панегиристов и великих поэтов внешне мало отличны между собой: они строятся на одних и тех же приемах и несут в себе одни и те же «общие места». Иностранцам, не видевшим России, как например К. Г. Лиенфельду, Л. А. В. Куль-

¹ Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве (De arte poetica) / Пер. Г. А. Стратановского // Феофан Прокопович. Сочинения / Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961. С. 375.

мус и Готшеду,¹ не нужно было знания России, а нужно было лишь универсальное знание того, что в государстве представляет ценность и заслуживает похвалы. Владея этим знанием, они могли бы с одинаковым успехом создавать панегирики Испании или Люксембургу. Равно и Юнкеру вовсе не нужно было изучать русскую действительность, чтобы создать роскошную иллюминацию 1732 года и написать оду на Новый 1732 год, и не нужно было затрачивать усилия, чтобы испытать «восторг». С корабля он попал в кабинет, где, обложившись книгами, как пишет Миллер, за две недели создал так понравившийся всем проект, описание, а заодно и оду, центральной героиней которых была совершенно неизвестная ему страна — Россия. Задача Юнкера помимо всяких изобретений состояла в том, чтобы найти в Российском государстве черты, соответствующие идеальному представлению о государстве вообще, и на этом основании его восславить. Многие из особенностей России: география, этнография, политический потенциал — превосходно соответствовали идеалу государства, каким он виделся в долиберальную эпоху. Они и составили основание его похвал. В иллюминационном стихотворении 16 января 1732 года («Дедикации») он уже говорил о величии России, о неисчетности ее границ, о разноплеменности ее народов, о царящих в ней покое и тишине. Эти похвалы в своей сущности были теми же, что и в государственных панегириках Петровской эпохи, что неудивительно, поскольку Феофан Прокопович и Стефан Яворский строили свои панегирики по тому же принципу, что и Юнкер, и об идеале государства и его благе имели схожее с Юнкером представление.

То, что сделал Юнкер и делало бесчисленное число панегиристов этой эпохи во всех государствах, было возможно при наличии готовых представлений о ценностях государства как такового. Готовые представления о предмете и есть та метаморфоза, которую претерпел эйдос предмета Платона в Новое время. Упрощение платонизма заключалось в замене эйдоса, находящегося вне пределов чувственного и интеллектуального мира, представлением о предмете, находящемся в сознании человека, в данном случае поэта. Такое упрощение Платона и смешение его с Аристотелем было свойственно так называемой «схоластической метафизике», подверг-

¹ См. с. 91, 98 настоящей книги.

шейся знаменитой критике Ф. Шеллинга.¹ Воплощением «схоластической метафизики», главным признаком которой является подмена идеи (эйдоса) представлением («Характер схоластической метафизики <...> основывается на предпосылке существования известных общих понятий, которые считаются данными непосредственно вместе с рассудком»)² Шеллинг называет философию Христиана Вольфа.³ Готшед и петербургские одописцы 1730–1740-х годов: Юнкер, Штелин и Ломоносов — были в той или иной степени учениками этого знаменитого в первой половине века философа, ниспровергнутого затем немецкой классической философией. И хотя особенности поэтики русской оды нельзя возводить исключительно к эстетике Вольфа, поскольку французские, польские, английские оды писались тоже на основании готовых представлений (в основе их также лежала «схоластическая метафизика»), все же для понимания принципа творчества русских одописцев изучение эстетики Вольфа не представлялось бы лишним. Тем более оно необходимо для понимания эстетики Ломоносова.

Теория словесного творчества Ломоносова, наиболее полно раскрытая им в «Кратком руководстве к красноречию», строилась на понятии идеи, которую он трактует по Вольфу: «Идеями называются представления вещей или действий в уме нашем; например, мы имеем идею о часах, когда их самих или вид оных без них в уме изображаем».⁴ То же у Вольфа: «Repraesentatio rei dicitur Idea, quantum rem quandam refert, seu quantum objective consideratur. Si objectum aliquod in mente representatur, distingui debet actus mentis, quod fit repraesentatio...» [Представление вещи называется идеей, которая выражает какую-либо вещь или созерцается в действительности. Если в уме представляется какой-то объект, должно быть совершено умственное действие, при помощи которого происходит представление].⁵

¹ Шеллинг Ф. К истории новой философии. (Мюнхенская лекция) // Шеллинг Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 438–439.

² Там же. С. 439.

³ Там же. С. 438. См. также: Hasse K. P. Von Plotin zu Goethe. Die Entwicklung des neuplatonischen Einheitsgedankens zur Weltanschauung der Neuzeit. Leipzig, 1909.

⁴ Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. С. 100.

⁵ Цит. по: Ломоносов М. В. Сочинения, с объяснительными примечаниями М. И. Сухомлинова. СПб., 1895. Т. 3. С. 296.

В таком понимании идеи (эйдоса) предмета заключена основа эстетики словесного творчества доромантического периода. В риторическую эпоху опосредованность изображения действительности определяется не только и не столько лежащим между действительностью и изображением «готовым словом», о чем писал А. В. Михайлов,¹ сколько «готовым представлением» о действительности. «Готовое слово» только выражает «готовые» ценности, заданность и неизменность которых определена представлением об идеальной сущности предметов.

Готовые представления — это не недоразумение или балласт словесного (и иного) искусства, основанного на платонизме, а необходимое его условие. Умственное созерцание взаимообусловлено готовыми представлениями и готовыми словами. Для того чтобы попасть в наднебесье, одическому поэту надо иметь определенную цель, стремиться духом во что-то определенное. Путеводителем служат готовые представления и слова. Если реалист отталкивается от действительности, то поэт эпохи неоплатонизма исходит из слова, слова готового, и готового представления. Не действительность, не свое восприятие действительности важно при таком способе творчества, а восторжение, и единственное, что определено в начальный его момент, это готовые слова и представления.

В отличие от платоновского эйдоса «представление» поддается членению на составляющие это «представление» меньшие «представления». Так, например, «идею о часах» можно расчленить на «представления» о их корпусе, маятнике, бое и т. д.² Кроме того, «представление» отличается от эйдоса тем, что оно может быть рационально описано, может также передаваться через чужой опыт, следовательно, ему можно обучать. Именно эти заложенные в «представлениях» свойства позволили создать такую большую и детализированную специальную литературу о правилах изображения мира в поэзии.

Подразделяя «идеи» (представления) на «простые» или «термины», «первые, вторичные и третичные», Ломоносов различает их по мере удаленности от «термина»: «...первыми на-

¹ Михайлов А. В. Поэтика барокко и завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 116–117.

² Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. С. 100.

зываем те, которые от терминов темы непосредственно происходят, вторичными, которые от первых, третичными, которые от вторичных идей рождаются».¹ Далее он учит «собирацию идей»: «...к первым идеям приискивать и приписывать вторичные, к вторичным, ежели надобно, третичные...». И приводит таблицу, где в качестве образца даются «первичные» и «вторичные идеи» к четырем «терминам»: «неусыпность, труд, препятства, преодоление». Например, «термин» «неусыпность» имеет в таблице 13 «первых идей», одна из них — «утро», следующие «вторичные идеи»: «возбуждение, скрытие звезд, заря, восхождение солнца, пение птиц».² При таком виденье «утра» как «готового представления» совершенно неважно, что не во всякое утро видны «скрытие звезд» и «заря». Описывается не конкретное утро и даже не утро определенного времени года, а «утро» вообще, идеальное «утро». Перечисляются свойства понятия «утра» как такового, которые в отдельно взятом «утре» могут и не обнаруживаться. Точно так же предлагаются Ломоносовым «вторичные идеи» и к другим «первым идеям».

Если мы обратимся к русской оде, то увидим, что положения Ломоносова в его теории красноречия 1744–1748 годов были не нормативной риторикой, а скорее описательной. По тому же принципу «представлений» и членения их на меньшие «представления» строились оды уже в 1730-е годы. Так, изображение пространности России могло строиться на представлениях о протяженности ее границ от моря до моря, о семи морях, ее омывающих, о множестве стран, в нее включенных, о разнообразии населяющих ее народов. В категориях теории Ломоносова «представление» о пространности России есть «первая идея», «представления» же, доказывающие ее пространность (протяженность границ, множество стран, в нее входящих, и т. п.), — «вторичные идеи». «Термином», или «простой идеей», которой подчинялось «представление» о пространности России, было могущество русского государства. «Термин» могущество входит в «сложенную идею», или тему од, — благополучие Российской державы. К таким «терминам» принадлежат также «тишина», «мудрое правления государя» и «Божий Промысл», оберегающий Россию. Каждый из этих

¹ Там же. С. 110.

² Там же. С. 113–114.

«терминов», подобно могуществу российского государства, имеет «первые, вторичные, третичные» и т. д. «идеи». Так, тишина (покой, мир) изображается через мирный труд селянина, или мирное движение по морю, или через уподобление русской жизни спокойному и благодатному течению Нила. Топосом такого выражения было сравнение государства с Нилом («Так Нил смиренно протекает, Берегов своих он не терзает <...> Златой дает Египту век»).¹ «Термин» «Божий Промысл» «первыми идеями» имеет «бедствие», «войну», «потоп» и изображается через показание бедствий России, например в канун нового царствования, и вмешательства Бога, спасающего Россию от разрушения.

Все эти «термины» представляют собой самые устойчивые «общие места» торжественной оды, без которых она немыслима. К таким же необходимым в оде «общим местам» принадлежит и «веселие народа». Однако оно, по-видимому, не является «термином», поскольку не имеет самостоятельного значения, а служит всякий раз доказательством одного или нескольких «представлений», например царящего в России покоя, или любви народа к мудрому правителю, или могущества державы, поскольку ликующий народ часто изображается многонациональным. Во всех случаях радость народа (или народов) служит доказательством указанной главной «сложной идеи» од — благополучного состояния державы.

«Термины» торжественных од, как видим, выражают основные ценности государственного благополучия. Их способность членится на следующие (младшие) представления («первые идеи») и на еще меньшие представления («вторичные идеи»), которые в сегодняшней терминологии можно обозначить мотивами, и еще на меньшие — «третичные идеи» (можно их называть формулами) — особым образом организует строение оды. «Термины», выражающие основные государственные ценности, подчиненные выражению общего главного представления о благополучии Российской державы, в оде предстают некими смысловыми центрами, вокруг которых вращаются подчиненные им младшие «представления». Такое понимание строения оды соотносимо с описанием конструкции одической речи Ломоносова, предложенным Г. А. Гуковским: «Каждое существенное слово — тема должно обрасти

¹ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 152.

целой сетью зависимых словесных тем».¹ Однако нельзя, кажется, согласиться с Г. А. Гуковским, что этим преследуются Ломоносовым прежде всего «построение правильного рисунка разветвленной фразы» и осуществление «приема „замкнутого“ периода»,² скорее наоборот, «правильный рисунок разветвленной фразы» есть следствие художественного мышления Ломоносова.

Несколько равнозначных центров определяют композицию оды. Ода не имеет линейной композиции, которая восторжествовала в литературе с началом романтизма. В ней нет сюжета и линейного движения. Для современного читателя нелинейное построение текста так же трудно для восприятия, как полифонический принцип построения музыкального произведения для слушателя эпохи романтизма. Поэтому читательский опыт приводил к попыткам представить строение оды как борьбу двух противоположных тем (света и тьмы, огня и воды и т. д.) и, таким образом, увидеть в оде сюжетное произведение.³ Но сюжета в оде нет. В конце оды наше знание об изображаемом в ней предмете не больше, чем в начале. Одописец с самого начала, уже после приступа, заявляет основные свои «представления», а дальше по-разному их обыгрывает, не добавляя к ним никакого нового знания. Более того, в отличие от лирического стихотворения, каким оно сложилось в эпоху романтизма, само чувство лирического поэта в оде не знает развития. Оно уже с самого начала оды находится на невозможной высоте и преисполнено поэтическим восторгом. Единственное изменение, какое одическое чувство может испытывать, это временное снижение восторга или повышение его при потрясении от увиденной картины. Тогда как лирическое стихотворение есть движение чувства, и читатель заканчивает чтение стихотворения с другим душевным опытом, чем начинает. Повествуя о развитии чувства при восприятии события, лирическое стихотворение наделяет читателя опытом переживания. В оде никакого опыта чувства и мысли читатель не получает. Но он причащается к опыту восторга, испытывает восхищение духа, душевно потрясается, заражается возвышенным виденьем события и убеждается в его благе.

¹ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. С. 45.

² Там же.

³ Серман И. З. Поэтический стиль Ломоносова. С. 117–128.

Ода имеет не линейное, а центрическое, скорее даже круговое, строение. Неизменное присутствие на протяжении оды «терминов»-ценностей приводит к ее внешней неподвижности. Содержание оды определяется кружением тем и мотивов (представлений) вокруг терминов, тесным их соприкосновением, перерастанием одних в другие, ускользанием и вновь возвращением. Один круг представлений вписывается в другой, затем в него третий и т. д.¹ В этом отношении строение оды может быть уподоблено конструкции матрешки: одна «идея» (представление), внутри нее другая, внутри другой третья и так до центрального элемента — «термина».² Однако открытость представлений и способность их накладываться одно на другое говорят не о закрытой внутри себя конструкции матрешки, а о круговой открытой конструкции. «Круги», исходящие из своего центра — «термина»-ценности, накладываются друг на друга, и одни и те же младшие представления могут одновременно служить выражением двух или нескольких «терминов»-представлений. Поэтому точно отметить переход от одного «термина» к следующему трудно, и тем труднее, что сами «термины» никогда не исчерпываются, а соприсутствуют на протяжении всей оды. Неизменное присутствие на протяжении оды «терминов»-представлений создает впечатление неподвижности оды, отсутствия в ней развития не только событий, но и мыслей. И впечатление это, думается, не обманчиво; ода действительно не знает развития мысли. «Статическое описание», при котором тема не «развивается, а лишь развертывается», отмечает как характерную особенность композиции «античного стихотворения», в частности гимнов Горация, М. Л. Гаспаров.³ В классицистической высокой оде «статичность» есть следствие кругового принципа ее построения, движения по «кругам». В оде воспроизводится один из феноменов бытия, восхищавший человека барокко, — подвижная неподвижность. Постоянное движение представлений

¹ Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. С. 110, 111.

² Ср. описание принципов вольфианской философии «остроумного журналиста» 1740 г., приведенное А. А. Морозовым (*Морозов А. А. М. В. Ломоносов. Путь к зрелости. 1711—1741. М.; Л., 1962. С. 258*), в котором вольфианское стремление «свести все к начальным основаниям разума» уподобляется игре в «запечатанные коробочки».

³ Гаспаров М. Л. Топика и композиция гимнов Горация // *Поэтика древнеримской литературы. М., 1989. С. 110.*

внутри каждого «круга» и внутри всего текста оды, перемещение в нем «кругов» (с их центрами — «терминами»-ценностями) создает впечатление неподвижности. «Неподвижное» движение оды подобно вращению спутников вокруг планет, в свою очередь также вращающихся и перемещающихся по своим орбитам. В кружении содержания оды вокруг «терминов», в их ускользании и возвращении, в скольжении тем и мотивов (представлений) вокруг них, в тесном их соприкосновении, в перерастании одних в другие заключено строение оды. Этот механизм оды с постоянным вращением младших представлений по заданным осям «терминов», а внутри младших представлений устойчивых мотивов и формул обеспечивает замкнутость оды в себе, удивительную округлость ее формы. Мастерство одописания, вероятно, и заключалось не в оригинальности «терминов» и представлений, они не могли быть оригинальными, поскольку несли в себе поверенные опытом ценности, а во взаимном выстраивании их: в разворачивании и сворачивании, в перемещении «терминов» и сопутствующих им представлений (младших «идей»), в этой несколько головокругительной эквилибристике.

Стиховая и строфическая организация оды доводит круговой принцип до возможной строгости и концентрации. Словесный «период», который определил Ломоносов в «Руководстве к красноречию», совпадает в оде со строфой, подчеркивающей замкнутость в себе «периода».

«Терминами» задается определенная и неперемнная система координат од, внутри которой большая или меньшая повторяемость неизбежна. Отсюда проистекает утомительное, как может показаться, однообразие од, но отсюда же — их законченность, округлость. Оды отражают целостное мировоззрение, которое можно восстановить по отдельной оде, тогда как мировоззрение позднейшего поэта отдельное, пусть даже программное, стихотворение не раскрывает и все его стихи предстают как детали, фрагменты, осторожное собирание которых лишь в той или иной мере помогает уяснению его взглядов на мир.

Казалось бы, что готовые представления должны были бы превратить все оды в неразличимый друг от друга текст. А все оды разные как в творчестве разных поэтов, так и внутри творчества одного поэта. Это объясняется не только разностью поэтической искусности авторов (включая сюда их понима-

ние стиля, владение словом, стихом), ведь искусство отдельно взятого автора, как правило, не претерпевает особенных изменений, но и способностью духа поэта к восторжению. Она различна у разных поэтов и не постоянна у каждого отдельного поэта. Уже по описанию одического восторга можно составить представление об оде, уже из него становится понятной взятая им высота, а вместе с нею его способность к универсальному, одическому видению мира.

С другой стороны, основанная на восторжении духа, ода как жанр должна была бы пребывать неизменной во времени, ведь умное созерцание времени не подвластно. Но ода менялась. Изменения определялись сменой готовых представлений, которые времени подвластны. Таким образом, качество оды одновременно зависело от взятой ее автором высоты парения и от положенных в ее основу готовых представлений.

Созданная Ломоносовым форма торжественной оды на долгое время утвердилась в русской поэзии. В своем общем виде она сохранялась на протяжении всей истории Императорской России. И еще в канун революции подносились оды ломоносовского типа. Однако о том, как быстро она завоевала признание среди поэтов, судить весьма трудно. Казалось бы, что реформа Ломоносова лирики и стиха и создание прекрасных образцов од должны были побудить поэтов к подражанию и творчеству, и можно было бы ожидать в 1740-е годы бурного развития русской лирики. Но сложилось совсем иначе: вместо триумфа на русском Парнасе наступило оцепенение. Число од в 1740-е годы заметно падает в сравнении со стихотворными панегириками и одами второй половины 1730-х годов. Как это ни парадоксально, но реформа Ломоносова привела к безмолвию. За все 1740-е годы кроме 10 ломоносовских од нам известны только три панегирические оды.¹ Первым, по-видимому, новый тип оды воспринял Су-

¹ 1) Ода Тредиаковского «Всепресветлейшей державнейшей великой государыне Элисавете Петровне <...> в высочайший день ея коронавания <...> в приветственной оде изображенное...» (СПб., 1742); 2) ода Сумарокова 1743 г. (см.: с. 236); 3) ода Голеневского 1745 г. Странные стихи написал ко дню коронавания 1742 года Кириак Кондратович, назвав их «Одой на гордых, Богом смиряемых». Хотя он в сопроводительном письме и называет их «одистическими стихами», очевидно, что отнесение их к одическому жанру — дань моде. Это единственное стихотворение этой эпохи, назван-

марок, но и его первые пиндарические оды относятся только к 1743 году. Стало быть, даже ему понадобилось около двух лет, чтобы освоить новую версификацию и новый поэтический стиль. Следующим был И. К. Голеневский, написавший первую свою оду летом 1745 года,¹ а затем в начале 1750-х годов еще три оды.² За ним следовал М. М. Херасков, издавший оду в июне 1751 года.³ Далее — Н. Н. Поповский, написавший свою первую оду на день коронавания Елизаветы Петровны в апреле 1752 года⁴ и вторую — в 1754 году.⁵ Лишь со второй половины 1750-х годов можно говорить об освоении русской поэзией ломоносовской оды. Помимо трудности создания од нового типа малое число од может объясняться трудностью их издания. Периодических изданий в эти годы не было, издавать оду на свой счет в Академической типографии не все могли себе позволить. Кроме того, отдельное издание оды было оправдано лишь в случае ее поднесения императрице, осуществляемого, как правило, через мецената, а это вызывало новый ряд затруднений. Возможно также, что императрица Елизавета Петровна с равнодушием относилась к подносным одам, ничем не выказывая своей в них заинтересованности и вполне, видимо, довольствуясь одами одного Ломоносова. Иные голоса: Сумарокова, Голеневского, Поповского, Хераскова — либо не были услышаны и потому замолкли, либо были заглушены Ломоносовым. Пользуясь у Шувалова непререкаемым авторитетом в вопросах поэзии, сам Ломоносов мог способствовать низведению на нет од других поэтов, считая их недостойными внимания «двора и публи-

ное одой и не имеющее при этом строфического строения: «Полно ныне Аману хитрость сошивать, Полно ныне Сеяну коварства сплетати...» (Материалы для истории имп. Академии наук. Т. V. С. 706—707).

¹ *Голеневский И.* На день брачного сочетания их императорских высочеств благоверного государя и великого князя и благоверных государыни великия княгини Екатерины Алексеевны // *Голеневский И.* Собрание сочинений с переводами. СПб., 1777. С. 45—49.

² «На день тезоименитства» (1751) (Там же. С. 50—55) и «На день восшествия» (1751) (Там же. С. 56—62), «На день рождения в.кн. Павла Петровича» (1754) (Там же. С. 34—44).

³ См. с. 262 настоящей книги.

⁴ Сведения о ней содержатся в рапорте Ломоносова от 12 января 1753 г. (*Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1955. Т. 9. Служебные документы. 1742—1765. С. 633).

⁵ [*Поповский Николай*]. Ода на всерадостный день восшествия на престол... СПб., [1754].

ки». Не объясняется ли хлынувший с воцарением императора Петра Федоровича поток од окончанием власти на русском Парнасе Шувалова, а вместе с ним Ломоносова? Последовательная история русской торжественной оды начинается только с конца 1761 года. Чуть ранее начинается история неторжественных русских од, или «од разных».

Глава 2

ОДЫ РАЗНЫЕ. 1735-й—1770-е ГОДЫ

Определение «оды разные», представляя собой кальку с французского языка «odes diverses», принадлежит Н. И. Новикову. Так он обозначил раздел од в «Полном собрании всех сочинений» Сумарокова, где он помещен после «Торжественных од». Определение Новикова не стало термином, хотя некоторые авторы его и повторяли при рубрикации своих изданий. В целом же поэты, а потом авторы поэтик и критики стремились к большей дифференциации од, чем предлагал Новиков. Определение Новикова кажется удачным в ретроспекции, поскольку вмещает в себя без долгого и не всегда оправданного дробления все оды, не принадлежащие к основным в эпоху классицизма видам од: торжественным и духовным. Мы будем его употреблять как термин. В нашем употреблении слово *разный* не только подразумевает разную тематику и форму «од разных», но и их отличие от од торжественных и духовных, со свойственной им устойчивостью и тематики, и формы.

Первые образцы разных од были предложены Третьяковским уже в «Новом и кратком способе»: «Похвала цветку розе» и «Ода, вымышленная в славу правде». Но ни они, ни их новые варианты, вошедшие в «Сочинения и переводы» Третьяковского, никакого впечатления, по-видимому, не произвели, оставаясь до поры странными отступлениями от осваиваемой русской поэзией пиндарической оды. Присущую Третьяковскому широту в понимании оды обнаруживает ведущаяся им в конце 1740—начале 1750-х годов работа по созданию антиквизированных строф: горацанской (или алкеевой) и сапфической. Спустя почти 20 лет после отказа от горацанской

оды Тредиаковский пытается вернуть ее русской лирике, приспособив ее звучание к новой силлабо-тонической системе стихосложения. К этому его, по-видимому, подтолкнула работа над переводом новолатинского романа И. Баркляя «Аргенида», в котором среди десятков включенных в него стихов находятся и три оды.¹ В «Предуведомлении от трудившегося в переводе» Тредиаковский подробно излагает теорию русской силлабо-тонической «так называемой в училищах *горацианския строфы*», настаивая на необходимости в ней дактилической рифмы и сочетания ямбов с пиррихиями. В заключение

¹ Одна из них «составлена тетраметром иамбическим: у нея к первой и последней строфе находится приложен триметр анапесто-иамбический» ([Тредиаковский В. К.] Предуведомление от трудившегося в переводе // Барклай И. Аргенида. СПб., 1751. Т. 1. С. LXIV):

Часть лучша твоего отца!
 О ты! Минерва, не познала
 Млека при ласке от сосца,
 Свет мужественный наш облистала!
 Сама при службе здесь предстала!
 Но лик Сицилийский весь,
 Ты деве воспещи сей днесь,
 И пой от велика до мала.

(Там же. С. 197).

Форма другой оды составляла предмет гордости поэта: «Употребление сие [пятистопного хоря в 5-м и 6-м стихах. — Н. А.] может быть и полюбится немным и нетщеславным знатокам, также и ведающим силу в прозодиях наших, да и покажется либо им оно как приятно, так и не без основания» ([Тредиаковский В. К.] Предуведомление от трудившегося в переводе. С. LXXIII), ее 9-я строфа приведена в «Способе к сложению российских стихов» в качестве примера «Строфы десятистишной, с трисложною дактилическою рифмою в середине» (Тредиаковский В. К. Способ к сложению российских стихов // Тредиаковский В. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 1752. Т. 1. С. 131). Но, конечно, таких од никто из мнимых и «немных знатоков» не писал, вот ее первая строфа:

Снесшийся с кругов небесных
 На презнаменитый брак,
 Где в пресветлостях чудесных
 От зениц гоня весь мрак,
 Лучезарною порфирию
 Феб явил присутствие с лирою.
 О! вас боги, можем зреть
 Мы и всех уже пред нами
 С горнейших престолов сами
 Вы потщались к нам приспеть.

(Барклай И. Аргенида. СПб., 1751. Т. 2. С. 876).

он приводит «целую Горациеву оду [9-я, II кн. — Н. А.], составленную сим родом строф и стихов и переведенную по нашему оными ж»:

Не всегда дожди льют наводнение,
 Ни в морях от бурь завсе волнение,
 С полгода лед в странах армянских,
 Ветр престаёт на горах Гарганских.¹

Влияние школьного звучания горацианских строф было столь сильным, что, хотя Третьяковский и требовал в русской горацианской строфе трудного сочетания пиррихийев, ямбов и хореев, его строфа осталась силлабической — два первых стиха 11-сложные, третий 9-сложный, заключительный — 10-сложный. Силлабический принцип оды Третьяковского доказывается не только простым подсчетом слогов в стихах, но и незначимостью «противосильно» поставленного во второй строке ударения — стихи свободно звучат при любой ударности. Силлабический рисунок строф соблюден на протяжении всей оды.² Великолепное знание теории стиха позволило Третьяковскому сделать то, что не удавалось его учителям: создать русскую алкееву строфу, до этого на русском языке неизвестную.³

Первые силлабо-тонические образцы сапфических строф даны им в самом романе при переводе новолатинской оды

¹ [Третьяковский В. К.] Предупреждение от трудившегося в переводе. С. LXXX. Вторую строфу этой оды («Кедры не всегда вихрем ломаются...») Н. Ф. Остолопов приводит в пример горацианской строфы: *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб., 1821. Ч. 3. С. 222.

² Между тем Сумароков читал оду тонически и смеялся над «противусильным ударением» во второй строфе: «В вёсну и дерево процветает», чем вызвал объяснение этого места Третьяковского (*Третьяковский В. К.* Ответ на письмо о сапфической и горацианской строфах // Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. Приложения к жизнеописанию Третьяковского. СПб., 1873. Т. II. С. 255). Любопытный пример силлабического чтения силлабо-тонических строк приводит Н. И. Петров. Разбирая оду Ломоносова 1745 г., Георгий Конисский видел «в каждой строфе два рода стихов, из коих один в 9, другой — в 8 слогов. Тот и другой без цезуры, и девятисложное двустипное повторяется трижды, а восьмисложное — дважды, при взаимном смешении между собою упдающих таким образом, что каждая строфа состоит из 10 слогов» (*Петров Н.* О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала до преобразования в 1810 году // Труды Киевской духовной академии. 1866. № 7. С. 328).

³ См. с. 51—52 настоящей книги.

Баркляя. Отступление от правильной сапфической строфы в числе стихов (шесть вместо четырех) продиктовано оригиналом и оговорено переводчиком: «Есть у меня здесь в четвертой части *Ода*, которая сочинена *сапфическим пентаметром*, состоящим в пяти, а не в трех стихах, но не смотрит, как говорят по-латински, волк на число (*Lupus numerum non curat*)»:¹

Ныне мы кого из богов почтим?
 Должно чей алтарь украсить цветами,
 Всех небесных лик да почитится нами,
 Галлы все ж спастись не могли одним,
 Чтоб плескать царю за победу главну,
 Счастьем славноу.²

Результаты работы по созданию русского антикизированного стиха, начатой во время перевода «Аргениды»,³ были закреплены в написанном вскорее «Способе к сложению российских стихов», явившемся по существу не редакцией «Нового и краткого способа к сложению российских стихов», а новым и оригинальным трактатом по теории русского стиха. Один из его разделов посвящен «строфе сапфической и гораціанской». В изложении теории гораціанской (алкеевой) строфы Трѣдиаковскій повторяет сказанное в «Предуведомлении» к «Аргениде», сапфическая же строфа здесь впервые получает теоретическое обоснование. Как и теория гораціанской строфы она строится на строгом соответствии русской силлаботоники латинской метрике, но в отличие от гораціанской строфы признанное Трѣдиаковским обязательным требование современного «сочетания рифм», то есть употребления не только женских рифм, но и мужских, спасло ее от силлабического звучания: 1-й и 3-й стихи приведенного Трѣдиаковским образца выбиваются из силлабического ритма:

Совѣсть кто в себѣ непорочну вѣсть,
 Нравов чистота завсегда в комъ есть;

¹ [Трѣдиаковскій В. К.] Предуведомление от трудившагося в переводе. С. LXIV.

² [Трѣдиаковскій В. К.] Ныне мы кого из богов почтим... // Баркляя И. Аргенида. Т. 2. С. 467. Всего в оде шесть строф.

³ Кроме гораціанской строфы при переводе стихотворений Баркляя Трѣдиаковскій разработал русский гекзаметр и пентаметр, имевшие для русской поэтической культуры чрезвычайно важные последствия.

Не боится тот охуден пропасти,
Бодр и в напасти.¹

Своего рода ответом на предложенное Тредиаковским обновление русского стихосложения и лирики горацианской формой явился перевод Н. Н. Поповского пяти од Горация.² Выполненный весной 1752 года в период занятий начинающего поэта с Ломоносовым, он несет на себе явные следы понимания поэзии и стихосложения учителя. Строфы Горация, в частности алкеевы, передаются Поповским строфами из шести стихов четырехстопного ямба, то есть укороченной ломоносовской строфой, без заключительного катрена. Работа Поповского вызвала возражение Тредиаковского, прозвучавшее в предисловии к подготавливаемому им в это время (весна 1752 года) собранию своих «Сочинений и переводов как стихами, так и прозою». Недостаток перевода Поповского Тредиаковский, в частности, видит в несоблюдении числа стихов оригинала, в котором первые два стиха 3-й оды Горация III книги превращены в шестистишную строфу («чтоб переводу быть гексаметрами в двух стихах и содержать бы целый разум»)³ Однако приведенный критиком образец перевода начала алкеевой строфы этой оды Горация выполнен уже шестистопным ямбом:

Муж, праведно творяя суд купно милосердо,
В похвальнейших стоит намерениях твердо...⁴

Опыты горацианской и сапфической строф вызвали интерес только у одного поэта — Сумарокова. В начале 1750-х годов он стремится к усвоению новых строф, в результате чего во вторую половину 1750-х годов в печати появляются его «горацианские» и «сапфические» оды, вошедшие позднее в раздел «Оды разные». Первая «Ода горацианская» Сумарокова была

¹ Тредиаковский В. К. Способ к сложению российских стихов. С. 136.

² Гораций Флакк. Письмо о стихотворстве к Пизонам. СПб., 1753. Однако работа велась еще весной 1752 г. О датировке переводов од из Горация см.: Алексеева Н. Ю. Полемика между Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым о переводе стихотворных произведений // XVIII век. Сб. 24. (В печати).

³ Тредиаковский В. К. К читателю // Тредиаковский В. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. Т. 1. С. XII.

⁴ Там же. С. XIII.

написана им, вероятно, в 1754 году.¹ Под влиянием Тредиаковского сумароковские строфы имеют то же отмеренное число слогов (11—11—9—10), правда, у него иное место цезуры в двух первых стихах:

Скажи свое веселье, Нева, ты мне,
Что сталося за счастье сей стране?
Здесь молния, играя, блещет,
Радостны громы селитра мещет.²

К 1754 году относится, по-видимому, и первая сапфическая ода Сумарокова, напечатанная в 1755 году в «Ежемесячных сочинениях»: «Гимн Венере (сапфическим стопосложением)». В отличие от сапфической строфы Тредиаковского она написана тонированным силлабическим стихом, что определено ее женскими рифмами (11—11—11—5):

Не противлюсь сильной, богиня, власти;
Отвращай лишь только любви напасти.
Взор прельстив, мой разум ты весь пленила,
Сердце склонила.³

Создав свой вариант сапфической строфы, Сумароков, со свойственной ему самоуверенностью, подверг критике образцы и алкеевой, и сапфической строфы Тредиаковского, изложив свои возражения в обращенном к нему и не дошедшем до нас письме, содержание которого становится ясным из ответного письма Тредиаковского. В нем Тредиаковский повторяет как свое теоретическое обоснование строф, так и образец сапфической строфы, приведенный им уже в «Способе». В основе разногласий лежал вопрос о необходимости и месте «пресечения» (цезуры) в такого рода строфах. В доказательство правильности своих строф Тредиаковский приво-

¹ Вероятную датировку предлагает П. Н. Берков. См.: *Сумароков А. П. Избранные произведения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. П. Н. Беркова. Л., 1957. С. 525.* (Б-ка поэта).

² *А. С<умароков>. Ода горацкая // Сочинения и переводы к пользе и увеселению служащие. (Ежемесячные сочинения). 1758. Май. С. 475–477. (То же: Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 100).*

³ *А. С<умароков>. Гимн Венере // Ежемесячные сочинения. 1755. Июль. С. 69–70. (То же: Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 98).* В создании сумароковской сапфической строфы М. Л. Гаспаров видит влияние немецкой поэзии (*Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984. С. 64*), однако она, несомненно, сложилась под влиянием отечественной традиции, прежде всего Тредиаковского.

дит обстоятельный анализ строф Горация. Однако для него и горацянская, и сапфическая строфы неотделимы от новолатинской, польской и русской силлабической. Уже в начале письма он заявляет, что «мне равно, хотя будет сия строфа с рифмою и с сочетанием по нашему, хотя без сочетания с одною женскою рифмою, как то было в называемом мною средним стихосложением», то есть в силлабической поэзии.¹ Свои строфы он выверяет «сверх Горация и Сарбиевием, польским латинским пиитом, коего никто лучше поныне, по рассуждению искусных людей, не писал сапфических стихов»,² а также образцовой русской строфой Мелетия Смотрицкого, которую и приводит. Тредиаковский осознает, что его строфа по «причине сочетания нынешнего», то есть мужской рифмы, не соответствует латинской строфе, отчего происходит «суетная каверза» и «первые два стиха не целую стопу хорее на конце имеют». Как вариант своей сапфической строфы он предлагает, «буде кому похочется по-польски [то есть силлабически. — Н. А.] без сочетания строфу сию составить», уже силлабическую, но тонированную строфу:

Совесь кто в себе не порочну знает
Нравов чистота в ком всегда бывает,
Не боится тот оужден пропасти,
Бодр и в напасти.³

Следовательно, Тредиаковский, как, вероятно, и другие, осознавал, что новые горацянские строфы (сапфическая и алкеева), несмотря на их тонизацию, «польские», то есть силлабические; лишь «суетная каверза» (мужская рифма) мешает их силлабическому, равно как точному латинизированному, звучанию. Две другие сапфические оды Сумарокова, опубли-

¹ Тредиаковский В. К. Ответ на письмо о сапфической и горацянской строфах // Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. Приложение к жизнеописанию Тредиаковского. Т. II. С. 252.

² Там же.

³ Там же. С. 251–252. Более ранняя, еще силлабическая, сапфическая любовная ода была включена Тредиаковским в его перевод романа П. Та-лемана «Езда в остров Любви»:

Когда хотело ты сойти до гроба,
К обывателям подземного глоба,
Та белой ручкой тебя подхватила
И не пустила.

(Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 108).

ликованные уже в 1758 и 1759 годах, написаны тем же силлабическим тонированным стихом:

Долго ль мучить будешь ты, грудь терзая?
 Рань ты сердце сильно, его пронзая.
 Рань меня ты, только не рань к несчастью,
 Пленного страстью.¹

Разных, Афродита, Царица тронов,
 Дщерь Зевеса; просьбу мою внемли ты:
 Не тягчи мне пагубной грустью сердца,
 Чтимая всеми!²

Традиция силлабического звучания горацианских стихов еще ранее определила перевод оды Горация «*Egegi moptem-tum*» Ломоносова (1747), который выполнен тонированным силлабическим 11-сложником:

Я знак бессмертия себе воздвигнул
 Превыше пирамид и крепче меди,
 Что бурный Аквилон сотреть не может
 Ни множество веков, ни едка древность...³

Этот перевод Ломоносова, как и большая часть переводов из древних, включенных им в «Краткое руководство к красноречию», выполнен без рифм. Ломоносов первым показал необязательность для русского силлабо-тонического стиха рифм, о чем позднее неоднократно писал Тредиаковский.⁴

Никто из поэтов младшего поколения не поддержал попытку Тредиаковского—Сумарокова расширить возможности русской лирики формой горацианской оды. Глухота молодых поэтов к этим строфам объясняется близостью их к силлабическому звучанию, напоминавшему им «школьную» оду. Как будто отвечая Сумарокову, М. М. Херасков уже в августе—

¹ *Сумароков А. П.* Сафическая ода // Сочинения и переводы к пользе и увеселению служащие. (Ежемесячные сочинения). 1758. Апрель. С. 397—398. (То же: *Сумароков А. П.* Избранные произведения. С. 101).

² *Сумароков А. П.* Вторая ода Сафы, сочиненная по русскому переводу г. Козицкого // Сочинения и переводы к пользе и увеселению служащие. (Ежемесячные сочинения). 1758. Апрель. С. 395—396.

³ *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 184.

⁴ *Тредиаковский В. К.* 1) Предупреждение от трудившегося в переводе. С. LXVI; 2) Способ к сложению российских стихов. С. 140; 3) Ответ на письмо о сапфической и горацианской строфах. С. 251; 4) Предыдьяснение об ироической пииме // *Фенелон Фр.* Тилемахида или странствование Тилемаха сына Одиссея... СПб., 1766. Т. 1. С. XXXVIII.

ноябре 1755 года предложил свои варианты горацианской оды, находящиеся в полном соответствии с метром и формой классицизма: силлаботоникой и пиндарической строфой. Оба варианта имели в русской поэзии долгое и важное продолжение. В ноябрьской «Оде» Херасков использовал строфу переводов из Горация Поповского:

Кто тщетну славу презирая,
 Далеко от сует бежит,
 На пышну гордость не взирая,
 В смирении закон хранит,
 Тот выше всех себя поставит,
 И перед прочими прославит.¹

Хотя Херасков заметно уклоняется от различимого в одах Поповского пиндарического напряжения, не вызывает сомнений, что он создавал свою оду с ориентацией на переводы из Горация, поскольку даже грамматически в его первой строфе повторена конструкция двух переводных од Поповского:

Кто правдой жить на свете тщится
 И постоянным быть привык,
 Тот гроз, мятежей не боится,
 Его ниже народный крик,
 Ни сам мучитель взором зверским,
 Не склонит к действиям продерзким.²

У самого Поповского эта конструкция восходит к стихотворению Феофана Прокоповича «Кто крепок на Бога упоая, Той недвижим смотрит на вся злая», начальные строки которого были ориентированы на 3-ю оду III книги Горация.³ Третьяковский, критиковавший именно эти строки Поповского,⁴ из-

¹ М. Х<ерасков>. Ода // Ежемесячные сочинения. 1755. Ноябрь. С. 441–444.

² Поповский Н. Н. [Из Горация]. Книга III, ода III // Поэты XVIII века / Сост. Г. П. Макогоненко, И. З. Сермана; подгот. текста и примеч. Н. Д. Четковой. Л., 1972. Т. 1. С. 117. (Б-ка поэта). Или:

Кто правдой в свете жить радеет,
 В худых не виноват делах,
 Тот в луке нужды не имеет
 К своей защите, ни в стрелах,
 Смертельным ядом напоенных,
 Что мечет мавр в полях полдневных.

(Поповский Н. Н. [Из Горация]. Книга I, ода XXII // Там же. С. 113).

³ См. с. 104–105 настоящей книги.

⁴ См. с. 209 настоящей книги.

вестного стихотворения Феофана в них, по-видимому, не узнал.¹ Но Ломоносов, под влиянием или даже руководством которого работал Поповский, строки Феофана прекрасно помнил. Переключка с ними перевода Поповского доказывается пятым стихом строфы, в которой *мучитель* и *зверский* подсказаны строкой Феофана «ни страшен мучитель зверовидный», довольно вольно передающей строку Горация «*non voltus instantis tyranii*» (ни гневное выражение лица неминуемого властелина).

Спустя пять лет на горацианскую оду Хераскова откликнется своей «Одой» А. А. Ржевский. В ней, религиозной по теме, но проникнутой горацианским духом, он, очевидно неосознанно, возвращается к христианизированному горацианству Феофана:

Кто веру к Богу простирает,
Хранит с усердием закон,
Тот век спокойно провождает
И горести не знает он.²

В августовском номере «Ежемесячных сочинений» за 1755 год Херасковым был предложен другой вариант решения горацианской темы — «Ода к господину В***». Ее строфа представляет собой один из первых опытов хорейческой пиндарической строфы, выбор которой продиктован тематикой — размышлением о суетности жизни. Ямбическая пиндарическая строфа оставлена высоким одам: торжественным и духовным. Горацианское звучание оды Хераскова придает и различимая в ней реминисценция из перевода Третьяковского оды 9 II книги Горация:

Разливаясь волнами,
Море *не всегда* кипит,

¹ Ниже, на с. 237 мы встретимся с еще одним «неузнаванием» Третьяковским несомненно известных ему стихов. Неспособность видеть в строках реминисценции из других стихотворений связана, возможно, с иным, чем сегодня, восприятием поэзии. Использование «чужого» слова не было ориентировано на обыгрывание его, на придачу ему дополнительных смыслов при сохранении прежних, то есть на то, чтобы оно было узнаваемым. Соответственно чтение поэзии также не было, по-видимому, ориентировано на узнавание. Основанное на платоновском проицании идеи, произведение являлось и, вероятно, воспринималось отдельным замкнутым в себе целым, а не репликой в едином поэтическом тексте.

² Ржевский А. Ода // Полезное увеселение. 1760. Январь. № 3. С. 45.

Не всегда из туч над нами,
 Преужасный гром гремит.
 При случае непогоды,
 Кормщик, пльвши через воды,
 Должен смелым пребывать,
 Если ж мало оробеет,
 Ум его оцепенеет,
 И начнет он утопать.¹

Под воздействием горацянских по теме и пиндарических по форме од Хераскова Сумароков отказывается от горацянской формы и больше к ней не возвращается. Теперь он создает горацянскую оду по предложенному Херасковым образцу. Тему суетности человеческой жизни он заключает в хореическую пиндарическую строфу:

Все в пустом лишь только свете,
 Что не видим — суета,
 Добродетель ты на свете
 Нам едина красота!
 Кто страстям себя веряет,
 Только время он теряет
 И ругательство влечет,
 В той бесчестие забаве,
 Кая непричастна славе,
 Счастье с славою течет.²

С этого момента судьба горацянской формы была решена. Из профессиональной поэзии она уходит фактически навсегда, определив этим своеобразие развития русской лирики второй половины XVIII века. На какое-то время по инерции горацянская ода остается уделом школьников и любителей, но и они стараются освободиться от нее. Характер бытования горацянской формы в среде непрофессиональных поэтов 1760-х годов иллюстрируют две стихотворные похвалы императрице Екатерине II известного механика И. П. Кулибина. В 1767 году он обращается к ней с кантом, написанным правильными силлабическими сапфическими строфами:

Воспой, Россия, к щедрому Богу,
 Он бо излия милость премногу,

¹ М. Х<ерасков>. Ода. К господину В*** // Ежемесячные сочинения. 1755. Август. С. 162–165. (Курсив в цитате мой.—Н. А.)

² А. С<умароков>. Ода // Трудолюбивая пчела. 1759. Декабрь С. 699–700. (То же: Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 84).

Десницей щедрой во всей вселенной
Возвеличил тя.¹

Осознав, видимо, архаичность формы своего панегирика, он через год пишет уже «Оду» ямбическими пиндарическими строфами, избыливающими ошибками:

В параде стоя гренадеры,
Метали артикул ружьем,
И храбрые чиня примеры,
В ожиданьи были все при сем,
Но вдруг трубою загремели,
И Музов гласы полетели,
Прерадостный являя знак,
На пристань вшед Екатерина,
Яви лице светлее крина,
Презельно тшился видеть всяк.²

В то время, когда Кулибин создавал свой «Кант», молодой Державин пробует перевести 2-й эпод Горация сапфической строфой:

Блажен тот, кто отдален от света,
Отдален от шуму придворного,
Препроводит в глубокой тишине
Минуты дней своих.³

Но в отличие от нижегородского самородка, хотя и не получившего систематического образования, но, очевидно, хорошо знавшего старую русскую поэзию,⁴ Державин не владел силлабической строфой и, возможно по этой причине, не закончил своего перевода.

В журнале «Полезное увеселение» (1760—июнь 1762 года), издаваемом Херасковым, новая классицистическая горацианская ода получила свое развитие. За всю историю русской поэзии этот журнал остался самым «одическим»: его основу со-

¹ Кант во время высочайшего шествия е. и. в. по Волге в Низовые города, сочиненный и поднесенный е. и. в. в нижнем Нове городе Иваном Кулибиным, 1767 года, Мая 22 дня // Прибавление к № 34 Санкт-Петербургских ведомостей. 1768. Л. [165].

² Ода е. и. в. сочиненная им же Иваном Кулибиным в год после вышепредложенного канта // Там же. Л. [168].

³ Сочинения Державина, с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. СПб., 1866. Т. II. С. 166.

⁴ И. П. Кулибин был грамотеем из старообрядцев, см. о его литературной деятельности: Кочеткова Н. Д. Кулибин И. П. // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2. С. 166.

ставляют оды и стансы, стихотворения в других жанрах (басня, элегия, идиллия) встречаются много реже. Очевидно, что Херасков и его молодые сотрудники стремятся разработать новые темы, формы и типы од. За весь первый год издания помещена только одна торжественная «Ода» А. Карина, посвященная дню коронавания императрицы Елизаветы Петровны (24 апреля). Только в декабре 1760 года будут напечатаны первые духовные оды: «Молитва» Хераскова и парафразисы И. П. Богдановича. Другие 27 од, опубликованных за 1760 год, включая сюда стансы, посвящены главным образом рассуждению о времени, судьбе, людском суемыслии. Открывает первый номер журнала ода издателя, принадлежащая по своему типу к уже известной нам смешанной оде: пинадарической по форме и горацанской по теме:

Убегай от оных ночи,
Где все гибнут в суете,
И взведи на тех ты очи,
Что ведут жизнь в простоте.
Пышность тамо не известна,
Простота для них прелестна.
Чисты роши — сад его,
Пенья птиц — его музыка,
Слава то ему велика,
Что не ищет ничего.¹

За ней следует «Станс» Хераскова на ту же тему:

Все на свете сем преходит,
Постоянного в нем нет,
Солнце утром хоть восходит,
Вечером опять зайдет.²

Два стихотворения, посвященные одной теме, но написанные в разной форме, служили своего рода программой поэтической части «Полезного увеселения». На протяжении двух с половиной лет издания журнала обе формы, как будто соревнуясь друг с другом, будут примеряться к горацанской теме суеты мира. Первое время выхода журнала горацанская тема чаще решалась в стансах, чем в пинадарической по форме оде. Постепенно строфа стансов претерпевала изменения: четыре стиха все чаще заменялись шестью, шестистопный ямб — че-

¹ Полезное увеселение. 1760. Январь. № 1. С. 9.

² Там же. С. 15.

тырехстопным. Но в ноябре 1760 года была напечатана горацанская ода А. Г. Карина, отличающаяся от херасковских и сумароковских од ямбическими (вместо хорейских) строфами. Тема суеты в ней впервые вынесена в заглавии: «О суете мира».¹ Звучащие в разных стансах и одах мотивы этой темы здесь собраны воедино, благодаря чему она стала своего рода итогом предшествующих поисков:

Рассмотрим суетный мы ныне
И скользкий сей рассмотрим век,
Какой подвержены судьбине
И как несчастлив человек;
Что боле нас всего ласкает,
То ж самое и отягчает,
И то же наконец губит.
Что в жизни жадно не хватаем,
То с грустью после оставляем,
Когда косою смерть сразит.²

Спустя три года Сумароков обратился с одой, горацанской по теме и пиндарической ямбической по форме, «К М. М. Хераськову»,³ опираясь при этом на уже сложившуюся традицию, прежде всего на образец оды Карина. На протяжении всей оды (ее объем — 6 строф) Сумароков в тех же местах, что и Карин (ода которого обнимает 10 строф), повторяет устойчивые мотивы темы суеты:

1.
.....
Что в жизни жадно не хватаем,
То с грустью после оставляем,
10. Когда косою смерть сразит.

4.
.....
Вся наша жизнь, как сон, проходит,
Смерть все дела в мечту приводит,
Навек от слез сокрывши свет.
5.
Как водный ток, что исчезает,
Один пустой оставя шум,
Так слава наша увядает,

1.
.....
Умрешь, хоть смерти ненавидишь,
И все, что ты теперь ни видишь,
10. Исчезнет от тебя навек.

5.
Почтем мы жизнь и свет мечтою;
Что мы ни делаем, то сон,
Живем, родимся с суетою,
Из света с ней выходим вон,
Достигнем роскоши, забавы,
Великолепия и славы,
Пройдем печаль, досаду, страх,
Достигнем крайнего богатства,

¹ А. К<арин>. Ода. О суете мира // Полезное увеселение. 1760. Ноябрь. № 20. С. 197–200.

² Там же. С. 197.

³ А. С<умароков>. Ода к М. М. Хераськову // Свободные часы. 1763. Март. С. 172–174.

Что в жизни столь пленила ум, Преодолеем все препятства,
 Не будут знать по нас потомки, И после превратимся в прах.²
 Что мы столь были в свете громки,¹
 Богатство взвеется, как прах,
 И славное умолкнет дело,
 Когда душа оставит тело,
 Когда померкнет свет в очах.

Кроме приведенных мест в обеих одах звучат ключевые слова темы: *суета, времена света, тленность*. В отличие от Карина, завершившего оду четырьмя строфами, содержащими совет: «Пекись о вечности единой, Свое блаженство в ней считай, Доволен будь своей судьбиной И тленьем мысль не ослепляй», Сумароков заканчивает свою оду сомнительным утешением: «И нет на свете смерти злая, Но смерть последняя беда». Позднее ода Сумарокова получила название, аналогичное названию оды Карина: «На суету мира».³ Соединение горацианской темы «суеты мира» с пиндарической формой образовало особый тип оды, русской горацианской оды «на суету». Ода Сумарокова стала вершиной подобных од.

Среди стансов «Полезного увеселения» был напечатан без подписи «Станс» Хераскова в похвалу Санкт-Петербургу:

Увидя Невские прекрасные струи,
 Которые гласят всегда труды Петровы,
 Я чувства собирал и силы все мои,
 Чтоб имени его сплести венцы лавровы,
 Чем больше к пению охоты я вмещал,
 Тем меньше сил к тому в себе я ощущал.⁴

Он продолжил наметившуюся к этому времени традицию похвалы Петербургу в форме стансов. Она восходит к «Похвале Ижерской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу» Тредиаковского, написанной в форме стансов. Включенная в раздел «Од похвальных» второго тома «Сочинений и переводов» Тредиаковского, она явилась единственной из

¹ Здесь истоки темы оды Державина «Водопад» (1791).

² Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 89–90. (В обоих примерах курсив мой. — Н. А.).

³ Под таким названием ода включена автором в его сборник «Разные стихотворения» (СПб., 1769. С. 64–66). Новиков в «Полном собрании всех сочинений в стихах и прозе» напечатал ее под разными названиями дважды в разных разделах: «Духовные стихотворения» («На суету мира») и «Оды разные» («М. М. Хераскову»).

⁴ [Херасков М.] Станс. Сочиненный в Санкт-Петербурге в 1761 году // Полезное увеселение. 1761. Май. № 19. С. 168.

предложенных им форм, утвердившейся с небольшими изменениями в современной ему поэзии. Строфы Тредиаковского резко выделялись на фоне пиндарических од Ломоносова и Голенинского:

Приятный брег! любезная страна,
Где свой Нева поток стремится к пучине,
О! прежде дебрь, се коль населена!
Мы град в тебе престольный видим ныне.¹

Младшие современники обратили на эту оду (стансы), принадлежащую к лучшим произведениям поэта, внимание, и какое-то время стихотворные панегирики Петербургу создавались ими в форме стансов. При этом стих пятистопного ямба, которым, кроме Тредиаковского, никто не владел, был заменен ими на более разработанный стих шестистопного ямба. Первыми в этом ряду были «Стансы. Похвала Петербургу» 1756 года:

Блаженна та страна! Где дочь живет Петрова,
Где отверст храм наук, и к ним пространен вход,
Златые времена уже настали снова,
Прекрасны здесь поля, древа приносят плод.²

В 1759 году в «Трудолюбивой пчеле» в той же форме появились «Стансы. На одержанную победу при Фирштенфельде» за подписью «С. Н.» (С. В. Нарышкин), в которых более восхваляется Петербург, чем одержанная победа. По-видимому, похвала Петербургу в эту пору ассоциируется со стансами:

Какую радость ты, Петрополь, торжествуешь?
Я слышу звон, во слух плеск радости влечет,
Я вижу, что народ в весельи в храм течет,
Никак в победе ты над прусами ликуешь?³

В цитированной строфе петербургских стансов Хераскова четверостишие удлинилось до шестистишия, что было данью разрабатываемой поэтами «Полезного увеселения» шести-

¹ *Тредиаковский В.* Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 1752. Т. 2. С. 40. (То же: *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. С. 179).

² Ежемесячные сочинения. 1756. Декабрь. С. 551–552. Подпись: А. Н. За такой подписью позднее в журналах печатались стихотворения А. В. Нарышкина, которому в год издания «Похвалы Петербургу» было всего 14 лет. Возможно, что автором стихотворения был окончивший в предыдущем году Шляхетный корпус А. А. Нартов.

³ [*Нарышкин С.*] Стансы // Трудолюбивая пчела. 1759. Апрель. С. 127.

стишной форме стансов. Два последних стиха заметно обеднили звучание предшествующего им катрена. Следы «Похвалы» Третьяковского в нем можно увидеть лишь в самой форме похвалы Петербургу.

В «Полезном увеселении» были опубликованы переводы Ломоносова и Сумарокова знаменитой оды Ж.-Б. Руссо «A la Fortune» (1712).¹ Ода Руссо, произведшая во Франции и за ее пределами сильное впечатление, отличалась страстным обличением войн и завоевателей, наполняющих мир ужасом и стонами. Прославленные герои, среди которых Александр Македонский, император Август, предстали в ней тщеславными и жестокосердыми агрессорами, которым Руссо противопоставил славу мудрого Сократа, миролюбивого императора Веспасиана, созидательного Энея. Размышление о мировой истории в такой плоскости вводило в оду ряд новых незнакомых русской оде имен, существенно изменяя привычный одический пантеон героев.

Перевод Ломоносова, осуществленный ямбами, стал первой изданной одой, написанной в форме ямбической пиндарической строфы, но не торжественной и не духовной по своей теме. Возможно, опираясь на этот опыт Ломоносова, Карин и заключил свою оду «О суете» в такую же форму, считавшуюся до этого прерогативой торжественной оды. Ямб Ломоносова возвышал тему до торжественного звучания, до возможной высоты и серьезности. Хореический перевод Сумарокова заметно упрощал и обеднял тему, на что обратил внимание Державин, указывая, что «слог последнего [Сумарокова. — Н. А.] не соответствует высокому содержанию подлинника».² Митрополит Евгений Болховитинов понял это замечание как недовольство Державина хореическим метром перевода Сумарокова и посчитал за нужное объяснить поэту достоинство хорея.³

История одновременного появления в журнале переводов двух враждовавших между собою поэтов остается нам неизве-

¹ Ода господина Русо Fortune, de qui le main couronne, переведенная г. Сумароковым и г. Ломоносовым... // Полезное увеселение. 1860. Январь. № 2. С. 18—28.

² Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии или об оде // Сочинения Державина, с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. СПб., 1868. Т. VII. С. 522.

³ Там же. С. 601.

стой. Но, зная характер Ломоносова и Сумарокова, можно с большой долей уверенности предполагать, что Ломоносов сделал перевод первым и по собственному почину: мало вероятно, чтобы кто-нибудь, кроме императрицы и Шувалова, мог подсказывать ему материю для поэтической работы. Узнав о работе Ломоносова, Сумароков, возможно, захотел создать свою версию перевода. Странное для начала 1760-х годов и ничем не оправданное соревнование было поддержано Третьяковским, создавшим свой перевод, самый близкий к оригиналу по смыслу, но с характерной для него свободой в понимании формы оды. Его ода написана строфой шестистопного ямба. Едва ли выбор для перевода Ломоносова, Сумарокова и Третьяковского был продиктован чувством соревнования между ними, как это было в далеком 1743 году, или желанием повлиять на становление формы русской оды. Ее судьба к 1760 году на долгое время была уже решена. Хорей уже давно был признанным Ломоносовым метром, которым он написал большую часть своих парафрастических од. За хорейской пиндарической строфой, как мы видели, к 1760 году уже закрепились определенные темы, и выбор Сумароковым хорей для неторжественной оды был осуществлен в русле уже наметившейся традиции хорейских «од разных». Третьяковский же прекрасно осознавал, что никакого влияния на русскую оду он уже не имеет.¹ Скорее, три выполненных одновременно перевода оды свидетельствуют о вдруг пробудившемся в России интересе к оде Руссо. Впрочем, один из участников соревнования, Сумароков, к ней обращался уже почти 20 лет назад.

В разделе «Оды разные» его собрания сочинений Н. И. Новиковым опубликована ода без названия в сопровождении авторского пояснения: «сочиненная в первые лета моего в стихотворении упражнения».² Посвященная обличению войн и осуждению завоевателей, эта ода представляет собой вариацию на тему оды Руссо, из которой Сумароковым заимствованы опорные имена и сюжеты, существенно, правда, развернутые по сравнению с оригиналом. Так, осуждение Александра

¹ Не имея возможности публиковаться в журналах, Третьяковский поместил свой перевод в 12-й том своего перевода «Истории Ролленя» (Римская история от создания Рима до битвы Акгийския <...> сочиненная г. Ролленем. СПб., 1765. Т. 12. С. XXII—XXVI).

² *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе: В 10 т. Собраны и изданы Н. Новиковым. 2-е изд. М., 1787. Т. 2. С. 166—172.

Македонского распространено им на три строфы, две строфы занимает рассказ о подвиге Энея. Заметное усиление повествовательного начала лишило оду динамики оды Руссо. Но Сумароковым сохранена энергия знаменитой оды, которая будет отличать перевод «Руссовой оды» Ломоносова:

Филиппов сын, когда корона,
Сияла на главе его,
Слыть сыном восхотел Аммона,
Среди народа своего.
Новодоносор в счастье многом,
Возмнил себя почтiti богом.
До звезд ты, гордость, возросла!
О, лесь, душ подлых жертва смертным,
Куды ты прославленьем тщетным,
Геройски имена взнесла!¹

Новым в сравнении с одой Руссо стали смешение молодым Сумароковым древнегреческой и римской истории с историей библейской и введенный им сюжет Троянской войны.² Примерно в то же время, когда Сумароков писал оду в духе оды Руссо, в подражание ей создавал свои оды Фридрих Великий.³ Популярность оды Руссо объяснялась ее просветительской гуманностью, к которой все более тяготели люди начиная с середины XVIII века, и той новой возможностью лирического выражения, особенно ценимого после господства буалоистской оды. Ода Руссо и многочисленные ей подражания определили новый тип оды. Посвященные отдельным человеческим порокам, приводящим к бедствиям все человечество, оды этого типа были философско-моралистическими, страстными по своему тону, обличительными по настроению, гуманистическими по заключенной в них философии, пиндарическими по своей форме. Установился и особый тип их названия. Так, ода Сумарокова должна была бы называться «На гордыню» или «На тщеславие».⁴

Столь раннее подражание Сумарокова Руссо придает русской рецепции знаменитой оды необычные очертания. Еще в самом начале утверждения в России классицистической оды,

¹ Там же. С. 170.

² Возможно, существовала французская ода-посредник между подражанием Сумарокова и оригиналом Руссо.

³ См. об этом: *Алексеева Н. Ю.* Державинские оды 1775 года. (К вопросу о реформе оды) // XVIII век. СПб., 1993. Сб. 18. С. 82–84.

⁴ О типологии названия руссоистской оды см.: Там же. С. 89.

буалоистской по своему типу и происхождению, к оде Руссо, в известном смысле антибуалоистской, уже обращался Сумароков. Его подражание ей было, вероятно, продиктовано желанием разнообразить темы, общие формулы и интонации русской пиндарической оды. Но тогда, кроме него, ода Руссо ни у кого интереса не вызвала. В начале 1740-х годов руссоистская ода Сумарокова, если и была известна, то только самому узкому кругу лиц. Он мог показывать ее Третьяковскому и Ломоносову. Но Третьяковский ее не знал,¹ а Ломоносов, если и видел ее, остался к ней равнодушен. Если не руссоистскую оду Сумарокова, то саму оду Руссо Третьяковский и Ломоносов не могли не знать в начале 1740-х годов, но они никак на нее не откликнулись. Лишь через 20 лет Ломоносов и Третьяковский берутся за ее перевод. За два десятилетия буалоистская ода уже утвердилась в России, и теперь русская лирика была готова к восприятию руссоистской оды. Укорененные в прошлом европейской литературы, стараясь наверстать упущенное русской поэзией, оба старших классициста не могли в начале 1740-х годов с сочувствием отнестись к модной тогда в Европе оде Руссо. Молодой же Сумароков был обращен в современность, ловя на лету новые веяния.

Так, с опозданием в 20 лет, русская лирика получила прививку новой европейской оды. Еще не раз русские поэты вдруг неожиданно будут вспоминать оду Руссо, создавая всякий раз произведения, значимые для развития русской лирики. Пока же, в начале 1760-х годов, хореический вариант «Руссовой оды» послужил основой для создания целого ряда од такого типа. В декабре 1761 года появилась ода Хераскова «На чело-веколюбие», посвященная Е. Р. Дашковой. Помимо самой темы, обличительного тона и типологии названия Херасков заимствует из оды Руссо мотив ненужного кровопролития, подключаясь, таким образом, к несвойственной для себя теме жестокости:

Где врожденная природа
Для взаимныя любви?
Не любя народ народа
Топит друг друга в крови.
Жалости отец не внемлет,
Как на сына меч подъямлет,

¹ См. с. 238–239 настоящей книги.

Замолчало естество.
Гневом к брату брат пылает,
Кровь над кровию жаждает
Получити торжество.¹

Херасков не воспользовался знаковой особенностью оды, ее пантеоном героев. Этот недостаток восполнил С. Г. Домашнев в своей оде «На любовь»:

Тлеть в любви не устыдился
Несравненный Геркулес,
Страсти оной покорился
Храбрый в греках Ахиллес,
Быв Гектора победитель,
Будучи троян разитель...
.....
Цезарь света повелитель,
Вольность Рима взял во плен,
Быв героев победитель,
Был любовью побежден...²

Он же оказался чуток к особенности уже русского варианта оды: к повторяющейся анафоре «Доколе», введенной Ломоносовым в первую строфу:

Доколе, Счастье, ты венцами
Злодеев будешь украшать?
Доколе ложными лучами
Наш разум хочешь ослеплять?
Доколе, истукан прелестный,
Мы станем жертвой, нам бесчестной,
Твой тщетный почитать олтарь?
Доколе будем строить храмы,
Твои чтить замыслы упрямы,
Прельщенная словесна тварь?³

¹ М. Х<ерасков>. Ода на Человеколюбие. К ея сиятельству К. Р. Д<ашковой> // Полезное увеселение. 1761. Декабрь. № 21. С. 160–164.

² Домашнев С. Ода на Любовь // Полезное увеселение. 1762. Март. С. 141.

³ Ломоносов М. В. На счастье // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л. Т. 8. С. 661. Ср.:

Доколе, Господи, без гневу
На злость их будешь ты взирать?
Не дай, не дай ты львову чреву
Живот мой до конца пожрать!

(Ломоносов М. В. Преложение Псалма 34 // Там же. С. 378). В духовных одах (например, И. Ф. Богдановича) этот рефрен восходит к этой оде Ломоносова, в светских — к оде «На счастье».

Чтобы согласовать анафору с хорейческой формой оды, Домашнев прибавляет союз «и»:

Долго ли, Любовь, ты станешь
Разум смертных ослеплять
И доколе не устанешь
Наше сердце уязвлять?

Долго ль нам тобой прельщаться
И доколе устремляться
Смертным во твои следы?¹

Спустя более десяти лет влияние оды Руссо испытает начинающий Державин во время работы над одами «На знатность» и «На великость», ставшими важным шагом в его отходе от торжественной ломоносовской оды.² Затем прямая аллюзия на оду Руссо прозвучит в его оде «На коварство» (1791), замысел которой, возможно, относится к началу 1780-х годов.³ В ней Державин распространит ломоносовскую анафору на четыре строфы. Через год после выхода оды Державина русскую форму «Руссовой оды» использует Н. М. Карамзин в оде «К Милости», обращенной к Екатерине II и написанной по поводу ареста Н. И. Новикова в надежде смягчить участь своего бывшего наставника. На протяжении всей оды он будет повторять как заклинание анафору «Доколе», накопившую определенные негативные смыслы, но с иным, чем ломоносовско-державинская анафора, значением: вместо *до каких пор — до той поры*.

Доколе милостью пребудешь,
Доколе пользоваться будешь
Ты правом матери одной...

Доколе гражданин покойно
Без страха может засыпать

Доколе злоба, дщерь тифона,
Пребудет в мрак удалена...

¹ Домашнев С. Ода на Любовь. С. 144, 145.

² См.: Алексеева Н. Ю. Державинские оды 1775 года. (К вопросу о реформе оды). С. 86—89.

³ В письме от 5 марта 1781 г. И. И. Хемницер и В. В. Капнист советуют Державину написать оду на коварство (*Капнист В. В. Собрание сочинений: В 2 т. / Под ред. Д. С. Бабкина. М.; Л., 1960. Т. 2. Переводы. Статьи. Письма. С. 259*).

Доколе правда не страшна

Доколь доверенность к народу
 Видна во всех твоих делах...¹

Завершает первую часть длинного, распространенного на всю оду, периода его второй грамматический член: «Дотоле будешь свято чтима...». Русская традиция руссоистской оды позволяет увидеть в выступлении Карамзина незамеченный ранее важный смысловой оттенок, а в русской оде — не известное прежде средство эзопова языка.

В раздел «Од разных» Новиков включил и анакреонтические оды. Первой русской анакреонтической одой, появившейся в печати, стала ода Ломоносова «Ночною темнотою...».² Написанная трехстопным рифмованным ямбом без деления на строфы, она не стала образцом формы для русской анакреонтической оды. Вторая после нее ода «По примеру Анакреонта к Живописцу», опубликованная в майском выпуске «Ежемесячных сочинений» без подписи, по своей форме представляет собой строфически организованный четырехстопный хорей.³ В июльском номере за тот же год были помещены две оды Сумарокова: «Пляскою своей, любезна...» (безрифменный нестрофический четырехстопный хорей) и «Завидны те мне розы...» (безрифменный нестрофический трехстопный ямб), в августовском номере — «Ода Анакреонтова» Хераскова (четверостишия четырехстопного ямба с перекрестной рифмой).⁴ С этого момента в русской поэзии начинается интенсивное освоение анакреонтической формы.⁵ Строфическая анакре-

¹ [Карамзин Н. М.] К милости // Московский журнал. 1792. Ч. 6. Кн. 2. Май. С. 117–119. (То же: Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. М.; Л., 1966. С. 110–111. (Б-ка поэта)).

² Она вошла в «Краткое руководство к красноречию» (СПб., 1748) как пример басни.

³ Ода по примеру Анакреонта к Живописцу // Ежемесячные сочинения. 1755. Май. С. 497.

⁴ М. Херасков >. Ода Анакреонтова // Ежемесячные сочинения. 1755. Август. С. 165–166.

⁵ История анакреонтической формы в русской поэзии прослежена Г. А. Гуковским (Гуковский Г. А. Об анакреонтической оде // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 128–156). В отличие от предлагаемого нами понимания основы анакреонтической формы — строфическая и нестрофическая организация речи, Гуковский видит ее в рифменной или безрифменной организации стиха.

онтика восходит к французской традиции, нестрофическая — к немецкой. Замечательно в этой связи место статьи Г. Н. Теплова «О качествах стихотворца рассуждение», в котором говорится о первых русских анакреонтических одах: «„Сударыня, — вздохнувши скажет, — жаль, что вы Анакреонта не читали, вы бы увидели, сколь близко я сему греческому стихотворцу подражаю. Я читал при том и Геллерта и Готшейда на немецком...“».¹ В приведенных строках, как и во всем пассаже, откуда они взяты, явно пародируется Сумароков, разрабатывавший форму анакреонтической оды по немецким образцам. Вместе с тем слова осмеиваемого Тепловым стихотворца отражают возникшую в середине 1750-х годов моду на анакреонтику, о которой говорят даже с дамами. Следует учитывать, что именно в этих условиях Ломоносовым был написан «Разговор с Анакреонтом», намеренно диссонирующий с общим увлечением русских поэтов «легкой» одой. В самом начале 1760-х годов еще преобладают строфические анакреонтические оды, отчасти это, возможно, связано с большей простотой их формы, вне строфы организовывать поэтическую речь было уже трудно.² Бурное развитие анакреонтики в этот период завершилось выходом в свет «Новых од» Хераскова — сборника его анакреонтических од.³ Нестрофическая форма херасковских од на долгое время узаконила эту форму для анакреонтики. Строфическая анакреонтика во вторую половину 1760-х—1770-е годы — уже анахронизм, но в 1790-е годы стала новаторством (поздний Державин).

Как отличительную особенность русской анакреонтики, в сравнении с французской и немецкой, Г. А. Гуковский отмечал отсутствие в ней «тематического единства». Русские анакреонтические оды «помимо обычных „анакреонтических“ в немецком смысле тем приемлют темы совершенно иного порядка, не свойственные ни самому Анакреонту, ни его западным подражателям».⁴ Ярким примером отступления от анак-

¹ [Теплов Г.] О качествах стихотворца рассуждение // Ежемесячные сочинения. 1755. Май. С. 381.

² В эту короткую эпоху строфами пишутся и басни («Кошка и соловей» Хераскова), и идиллии («Пастух у теплой речки...» Хераскова). Трудность нестрофической организации речи сказалась, например, в оде «На рождение в Севере порфиородного отрока» Державина (см. с. 326 настоящей книги).

³ Херасков М. М. Новые оды. М., 1762.

⁴ Гуковский Г. А. Об анакреонтической оде. С. 135.

реонтической тематики служат «Новые оды» Хераскова, посвященные «дидактическому изложению начал моральной философии рационально-стоического типа».¹ Это наблюдение совершенно справедливо, но указанная особенность русской лирики 1760—1780-х годов может стать понятна не из контекста европейской анакреонтики, а из общих тенденций развития русской поэзии этого периода. Обращение русских поэтов к анакреонтике должно рассматриваться в контексте общего поиска новой формы лирики. С отказом от горацанской оды альтернативой пиндарической форме оды оказались стансы и анакреонтическая ода. 25 из 27 философских од Хераскова, вошедших в «Новые оды», написаны в анакреонтической форме (XIX и XXV оды белым четырехстопным ямбом), но ни одной анакреонтической в тематическом плане оды в сборнике Хераскова нет. По своим темам большая их часть — горацанские оды. В них говорится о дружбе («Искренние желания дружбы»), обретении благополучия в преодолении страстей («Истинное благополучие»), о суетных желаниях («О суетных желаниях»), о преодолении любовной страсти («Сила любви»), о суете человеческой жизни («Суеты мира»). Позиция поэта, уставшего от «великости духа» пиндарических торжественных од, выражена в оде XIII «Тебе приятны боле...». И хотя Херасков и молит богов о даре Анакреонта, нарисованный им идеал жизни поэта более походит на горацанский:

Мне тихое вздыханье
Стенящих горлиц мило,
Мне тихие потоки,
Мне рощи, мне долины
Приятней лирна гласа.²

Отказ Хераскова еще в 1755 году от горацанской формы привел его в «Новых одах» к созданию смешанной оды: горацанской по теме и анакреонтической по форме.

Влияние анакреонтической оды обнаруживает в эти годы и торжественная ода. Первой торжественной хореической одой стала ода Сумарокова «На погребение императрицы Елисаветы Первой» (1761), выпущенная впервые за долгие годы от-

¹ Там же.

² Херасков М. М. Новые оды. С. 42. (То же: Херасков М. М. Избранные произведения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А. В. Западова. Л., 1961. С. 84. (Б-ка поэта)).

дельным изданием.¹ Стихом траурной оды поэт неожиданно избирает хорей. Но еще более неожиданно, когда в хорейских пиндарических строфах начинают звучать анакреонтические интонации, повторы:²

И вопили б: «Возвратися,
Возвратися к нам назад...»³

Здесь встречается также невозможное в пиндарической, но уместное в анакреонтической оде употребление междометия «ах»:

Ах, отри потоки слезны,
Ты от наших, Петр, очей!⁴

И наконец, совсем по-анакреонтически звучит сравнение императрицы с розой:

Не дождавшись мороза,
О, прекрасна наша роза,
Ты увяла навсегда!
Ты увяла на престоле,
И уже тебя мы боле,
Не увидим никогда.⁵

Ода Сумарокова явилась опытом смешения пиндарической оды с анакреонтической, с преобладанием начала торжественной оды. При всей обескураживающей смелости Сумарокова ему удалось создать траурную оду, в которой и «нежный» хорей, и элементы анакреонтической поэтики служат выражению скорби в духе народного плача. В дальнейшем народное начало анакреонтики будет чутко уловлено и развито Державиным.

Основу второго сборника Хераскова — «Философические оды» (1769) составляют также горацянские по теме оды, на этот раз большая их часть написана стансами (31 из 33). По своей форме они делятся на четверостишия трехстопного ямба («К А. А. Р<жевскому>», «Красота»), шестиостишия четырехстопного ямба («Утешенная добродетель», «Ничтожность») и

¹ Об издании его первой оды см. с. 239 настоящей книги.

² *Гуковский Г. А.* Об анакреонтической оде. С. 141.

³ *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Т. 2. С. 35.

⁴ Там же. С. 34.

⁵ Там же. С. 33.

четверостишия четырехстопного ямба с перекрестной рифмой — остальные 27 од; одна ода написана пиндарической строфой из восьми стихов («Терпение») и одна ода — анакреонтическая по своей форме («Добродетель»)¹.

И первая книга од Хераскова, и вторая предлагали русской лирике иную оду, чем высокая пиндарическая, оду, «не парящую в высоту», изящную и умную, по своей внутренней форме — гораццианскую. Спор между гораццианской одой и пиндарической Херасков перевел в иную плоскость, теперь речь шла не о внешней форме, а о внутренней. Но как ни восхищались современники одами Хераскова, никто из них его не поддержал. Вместо легких стансов в 1770-е годы создаются философские пиндарические оды, тяжелые и серьезные (В. И. Майков). В 1770-е годы пиндарическая форма окончательно возобладала в русской лирике.

Глава 3

ТОРЖЕСТВЕННЫЕ ОДЫ СУМАРОКОВА

Еще при жизни Сумарокова за ним установилась слава поэта «нежного», в противоположность «громкому» Ломоносову. Сумароков, видимо, не без досады относившийся к этому определению, считал, что оно исходит из свойств его стиля: «...знал он [Ломоносов. — Н. А.] и то, что такое малотрудное сложение многими незнающими по причине грубости оного высокостию почитается и что многие легкотекущий склад мой нежным называли; но нежность оную почитали мягкосердую слабостию, придавая ему качество некоей громкости, а мне — нежности».² Между тем всякое метапоэтическое определение XVIII века стремится обнять собою все уровни определяемого. Как громкость обозначала не только стиль ломоносовских од, но и сам неразрывно связанный с его поэзией жанр — оду,

¹ К сожалению, А. В. Западон, опубликовавший 12 из них, не учел их формы и напечатал без деления на строфы (*Херасков М. М. Избранные произведения*. С. 90–100).

² *Сумароков А. П. О стопосложении // Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе: В 10 т. Собраны и изданы Н. Новиковым. 2-е изд. М. 1787. Т. 10. С. 52.* В дальнейшем в этой главе ссылки на это издание даются в тексте.

так и нежность не столько, может быть, характеризовала «легкотекущий склад» Сумарокова, сколько жанры, в которых он прославился: песню, трагедию, элегию — обращенные к чувствам зрителей и читателей. Как драматург и поэт Сумароков отнюдь не всегда пробуждал чувства нежные, чаще, напротив, гневные и скорбные, и стих его трудно назвать нежным, он больше певуч или чеканен, но сама связь его поэзии с чувствами, видимо, стала причиной переноса устойчивого для них эпитета «нежные» на поэта. «Нежный» Сумароков противопоставлялся «громкому» Ломоносову, и, когда в 1760-е годы и позднее велись об их первенстве споры, они сводились к вопросу о месте в иерархии жанров трагедии и оды.¹ Ни в одном из дошедших до нас отголосков споров тех лет Сумароков не фигурирует как автор од, как будто бы он их и не писал. Оценка современниками од Сумарокова дается уже только в посмертных обзорах его творчества, в которых оды занимают скромное место между трагедиями, притчами и элегиями, с оговоркой о превосходстве над ними од Ломоносова.² А между тем Сумароков — один из самых плодовитых русских одописцев. Только пиндарических торжественных од им написано 34, что почти в полтора раза превосходит своим числом оды Ломоносова, превосходит и число од Петрова (30) и Хераскова (33). С торжественной одой связано и первое его выступление в печати, когда к новому 1740 году он поднес от лица кадетов две оды императрице Анне Иоанновне, редкие опыты усвоения образцов торжественной оды, предложенных Тредиаковским при переводе немецких од. Он же был, по-видимому, первым, кто воспринял реформу стихосложения Ломоносова, а вместе

¹ См.: Адская почта. 1769. Ноябрь. С. 266—269.

² «Оды его как торжественные, так и духовные писаны чистым, звучным и приятным слогом; но не имеют ни такого напряжения, ни великолепия, чем блистают бессмертные оды г. Ломоносова, имевшего истинный лирический дух» (Некролог. Сокращенная повесть о жизни и писаниях господина статского действительного советника и Святыя Анны кавалера, Александра Петровича Сумарокова / Пер. с нем. // Санкт-Петербургский вестник. 1778. Январь. С. 46); «Торжественныя оды его, хотя изобилуют лирическими, хотя наполнены стихотворческими вымыслами, но нет в них такого изобретательнаго духа, такого богатства великих мыслей, такой силы в изображениях и описаниях, какие видим в Ломоносове» (*Дмитревский И. А.* Слово похвальное Александру Петровичу Сумарокову, читанное в Императорской Российской академии в годовое торжественное ея собрание 1807 года... // Сочинения и переводы, издаваемые Российской Академиею. 1808. Т. 3. С. 201).

с нею и модель его торжественной оды. Сам Сумароков любил подчеркнуть, что его успехи в стихосложении и в поэзии вообще независимы от реформаторских усилий старших поэтов, и даже договаривался до того, что начал писать ямбами раньше Ломоносова, вызывая этим законное возмущение Тредиаковского.¹ Одна из первых уже пореформенных его од известна нам благодаря ее разбору в «Письме» Тредиаковского, в котором выписаны все 17 ее строф. Разбор сопровождается насмешкой критика над очевидно свойственным Сумарокову самохвальством: «Следующая ода, ежели автору верить, есть или самый верх совершенства в сем роде, или, по крайней мере, выше всего того из од, что мы ни имеем похвального у себя поныне».² Приведенная оценка вполне соотносится с содержащимся в других высказываниях Сумарокова мнением о своих одах. В критических и литературных статьях 1750—1770-х годов он неоднократно дает понять, что у него есть своя теория оды, что и в жанре оды он ничуть не ниже Ломоносова и что опыт его в этом деле восходит к началу 1740-х годов.

Однако в печати оды Сумарокова начали регулярно появляться только с открытием первого русского журнала «Ежемесячные сочинения», то есть с 1755 года. В мартовском номере за этот год была опубликована ода «На государя Петра Великого», в декабрьском — ода «На день рождения» императрицы Елизаветы Петровны, в 1758 году — две оды, получившие позднее название «О Прусской войне». В 1759 году уже в издаваемом самим Сумароковым журнале «Трудолюбивая пчела» помещена ода, получившая позднее название «На

¹ «Кои разглашают, что ямбический гексаметр введен к нам первыми ими, те токмо что бесстыдно тщеславятся. В Российском собрании известно было о сем стихе, когда тщеславящиеся знали ль, что иамб, и умели ль его выговорить чисто?» ([Тредиаковский В. К.] Предупреждение от трудившегося в переводе // Барклай И. Аргенида. СПб., 1751. Т. 1. С. LXV—LXVI). В 1770-е гг., по-видимому, было распространено мнение, что основателем русской поэзии был Сумароков: «Сей муж, прославившийся и сделавший честь своему отечеству своими бессмертными стихотворениями, открыл, еще прежде славного господина Ломоносова, истинный путь к российскому Парнасу и показал примеры в разных родах стихотворства» (Некролог. С. 39).

² Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю 1750, в Петербурге // Куник А. Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке. СПб., 1865. Ч. 2. С. 453.

Франкфуртскую победу».¹ Журнальные публикации лишали оды придворно-этикетного значения, поскольку в журнальном варианте они не могли быть поднесены. Вместе с тем возрастала литературная их составляющая: опубликованные в журналах среди других стихотворений оды становились одним из жанров поэзии, ничем не отличным от стансов, элегий и даже притч. Едва ли это отвечало намерениям Сумарокова, выпускавшего позднее все свои оды отдельными изданиями. Скорее, публикация од в журналах была вынужденной мерой, продиктованной отсутствием возможности издать их отдельно в единственной в то время типографии Академии наук,² над которой постепенно все большую власть приобретал Ломоносов, уже с начала 1750-х годов непримиримый противник Сумарокова.

С царствованием императора Петра Федоровича Россия получила сразу двух одописцев: Сумарокова и Хераскова — откликавшихся своими одами на все торжества. Оба они к этому времени были, хотя и в разной степени, сложившимися и признанными поэтами. С приходом к власти императрицы Екатерины II упрочилось и общественное положение обоих поэтов. Специальным указом были погашены долги Сумарокова в типографии Академии наук, дальнейшее издание его сочинений было взято под особое покровительство императрицы, что означало беспрепятственное как в материальном, так и в цензурном отношении их издание.³ За поэтом было сохранено его жалование, хотя никакой службы от него не ждали, то есть фактически ему был назначен пенсион. Таким образом, Сумарокову первому была оказана исключительная высочайшая милость, сопоставимая лишь с милостью, оказан-

¹ А. С. <Сумароков>. Ода // Трудолюбивая пчела. 1759. Октябрь. С. 633. В «Разных стихотворениях» редакция этой оды напечатана автором под названием «На Франкфуртскую победу», Новиков в «Полном собрании всех сочинений» поместил оба варианта, первый в разделе «Оды разные» (Т. 2. С. 154—155), второй в разделе «Оды торжественные» (Т. 2. С. 27—28).

² Типография Шляхетного корпуса была открыта в 1759 г., но оды в ней начали издавать лишь с начала 1760-х гг.

³ Такой свободой Сумароков пользовался до весны 1765 г., когда императрица писала к А. В. Олсуфьеву в связи с вышедшей басней «Два повара»: «...впредь предпишите, где его Суморокова сочинения на моем коште печатаются, чтоб без сценсуе их не печатали, понеже я не хочу, чтоб подумали, что я дерзости против почтения закона и благопристойности по-такала» (Москвитянин. 1855. № 17—18. Отд. I. С. 15).

ной императором Николаем I Н. В. Гоголю, что по существу делало его первым профессиональным русским писателем. По какой-то иронии судьбы оба оберегаемых русским двором писателя были прославленными сатириками. Действительно, первое, что издал Сумароков, воспользовавшись своими привилегиями, были две книги «Притч» (1762).

Почти ежегодно выходившие и, по-видимому, подносившиеся императрице оды едва ли писались Сумароковым только из угождения ей, тем более что нет никаких свидетельств, чтобы они ею ценились. Они, безусловно, выполняли определенную этикетную функцию, но автор придавал им значение и как произведениям поэзии. Собрав вместе журнальные оды 1750-х годов и подносные 1760-х годов, он составил из них раздел «Од торжественных», открывший его первый сборник «Разные стихотворения» (1769).¹ Затем, дополненный новейшими одами, он вышел отдельным изданием «Оды торжественные» (1774).² При подготовке обоих изданий оды подверглись переработке, состоявшей главным образом в их сокращении за счет исключения отдельных стрóf. Правка од на уровне стиля была произведена Сумароковым только в исключительных случаях, а на уровне версификации не произведена вовсе. Такой подход заметно отличен от работы над своими произведениями Тредиаковского и Ломоносова, правивших стиль и стих, но не допуская при этом сокращений своих произведений.

В последние годы появилось два исследования, посвященных изданию сборника «Оды торжественные», в каждом из которых предложено свое объяснение принципа редактирования включенных в него од. Р. Вроун на основании скрупулезного анализа исключенных Сумароковым стрóf пришел к заключению, что редакция од была продиктована желанием поэта представить в своем одическом сборнике некий единый текст, подобный поэтическому циклу.³ Е. П. Мстиславская, напротив, исходя из своего понимания политических взглядов Сумарокова, видит в редакции од результат изменения отношения

¹ Сумароков А. П. Оды торжественные // Сумароков А. П. Разные стихотворения. СПб.: При Имп. Акад. наук, 1769. С. 1–148.

² Сумароков А. П. Оды торжественные. СПб.: При Имп. Акад. наук, 1774.

³ Вроун Р. «Оды торжественные» и «Елегии любовные». История создания, композиция сборников // Сумароков А. П. Оды торжественные. (В печати). Приношу благодарность Р. Вроуну за любезное разрешение использовать его статью в ходе моей работы.

поэта к императрице Екатерине II и ее внутренней политике.¹ В обеих версиях содержится своя доля правды, но именно поэтому взятая отдельно каждая из них представляется несколько жесткой. По-видимому, в основе переработки Сумароковым од не лежало единого принципа. Отдельные строфы и оды исключались из-за потери своей политической актуальности, но, кажется, не стоит на основании этого видеть в одах прямое отражение политических взглядов поэта и понимать буквально фигурирующие в них общие места. Сокращение этих и других строф могло одновременно отвечать стремлению поэта облегчить восприятие книги при чтении подряд содержащихся в ней од, но мог ли классицист Сумароков мыслить свои произведения как часть целого, то есть цикла, кажется не простым вопросом. У Сумарокова был, по-видимому, еще один не учтенный исследователями мотив для вычеркивания строф: их слабость в отношении содержания и формы.² В ряде случаев он отказывался от строф из нежелания или невозможности их поправить.

Поздний доступ Сумарокова к печати затрудняет изучение его раннего творчества вообще и ранней лирики в частности. Все же на основании отдельных высказываний поэта и случайно уцелевших од можно составить представление о начальной поре сумароковского одописания. Одна ода, как уже говорилось, дошла до нас благодаря «Письму» Третьяковского, в котором она рассматривается после парафрастической оды 143-го псалма 1743 года. Эта торжественная пиндарическая ода была написана, судя по ее началу («Оставим брани и победы, Кровавый меч приял покой, Покойтесь, мирные соседы, И защищайтесь сей рукой...»), на заключение Абоского мира (18 августа 1743 года), то есть примерно в то же время, что и парафрастическая ода. Возможно, она была первой одой Сумарокова, созданной по образцу ломоносовских од. Но уже в ней заметны свои стилистические решения и свой образный ряд, что и составило мишень критики Третьяковского, в кото-

¹ Мстиславская Е. П. Концепция историко-политического процесса в России XVIII века в произведениях Сумарокова // Александр Петрович Сумароков. Жизнь и творчество: Сб. статей и материалов. М., 2002. С. 54–60.

² Об этом справедливо упоминает М. Л. Гаспаров, см.: *Гаспаров М. Л. Стиль Ломоносова и стиль Сумарокова — некоторые коррективы* // Новое литературное обозрение. 2003. № 1 (59). С. 238.

рой разбираемые оды Сумарокова подспудно, а иногда и прямо противопоставляются одам Ломоносова. Наиболее очевидное отступление Сумарокова от уже установившегося канона петербургской оды выражается в трех центральных антивоенных строфах (7—9), выписанных Третьяковским, вопреки обыкновению его разбора, подряд, в сопровождении пространного пассажа об их неуместности: «Боже мой! сколько автор положил в три сии строфы прямая и баснословныя истории! Да на что все сие толикое велеречие? Для изъявления, что во всем свете много войны бывало! Изрядно».¹ Третьяковский мог сколько угодно язвить по поводу того, почему Сумароков, включив в свою оду всю историю Троянской войны, не включил историю «Теванския ж баснословныя войны», а только он не узнал в этих строфах реминисценции из знаменитой уже тогда оды Ж.-Б. Руссо «A la Fortune». В оде Сумарокова сохранена филиппика, направленная против Александра Македонского («И Александр в победах блещет, Идущ в Индийские страны, И мнит, достигнув край вселенны, Направить мысли устремленны Противу солнца и луны...»), но Август заменен Юлием Цезарем, введены Помпей, Кир и сюжет Троянской войны с различным сочувствием к побежденным троянцам:

Не вижу никакия славы,
Одна реками кровь течет,
Алчба всемирныя державы
В своих перунах смерть несет,
Встают народы на народы,
И кроет месть Пергамски воды
Похвальный греков главный царь...

По всей видимости, ода на заключение Абоского мира была написана примерно в то же время, что и ода Сумарокова в подражание оде «На счастье» Руссо, о которой говорилось в предыдущей главе.² Указание Сумарокова, что руссоистская ода была «сочинена в первые лета моего в стихотворении упражнении», оказывается точным: по всей видимости, это был 1743 год.

Отголоски руссоистской оды слышны и в оде Сумарокова «На государя Петра Великого». Восхваляя русского реформа-

¹ Третьяковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение... С. 460.

² См. с. 222—223 настоящей книги.

тора, Сумароков в 4-й строфе видит его заслугу в том, что он «новы души в нас влагает», тогда как «Цезарь страшен был во брани, Август покори́л весь свет, к Александру носят дани», противопоставление мирной деятельности захватнической войне, хотя и выражено Сумароковым смутно и уничтожено им в конце строфы, где Петр «Мещет пламень, рушит стены, Рвет и движет горизонт», восходит к оде Руссо, с ее антигероями Александром и Августом. Уже на основании этой переключки оду Петру можно было бы датировать временем, близким к 1743 году. Но о времени ее создания говорит сам поэт. В статье «Критика на оду» Ломоносова «На день восшествия на всероссийский престол» 1747 года Сумароков замечает, что строка «Каков не слыхан был от века» разбираемой оды «взята из моих стихов точно, которые за три года прежде сей оды сделаны, и которые так написаны о Петре ж Великом:

От начала перва века
Такового человека
Не видало естество...».

(X, 84).

Обращение Сумарокова к оде Руссо было вызвано, вероятно, желанием расширить сложившийся благодаря главным образом немецкой оде круг тем русской торжественной оды. Действительно, вместе с мотивами оды «На счастье» в уже ранние оды Сумарокова входит новый ряд имен и отсылок к древнегреческой и древнеримской истории, что для немецкой оды было нехарактерно, но зато широко использовалось во французской оде. Древнегреческие и древнеримские образы останутся и в поздних одах Сумарокова, сделаются предметом подражания В. П. Петрова, С. Г. Домашнева, В. И. Майкова и заметно изменяют ломоносовский колорит оды.

Как видим, к 1750 году, времени создания «Письма» Тредиаковского, Сумароков был автором не двух, как сказано в заглавии статьи, а по крайней мере четырех од: парафразиса 143-го псалма, оды на заключение Абоского мира, руссоистской оды (на гордыню), оды «На государя Петра Великого». Из этого следует, что Тредиаковский в 1750 году был знаком лишь с опубликованными произведениями Сумарокова. Место «Письма»: «Боже! Кому он еще письменныя ея не читал», а также его полное название («Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, *поныне в свет изданном от автора*

двух од, двух трагедий и двух эпистол...») свидетельствуют о том, что Абоская ода была издана. Вероятно, это было отдельное издание, которое не сохранилось. Сумароков мог читать свою оду Тредиаковскому осенью 1743 года, когда их связывала работа над изданием «Трех од парафрастических». Суровый прием, оказанный Тредиаковским первым одам Сумарокова (ведь не в 1750 же году он открыл для себя их недостатки), должно быть, удержал молодого поэта от чтения ему следующих од: «На государя Петра Великого» и руссоистской оды на гордыню. Он мог стать причиной и их ссоры. Но Ломоносову в 1744 году Сумароков еще читал свои оды, благодаря чему тот смог использовать строку одной из них в своей оде. В «Критике на оду» упоминается еще один заимствованный Ломоносовым стих «летит корма меж водных недр» («он [Ломоносов. — Н. А.] и сам не отречется, что это он у меня взял» (X, 84)), принадлежащий не известной нам и, по-видимому, не сохранившейся оде Сумарокова. Таким образом, Сумароковым до 1750 года было написано не менее пяти од.

Из пяти од Сумароков сумел опубликовать только две оды 1743 года, три остальные оставались ненапечатанными. Парафрастическая ода вошла в сборник, изданный стараниями Тредиаковского, поддержанными князем Н. Ю. Трубецким.¹ Причина издания Абоской оды объясняется, видимо, ее панегирическим содержанием. Три остальные оды не могли быть изданы, вероятно, потому, что не были обычными придворными панегириками. В ряду печатных подносных панегириков их издание выглядело бы вызывающе. Это означает, что в 1740-е годы ода воспринималась еще как часть придворной культуры и ее этикетное значение определяло ее бытование.

Как прежде Тредиаковский, так теперь начинающий Сумароков предлагает разные варианты оды: панегирическую пиндарическую оду в ломоносовской форме (на заключение Абоского мира), хореическую пиндарическую оду незлободневного содержания («На государя Петра Великого»), философскую пиндарическую оду (на гордыню) и, наконец, парафрастическую оду, шестистишная строфа которой, до этого в России не известная, представляла собой среднее между строфой станса и строфой пиндарической оды (переложение

¹ См.: Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова. М.; Л., 1961. С. 77.

143-го псалма). В дальнейшем над «одами разными», то есть не торжественными и не духовными, Сумароков будет работать параллельно с одами торжественными, разрабатывая их форму и достигая в этом виде оды так же, как и в духовной оде, поразительных успехов. Возможно, что именно потому, что с самого начала петербургская панегирическая ода казалась ему только одной из разновидностей оды, а не универсальным жанром, способным отразить весь мир, его постигла очевидная неудача в этом виде оды.

Торжественные оды Сумарокова, в продолжение более двух веков не привлекавшие к специальному рассмотрению, в последние годы стали предметом усиленного внимания исследователей. В основе интереса лежит, очевидно, справедливая неудовлетворенность современных историков русской поэзии XVIII века несопоставимостью по своей глубине и разработанности изучения лирикой Ломоносова с почти нетронутой исследовательским вниманием лирикой других поэтов XVIII века, в том числе Сумарокова. Примечательное свойство новейших исследований од Сумарокова заключается в рассмотрении их изолированно, вне литературного контекста эпохи (как, впрочем, и вне контекста творчества самого Сумарокова в целом), и, что наиболее очевидно, даже без всякого намека на оды Ломоносова. Отчасти это объяснимо желанием выправить сложившуюся в науке диспропорцию изучения и оценки Ломоносова и Сумарокова. Заметим, впрочем, что наметившаяся в последнее время тенденция замалчивать имя Ломоносова или упоминать его в скептических и даже негативных тонах не служит ни истине, ни науке. Несправедливо также относить сложившееся в русской культуре представление о поэтической и культурной заслугах Ломоносова на счет идеологии прошлых эпох. Думается, что будущее изучение творчества современников Ломоносова не только обогатит современную культуру новыми именами и драгоценными по своему достоинству произведениями, но поможет увидеть истинное значение Ломоносова-поэта, сияние которого не только, кажется, от этого не померкнет, но станет более очевидным.

Другая примечательная особенность новейших исследований о Сумарокове заключается в полном игнорировании предложенной Г. А. Гуковским в начале 1920-х годов схемы, отражающей соотношение теории стиля и творчества Ломо-

носова с теорией стиля и творчеством Сумарокова.¹ На основании блестящего анализа теории стилей обоих писателей Гуковский пришел к двум заключениям, первое из которых касается противоположности стилевых учений Ломоносова и Сумарокова: если Ломоносов разрабатывал теорию высокого стиля, то Сумароков стремился к созданию и утверждению стиля среднего и рационального. Второе заключение касается соответствия теории поэтов с их поэтическим творчеством. В сравнительном описании стиля и тематики Ломоносова и Сумарокова Гуковский исходит не из возможных жанровых особенностей поэзии, а приписывает обнаруженные им различия стилей индивидуальным особенностям поэтов. Это оправдано тем, что работа Гуковского была во всех отношениях новаторской, пролагающей новые пути для постижения поэтического наследия XVIII века. Первое описание стилей двух основоположников русской поэзии не могло, вероятно, учитывать все факторы их различия. Важно было обозначить самое существо проблемы, которую в дальнейшем можно было бы решать более детально. Однако общий взгляд привел уже самого Гуковского к поспешным заключениям, легшим затем в основу восприятия од Сумарокова в XX веке. Противопоставляя стиль и тематику поэзии Ломоносова стилю и темам поэзии Сумарокова, Гуковский не заметил, что в одном случае он говорит о пиндарических торжественных одах, а в другом — об элегии, песни и «одах разных». На этом основан весь блистательный анализ стилей, расположенный в новом издании его работы на 34-й странице, здесь же можно привести лишь его заключение: «Отвлеченный, астральный восторг Ломоносова покинут, хотя основной стихией поэзии является лирика. Сумароков вводит в поэтический обиход темы личных индивидуальных переживаний».² «Отвлеченный, астральный восторг» покидал Сумарокова не в жанре пиндарической торжественной оды, а в других жанрах, посвященных «личным индивидуальным переживаниям»: в элегии, в «одах разных», в песни. По поводу торжественных од Сумарокова Гуковский делает два замечания, на долгое время определивших их оценку. Первое из них касается желания Су-

¹ Гуковский Г. А. Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 30–35.

² Там же. С. 34.

марокова «преодолевать влияние примера Ломоносова» в оде, чем объясняется их немногочисленность «в течение долгого времени» (то есть, по-видимому, до начала 1760-х годов). Обязательная, по Гуковскому, борьба Сумарокова с Ломоносовым логично завершается, по его мнению, освобождением от гнета ломоносовской оды после его смерти: «Уже в конце своего жизненного пути Сумароков перестроил торжественную оду по-иному; в этом помогли ему его ученики, в то время ведущие уже свою линию в поэзии. Эта новая ода — не восторженное песнопение, а скорее размышление на важные темы; она приемлет дидактические элементы, Ломоносовский лирический беспорядок заменен простым изложением и планом».¹ Гуковский не называет од, послуживших ему материалом для процитированного наблюдения. По-видимому, оно относится не к торжественным одам Сумарокова, а к его «одам разным», в которых, действительно, «размышление на разные темы» занимает важное место. Отсутствие в XX веке строгих дефиниций од часто приводило к неразличению торжественных од и «од разных».² Это, а также само обаяние концепции Гуковского привели к тому, что в продолжение всего XX века исследователи искали и находили в торжественных одах Сумарокова иной тип оды, отличный от ломоносовского. Новизна сумароковской оды сводилась к ясности его стиля и композиции.

Между тем в основании всех торжественных од Сумарокова лежит тот же принцип, что в одах Ломоносова, и они, безусловно, принадлежат к одному типу оды: торжественной пиндарической. Внутреннюю их форму образует лирический восторг, который позволяет представить события отстраненно, включать в оду, прерывая повествование, возникшие перед умным взором поэта картины, негодовать, восхищаться и выражать чувства от лица России и народа. Композиция сумароковских торжественных од соответственно циклическая, или круговая. В одах сохранены основные идеи-топосы петербургской оды.

¹ Там же. С. 57.

² Это происходило от общности их внешней формы — пиндарической строфы. Примеров неразличения можно привести во множестве, достаточно сказать, что оно лежит в основе противопоставления новой державинской оды оде Ломоносова, на котором построены все объяснения «реформы» Державина в XX в.

Вместе с тем не вовсе не правы исследователи, которые находили отличия, и даже существенные, од Сумарокова от од Ломоносова. К одному из них относят ясность стиля сумароковских од на том основании, что, как уже статистически показал М. Л. Гаспаров, «у Сумарокова действительно язык прозрачнее почти вдвое — тропы, то есть слова в несобственном значении, у Ломоносова возникают в 90% строк, а у Сумарокова в 50%».¹ Строгостью Сумарокова в «украшении» од, по-видимому, определяется производимый ими эффект. Они кажутся ясными и простыми. Замечательно, что это впечатление общее и у современников («Оды его как торжественныя, так и духовныя писаны чистым, звучным и приятным слогом»), и у исследователей XX века.² По-видимому, так их воспринимал и сам автор. А между тем из всех заметных русских одописцев никто не писал столь трудные и неясные оды.

Гуковский точно воспроизводит теорию стиля Сумарокова и так же точно интерпретирует его расхождения в понимании достоинств оды с Ломоносовым. Все известные по этому вопросу высказывания Сумарокова сводятся к тому, что оды, как и другие произведения поэзии, должны быть ясны и понятны. Об этом он говорит и в одной из поздних своих од:

Целую вас, берега прекрасны
Быстротекущая Невы,
Стихи мои да будут ясны,
Как ясны, здешни воды, вы.
Петрополь, буди мне свидетель
И ты, Балтийский гордый вал,
Екатериных похвал,
Ея гласящих добродетель.
Начнись ко счастью, Новый год...
(«На первый день 1774 года», II, 118).

Эти строки, ничем особенно не отличные от других одических строк Сумарокова и приведенные здесь ради стиха, в котором говорится о намерении поэта написать оду ясно, можно использовать для рассмотрения особенностей его одического стиля. Уже через стих после обещанной ясности мы встреча-

¹ Гаспаров М. Л. Стиль Ломоносова и стиль Сумарокова — некоторые коррективы. С. 238.

² Такое же впечатление сумароковские оды производили на автора этой книги, пока он не задался задачей расставить в них знаки препинания в соответствии с нормами языка, т. е. произвести их грамматический анализ.

емся с ее отсутствием, а также с отсутствием простоты и даже смысла. В пятом стихе Петрополь призывается в свидетели поэту, и можно было бы думать, что город должен стать свидетелем в выполнении намерения поэта сделать ясную оду, но в седьмом стихе возникает новое существительное *похвал*, родительный падеж которого может быть оправдан лишь его подчиненностью слову *свидетель*. Таким образом, Петрополь призывается в свидетели и поэту (*мне*), и «похвал» (надо бы: *похвалам*), связь между которыми ничем не обозначена. Слово *мне* явно лишнее, слово-«затычка», затемняющее смысл. В шестой строке *гордый вал* также призывается в свидетели, то, что императив *буди* может относиться только к субъекту в единственном числе, равно как и именная часть сказуемого *свидетель*, и, таким образом, *грозный вал* грамматически остается неприкайным, еще можно отнести к поэтической вольности, хотя это и нарушает логику языка, плавность интонации и ясность смысла. Но уже непростительная вольность, больше похожая на произвол в отношении языка, заключается в 7-м и 8-м стихах. Смысл 8-й строки не сразу понятен из-за заключенной в ней инверсии: *ея гласящих добродетель*, инверсии неудачной, поскольку форма местоимения *ея* совпадает в винительном и родительном падежах. В таком случае предпочтителен прямой порядок слов. При первом прочтении местоимение *ея* кажется относящимся к Екатерине: *гласящих ее*, на самом же деле *ея* стоит в родительном падеже, и прямой порядок слов в стихе следующий: *гласящих ее добродетель*. Еще в большей мере смысл затруднен тем, что причастие *гласящих* относится к существительному *похвал*. Похвалы не могут изрекать и гласить, а могут быть изрекаемы и возглашаемы. Читатель внутренне ожидает, что в 9-й строке появится субъект, гласящий ее добродетель, это могли бы быть трубы, воды, но вместо того в ней начинается уже новое предложение («Начнись ко счастью, Новый год...»). Без грамматического анализа эти четыре строки поняты быть не могут. Но и первые стихи едва ли могут служить примером ясного и точного употребления слов. Первый стих представляет собой вариацию ломоносовского стиха: «Целую вас, вы, щедры очи, Небесный в коих блещет луч...» («На день рождения» императора Иоанна Антоновича, 1741). Ломоносов, следуя в этом немецкой петербургской оде, несколько раз в ранних одах говорил о целовании: «Целуйте ногу ту в слезах, Что вас, агаряне, попрала» («На

взятие Хотина», 1739—1751; ст. 161—162), «Целую вас, вы, щедры очи» («На день рождения императора Иоанна Третьего», 1741; ст. 31), «Целуй Елисаветин меч» («На прибытие императрицы Елизаветы Петровны из Москвы в Санкт-Петербург, 1742 года по коронации», ст. 117), «Целуй, Петрополь, ту десницу, Которой долго ты желал» (Там же, ст. 421). Но, как видим, его намерения или предложения не выходят за рамки рационального видения: целовать ноги победительницы, глаза младенца, меч победительницы, руку монархини — конвенционально. Эти строки даже уточняют созданные в одах образы: признание турками своего поражения, возраст императора, подчинение Швеции России, преданность подданных. Целование же земли, объявленное Сумароковым, также имеет определенный смысл, здесь неуместный. Как очень часто в одах Сумарокова, целование берегов ничем внутренне не оправданно (с равным успехом могло бы быть: Целую вас, дворцы прекрасны, или: Целую вас, деревья прекрасны), а потому и неправдоподобно. Неточный подбор слов (*целую* вместо *приветствую*) приводит к нежелательной конкретизации: читатель представляет, как поэт целует берега. Как уже понятно, приведенные строки демонстрируют степень зависимости сумароковских образов и формул от ломоносовских. Кроме первого стиха этой строфы к Ломоносову восходит и пятый стих: «Петрополь, буди вам свидетель» — «Петрополь, буди вам пример» («На прибытие императрицы Елизаветы Петровны из Москвы в Санкт-Петербург, 1742 года по коронации», ст. 121).

В шестом стихе мы встречаемся уже с сумароковским образным рядом. Слово *вал* — своего рода сигнатура сумароковского одического стиля, которую отметил еще Тредиаковский: «Во всей оде сей весьма много валов у автора; *валы* в ней иногда *гордые*, иногда в ней *вал грозный*, иногда берутся *валы* во *область...*».¹ Более значителен по своему смыслу эпитет *гордый*. В одах Сумарокова часто употребляется *гордый* в положительном смысле этого понятия: «гордая Нева», «гордые горы», «гордые волны», «гордые берега». Это прямо противостоит резко негативному смыслу слова *гордость* и всех от него производных, чрезвычайно важному для одического мира Ломо-

¹ Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится... С. 464. Далее следует выписка примеров употребления в Абоской оде валов, которых в ней всего 8.

носова. В его одах, где гордыня, гордость выступают самым страшным злом, причиной гибели царей и царств, только дважды о гордости говорится без явного осуждения, но и без одобрения, как о свойстве бездумных реки и коня: «Где, древним именем славена Гордяся, пролились струи» («В благодарение <...> за оказанную высочайшую милость в Сарском селе 1 августа 27 дня 1750 года», ст. 31—32) и «Прекрасной всадницей гордясь» (Там же, ст. 110). Употребление Ломоносовым слова *гордость* всегда только в отрицательном значении приводит к созданию вокруг него определенного смыслового ореола, когда не нужно ни контекста, ни объяснений, а достаточно самого названия *гордость*, чтобы сразу возник весь комплекс связанных с нею понятий: отсутствие богобоязни, дерзость замыслов и поступков и, наконец, гибель. Для Сумарокова гордость и гордыня также предстают злом, но в одних местах он, подобно Ломоносову, осуждает гордыню, в других же, напротив, характеризует ее как свойство, скорее, положительное. Ломоносовская определенность слова в его одах размыта и потеряна. Слово у Сумарокова не емко и не обязательно. Ведь и здесь вместо *Балтийского гордого вала* мог бы быть *Балтийский грозный вал*. Оно заведомо неточно и случайно, причем иногда эта неточность прощительна, иногда непрощительна, как в случае *гласящих похвал*, но бывает даже хороша: *как здешни воды ясны*. Это метафора (*ясные воды* не говорят) и метафора, вероятно, невольная.

Из 8 процитированных строк только три не содержат в себе языковой ошибки: «Быстротекущая Невы», «Стихи мои да будут ясны» и «Как ясны, здешни воды, вы». Примерно такая пропорция характерна и для всего объема торжественных од Сумарокова. Чтение его од представляет собой труд не меньший, чем чтение Кантемира или Тредиаковского, а в некотором смысле даже больший. Обязательная подчиненность Кантемира и Тредиаковского правилам языка позволяет раскрывать смысл в самых трудных и запутанных местах их речи. Проявляемая Сумароковым вольность и даже небрежность в отношении языка не всегда позволяют надеяться доискаться до заключенного в его строках смысла. Что означают, например, строки из оды «На день рождение» 1755 года:

Богиня красотою тела,
Души подобно красотой,
Богатством своего предела

И обладанья широтой,
Ты наше счастье вожделенно...

(II, 13).

Требуется перевод: слово *подобно* означает *также*, слово *предел* подразумевает заключенное в пределах, то есть границах, пространство, слово *обладанье* означает власть, тогда строки читаются так: [ты] богиня красотой своего тела, а также красотой души, богатством своей страны, широтой власти.¹ Но уже строки из 16-й строфы этой оды для своего понимания требуют существенно более сложного перевода, но и он мало их проясняет:

Елисавет, Москва страдала
В прехвальной зависти своей,
Наук подобно ожидала
В покрове милости твоей,
Уже российская столица
Вспомнила императрица
Твое довольствие начать.
О, мать своего народа!
Тебя произвела природа,
Дела Петровы окончать.

(II, 17).

Строфа приведена полностью для уяснения смыслового и синтаксического их контекста; нас интересуют выделенные курсивом строки, в которых намеренно не раставлены знаки препинания. Что является в этих строках обращением, а что подлежащим, установить трудно. Строки могут быть прочитаны двояким образом: Российская столица (Петербург) уже вспомнила, императрица, твое удовольствие начать. Или: Императрица вспомнила, российская столица, твое удовольствие начать. По-видимому, правилен второй вариант, хотя обращение к Елизавете в первом стихе должно было бы предполагать, что местоимение *твоей* относится к ней. Но первый вариант вовсе лишен смысла, а смысл второго в том, что, вспомнив об удовольствии Петербурга иметь университет (речь идет об открытии Московского университета), императрица открыла его и в Москве. Не стоит, кажется, говорить, что слова *довольствие* и *удовольствие* различны по смыслу, что полногла-

¹ Строки восходят к надписи Штелина–Ломоносова на иллюминацию 5 сентября 1748 г.: «Богиня красотой, породой Ты богиня», отражающей общее место немецких панегириков.

сие приставки в слове *вспомнила* звучит искусственно и вызвано только нуждами версификации и что глагол *начать* не может употребляться без дополнения.

Что означают строки из оды на погребение императрицы Елизаветы Петровны:

Кто без дерзости то скажет,
Что безвинно Бог накажет
Праведной Своей судьбой.

(II, 33–34).

Или строки:

Но днесь, народа храбра племя,
Ты в мысли пребывай иной,
Забудь могущее быть время
И наслаждайся тишиной.
Вспевайте, птички, песни складно,
Дышите, ветры, вы прохладно,
Целуй любезную, Зефир;
Она листочки преклоняет,
Тебя подобно обоняет,
Изображая сладкий мир.

(«На день рождения», 1755. II, 15).

Кто имеется в виду под любезной в этих пейзажных строках, напоминающих ранее стихотворение Тредиаковского («Поют птички Со синички...»), которое для Сумарокова и Ломоносова служило примером безвкусыя?¹ По-видимому — тишина. Стоит ли говорить, что *вспевайте* — дурная вольность, что пение птиц нехорошо называть *складным*, что *вы* в шестом стихе — слово-«затычка» и, наконец, что *обонять* употреблено поэтом вместо *вдыхать*.

Обычная для Сумарокова небрежность в стихе проявляется в частых словах-«затычках», в уродливых «пиитических вольностях» (долы́, «Веселие на всех лица́х» («На новый год», 1763), ды́шу), в нелепых, продиктованных удобством версификации, инверсиях («Против на нас восставша зла»). Она соединяется с небрежностью языковой, выражающейся в неверном употреблении местоимений («Которых россы побеждали, Повергли россов к их ногам» — вместо *своим*, это за-

¹ См. в статье Сумарокова «Ответ на критику», обращенной к Тредиаковскому (*Сумароков А. П. Ответ на критику* (X, 96)), и в эпиграмме Ломоносова «Зубницкому» (*Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 630*).

конченное предложение из 19-й строфы оды 1762 года «На восшествие на престол» императрицы Екатерины II); в неправильных предложениях («Беги от всех сторон, народ!»); в неверном употреблении слов, например: *объемлет* вместо *обнимает* («Се вижу во краях безвестных Петрова деда я теперь, Объемлет во краях небесных От нас вознесшуюся дочь» — «На Франкфуртскую победу», 1759), *лом* вместо *шум* (В дубровах слышан ветров лом), *оживит* вместо *воскресит* («В России Локка и Невтона И всех премудрых оживит»), *возверзи* вместо *возведи*:

Возверзи ты свои зеницы,
Восточный проникая ветр,
И на свои воззри границы
С берегов Невы, о, Третий Петр!
(II, 31).

В последнем примере неясен смысл деепричастия *проникая*, по-видимому проникая взором ветер. Сумароков вообще любит глаголы *проникать* и *простирасть*, употребляя их часто неверно:

Свергается Нептун со трона
И дно до самого Плутона
Стремленья силою проник.
(«На восшествие», 1762. II, 40).

Но дно проникнуть нельзя.

Лучи багряные авроры
Проникли чисты небеса...
(«Государыне Наталии Алексеевне»,
1773. II, 112).

Здесь *проникли* употреблено вместо *пронзили*. Стих «Прострешь по северу зеницу» («Цесаревичу Павлу Петровичу в день его тезоименитства, июня 29 числа 1771 года») почти повторяет стих из парафрастической оды Сумарокова 143-го псалма: «Простри с небес свою зеницу», по поводу которого Тредиаковский писал: «Зеница есть славенское слово, а по нашему просто называется *озарочко*. Но никто еще толь дерзновенныя и толь несвойственныя фигуры не употреблял у нас, ибо говоря *распростерть озарочко* есть означать, что оно так простирается, как рука. Подлинно, можно сказать, что зрение далеко распространяется; однако чрез сие означается действие

видения, а не орудие, которым зрим. Но зеница есть орудие видения, а не действие его. Следовательно, авторова *прости зеницу* есть ложная мысль и несвойственное зенице дело». ¹ Как и в этом случае, Сумароков пренебрегал критикой Тредиаковского, тревожный тон которой становится понятным лишь при близком знакомстве с его одами. ²

Так же неверно Сумароков употребляет глагол *зиять*: «Уже на них зияет смерть» («На восшествие», 1762) и *пронизать*:

Российска слава проникает
Гремящею мой слух трубой...
(«На день коронования», 1763. II, 53).

Предложенные примеры не составляют исключений, можно было бы почти подряд выписывать строфы Сумарокова, наполненные неясностью, ошибками, а нередко и нелепостью. К этому стоит добавить обычную для его од бедность стиховой интонации, частые параллельные синтаксические конструкции, как и многое в его одах, вынужденные, не выявляющие ни смысла, ни красоты языка, а подчас комичные:

Увидишь ты ея чертоги
И будешь мыть ея ты ноги.
(«На новый год», 1767. II, 76).

Исключения составляют как раз хорошие строфы и красивые стихи: «Море, о, пространно море», «Зри на дочерей ты прекрасных, Утомленных и безгласных», «Елисавет, Москва страдала», «И российским Тамерланом Устрашает весь восток». По поводу последнего примера Пумпянский воскликнул бы: из этого звучного, глубокого дыхания хорей выросла восточная тема Лермонтова в ее хорейском ритме. Но и первые три примера выбиваются из одической поэтики и интонации.

Чтение од Сумарокова приводит к выводу, что его одический стиль отнюдь не соответствует его теории среднего стиля. Впрочем, ни в одном из своих высказываний о жанре оды Сумароков не предписывал ему среднего стиля и умеренности.

¹ Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение... С. 446–447.

² Лишь в одном случае он неизменно следовал поправке Тредиаковского, подчеркнуто употребляя существительное *твердь* в значении *небеса*: «Когда тряслась над нами твердь» («На восшествие», 1762); «И вся тряслась над ними твердь» («На тезоименитство», 1766). Ср. с осмеянным Тредиаковским стихом: «Беги, спасися ты, под нами твердь трясется» (III, 340).

Напротив, если верить Тредиаковскому, достоинством своей первой оды он как раз почитал ее высококость. Не требует ли сложившийся миф о средней умеренной торжественной оде Сумарокова пересмотра? По всем своим признакам оды Сумарокова не более умеренны, чем ломоносовские: в них часто звучат высокие слова и по своему смыслу, и по своему семантическому ореолу, часто употребляет Сумароков и слова, и формы церковного языка и не менее часто, чем Ломоносов, прибегает к гиперболам. Но совершенно при этом прав был Гуковский и его последователи, утверждая, что оды Сумарокова не производят впечатления высоких од. При воспроизведении почти всех приемов од Ломоносова, при широком использовании его словаря, формул, образов оды Сумарокова действительно остаются «не парящими в высоту». В этом несоответствии заключается первая проблема, которую они перед нами ставят.

Отчасти это впечатление вызвано особенностями стиля сумароковских од, как уже говорилось, почти лишенного тропов. Но оно имеет и более глубокие основания. Отсутствие в одах Сумарокова организующих пространство опорных словопонятий, исполненных целостного и незамутненного другими смыслами значения, на которых основан мир оды Ломоносова, приводит к дроблению смысла и отсутствию ценностной вертикали оды. Сумароков часто говорит о покое, тишине, веселии, но слова эти в его одах не выделяются в ряду других, не распространяют вокруг себя смыслового сияния, а выглядят по-деловому будничными:

Ни новых стран, ни новой дани,
Елисавета не ждала,
Гнушаяся кровавой брани,
Европе *тишину* дала.
(«О Прусской войне», 1758. II, 22).

Тишина часто соседствует у Сумарокова со своей противоположностью, что затеняет ее значение:

В пещеры ветры созывает,
Во узы, в тишину и мрак...
(«На восшествие», 1762. II, 40).

Во время тишины и брани
Всегда войдем во славы храм.
(«На новый год», 1764. II, 61).

Более глубокие причины производимого сумароковскими одами впечатления заключаются в их опорных мотивах. Один из самых запоминающихся касается адских пропастей. Уже в оде «На государя Петра Великого» изображается, как «смердные стрельцы <...> среди геенны <...> испускают вечный стон», попутно говорится, что там же «отчаянно рыдают И власы свои терзают Все отечества враги» (II, 23), но и раньше, в 19-й строфе, упоминается и подземное царство, и ад: «В ярости Плутон бунтует, Мещет смертоносный яд, Огнедыщущий воюет, Грозно к нам пылая, ад». Тема ада, в котором мучаются враги, Невежество, сам Плутон, Истина, создает фон сумароковских од, она возникает неожиданно, но постоянно:

О, радости полный день!
 России радостны успехи
 С нея во ад низвергли тень.
 («На восшествие», 1762. II, 37)

Премудрыя главы корона
 Есть правды сильна оборона
 И адску тьму гонящий свет.
 («На тезоименитство», 1766. II, 73)

Даже привычное в одах изображение народной радости и городского веселья, с фейерверками и восклицаниями, Сумароковым дано не с небесной точки зрения и даже не с земной, а из пропасти, все видится снизу, глазами фурий:

Плутон колеблется в досаде
 И вся бессолнечна страна,
 Трепещут фурии во аде:
 Им видно солнце и луна,
 И в небе звезд им видны блески,
 Торжественные слышны плески
 Граждан, вельмож и храбрых войск...
 («На восшествие», 1762. II, 40).

Изображения адских пропастей относятся к самым выразительным местам сумароковских од и запоминаются его младшим современникам; так, последние строки из приведенной ниже строфы почти без изменения повторит В. П. Петров:¹

¹ См. с. 291 настоящей книги.

Невежество стези теряет,
Повсюду ощущая срам,
Падет во пропасти разверсты,
Грызет, ярься, во злобе персты
И тщетно отрыгает яд,
Дрожит, томится и трепещет,
Мертвеет, стонет и скрежещет,
Покинув вечно Невский град.
(«На тезоименитство», 1766. II, 72).

Как можно убедиться из приведенных примеров, изображение Сумароковым ада и адских мук поэтично, и за ним не может не стоять своя поэтическая традиция. По всей видимости — французская. Связь изображения ада с французской одой косвенно доказывается ранней сатирической притчей М. М. Хераскова «Путешествие Разума», в которой Разум, попадая в «больницу стихотворческих сочинений», беседует со всеми известными жанрами. Слова Оды: «Теперь я полечу в Эфир, после побываю на Луне. Оттуда мне должно спуститься в Преисподнюю испугать Цербера, смутить фурий, после уйти, подняться к облакам, зажечь молнию, ударить громом, потрясти Олимп, оттуда стремглав слететь и не ушибиться!»¹ — отражают не реалии русской оды, в которой ни изображение фурий, ни ад еще не были общими местами, а, как и многое другое в этой притче, навеяны французской поэзией и критикой. Появись эта пьеса несколько позднее, это место вполне можно было бы отнести к пародии на оды Сумарокова. Возможно, в желании Сумарокова расширить пространство одического мира подземным миром сказалось влияние од А. Удара де Ламотта, в которых фигурирует подземное царство с его жителями Цербером, фуриями, Плутоном. Ни в одах Ломоносова, ни в немецких одах мы не найдем изображения ада, ставшего в одах Сумарокова почти навязчивым. Хотя голые цифры мало о чем говорят, все же их стоит привести. Слово *ад* и производные от него встречаются в одах Сумарокова 26 раз, а в одах Ломоносова лишь четыре; слово *рай* в качественном своем значении (а не «райские крины») Ломоносовым употреблено 11 раз, а Сумароковым — два. Ломоносов был устремлен в горния, Сумароков — в мрачные пропасти земли. Само слово *пропасть*, не употреблявшееся Ломоносовым в одах, бы-

¹ М<ихаил> Х<ерасков>. Путешествие Разума // Полезное увеселение. 1760. Апрель. № 15. С. 146.

ло введено в оду Сумароковым. Изображение ада и адских мук создает в его одах особый колорит мрака, ужаса, страдания — прямо противопоставленный (хотя, может быть, и неосознанно) свету и тишине од Ломоносова.

В оде «На государя Петра Великого» наметилась и тема беспощадности по отношению к военным противникам (русский «воин <...> доволен умирает, Зря врага бегуща вспять, И о том тогда крушится, Что уж меч из рук валится: Смерть претит бегущих гнать»), ставшая затем важным мотивом военных од Сумарокова:

Хотин опустошает дома,
И в степи жители бегут,
Зря молнии и слыша громы,
Живот единый берегут;
Но слава им с кровава бою
Гласит российскою трубою:
«Ты тщетно кроешься, народ,
Екатерина гнев подвигнет,
Ея рука тебя достигнет
И в бездне Ахеронских вод».

(II, 96).

Мотив непримиримого отношения к противнику прямо соотносится с одной из ведущих тем сумароковских од — темой войны. Еще в мирное время в одах, опубликованных в 1755 году, звучит тема военной угрозы («Позжем леса, рассыпем грады, Пучину бурну возмутим» — «На день рождения», 1755), в одах «О Прусской войне» она усиливается:

Там гаубиц разверстым зевом
Их смерть косит с ужасным гневом,
Творя себе широкий путь,
И как она ни раздалится,
Что встретит, все пред ней валится
Скоряй, как прах борею сдуть.

(«О Прусской войне», 1758. II, 19).

И с наступлением мира не ослабевает:

А если кто на мя восстанет
И дерзку руку вознесет,
Мой гром со молниєю грянет
И сопостата потрясет;
Куда ни скроется, достигну,
Разить и грады буду жечь,

И во сражении жестоком
Омою трон багряным током
Воздвигшего на мя свой меч.
(«На день рождения», 1764. II, 66).

Тема военного ужаса естественно развивается в одах эпохи первой турецкой войны. Уже в оде «На день тезоименитства» (24 ноября 1768 года), первой после объявления войны (манифест 14 октября 1768 года), читаем:

Геенну льет земли из недр
Селитрой распаленный ветр,
Рассыплет тверды вражьи грады,
Отрыгнет Стикс и Ахерон
Свой яд на вражий гордый трон,
Сорвут луга и вертограды.
6.
Я слышу побежденных вой,
И как в отчаянии стонут;
Я вижу преужасный бой:
В крови места сраженья тонут.
Летает с острой смерть косою,
Багровою кропясь росой,
Ссекая люто сильным махом,
Трепещут горы, лес и понт,
И весь пространный горизонт
Наполнен несказанным страхом.
7.
От русской ярости, злодей,
Не скроешься в пещерах темных,
В лишенных солнечных лучей,
Ни в самых пропастях подземных,
К победам ты не льстись ничем
И знай, повержешься мечем
Премудрыя императрицы...
(II, 92–93).

В этом контексте критика Сумароковым ломоносовской строки «И грому труб ея мешает Плачевный побежденных стон»: «Если плачевный побежденных стон глушит глас славы; то конечно из того следует, что возглашает не громко» (X, 84) — теряет невинное значение. Как видим, Сумароков, заимствовав стих Ломоносова, переосмыслил его и услышал не «плачевный стон» побежденных, а «побежденных вой».

Ода «На день тезоименитства» 1768 года написана примерно в одно время с одой В. П. Петрова «На объявление войны»,

который, заимствуя у Сумарокова слова и образы, превзойдет его в шумах и количестве крови, но никогда не будет, как Сумароков, жесток. Сумароков первый из русских поэтов, кто наполнил свои стихи кровью, насилием и страданием. С темой насилия связана, по-видимому, открытая агрессия Сумарокова. Еще в мирных одах 1760-х годов он мечтает:

Прострем российскую державу
До самых отдаленных вод;
Наследуя героев чину,
Разверзем волны и пучину,
В неведомый пойдем народ.

4.

От тьмы греховной их избавим,
Познают Бога там цари,
И там Бессмертному поставим
На пользу смертных олтари.
Прочтем пред ними книгу ону,
Где басни не глава закону,
Ту, кая Божеством дана,
Котору мудрые читают,
Горящи звезды где блистают
И светит солнце и луна.

(«На день рождения», 1764. II, 64).

Можно понять эти строки как призыв России просвещать язычников, но в другой, близкой по времени, оде ни о какой христианской миссии речи нет, но зато агрессия изображена вполне поэтично:

Из Амура росс выходит,
Росские суда выводит
И к Нифону правит путь,

.....

Во края плывем Асийски
По восточным мы валам:
Пристают суда российски
К Филиппинским островам... и т. д.

(«На день тезоименитства», 1763. II, 58—59).

Много яростнее захват чужих земель изображается во время Турецкой войны:

«...Великого земель округа,
Которым пышен весь восток,
Брега с Египтом жарка юга
И струй Евфратовых поток
Мечем российским сокрушатся,

Селенья их опустошатся».
Мой слава повторяет глас:
«Где зрятя днесь высоки башни,
Там будет лес, луга и пашни,
Плен, смерть оттолеть исторгнут вас».
(«На взятие Хотина», 1769. II, 96–97).

Во всех одах, созданных Сумароковым в продолжение 20 лет, в мирное время и во время войн, войны в Европе и войны на Востоке, роль России видится им в устрашении врагов, соседей и всего света. А политическая программа, заявленная в его одах, заключается в завоевании Россией если и не всего мира, то большей его части. И хотя образ грозной России соседствует с темой исходящего от нее покоя, верится в него с трудом:

Пылай, Россия разъяренна,
Греми, рази и не щади,
Карай и, кровью обагренна,
Покой в Европу приведи!
(«О Прусской войне», 1758. II, 21).

Тема покоя здесь — дань устоявшемуся канону петербургской оды, а кровь, мщение, ярость, беспощадность — это новое. И это сумароковское.

Как мог поэт, начавший когда-то с осуждения кровопролития и войн, в дальнейшем так изменить направленность своих од? Изменения произошли в те 11 лет, с 1744 по 1755 год, о которых нам почти ничего неизвестно. Ода «На государя Петра Великого» отражает и старую позицию, и новую. Возможно, что редакция, помещенная в «Ежемесячных сочинениях», представляет собой вариант оды, создававшейся на протяжении многих лет. Ниже приведенные строфы не могли, кажется, быть написанными в 1744 году, поскольку полностью отвечают новому отношению поэта к войне и новой его эстетике ужаса и ада:

Ад разверст, и бездна жаждет,
Враг российска трона страждет,
Естество свой рушит чин.
Алчна смерть косит размахом,
Север, наполняясь страхом,
Ждет конца своих судьбин.

.....
Паки Кодоман трепещет,

Инд, робея, смутно плещет,
И страшится океан.

(II, 6).

Соединением старых строф с новыми может объясняться и необычно большой для Сумарокова объем оды — 28 строф.

Но выражала ли антивоенная тема позицию Сумарокова начала 1740-х годов, ведь она могла быть навеяна пацифистской одой Руссо? Но, как ни странно, и эстетика военной агрессии могла быть также внушена ею. Хотя насилие в оде Руссо и осуждается, оно изображено вполне привлекательно. Очевидно, что за одой Руссо стоит большая традиция батальной французской оды. Возможно, к ней восходит батальный стиль Сумарокова. Стоит ли на основании звучащей в одах Сумарокова прямой агрессии делать заключение, что он и вправду желал России непрерывных захватнических войн и был жестокосердным? Нигде в других жанрах жестокость Сумарокова себя не обнаруживает. Но нет в них и выражения милосердия и кротости. Тогда как Ломоносов даже в своих политических проектах призывал к милости и кротости и сумел оставить в двух дошедших до нас анакреонтических одах образцы поэтического умиления («Я теплыми руками Холодны руки мял...», «Кузнечик дорогой...»), музе Сумарокова не свойственного. Скорбь и отчаяние, которыми проникнуты многие произведения Сумарокова, свидетельствуют о беспокойстве его духа, нечувствии высшего порядка и благодати. Дисгармоничный мир, встающий из од Сумарокова, отвечает общему мироощущению, отраженному в его творчестве.

Умение услышать стоящий над землей вой побежденных и скрежет зубовой врагов («На троне Мустафа скрежещет»), увидеть кровь и ужас бесконечных браней связано с верно отмеченным Гуковским отсутствием в сумароковских одах описания одического восторга. Гуковский понимал описание восторга как тему оды и видел в отказе от нее проявление стремления Сумарокова к естественности.¹ Однако оды Сумарокова как раз подтверждают высказанное нами ранее наблюдение, что описание восторга не тема, не условность, а условие пиндарической оды. Сам Сумароков, вероятно, как и Гуковский, воспринимал описание восторжения как тему и довольно часто сводил ее к упоминанию того, что его лирический ге-

¹ Гуковский Г. А. Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова. С. 54.

рой уже находится на небесах, без всякой мотивации его вознесения: «Олимп покрытый зрю я дымом» («На торжество мира с Портою», 1775), «Я зрю, что наглость не дерзает...» («На новый 1774 год»). Внутреннего смысла восторга и его описания он при этом явно не понимает. Упоминание о взгляде поэта из иного, не земного, пространства ему нужно для механического переключения темы оды:

В какое место ты преходишь,
Мой разум, мысли воспалю?
О, Муза! ты меня возводишь
На Елисейские поля...

(«На восшествие императора Петра III»,
1761. II, 22).

В самом изображении восторга заключена нелепость: разум воспалит мысли. Сумароков восторгается не для того, чтобы увидеть мир отстраненно и передать весть о нем, а для того, чтобы проникнуть в мысли императрицы:

Разум мой восторжен ныне,
Любопытствие плена,
В сердце зря Екатерине,
Извещает он меня,
Что она на троне мыслит,
Как часы владенья числит,
Жертвуя своей судьбе.
Душу зря необычайну,
Я сию, Россия, тайну,
Открываю днесь тебе.

(«На день рождения императрицы
Екатерины II», 1768. II, 84).

И неверное устремление приводит к ошибочным выражениям, ведь разум не может пленять любопытство. Как и не может восторгнутый поэт видеть себя:

В далеки в высоте пределы
Я дерзостно мой дух вознес,
Куда взлететь не могут стрелы,
Я зрю себя в краях небес...

(«На взятие Хотина», 1769. II, 94).

Следы описания восторга, иногда слабо различимые, можно встретить в самом неожиданном месте. Отсутствие напряжения, связанного с восприятием и описанием этого акта,

приводит к оскорбительной легкости, с которой поэт, не ведая, о чем говорит, изображает священный пламень. Упоминание о нем звучит как оговорка, требующая скобок:

Парнасску под собою гору
И токи Иппокрены зрю,
И любопытну ныне взору
В жару (в котором я горю)
Представилась Минерва ясно...
(«На восшествие», 1762. II, 40).

Но это же приводит к комизму. В описаниях одического восторга Сумароков приближается к своим «вздорным одам» (примеров автопародии в его одах можно увидеть немало) и даже по своей нелепости иногда превосходит их.¹ «Бред мой истиной внемли», — заканчивает он оду «На день тезоименитства» (1763).²

Как могло быть, что поэт, не просто владевший стихом и речью во всех других жанрах, но оставивший прекрасные образцы русского стиха, оказывался нелепым, косноязычным и беспомощным в жанре высокой оды? Причина этого, думается, в том, что он не относился серьезно к внутренней ее форме — одическому восторгу. На внешнем уровне это приводило к подражанию внешним приемам оды, заимствованным у Ломоносова. Как имитировал он в своих одах высокий стиль, не зная славянского языка и допуская грубые ошибки, так с равным успехом имитировал он приемы оды. На внутреннем уровне отсутствие восторжения в его одах приводило к дисгармонии изображаемого в них мира. Не умея увидеть мир «умными очами», Сумароков изображал его фантастическим (с фуриями, тритонами), жестоким, наполненным кровью и воем. Но странным, требующим специального осмысления, образом какофонический стиль его од соответствует изображаемой им дисгармонии.

Сумароков не создал особого типа оды, по всем своим признакам, как уже говорилось, его оды принадлежат к ломоносовскому типу. Но по своему настроению, колориту они резко от-

¹ Автопародийное начало «вздорных од» Сумарокова пронизательно отмечал П. Н. Берков; см.: *Берков П. Н. Жизненный и литературный путь А. П. Сумарокова // Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 32.*

² У Сумарокова: *истинной*, что можно понять как «истинный бред», но думается, что предложенное прочтение осмысленнее.

личаются от од Ломоносова. В своих одах Сумароков открыл русской поэзии неизвестный ей ранее мир, опозитизировав мрак и ужас. Это воспримет Петров, и, пожалуй, только он. Торжественные оды Сумарокова представляют собой чрезвычайно серьезное явление в русской поэзии XVIII века, значение которого предстоит еще только осознать. В них впервые русское слово освобождается от духовной традиции, и это приводит к его обмирщению. Незнание Сумароковым (первым из русских писателей) церковнославянского языка только на внешнем уровне отражает тот процесс, который происходит в его торжественных одах, на глубинном уровне он обнаруживается во встающем из них образе мира. Анализ стиля сумароковской поэзии (прежде всего духовных од), возможно, подтвердил бы наше наблюдение, но не исключено, что торжественная ода наиболее ярко отразила своеобразие сумароковского слова и стоящего за ним мира. Благодаря сумароковским одам в русской поэзии впервые возникло поле нравственного напряжения. Ломоносовской оде тишины и милости Сумароковым была противопоставлена ода брани и ярости. Отныне любой автор, берясь за оду, вступал на поле борьбы между ломоносовским миром и сумароковским.

Глава 4

ТОРЖЕСТВЕННЫЕ ОДЫ ХЕРАСКОВА

Когда заходила речь о поэтическом пути М. М. Хераскова, он указывал на висевший в его кабинете портрет Ломоносова со словами «Вот мой наставник!».¹ Смысл этого восклицания мог быть только метафорическим, поскольку никакой настоящей школы Херасков, будучи кадетом Шляхетного корпуса, у Ломоносова получить не мог. Здесь имелось в виду, что Ломо-

¹ Глинка С. Н. Записки. СПб., 1895. С. 202. Ср. также свидетельство М. Н. Муравьева о восприятии Херасковым Ломоносова: «И знайте, что Михаил Матвеевич боготворит Гомера, и мало что не боготворит Ломоносова» (Муравьев М. Н. Мысли, замечания, отрывки // Муравьев М. Н. Полн. собр. соч. СПб., 1820. Т. 3. С. 319). Об отношении Хераскова к поэзии Ломоносова см.: Кочеткова Н. Д. М. В. Ломоносов в оценке русских писателей-сентименталистов // Ломоносов и русская литература. М., 1987. С. 268–270.

носов — его идеал в поэзии, что именно ему он стремился подражать, у него учиться. Он многому научился.

Первая ода «Государыне императрице Елисавете Петровне <...> сочиненная на торжественное воспоминание победы Петра Великого над Шведами под Полтавою» была написана Херасковым в год окончания Шляхетного корпуса в 1751 году.¹ Посвященная давнему событию ода не могла служить непоэтическим, служебно-придворным целям, к тому же молодой человек, пасынок Н. Ю. Трубецкого, для успешного продвижения по службе в своем пере не нуждался. Возможно, что и ее издание в Академической типографии на счет автора осуществилось благодаря связям. В оде сказывается знакомство с сумароковским «Гамлетом», к которому восходит неправильное употребление слова твердь: «потряс во гневе твердь своим»; «от страшных звуков твердь трепещет» («Беги, спасися ты, под нами твердь трясется»), примерно в это же время высмеиваемое Третьяковским.² Но следов чтения од Сумарокова у Хераскова нет, он, по-видимому, не знал их. Это подтверждает высказанное предположение об отсутствии распространения списков сумароковских од: ни Третьяковскому, ни в Шляхетном корпусе, где интересовались поэзией и хорошо знали Сумарокова, оды известны не были. Стало быть, идея почтить память Петра Великого и Полтавской победы самостоятельна, а не заимствована у Сумарокова. Напротив, следы знакомства с одой Хераскова обнаруживаются в оде Сумарокова 1758 года, в которой повторен не слишком удачный образ Хераскова воскрешения праха: «Восстань из недр земных, являйся» — «Исшедший из земных в мир недр» («О Прусской войне».)³

¹ [Херасков М.] Ода е. и. в. всепресветлейшей державнейшей великой государыне императрице Елисавете Петровне самодержице всероссийской сочиненная на торжественное воспоминание победы Петра Великого над Шведами под Полтавою которую усерднейше приносит всеподданный раб Михайло Херасков. СПб., при Императорской Академии Наук, Июня 26 дня 1751 года.

² Третьяковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю 1750, в Петербурге // Куник А. Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке. СПб., 1865. Ч. 2. С. 480—481.

³ Это же выражение повторил В. И. Майков в оде «На восшествие», 1762: «На глас стнящего народа Возник монарх из земных недр» (Майков В. И. Избранные произведения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А. В. Западова. М.; Л., 1966. С. 187. (Б-ка поэта)).

На всех своих уровнях ода Хераскова отражает большую зависимость от оды Ломоносова. К нему восходит и неправильное название *Кастильский* ключ: «Там вокруг струи Кастильские льются» (ст. 214). Ошибка Ломоносова, допущенная им в 17-м стихе оды «На взятие Хотина»: «Умой росой Кастильской очи», вскоре станет предметом колких насмешек,¹ но в момент, когда писалась ода Хераскова, Хотинская ода не была еще опубликована: она выйдет спустя полтора месяца в «Собрании сочинений».² Херасков мог познакомиться с ней только по рукописному списку. Это единственное пока свидетельство распространения Хотинской оды до ее издания, относящееся, правда, почти к тому же времени, что и само издание. В дальнейшем образ Кастильского ключа (уже в правильном написании) неоднократно использовался Херасковым. Внутренняя ломоносовскими одами ода Хераскова представляет собой плод самостоятельного их восприятия. Уже в ней есть более живые, чем у Ломоносова, хотя и восходящие к его одам, образы. Два начальных стиха оды составлены из ломоносовских фрагментов: зачина темы «Уже...» и двух его стихов из оды 1743 года «В золотую седши колесницу» (ст. 18) и оды 1745 года «С горящей солнце колесницы» (ст. 181):

Уже в горящей колеснице,
С весельем седши, Аполлон
От волн течет во след зарнице,
Стирая с глаз приятный сон...³

Правда, Ломоносов не мог употребить в неверном значении слова *зарница* (вместо *заря*),⁴ и ему не свойственна граммати-

¹ Тредиаковский В. К. «Цыганосов когда с кастильских вод проспится...» // Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 2. С. 401.

² Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова. М.; Л., 1961. С. 182.

³ [Херасков М.] Ода <...> на торжественное воспоминание победы Петра Великого над Шведами под Полтавою. С. [1].

⁴ Ломоносов дважды использовал в одах образ зарницы, оба раза при описании выражения глаз — императрицы в оде 1757 г.: «Надежда к Богу в них сияет И гнев со кротостью блистает, Как видится зарница нам» (ст. 87) и разъяренного русского воина в оде 1759 г.: «С зарницей очи равны зрю!» (ст. 137). Но Херасков и Майков слово *зарница* употребляли как синоним *зари*: «В тебе, как светлая зарница, Блестит венчанная глава» (Херасков М. М. Творения, вновь исправленные и дополненные: В 12 ч. 2-е изд. М., 1807—1812. Ч. 7. Разные сочинения. С. 91. Далее в этой главе ссылки на это издание даются в тексте); «По восходе светлыя зарницы Уже приходит солнце в мир» (Майков В. И. Избранные произведения. С. 190); «Являя зрак императрицы, Как восход пресветлыя зарницы» (Там же. С. 199).

ческая неточность, допущенная молодым поэтом в первых двух стихах, в которых дееспричастный оборот плохо согласуется со всем предложением. Но это не бросающиеся в глаза детали. Само имя Аполлон в такой транскрипции восходит к сумароковской эпистоле «О стихотворстве» («Без пользы на Парнас слагатель смелый всходит, Коль Аполлон его на верх горы не взводит...»), хотя так писал еще Кантемир, но Хераскову, почти наверное читавшему Кантемира, Сумароков был ближе и памятнее. Ломоносов до 1757 года бога поэзии и солнца называл греческим именем Феб, ТрEDIAKовский — Аполлином. Четвертый стих выбивается из поэтики Ломоносова, который в классический свой период изображал античных богов в чистых, бесплотных, вполне отвлеченных образах. Такое изображение противостояло укоренившемуся в России барочному видению богов в подчеркнута человеческих, совсем не возвышенных характерах. Так изображены боги в элегии «О смерти Петра Великого» ТрEDIAKовского, но след этой традиции есть и у раннего Ломоносова: «Оставив шум войны, Градив, Изранен весь, избит, чуть жив <...> У Финских спать залег озер, Тростник подстлав, травой покрылся» («Первые трофеи», 1741). Херасков, одним штрихом создавший образ Аполлона-возницы, простоватого молодца, так же лаконичен, как ранний Ломоносов, и не менее изящен. Точности детали и слова (например, *с глаз*, а не *с очей*) Херасков мог научиться только у Ломоносова. То, что и эта строка, на первый взгляд далекая от Ломоносова, проникнута духом его од, подтверждает и слово *приятный*, в мире ломоносовской оды одно из опорных.

И другое великолепное место этой юношеской оды Хераскова, также на первый взгляд выбивающееся из одической поэтики, восходит, если взглядеться, к Ломоносову:

В толикой горести жестокой
Смущенный швед во мгле рыдал...¹

Первый стих повторяет начало 122-го стиха знаменитой оды Ломоносова 1747 года: «В толикой горести Парнас». Все четыре слова второго стиха принадлежат ломоносовскому словарю, начиная от памятной в одах Ломоносова *мглы* («Свилася мгла, герои в ней» — «На взятие Хотина»; «Еще крутится мгла густая...» — «На день восшествия», 1748), включая неожи-

¹ [Херасков М.] Ода <...> на торжественное воспоминание победы Петра Великого над Шведами под Полтавою. С. [7].

данное для оды слово *рыдал* («Война при Шведских берегах С ужасным стоном возрыдает»¹ — «На прибытие е. и. в... в Петербург...», декабрь 1742, ст. 353). Но при этом сам образ шведа, бесплотно-пластичный, зрелому Ломоносову не свойственен. Лишь в ранних одах он приближался к подобному видению: «Стигийских вод шумят берега, Гребут по ним побитых души, Кричат тем, что стоят на суши, Горька опять коль им беда» («На прибытие е. и. в... в Петербург...», декабрь 1742, ст. 147—150). Возможно, такая образность восходит к французской оде, но воплощению ее на русском языке Херасков мог научиться только у Ломоносова.

При создании образов Аполлона или шведа Херасков не подражал Ломоносову прямо (заимствованный словарь еще не есть подражание), а, проникнутый мало кому видимой, потаенной стороной ломоносовского гения, сумел нарисовать картины в его манере. Такой тип подражания отличен от наметившегося уже к 1751 году характера подражания Ломоносову. И Сумароков, и Голеневский — первые преемники ломоносовской оды, перенимали звучные, громкие стихи и слова, но не слышали и не воспроизводили другого, плавного, медленного, бессмертно-поэтического, Ломоносова, скрытого за блеском и шумом его парящих орлиц. Внешнее подражание Ломоносову будет отличать многочисленные оды 1760—1770-х годов, включая ранние оды Державина. Херасков же умел слышать и запоминать не внешнее и звучное, а внутреннее, неочевидное, требующее для своего восприятия и врожденного слуха, и воспитанного видения поэтического, то есть большой поэтической культуры. Вкуса, как сказал бы сам Херасков в открывшуюся вместе с его приходом в поэзию эпоху, для которой вкус стал ведущей категорией. В Шляхетном корпусе в такой мере, в какой обладал им Херасков, он не мог быть привит, кроме самовоспитания здесь сказалось, вероятно, влияние семьи, глава которой Н. Ю. Трубецкой был знатоком поэзии.

Начиная с оды «На восшествие на престол императора Петра Федоровича» (1762) Херасков становится одним из самых заметных одописцев 1760—1770-х годов. К 1762 году у него уже определился свой характер и стиль торжественной оды. Как и первая ода, все следующие оды Хераскова представляют собой феномен внутреннего подражания Ломоносову, невозмож-

¹ Здесь *возрыдает* — форма настоящего времени.

ного без строгого отбора из его словаря репертуара образов и тем. Херасков как будто не слышит великолепного громкого Ломоносова, а если и слышит, то совсем не к такому звучанию стремится сам. Кажется, весь слух его обращен к отраженной в одах Ломоносова гармонии, и гармонией, по-своему увиденной и услышанной, проникнуты все его оды. Они представляют собой вариант оды Ломоносова, но вариант, очищенный от внешних эффектов, перепадов звучания, шероховатостей стиля. Они существенно глаже, приятнее, динамичнее и грациознее, но лишены величия и грандиозности ломоносовских од, лишены их напряжения. Вместо ужаса и блаженства, двух важнейших эмоций ломоносовских од, в одах Хераскова царит веселье и радость. Своим происхождением эмоциональное начало од Хераскова обязано одам Ломоносова, однако светлое начало ломоносовских од Херасковым заметно распространено, в то время как мрачные изображения сильно сокращены и смягчены. Сами категории добра: свет, тишина, покой — у Хераскова преломляются, и изображение этих состояний приобретает свои самостоятельные черты. В ломоносовских одах свет падает лучами, пронизывающими тьму (как на гравюрах, изображающих фейерверки и иллюминации), он ярок и резок. Одический мир Хераскова, лишенный мрака, вместо которого изредка звучит приглушенная печаль, озарен мягким, прозрачным светом. Тишина, мыслимая Ломоносовым как драгоценное состояние мира вообще и государства как его части, всегда в его одах выступает как момент, для достижения которого требуется приложение великих усилий. Тихине у Ломоносова противостоит шум войны и гражданских нестроений, одолеваемых трудом монарха и народа. Борение тишины с шумом, света с тьмою в одах Ломоносова отражает суровое библейское понимание мира, согласно которому борьба добра со злом постоянна.¹ Восприятие происходящего как проявление великой, вселенской борьбы сообщает его изображению крайнее напряжение, поскольку, как в борьбе Бога с дьяволом, столкновение

¹ Это замечание может показаться противоречащим высказанному выше положению, что темы в оде не имеют развития (с. 200–201). Однако борьба разных категорий (тем) не обязательно предполагает тематическое развитие. В этом отношении трудно согласиться с И. З. Серманом, считающим, что зрелые оды Ломоносова — результат «словесно тематического построения», и видящим в них развитие тем (см.: *Серман И. З. Поэтический стиль Ломоносова*. М.; Л., 1966. С. 118).

добра со злом всякий раз мыслится как решающее и последнее сражение. Из-за напряженного восприятия мира тишина в одах Ломоносова не всегда слышна, ее заглушают разного рода шумы. Уже первое ломоносовское объявление о тишине в начале Хотинской оды («в долине тишина глубокой») теряется в сопровождающем ее описании шумов: ветер «шуметь забыл», ключ «молчит», но «завсегда журчит И с шумом вниз с горы стремится», да и в самый момент тишины долина наполняется «слухом», который «спешит во все концы». Мир ломоносовской оды рождается не в тишине, а в шуме, тишина же в нем достигается многим старанием. В мире, изображенном в одах Хераскова, тишина дана изначально, как благодать, она первична, а шум вторичен («Блаженством вечным озаренны, Пути мы зрели отворенны, Но темный облак набежал...» (VII, 132), то есть началась война). Войны и нестроения тишину нарушают, но после их преодоления она восстанавливается вновь. Поскольку тишина — изначально, заданное состояние мира, она не требует ни от кого усилий для своего достижения. Россия пребывает в мире и покое, и дело ее и ее народа благодарить Творца за дарованное счастье и молить о его продлении. Что в одах Хераскова и происходит, и что самими одами Хераскова осуществляется. Если оды Ломоносова можно уподобить Псалмам, то оды Хераскова — христианским молитвам. Единственными их действующими лицами выступают Россия, народ и Бог. Россия и народ произносят благодарственные молитвы, а Бог выступает в облике не грозного Судии, как у Ломоносова, а заботливого Отца:

Ее печалям запрещает
И так, обняв ее, вещает:
«Любезна ты, Россия, мне!
Вознес тебя Я паче меры,
И щедрости явил примеры,
Что мудрой поручил жене».

(VII, 103).

Образ Бога в торжественных одах Хераскова связан с миром его духовных од, в которых Пумпянский не совсем несправедливо отмечал: «...необычайное обилие приятных слов».¹

¹ Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Сост. Е. М. Иссерлин, Н. И. Николаев; вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. И. Николаева. М., 2000. С. 78.

Некоторую сладость, вообще торжественным одам Хераскова не свойственную, можно почувствовать и в процитированном отрывке. Естественно было бы предположить, что духовные оды созданы не без влияния масонских взглядов поэта, однако сведение даже мира его духовных од к масонским идеалам привело бы к упрощению вопроса. Тем более не стоит, кажется, несомненный гуманизм его торжественных од успокаивающе объяснять принадлежностью их автора масонству. В одах 1760-х годов, написанных задолго до вступления в ложу, уже явственно различимо стремление Хераскова к гармонии. Лишь тонкий и точный анализ разных составляющих херасковского поэтического мира: христианской, масонской, эстетической — мог бы показать, какая из них в большей мере определяет мир его лирики.

Всякое усилие претит херасковским одам: ни государство, ни общество, ни народ, ни императрица, ни, наконец, сам поэт не совершают в них ничего необыкновенного, требующего напряжения. Все они уже находятся в состоянии счастья, которое следует только поддерживать, и стремиться ни к чему новому не надлежит. К одам Хераскова больше, кажется, подходят слова Пумпянского, сказанные им по отношению к одам Державина, о завершении оды призвания и начале оды счастья.¹ Как олицетворение невероятного исторического усилия, а также необычайной судьбы России (если только Ломоносов и его современники мыслили в этих категориях историю) из од Хераскова уходит образ Петра Великого, основного действующего лица ломоносовской и сумароковской оды. История России в одах Хераскова не разворачивается дальше царствования императрицы Елизаветы Петровны, на заднем плане как начальная точка отсчета смутным воспоминанием выступает дело Петра. Давней истории и ее героям, теснящимся в одах Ломоносова и Сумарокова: обоим Иоаннам, Дмитрию Донскому, царю Алексею Михайловичу, княгине Ольге и князю Владимиру — в одах творца «Россиады» места нет. История военной славы ограничивается Семилетней и Русско-турецкой войной Аннинского времени. В одах нет и упоминаний героев древней истории, а только библейской: Моисея, Наввина, Соломона. Нет в них и традиционной для оды географии большого мира: Нила, Евфрата, Этны. Одическая горизонталь опи-

¹ Там же. С. 93–94.

сывается именами русских и приграничных России рек (Лена, Двина, Волга, Дунай) и гор (Кавказские горы). Нева и Балтийские волны в отличие от петербургских од Ломоносова и Сумарокова в херасковской московской оде упоминаются редко. Ограничение одического времени почти современностью, а географии — пространством России и местами ее военной славы (Кистрин, Хотин, Азов) создает замкнутый мир херасковской оды, который сообщается с большим миром не через развернутую в бесконечность историческую летопись или географическую карту, а через молчаливое сочувствие наблюдающих за российским счастьем вселенной и светил. Сужение одического диапазона связано с поворотом оды Хераскова от воспевания судеб к воспеванию счастья. Хераскову не нужна география и история большого мира, ведь он не призывает к овладению им. Напротив, он выступает принципиальным противником новых больших завоеваний и навязываемого России возрождения Греции. В 1760—1770-е годы, в период вызревания и разворачивания так называемого «Греческого проекта», когда о возрождении Афин под властью России в своих одах громогласно возвещали и Сумароков, и Петров, наполняя их звучными именами Периклов и Александров, такая позиция была далеко не общепринятой и официальной и потому мужественной. В отличие от просвещенной императрицы и ее грекофильствующих панегиристов Херасков был проникнут чувством реальности и исходил из интересов России. В контексте уже привычной греческой аллюзии од 1768—1771 годов предпоследняя строфа оды Хераскова «Российскому воинству» (1770) звучит ответом Сумарокову и Петрову:

Не для златого вам руна,
Не для несчастной Андромеды,
О, россы! предлежит война,
И предлежат в войне победы;
Пусть древность вымыслы поет!
Не гордость вас на брань зовет —
Защита ближних и спасенье.

(VII, 142).

Также полемично по отношению к одам Сумарокова и Петрова звучит 14-я строфа той же оды:

Не нужно россам простирать
Обширных стран своих пределы.

(VII, 141).

В отвержении Херасковым завоеваний можно увидеть выражение его политических взглядов, в которых произошел поворот в понимании истории России. Не судьбу России, не ее необычайность ценит Херасков в ее настоящем и прошлом, его, похоже, не вдохновляют ее смелые притязания. Ее ценность, как и оправдание ее бытия, он видит в ней самой. Поэтому российское воинство призвано прежде всего защищать Россию, и основным его достоинством признается верность: «Но быстрый твой и дерзкий путь Россия храбрых тверда грудь Удержит, как стена, без бою» (VII, 137). На примере этой цитаты можно увидеть, как существенно переосмысливает Херасков Ломоносова, к которому восходит это место: «Едина токмо брань кровава Принудила правдивый меч Противу гордости извлечь, Как стену, росску грудь поставить В защиту дружеских держав...».¹ За строками Хераскова стоит иной образ воина, чем у Ломоносова. Эпитет *храбрый* указывает на нравственную заслугу воинства и на обязательный его подвиг, *твердый* — на надежность и верность. Нет у Хераскова и меча, снижающего значение грудицыта, а главное, Херасков говорит о защите России, Ломоносов — о миссии русского солдата в отношении союзников, весьма, как известно, горькой.

Неприятие завоеваний и неизбежных в войне насилия и смертей вписывается в мир херасковской оды органично, потому что в нем, светлом и прозрачном, нет места ужасам, а его локальности претит всякая грандиозность. В его одах и императрица «едину каплю оных [подданных. — Н. А.] крови Ценила выше всех побед», и как только окончилась война, «скорбь и раны иссчитала» своих «торжественных полков» (VII, 159), и сам Марс испытывает сочувствие к жертвам войны:

Как желтый лист во дни осенны
 Лежит кругом лесов густых,
 Так нами войски пораженны
 Легли теперь вокруг стен твоих.
 У Марса, насыщенна славой,
 Из рук валился меч кровавый,
 Когда на те места взглянул,

¹ Ломоносов М. В. Ода императрице Елисавете Петровне на пресветлый торжественный праздник ея величества восшествия на всероссийский престол ноября 25 дня 1761 года // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 745.

В крови где бледны трупы тонут;
Военный бог, сим видом тронут,
О следствиях войны вздохнул.

(VII, 127).

Гармония од Хераскова во многом определена характером его одического восторга. Прямого описания восторжения в одах Хераскова нет, его заменяют обращения к лире («Воспой моя усердна лира»; VII, 109) или к музе («Простри свои, о Муза, взоры На степи, на леса, на горы»; VII, 93), после чего состояние одического восторга подразумевается на протяжении всей оды. Однако Херасков осознает, что его голос не громок («Вносился Пиндар громким гласом Пареньем орлим над Парнасом <...> Не так мой строен глас и пышен...»; VII, 110) и что его способен заглушить шум славы России-Екатерины:

Хотел бы заглушить перуны
Я гласом лиры мояя,
И звонкие настроить струны
Для звучной славы твояя,
Но ты всечасно славу множишь
И голос струн моих тревожишь
Тебе летящей лиры вслед.
Похвал себе усугубляешь,
И стихотворцев утомляешь...
Постой, мне к песням силы нет.

(VII, 194).

Поэтому он постоянно выражает сомнение в возможном для себя парении: «Коль можешь ты, усердна лира, Взнестись до самых горних мест...» (VII, 103), а сами свои песни считает дерзостью («Я к песням боле не дерзаю»; VII, 114). Точно осознанная мера возможной для себя высоты и не менее точное чувство взятой высоты делают оды Хераскова соразмерными, а все представленное в них правдоподобным. Изображенное соответствует мотивации увиденного. В этом главная причина гармонии херасковских од. Полет Хераскова невысокий. Его дух не вперяется в самые небеса, ему не открываются таинства судеб, он не проникает в обиталище бессмертных героев земли Русской, не ведет с ними бесед, перед ним не падает завеса с судеб России. Но все же он достигает небес, и ему открывается книга жизни, и он внемлет словам Всевышнего. Обязанные своим созданием состоянию восторга оды Хераскова принадлежат к парящим одам; мера восторга и соот-

ветствующий ему характер од делают их невысоко, но плавно парящими.

Плавность столь же устойчивое определение поэзии Хераскова, как *громкость* — поэзии Ломоносова. Майков, обращаясь к Хераскову, говорит о «плавном слоге»,¹ считая, по-видимому, что им исполнена его поэзия, и понимая под ним, очевидно, «слог по причине правильного расположения слов приятный слуху и легкий для чтения».² Но Державин «плавность Хераскова» приводит в пример «сладкогласия и сладкозвучия» поэзии.³ Как и другие метапоэтические определения XVIII века, определение *плавность* стремится к исчерпывающей полноте и образности и включает в себя характеристику самых разных уровней поэзии, указывая на общее, присущее им всем (а потому сущностное) качество. Оно относится и к характеру полета херасковских од, и к самому его стилю (плавный слог), и к благозвучию его стихов. Действительно, как в изображении Херасков избегает резких перепадов, так в стиле — ярких, редких слов, слишком определенно семантически и стилистически окрашенных, а также стилистически значимых словесных форм, например славянских суффиксов и окончаний, использовавшихся всеми одописцами. Слово в одах Хераскова, сохраняя точность ломоносовского слова, заметно менее отвлеченно. Но как и Ломоносов, Херасков соблюдает строгое разграничение слов, сохраняя чистоту вложенных в них понятий. Тишина, свет, спокойствие в одах Хераскова имеют почти символическое значение добра, гордость, дерзость, тьма — зла.

Зависимость от оды Ломоносова простирается и на принцип построения херасковских од, представляющих собой искусное переплетение устойчивых одических мотивов. Все они восходят к ломоносовской оде и, таким образом, претерпев незначительные изменения, продолжают традицию петербургской немецкой оды. Здесь и одическая горизонталь, и одическая вертикаль, и радость народа, и покой. Чутко воспринятая Херасковым циклическая композиция освобождает его оды от

¹ Майков В. И. Эпистола к Хераскову // Майков В. И. Избранные произведения. С. 278.

² Словарь Академии Российской. СПб., 1793. Т. IV. Стб. 920.

³ Державин Г. П. Рассуждение о лирической поэзии или об оде // Сочинения Державина, с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. СПб., 1868. Т. VII. С. 571.

структурных недостатков, присущих одам Петрова, в них нет описательности, повествовательности. Они округлы и от этого производят впечатление приятных и радостных.

Те изменения, которые Херасков произвел с ломоносовской одой, можно увидеть на нейтральном примере описания торжествующего Петербурга, образы которого и даже формулы восходят к Ломоносову, а у того, в свою очередь, к немецким одам.¹

Ломоносов:

Коликой славой днесь блистает
Сей град в прибытии твоём!
Он всех веселий не вмещает
В просторном здании своём,
Но воздух наполняет плеском
И нощи тьму отъемлет блеском.
Ах, если б ныне Россов всех
К тебе горяща мысль открылась,
То б мрачна ночь от сих утех
На вечный день переменялась.²

Херасков:

Любви соответствуют плески,
Огонь, вода и молний блески
Сошлись к нам на торжество;
Сии ужасные стихии
Сорадуются всей России
И славят наше божество;
То мрак у нощи похищают,
То к небу всходят и вещают
Звездам и солнцу, и луне,
Какая радость в сей стране.

¹ Описание или упоминание иллюминаций в русской оде восходит к иллюминационным стихотворениям и одам Юнкера, ср.:

Се чрез тысящу огней к славе просвещенно.
Дабы и ночь торжество являла и радость,
.....

Молим: на сей возри огонь наш, августейша!
А если б сердечный можно созерцати,
Ты б изволила стенью сей при том назвати.

(Дедикация // Примечания на Санкт-Петербургские ведомости. Ч. XXII. 1732. 16 марта. С. 93).

² Ломоносов М. В. Ода на прибытие из Голстинии <...> в. кн. Петра Феодоровича 1742 года февраля 10 дня // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 65.

Нева забавам подражает,
 Она в струях изображает
 Сияющий огнями град;
 Светящиеся токи водны,
 Сердцам и мыслям нашим сходны,
 Веселья полным и отрад.
 Ликует воздух огонь и воды,
 И кажется, что все народы,
 Что шар земной, стеснившись весь,
 Соторжествует россам здесь.

(VII, 149).

Ломоносовское изображение лаконичнее, резче, но херасковская картина чище, изящнее и в отличие от ломоносовской проникнута внутренним покоем и теплотой. Присутствующие в описании звезды, солнце и луна, обычные свидетели херасковских похвал, в его изображении, как и вселенная (здесь — «шар земной»), всегда миролюбивы, не холодный или раскаленный космос, обиталище небожителей, смотрит в одах Хераскова на торжествующую Россию, а исполненные тишины и покоя небеса. В них и планеты вращаются тихо и стройно: «Как стройны все текут планеты, Так наши будущие леты В порядке станут вечно течь» (VII, 145).¹ Такое ощущение мироздания и неба будет воспринято Лермонтовым («Хоры стройные светил»), следы чтения которым од Хераскова обнаруживаются в заимствовании им стиха из оды «Российскому воинству»: «Пустых похвал единый хор» — «Пустых похвал ненужный хор» («На смерть поэта»).

Приведенные строфы из оды «На бракосочетание...» представляют пример редкого для Хераскова рисунка строфы, и в то же время они характерны для него своей динамичностью. Внутри десятистишной ямбической строфы Херасков использует самые разные рисунки рифм, чаще всего перемещая парно рифмующиеся стихи с середины строфы в ее начало или конец. Вместо медленного течения строфы, приторможенного двумя срединными стихами, строфы Хераскова звучат стремительно. В большей мере, чем распределение стихов внутри строфы, их динамику обеспечивает синтаксис. Прямой, как правило, порядок слов, распространение синтаксической едини-

¹ Образ стройно движущихся планет восходит к Ломоносову: «Да движутся светила стройно В предписанных себе кругах» (*Ломоносов М. В. Ода на день восшествия на престол е. в. императрицы Елисаветы Петровны 1748 года // Там же. С. 215*).

цы на два и более стиха, причем окончания стихов при переносе, у Хераскова мужские (в отличие от Ломоносова), не замедляют звучание речи в пределах одного стиха, а торопят ее к окончанию строфы.

Детальный анализ заимствованного и, что не менее важно, незаимствованного Херасковым у Ломоносова мог бы многое прояснить в том чрезвычайно значимом моменте становления русской поэтической традиции, которым явилось творчество Хераскова. Из всего колоссального стихотворного наследия поэта характер усвоения им стиля и стиха Ломоносова наиболее явно проявляется в торжественных одах. Не продолжая в них прямо Ломоносова, не повторяя его стихов и не воспроизводя его приемов, Херасков очистил его стиль от неровности и затрудненности, его изображение — от аллегорической условности и резкости, композицию — от неоправданных отступлений. Преображенные Херасковым язык, стиль, стих, интонация Ломоносова были восприняты следующим поколением поэтов. «Как живописцы Италии основал он [Ломоносов. — Н. А.] школу последователей, которые начали от времени его и конечно составят непрерывную цепь стихотворцев российских. Подле героев „Россиады“ играют Зефиры „Душеньки“ и гений Горациев открывает новые красоты певцу „Фелицы“».¹

Оды Хераскова представляют в 1760—1770-е годы явление замечательное, принципиально противостоящее и своей поэтикой, и своим нравственным содержанием заглушающим их одам Сумарокова и Петрова.

Глава 5

ТОРЖЕСТВЕННЫЕ ОДЫ ПЕТРОВА

Прямым подражателем Ломоносова традиционно считается В. П. Петров. Такое восприятие восходит к роли, которую Петров должен был играть по замыслу Екатерины II при ее дворе. По-видимому, императрица одна из первых заговорила о появлении «второго Ломоносова».² Прямая преемственность

¹ Муравьев М. Н. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 119.

² В 1770 г. она писала о Петрове: «Сила поэзии этого юного автора уже приближается к силе Ломоносова, и у него более гармонии...» (Екатерина II.

Петрова по отношению к Ломоносову и даже его принадлежность «школе» Ломоносова была объявлена уже в 1920-е годы Гуковским¹ и с этого времени не вызывала сомнений.² Между тем современные Петрову поэты так его не воспринимали, и одна из причин стойкого неприятия его творчества литературной общественностью, по-видимому, связана как раз с притязаниями Петрова на роль преемника Ломоносова. Так, Новиков говорит о Петрове как о «втором Ломоносове» с большой долей иронии.³ Необычный социальный статус Петрова, по существу единственного придворного поэта, его обособленность от современной ему литературной жизни, известная самостоятельность литературной позиции и, наконец, открыто враждебное отношение к нему современников принадлежат не только к фактам его биографии, но и к факторам его поэзии, вне которых ее феномен едва ли может быть правильно понят.

Уже первая ода Петрова «На великолепный карусель» (1766) была встречена литераторами с нескрываемым раздражением. Сразу после выхода она подверглась шквалу насмешек, вызванных ее стилем.⁴ Не соответствующий общим стилевым тенденциям эпохи, он характеризуется пристрастием к редким вычурным словам, к усложненному синтаксису, отягощенному инверсиями, славянскими формами, сложными прилагательными и распространенными сравнениями. Церковно-славянские элементы стиля будут отличать и следующие оды Петрова, но в них славянизмы растворены в уже установившемся высоком поэтическом стиле, а потому не так навязчивы. Сни-

Антидот // Осьмнадцатый век: Исторический сборник, изданный П. Бартевым. М., 1869. Т. 4. С. 428).

¹ Гукровский Г. А. Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова // Гукровский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 69.

² См., например: Барга Л. Г. О ломоносовской школе в русской поэзии XVIII века (Василий Петров) // Уч. зап. каф. лит. и яз. Минского пед. ин-та. 1940. Вып. 1. С. 68–92.

³ «Он напрягается идти по следам российского лирика, и хотя некоторые и называют его уже вторым Ломоносовым, но для сего сравнения надлежит ожидать важного какого-нибудь сочинения и после того заключительно сказать, будет ли он второй Ломоносов или останется только Петровым и будет иметь честь слыть подражателем Ломоносова» (Новиков Н. И. Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб., 1772. С. 163).

⁴ Обзор пародийной и критической литературы, связанной с одой «На великолепный карусель», см.: Кочеткова Н. Д. Петров В. П. // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2. С. 425.

жение последующих од Петрова могло бы объясняться его реакцией на критику, если бы во второй редакции 1782 года оды «На карусель», в целом сильно отличной, не были сохранены основные черты первого варианта. Исправив в ней строки, вызывавшие прямые насмешки, поэт не только оставил многие темные места первой редакции, но и добавил к ним новые. Очевидно, изобилие средств, использованных в оде «На великолепный карусель», отвечало особой задаче, поставленной ее творцом. Стиль оды был связан, по-видимому, с воспеваемым в ней событием — костюмированным военно-спортивным ристалищем, каруселем, устроенным при дворе Екатерины II по образцу подобных игр других европейских дворов, прежде всего французского, и ориентированным на древнегреческие состязания.¹ В условиях набиравшей силу игры в древних и стилизации жизни под древнюю Грецию карусель дал прекрасный повод для создания настоящей пиндарической оды — оды, посвященной, как и оды греческого поэта, не военным победам, а спортивным играм. Необычность избранного Петровым для оды предмета (подсказанного ему, правда, Н. Н. Бантышем-Каменским) требовала исключительности и самой оды. Если карусель воспроизводил древнегреческие состязания, то и ода, его воспевающая, должна была имитировать древнегреческие оды. Усложненный стиль первой оды Петрова, навсегда скомпрометировавшей его в глазах современных ему поэтов, для него был, очевидно, имитацией пиндарического стиля. В оде, написанной ставшей уже привычной ломоносовской (пиндарической) строфой и отягощенной славянизмами, было примерно столько же сходства с одой Пиндара, сколько в Каруселе — с греческими Олимпийскими играми. Отсутствие сходства в нашем восприятии, воспитанном на археологически точном воспроизведении древности, не означает отсутствие сходства вообще. В эпоху, к которой принадлежат и Карусель, и ода, археологический интерес к древности находился в начале своего пробуждения и подобие древним определялось не столько реальным подобием, к которому однако стремились,²

¹ Эта связь подчеркивалась: так, на медали, изготовленной для раздачи победителям в каруселе, была подпись: «С Алфеевых на Невски берега» (Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. М., 1990. Т. 1. С. 338).

² Так, в описании второго каруселя (11 июля 1766 г.) говорилось, что П. Н. Репнин, «главный всего помянутого учреждения изобретатель <...>

сколько самим желанием уподобления.¹ Одновременно с одой Петрова была написана ода Вольтера, посвященная тому же событию, петербургскому Каруселю — «Galimatias Pindarique sur un carrousel donné par l'impératrice de Russie» (Пиндарическая галиматя на карусель, устроенный императрицей в Петербурге).² Ультрапиндарический стиль обеих од не кажется случайным совпадением, а указывает на связь с определенной традицией воспевания подобных действий. Как за петербургским Каруселем стояла французская традиция придворных ристалищ, так и за его воспеванием должна была быть своя традиция, которая могла быть известна образованному Петрову.

С появлением новых од Петрова выпады в его адрес не прекратились. Сохранившийся фрагмент эпистолы Майкова, обращенной к Хераскову с критикой Петрова, позволяет думать, что и Херасков разделял общее неприятие Петрова. Оценка Петрова, данная Новиковым в его словарной статье, подводит итог общему мнению о поэте литературных кругов конца 1760—начала 1770-х годов. В этой связи примечательны два факта. Первый из них заключается в отсутствии полемики. Нам неизвестно, чтобы кто-нибудь из литераторов встал на защиту Петрова. Второй — связан с переоценкой его творчества, произошедшей к концу века. «Изобилие идей, возвышенность чувств и силу ума» находит в Петрове уже И. И. Дмитриев, признавая его «лучшими одами» оды орловского цикла «на сожжение турецкого флота при Чесме и гр. Г. Г. Орлову», отвергнутые как раз Майковым.³ Петрова читает юный П. А. Вяземский и в зрелые годы произносит о нем вполне лестные суждения.⁴ Поздний Державин называет Петрова в числе

показал изобилие вкуса в пристойных нарядах <...> заимствуемых от довольного сведения древней и новой истории» (Прибавление к «Московским ведомостям». 1766. 1 августа. № 61).

¹ Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII—XIX вв. // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 526—528.

² Об этой оде в сравнении с одой Петрова см.: Смолярова Т. И. Два певца и один праздник: «Великолепный Карусель» Екатерины II и судьбы пиндарической оды в России и Франции // *Arbor Mundi*. 2002. № 9. С. 73—91.

³ Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь // Дмитриев И. И. Сочинения / Ред. и примеч. А. А. Флоридова. СПб., 1895. Т. 2. С. 40—41.

⁴ По его мнению, Петров знал «тайну заключать живую и глубокую мысль в живом и резком стихе» (Вяземский П. А. О Державине // Вяземский П. А. Литературно-критические статьи / Сост., подгот. текста, коммент. М. И. Гиллельсона. М., 1982. Т. 2. С. 8).

двух лучших авторов похвальных од,¹ а ранее сочувственно отзывается о нем в оде «Водопад» («Марон по Меценате рвется», ст. 318) и даже позволяет себе реминисценцию одиозной оды «На карусель» в своей оде «Афинейскому витязю» (1796).² И наконец, в творчестве Пушкина можно было бы выделить целый петровский пласт, начиная с «Медного всадника»³ и описания Полтавского боя в «Полтаве» и заканчивая одой, посвященной Петрову в не меньшей мере, чем Н. С. Мордвинову.⁴ Оды Петрова, резавшие слух современников, спустя 30—60 лет воспринимались явно безболезненно.

Немалочисленные для литературной культуры 1760—1770-х годов высказывания о Петрове чрезвычайно однообразны, что существенно затрудняет наше понимание происшедшего конфликта. На протяжении почти десяти лет мишенью насмешек служит ода «На великолепный карусель», но даже не вся она целиком, а ее строки, описывающие коней: «Дают мах кони грив на ветр <...> Встает прах вихрем из-под бедр» (ст. 32, 34).⁵ Из фрагмента бурлеска В. И. Майкова «Елисей, или раздраженный Вах» (1774), обычно приводимого в связи с критикой Петрова («Хоть пыль не из-под бедр восходит всем изве-

¹ Державин Г. Р. Продолжение о лирической поэзии / Публ. В. А. Запорова // XVIII век. Л., 1989. Сб. 16. С. 290.

² Четвертая строфа:

На бурном видел я коне
В ристаньи моего героя;
С ним брат его, вся Троя,
Полк витязей являлись мне!
Их брони, шлемы позлащенны,
Как лесом, перьем осененны,
Мне тмили взор; а с копий их, с мечей
Сквозь пыль сверкал пожар лучей;
Прекрасных вслед Пентезилее
Строй дев их украшали чин;
Венцы Ахилла мой бодрее
Низал на дротик исполнин.

(Сочинения Державина, с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. СПб., 1864. Т. I. С. 767—768).

³ Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 182—183.

⁴ Хронологический порядок был обратный. Ода «Мордвинову» (1828) была создана в начале поворота Пушкина к XVIII в., в том числе к оде.

⁵ Петров В. П. Ода на великолепный карусель, представленный в Санкт-Петербурге 1766 года // Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 1. С. 326—327.

стно»), понятно, что петровское описание коня раздражало своим неправдоподобием. Но как бы ни было оно выпендрено, невозможно объяснить объявленную Петрову войну только этими строками. Поэтому, исходя из факта неприятия Петрова и из общей своей концепции развития поэзии в этот период, Гуковский видит в критике Петрова продолженную уже в следующем поколении борьбу за стиль между Ломоносовым и Сумароковым, теперь уже — между сумароковцами и ломоносовцем Петровым.¹ Между тем «вторым Ломоносовым» Петрова называет только императрица, критики же Петрова, в том числе Новиков, как раз отказывают ему в праве именоваться преемником Ломоносова. Стало быть, они в одах Петрова обращали внимание не на общие их с одами Ломоносова черты, а на отличие Петрова от Ломоносова, и раздражал их не высокий стиль вообще, а стиль именно Петрова. Для понимания причин неприятия Петрова большое значение имеет фрагмент эпистолы Майкова Хераскову. Она написана по поводу только что вышедших од Петрова, посвященных Г. Г. и А. Г. Орловым, которые и по своей форме, и по стилю заметно отличаются от оды «На великолепный карусель». Между тем и в этих 12 строках сохранившегося начала эпистолы поэт находит место вспомнить пресловутый шестилетней давности «прах из-под конских бедр». Само описание стиля Петрова, данное Майковым, почти беспредметно: он ставит ему в вину «худую чистоту стихов его и связь», происходящую от этого натянутость («в натянутых стихах»), а также частые переносы («Без переноса он стиха сплести не может») и то, что «плавный слог стихов» тот «почитает низким».² «Плавный слог» — это не средний слог, а слог соразмерный, ровный, о чем говорилось в связи со стилем Хераскова. Приведенные упреки могли быть с той же долей справедливости отнесены к стилю торжественных од Сумарокова и потому мало что проясняют в возмущении Майкова именно Петровым. Однако определение, данное Майковым Петрову в самом начале эпистолы, до списка пороков его стихов: «некий школьник, став певец теперь Петров» — указывает, кажется, на повод объявленной поэту войны. Понятно, что здесь имеется в виду не статус 35-летнего Петрова, давно не школьника, а принадлежность его к Сла-

¹ Гуковский Г. А. Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова. С. 69.

² Майков В. И. Избранные произведения. М.; Л., 1966. С. 278.

вяно-греко-латинской академии, но не биографическая связь его с этим учебным заведением, в котором он учился, а затем в течение 8 лет преподавал, а связь его стиля со стилем школьной поэзии. Спустя 20 лет Державин назовет «славно-школярным» «перо» П. В. Завадовского, сопроводив в рукописи соответствующий стих из оды «На счастье» (1790) комментарием, данным как бы от лица осмеянного стихослагателя: «Я выдумываю нарочно новые и никому непонятные слова, а особливо, если хочу простую мысль представить пышною, <...> то пишу вместо *умедлить* — *упослеживать*».¹ Таким образом, слово «школьный» продолжает оставаться термином, определяющим стиль не только в начале 1770-х, но и в начале 1790-х годов. Но вместо явного раздражения Майкова в строках Державина прорывается добродушная насмешка над школьным стилем:

Возвышусь в чин и знатным браком
Горацию в родню причтусь;
Пером моим славно-школярным
Рассудка выше вознесусь
И, став тебе неблагоприятным,
«Беатус! брат мой, на волах
Собою сам поля орющий
Или стада свои пасущий!» —
Я буду восклицать в пирах.²

Разница в отношении обоих поэтов к школьным коннотациям определяется степенью актуальности школьного стиля в их эпохи: в 1760—1770-е годы он остается еще живой угрозой «чистому» стихотворству, в 1790-е годы, уже преодоленный, он может восприниматься как чудачество дилетанта. По-видимому, реабилитация Петрова как раз и наступила в момент, когда школьный стиль был окончательно преодолен в поэзии. Ни у Вяземского, ни позднее у Пушкина, ни у самого Державина Петров не вызывает ассоциаций со школьной поэзией, для них не актуальной. Приведенный Державиним образец «славно-школярного» стиля позволяет понять, что он имеет в виду. Школьный стиль заключается в употреблении

¹ Грот Я. К. Примечание к оде «На счастье» // Сочинения Державина, с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. Т. I. С. 256. Замечательно в этой связи, что слово *упослеживать*, как указал Грот, принадлежит к полонизмам, которые оставались, по-видимому, наряду с латинизмами признаками «школярного» стиля.

² Державин Г. Р. На счастье // Там же.

латинизмов, славянизмов и церковнославянских форм. Слово «орующий», будучи устаревшим словом да еще и употребленным в устаревшей форме, емко совмещает в себе два признака. Замечательно, что в своей пародии на Завадовского Державин использует начало переложения Тредиаковского 2-го эпода Горация («Строф похвальных поселянскому житию»): «Счастлив! в мире без сует живущий, Как в золотой век, да и без врагов; Плугом отчески поля орующий...».¹ Таким образом, Тредиаковский, к которому Державин вообще относился с почетом, олицетворял для него, как, по-видимому, и для поэтов его круга, «славно-школярный» стиль. «Школьно-преученным» назовет в 1809 году Тредиаковского и В. В. Капнист.² Примечательно, что борьба литераторов с Петровым происходила на фоне осмеяния в конце 1760-х годов Тредиаковского, вызванного выходом в свет его «Тилемахида» (1766). И хотя в обеих происходивших одновременно кампаниях можно увидеть существенные различия, связанные прежде всего с противоположностью позиций в них императрицы (защитница Петрова была одновременно чуть ли не зачинщицей нападков на Тредиаковского), их сопоставление напрашивается не только из-за единства их времени и способа ведения войны (компроматации путем осмеяния), но из-за сходства предмета критики. В обоих случаях мишенью становится стиль, стиль сложный и неровный, перенасыщенный славянизмами и славянскими формами, стиль, не утративший в глазах современников своей связи со школьным стилем. Воскрешение в «Тилемахиде» из мертвых столь долго молчавшего Тредиаковского, очевидно, сыграло в восприятии Петрова свою роль. «Тилемахида» вышла в апреле 1766 года,³ подготовив почву для встречи оды Петрова, которая могла появиться не ранее конца августа того же года.⁴ Совпадение во времени выхода «Ти-

¹ *Тредиаковский В.* Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 1752. Т. 2. С. 183. (То же: *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 192). 3-й стих Тредиаковского Державин использовал в своем переложении этого эпода Горация: «Орет отеческий удел» («Похвала сельской жизни», 1798; ст. 3).

² *Капнист В. В.* <Письмо первое к С. С. Уварову о экзаметрах> // Капнист В. В. Собрание сочинений. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 188.

³ *Пекарский П.* Василий Кириллович Тредиаковский // Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2. С. 61–64, 220.

⁴ Изображение в оде Петрова братьев Орловых как главных героев ристалища указывает на то, что ода была написана после повторного каруселя,

лемахиды», труда, над которым Третьяковский работал не менее 10 лет, и первой оды Петрова было случайным.¹ Но совсем не случайным явилось сходство в их понимании высокого стиля, которое определялось не в последнюю очередь школой. Внимательное изучение творчества Петрова в сравнении с «Тилемахидой» возможно обнаружило бы в нем следы ее влияния. Но более вероятно, что Петров и в своем понимании высокого стиля, и в своей поэтической практике не был зависим от Третьяковского.² Как и у Третьяковского, его понимание стиля в большой мере определялось знанием славянского языка и поэзии древних, которое во времена Петрова, как и во времена Третьяковского, можно было получить только в Славяно-греко-латинской академии. Едва ли влияние школы в прямом смысле этого слова простиралось дальше. Школьная поэзия в ее настоящем смысле в эту эпоху уже освобождалась от славянизмов и латинизмов, стремясь стать более «чистой», менее «школьной», чем появившиеся в 1766 году произведения. Литераторы принципиально иной культурной ориентации, не знавшие ни латыни, ни славянского языка и составлявшие в 1760-е годы общественное мнение, должны были не без ужаса взирать, как давно забытый, а для молодых и невиданный стиль вдруг получил своих адептов в лице старого и заслуженного поэта и в лице поэта нового и молодого. Стиль, уже преодоленный, и казалось, что преодоленный навек, вдруг всплывал вновь, да еще с новой силой.

Названными элементами стиля сходство Петрова с Третьяковским и ограничивается. В целом их стиль принципиально различен, и было бы неправомерно даже их сопоставлять, если бы сопоставление не служило пониманию восприятия поэзии Петрова. Стиль «Тилемахиды» можно назвать законченным

состоявшегося 11 июля 1766 г., в котором, вопреки первой игре (16 июня 1766 г.), победителями были признаны Орловы. О втором каруселе известия дошли до Москвы 1 августа (Прибавления к «Московским ведомостям». 1766. 1 августа. № 81), что позволяет датировать оду не ранее, чем августом 1766 г.

¹ На него обратил внимание Л. В. Пумпянский, видевший сходство эпопеи и оды в их «латино-школярном» стиле (*Пумпянский Л. В. Третьяковский // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. III. Ч. 1. С. 235*).

² Независимость Петрова от Третьяковского предполагал и Пумпянский: «...совпадение Петрова с Третьяковским невольное и тем более интересное: наследие схоластической поэзии оказало и здесь подобное же влияние» (Там же).

и новым стилем, с установкой на архаичность, призванной имитировать античный эпос, стиль Петрова не был ни таким целостным, ни совершенно оригинальным, ни полностью эстетически оправданным.¹ Использование им редких славянизмов далеко не всегда продиктовано специальным заданием, но часто обнаруживает плохое чувство стиля. Как и авторы школьных од, Петров нередко вводит редкие слова и допускает устаревшие формы, потому что не слышит диковинности их звучания и потому что его словарь принципиально богаче словаря современной ему русской поэзии. Так, он использует уже ушедшие из современного ему литературного языка славянизмы: *выник* (в значении *вытек*), *приникни на* (в значении — взгляни), *протяглася* (протянулась), *низзри* (посмотри вниз), *ков* (коварство), *зельность* (сила; «С подобной зельностью терзает Агарян раздраженный росс» — «На взятие Яс», 1769), *ухают* (пахнут), *бодет* (понукает), *праться* (бороться), *спутьше-ствуют*, «вменяти за *плеву*» (за ничто), *абие*, *еже*, *на ню* (на нее), *втай* (тайно), *корысть* (дань, мзда), *содейственник* (помощник), *подвижник* (герой; «Подвижник, живота небрегший своего» — герой, не берегущий свою жизнь), *сице*. Также встречаются у него сложные слова: *благозрачна*, *благодутробна*, *благосерден*, *многоочита*, *коликократно*. Важную роль в одах Петрова играют устаревшие формы слов: *воззревый*, *даровавый*, *бывый*, *одеясь* (одевшись), «*вземшу бег*» (побежав), *врази*, *зовомый* (называемый), *содрогся* (содрогнулся), *досягла* (достигла), *чести* (читать), *изумеваясь* (изумляясь), *безмездный* (безвозмездный), *туне* (втуне), *вижду* (вижу), *вознови* (возобнови), *отсутственна* (отсутствующего), дни лукави, квириды мудри, рабы злочинны, *хоцет*, *прелагаяй* (совершающий, претворяющий), *прострется* (от простираться), *усрящешь* (встретишь), *исследна* (может быть исследована), *споспешши* (споспешествуй), *стрелица* (ж. р. к «стрелок»), *пешец* (пехотинец), *бедра* (бедро), «*достоинство приступно*» (доступно), «*кровию купуемых* [купленных] трофеев», *мечт* («Да будет слог без мечт прилога»), *следства* (следствия), *искупают* (искупают), «*беспомóчна*»,² «*буди ангел [ангелов] тише*», «*по-*

¹ Противоположным образом оценивал их Пумпянский: «Петров — мастер стиля, определение, явно не подходящее к Тредиаковскому» (Там же).

² Этот эпитет вошел в русскую поэзию, возможно, благодаря Петрову, ср.: «Куда прибегну беспомочна; К кому глас жалости пушу?» (Петров В. П. На взятие Варшавы // Петров В. Сочинения: В 3 т. СПб., 1811. Т. 2. С. 164;

мавав главою», «Надмен [надменен] оградой крепких лат», *смотряешь*, «Исполнь [исполненный] сияний неприступных», «Во нестерпиму *пад* [пав] тоску, О тщетной хитрости *воздохнет*». К признакам семинарского стиля можно отнести употребление славянизмов при описании средних и даже низких предметов: «И буйный скот, не зная *кова* [оков], Орудие греха чужого, Привыкший по полям *ристать*», а также употребление латинизмов и грецизмов в сочетании со славянизмами: «Ее другие характеры Личат [отличают] от смертных на земли» («На мир», 1774). К этому следует добавить постоянные инверсии и использование сложных прилагательных. Среди них были уже давно вошедшие в русскую поэзию, но еще не утратившие свою стилистическую окраску, такие как «светозарный», но были и новые, составленные Петровым по их образцу и по примеру подобных опытов Третьяковского: «пламенновиден», «стреломещен», «громоносители», «россияне градоборные», «зверонравные», «Нева живототочна», «златочешуйный» («Полны златочешуйных рыб» — «Задунайскому», 1774). Державин употребил эпитет «среброчешуйный» («Среброчешуйну океану» — «Меркурию», 1793). Однако в поэзии Державина сложные эпитеты, в том числе и приведенный пример, потеряли связь со школьной поэзией и, что не менее важно, перестали с нею ассоциироваться.

Элементы школьного стиля лишь одна из составляющих того сложного стилевого сплава, который образует стиль Петрова. В богатстве стилевых возможностей, которое он демонстрирует в своих одах, школьная составляющая, органично соединяясь с другими стилевыми пластами, как будто теряется. Специально не нацеленный на ее выявление глаз может ее не заметить. Этим и следует, по-видимому, объяснять тот факт, что современники Петрова обостренно ее ощущали, а в восприятии последующих поколений она растворилась в пышном богатстве петровского стиля. В противоположность основным стилевым тенденциям середины XVIII века, состоящим в разграничении языковых средств, в выявлении внутри языка разных стилевых уровней, Петров в своих одах производит синтез всех известных ему образцов высокого стиля. Основу его

далее в этой главе все ссылки приводятся в тексте по этому изданию) — «Человек стоит уныло Беспомощное дитя» (Ф. И. Тютчев. «Пожары») — «В ком беспомощная улыбка человека» (О. Э. Мандельштам. «1 января 1924»).

одического стиля составляют элементы одического стиля Ломоносова, из которого Петров заимствует как раз то, что оставляет за пределами своей оды Херасков: звучные слова и интонационное напряжение. Но также он черпает и из торжественных од Сумарокова. Приведенные выше примеры употребленных им славянизмов не входят в устойчивый одический словарь Петрова, основная их часть использовалась им однократно. Основу словаря Петрова составляют готовые словари Ломоносова и Сумарокова, к которым он добавляет сравнительно небольшое число слов. Из их словарей он отбирает, как будто с помощью специальной программы, все редкие, книжные слова, употребленные ими хотя бы однажды. Так, слово *ков* (коварство, ц.-сл.), употребленное Ломоносовым лишь в торжественной оде «На тезоименитство Петра Федоровича» (1743; ст.76),¹ Петров использует уже в первых строфах следующей после «Каруселя» оде «На сочинение уложения» (1767): «Что тако злость и ков трепещет...», повторив его в той же оде еще раз в 25-й строфе, а затем, часто его употребляя, делает его знаком своего одического стиля. Лишь однажды Ломоносов употребил слово *заграбь*, и оно было подхвачено Петровым («Нумидских львов в свой стан заграби» — «На взятие Хотина», 1769); однажды у Ломоносова встречается и эпитет *молниевидный* (ода «На восшествие» 1752 года, ст. 89), но и его не мог пропустить Петров: «Врагам страшна, молниевидна...» («На взятие Хотина»). Из ломоносовского словаря взято и *земнородных*: «О ты, который земнородных...» («На уложение», ст. 161), и *светлость*: «Отверзлись светлостей небесных Бессмертным входные врата!» («На уложение», ст. 171—172). То же относится и к местоимениям. Только раз Ломоносов сказал: «Ниже преклонный мой недуг» (1761), и *ниже* вошло в оду Петрова: «Не уснет та, ниже воздремлет» («На уложение», ст.11); однажды он употребил сокращенную форму местоимения *иной* («На ину Трою вновь приступит» — «На взятие Хотина», 1739—1751), которое также встречаем у Петрова: «Познай: не ины, точно россы» («На взятие Хотина», 1769). Зато Ломоносов никогда не говорил *так*, в употреблении этой формы местоимения Петров ориентируется уже на Сумароко-

¹ До этого слово *ков* было трижды употреблено им в переводе «Венчанной надежды» (1742) Юнкера, один раз в переложении 143-го псалма (1743), после — трижды в трагедии «Тамира и Селим» (1750) и дважды в поэме «Петр Великий».

ва. У него же он заимствует характерное для Сумарокова употребление союза *коль* в значении *если, ежели, когда* («Коль где в сиянии короны Премудрость подает законы», «На уложение», ст. 15–16), чего никогда не допускал Ломоносов и против чего тщето возражал Тредиаковский в «Письме». ¹ К Сумарокову восходит частое у него и Петрова *паче* (у Ломоносова в одах лишь однажды: «Подвиглись слухом паче тех» — «Ода на рождение е. и. высочества государя вел. кн. Павла Петровича Сентября 24 1754 года», ст. 72), *яко* (у Ломоносова в одах не встречается), местоимение *кая* (у Ломоносова — однажды, у Сумарокова — 5 раз), к которым Петров добавил *аки, кий* и *кие*. Отличие стиля Петрова от стиля Ломоносова не сводится к численной разнице в употреблении редких славянизмов. Важнее, что они в одах Петрова выполняют иную роль, поскольку служат созданию напряженной усложненной речи. Оды Петрова более всего отражают чтение раннего Ломоносова, постепенно избавлявшегося от экзотических слов и резкости в изображении. Петров, напротив, явно ценит архаичные славянизмы, и в поздних его одах их число возрастает. В поэзии Ломоносова ни слово, ни стиль не самоценны, а подчинены выражению определенной идеи, созданию образа мира и настроения. Если Ломоносов считал, что речь делает высокой вложенный в нее высокий смысл, то для Петрова высота речи определяется звучностью, трудностью почти каждого стиха. Речь превращается в самодовлеющий процесс. В самом стиле Петрова, в его отношении к слову были заложены проявившиеся, особенно в его поздних одах, свойства: тяготение к небывалым объемам, невиданная ранее описательность, картинность. Все, что писал Гуковский о стиле Ломоносова, ² прямо приложимо к стилю Петрова. Именно Петров понимал высокий стиль как стиль особого напряжения, которое он умел сохранять на протяжении всех своих чрезвычайно длинных од (средний объем — 40 строф). И именно Петров достигал напряжения не столько за счет изображения в своих одах необычайных картин и высказывания высоких мыслей, сколько за

¹ Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю 1750, в Петербурге // Куник А. Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке. СПб., 1865. Ч. 2. С. 479.

² Гуковский Г. А. Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова. С. 44–47.

счет звучных, редких, находящихся в непривычном сочетании слов, за счет сложного, но всегда, в отличие от Сумарокова, правильного синтаксиса, за счет интонации, напряженной и трудной.

Стремление Петрова к достижению высоты в одах на внешнем уровне привело к несоответствию их стиля внутренней форме. Ни парения, ни надмирного взгляда на события в них нет. Как нет ни удивления, ни возвышающего душу восторга. Поэтому их нельзя отнести к подлинно высокой, парящей оде. Дистанция взгляда Петрова позволяет ему видеть события лишь в небольшом отстранении, и внутренне он стремится не к удалению от представших его мысленному взору картин, а к приближению к ним. Его более занимают сами картины, чем мир, частью которого они являются. В одах Петрова нет вести о большом мире, о вселенной, в них ни разу не упоминаются солнце, звезды в их прямом значении (в противоположность Хераскову). Нет в них и ощущения великости земного пространства, то есть нет одической горизонтали, и нет ощущения вечности, то есть одической вертикали. Включенные им в оду слова Всевышнего и даже редкие проноциания его в Небеса, где он видит престол Истины (Екатерины II), не определяют пространства его од, поскольку намного более выразительное изображение происходящего на земле не позволяет ни автору, ни читателю оторваться от него и воспарить. Лучшее всего дух лирического субъекта од Петрова характеризует его стих: «В сурову брань вперенный дух» («На взятие Хотина»). Эта строка восходит к 42-му стиху оды Ломоносова «На восшествие 1746 года»: «Желанием вперенный дух».¹ Разницей между этими строками Петрова и Ломоносова определено различие между их одами. Дух Ломоносова *вперен*, то есть *проникнут* (исполнен) желанием перемены, наступившей с восшествием на престол императрицы Елизаветы Петровны. Дух Петрова *вперен в*, то есть *проникнул в* брань, сосредоточен на ней.

Восторжение не нужно Петрову. Он лишь однажды начал свою оду с объявления, что ум его восхищен («Внезапно восхищенный ум»). Это была вторая его ода — «На сочинение уложения», и ее приступ, очевидно, был данью традиции. Во второй редакции строфа была исключена. Но и это редкое для

¹ Ср.: «Усердием вперенный строй» (Ломоносов. «Ода на восшествие 1748», ст. 80).

Петрова признание в восхищении своего ума — одическое более по своей формуле («Се мысль, внезапно восхищенну» — Ломоносов, «Ода на восшествие 1746», ст. 43), чем по сути. Восхищение связано не с устремлением духа в горния, а, напротив, с явлением Фемиды (Екатерины II), которая «спустилась с горних к нам кругов». Описания восторга и восторжения в одах Петрова нет. В редких случаях он упоминает смущение своего духа, например: «Внезапный ужас дух смущает, Спокойных вольность дум гоня!» («На взятие Яс», 1770), для того чтобы мотивировать необычайное явление, в процитированном месте — нисшедшего с небес Петра Великого.

Видение Петровым событий в целом ближе эпическому, чем одическому. Совсем не случайно оду «На взятие Яс» он начинает эпическим стихом «Пою российской гнев богини», восходящим к началу «Илиады». Эпическое видение Петрова сказывается и во внимании к деталям, приводящим к пространственным сравнениям и амплификациям. Казалось бы, подробность, описательность, а также сам стиль должны были именно Петрова, а не Хераскова привести к созданию эпоса. Но этого не произошло. Единственная поэма Петрова «На победы российского воинства» (1770), представляя собою подробное живописное описание боя, больше походит на фрагмент поэмы, чем на законченную эпопею.¹ Написать развернутую эпическую поэму Петрову, по-видимому, мешала та же любовь к описательности. Как и в одах, в поэме он заворочен подробностями, что не позволяет ему увидеть эпическую панораму событий. Он так любит слово и так любит рисовать словом, что и в поэме, и в одах задерживает внимание читателя на развернутых сравнениях, отвлекающих от главной темы:

Как башня, кою подмывает
Со основания вода,
Сперва расщелья открывает,
Помалу тратясь завсегда,
Потом, велики тела части
Роняя, вся грозит упасти;
Впоследствии, рухнув на ручей,
Всей тяжестью со звуком грянет,
И зрителей очам предстанет
Нестройна гряда кирпичей.

(«На заключение мира со Швециею». II, 70).

¹ О стиле поэмы Петрова см.: Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955. С. 149–151.

Или:

Как град из туч, чреватых льдами,
 Стучит в скалы и кровы, бья;
 Как класы в гумнах под цепами
 Шумят, в след зерен зерна лья;
 Как топчут виноград в точилах,
 Топтатель безусталый в силах,
 Обрызган весь, твердит труд стоп,
 Из гроздий сок под пеной прыщет
 И вон струей излиться ищет,
 Так страждет злость, ей Прага — гроб.
 («На взятие Варшавы». II, 167).

Под повествовательностью од Петрова обычно понимают последовательность в описании событий. Она появляется уже в оде «На войну с Турцией» (1768) и заметно усиливается в его поздних одах. Но последовательность в описании событий, прежде всего сражений, хотя и претит оде, оправдана классическими образцами од «О сдаче города Гданьска» Третьяковского и «На взятие Хотина» Ломоносова. Более существенное отличие од Петрова от классической пиндарической оды связано с отсутствием в них одического отстранения, надмирного одического взгляда. В отличие от Третьяковского, описание боя которого барочно условно, и Ломоносова, нарисовавшего самую общую картину битвы, в которой, правда, точно прорисованы отдельные детали, поздний Петров стремится воссоздать все происходившее в возможной для его пера полноте. Впечатление присутствия поэта во время боя создается за счет подробностей:

Я зрел, как неки в сече той
 Стерпеть палящей россос силы
 Не могли, крылись под водой,
 Котора их кровью багрела,
 И выставя уста и чела,
 Чтоб только воздухом дохнуть,
 Опять вод в недра погружались
 И в страхе там дотоль держались,
 Как вновь понудятся зевнуть.
 («На взятие Очакова». II, 36),

а также за счет описания всех, кажется, звуков боя, всевозможных состояний его участников и его кровавых последствий:

Сверкают пламенем глаза,
 Сквозь засхлы в истомленьи губы

Скрежещут, оскалаясь, зубы,
 На лицах буйность и гроза.
 33.
 Отчаянье не знает страху;
 Воместо, чтоб к земле прилечь,
 На россов ринулись сразмаху;
 Блеснули сабли выше плеч,
 Ударов звук и крови брызги,
 Зиянье ран, нестройны визги,
 Шум, крик возник, и стон, и треск.
 («На взятие Измаила». II, 91–92).

Наиболее выразительно Петров рисует батальные сцены. В своей основе они собраны из элементов од Ломоносова и из одического опыта Сумарокова. Для создания особенной атмосферы в своих одах, атмосферы мрака, тумана, силы и стона Петров отбирает из од предшественников наиболее выразительные слова-образы. *Трупы, чудовищ, пар, туманы, хляби* он заимствует у Ломоносова, *фурий, огненную геенну, ада дочерей, пропасти, скрежет, смрад* — из одического словаря Сумарокова; у обоих поэтов — *ад, челюсть, зубы, зев, чрево, мрак, мрачный, алчный, густой, густеть, рыгать, реветь, вой, треск, трясется, трепещет*, заметно усиливая частотность употребления этих слов в сравнении с источниками. Также Петров использует предложенные предшественниками описания крови, смертей, ярости. Отдельные строки он прямо заимствует у Сумарокова:

Дрожит, томится и трепещет,
 Мертвеет, стонет и скрежещет...
 (Сумароков. «На тезоименитство», 1766).

Петров:

Бледнеет, стонет и трепещет,
 Страшит, ярится и скрежещет
 («На взятие Хотина». I, 43).

Одни из самых звучных и часто употребляемых Петровым образов *кровавой пены* и *кровавого пара*, ставших своего рода шедеврами петровского стиля: «Лиет реку кровавой пены» («На уложение»; «Плывя в реке кровавой пены» — ред. 1782 года), «Кровей под пеною и паром, Шумя, разят во гнев яром» («На взятие Измаила», 1790), заимствованы из перевода Ломоносова оды Руссо «На счастье»: «Огня и трупов полны стены,

И вы — в пару кровавой пены...», выразительно и точно передающего образ, стоявший во французской поэзии за глаголом *fumer* — дымиться кровью.¹ Так же Петров использует не менее выразительный образ Ломоносова смешения воды с кровью («Се Дмитриевы сильны плечи Густят татарской кровью Дон» — «На день рождения», 1761): «Смешившись с кровью, понт густеет» («На взятие Хотина», 1769), «И я б густив их кровью реки» («На карусель», 1782). Петров заимствует у Ломоносова и картину поля после сечи («Здесь шлем с главой, там труп лежит, Там меч, с рукой отбит, валится» — «На прибытие по коронации», 1742): «Лежат <...> Здесь конь, там всадник, там колчан» («На взятие Яс», 1769). Подобным образом он использует восходящий к Хотинской оде образ кровавого потопа («Пускай везде громады стонут, Премрачный дым покроет свет, В крови Молдавски горы тонут»), повторенный Сумароковым («В крови места сраженья тонут» — «На тезоименитство», 1768): «Сие преддверье лишь напасти: Еще не рубятся на части, Не тонут во кровей реке» («На взятие Измаила», 1790). Последний ряд примеров наглядно показывает, как Сумароковым и Петровым последовательно снижается гиперболизм Ломоносова и все более в описании проступают черты натурализма. Можно, вероятно, говорить об отвлеченном натурализме Петрова, со вкусом описывающего, как «Пути, устланны трупом смрадным, Лежат, снедь птицам плотоядным» («На взятие Яс»), или как «Крутит раздутый труп Дунай...» («Румянцеву», 1775), или как «Дымятся трупы теплым паром» («На взятие Измаила»). В его батальных одах все наполнено трупами: «Струи Днестра, их трупов полны, Несут, крутя, их в черны волны» («На взятие Хотина», 1769), «Клокочет, как котел, вздымаясь океан, Багреет, аки кровь, весь трупами услан!» («На победу российского флота», 1770); трупы образуют мосты («Чужи в полях кровавых трупы Прекрасен галлу в рай помост» — «На заключение мира с Оттоманскою Портою», 1774), по которым шагают («Ногами трупы попирая» — «На уложение», 1782), но также наполняют рвы

¹ У Руссо: «Des murs que la flamme ravage; Des Vainqueurs fumans de carnage...» (Стены, разоряемые огнем; победители, кровью дымящиеся от резни). Сумароков: «Грады, превращенны в прах» (*Блок Г. П., Красоткина Т. А. Примечания // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 1102*); Тредиаковский: «Твердыни там же стен воспламененны тлятся; Победоносцы все в убийстве стервенятся» (Там же. С. 1105).

(«многогруппны рвы»). Отобрав готовые слова и мотивы, прежде всего из раннего Ломоносова, но также и из позднего Ломоносова и из Сумарокова, Петров соединяет их, чем усугубляет их выразительность, а добавляя к ним свое, добивается удивительного эффекта, в котором совмещается почти физическое ощущение кровавого месива с полной отвлеченностью переживания. Ломоносовская «кровавая пена» превращена им уже в туман: «Кровей густится пар в туман» («На взятие Яс»), ломоносовская «паляща хлябь» в хлябь урчащую: «не молкнет хлябь, урча». Достигаемый Петровым эффект восходит к поэзии Древних, и в ее контексте должен рассматриваться. Несмотря на все старание Петрова сделать подобное видение войны достоянием русской поэзии, такое ощущение и изображение войны в России не привилось. Видимо, потому, что отвлеченное видение предмета поэзии XIX века в целом было чуждо. Однако опыт Петрова много дал для переводов батальных сцен у древних авторов, прежде всего у Гомера.

Несмотря на то что большая часть кровавых образов заимствована Петровым у Ломоносова, непосредственным его предшественником в насыщении од кровью, в прославлении жестокости и боевого неистовства был Сумароков. Связанные в основном с ранними одами «На взятие Хотина» и «Первыми трофеями» батальные сцены при всей их выразительности в одах Ломоносова встречаются редко, не определяя общего характера и настроения даже этих ранних од. Атмосфера ужаса — стилеобразующая основа од Сумарокова. И хотя выразительные, изобилующие богатством средств изображения сцены сражений Петрова сильно отличаются от упрощенно-резких картин Сумарокова, само стремление к созданию в оде определенного настроения угрозы, силы, страха, мрака у них общее. Ключевыми словами од обоих поэтов становятся *кровь* и *ад*.

Склонность Петрова к созданию ужасных од Сумароков безошибочно угадал уже по первой его оде «На великолепный карусель», оде еще вполне мирной. В «Дифирамве Пегасу», написанном сразу после выхода оды, помимо описания коня, занимающего в нем основное место, Сумароков осмеивает сцену восстания Пантезелии из Ада. Осознавал ли автор «вздорной оды», что эта сцена в пародируемой им оде прямо навеяна его адскими сценами? Как и в ранних «вздорных одах», многие выпады «Дифирамва» более относятся к самому пародисту, чем к объекту пародии. Геенна, упомянутая во второй строфе

«Дифирамба», хотя и войдет позднее в оды Петрова, но будет участвовать в них много реже, чем в одах самого Сумарокова. Спустя два года в оде «На день тезоименитства» (1768) Сумароков повторит найденные им в пародии образы: «Везувий ток огня ссылает, Геенна льется из него, Борей от молнии дымится...» — «Геенну льет земли из недр Селитрой распаленный ветер». Дымящийся ветер (Борей), предмет осмеяния в пародии, превратился в еще менее оправданный образ «распаленного ветра», а геенна, разливаемая ветром, превзошла своей «вздорностью» геенну, льющуюся из Везувия. Точно так же стих «Плутон остался на престоле» прямо восходит к стиху из оды Сумарокова «На восшествие» 1762 года: «Я очи к небу обращаю От трона твоего, Плутон». В оде «На великолепный карусель» никакого престола Плутона нет. После «Каруселя» (или пародии на него Сумарокова) из од Петрова уходят и Плутон, и описание подземного царства. Но сумароковское адское начало сопровождает все оды Петрова, в которых «ада дщери, <...> фурии» раздувают гнев («На войну с турками», 1769) уже не в царстве Плутона, а в султана. Потеряв свое прямое значение, слово *ад* в одах Петрова постоянно упоминается как синоним ужаса («Беда и ужас, ад и смерть» — «На мир», 1774; «Густится мгла черная, как ночи тень безлунной; Ад адом сперт, умолк снаряд врагов перунный» — «Румянцеву-Задунайскому», 1774; «И ад взревел сражаясь с адом» — «На взятие Измаила», 1790). По примеру сумароковских од поверженные враги в оде «На взятие Очакова» поглощаются адом, хотя Петров и не дает, в отличие от Сумарокова, описания ада и адских мук:

Услышав мочь россиян бурну,
Вопль варвар, их крушенье ребр,
Со звуком толп без душ упады,
Глотящи их зуб с скрыпом ады...

(II, 52).

Также строка пародии Сумарокова «И льется крови океан» более характеризует его оды, чем оду «На великолепный карусель», в которой крови нет. Нет в ней и тигра в том смысле, над которым насмехается Сумароков в последней строфе «Дифирамба». Тигр и лев в оде выступают в своем прямом значении при описании римского цирка (20-я строфа). Но зато тигр, как олицетворение ярости, использовался самим Сумароко-

вым: «Видя мерзостных стрельцов, Яко тигров разъяренных» («На Петра Великого», 1743—1755) и «На Василиска зла наступят, Льва, тигра, аспида попрут» («На восшествие», 1762). Удивительным образом и океан крови, и тигр, как символ ярости, появятся уже в следующей оде Петрова «На сочинение уложения», как будто подсказанные пародией, вышедшей в самом конце 1766 года, за несколько месяцев до создания оды. Список совпадений еще не упомянутых Петровым, но уже осмеянных Сумароковым образов расширится с призывом в оде «На взятие Хотина» к библейской воительнице Деворе («Востани днесь, восстань Деввора...»). Строка Петрова была цитатой из книги Судей Ветхого завета и почти повторяла строку из переложения «Песни Деввориной» Третьяковского: «Ты встань, ты встань, Деввора, днесь...», но вместе с тем и была предугадана стихом «Дифирамба», начинающимся перечислением ветхозаветных персонажей: «Встал Сиф, Сим, Хам, Нин, Кир, Рем, Ян». Совпадение образов «Дифирамба Пегасу» Сумарокова с будущими образами од Петрова ставит перед нами непростой вопрос, каким образом это могло произойти. Зачем Петров как нарочно упомянул реку крови в мирной оде «На уложение» 1767 года и, что удивительнее, тигра?

Кто лютостью, как тигр, пылая,
Стремится в бурных мыслей путь,
Ногами трупы попирая,
Спешит лавр лестный достигнуть,
На части рвет подобных члены,
Лиет реку кровавой пены,
Своим, чужим — ужасен бич,
Готов родивших обесчадить,
Всех от среды живых изгладить,
Лишь Александра бы достичь.

Хотя пред счастливым солдатом
Пасть должен слабый иль бежать,
Трудный во свете быть Сократом
И молча смертных одолжать...¹

¹ [Петров В. П.] Ода всепресветлейшей, державнейшей, великой государыне императрице Екатерине Алексеевне <...> во изъявление чувствительнейших сынов российских радости и искреннейшего благодарения, возбужденного <...> всевождем манифестом <...> о избрании депутатов к сочинению проекта нового уложения... М., 1767. С. 4.

Река крови оправдана вариацией на тему оды Руссо «На счастье», которой являются приведенные 7-я и начало 9-й строфы, со знаковым противопоставлением в них воинственного Александра Македонского миролюбивому Сократу. Хотя, как уже говорилось, у Руссо кровавой пены нет, Петров вводит этот образ, вспомнив кстати строку ломоносовского перевода. В этом отношении удивительно и другое совпадение. Как и у Сумарокова, оду которого, «сочиненную в первые лета моего в стихотворении упражнения», Петров знать не мог, первая кровь проливается им в пацифистских строках, навеянных одой Руссо. Мы попали в лабиринт неразрешимых загадок, вполне рационального выхода из которого найти, вероятно, нельзя.

Эти загадочные совпадения, свивающиеся на наших глазах в клубок, и само наше недоумение подсказывают, что здесь мы соприкоснулись с важнейшим местом одического мышления. То, что не видно в первой оде Петрова нам, было видно Сумарокову, который по отдельным словам, образам оды достроил недостающие в ней звенья. По-видимому, действительно, одическое мышление в своей основе блочное. Использование одного элемента блока предполагает следующие элементы, и если пока их нет, они непременно появятся. Славянизмы предопределяют появление ветхозаветных героев. Сцены ада, разрушения Трои, любование воинственной силою коня, амазонок, Орловых, выразительное описание хищного орла, который, «алчными усты зияя И остры когти простирая», гонится за своими жертвами, безошибочно подсказали Сумарокову, что талант Петрова в изображении батальных сцен, в которых кровь, с уже заявленной поэтом в первой оде любовью к гиперболам, будет разливаться океаном. Достроить Сумарокову недостающие звенья одического мира Петрова было тем проще, что склонность к изображению силы, ужаса и разрушения была ему родственна. Общим интересом к войне и объясняется обращение обоих поэтов, с интервалом в более чем в 20 лет, к оде Руссо. Как иначе в дни мира можно изобразить кровавую сечу, чем через ее отрицание? На помощь приходила ода «На счастье».

Начавшаяся через год Русско-турецкая война стала счастливым условием для расцвета поэтических дарований Петрова. Никто в русской поэзии ни до Петрова, ни после так самозабвенно не рисовал сражений. Батальный стиль Петрова готов

уже к началу войны. Легче всего его представить по описанию Полтавского боя в поэме Пушкина «Полтава», сотканному из петровских слов и образов, с единственным отличием в том, что Пушкин оставляет потоки крови и трупы одам Петрова.

Несмотря на груды трупов и пенящуюся кровь, Петров не достигает ни кровожадности, ни агрессии од Сумарокова. От этого его оберегает воспитанная древними поэтическая культура изображений. Его гнев против врагов вызван их нападением на Россию, и война, таким образом, предстает в его одах как священная защита Отечества. Ни о каком захвате мира, как Сумароков, он не помышляет. Обоснованию войны интересами России не мешает впервые затронутая им в финальных строках оды «На взятие Хотина» и в 16-й и 17-й строфах следующей оды «На взятие Яса» греческая тема. С этого времени греческая тема станет одной из ведущих в батальных одах Петрова. Ее решение определяется уже в одах 1769 года и сводится к мечтам о будущей вольности Греции, освобожденной Россией, и роли России как будущего центра возрожденной эллинской культуры. А. Л. Зорин справедливо связывает греческую аллюзию в одах Петрова и других поэтов времен первой Русско-турецкой войны с геополитическими проектами, вынашиваемыми правительством Екатерины II с участием Вольтера.¹ Однако следует учитывать, что греческая тема в одах времен первой и второй турецких войн была развитием намеченного в первые дни Екатерининского царствования уподобления русских древним грекам. У истоков воспевания русских Афин, русских греков и Екатерины-Паллады стоял Сумароков, оды которого, к сожалению, остались за рамками исследования Зорина. О русских Периклах и Алкивиадах Сумароков заговорил еще в оде на восшествие 1762 года: «Периклов и Алкивиадов России суждено родить; Противу неприступных градов Ступайте, россы, побеждать». К росскому Периклу он взывает и в мирной оде «На первый день нового 1764 года»: «О, буди, кто из нас готовый Нам вождь Перикл иль Минних новый На нужны казни внешня зла!». Поэтому когда спустя несколько лет «Перикл, Алкивиад российский» («Потряс Стамбул и край Асийский» («На заключение мира с Портою оттоманскою 1774 года»), это не было у Сумарокова даже разви-

¹ Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVII—первой трети XIX века. М., 2001. С. 45–62.

тием темы, а лишь воплощением высказанной ранее мечты. Пример Сумарокова подтверждает сделанные нами ранее наблюдения по поводу аннинских од, что никакое политическое заявление в одах не является прямым отражением современной ему политической конъюнктуры и, находясь в весьма сложном взаимодействии с действительностью, более отражает не ее, а накопленные в недрах культуры представления. Тема возрождения Древней Греции, возникнув в европейской культуре в 1750-е годы, искала своего выхода. В Берлине Фр. Глейм в 1759 году взывал к своим соотечественникам «Berlin sey Sparta»,¹ а в 1768 году, «когда между Австрией и Пруссией вновь началась война», уподоблял Константинополь Трое, вспоминая Лакедемон и Афины в стихотворении «An die Deutschen» (К немцам),² не имея для этого никакого реального политического повода. Политические интересы и возможности России, связанные с борьбой с Турцией за первенство на Востоке, послужили условием для развития греческой темы в русской поэзии. Русская политика снова, как и во времена Анны Иоанновны, предоставила русской оде великолепную возможность для своего развития. В этой связи следует обратить внимание на то, что из многочисленных од, написанных на турецкие победы Екатерины II, почти исчезает комплекс идей, связанных с освобождением христиан от иноверных, лежащий в основе панегириков Аннинского времени. Имя Византии звучит, но сравнительно мало, все чаще слышен Стамбул, имя Константина до рождения великого князя вообще не упоминается. Старинная византийская тема сменяется новой греческой.

Русская поэзия мало использовала открывшееся ей богатство. Как и русская культура в целом, она не была к нему готова. В условиях приобретения Крыма, сражений в Архипелаге, разговоров об освобождении Афин, поддерживаемых правительством, русская поэзия оставалась на уже достигнутом ею уровне антиквизации, не идя дальше уподобления своих героев греческим. А ведь речь могла бы идти о создании новой антиквизированной поэзии. В европейской поэзии в это время начали активно осваивать греческий мир, поэтизировать его. Если бы в Германии могли мечтать об освобождении Афин или присоединении Крыма, это всколыхнуло бы весь ее культур-

¹ Gleim Fr. W. Sämtliche Schriften. Th. 1. Amsterdam, 1770. S. 13.

² Gleim Fr. W. Oden nach dem Horaz. Berlin, 1769. S. 17.

ный мир. Нет сомнения, что Гете исходил бы Крым вдоль и поперек, а самый образованный из русских поэтов Петров и не думал о его посещении. В русской поэзии возможность напитаться новым источником поэзии не то чтобы была упущена, она не была увидена. Для верного культурного переживания греческой аллюзии в России нужен был бы смелый талант Тредиаковского, эстетически переживавшего Древность и всегда думавшего о русском антикизированном стихе. В 1770-е годы Тредиаковского не было. Петров не мог заменить Тредиаковского, но был единственным, кто попробовал раскрыть греческую тему в соответствующей ей форме.

Четыре оды 1770—1771 годов, посвященных братьям Орловым, представляют собой опыт русской антикизированной поэзии этой эпохи. Все они написаны строфой, состоящей из шести стихов, из которых первые четыре — шестистопный ямб, а два последних — трехстопный. Рифмовка первой оды «На победу российского флота над турецким. 1770» — ааВссВ; трех следующих од: «На победу в Море. 1770», «Его сиятельству графу Григорью Григорьевичу Орлову, генваря 25 дня 1771» и «На прибытие графа Алексея Григорьевича Орлова из Архипелага. 1771» — ААбССб. Такая строфа, неизвестная прежде в России, представляет собой вариацию сапфической строфы, а сами оды относятся к типу горацианской оды. Новаторство Петрова можно оценить в полной мере, если учесть, что он создавал свои оды в эпоху, когда последние горацианские оды Сумарокова, написанные в 1758 году, были давно забыты. В творчестве нового поколения поэтов нельзя обнаружить и следа какого бы то ни было интереса к столь тщательно разработанной Тредиаковским силлабо-тонической форме горацианской оды. Снова горацианские строфы появятся уже только в поэзии начала 1800-х годов, в классическом виде — у Радищева и в модернизированном варианте по опыту немецкой поэзии — у позднего Державина. Это будут строфы разной длины стихов, горацианским (сапфическим) признаком которых останется конечный укороченный стих (или два). И хотя в настоящем виде строфа Петрова, по-своему вполне изящная, повторена не была, она относится к тому же типу нео-сапфических строф, что и строфы начала 1800-х годов. Возможно, у строфы Петрова есть оставшийся неизвестным мне образец в европейской поэзии. Но не исключено, что русский поэт сам нашел новую форму строфы. Она не

сложна. Основу ее составляет один из двух самых распространенных в поэзии 1760-х годов размеров, шестистопный ямб, пятый и шестой стихи также образуют шестистопный ямб, поделенный пополам. Опясывающая рифма последних четырех стихов служит единственной скрепой строфы. Поиск формы для од, обращенных к Орловым, а в орловском цикле Петров воспевает не просто победы, а прежде всего Орловых, отчасти объясняется обязательным негласным законом, запрещающим обращаться к нецарской особе с пиндарической одой. Ода Г. Г. Орлову была одной из первых в России од, поднесенной вельможе. Сам выбор формы связан с желанием воспеть «греческие» победы в подчеркнуто античном духе. Античное звучание од не ограничивается их внешней формой. В них появляется легкость и прозрачность описания, которые много позднее станут признаком новой антиклизированной поэзии:

Я зрю плывущих Етн победоносный строй,

 Их парусы — крыле, их мачты — лес дремучий!
 («На победу российского флота над турецким». I, 61).

Густится дым столбом, всходя до облаков,
 Стисненны меж громад, в громады волны плещут,

 И ветрил белизна и дневных свет лучей
 Сокрылись от очей;
 Одни перуны блещут!
 (I, 62).

Когда-то из желания антиклизации формы Петров написал ультрапиндарическую высокую оду, вызвавшую бурю, теперь он создает псевдо-горацианские, умеренные оды. Но они рождают новую вспышку гнева у современников. По их поводу Майков и пишет эпистолу Хераскову, о которой упоминалось выше. Из самого факта критики этих од Майковым явствует, что ни он, ни, вероятно, адресат эпистолы не поняли стоявшей перед Петровым задачи. Проникновение в античность на ином уровне, чем маскарадный, было им в 1772 году неведомо. Майков прав, в этих одах, действительно, есть переносы (примерно 12%), но он не может оценить ни их стилевой функции, ни красоты некоторых из них:

Полночны Тифисы, защитники России,
Летят среди валов! Гремящи в облаках...

(«На победу российского флота над турецким». I, 60).

Смотря в знакомый понт с высокой башни, враг
При тихом воздухе от ужаса бледнеет...

(«На прибытие графа Алексея Григорьевича Орлова
из Архипелага». I, 86).

Он сосредоточен на ином. Его поэтический опыт не позволяет ему соотнести переносы с античной поэзией, но зато прочно связывает их с силлабикой и с поэзией школьной. Вместо прорывающегося в этих одах, иногда вполне искусно, античного звучания стиха Майков слышит отзвуки школьной поэзии, заслоняющие для него все остальное. Но как это ни парадоксально, он прав. В Орловских одах стиль Петрова как бы возвращается в свое материнское лоно. Посвященные победам и похвале героев, гораццианские оды Петрова, несколько модернизируя, повторяли школьную оду и кант. Ведь именно в школах панегирики писались в форме гораццианской оды. Нетрадиционный для новой русской поэзии стиль Петрова в соединении с новой для нее формой неожиданно превращает эти оды в архаичные. Вместе с формой в оду возвращается забытая повествовательная интонация:

Воставив Грецию, свой жар вдохнувши в груди
Соратникам своим, ты дале флот понуди,
Круг света обтеки, во благо все устрой,
Оковы разреши, где страждущих обрящешь;
Карай, где злость усрящешь:
То долг твой: ты — герой.¹

Учащается употребление редких славянизмов. Возвращается и линейное во времени изображение событий. Вместе с тем в одах сказывается и традиция пиндарической торжественной оды, выражающаяся в напряжении и гиперболизме стиля:

«Евстафий», весь в огне, бросает огонь и смерть,
Крутится, движется, колеблет понт и твердь,
Там страшная гора, привязанна цепями,

¹ [Петров В. П.] Ода его сиятельству графу Алексею Григорьевичу Орлову на прибытие его из Архипелага в Санктпетербург. 1771 марта 4 дня. [СПб.: Тип. Акад. наук, 1771]. С. 7.

Как разродившийся Везувий, воздух рвет,
 Не престая ревет
 И борется с горами!

(«На победу российского флота над турецким». I, 61).

Оды Орловского цикла явились в результате смешения двух традиций: горацанской и пиндарической. Их пиндарическое начало было слишком привычным для современников и потому не воспринималось ими, горацанское звучание им резало слух. К этому времени уже существовали опыты по созданию смешанных од, горацанских по теме и пиндарических по форме. Предпринятое Петровым обратное смешение было отторгнуто самой поэтической культурой, в которой круг вызванных Орловскими одами представлений: Гораций, школа, силлабика — был еще вполне живым.¹ Замечательно в этой связи то, что еще у Державина «славно-школярное» перо, которое уже упоминалось, ассоциируется с Горацием: «К Горацию в родню причтусь...».²

В оде «Его сиятельству графу Григорью Григорьевичу Орлову, генваря 25 дня 1771» впервые нарисован идеал вельможи. В нем уже дан комплекс идей, которые позднее будут разрабатываться Державиным в его вельможных одах.³ Он сводится к обязанности вельможи служить отечеству («Полна намерений для отчества полезных Душа твоя») и быть опорой общества («Ты радость оныя чрез то усугубляешь, Что радости свои с другими разделяешь, Для всех во обществе, не для себя сча-

¹ Репутация Горация в России в 1760—1770-е гг. была противоречивой. В этом отношении любопытно сопоставить оценки Пиндара и Горация, данные в статье С. Г. Домашнева «О стихотворстве» (Полезное увеселение. 1762. Май). Если о Пиндаре говорится в самом хвалебном тоне: «...преизящнейший стихотворец <...> несравненных дарований» (С. 209), то о Горации вполне буднично: «...писал оды, сатиры, епистолы» (С. 217). Хотя источник статьи, по всей вероятности, французский, список прославленных авторов, приложенный к основному тексту, если и не оригинален, то, скорее всего, скорректирован ее русским автором.

² Эти строки, вышедшие из-под пера «русского Горация», представляют собой сложный, в духе XX в., комплекс ассоциаций, возможно, в них звучит и самоирония. Спустя семь лет Державин сам переложит 2-й эпод Горация. По-видимому, в восприятии Державина, не представлявшего в своих вкусах исключения, существовало два Горация: Гораций «школьный», вызывавший в лучшем случае скуку, и Гораций, так сказать, настоящий.

³ На преемственность идей «вельможных» од Державина Петрову обратил внимание еще И. З. Серман (*Серман И. З. Русская поэзия второй половины XVIII века. Державин // История русской поэзии. Л., 1968. Т. 1. С. 135*).

стлив»). В 9-й и 10-й строфах осуждаются вельможи, глухие к нуждам сырых и бедных. Здесь зародыш будущей знаменитой сцены из оды Державина «Вельможа»:

Те златом и серебром блистаючи кумиры,
 Которым предстоят еще с слезами сыры,
 Что тяжку с низших дань за свой взыскуют взор
 И щедро лишь сирен, им льстящих, награждают,
 Те век препровождают
 Природы всей позор.

(I, 82).

Образ блистающих златом кумиров будет повторен Петровым в оде Г. А. Потемкину 1774 года: «Сын роскоши и нег одяен в светлый сан — Ничто, как во златом окладе истукан» (II, 87), а затем использован Державиным в уже раннем варианте оды «Вельможа» «На знатность»: «Не ты, сидящий за кристаллом В кивоте, блещущий металлом, Почтен здесь будешь мной, болван!».¹ Как впоследствии и у Державина, похвала вельможе неотделима у Петрова от поучения и, как мы видели, от обличения неправедных вельмож. Здесь можно, вероятно, говорить о влиянии дидактической поэзии. Как и у Державина, добродетель противопоставляется богатству, пышности и власти, которые не имеют ценности ввиду общей всем смерти:

Богатство, пышность, власть, все с нами умирает,
 Преходит все, как сон, все вечность пожирает,
 Рожденье смертных есть ко смерти первый шаг,
 Едина тлению доброта непричастна,
 Едина не подвластна
 Мгновенных року благ.

(I, 79).

Это горацианское место только подчеркивает горацианскую природу оды. Если бы эту строфу выправить в пиндарическую, она бы звучала вполне по-державински. Лишь вместо ломоносовской *доброты* у Державина стояло бы *добродетель*.

Образ идеального вельможи вскоре будет развернут Петровым в одах, обращенных к П. А. Румянцеву и Г. А. Потемкину. Смысл од вельможам 1774—1778 годов затемнен их тяжело-весностью. Многословность, развернутые сравнения и ампликации лишают их единства. Эти оды медленны, сложны и

¹ Державин Г. Р. На знатность // Сочинения Державина, с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. СПб., 1868. Т. III. С. 295.

тягучи. Также сложна и необычна их внешняя форма. В оде Румянцеву изометричные строфы чередуются со строфами равных стихов. Оды Потемкину разделяются на обширные периоды четырехстопного, шестистопного и трехстопного ямба, находящиеся в разных одах в разных комбинациях. Происхождение такой формы неизвестно, но, по-видимому, она имитирует трехчленную форму од Пиндара. В 1780 году Петров написал и первую оду, соответствующую форме древнегреческих од: строфа, антистрофа и эпод («Ода, петая в маскерате в Озерках»). В 1782 году в такой форме он обратился к Потемкину («Его светлости князю Григорью Александровичу Потемкину 1782 года»). Возрождение древнегреческой оды, вероятно, было продиктовано тем же желанием, что и прежний опыт гораццианских од, — создать антикизированную форму для похвалы русских героев-вельмож. Обращение к Потемкину в форме, имитирующей древнегреческие оды, объясняется известным увлечением адресата Грецией. Покровитель муз и знаток поэзии, писавший сам и как будто бы читавший Гомера в подлиннике, о котором Петров писал, «Когда б он не был Ахиллесом, Всемерно был бы он Гомер», Потемкин, вероятно, мог оценить стилизацию Петрова. Примечательно, что две оды Петрова Потемкину 1777 и 1778 годов были переведены Г. Балдани на древнегреческий язык.¹ Георгий Балдани не только переводил, но и сочинял оды на русском языке и на греческом.² В русских одах он заметно подражал Петрову. А в то же время «в греческих одах и переводах его на „эллиногреческие стихи“ чувствуется стилизация под язык и размеры древнегреческой лирической поэзии, и прежде всего Пиндара».³ Изучение русских и греческих од Балдани могло бы помочь выявлению «греческой» составляющей стиля Петрова.

Одновременно с одами вельможам Петров продолжает писать торжественные оды на царские дни и события государственной важности. Их форма остается прежней. Торжественные оды 1780-х годов при сохранении своей внешней формы претерпевают существенное изменение в форме внутренней. Эпическое начало, заложенное в одах Петрова, начинает пре-

¹ Изданные сначала отдельно в русском варианте, они были переизданы в сопровождении греческого перевода (СК, № 5243, 5244, 5246, 5247).

² СК, № 378–381.

³ Кибальник С. А. Балдани Георгий // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1988. Вып. 1. С. 55.

обладать над лирическим. Становящееся все более подробным описание событий приводит к значительному увеличению объема од (до 50 строф). Учащаются и распространяются сравнения. Петров все более стремится представить событие в последовательности и в подробности его протекания. В поздних одах для такого эпического повествования он находит новый прием. Начиная с оды «На взятие Очакова» (1788), последовательное описание событий мотивируется изложением хода боя от лица прямого его свидетеля, реки Днепра, вставная речь которой обнимает 22 строфы, что составляет половину оды. В оде «На присоединение Польских земель» (1796) о значении этого события для будущего славян Днепр рассказывает в 32 строфах, в оде «На взятие Варшавы» (1796) о необходимости присоединения Польши и о взятии Варшавы говорит Висла (9 строф). Из поздних од Петрова уходят всякое упоминание своего умного видения и перерывы в повествовании. Круговая композиция од заменяется линейной.

Поздние оды Петрова создавались уже после появления од Державина. Из всех уже сложившихся к этому времени поэтов на Петрова они, по-видимому, произвели самое сильное впечатление. Во всяком случае, влияние входившего в силу Державина обнаруживает вторая редакция оды «На карусель», вышедшая в 1782 году. К этому времени были изданы еще только первые гораццианские оды Державина, и он только-только становился известным. Но Петров уже, по-видимому, знал его. Заново написанная одна из последних строф оды «На карусель» повторяет найденную Державиным гораццианскую интонацию:

К великолепию пристрастье
Царя не сильно отменить:
К пороку часто повод счастье,
В нем трудно меру сохранить.
Коль крат владетели чрез пышность
В позорну падают излишность,
Творя беспрочны чудеса!
Египт венчал ли труд наградой,
Что камней мертвою громадой
Подперть стремился небеса? ¹

¹ Петров В. П. Ода на карусель // Поэты XVIII века. Т. 1. С. 394. Ср. с первой редакцией строфы:

Кто мраморны столбы возводит,
Туда, где Зевс обык греметь,

Последние три стиха звучат по-ломоносовски, но основная часть строфы — как финальные строфы оды Державина «К соседу» (1780):

Непостоянство — доля смертных,
 В премежах вкуса счастье их;
 Среди утех своих несметных
 Желаем мы утех иных...¹

Окончательный отказ Петрова в 1780-е годы от восторжения и связанного с ним типа оды, возможно, объясняется если не прямым влиянием Державина (которое, кроме приведенной строфы, не обнаружено), то самим его присутствием в поэзии. С приходом Державина Петров как будто осознал всю неуместность классической пиндарической оды, оды восторга.

Бурный поиск формы и тематики оды, ведущийся в начале 1760-х годов, привел к установлению ее основных типов. В 1770-е годы основной формой оставалась пиндарическая ода, с разработанной для нее Ломоносовым 10-стишной строфой четырехстопного ямба. В такой форме создавались торжественные оды, с небольшими внутри ломоносовского канона вариациями, а также божественные и философские оды.

После Ломоносова пиндарическая ода, независимо от своей тематики, заметно снижается. Отстранение и идеальное видение мира вытесняются сниженными о нем представлениями. Торжественная ода как бы изнутри наполняется реальностью, тяготеет к ней, удаляясь от прежних абстракций. Отчасти это связано с изменившимся общественным настро-

В том славы верх своей находит
 Египту в дивах предоспеть,
 Чрез сродную великим пышность
 В порочну падает излишность,
 Величие в роскошестве чтя;
 Другой, вослед Пигмалиону,
 Сияюшу мрачит корону,
 Себе все в жертву предавая.

(Петров В. П. Ода на великолепный карусель, представленный в Санкт-Петербурге 1766 года // Там же. С. 331).

¹ Сочинения Державина, с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. Т. I. С. 165.

ением. В согревом гуманистическими идеалами новом обществе происходит подмена великих целей и задач государства насущными интересами отдельных его слоев. Счастье подданных и общее благо все более признаются высшим смыслом государства. Пропагандируемое желание императрицы видеть своих подданных счастливыми, предпринимаемые ею шаги в этом направлении создают иллюзию уже достигнутого в стране благополучия. Взоры поэтов все более обращаются от горнего мира к дольнему. В императрице подчеркивается ее человечность, в ее правлении — забота о счастье подданных. Наставшее вдруг счастье мешает напряжению духа, необходимому для высокой оды. Возможно, что утрата способности к поэтическому созерцанию, воспарению связана с просветительским гуманизмом. Но думается, что причины ее более глубокие, и, скорее, два этих наступивших почти одновременно явления предстают следствием одной общей причины, пока не вполне ясной. После окончания первой турецкой войны никаких событий в лирике как будто не происходит. Торжественные оды продолжают создаваться по уже известному канону. 9 од, написанных в 1777 году на рождение великого князя Александра Павловича, показывают их однообразие и внутреннюю пустоту. Можно было бы говорить об исчерпанности жанра оды, в том смысле, как это понимают формалисты, то есть об отработанных и уже безжизненных приемах. Однако встает вопрос, почему во Франции пиндарическая ода в течение более полутора веков смогла оставаться живым жанром, к которому обращались выдающиеся поэты, находя в нем все новые возможности, а в России, где по-настоящему замечательными авторами од, кроме Ломоносова, можно назвать лишь Хераскова и Петрова, ода исчерпала себя за три десятилетия? Оды второй половины 1770-х годов производят странное впечатление. Ни в одной из них нет точно определенной точки зрения. В них запечатлено и не идеальное видение, поскольку воспарить не удастся, и не реальное, поскольку опосредованность взгляда всегда присутствует. Это какое-то промежуточное состояние между небом и землей. Поэты как будто бы и не хотят воспарять, а в то же время не умеют посмотреть на мир прямо. Поэтому они говорят о своем восторге, но с явной неохотой, вскользь. Клишированность приемов только выражает наступившее омертвление внутренней формы оды.

Живая жизнь поэзии в 1770-е годы переместилась с лирического рода на эпический. Основными достижениями десятилетия стало создание, наконец, большого русского эпоса — «Россиады» (1777) и изящной поэмы — «Душеньки» (1778).

Глава 6

НОВАЯ ОДА ДЕРЖАВИНА

Державин начал заниматься поэзией, когда еще были живы Ломоносов и Тредиаковский. «Стараясь научиться стихотворству из книги о поэзии, сочиненной г. Тредиаковским, и из прочих авторов, как-то: гг. Ломоносова и Сумарокова»,¹ он подражал живым классикам. Незадолго до смерти он услышал подражавшего ему Пушкина. Великий переход от поэзии классицизма к новой поэзии, от лирики в классическом ее понимании к лирике в новом ее смысле осуществился в продолжение долгого, полувекового творчества поэта.

Феномен державинского творчества с совершенным им преобразованием оды неотделим от необычайно долгого становления Державина как поэта. В течение без малого двух десятилетий он писал, но в отличие от своих сверстников не публиковал своих произведений. Стать полноправным автором Державину мешало отсутствие школы, а также его неумение «установить какие-либо связи с уже сложившимися литературными группами и кружками».² Однако ситуация, когда начинающему поэту требуется столько усилий для вхождения в литературу, характеризует не только поэта, но и современную ему литературную культуру. Исследователи отмечают, что к концу 1760-х годов, эпохи, от которой сохранился небольшой корпус произведений Державина, он овладел поэтическими приемами на уровне средних поэтов своего времени.³ От

¹ Державин Г. Р. Записки // Сочинения Державина, с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. СПб., 1871. Т. VI. С. 443. Далее в этой главе ссылки на это издание даются в тексте.

² Серман И. З. Русская поэзия второй половины XVIII века. Державин // История русской поэзии. Л., 1968. Т. 1. С. 121.

³ Гуковский Г. А. Первые годы поэзии Державина // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 187—194; Серман И. З. Русская поэзия второй половины XVIII в. Державин. С. 121—122.

вечает поэзии конца 1760—1770-х годов и жанровый репертуар его произведений: оды, эпистолы, надписи, мелкие стихотворения, любовные песни (стансы).¹ Но, как писал Державин много позднее, «всех сих произведений автор сам не одобрял» (VI, 443), что, по всей видимости, соответствовало его ранней их оценке. В 1760—1770-е годы Державин много писал, много переводил и очевидно не однажды сжигал свои произведения. Вся работа подспудно была направлена на поиск своего пути в поэзии. Именно поэтому момент его обретения запомнился им и был отмечен: «...в 1779 году избрал совершенно особый путь». Ни поэты предшествовавшей Державину эпохи, ни его сверстники не искали своего особого пути. Они стремились к достижению отвлеченного идеала в жанрах, в стиле, к овладению наукой-искусством поэзии. Это не означает, что индивидуальность не сказывалась на их творчестве (она не может не сказываться), но устремлены они были не к ее выражению. Державину же для того, чтобы стать поэтом, стало важным не только овладеть искусством, но и обрести свой путь, свой голос. Столь долгое, трудное и беспримерное становление Державина-поэта явилось знаком того, что в поэзии произошел сдвиг, еще мало кем различимый, но каким-то образом почувствованный Державиным. Поэзия начала становиться выражением индивидуальности.

Признание, сделанное Державиным в автобиографической записке 1805 года, позволяет думать, что под «совершенно особым путем» он имел в виду свой новый стиль: «Всех сих произведений автор сам не одобрял потому, что, как выше сказано, он хотел подражать Ломоносову, но чувствовал, что талант его не был внушаем одинаковым гением: он хотел парить, и не мог постоянно выдерживать красивым набором слов свойственного единственно российскому Пиндару велелепия и пышности, а для того в 1779 году избрал он совершенно особый путь, будучи предводим наставлениями г. Батте и советами друзей своих: Н. А. Львова, В. В. Капниста и И. И. Хемницера, подражая наиболее Горацию» (VI, 443). Как характеристику своего стиля и стиля Ломоносова это признание Державина, как правило, и понимают. Но в чем состоит различие их стилей и чем оно обусловлено, Державин не говорит, остав-

¹ Свои ранние любовные песни Державин называл стансами: «В сие время написал стансы, или песенку похвальную Наташе...» (VI, 445).

ляя догадываться, что он имел в виду. Впервые о том, что в оде Державина произошло смешение стилей и даже жанров, заговорил Гуковский.¹ Его понимание феномена оды Державина легло в основу исследований державинского творчества XX века. Между тем поэтические правила Ш. Батте, как и подражание Горацию, отнюдь не предполагают смешения внутри оды разных стилей, и тем более жанров (едва ли возможное). Из признания ясно только то, что произошедший в 1779 году разрыв с ломоносовской одой равнозначен для Державина отказу от парения.

Признание 1805 года дополняет письмо Державина Е. Р. Дашковой, написанное осенью 1786 года, где имя Ломоносова также возникает в связи с определением особенностей своей поэзии. Письмо явилось откликом на разговор Екатерины II с Дашковой о Державине, в котором императрица сравнивала Державина с Ломоносовым. Отзывы о Ломоносове в признании и в письме, написанном двадцатью годами ранее, единственные сохранившиеся суждения Державина о великом предшественнике (в «Рассуждении о лирической поэзии» Державин не дает прямых оценок Ломоносову, а лишь цитирует его строфы в качестве образцовых), близки по своей тональности и неоднозначности и заметно диссонируют с преобладающим в это время восторженным к нему почтением.²

«Хотя я никогда столь самолюбиво о себе не помышляю, чтоб не токмо мог превзойти, но и сравняться с покойным Михайлом Васильевичем, однако же это правда для меня весьма удивительно, что многие наши братья, принимаясь за стихи, а особливо в похвалу божественной Фелице, так холодно и сухо изъясняются, что будто они совсем не чувствуют того, что пишут, и будто к прославлению великих дел ее надобны вымыслы, а не голая одна истина. А потому, ежели так рассуждать, что истина украшает и поэзию, то, упражняясь в оной более, если б я иногда мог и сравниться покойному, но только разве не иначе как тем, что ему надобно было прибегать к великолепным всегда небылицам и постороннему украшению, а мне к одной натуре, к одной той истине, с которою и после меня история будет согласна <...> Думаю, ежели б он доньше жив был, то бы, без сомнения, стихи его более трогали сердце для

¹ Гуковский Г. А. Первые годы поэзии Державина. С. 196–199.

² См.: Кочеткова Н. Д. М. В. Ломоносов в оценке русских писателей-сентименталистов // Ломоносов и русская литература. М., 1987. С. 267–279.

того, что бы мы в них усматривали более истин, нам приятных и нас пленяющих, подобно как у Плиния в похвале Траяна» (V, 630—631).¹ Замечательна тут ссылка на Плиния, вызванная недавним опытом Державина в ораторской прозе.² Державин явно не осознает разницы между своим и Ломоносовским восприятием Плиния. Он, неофит, прочитал Плиния в русском переводе А. А. Нартова³ более или менее случайно, а для Ломоносова «Слово императору Траяну» было актуально-близким и находилось в сфере постоянных его размышлений. В известном смысле Ломоносов и Плиний принадлежали к одной словесной культуре, Державин — уже к другой. Об этом, в частности, свидетельствуют высказанные им суждения о слове императору Траяну. В нем не больше истины, чем в похвалах Ломоносова, но Державин противопоставляет здесь «истины» (примечательно множественное их число) «приятные и пленяющие» «небылицам и посторонним украшениям». Казалось бы, «украшения» и призваны делать речь «приятной и пленяющей» и сами по себе не могут противопоставляться истине. Но не случайно Державин начинает письмо с упоминания «многих наших братьев», то есть других панегиристов. Ломоносов оказывается в их контексте. Те прибегают к «вымыслам», Ломоносов к «небылицам», и тем и другому противостоит Державин, изображающий «голую истину». «Вымысел», необходимое, по мнению Ломоносова, условие «восхищения» (восторга, парения),⁴ в контексте письма Державина становится «небы-

¹ Это письмо, не привлекавшееся, как ни странно, исследователями, использует в своей работе Ю. В. Стенник (*Стенник Ю. В. Ломоносов и Державин // Ломоносов и русская литература. М., 1987. С. 237—238*). Хотя с основными выводами его работы трудно не согласиться, отношение Державина к Ломоносову не кажется ею исчерпанным. В теме Державин и Ломоносов остается много нюансов, будущее истолкование которых может многое прояснить в развитии русской поэзии конца XVIII в.

² Неожиданно возникшее здесь имя Плиния связано с только что написанной Державиным «Речью, говоренной в 22 день сентября 1786 при открытии в Тамбове главного народного училища <...> Петром Михайловым сыном Захарьиным...» (Тамбов, 1786).

³ Слово похвальное императору Траяну, говоренное Каием Плинием Цецилием Вторым / Пер. А. Нартова. СПб., 1777.

⁴ *Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 7. Труды по филологии. 1739—1758 гг. С. 285.* Понимание Ломоносовым вымысла и его связи с восхищением тонко интерпретировано И. З. Серманом (*Серман И. З. Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1966. С. 143—146*).

лицами». Неосознанно Державин смещает смыслы понятий. Признаком истины оказываются приятность и способность «трогать сердце», признаком вымысла — сухость и холодность. Истина противопоставляется Державиным вымыслу и небылицам не на основании правдоподобия (как учила риторика, в том числе Ломоносова),¹ а на основании испытанного при ее изображении чувства («чувствуют то, что пишут»).

Характеристики, данные поэзии Ломоносова в признании и в письме, не повторяют друг друга. Можно даже думать, что они касаются разных уровней поэзии: в признании говорится о стиле («красивый набор слов», «велелепие», «пышность»), в письме — о способе и даже предмете изображения. Обе характеристики совпадают, если смотреть на них в перспективе поэтологических понятий и языка той эпохи, прежде всего самого Державина.

В «Записках» он жалуется, что не мог во время службы статс-секретарем Екатерины II написать ей оду: «...все вышло *холодное*, натянутое и обыкновенное, как у прочих цеховых стихотворцев, у коих только *слышны слова*, а не *мысли и чувства*» (VI, 654; курсив мой. — Н. А.). Строки эти почти повторяют строки письма Дашковой: «цеховые стихотворцы» — это «многие наши братья» — «обыкновенные» одописцы. К уже известным нам критериям поэзии *чувства*, *холодное* добавляется новый: *слова*, которые «только слышны» и не выражают «мыслей и чувств». Такие слова можно называть риторическими словами, готовыми словами, они и риторические, и готовые. Но еще недавно такие слова никого не смущали, качество слова определялось его точностью, с точки зрения отвлеченного правдоподобия, его правильностью, с точки зрения законов языка, его стилистической уместностью. Державиным само слово осмысляется по-новому. Для него прежде всего важно наполнение слова чувством и мыслью. Такое слово может быть только своим, оно не может укладываться в «красивый набор слов»; и «велелепие», и «пышность» не могут служить его характеристиками. «Особый путь» Державина заключался в отказе от «парения», от «вымыслов», от «украшений», от слов, которые «только слышны». По-видимому, он считал, что в 1779 году он обрел свое слово, слово, способное передавать «мысли и чувства».

¹ Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. С. 222–223.

В признании, в «Записках» и в письме Державин противопоставляет свою поэзию поэзии Ломоносова и «цеховых стихотворцев» как уже свершившуюся, он описывает с разной степенью подробности то, что уже состоялось. Но о том же противопоставлении и почти в тех же выражениях он говорит в самом начале своего творчества, в первой (из дошедших до нас) оде 1767 года. В ней он весьма энергично отказывается от одического восторжения, а значит, не всегда в ранние годы «хотел парить», как говорил об этом позднее:

Вдохни, о, Истина святая!
 Свои мне силы с высоты,
 Мне, глас мой к пенью напрягая,
 Споборницей да будешь ты!
 Тебе вослед идти я тшуся,
 Тобой одную украшуся.
 Я слабость духа признаваю,
 Чтоб лирным звоном мне греметь,
 Я Муз с Парнаса не сзываю,
 С тобой одной хочу я петь.

Велико дело и чудесно
 В подоблачной стране звучать
 И в честь владетелям неместно
 Гремящу лиру настраивать,
 Но если пышные паренья
 Одним искусством в восхищеньи
 Сердца без истины пленяют,
 То в веки будущих премен
 В подобны басни их вменяют,
 Что пел Гомер своих времен.

На что ж на горы горы ставить¹
 И вверх ступать как исполин?
 Я Солнцу свет могу ль прибавить,²
 Умножу ль я хоть луч один?

¹ Этот стих, возможно, полемически направлен против Сумарокова, который в осенней оде 1766 г. обратился к великому князю Павлу Петровичу: «Вообрази вверх цепью горы, На горы горы вознеси...» (*Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений*. М., 1787. Т. 2. С. 74). Это выражение у других одописцев не встречается и напоминает строки Ломоносова, заключающие в себе негативный смысл: «Никак ярится Антей злой! Не Пинд ли он на Оссу ставит?» («На день рождения» императора Иоанна Антоновича; ст. 87–88). Следующий стих — антиломоносовский и антипетровский, поскольку *исполин* — знаковое слово их стиля.

² У Я. К. Грота *солнце* дано с прописной буквы, что затемняет смысл этих строк; здесь Державин подразумевает императрицу Екатерину II, уподобление которой солнцу давно было общим местом оды.

Твои, монархиня, доброты,
 Любовь, суд, милость и щедроты
 Без украшений сияют!
 Поди ты прочь, витийский гром!
 А я, что россы ощущают,
 Лишь то своим пою стихом.

(III, 241–242).

Уже здесь *украшения* и *пышность* даны как негативные характеристики поэзии, а *пленять сердца*, *ощущать* (чувствовать), *истина* — как положительные. В ряду негативных признаков здесь названы и *паренья*. Множественное их число и эпитет *пышные* означают, что парение ассоциируется у Державина более со стилем, чем с духом поэзии. Но сам приступ есть отказ от парения и одического восторга, на что указывает призыв к истине вдохновить поэта, снизойти к нему с высоты, сам же он остается в мире дольном. В своем отказе от парения в оде 1767 года Державин, по всей видимости, опирался на приступ оды В. И. Майкова «Е. и. в. великой государыне Екатерине Алексеевне на случай избрания депутатов для сочинения Уложения»:

Не лесь, монархиня, сплетая,
 Приемлю лиру я мою,
 К тебе сердечным жаром тая,
 Едину истину пою,
 Не Музу в помощь призываю,
 Твои дела воспоминаю...¹

Ода Державина также написана по поводу сочинения Нового уложения: в ней говорится о законах, законности и связанном с ними исправлении нравов. В 8-й строфе развернута аллегория стрельца (законодателя), меткой стрелой (законом) спасающего сына (народ) от змей (пороков), робко раскрытая в 9-й строфе: «Грозисьь закона нам стрелкою». Приступ Майкова отражает общее желание одописцев конца 1760-х годов отказаться от восторга. Высказываемый, как правило в начале

¹ [Майков В. И.] Ода е. и. в. великой государыне Екатерине Алексеевне на случай избрания депутатов для сочинения Уложения, которую приносит капитан и Московской губернии член Василий Майков. [М.]: Печ. при Имп. Моск. ун-те, 1767. (То же: Майков В. И. Избранные произведения. М.; Л., 1966. С. 198).

оды, отказ постепенно становился общим местом.¹ Но ни Майков, ни другие поэты, не желавшие или не умевшие парить, дальше заявления, что им не нужен восторг, не шли, и вслед за отказом от парения нехотя поднимались вверх, представляя события с немотивированной дистанции взгляда, через готовые слова и образы.

То же произошло и в оде Державина. Уже начало следующей четвертой строфы отменяет все прежде сказанное: «Возвед своих я мыслей взоры Над верх полночных страны». А следующие восемь строф заставляют забыть о намерении автора изобразить чувства россос. Пока у Державина не находится ни одного слова, ни одного приема для изображения чувств. Знакомые штампы, готовые слова теснятся и не дают возможности заговорить иначе. До 1779 года Державин проделает огромный путь, преодолевая дистанцию между словом, которое «только слышно» и неведомым еще ему самому словом, способным изображать ощущения.

Две следующие оды, неоконченная 1772 года («Fragmentum») и первая опубликованная ода «На бракосочетание ве-

¹ Ср., например, третью строфу оды В. В. Тузова «Ода государыне Екатерине Алексеевне <...> на всерадостный день ея рождения апреля 21 дня 1769 года» (СПб., 1769):

Хоть лиру в первый раз примаю,
Но я за нужно не считаю
Прибегнуть к басенным богам,
Молить усердно Аполлона,
На верх взнестися Геликона,
Искати где богов собор
И Музы купно обитают,
Витийством смертных род питают,
По холмам Фессалийских гор.

Первым от парения отказался, кажется, А. А. Ржевский в оде «Е. и. в. императрице Екатерине Алексеевне <...> на восшествие на престол...» (М., 1762):

Я, Музы, к вам не прибегаю,
На что песнь эту украшать,
Коль то, что в сердце ощущаю,
Стремлюся здесь я воспевать?
Стихи такие украшают,
Где, льстя, хвалами возвышают,
Притворством строя песнь свою.
Я ныне лести удалюся,
Во след я правде устремлюся
И радость нашу воспою.

ликого князя Павла Петровича с Наталией Алексеевной» (1773), еще дальше увели Державина от декларации 1767 года. Как будто молодой поэт осознал свое бессилие писать так, как ему хотелось, и стал подражать господствующей оде. В целом правы Г. А. Гуковский и Л. В. Пумпянский, говоря о псевдоломоносовской поэтике обеих од.¹ Однако в конце оды 1773 года два места останавливают наше внимание своей новизной. Через толщу чужих слов и готовых представлений прорывается голос будущего Державина. Оба места связаны с чувственным восприятием мира, первое — со зрительным: «Янтарный облак ограждает Где холмы красные вокруг <...> Меж перл кристальны бьют где воды...» (III, 266). Другое — со слуховым:

В тенях тут горлиц вздыханье,
В водах там лебедей вскликанье...

(III, 266).

Оба места навеяны строками из оды Ломоносова «На день брачного сочетания великого князя Петра Феодоровича и государыни великия княгини Екатерины Алексеевны 1745 года»:

Кристалны горы окружают,
Струи прохладны обтекают...

(Ст. 51–52).

И горлиц нежное вздыханье,
И чистых голубиц лобзанье...

(Ст. 61–62).

При повторе слов, грамматических конструкций, стиховой интонации строки Державина существенно отличаются от строк Ломоносова. У Ломоносова нет цвета, его пейзаж бесплотен. У Державина же здесь впервые проявляется характерная для него в будущем жадность глаза, избыток красок. «Кристалны горы» Ломоносова — это горы, состоящие из кристаллов, что в действительности и есть. «Кристалны воды» — это воды прозрачные, как стекло, метафора, часто используемая Державиным в будущем (как и перлы вод): «Лучом кристалл твой загорится» («Ключ», 1779), «Иль из кристалльных

¹ Гуковский Г. А. Первые годы поэзии Державина. С. 186; Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 81.

вод, купален, между древ...» («Евгению. Жизнь Званская», 1807). Отталкиваясь от готовых слов Ломоносова, Державин вдруг увидел новое и ранее невиданное. Он представил стоящую за словом картину. Новый пейзаж был подсказан словом. «Вздыханье горлиц» и «лобзанье голубиц» даны Ломоносовым в одной плоскости, это скорее зрительная картина, чем слуховая, но слишком идиллическая, чтобы ее возможно было представить (Ломоносову и не нужно было, чтобы мы представляли ее — он создает настроение). «Всклицанье лебедей» уводит за пределы плоскостного изображения, только издали крики лебедей благозвучны. Державин и говорит: «В водах *там* лебедей всклицанье». Благодаря лебедям приобретают живые черты и горлицы, их можно увидеть, они *тут*, в тени, а *там*, в водах — лебеди. Появляется пространство, увиденное и услышанное в перспективе.¹ Слова, взятые у Ломоносова, вдруг начинают передавать чувственное восприятие мира.

Поиск своего слова на основе слова Ломоносова продолжится Державиным в четвертой из оригинальных «Читалагайских од» (1775) «На день рождения ея величества», не привлекавшей к себе внимания исследователей. Примечательно, что завоевание (или отвоевывание) своего слова происходит в торжественных одах, написанных по ломоносовскому канону.² Тем заметнее, когда среди готовых слов и рифм вдруг просятся странные, взятые из другого словаря, слова:

На зданья зданья все мемфиски
Тебе поставим в обелиски, —
Благодаренья мал то знак:
Носили горы исполины,
А человека, взяв из глины,
Один лишь Бог соделал так.

(III, 305).

¹ О перспективе в поздних державинских пейзажах см.: *Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма. С. 132.

² В трех других «Читалагайских одах», несомненно, более выразительных, чем четвертая ода, этого не происходит. Поэтому, думается, значение в становлении Державина двух первых из них («На великость» и «На знатность»), как правило, преувеличивается, начиная с И. И. Дмитриева и заканчивая автором настоящей книги и Е. Г. Эткиндоном (см.: *Алексеева Н. Ю.* Державинские оды 1775 года. (К вопросу о реформе оды) // XVIII век. СПб., 1993. Сб. 18. С. 90–92; *Etkind E.* La naissance d'un style hyperbolique: Derjgayine et la poésie de Frédéric II, roi de Prusse // *Derjavine un poète russe dans l'Europe des Lumières* / Direct. Anita Davidenkoff. Paris: Institut d'Etudes slaves, 1994. P. 67–88).

«Исполин» — ломоносовское слово, использованное и Петровым. Ломоносов лишь однажды во множественном числе поставил его в конец стиха: «Не страшны там от вне грозящи исполины: Крепит премудрыя рука Екатерины...» (Эпистола Г. Г. Орлову, 1764), четыре раза — в единственном, рифмуя *долин, чин, сын, един*, однажды — в родительном падеже, срифмовав: *исполина — Берлина*. Петров добавил к ним рифмы: *орлины, Ильин, причину, средину*. Державинская рифма *глины* — из другого семантического ряда, в одах Ломоносова и Петрова она была бы невозможной. И сразу вместе с рифмой зазвучала в ряду звучных ломоносовских слов и образов тема бренности человеческой жизни. Темно и даже нелепо выраженная, еще чуть различимая, она уже чисто державинская. Уже здесь вдруг неожиданное контрастное противопоставление разных состояний: силы (исполин) и бренности. После этого совсем по-новому через две строфы, составленные из громких готовых слов, звучит первый стих 13-й строфы «Но скопы жирных, черных туч» (III, 308). Эпитет *жирный* по отношению к тучам футуристически смел, он точно отражает восприятие туч, которые столь черны, что кажутся жирными. Но он заимствован у Ломоносова: «Там спорит жирна мгла с водой» («Вечернее размышление о Божием величестве», ст. 37). Как ни великолепен Ломоносов, он только воображал спор «жирной мглы» — он не писал его с природы, более того, и не стремился к этому, он создал в этой великой оде общее впечатление от природы, исполненной таинств. Державин своим стихом рисует тучи, которые видны.

Не менее важны проскальзывающие в этой оде новые интонации. «Враги, монархиня, те ж люди: Ударь еще и разжени, Но с тем, чтоб милость к ним пролיתי...». Тема милости, связанная в сознании людей 1770—1780-х годов с поэзией Ломоносова,¹ у Державина восходит прямо к нему, с его незабываемым сочувствием к врагам. Однако звучит первая строка этого места по-державински мягко. Л. В. Пумпянский отме-

¹ Ср.: «Ломоносов показал дорогу везде просить милости. Я не считаю это ни благородным подвигом, ни красным словом, да и в моральном смысле <...> милость без заслуги <...> угнетение общее, если же милость кто по заслуге получил <...> тогда она только справедливость...», — написал Н. А. Львов против стиха Державина «И милостью сердца пленит» («Песнь лирическая Россу по взятии Измаила», ст. 328), который Державин в издании 1798 г. переправил на «И правотой сердца пленит» (I, 359).

чал, что в «Читалагайских одах» Державин вышел на свои темы: «...презрения к злодейству <...> ложной славе <...> постоянного противопоставления правды и лжи...».¹ Это наблюдение кажется неточным. Перечисленные Пумпянским темы были не державинскими темами, а общими темами риторической (и не только) поэзии. В «Читалагайских одах» намечилось свое, державинское их раскрытие. В этом месте оно заключается в наполнении готовой темы чувством, определяющим новую интонацию. Как и новые слова, она прорывается почти случайно. Редкость, непоследовательность открытий Державина в «Читалагайских одах» свидетельствуют об отсутствии у него каких-либо представлений о том, как следует избавляться от восторга и парения, от чужого слова. Им, видимо, руководили лишь собственный слух и высказанное когда-то желание украшаться одной истиной.

Теоретической основой понимания Державиным поэтических задач стали «наставления г. Батте» («Cours de Belles Lettres distribué par Exercices», 1747),² указанные им в признании. Новизна теории лирики Батте заключалась в признании ее зависимости от чувства, а не разума, как было в теории Буало. Переосмысление лирического восторга как действия не ума, а сердца обеспечило трактату Батте быстрое и довольно долгое признание на родине и за ее пределами. Державин очевидно познакомился с ним по немецкому переводу К. В. Рамлера «Einleitung in die Schönen Wissenschaften» (1756–1758).³ Ха-

¹ Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма. С. 82.

² О русской рецепции Батте см.: Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. (Эстетические и художественные искания). СПб., 1992. С. 81–84. Замеченное Н. Д. Кочетковой неполное соответствие русского перевода «Правил Батте», выполненного Д. Облеуховым, французскому оригиналу связано отчасти с тем, что Облеухов использовал при работе немецкий перевод К. В. Рамлера и даже, возможно, с него делал свой перевод.

³ В 1751 г. «наставления» Батте были переведены на немецкий язык И. Э. Шлегелем, в 1756–1758 гг. К. В. Рамлером, перевод которого пользовался особенной популярностью (он выдержал шесть изданий). Теория Батте первоначально воспринималась в Германии в связи с учением Я. Брейтингера и попадала в сферу борьбы с классицизмом Готшета. В антиготшетадской кампании принимали большее или меньшее участие все поэты, которыми интересовался Державин, начиная с 1770-х гг. (Фр. Клопшток, Фр. Хагедорн, И. Глейм, Рамлер, Хр. Геллерт), см.: *Markwardt B. Geschichte der deutschen Poetik / Vrg. Walter de Gruyter & Co. Berlin, 1956. Bd 2. Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang. S. 98, 128, 154.* Державин, возможно,

рактически «наставлений» Батте на понимание Державиным лирики отражает его позднее «Рассуждение о лирической поэзии, или оде» (1811—1815). Отступая в нем от Батте в целом ряде пунктов, опуская его рассуждения об отвлеченных вопросах идеи искусства, подражания природе, правдоподобия и добавляя свое вполне схоластическое рассмотрение «фигур и тропов», Державин в полном соответствии с теорией лирики Батте определяет саму лирическую поэзию и ее основные принципы. Так, лирика, по Державину, это «отлив разгоряченного духа; отголосок растроганных чувств; упоение, или изливание восторженного сердца» (VII, 517), а «ода, или гимн изображают только чувства сердца в рассуждении [в отношении. — Н. А.] какого-либо предмета» (VII, 522).¹ Это место Батте в переводе Рамлера звучит так: «Man kan also die Lyrische Poesie als eine Poesie beschreiben, welche Empfindungen ausdrückt» [Таким образом, лирическую поэзию можно описывать как поэзию, выражающую ощущения].² Определение вдохновения, данное Державиным, также повторяет определение Батте: «Вдохновение не что иное есть, как живое ощущение, дар Неба, луч Божества», оно «рождается прикосновением случая к страсти поэта, как искра в пепле, оживляясь дуновением ветра...» (VII, 523).³ Иные, чем у Батте и Рамлера, существенно более образные, формулировки Державина несколько не искажают сущности дела. Но в отличие от Батте Державин в своей теории непоследователен. Определяя лирическую «высокость, или выпренность» как «полет пылкого

и не осознавал направления того движения (от классицизма к романтизму), в русло которого он попал, скорее, это происходило произвольно, но тем более знаменательно.

¹ Зависимость этого места от Батте узнали редакторы «Рассуждения» при подготовке его в издании Смирдина, сделав соответствующее примечание, воспроизведенное Я. К. Гротом (VII, 522).

² *Ramler K. W. Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehrt von K. W. Ramler. T. I—IV. Leipzig, 1802. T. III. S. 12.*

³ Ср.: «L'Enthusiasm ou fureur poétique est ainsi nommé, parce que l'ame qui en est remplie, est toute entière à objet qui le inspire. Ce n'est autre chose qu'un sentiment quel qu'il soit, amour, colère, joie, admiration, tristesse, et produit par une idée» (*Batteux Ch. Cours de Belles Lettres distribué par Exercices. A Paris, chez Desaint et Sailant, 1747. T. I. P. 8*). «Begeisterung oder poetische Raserey wird also genannt, weil die Seele, die damit erfüllt ist, sich ganz dem Gegestande überlaßt der ihr solche angiebt. Sie ist nichts anders als eine Empfindung...» (*Ramler K. W. Einleitung in die Schönen Wissenschaften. T. I. S. 13*).

и высокого воображения», он различает «чувственную высоту, состоящую в живом представлении веществ» и «умственную — состоящую в показании действия высокого духа»; первая относится им «к лире, а другая — к драме». И хотя «живое чувственное не может быть высоким умственным», но «лирическое высокое заключается в быстром парении мыслей, в непрерывном представлении множества картин и чувств блестящих, громким высокопарным, цветущим слогом выраженное, который приводит в восторг и удивление» (VII, 537). Обнаруживаемое здесь прямое противоречие требования изображать (представлять) «живое чувственное» с описанным парением и умственным восторгом явилось в результате того, что Державин в своем «Рассуждении» не различает парящую оду от непарящей, свою оду от ломоносовской, что подтверждается приводимыми им примерами. Строфы из ломоносовских и собственных од следуют подряд как образцы одного и того же свойства лирики. При этом поэзии Ломоносова приписываются черты чувствительной оды, и она оказывается примером «чувственной высоты» (VII, 538). Смешение в «Рассуждении» разных по своему типу од отражает эклектичность теоретической мысли Державина. Существование разных типов од оговаривается им только в конце «Рассуждения» со ссылкой на классификацию немецкой и французской оды,¹ в основной же части трактата он исходит из традиционной классификации, восходящей к школьным поэтикам: ода, гимн, дифирамб, пеан и т. д. Объяснение принципов оды мало с ней связано и вовсе не связано с немецкой классификацией, а представляет соединение теории оды Буало, Батте и, по-видимому, немецких источников, которые предстоит еще выявить.² Хотя он и называет в начале трактата «свои долговременные в сем роде поэзии опыты» как одно из оснований изложенной им теории, кроме примеров и образного, со знанием дела описания состояния вдохновения, они ничем себя не обнаруживают.

¹ Державин Г. Р. Продолжение о лирической поэзии / Публ. В. А. Западова // XVIII век. Л., 1989. Сб. 16. С. 290—291.

² В неопубликованной при жизни части «Рассуждения» Державин ссылается на ряд наиболее авторитетных в эту эпоху имен (Гердер, Зульцер, Руссо) (Западов В. А. Работа Г. Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии» // XVIII век. Л., 1986. Сб. 15. С. 234). Соотношение, по-видимому использованных Державиным теорий этих авторов с его трудом, требует специального рассмотрения.

Чувство как основное достоинство поэзии ценилось и в кружке Львова. В письме от 5 марта 1781 года И. И. Хемницера и В. В. Капниста, содержащем разбор недавно вышедшей оды Державина «На новый год»,¹ после остроумной и довольно беспощадной критики оды следует общая ее оценка: «...эту оду почитаем в числе лучших ваших сочинений: в ней очень много чувствительного».² В старой традиции критики дублировать литературное произведение с исправлением отдельных его мест,³ Хемницер с Капнистом переписывают всю оду, с внесением в нее своих исправлений отдельных слов, стихов и даже строфы. В правке друзья обнаруживают более традиционные представления о стиле, чем Державин. Многие неудачные, с их точки зрения, выражения заменяются ими на более привычные, «готовые» слова.⁴ Ими поправляется и новая державинская строфа с последним холостым стихом, восходящая к немецкой лирике. Учтя в новой редакции оды ряд замечаний, Державин большую часть предложенной правки не принял. Эта наиболее обстоятельная из сохранившихся от этого периода правка оды Державина и его отношение к ней показывают, что поиск своего слова ведется им самостоятельно и что изменение в отношении к слову характеризует более его собственное понимание задач поэзии, чем общую программу кружка. Вариант оды, предложенный друзьями, сопровождают объяснения слабости подвергшихся замене слов и стихов, проливающие свет на их эстетическую позицию. Суть ее сводится

¹ Ода была напечатана в «Санкт-Петербургском вестнике» (1781. Ч. VII. Январь. С. 3–5).

² Письмо И. И. Хемницера и В. В. Капниста к Г. Р. Державину с критическими замечаниями на его «Оду на новый год» // *Капнист В. В. Собрание сочинений*. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 259.

³ Так, Тредиаковский в «Письме, в котором содержится рассуждение о стихотворении...» предлагает свои варианты 3-й и 5-й строф оды Сумарокова на заключение Абоского мира (*Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю 1750, в Петербурге* // Куник А. Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке. СПб., 1865. Ч. 2. С. 457–459).

⁴ Например, у Державина: «От должности в часы свободны» — Хемницер, Капнист: «В часы, от всех трудов свободны» («Захотелось вам прозаичничать, да и то еще канцелярским слогом...»); у Державина: «В народных век живут сердцах» — Хемницер, Капнист: «В сердца навеки впечатленны»; у Державина: «И в здешней жизни пышной, страстной» — Хемницер, Капнист: «И в здешней жизни коловратной» (Письмо И. И. Хемницера и В. В. Капниста к Г. Р. Державину. С. 257–259).

к неприятию «неестественности» в изображении и всякого рода риторике. «Мольбы и плески восшумели < Тимпаны, грома возгремели > показалось нам неестественным потому, может статься, что у нас на случай нового года ни гуслей, ни тимпанов не случилось...».¹ Выявлять с точки зрения правдоподобия абсурдность метафор далеко не новый (и, видимо, извечный) прием критики. На нем построена часть «Критики» Сумарокова на оду Ломоносова 1747 года. Но у Хемницера и Капниста иное, чем у Сумарокова, представление о правдоподобии. Сумароков возмущался «багряной рукой», но едва ли он стал бы осмеивать стихи «Уже я вижу монументы, Которых свергнуть элементы И время не имеет сил». Авторы же письма замечают: «Кажется, мы дом ваш знаем, то скажите, пожалуйста, какие вы хоть из ворот, хоть из окошек видите монументы, которых свергнуть элементы и время не имеет сил».² Шутка основана на переносе значения *видеть*. Поэт имеет в виду умное видение (эти строки он оставил в новой редакции оды), критики — физическое зрение. Умное видение им кажется неправдоподобным и неуместным в оде, где говорится о частной жизни поэта. Из письма Хемницера и Капниста становится ясным, что в такой оде парение, умственное проницание и всякая риторика должны быть последовательно исключены. К одному месту сделана пародийная отсылка к риторике: «по правилам риторике, главы такой-то, пункта такого-то».³ Изображение внешнего и внутреннего мира в оде должно быть мотивировано реальным опытом автора.

В разбираемой Хемницером и Капнистом оде есть только одно место, которое может показаться чувствительным: «Нежнее гласы становятся, И слезы нежности катятся, Как россов мать я пою» (I, 119),⁴ но именно оно подверглось колкой насмешке друзей: «Нежные гласы и слезы нежности представляют собой что-то такое нежно-плачевное, такое плачевно-нежное, что мы не могли удержаться <...> отереть слезы нежущегося существа».⁵ Стало быть, чувствительность — это не прямо названное чувство, а нечто иное. В оде «На новый год»,

¹ Письмо И. И. Хемницера и В. В. Капниста к Г. Р. Державину. С. 258.

² Там же. С. 259.

³ Там же.

⁴ Замечательно, что эти строки очевидно не были данью риторике, а отражали действительное состояние поэта. Ср.: с. 344 настоящей главы.

⁵ Письмо И. И. Хемницера и В. В. Капниста к Г. Р. Державину. С. 259.

где первая строфа содержит риторическое приветствие грядущему году, а последняя — риторическую похвалу императрице (обе строфы восприняты друзьями скептически), к чувствительным могут относиться лишь средние пять строф, из которых две следующие после приступа исполнены горацанского раздумья о суетности желаний людей разных состояний, а три другие в горацанском же духе рассказывают о блаженстве автора, довольствующегося малой частью — домашним покоем и творчеством. Размышления в горацанском духе могли считаться чувствительными за счет характеризующего их отношения к излагаемым истинам. Те же истины, но произнесенные отвлеченно, без определенного настроения, не были ни горацанскими, ни, по-видимому, чувствительными. Настроение это вполне риторическое, готовое, но чтобы его передать, нужно подключиться к нему, почувствовать, тогда личное чувство окрашивает готовое настроение своим оттенком, иногда очень ярким. В основе этого лежит тот же механизм, что при переложении Псалмов (за вычетом религиозного чувства). Уже в одах «На великость» и «На знатность» Державин сумел подключиться к заданному темой и типом оды тону страстного обличения и сделать его своим. Теперь он переживает горацанство.

Со слов Державина мы знаем, что Гораций единственный из поэтов, кого он взял с собой в свой «совершенно особый путь». В отличие от Батте, чтение которого могло быть подсказано ему Львовым и новыми друзьями, Гораций или горацанство входят в державинский мир раньше его знакомства с кружком Львова. В короткий период 1776—1778 годов, после возвращения из Саратовской губернии и до знакомства с Львовым, Державин пережил увлечение немецким горацанством. Написанные им в эти годы стихотворения, опубликованные позднее Г. Л. Брайко в «Санкт-Петербургском вестнике», среди которых «Пикники» (1776) и «Кружка» (1778), полностью отвечают темам и настроениям Хагедорна, в горацанском духе воспевавшего вино и приятность рассеянной жизни. Можно было бы думать, что они — переложения с немецкого, если бы у Хагедорна или у поэтов круга Рамлера, Глейма обнаружили оригиналы. Опыт поэзии такого рода стал для Державина школой изображения жизни, передачи настроений, жизненных зарисовок, и что не менее важно, и что впервые скажется в оде «Ключ» (1779) — горацанского

пейзажа.¹ Известное значение этот короткий период увлечения немецким горацианством (следы его позднее — «Разные вина» (1782) и «Философы пьяный и трезвый», (1789)) имел для обогащения понимания Державиным задач и назначения поэзии. За немецким горацианством середины века стояла определенная эстетическая программа, выраженная в важной для своего времени статье Хагедорна.² В ней знаменитое требование Горация к поэзии сочетать «полезное с приятным» решалось в пользу приятного. Поэзия должна приносить в первую очередь наслаждение, радость; стихи должны быть легкими, забавными, и сочинять их должно между делом, а не корпеть над ними с глупой важностью. Трудно установить, знал ли Державин эту статью, но изложенное в ней учение сказалось на его творчестве самым непосредственным образом.

В соответствии с датой, указанной в признании — 1779 год, первыми произведениями уже совершившегося перелома в творчестве Державина принято считать три оды, опубликованные в «Санкт-Петербургском вестнике»: «Ода на смерть К. М. к**», «Ключ», «Стихи на рождение в Севере порфиородного отрока».³ Каждая из них завершает давнюю предшествовавшую Державину традицию, одновременно заключая в себе новые возможности развития поэзии.

«Стихи на рождение в Севере порфиородного отрока» представляют собой смешанную оду: анакреонтическую по своей форме и торжественную по теме.⁴ Такое решение могло быть подсказано опытом оды Сумарокова «На погребение императрицы Елизаветы Петровны» (1761), в которой в пиндарическую форму были включены элементы анакреонтики.⁵ Как и следует сложившейся к этому времени форме анакреонтиче-

¹ О горацианском пейзаже у Державина, в частности в оде «Ключ», см.: *Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма. С. 84–85.

² *Hagedorn Fr. v. Vorbereit // Hagedorn Fr. v. Oden und Lieder.* Hamburg, 1744.

³ По непонятной причине Я. К. Грот нарушил хронологический принцип при публикации этих од, нарушен он и Д. Д. Благим. Они появились соответственно указанному порядку в «Санкт-Петербургском вестнике» 1779 г.: № 9. С. 175; № 10. С. 267; № 12. С. 410.

⁴ Характерно, что Державин включил ее в книгу «Анакреонтические песни» (СПб., 1804), а затем в третий том своих «Сочинений» (СПб., 1808), в котором собрана анакреонтика.

⁵ См. с. 230 настоящей книги.

ских од, ода Державина не поделена на строфы, однако в ней заметно тяготение к строфическому строению текста, проявляющееся в совпадении синтаксических единиц со стиховыми периодами, состоящими из двух пар стихов с перекрестными рифмами. На всем протяжении оды предложения обнимают четыре стиха, образуя четверостишия.

Подлинным новаторством Державина стало введение в анакреонтическую оду русской народной стихии, создание, по словам Пумпянского, «своей мифологии»,¹ которая много позднее будет использована им в анакреонтических одах. Народное, сказочное начало оды, со слабо выраженными, а потому поэтичными русскими реалиями («Согревать сатиры руки Собирались вокруг огней») превратило ее в самый заветный русский гимн. Сказочной атмосфере подчиняется и общее место од на рождение — вереница гениев со своими дарами. Рождение наследника предстает здесь чудом, организующим вокруг себя природу, стихии, мир. Удивление по этому поводу Державиным, как в лучших одах Ломоносова, не провозглашено, а выражено, и излучаемая одой радость способна и нас приобщить к забытой монархической эмоции:

В это время столь холодно,
Как Борей был разъярен,
Отроча порфирородно
В царстве Северном рожден.

.....
Он простер лишь детски руки —
Уж порфиру в руки брал;
Раздались громовы звуки,
И весь Север воссиял.
Я увидел в восхищеньи:
Растворен судьб чертог;
И подумал в изумленьи:
«Знать, родился некий бог».

(I, 83).

Ода «Перфильеву. На смерть князя Мещерского» открывает собою ряд горацианских од Державина 1780-х годов. Через опыт немецкого горацианства он возвращается к темам, наметившимся в «Читалагайских одах»: теме смерти и теме жизни частного человека. Теперь они решаются в духе Горация. Новое горацианство Державина далеко от легких приятных

¹ Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма. С. 87.

тем и тональности его стихотворений 1776—1778 годов. В оде «На смерть князя Мещерского» Державин выходит на избегаемую современными ему немецкими поэтами тему гораццианства. Глубокая серьезность тона, в котором гораццианское начало не всегда различимо с ветхозаветным и раннехристианским, в немецкой поэзии осталась в XVII веке. По своему типу ода Державина принадлежит традиции русских смешанных од — гораццианских по теме и пиндарических по форме — ведущей свое начало от оды Хераскова и завершившейся в начале 1760-х годов одой Сумарокова «На суету мира».¹ Державин воскрешает оставшуюся в 1760-х годах традицию нового русского гораццианства, существенно ее обновляя.

Само название «Перфильеву. На смерть князя Мещерского» и конец оды, диссонанс которых с основной частью тонко чувствовал Л. В. Пумпянский² — прямо восходит к Горацию. В традиционных для общеевропейского гораццианства образах решается и тема равенства всех перед смертью, раскрытая в четырех первых строфах. Этим гораццианство оды исчерпывается, потому что изображенное цепенение перед ужасом смерти больше, чем гораццианство. К традиции русской оды «на суету» восходят 9—10 строфы, рисующие жизнь человека во времени. Существенным отличием от од «на суету» стало изображение в этом месте жизни не человека вообще, а лирического героя. Не стоит, кажется, говорить, что ничего элегического в этой оде нет, что бывало находили, исходя из того, что тема смерти — тема элегии.³ Тема переживания смерти становится центральной в оде Сумарокова «На суету мира», что отличает ее от од Хераскова и Карина. Его оду Державин, по-видимому, хорошо знал, и отзвуки ее (с трудом, правда, различимые среди общих мест од «на суету») слышны в его оде. «Едва увидел я сей свет, Уже зубами смерть скрежещет...»⁴ (Державин. I, 89) — «Покинешь матерню утробу: Твой первый глас есть горький стон» (Сумароков). «И весь, как сон, прошел твой век» (Державин I, 93) — «Что мы ни делаем, то сон...» (Сумароков).

¹ См. с. 212—219 настоящей книги.

² Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма. С. 88.

³ Благой Д. Д. Гаврила Романович Державин // Державин Г. Р. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и общая ред. Д. Д. Благого; примеч. В. А. Западова. Л., 1957. С. 21. (Б-ка поэта).

⁴ Образ скрежета зубовного хотя и восходит к Апокалипсису, в русской поэтической традиции слова *скрежещет* и *зубы* отсылают к сумароковско-петровскому словарию.

В контексте наскучившего уподобления жизни сну («Вся наша жизнь, как сон, проходит» — А. Карин; «Когда веселый век, как сладкий сон, прошел» — Ржевский; «Преходит все, как сон, все вечность пожирает» — Петров) замечательно повторение *Как сон* в начале следующей строфы, заставляющее забыть о клишированности сравнения и закрывающее тему. Стих «Сын роскоши, прохлад и нег», по поводу которого В. Г. Белинский, а вслед за ним Л. В. Пумпянский восклицали: «О XVIII век! О русский XVIII век!»,¹ также близок сумароковской оде: «Достигнем роскоши, забавы, Великолепия и славы <...> А после превратимся в прах», он дословно повторяет стих из оды В. П. Петрова «Сын роскоши и нег...», обращенной к Г. А. Потемкину,² следующая строка которой была использована Державиным в оде «На знатность».³

При очевидной близости оды Державина с одой Сумарокова и с одами «на суету», она между тем существенно от них отлична характером переживания смерти. Сумароков, как и его предшественники, говорит о печальном ходе жизни с ее неизбежным концом как о давно известной истине. Их оды обращены к нам, чтобы напомнить о ней, и изображают нашу человеческую жизнь горестно, но отстраненно. Державин же рассказывает о том же самом под впечатлением только что пережитой смерти приятеля. Никакому напоминанию, поучению, отстранению здесь нет места. Он созерцает смерть с полным проникновением. Такое сосредоточие чувства приближается к стихам Иоанна Дамаскина из чина «Погребения мирских человек», читающимся в заупокойной службе. Сходство некоторых стихов Державина с Иоанном Дамаскином: «цари же и книзи, судии и насильницы, богатии и убозии, и все естество человеческое», или «вчерашний бо день беседовал с вами и внезапно найде на мя страшный час смертный» («Где стол был яств, там гроб стоит; Где пиршеств раздавались лики, Надгробные там воют клики» — I, 92), или «яко трава посечеся» («как злак сечет» — «Ода на смерть князя Мещерского») — не столь, может быть, важно, как сродный дух оды Державина

¹ Белинский В. Г. Сочинения Державина // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 6. С. 629; Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма. С. 89.

² Петров В. Ода его сиятельству графу Григорию Александровичу Потемкину. М.: [Тип. Гос. воен. коллегии], 1775. С. 7.

³ См. с. 303 настоящей книги.

священным стихам. Прямо из стихов Иоанна Дамаскина Державиным заимствовано лишь слово *внезапу*: «Приходит смерть к нему, как тать, И жизнь *внезапу* похищает» («На смерть князя Мещерского», ст. 27, 28; ср.: «*внезапу* найде на мя страшный час смертный»). Слово *внезапу* в силу своей выразительности и смысловой нагруженности не оставляет сомнений в участии столь известных стихов Иоанна Дамаскина в создании оды Державина.¹ По странному недоразумению эта самая естественная, казалось бы, параллель к оде до сих пор в исследованиях отмечена не была. В подобии державинской оды стихам Иоанна Дамаскина заключено сущностное ее отличие от всех аналогичных русских и нерусских од на тему смерти, схожие места из которых (вполне убедительно) подбирались на протяжении XIX—первой половины XX века.² Христианское переживание смерти привело Державина к христианскому же разрешению темы: «Я в дверях вечности стою». Здесь имеется в виду не близость смерти: лирический герой находится в поре расцвета жизни; готовясь собирать с нее дань чести и славы, он предвидит и окончание этой поры. Здесь передано ощущение открытости человека вечности, принадлежности себя уже здесь, на земле, ей, исходящее из понимания, что всякий «сегодня ль завтра» *внезапу* умрет. Все предыдущее описание трех периодов жизни: до мужества, мужества и после мужества — ведет, как анфилада, к этим дверям, между временем и вечностью, которым мы при жизни принадлежим равномерно и потому пока *стоим* в них.

Использование Державиным в оде слова *внезапу* предвозвестило новую жизнь церковнославянизмов в поэзии, а одновременно новую жизнь чужого слова в поэтическом тексте. Оно введено им не для создания стилевой атмосферы произведения, как это было у классицистов, и не из безразличия к стилистической маркированности церковнославянизма, как было у поэтов барокко. Необычное, дремучее и страшное, оно

¹ Начало стихов Иоанна Дамаскина переложено Сумароковым в стихотворении «Зряща мя безгласна» (1760), неправомерно включенного П. Н. Берковым в раздел духовных од (Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 60).

² Результаты поиска XIX в. приведены в примечаниях Я. К. Грота к оде (I, 91—92), в XX в. к ним добавились Юнговские параллели, отмеченные Л. В. Пумпянским (Пумпянский Л. В. Сентиментализм // История русской литературы. М.; Л., 1947. Т. IV. Ч. 2. С. 431—432) и И. З. Серманом (Серман И. З. Гаврила Романович Державин. Л., 1967. С. 42—43).

само в себе заключает образ, указывая в то же время (как это будет затем в новой поэзии) на свой источник и на целый ряд встающих из него ассоциативных связей.

С одой Сумарокова сближает оду Державина прием резкого переключения тональности, стиховой интонации. Мягкие, необыкновенно изящные для своей эпохи первые 4 стиха оды Сумарокова: «Среди игры, среди забавы, Среди благополучных дней...» обрываются в другом регистре: «Что все сие, как дым, преходит, Природа к смерти нас приводит, Воспоминай, о, человек...», и уже далее мрачный, резковатый тон не покидает оду. Возможно, переключение тональности в оде «На смерть князя Мещерского» внушено сумароковским образцом. Но Державин, напротив, перешел к мягкому плавному тону после тяжести всей оды, ее гула, скрипа, стенания: «Как сон, как сладкая мечта, Исчезла и моя уж младость...» (I, 93). Прав Я. К. Грот, заметивший, что строки из IV главы «Евгения Онегина» «Весна моих промчалась дней» схожи с этим местом Державина. Но схоже с ним в формальном отношении и другое место романа, с виртуозным переключением тональности, приемом восходящим в этой теме к Державину и Сумарокову:

И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!

Покамест упивайтесь ею,
Сей легкой жизнью, друзья!

(«Евгений Онегин»,
гл. II, XXXVIII—XXXIX).

На первом этапе своего «особого пути» Державин создает почти исключительно гораццианские оды. Как будто ему обязательно нужно сопровождение в виде гораццианского подголоска, без которого он боится сбиться с тона. В этот период, 1780—1789 годы, было два отступления от гораццианства в широком его понимании: ода «На отсутствие ее величества в Белоруссию» (1780) и стихотворение «Видение Мурзы» (1783—1787). Первый опыт оказался довольно слабым, а стихотворение «Видение Мурзы», возможно, и создавалось так долго потому, что было совершенно оригинальным. Стоит, вероятно, подчеркнуть, что «Видение Мурзы» — не ода, а сюжетное стихотворение, одно из первых в русской поэзии.

С подражанием Горацию, с иронией Горация связывалось, по-видимому, в сознании Державина и шуточное начало его

оды «Фелица». Автохарактеристика стиля оды, «забавный слог», восходящая, возможно, к посланию Е. Кострова «К творцу „Фелицы“», в котором она названа «забавными стихами», а потом еще дважды упоминается ее «забавность»,¹ позволяют истолковывать стиль «Фелицы» самым широким образом. Слово *забавный* в последней трети XVIII века было широко употребительно и имело множество смысловых оттенков. Сам Державин до послания Кострова называл свою оду «шутками» («и в шутках правду возведу»), что семантически, безусловно, близко *забаве*. Дашкова одновременно с Костровым увидела в «Фелице» сатиру, чем вызвала возражение Державина: «Осмеливаюсь, ваше сиятельство, поставить себе свидетельницею, что ни язык мой, ни перо мое не были никогда производителями никакой сатиры, тем паче с намерением кого-нибудь тронуть, кроме что обыкновенные людские слабости в оде „Фелице“ оборотил я собственно на меня самого» (V, 377). Это признание, сделанное в письме от 25 ноября 1783 года, находится в прямом противоречии с поздними замечаниями Державина к оде «Фелица». В «Объяснениях» он не без самодовольства рассказывает известную историю о том, как императрица Екатерина II рассылала экземпляры оды вельможам, черты которых в оде ею были узнаны. Одно из свидетельств поэта, раннее или позднейшее, о лирическом герое оды явно ложно. Можно считать, что заверение, сделанное в письме к Е. Р. Дашковой, было продиктовано опасением автора усилить скандал, вызванный одой. Вместе с тем несмотря на ставшее уже хрестоматийным второе объяснение, оно кажется поздним прочтением поэта самого себя под влиянием сложившейся уже репутации оды. Едва ли Державин создавал оду «Фелица» как сатиру «на лицо», в данном случае на нескольких лиц, и осознанно метил в Потемкина или Вяземского. Скорее в ней создан образ екатерининского вельможи, мурзы по тому же принципу, как вскоре будет создан образ героя: по списку здесь недостатков, там добродетелей. Это не пороки, как было в сатирах и в обличительной оде «На знатность», а слабости, в основе которых конечно, лежат пороки, но не о них в оде идет речь. Черты поведения и привычки жизни мурзы списаны с конкретных лиц, но приписанные одному

¹ Костров Е. Письмо к творцу оды, сочиненной в похвалу Фелицы // Собеседник любителей русского слова. 1783. Ч. X. С. 25–30.

мурзе они составляют образ, живой и органичный, лирического героя оды. Составление портрета из живых черт поведения, из привычек было новым в русской поэзии. До этого хвалились добродетели и порицались пороки в их отвлеченном виде, в лучшем случае на примере связанных с ними поступков. Новым было и изображение лирического героя не в положительном плане, а в отрицательном. Это придало его образу неожиданную человечность. «Обращение людских слабостей на самого себя» позволило говорить о них мягко и иронично.

Говоря о сатире «Фелицы», Дашкова, по-видимому, имела в виду не жанр сатиры и даже, вероятно, не какие бы то ни было черты жанра, а саму звучащую в оде насмешку над вельможами. В русском языке уже давно сатирой могли назвать всякую насмешку, критику, порицание.¹ Сам Державин в «Видении Мурзы» «щитится [защищается. — Н. А.] от сатир злых», т. е. от попреков в адрес его оды «Фелица». Эффект «Фелицы» оставался неуловленным из-за отсутствия в русском языке XVIII века соответствующего понятия, термина. Это привело к тому, что стиль оды «Фелица» вместо «забавного слога» часто называли сатирой. Так было и в критике начала XIX века,² откуда это заимствовал В. Г. Белинский.³ Уже от него представление о том, что в оде «Фелица» есть элементы жанра сатиры, перешло в литературоведение XX века.⁴ Между тем термин *ирония* в русской культуре был известен задолго до появления од Державина, но, восходя к барочным риторикам, он имел существенно более жесткий и негативный смысл, чем

¹ «Кто пересмекает людей, или сатирует не для поправления их, тот отходит от пределов честности» (*Сумароков А. П.* Некоторые статьи о добродетели. XLV // Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. М., 1787. Т. 6. С. 262); «Критиковать от невежества, сатиризовать от злобы...» (*Сумароков А. П.* О новой философической секте // Там же. Т. 10. С. 127).

² Говоря о «Фелице», В. Т. Плаксин, например, заключает: «Во многих произведениях Державина восторг так сливается с негодованием сатиры, что многие недальновидные критики <...> причисляют на этом основании сатиру к лирике» (*Плаксин В.* Руководство к изучению истории русской литературы. СПб., 1846. С. 154).

³ *Белинский В. Г.* Сочинения Державина. С. 640. Уже Пумпянский возражал против сложившейся традиции восприятия «Фелицы»: «...в „Фелице“ не следует искать сатирический элемент, сатира возникает из нарушения первоначального договора, обманутого доверия...» (*Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма. С. 94).

⁴ См., например: *Благой Д. Д.* Гаврила Романович Державин. С. 28.

тот, который установился за ним с конца XVIII века. «Ирония есть, когда через то, что сказываем, противное разумеем», — говорит Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию», называя «сарказм, то есть иронию в повелительном наклонении» в числе первых видов «насмешства». ¹ Еще в «Словаре Академии Российской» в качестве примера иронии дана «надпись на Кресте Спасителя: „Иисус Назарянин царь Иудейский“». ² Если нам сегодня может показаться, что «шутка», «забава», «сатира» упрощают и даже огрубляют эффект, заключенный в «Фелице», то назови кто-нибудь из современников насмешку Державина иронией, это был бы куда более опасный, чем даже сатира, приговор оде. В новом смягченном значении понятие иронии употребил только уже Карамзин, характеризуя боготворимого им Клопштока: «Приятность разговора его состоит в аттических шутках и тонкой иронии». ³ Возможно, происхождение державинской иронии следует искать в немецкой поэзии.

С Горацием и с восприятием Державиным его иронии оду «Фелица» позволяет соотнести ода «Решемыслу», «писанная, — как сказано в ее заглавии при первом издании, — подражанием оде к „Фелице“». ⁴ Насмешливая и иносказательная, она начинается с обращения поэта к музе Горация, к «подруге Флакковой», «веселонравной», «простой» и «нелицемерной». В самой оде «Решемыслу» нет тех крайних сочетаний прозаизмов и высокого стиля, отличающих «Фелицу», и потому, несмотря на указание автора, обе оды никогда друг с другом не соотносились. Между тем в глазах Державина их сближает, очевидно, найденная возможность говорить «просто», «нелицемерно» за счет помощи «веселонравной» горациевой

¹ Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. С. 256–257.

² Словарь Академии Российской. СПб., 1792. Ч. III. Стб. 312. Стоит отметить, что тот же пример приведен в статье И. Готшета «Ironie oder Verspottung» (*Gottsched I. Chr. Ausführliche Redekunst, nach Anleitung der alten Griechen und Römer, wie auch der neuern Ausländer*. 3 Aufl. Leipzig, 1743. S. 283). Другой пример этой статьи (из речи Цицерона в защиту Клуенция) использован Ломоносовым (*Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию*. С. 257).

³ [Карамзин Н. М.] Жизнь Клопштока // Московский журнал. 1792. Ч. 6. С. 74–98.

⁴ [Державин Г.] Ода великому боярину и воеводе Решемыслу, писанная подражанием оде к Фелице // Собеседник любителей российского слова. 1783. Ч. VI. С. 3.

музы. Восприятие музыки Горация-лирика как «веселонравной» восходит, по-видимому, к немецкому горацианству середины века, с ключевым для него понятием «*der Scherz*» (шутка, забава).¹ Отсутствие точного определения горацианской иронии привело позднего Державина снова к эпитету *забавный*. Назвав в последней части «Рассуждения о лирической поэзии» Пиндара «высокопарным», он определяет Горация «забавно рассудительным».² Сказанное отнюдь не исчерпывает тему «Фелица» и горацианство, а скорее предлагает пути осмысления одной из важнейших в творчестве поэта од.

Ода «На смерть князя Мещерского» обозначила новый период в развитии державинского творчества и в истории русской лирики. Тип оды, созданный ею, в поэтиках и критиках 1800—1810-х годов получил название «державинская ода».³ И хотя этот тип оды восходит к смешанной оде Хераскова—Сумарокова, он разительно от нее отличается положенным в основу оды чувством. Чувство определило преобразование оды и привело ее к полному размежеванию со старой классической одой. От ломоносовской оды державинская ода отличается отсутствием в ней не только умственного восторга, но и самого условия парения, умственного созерцания. Уже смешанные оды Хераскова—Сумарокова были не парящими одами, или, по верному определению Третьяковского средней оды, одами, «не парящими в высоту». Но отвлеченное рассуждение, лежащее в основе этих смешанных од, как и в основе всей русской философской оды, устанавливало между ними и действительностью определенную готовым представлением дистанцию взгляда. Державин стремится избавиться от какой-либо дистанции взгляда, вернее, полагает, как говорил он в цитированном письме Дашковой от 16 ноября 1786 года, что «вещь» можно изображать «самою вещью». Непосредственное изображение мира становится установкой державинского творчества, о чем свидетельствуют и его «Объяснения» на свои «Сочинения».

¹ *Markwardt B. Geschichte der deutschen Poetik. Bd 2. S. 250—255.*

² *Державин Г. Р. Продолжение о лирической поэзии. С. 290.*

³ *Остолопов Н. Ф. Ода // Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб., 1821. Ч. 2. С. 236; Вяземский П. А. О Державине // Вяземский П. А. Литературно-критические статьи / Сост., подгот. текста, коммент. М. И. Гиллельсона. М., 1982. Т. 2. С. 8.*

Большая их часть сводится к подтверждению истинности нарисованных в одах портретов и картин. Это касается характеристики лиц, упомянутых в одах: «Хозяйка статная, младая...» («Приглашение к обеду», 1795) — «Автор говорит сие про вторую свою жену, которая, недавно вышедши замуж, молодая была хозяйка...» (III, 534); обстановки: «Спрячь <...> Его в серпяный твой диван» («Мой истукан», 1794) — «У автора в одной комнате был диван, обитый серпянкой...» (III, 649); «Из теремов своих янтарных, и серебро-розовых светлиц...» («Видение Мурзы», 1787) — «В Царском Селе была одна комната убрана янтарем, а другая розовою фольгою с серебряною резьбою» (III, 604). Часто Державин прямо указывает на подлинность нарисованного портрета: «Два куплета» оды «Изображение Фелицы» «описывают точно изображение императрицы, походку ее, нрав, голос и проч.» (III, 611), эта ода заключает в себе и «подлинные речи одного шведского вице-адмирала» (III, 616). Замечание о своей поэзии, высказанное в письме к Дашковой: «...мне [можно прибегать] к одной натуре, к одной <...> истине», оказывается поэтическим принципом Державина. Истина в поэзии — это изображение «натуры», то есть природы без «небылиц и украшательств». В изображении «натуры» он точен до мелочей, до обивки своего дивана, до цвета обоев царско-сельской залы, до цвета платья будущей великой княгини Елизаветы Алексеевны:

Уж в легких сизых облаках
Прекрасна дева с неба сходит;
Смеющийся в очах сапфир,
Стыдливые в ланитах розы,
Багряную в устах зарю,
В власах я злато зрю.

(I, 505).

«Каллиопа, или великая княжна, была в сизо-голубом платье; последующие стихи описывают лица ее изображение» (III, 609). «Легкие сизые облака» оказываются метафорическим изображением платья княжны, цвет которого точно передан Державиным. Но от этого нашего теперь знания цвета платья изображение приезда княжны в Петербург не перестало быть аллегоричным. Равным образом не делает более реалистичными «янтарные терема» и «серебро-розовые светлицы» соответствие их цвета реальному цвету царско-сельских зал. Точность Державина в деталях — того же свойства, что и точность

классицистов, отмеченная Пумпянским.¹ Но есть и отличие. Классицисты не видят и не изображают цвета, хотя и могут называть его: «Заря багряною рукою». Кроме Сумарокова, эту строку никто не переводил в зрительный ряд. Державинская точность часто основана на передаче как раз цвета, звука, запаха. Наибольшее значение цветковые эпитеты приобретают у Державина в описании природы, и, соответственно, особенно значимо их толкование. «По черному средь волн лазурю» («На переход Альпийских гор», 1799) — «Когда великий штурм, или буря, море обыкновенно бывает черно от туч» (III, 676). «В муравленых горит водах» («Волхов Кубре», 1804) — «Муравленные воды разумеет автор те, в которых видны зеленые берега, под вечер или поутру представляющие якобы муравленую или зеленую воду» (III, 687). «Рекою млечною влекутся» («Водопад», 1791) — «Когда вверх едешь по реке, его [Кивач] составляющей, то под сводом дерев пенная вода льется точно, как молоко или сливки» (III, 637). Сходным образом Державин толкует изображение звука: «Как бы весной Разноперистых птичек рой Вьет воздух за собою Кристальною струею, <...> Я слышу вдалеке там резкий трубный зык; Там бубнов гром, Там стон валторн Созвучно в воздух ударяет; Там глас свирелей И звонких трелей...» («Любителю художеств», 1791) — здесь изображена «живая картина в полуденных провинциях весны, а особливо под вечер, когда птицы поднимаются, и роятся в болотах лягушки, которые протяжным стоном своим подобно как будто бас вдали повторяют соловьиные голоса и прочих птиц» (III, 622). «Объяснения» сводятся к рассказу о том, что «бывает», «случается» в природе в определенное время дня, года, при определенном освещении, в определенном месте. Державин как будто осознает, что запечатлевшие пейзаж строки не достигают того, чтобы можно было представить отраженную ими картину, и дополняет их своими объяснениями. В самом деле, за «муравлеными водами» трудно увидеть косые лучи вечернего или утреннего солнца, позволившие отражаться берегам, покрытым травой, в реке. Или в «волторнах» и «басах» услышать вечерние голоса лягушек. В то же время отдельные объяснения кажутся излишними или зага-

¹ Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма (поэтика Ломоносова) // Контекст-82: Литературно-теоретические исследования. М., 1983. С. 314.

дочными: «По черному средь волн лазурю» («На переход Альпийских гор», 1799) — «Когда великий штурм, или буря, море обыкновенно бывает черно от туч» (III, 558). Мы и из своего опыта знаем, что море бывает черно, но это никак не позволяет представить нам «черный лазурь». Можно было бы привести и другие примеры, но они не изменяют общего и самого главного свойства «Объяснений» Державина и открывающегося через них свойства его поэзии. Как при создании стихотворений Державин стремился отразить действительность, так позднее он в «Объяснениях» поверяет действительностью свою поэзию. Осознание того, что действительность не вполне узнаваема в его стихотворениях, стало причиной создания Державиным такого странного жанра как «Объяснения на свои „Сочинения“».

Само явление объяснений своих сочинений с точки зрения истинности в них изображенного обусловлено уникальным моментом в истории поэзии. Примечания к своим поэтическим произведениям писались в России и до Державина, и после. Но никто бы в предшествовавшие или последующие Державину эпохи не стал бы подтверждать своими объяснениями правдоподобие нарисованного пейзажа или мотивировать испытанные при создании стихотворения чувства. Ведь поэзия, вообще говоря, в этом не нуждается. Сам такой подход к поэзии был возможен лишь в краткий миг изменения видения мира. И совсем не случайно, что сам тип толкования своих стихов Державину был подсказан Н. М. Карамзиным. «Когда в хороший вечер перед захождением солнца из некоторого отдаления смотришь на высокие снегом покрытые горы, то верхи их кажутся разноцветными» — поясняет автор свой стих: «Гор неприступных хребет разноцветный...» из стихотворения «К прекрасной».¹ В эпоху Державина—Карамзина мир перестает восприниматься опосредованно, через заданное видение, но и не воспринимается еще непосредственно. Этот краткий момент в истории культуры, который называ-

¹ [Карамзин Н. М.] К прекрасной // Московский журнал. 1791. Ч. 3. Кн. 2. С. 124. (То же: Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. М.; Л., 1966. С. 100. (Б-ка поэта)). Как показала Н. Д. Кочеткова, эта строка отразила реальное восприятие Карамзиным швейцарского пейзажа (Кочеткова Н. Д. Поэзия сентиментализма: Н. М. Карамзин. И. И. Дмитриев // История русской поэзии. Т. 1. С. 177).

ется сентиментализмом, характеризует не непосредственное видение мира, а стремление увидеть мир непосредственно и запечатлеть его во всей открывшейся изменчивости. Сами очевидцы вдруг представшего пред ними мира воспринимают случившееся, как отверстие очей, затянутых до того пеленой или завесой: «Отыми завесу с очей природного твоего чувствования», — восклицает А. Н. Радищев и на протяжении всего «Путешествия из Петербурга в Москву» (1790) говорит о прозрении своем и своих героев. И хотя открывшийся Радищеву мир совершенно иной, чем тот, который предстал перед Державиным, общее и главное то, что оба они «отымают завесу с очей», и что «очи» эти теперь не «ума», а «чувствования». Истина напрямую связана с чувством, воспринимается чувством: «Ах! коль чувство что внушает, Ум дает и сердце весть — Истины то знак для нас...» («Надежда», 1810). Отринув завесу риторического видения, Державин вдруг увидел мир во всем его блеске, изменчивости, неуловимости. Отсюда вещьность изображенного им мира, изобилие, избыточность. Никогда ни до, ни после мир не будет таким ярким и красочным. Таким поражающим. Никогда в поэзии не будет столько цвета, до утомления. Столько звуков, звукоподражаний. Такого любования миром. Очевидно, что яркость державинского мира тоже момент в истории поэзии. В этой связи кажется принципиально неверным искать истоки колоризма Державина, что с обычной для него глубиной пробовал делать Пумпянский.¹ Даже если Державин повторял отдельные приемы немецких поэтов второй силезской школы (до него они дошли через немецкое горадианство), за его словом стоит совсем иное. Говоря словами Гуковского, в его колоризме обнаруживается стремление «конкретнее изобразить, поддействовать на чувственное воображение»,² чего у поэтов немецкого барокко не было и не могло быть. В поэзии, в которой еще господствовали отвлеченное видение, готовые представления, готовые формулы, цвет и звук становились единственным проводником между действительностью и словом, инструментами ее словесного воссоздания. При этом яркость

¹ Пумпянский Л. В.: 1) К истории русского классицизма. С. 131–134, 2) Поэзия Тютчева // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. С. 242–249.

² Гуковский Г. А. Первые годы поэзии Державина. С. 198.

державинских картин, как правило, заменяет живое (в позднем понимании) описание природы:

На темно-голубом эфире
Златая плавала луна,
В серебряной своей порфире,
Блистаючи с высот, она
Сквозь окна дом мой освещала
И палевым своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем.

(«Видение Мурзы». I, 157–158).

Великолепие нарисованной картины мешает нам узнать в ней петербургское небо. Три цветовых характеристики луны (златая, серебряная, палевая) не уточняют подлинного ее цвета, а уведают нас от представления реальной луны, хотя она и бывает и золотой, и серебряной, и палевой одновременно, заменяя наше представление о луне ее торжественным описанием. Здесь слово настолько звучно не только в фонетическом, но и в лексическом, стилевом плане, что изображение реальности ему оказывается не под силу. Незабываемое, оно стоит между мыслимым пейзажем и реальным. В воображении оно порождает не реальное небо и жилище поэта, а скорее картину, написанную художником преромантической школы.

Природа у Державина часто торжественна. Это торжество первого ее явления. «Всю прелесть ты видишь природы, Зришь лета роскошного храм» («Ласточка», 1794). Природа поражает: «Какая пища духу! — в восторге я сказал, — Коль красен вид природы...», восхищает глаз, слух, но остается вне человека. Можно было бы взять эпитафией к изображению Державиным природы строки Лермонтова «В небесах торжественно и чудно Спит земля в сиянье голубом», поскольку природа у Державина и торжественна, и чудна. Но у Державина совершенно иная торжественность и иное чудо, чем у Лермонтова. У Лермонтова видение земли согрето умилением, чувством, которого Державин в отношении изображаемого им мира не знал. Он видел мир богатым, ярким, но внешним, не вызывающим никакого рода сочувствия. Мир в его восприятии и изображении может внушать страх, радовать, восхищать, пленять, то есть воздействовать на нас, как нечто внешнее и сильное, чего мы не понимаем изнутри, внутренне не чувствуем. Это происходит потому, что изображенный Державиным

мир психологически не расщеплен. Живое в нашем понимании изображение природы — это психологическое ее изображение, когда пейзаж включает в себе определенное настроение, созвучное человеку, через которое мы и узнаем в нем нарисованную словом картину. Для такого изображения необходимо прежде всего и себя и других людей воспринимать психологически. А на это Державин способен не был.

Отсутствие психологизма связано с природой чувства в поэзии Державина. Отличие державинской оды от новой лирики состоит в том, что чувство в ней находится еще в сильной зависимости от слова. Не слово подчинено чувству и рождается им, а чувство подчинено слову, как бы возникает из него. Как некогда из строчек Ломоносова родился первый державинский пейзаж,¹ так и позднее Державин исходит из готового слова, за которым стоит готовое представление, но, наполняя его чувством, он тем самым преобразует его. Так, изображение Державиным наступившего конца царствования императора Павла I: «Умолк рев Норда сиповатый» (II, 356) основано на готовых словах. Три слова из четырех в строке принадлежат одическому словарю (более Петрова, чем Ломоносова, у которого было бы: *умолкнул, шум, Север*). Само изображение классицистически аллегорично, тем более что император Павел был убит 11 марта, и окаймляющее это место изображение воцарения Александра I как прихода весны отвечает календарным аллегориям, принятым в одах.² Аллегория означает, что суровые для России времена закончились. Все это было бы только так, если бы не слово *сиповатый*, несовместимое с классицистической одой и поставленное к тому же в конец стиха. Оно выбивается из одического стиля своим значением, выражающим неясный, дисгармоничный звук, своей формой, отражающей оттенок звука, своей принадлежностью к просторечию и даже своей фонетикой. Слово *сиповатый* передает чувственное восприятие рева норда, напоминающего рев ветра, в котором слышны тревога и стенание, а вместе с тем усталость голоса от рева, рыдания (сиплый голос бывает у тех, кто много ревел, рыдал). Одновременно с этим стилистически маркированное слово *сиповатый* вызывает в памяти «сипкое» рыдание Славы по смерти Петра Великого в элегии, переделанной

¹ См. с. 316—317 настоящей главы.

² Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма. С. 59.

затем в «Плач», Тредиаковского: «Вопияла Слава в горе сипко их [слова. — Н. А.]».¹ И, таким образом, за словом *сиповатый* оказывается различима одна из редких слез, пролитых по невинно убитому императору. Вся, казалось бы, готовая формула наполняется новым смыслом и оживает. Отвлеченный «рев Норда» становится сиповатым ревом, близким к рыданию. Происходит смещение готовых смыслов слов, едва уловимое.² Такая взаимозависимость чувства и слова, по-видимому, — необходимый начальный момент становления индивидуального чувства в поэзии. Сама же зависимость личного чувства от «особой внеличной области риторически постигнутых, как бы „объективно“ существующих и данных „чувств“» характеризует литературу сентиментализма, в которой «чувство — пока всегда „мое“ и „не мое“; у чувства пока еще все остается общая мера, задаваемая горним царством смыслов».³ Поэзия Державина находится еще в самом начале общего движения от «горнего царства смыслов» к «своему» чувству, она только оторвалась от точки отправления и места назначения даже в самых чувствительных своих образцах никогда не достигает. Ее только очень условно можно относить к сентиментализму, столь же условно, как и к классицизму; она отражает оба этих направления, но не укладывается ни в одно из них. В зыбком, часто нарушаемом, с трудом удерживаемом равновесии своего переживания и общего места заключен феномен державинской поэзии. Именно поэтому она не ровна. И именно поэтому стихи Державина способны производить столь сильное впечатление. Они несут в себе еще «горнии смыслы», но эти смыслы освещены чувством. Вот Державин, пораженный смертью Потемкина, говорит:

¹ Державину был известен, очевидно, только второй вариант стихотворения, вошедший в «Сочинения и переводы как стихами, так и прозою» Тредиаковского (СПб., 1752. Т. 2. С. 323—330).

² Предложенному прочтению этой строки, думается, не мешает история восприятия этого места современниками, рассказанная Державиным в «Объяснениях» (III, 679). Из опасения, что в этой строке узнают убиенного императора, «который имел сиповатый голос», оду не напечатали. При этом Державин заверяет, и не исключено, что искренне, что в этих строках он имел в виду «оду *На рождение в Севере порфирородного отрока*, где изображается Борей с седыми волосами, который прогоняется взглядом новорожденного». Впрочем, Державин, учитывая щекоотливость ситуации, под Нордом мог иметь в виду и Борей, и Павла I одновременно.

³ Михайлов А. В. Из истории «нигилизма» // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 573—574.

Алцибиадов прах! — И смеет
 Червь ползать вокруг его главы?
 (I, 486).

Алкивиад — подчеркнуто общее представление о Потемкине. В этом имени соединены все ассоциации, связанные с его образом: и его действительные заслуги в двух турецких войнах, и его слава, воспетая поэтами, в одах которых он — Алкивиад, и его честолюбивые замыслы, связанные с Греческим проектом. Вполне отстраненно здесь видится и смерть. Но переживание со всей серьезностью тщеты человеческого величия, чему посвящена ода «Водопад», позволяет в двух строках выразить потрясение смертью великого человека. Вот как по тому же поводу говорит Петров, как известно, любивший Потемкина:

Куда геройские девались красоты
 Увы! померкли все; все стало смерти жертва;
 Достойна долго жить, о, како видим мертва?¹

Эти строки звучат столь отстраненно, что по ним невозможно судить об истинном чувстве, испытываемом автором. А вот, уже без всякого отстранения, о смерти друга говорит Н. А. Некрасов:

Ты схоронен в морозы трескучие,
 Жадный червь не коснулся тебя,
 На лицо через щели гробовые
 Проступить не успела вода.²

Внушенные только чувством, строки Некрасова вызывают смешанное к себе отношение и, во всяком случае, не поражают. Конкретно представленное тление вытеснило все другие возможные здесь смыслы.

Механизм наполнения готового представления чувством, лежащий в основе поэзии Державина, объясняет историю его отношения к императрице Екатерине II. В уже цитированном письме к Дашковой от 16 ноября 1786 года Державин пишет: «...он [Ломоносов. — Н. А.] был в необходимости героиню свою [императрицу Елизавету Петровну. — Н. А.] прославлять чрез

¹ Петров В. П. Плач на кончину его светлости князя Г. А. Потемкина-Таврического... // Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 1. С. 404.

² Некрасов Н. А. 20 ноября 1861 года // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. 2. С. 125.

героя, родителя ее, а мне, или нам, к нашей героине не надобно присовокуплять ни богов, ни славных предков, но указать только на одни дела ее <...> Нам же довольно просто говорить, что она поступки правит снисхождением, как волк овец, людей не давит, великодушно прощает врагов своих и тому подобное, то есть что мы можем вещь хвалить самую вещью, а не посторонними и чуждыми ей украшениями» (V, 631). Характеристика преимуществ похвалы Екатерины II, не нуждающейся в дополнительных украшениях, в схожих выражениях, что и в письме, дана в ранней оде 1767 года: «Твои, монархиня доброты, любовь, суд, милость и щедроты Без украшений сияют!» (III, 242). Но хотя Державин и считает, что прямое, без украшений, прославление добродетелей императрицы отличает его оды от ломоносовских, сам топос монаршей добродетели, украшающей собой панегирик, восходит к Ломоносову. В близкой ранней державинской оде форме эта мысль выражена им в строфе несохранившейся оды: «Чистейший луч доброт твоих Украсил мой усердный стих».¹ Но полностью формула развернута в «Слове похвальном императрице Елизавете Петровне» (1749), без сомнения Державину хорошо известно: «...не витиеватым сложением замыслов или пестрым преложением речений украшено, ниже риторским парением возвышено будет сие мое слово, но все свое пространство и величество от несравненных свойств монархини наша, всю свою красоту от прекрасных ея добродетелей и все свое возвышение от устремления к ней искренния ревности примет...».² А между тем Державин, по-видимому, несколько не лукавит, отказывая императрице Елизавете в добродетелях и приписывая Ломоносову необходимость «прибегать к великолепным всегда небылицам и постороннему украшению». Он действительно думает, что похвальные оды Ломоносова совсем иного свойства, чем его собственные. И он прав. В отличие от Ломоносова у Державина за общими формулами стоит чувство, которое наиболее откровенно выражено в несколько, вероятно,

¹ Едва ли Державин знал эту строфу, которая оставалась на страницах неизданного до 1895 г. «Краткого руководства к реторике» (*Ломоносов М. В. Краткое руководство к реторике // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 41–42*), первой редакции «Краткого руководства к красноречию».

² *Ломоносов М. В. Слово похвальное е. в. <...> императрице Елизавете Петровне... // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8. Поэзия. Ораторская проза. Надписи. С. 239.*

более ранней, чем письмо Дашковой, программе к стихотворению «Видение мурзы»: «Ты меня и в глаза еще не знала и про имя мое слыхом не слыхала, когда я, плененный твоими добродетелями, как дурак какой, при напоминании имени твоего от удовольствия душевного плакал и, будучи приведен в восторг, в похвалу твою разные марал стихи, которых, может быть, были достаточные уже стопы на завертку в щепетильном ряду товаров, ежели б я их не драл и не сжигал в печи» (III, 605—606). Это не укладывающееся в панегирический стиль место вдруг оборачивается риторикой, поскольку подводит к противопоставлению себя «шайке стихотворцев», «похвальных од подносителям», что в свою очередь влечет за собою готовую панегирическую формулу: «Мне же прибегать к таким нелепым украшениям нет нужды: неизмеримое поле твоих добродетелей украшает стихи мои». Эти слова, не предназначенные для постороннего глаза, свидетельствуют о риторическом характере державинского чувства. Он искренен, но чувства его заданы, или заданные формулы им прочувствованы. Основанные на чувстве, панегирики Державина Екатерине II были возможны до тех пор, пока она внушала ему «восторг», когда же он познакомился с нею и по-новому увидел «вещь», которую думал, что можно «хвалить самую вещь», он не смог более воспевать ее. Едва ли Ломоносов, столько наговоривший о добродетях (или добродетелях) императрицы Елизаветы Петровны, был ими в действительности пленен. Он воспевал императрицу Елизавету (а ранее и позднее других четырех императоров и императриц) как главу Российского государства, как олицетворение России, а не олицетворение добродетели. Державин же, как следует из выразительного его признания в письме, писал стихи Екатерине II не потому, что она была главой России, а из любви к ней как средоточию добродетелей. Наступившее в 1792—1793 годах разочарование Державина в Екатерине II было предрешиено прежним очарованием. А чувства — и очарования, и разочарования — отразили новое принципиально чуждое панегиристу восприятие действительности. В «Записках» Державин объясняет невозможность для себя написать по требованию императрицы стихи «в роде „Фелицы“» тем, что «издалека те предметы, которые ему казались божественными и приводили дух его в воспламенение, явились ему при приближении к двору весьма человеческими и даже недостойными великой Екатерины, то и охладел так его дух, что он почти ни-

чего не мог написать горячим чистым сердцем в похвалу ее <...> не мог он воспламенить так своего духа, чтоб поддерживать свой высокий прежний идеал, когда в близи увидел подлинник человеческого с великими слабостями» (VI, 654). В другом месте Державин указывает, что под идеалом он понимает «мысленный образ», составленный на основании своего опыта: «...по опытам составляю идеал, или мысленный образ государственного человека...» («Рассуждение о достоинстве государственного человека»; VII, 631). Употребленное дважды Державиным в начале 1810-х годов новое в русском языке слово *идеал* как нельзя лучше отражает колоссальный сдвиг в понимании идеального, произошедший за время державинского творчества, с 1760-х по 1810-е годы. Идеал, «составленный по опытам», то есть основанный на эмпирическом знании, это совсем иное, чем идеальное видение, возможное при умственном проницании идеи. Новое понимание идеального разрушило не только панегирик, но и саму оду.

Зависимость чувства от готового представления объясняет главную особенность поэтического чувства Державина — его статичность. Чувства, как и все явления, изображенные в его одах, не знают развития. Разные стадии одного и того же чувства или мысли Державиным не воспринимаются, он различает лишь уже явленное чувство (мысль), обладающее своим выраженным качеством. Такое понимание природы чувства намного ближе к топографии чувств, нарисованной в романе П. Талемана «Езда в остров Любви», где всякое чувство обладает своим идеальным топосом, чем к открытому сентиментализмом пониманию чувства, с обязательной внутри себя изменчивостью, развитием.

Противоречивость человеческой природы, воспринимавшаяся сентименталистами как открытие, становится одной из главных тем лирики Державина. Но в отличие от своих младших современников (М. Н. Муравьева, Н. М. Карамзина, А. Н. Радищева) Державин сосредоточивает свое внимание на самой разности человеческих состояний и чувств, а не на развитии чувства, приводящем к превращению одного чувства в другое. Только понятые вполне отвлеченно человеческие состояния и чувства могут достигать в своем изображении той крайней степени контрастности, которая так важна Державину. Величие противостоит ничтожности человеческой жизни вообще, ее бренности («Водопад», 1791), «роскошь и нега» —

стоящей тут же «бледной смерти» («На смерть князя Мещерского», 1779), беспредельная власть — подчиненности своим страстям и смертности («Властителям и судиям», 1781), богатство — неожиданной нищете («Первому соседу», 1780), слава — бесчестию («Мой истукан», 1794). Никаких переходных состояний, как и мотивации смены чувств и состояний, Державиным не дается. Все происходит внезапно. Внезапность перемены может подчеркиваться сжатой синтаксической формулой, построенной на параллелизме конструкций: «сегодня бог, а завтра прах», «сегодня властвую собою, а завтра прихотям я раб» или «где стол был яств, там гроб». Мотивация не только не нужна Державину, но и противоречит самому его восприятию судьбы и природы человека, непостижных и потрясающих. Контрастность создает впечатление открывающихся внутри человека бездн, открытие, которое Державин, как и его современники, остро переживает. Нежелание и неумение представить чувство в его развитии приводят иногда в его поэзии к схематизму, упрощенности. Так, пронзительное описание тоски, вызванной смертью Пленеры («Хоть острый серп судьбины Моих не косит дней, Но нет уж половины Во мне души моей»), с обычной для Державина контрастностью, внезапностью переходов одного состояния в другое, подчеркнутой параллелизмом конструкции, мирно заканчивается утешением героя новой любовью: «Ты сколько слез не лей; Миленой половину Займи души твоей». Неумение Державина показать логику в противоречивости чувств приводит здесь к побочному по отношению к художественному заданию эффекту, оставляя читателя в недоумении.¹

Восприятие чувства в его завершенности определило важное отличие поэзии Державина от поэзии более поздней: ее лирический герой не имеет образа. Отражение в чувстве готового представления мешает изобразить его в его неповторимости и конкретности. Лирическое «я» в одах Державина уже не одическое «я» в его надличностной отвлеченности, но еще и не лирическое «я» новой поэзии. Оно находится в состоянии колебаний между этими величинами. Наиболее отвлеченное

¹ «Нелепым заключением» назвал финал этого стихотворения «Призывание и явление Пленеры» (1794) Пумпянский (*Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма*. С. 119), отзываясь о нем, впрочем, заслуженно высоко.

«я» од Державина («Я — царь, я — раб, я — червь, я — бог») всегда несет на себе отблеск личного чувства, а наименее отвлеченное никогда не равно индивидуальному «я». «Меня ж ничто вредить не может, я злобу твердостью сотру...» без нарушения внутреннего смысла «я» здесь может быть заменено «человеком»: ничто не может вредить того человека (вообще), который сотрет злобу твердостью. «Сегодня властвую собою, а завтра прихотям я раб» заменяется: сегодня человек властвует собою, а завтра он (человек вообще) прихотям раб. И дело не в том, что последняя цитата — строка из «Фелицы», где «я» выражает поэтическую маску. Скорее, напротив, легкость и успех создания литературной маски — следствие этого, еще не раскрытого в своей индивидуальности «я». Нередкие в одах Державина элементы автобиографии — лишь внешние признаки конкретизации его «я», не влияющие на становление внутреннего образа лирического героя в отдельной оде и во всем его творчестве. Точно так же изображение лирического героя со стороны: «А я всех мимо по паркету Бегу, нос вздернув, к кабинету И в грош не ставлю никого» («На счастье», 1790) — больше мешает, чем помогает созданию образа лирического героя. Образ Державина-поэта, который все же встает из его поэзии, возникает за счет созданных им масок: хитро-простодушного Мурзы, сибаритствующего Анакреона — а не вследствие изображения внутренней жизни лирического героя.

Хотя чувство, как мы говорили, подчинено слову, зависит от него, именно оно определило рождение в поэзии нового слова, — слова, отражающего чувство. Новое слово стало основой державинского стиля. Смешение стилей, о котором говорил Гуковский, предполагает смешение уже готовых чужих слов, заимствованных из разных жанров. Как раз этого в поэзии Державина не происходит. Его слово отличается от всех стилей классицизма именно тем, что оно не готовое слово, а свое слово. Тут нельзя было бы говорить «свое собственное», потому что оно еще несет в себе память своего происхождения, в нем еще можно узнать его прежние звучания, отвлеченные отстраненные смыслы, но, попадая в строку Державина, оно освещается его чувством и становится его словом. Чувство и рожденное им новое слово необычайно расширили диапазон оды. Кажется, что в оде теперь можно говорить обо всем. Иллюзия, важная для всякого нового этапа в развитии поэзии. Чувство же привело к новой поэтической интонации. Благодаря ей, есте-

ственной от горацианства, но без повествовательности, гибкой от пиндарической оды, стало возможно включать в оду самую разнообразную материю, подчиняя ее своему голосу.

Чувство же стало структурообразующим началом оды. Никакого следа от прежнего ломоносовского построения оды не осталось. Между строфами возникает связь, осуществляемая формально, по точному наблюдению И. З. Сермана, разного рода скрепами строф,¹ но и в случае формальных скреплений, и тогда, когда их нет, она обеспечивается единством чувства. Сам Державин требовал от оды «единства страсти, или единого главного чувства», ссылаясь при этом на «почти все» оды Анакреона, 10-ю оду кн. I Горация и «многие» свои (VII, 540—541). Действительно, единством чувства, логикой переживания в одах Державина соединяются самые разнообразные картины. Чувство, понимаемое как неизменное, подается в развернутом виде, с разных сторон, исчерпывающе. «Единство страсти» или чувства исключает в оде лирический беспорядок, как и вообще исключает его ода, основанная на чувстве, принципиально непарящая. Но в «Рассуждении» Державин этого не замечает, предпосылая в нем требованию единства страсти требование лирического беспорядка. Как мы уже видели, он не отдает себе отчета в том, что смешивает в своем описании два типа оды: парящую основанную на умственном созерцании классическую оду и новую непарящую оду. Говоря о единстве страсти, Державин имеет в виду новую оду, непарящую; говоря о лирическом беспорядке — парящую оду: «...лирик в просторном кругу своего светлого воображения видит вдруг тысячи мест, от которых, через которые и при которых достичь ему предмета, им преследуемого, но их нарочно пропускает, чтоб скорее до него долететь» (VII, 539). Отсюда следует утверждение, что «ода плана не терпит» (VII, 539), столь же категорично высказанное позже Пушкиным.² Но оды Державина как раз подчиняются плану. Разворачивание чувства определяет внутри оды движение. Циклическая композиция сменяется линейной. Появляется сюжет: «На выздоровление Мецената», «Потопление».

¹ Серман И. З. Русская поэзия второй половины XVIII века. Державин. С. 140.

² «...плана нет в оде и не может быть» (Пушкин А. С. Возражение на статью Кюхельбекера в «Мнемозине» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. [М.; Л.], 1949. Т. 11. С. 42).

Лежащее в основе од Державина чувство сближает их с будущим лирическим стихотворением. Однако превращению его од в лирическое стихотворение мешает характер чувства, еще вполне риторически заданный. Чувство, не знающее внутри себя развития, определяет то, что державинские оды состоят из отдельных картин, как это было и в классицистической оде. Различие состоит в том, что в классической оде отдельные картины соединяются единым умным видением, обусловленным состоянием парения, в целостную картину мира. Продиктованные чувством картины внутри одной оды Державина менее разнообразны, они возникают не из побуждения отобразить весь мир, а служат выражению одного чувства, одной страсти, одной мысли. Поэтому в оде Державина предстает не весь мир, а отдельная, изъятая его сторона. Отдельный фрагмент мира. Богатство изображенного в поэзии Державина мира достигается с помощью многих, освещающих разные темы, разные стороны мира, од. Но если и сложить все отображенные Державиным стороны мира, из них не составляется единого целокупного мира, как в классической оде. Во фрагментарном изображении мира, в дробном его восприятии проявляются черты новой лирики.¹ Чувство, переживание мешают увидеть мир отстраненно, целиком и полностью. С разрушением классической оды отражение всего мира, универсальное лирическое его восприятие стало невозможным.

Отказавшись от парения, заменив умственное созерцание чувством, Державин не замечает, как мир ускользает из его видения. В своей единственной парящей (по теме) оде «Лебедь» (1804) он уже не может взлететь выше высоты полета птицы. Поразительно вживаясь в свое преобразование в лебедя, вплоть до глупой горделивости птицы своим оперением («лебязьей лоснюсь белизной»), и в возможную для своего чувственного воображения высоту, он занят прежде всего своим ощущением полета («лечу, парю»), не замечая, что перед ним открывается не весь мир, а лишь небольшая его часть, предстающая со взятой им высоты холмом («как холм он [мир. —

¹ Ср. с характеристикой новой лирики, данной ранним В. Г. Белинским: «Этим обуславливается дробность лирики: отдельное произведение не может обнять целости жизни, ибо субъект не может в один и тот же момент быть всем. Отдельный человек в отдельный момент полон отдельным содержанием» (Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 45).

Н. А.] высится главою»). Но как ребенок или тот, кто впервые поднялся в воздух, от полноты ощущений он думает, что открывшаяся ему панорама это и есть весь мир: «Лечу, парю — и под собою Леса, моря — мир вижу весь!». Нет, он не видит Курильских островов и Буга, о которых упоминает в оде, но он и не говорит, что видит их. Он видит народы, собравшиеся «С Курильских островов и Буга, От Белых до Каспийских вод», и взятая им высота позволяет различить поднятые к небу их персты. Нигде, ни в классической оде, ни в новейшей поэзии (у В. В. Маяковского и О. Э. Мандельштама), не будет такой точно отмеренной для реального ее переживания высоты. Неотстраненное, физически ощущаемое состояние полета захватывает дух и делает «Лебедя» самой удивительной из всех парящих русских од. Как будто напоследок, на пороге новой поэзии, перед тем как нам углубиться в себя и разучиться парить, Державин поднял нас в воздух, чтобы мы запомнили состояние одического полета.

К новому типу оды относится основная часть од Державина «периода шедевров», то есть 1780-х годов, а также значительная часть од 1790-х годов и редкие оды 1800-х годов. На долгое время (до 1791 года) основной формой державинской поэзии становится пиндарическая по форме ода. Начиная с 1779 года происходит резкое сужение жанрового репертуара державинской поэзии: легкая поэзия, песни, надписи, басни — все осталось в 1770-х годах. Строгость в отношении формы простирается и на вид строфы, и на род стиха: длинная строфа в 8—10 стихов четырехстопного ямба. Единственная допускаемая вольность касается употребления строф белого стиха и холостых стихов в строфическом окончании. Жесткое ограничение поэтической формы отличает поэзию Державина этого периода не только от современной ему, но и в контексте поэзии всего XVIII века выглядит некой аскезой. Даже поэзия Ломоносова в сравнении с державинской этого периода может показаться разнообразной: в ней есть и эпистолы, и басни, и анакреонтика, четырехстопный ямб сменяется шестистопным, есть хорей. Державин осуществился как поэт-новатор в пределах одической строфы четырехстопного ямба (хореи составляют редкое исключение: «На отсутствие ее величества в Белоруссию», 1780 и «К Евтерпе», 1783).словно он пренебрег длительной работой своих предшественников, в течение жизни целого поколения стремившихся найти новую форму оды, рас-

ширить жанровый состав русской поэзии, разработать новые размеры. Едва ли Державин осознанно ограничил свою поэзию одической формой и четырехстопным ямбом. Просто этой формы, наиболее разработанной из всех в русской поэзии, ему было достаточно. «Я также, с моей стороны, скажу, что не метры те или другие дают славу истинную поэтам, а гений, их одушевляющий», — напишет он в возражение В. В. Капнисту 30 декабря 1813 года (VI, 279). Такой взгляд на форму, как на нечто принципиально второстепенное, неожиданно оказывается классическим взглядом. Так думали Платон и Аристотель, Скалигер и Феофан Прокопович.

В тематическом отношении оды этого периода (1779—1791) делятся на смешанные («державинские»), духовные и торжественные. Духовные оды имеют форму стансов и пиндарической оды. Торжественные оды: «На отсутствие ее величества в Белоруссию» (1780), «На приобретение Крыма» (1784), «Изображение Фелицы» (1789), «На Шведский мир» (1790), «На взятие Измаила» (1790) по своей форме довольно разнообразны для этого вида. Из них самая оригинальная, «На приобретение Крыма», написана белым стихом и содержит карнавальные элементы:

Цирцея от досады воеет:
Волшебство все ее ничто;
Ахейн, в тварей превращенных,
Минерва вновь творит людьми,
Осклабясь Пифагор дивится,
Что мнение его сбылося.

(I, 185—186).

Но заканчивается она классической ломоносовской строфой, возглашающей «доброты» и «кротость» императрицы Екатерины II. Ни в одной из торжественных од Державина нет ни описания одического восторга, ни парения, хотя в оде «На взятие Измаила», самой значительной из торжественных од Державина и одной из лучших в русской поэзии, введенный в 19—22 строфах экскурс в историю России представлен как некое видение, немотивированно явившееся лирическому герою: «Я вижу странную годину...». Введение в оду последовательного изложения событий русской истории восходит к оде В. И. Майкова «На новый 1763 год», но сам выбранный Державиным период — татарское иго, как и выразительное его описание, оригинальны. След оды Майкова, возможно, сказался

в том числе забытой гораціанской. С этого момента можно считать, что эпитимья, наложенная на гораціанскую форму в России, снята. Никаких ассоциаций со школьной поэзией строфа Державина уже не вызывала. Но не вызывала она, по-видимому, и ассоциаций с гораціанской одой. Во всяком случае, у Державина. В его поэзии форма долго не могла узнать себя. Его поздние гораціанские оды создавались по-прежнему либо пиндарической строфой («На умеренность», 1794), либо длинной строфой с укороченным последним стихом («Ко второму соседу», 1798), либо пятистишием четырехстопного ямба с холостым конечным стихом («Похвала сельской жизни», 1798), либо в форме стансов («Памятник», 1795; «Лебедь», 1804). По-видимому, он не воспринимал четверостишие с укороченным последним стихом как сапфическую строфу и свободно писал в этой форме анакреонтические по теме оды («Мечта», 1794). В 1790-е годы подлинную сапфическую строфу Державин писать еще не умеет. Желая создать античный колорит строфы в переводе II оды Сафо, он берет за основу четырехстопный ямб, удлиняет второй и третий стих лишней стопой, превращая их в пятистопные ямбы, за счет чего последний стих кажется укороченным:

Во слухе шум, во взорах мрак,
По телу хлад текущий ощущаю,
Дрожу, бледнею, вяну, будто злак,
И бездыханно умираю.
(II, 43).¹

Во второй редакции оды, напечатанной впервые в «Анакреонтических песнях», строфа исправлена на равнотишную четырехстопного ямба:

По слуху шум, по взорам мрак,
По жилам хлад я ощущаю,
Дрожу, бледнею — и, как злак,
Упадший вяну, умираю.
(II, 42).

Трудными изометрическими строфами Державин овладевает только к началу 1800-х годов. Но и тогда он, по-видимому, еще не связывает гораціанскую тему с гораціанской формой. В 1804 году им написаны «Лебедь» и «Весна». Гораціанскую

¹ Впервые: Аониды. 1797. Кн. 2. С. 244.

оду «Лебедь» Державин заключает в четверостишия шестистопного ямба, а дружескую оду «Весна» создает в форме горацианской оды:

Тает зима дыханьем Фавона,
Взгляда бежит прекрасной весны;
Мчится Нева к Бельгу на лоно,
С берега суда спущены.

(II, 478–479).

Горацианская форма соединится с горацианской темой, похвалой сельской жизни, только в поздней оде Державина «Евгению. Жизнь Званская» (1807). Но это произойдет уже под влиянием нового века и пришедшей вместе с ним в русскую поэзию французской сапфической строфы, тяжелой и пышной в сравнении с русскими силлабическими сапфическими строфами. Само явление в русской поэзии французской формы сапфической строфы и использование ее Державиным в горацианской оде означило конец долгого и трудного борения за формы русской оды.

Всё суета сует! — я, воздыхая, мню,
Но бросив взор на блеск светила полудневна, —
О, коль прекрасен мир! Что ж дух мой бременю?
Творцом содержится вселенна.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрение одической формы в России на протяжении более чем одного века неожиданно выявило единство русской лирики XVII—XVIII веков. Зависимость русской лирики от силлабической поэзии может служить одним из примеров континуитета русской культуры, не однажды переживавшей разрыв традиций. Несмотря на отказ от силлабического наследия, новая русская лирика вместе с тем оказалась в полной от него зависимости. Нерасторжимая связь новой поэзии со старой заключается не в прямой преемственности, а в последовательном и долгом отрицании, ставшем одним из важнейших факторов формирования новой поэзии. Обусловленное особенностями русской культуры понимание поэзии в XVII веке, ограниченное умеренной горацанской одой, стало одной из причин обновления лирики. Цельность и замкнутость старой системы поэзии, в том числе лирики, помешали усвоению внутри нее высокого (пиндарического) лиризма. Поэтому обновление лирики пошло не по пути ее преобразования, а по пути, сходному с революционным, заключавшемся в отказе от всей системы (стиха, формы и стиля) и в ее разрушении. Произшедшая резкая смена поэтических систем, каждая из которых обладала своим собственным способом версификации, стилем и формой, привела к уникальной в литературной культуре ситуации: к непроходимому разделению поэзии на «профессиональную» и «школьную». Оказавшись на периферии истории поэзии, силлабическая лирика на протяжении всего XVIII века неизменно определяла развитие лирики классицизма, но не прямым воздействием, а самим фактом своего существования, представляя оппозицию высокой пиндарической

оде. Русская классицистическая ода возникла и развивалась в условиях противостояния умеренной гораццианской школьной (силлабической) оде. В других жанрах оппозиция отсутствовала или была много слабее, поскольку оды (канты) составляли в эпоху классицизма основу школьного творчества. Гораццианская ода прочно ассоциировалась со школьными виршами в продолжение всей истории русского классицизма, начиная с 1730-х годов по 1770-е и даже, видимо, позднее. Ригоризм классицистов в отношении школьной поэзии и гораццианской оды был обусловлен прежним ригоризмом силлабиков. Если в XVII—начале XVIII века не признавалась пиндарическая ода, то в эпоху классицизма с той же непримиримостью относятся к оде гораццианской. В обоих случаях это приводило к односторонности развития русской лирики, в которой вместо сосуществования разных типов лирического выражения происходила резкая их смена. Отрицание гораццианской оды определило характер оды русского классицизма. Он заключается прежде всего в почти полном господстве пиндарической оды. Единственной ей оппозицией выступала, помимо стансов, анакреонтическая ода. Отсутствием гораццианской оды, видимо, объясняется та исключительная роль в контексте европейской поэзии, которую берет на себя русская анакреонтическая ода. В форме анакреонтики, призванной воспевать любовь и вино, создаются философские оды (Херасков) и даже государственные оды (Сумароков, Державин). Давно отмеченное однообразие русских метров и строфики XVIII века также является прямым следствием господства в лирике пиндарической формы. На протяжении долгого времени изометрическая строфа напоминает собою гораццианскую строфу и не употребляется. Только в начале 1790-х годов под влиянием новой волны увлечения немецкой лирикой в русскую поэзию возвращается изометрическая строфа, одна из форм которой может быть названа сапфической строфой. Но пройдет еще десятилетие, прежде чем новая гораццианская форма оды наполнится присущим ей гораццианским содержанием. Это произойдет уже вне всякой памяти силлабической оды, в результате пробудившегося интереса к созданию русского антиклизированного стиха. При создании новых гораццианских од А. Н. Радищев и А. Х. Востоков ориентируются на опыты в этой форме Третьяковского, в которых звучание гораццианской строфы не могло полностью освободиться от силлабической

меры стиха. Таким образом, Трeдиакoвский осуществил связь нoвoй гoрацианскoй oды XIX вeка с силлабикoй. Возвращением силлабического 5-сложника (дактиль и хорей) в последний (адонический) стих новых сапфических строф, а вместе с ним и гoрацианскoй oды к своим истокам история гoрацианскoй oды заканчивается. Отсутствие живой традиции привело к тому, что гoрацианские строфы, как и вообще изометрическая строфа, в русской поэзии остаются на протяжении ее нoвoй истории маркированными. Гoрацианские строфы неотделимы от ассоциаций с римской поэзией и используются для переводов и стилизаций. На фоне преобладания строф равного метра изометрическая строфа всегда кажется отступлением от привычной формы стихотворения. Серьезные темы решаются, как правило, внутри строфы, восходящей к пиндарической оде и стансам.

Гoспoдство пиндарической oды в русском классицизме определило и тематический репертуар русской лирики. Форма пиндарической oды, возникшая как государственная панегирик, в этом качестве и преобладала в поэзии. Как самая высокая форма лирического выражения она почти сразу распространилась на парафрастическую oду, от нее на духовную, а затем и на философскую oду. За пределами пиндарической oды оставались темы, связанные с частной жизнью человека и с миром его чувств. Хотя Сумароков и пробовал изъясняться в любви в форме пиндарической oды («В разлуке мучася тоской...»), его замечательный опыт развития не получил. Возвышенный характер пиндарической oды, а также выработанный высокий стиль, ставший уже неотъемлемой частью формы, мешали подчинению ей лирических, в новом смысле этого понятия, тем. Стансы, находившиеся под сильным влиянием пиндарической oды, лишь отчасти могли восполнить отсутствие в лирике гoрацианскoй формы. Собственно лирические темы (в новом понимании) решались в песне и элегии.

Преимущественное гoспoдство пиндарической oды привело к тому, что именно внутри самой разработанной формы начался поиск средств выражения нoвoгo восприятия мира. Сохраняя почти без изменения свою внешнюю форму, большая русская oда изменила свою форму внутреннюю. В противоположность прежней внутренней форме, обусловленной поэтическим восторгом, нoвaя форма определялась желанием выразить чувство и непосредственное видение мира. Оставаясь

верным ведущей форме русской лирики, Державин до неузнаваемости преобразил жанр, положив в основу оды чувство. Этим он подготовил превращение пиндарической оды в лирическое стихотворение. В 1790-е годы обновление форм лирики и ее тематического репертуара происходило в жанрах легкой поэзии, среди которых важное место занимали анакреонтические оды. История анакреонтической оды в России пока не написана. Сейчас ясно только то, что эта форма в истории поэзии русского классицизма по названным выше причинам играла значительно более важную роль, чем в европейских литературах. Мнение Л. В. Пумпянского, что анакреонтика вообще и Державина в частности не имела прямого продолжения в поэзии XIX века, справедливо, если рассматривать ее только с точки зрения внешних признаков жанра, включая его устойчивые мотивы. Но пафос поздней анакреонтики, особенно значительный у Державина, имел колоссальный, самим Державиным и его современниками непредвиденный резонанс. Именно здесь была поднята и освоена тема свободы поэтического творчества. Без этой начальной школы свободы романтическая поэзия не могла бы возникнуть. Кроме того, анакреонтика была первым опытом русской пластической поэзии, значение которого для поэзии XIX века предстоит еще выяснить.

Наступившее с 1790-ми годами бурное развитие лирики потеснило пиндарическую оду с центральных позиций. А вскоре она была презрительно отброшена. Классическая ода была не способна выражать богатство эмпирического мира и открывающийся в своей изменчивости душевный мир человека. Новый человек, пораженный представшим ему заново временем, миром, своим «я», был далек от созерцания отвлеченных идей, подменяя их строением собственных идеалов, основанных на личном опыте. Умственное созерцание, лирический восторг и постигаемый через него мир были забыты. В новой русской поэзии осталась тоска по небесам, наиболее пронзительно переданная Лермонтовым. Было бы соблазнительно говорить о наследии русской оды в разработке тем новой русской поэзии, но, по-видимому, новая поэзия от старой лирики наследовала не столько темы, сколько стиль. Это проявилось в философской и гражданственной лирике. Вместе с тем следует учитывать, что поэзия XIX века относительно редко касалась патриотических тем. В творчестве небольших поэтов (декабристов, А. В. Кольцова, А. С. Хомякова, И. С. Никитина и

др.) они раскрывались одически звонко и приподнято. Преломление одического настроения и стиля в гражданственной лирике позднего Пушкина, раннего Лермонтова, Тютчева времен Крымской войны и в стихотворении Некрасова «Тишина» (1856) требует специального и осторожного рассмотрения.

Возможно, более важно, чем тематическое наследие русской оды, ее значение в истории русского стиха. Одический стих Ломоносова определил гармоничное звучание русской поэзии. Стремление Ломоносова к достижению гармонии связано, вероятно, с его противоположным Тредиаковскому пониманием достоинств античной поэзии. Если Тредиаковский, вводя и разрабатывая разные метры, стремился к достижению внешнего сходства с античной поэзией, то Ломоносов, по-видимому, ценил в поэзии Древних наполнение стиха звучанием ровным и внутренне напряженным. Такой стих отличается великолепными внутри себя падениями и взлетами при сохранении внешней плавности, наполнением звуком каждого слова, становящимся внутри строки самоценной единицей поэзии. Связь такого гармоничного звучания в восприятии Ломоносова с античным стихом доказывают его переводы из древних, рассыпанные на страницах «Риторики», и «Письма о правилах российского стихотворства»:

Только мутился песок, лишь белая пена кипела...

Ломоносовский стих был наследован М. М. Херасковым, затем М. Н. Муравьевым, К. Н. Батюшковым и, наконец, А. С. Пушкиным, после которого гармоническое звучание стало вершиной и идеалом русской просодии. В XX веке таким звучанием, часто более обнаженным, чем в классической поэзии, исполнена поэзия О. Э. Мандельштама.

Самый ощутимый след, оставленный одой в новой поэзии, сказался на форме лирических стихотворений, сохраняющих, как правило, строфическую организацию. Строфическая форма лирического стихотворения кажется сегодня столь естественной, что никак не соотносится в нашем сознании с формой оды. Высокая разработанность строфы, достигнутая к началу XIX века благодаря развитию оды, привела к тому, что уже к моменту возникновения лирического стихотворения строфически оформленное стихотворение казалось естественным, и одическую коннотацию сохраняла лишь 10-стишная строфа. Не отрефлексированная ни теоретиками, ни поэтами,

преимственность лирического стихотворения по отношению к оде позволяет рассматривать строфическую организацию новых лирических стихотворений не более как память жанра. Но и не менее. Из всех классических форм в романтической и постромантической поэзии сохранилась лишь лирическая форма — строфа. Элегия, поэма, сатира заплатили за свое продолжение жизни в новой поэзии своими классическими формами, оставив элегический дистих и гекзаметр в удел переводчикам и стилизаторам. Строфа оказалась бессмертной.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Август III, король Польский, курфюрст Саксонский 106, 107, 132
Август, император 221, 237, 238
Адодуров В. Е. 139, 170, 171
Аламани Л. 117
Александр I, император 17, 61, 68, 307, 340
Александр Македонский 156, 221, 223, 237, 238, 296
Александр Невский 69
Александрев, епископ 54
Алексеев Ю. Г. 3
Алексеева Н. Ю. 8, 92, 95, 96, 112, 175, 178, 209, 223, 226, 317
Алексеева М. А. 3
Алексей Михайлович, царь 36, 60, 268
Анакреон (Анакреонт) 228, 229, 348
Андреева Г. А. 157, 173
Анна Иоанновна, императрица 65, 71, 72–75, 83, 86, 88, 89, 91, 94, 99, 102, 106, 107, 139, 298
Анна Леопольдовна, герцогиня Брауншвейг-Люнебургская, правительница России 93
Антон Ульрих, герцог Брауншвейг-Люнебургский 93
Апполос Байбаков см. Байбаков А. Д.
Аристотель 19, 20, 189, 192, 194, 195, 351
Ахингер Г. 122, 123
Бабкин Д. С. 226
Базилевич К. В. 64
Байбаков А. Д. 16, 17, 24–26, 87
Байер Г.-З. 100, 109, 132
Балдани Г. 304
Бантыш-Каменский Н. Н. 277
Бараг Л. Г. 276
Барклай И. 80, 206, 208, 233
Барков И. С. 176
Батте Ш. 18, 309, 310, 319–321, 324
Батюшков К. Н. 359
Бекенштейн И. С. 71, 100, 128, 132, 135
Белинский В. Г. 328, 332, 349
Белобочкий А. 72
Берков П. Н. 51, 92, 153, 154, 158, 160, 161, 210, 260, 329
Бирон Э. И. 93
Битовт Ю. 73
Благой Д. Д. 325, 327, 332
Блок Г. П. 169, 177, 178, 180, 292
Блюментрост Л. 99
Богданович И. Ф. 217, 225
Бодмер И. Я. 166
Бок И. Г. 107
Болховитинов Евгений см. Евгений Болховитинов
Брайко Г. Л. 324
Брейтингер Я. Я. 166, 319
Брюнетьер Ф. см. Brunetière F.
Буало Н. (Боало) 15, 22, 43, 72, 97, 98, 108, 109, 113, 115, 117, 119–122, 124, 125, 164–169, 172

- Будилович А. С. 174
 Булич Н. Н. 153
 Бурдах К. 5
 Быкова Т. А. 51, 53, 54
 Бьюхенан Дж. 40
- Вайзе Хр. 102
 Вацуро В. Э. 3
 Вергилий 156
 Верещагин И. 71
 Весман, учитель 154
 Виноградов В. В. 153
 Виноградов Д. И. 162
 Виппер Ю. Б. 35, 40, 56, 117, 118
 Витынский Стефан см. Стефан Витынский
 Владимир Святой, кн. 268
 Вольтер 278
 Вольф Хр. 162, 163, 174, 196
 Востоков А. Х. 356
 Вроун Р. 235
 Вяземский А. А. 331
 Вяземский П. А. 278, 281, 334
- Галахов А. Д. 20
 Ганке Г. Б. 92
 Гаспаров М. Л. 47, 71, 129, 176, 201, 210, 236, 243
 Гегель Г. В. Ф. 18
 Геллерт Хр. 228, 319
 Гердер И. Г. 166, 321
 Гершкович З. И. 56, 70, 73–75, 127, 176
 Гёте И. В. 108, 166, 196, 299
 Гиллельсон М. И. 278, 334
 Гинцбург Н. С. 121
 Глейм Ф. В. 298, 319, 324
 Глинка С. Н. 261
 Глокке Н. Э. 42
 Гоголь Н. В. 235
 Голеневский И. 204, 220
 Гольдбах Хр. 93, 132, 160
 Гомер (Омир) 156, 261, 304
 Гораций 22, 25, 27, 34, 36, 41, 43, 46–48, 54, 62, 68, 71, 75–77, 79, 103–106, 109, 119–123, 156, 164, 175, 207, 209, 211, 213, 214, 216, 275, 282, 302, 309, 324, 325, 330, 333, 334, 348
- Горфункель А. Х. 192
 Готшел И. Хр. (Готшейд) 32, 91, 96–99, 125, 133, 163–170, 172, 174, 189, 191, 195, 196, 228, 319, 333
 Гофмансвальдау Хр. 99
 Гребенщиков Иоахим, студент 54
 Гребенюк В. Н. 143
 Грешицева Е. 183, 184
 Григорий Конисский 207
 Григорий Мокрицкий 53–56, 79
 Грот Я. К. 4, 20, 61, 216, 272, 279, 281, 303, 306, 308, 313, 320, 329, 330
 Гудзий Н. К. 48
 Гуковский Г. А. 12, 190, 199, 200, 227, 228, 230, 240–243, 258, 276, 280, 287, 308, 310, 316, 338, 347
 Гуревич М. М. 51, 53, 54
 Гюбнер И. 163
 Гюнтер И. 96, 99, 120
- Давид, Ветхозаветный царь 21, 41, 121
 Давыдов И. И. 19
 Данько Е. Я. 161, 163
 Дашкова Е. Р. 224, 310, 312, 331, 332, 334, 335, 342, 344
 Державин Г. Р. 4, 20, 61, 68, 75, 141, 161, 216, 219, 221, 226, 228, 242, 265, 268, 272, 278, 279, 281, 282, 285, 299, 302, 303, 305, 306, 308–354, 356, 358
 Державина О. А. 143
 Димитрий Донской, кн. Московский 268
 Димитрий Ростовский 64
 Дмитревский И. А. 232
 Дмитриев И. И. 9, 17, 20, 278, 317, 337
 Добрынин Яков 84

- Домашнев С. Г. 225, 238, 302
Донат Александр 14, 34
Дора Ж. 117
Дю Белле Ж. 35, 56, 67, 117
- Евгений Болховитинов 221
Егунов А. И. 31
Екатерина II, императрица 9, 17, 59, 77, 181, 182, 215, 234, 236, 244, 249, 275, 277, 278, 288, 289, 297, 298, 312, 331, 342, 343, 344, 351
Екатерина I, императрица 57
Елизавета Алексеевна, императрица 335
Елизавета Петровна, императрица 57, 59, 66, 84, 131, 152, 204, 247, 248, 268, 288, 342, 343, 344
Еремин И. П. 4, 29, 41, 55, 122, 142, 194
- Желябужский, студент 173
Живов В. М. 12, 116, 121, 122, 124, 164, 190
- Завадовский П. В. 281, 282
Западов А. В. 229, 231, 262, 327
Западов В. А. 279, 321
Захарьин П. М. 311
Зорин А. Л. 297
Зульцер И. Г. 321
- Иероним Блаженный 41
Ильинский И. Ю. 135
Иоанн Антонович, император 177, 244, 313
Иоанн Дамаскин 328, 329
Иоанн Максимович 145
Иоанн III Васильевич, вел. кн. Московский, государь всея Руси 268
Иоанн IV Васильевич, царь всея Руси 268
- Иосаф Руденский 154
Иссерлин Е. М. 12, 267
- Кайзерлинг Г. К. 93
Каниц Фр. Р. 99
Кантемир А. Д. 56, 65, 70–76, 78, 108, 109, 114, 127, 137, 157, 170, 176, 246
Капнист В. В. 226, 282, 309, 322, 323, 351
Карамзин Н. М. 226, 227, 333, 337, 345, 352
Карин А. Г. 217–219, 221, 327, 328
Кёниг И. У. 99
Кибальник С. А. 304
Кир 237
Кирилл Божественный 41
Клавдиан 54
Кларген, учитель 154
Клопшток Ф. Г. 27, 97, 319, 333
Коврин, студент 173
Кожевникова Н. А. 193
Козинцева Р. И. 51, 54
Кольцов А. В. 358
Комаровский Иван 80
Кондратович К. А. 105, 203
Конисский Григорий см. Григорий Конисский
Коровин Г. М. 163, 170
Корф И. А. 112, 132
Косогоров Михаил 83, 84
Костров Е. И. 331
Кохановский Ян 35, 40, 41, 42, 45, 48
Кочеткова Н. Д. 3, 104, 106, 213, 216, 261, 276, 310, 319, 337
Красногорский Филофей см. Филофей Красногорский
Красоткина Т. А. 169, 177, 178, 180, 292
Крез 45
Кременецкий Иван 68, 69, 70, 78
Кулибин И. П. 215, 216
Кульмус Л. А. В. 91, 194
Куник А. А. 141, 171, 176, 233, 262, 287, 322
Кюхельбекер В. К. 348

- Лампридио Э. 117
 Левин П. см. Lewin P.
 Левитский И. М. 17
 Левицкий А. А. 43, 44
 Левшин Платон см. Платон Левшин
 Леманн У. см. Lehmann U.
 Лермонтов М. Ю. 27, 250, 274, 339, 358, 359
 Либуркин Д. Л. 65, 73
 Ливанова Т. Н. 57, 66, 82
 Лиlienфельд К. Г. 91, 194
 Ломоносов М. В. 9, 10, 13, 15, 25, 28, 29, 58, 59, 69, 75, 76, 86, 90, 93, 98, 101, 103, 105, 106, 113, 134, 136, 138, 139–147, 150, 157, 159, 160–164, 166–186, 190–192, 196, 197, 199, 201, 203, 204, 207, 209, 212, 214, 220–225, 227, 231–235, 238–248, 250, 251, 253, 254, 258, 261, 263–268, 270, 272–276, 280, 286–293, 306–313, 316–318, 321, 323, 326, 333, 340, 343, 344, 359
 Лотман Ю. М. 188, 227, 337
 Лужный Р. см. Łużny R.
 Лузанов П. 154
 Львов Н. А. 309, 318, 322, 324
 Лютер М. 40
- Мазен Я. 34, 35
 Майков В. И. 231, 238, 262, 263, 272, 278, 279, 280, 281, 300, 301, 314, 315, 351, 352
 Майков Л. Н. 137
 Макарий, митрополит Новгородский 67
 Макогоненко Г. П. 106, 213
 Максим Грек 29
 Максимович Иоанн см. Иоанн Максимович
 Малерб Ф. 118, 119, 122
 Малиновский К. В. 133
 Мандельштам О. Э. 285, 350, 359
 Мармонтель Ж.-Ф. 18
- Маро К. 40
 Маффеи С. 133
 Маяковский В. В. 350
 Медведев Сильвестр см. Сильвестр Медведев
 Мелетий Смотрицкий 29, 35, 38, 211
 Менке И. Б. 96, 98
 Меншиков А. Д. 58, 68, 69
 Меттер М. 137, 138
 Мигалевич Софроний см. Софроний Мигалевич
 Миллер Г. Ф. 51, 99, 100, 107, 128, 132–134, 195
 Миних Б. К. 100, 129, 154
 Михайлов А. В. 190, 197, 278, 341
 Моисеева Г. Н. 68
 Моисей 21, 41
 Мокрицкий Григорий см. Григорий Мокрицкий
 Мольер Ж.-Б. 20
 Мордвинов И. П. 71
 Мордвинов Н. С. 279
 Морозов А. А. 162, 201
 Мстиславская Е. П. 235
 Муравьев М. Н. 261, 275, 345, 359
 Мэддисон К. 36
 Мюре М. А. 34
- Нартов А. А. 220, 311
 Нарышкин С. В. 87, 220
 Нарышкин А. В. 220
 Некрасов Н. А. 342, 359
 Нелединский, студент 173
 Никитин И. С. 358
 Николаев Н. И. 12, 267
 Николаев С. И. 3, 39, 41, 62, 65, 73, 80, 105, 137, 146
 Николай Лиран 41
 Николай I, император 235
 Никольский А. С. 17, 26, 68
 Нимчук В. В. 29, 38
 Ницше Фр. 5
 Новиков Н. И. 7, 51, 205, 219, 222, 226, 231, 276, 280

- Облеухов Д. 319
Овидий (Овидиуш) 67
Олсуфьев А. В. 153, 234
Ольга, кн. 268
Опитц М. 124
Ордынский Б. 20
Орлов А. Г. 280, 282, 283, 296, 299, 300
Орлов А. С. 95
Орлов Г. Г. 278, 280, 282, 283, 296, 299, 300
Остолопов Н. Ф. 207, 334
- Павел I, император 9, 17, 59, 313, 340, 341
Павлова Г. Е. 157, 173
Панин Н. И. 178
Панченко А. М. 13, 33, 37, 39, 40, 46, 50, 61, 67, 104, 146
Патрици Ф. 192
Паузе И. В. 105
Пекарский П. П. 38, 51, 53, 83, 92, 99, 100, 107–109, 126, 129, 132, 134, 136, 137, 139, 171, 173, 211, 282
Перевлесский П. 152
Перетц В. Н. 23, 29, 58, 105
Перро Ш. 119, 120
Петр II, император 51, 58, 59, 61, 71, 92, 122
Петр I Великий 51, 53, 57, 58, 64, 66, 68, 80, 84, 90, 98, 101, 238, 268, 340
Петр III, император 59, 66, 205, 234
Петрарка Фр. 119
Петров Н. И. 17, 207
Петров В. П. 13, 232, 238, 252, 254, 261, 269, 275–297, 299–307, 318, 328, 342, 352
Пиндар 25, 27, 28, 34, 41, 43, 77, 117–122, 164, 189, 277, 304
Питч И. В. 99
Плаксин В. Т. 19, 27, 332
Платон 31, 117, 118, 189, 192, 195, 351
Платон Левшин 17
- Платонова Н. 189
Плиний Младший 311
Плотин 117, 196
Плутарх 45
Погодин М. П. 20
Погосян Е. А. 14, 88, 126, 127, 134, 157, 190, 193
Позднеев А. В. 40, 53, 55, 58, 63, 64, 66, 80–84
Покогилова О. 10, 183, 184, 185
Поликарпов Федор 41, 55, 84
Полоцкий Симеон см. Симеон Полоцкий
Помпей 237
Понтан Я. 14, 16, 34, 35, 36
Поп А. 167
Поповский Н. Н. 105, 106, 174, 175, 204, 209, 213
Потемкин Г. А. 7, 68, 303, 304, 328, 331, 341
Прашкович Н. И. 37, 38
Прийма Ф. Я. 56, 70, 127, 176
Прокопович Феофан см. Феофан Прокопович
Псевдо-Лонгин 167, 168, 172
Пумпянский Л. В. 12, 13, 92, 98, 104, 107, 129, 134, 143, 144, 168–170, 184, 185, 190, 250, 267, 279, 283, 284, 316–319, 325–329, 332, 336, 338, 340, 346, 358
Пушкин А. С. 27, 28, 30, 104, 172, 279, 281, 297, 308, 348, 359
- Радищев А. Н. 299, 338, 345, 356
Разумовский К. Г. 93, 178
Рамлер К. В. 319, 320, 324
Резанов В. И. 33, 37, 52, 53
Рейзер Г. У. 162
Репнин П. Н. 277
Ржевский А. А. 214, 315
Рижский И. С. 17, 68
Розанов И. Н. 48
Роллень Ш. 43, 222
Ронсар П. 35, 117–119, 124
Ростовский Димитрий см. Димитрий Ростовский

- Руденский Иосаф см. Иосаф Руденский
 Румянцев П. А. 303, 304
 Руссо Ж.-Ж. 321
 Руссо Ж.-Б. 27, 28, 120, 165, 221—224, 226, 237, 258, 292, 296

 Сабилле Т. 56
 Сазонова Л. И. 45, 48, 69, 184
 Салтыков С. А. 83
 Сарбевский Казимир (Сарбевский) 14, 16, 34, 35, 48, 54, 62, 76, 211
 Сарти Дж. 61
 Сафо 353
 Свифт Дж. 167
 Семенов-Тянь-Шанский А. П. 103
 Серман И. З. 106, 167, 169, 183, 200, 213, 266, 302, 308, 311, 329, 348
 Сидней Филипп 41
 Сильвестр Медведев 50
 Симеон Полоцкий 29, 36—50, 60, 71, 78, 114, 185
 Сиповский В. В. 10, 184
 Скалигер Юлий 14, 21, 22, 34, 351
 Смирдин А. Ф. 320
 Смирнов С. 17
 Смит Д. см. Smith D.
 Смолярова Т. И. 278
 Смотрицкий Мелетий см. Мелетий Смотрицкий
 Собакин М. Г. 102, 153, 154, 155, 158, 159
 Соколов А. Н. 289
 Соколова Н. В. 157, 173
 Сократ 221, 296
 Соловьев С. М. 161
 Солон 45
 Софроний Мигалевич 79
 Сохраненкова М. М. 83
 Старков, студент 173
 Стенник Ю. В. 311
 Степанов В. П. 3, 17, 153
 Стефан Витынский 157
 Стефан Яворский 50, 195
 Стратановский Г. А. 4, 41, 55, 122, 194
 Строчков Я. М. 80, 82, 114, 129, 179
 Суворов Петр 153, 155, 156
 Сумароков А. П. 7—9, 12, 13, 15, 31, 44, 70, 113, 138, 141, 146, 147, 150, 157—159, 175, 176, 193, 204, 205, 207, 209—212, 215, 218, 219, 221—224, 229—243, 245, 246, 248—262, 265, 269, 275, 276, 280, 286, 287, 291—297, 308, 313, 323, 325, 327, 330, 332, 334, 336, 352, 356, 357
 Сухомлинов М. И. 59, 101, 161, 169, 196

 Талеман П. 211, 345
 Теплов Г. Н. 228
 Тимофеев Л. И. 47, 80, 114, 129, 179
 Траян, император 311
 Третьяковский В. К. 6—8, 10, 12, 15, 22—28, 30, 38, 43, 44, 51, 53, 56, 72, 76—91, 93—95, 98, 104, 108—110, 112—116, 120—142, 144, 146—162, 164, 165, 169—171, 175, 176, 179, 191, 203, 205—214, 219—222, 224, 232, 233, 236—239, 245, 246, 248—251, 262—264, 282—285, 287, 290, 292, 295, 299, 308, 322, 334, 341, 352, 357, 359
 Трубецкой Н. Ю. 239, 262, 265
 Тузов В. В. 315
 Тютчев Ф. И. 285, 338, 359
 Тяпкин В. М. 39

 Уваров С. С. 282
 Удар де Ламотт А. 97, 120, 165, 253
 Успенский Б. А. 11, 12, 60, 79
 Ушаков А. И. 83

- Фабер** М. 45
Федор Алексеевич, царь 48, 50
Фенелон Фр. 15, 169, 170, 212
Феофан Прокопович 4, 16, 22, 25, 26, 41, 51, 52, 55, 59, 61, 71, 72, 77, 101, 104, 105, 109, 122–124, 137, 142, 143, 146, 170, 191, 194, 195, 213, 214, 351
Филофей Красногорский 66
Фичино М. 117, 119
Флоридов А. А. 9, 278
Фонтенель Б. 6
Фридрих II Великий, король Прусский 223
- Хагедорн** Фр. 319, 324, 325
Хемницер И. И. 226, 309, 322, 323
Херасков М. М. 9, 13, 31, 87, 204, 212, 213–219, 224, 225, 227–232, 234, 253, 261–275, 278, 288, 289, 300, 307, 327, 334, 352, 356, 359
Хипписли А. 45
Хомяков А. С. 358
- Цедлер** И. см. Zedler I. Chr.
Цезарь Юлий 237
Цицерон (Кикирон) 67, 333
- Чадов**, студент 173
Ченакал В. А. 157, 173
Черкасский А. М. 137
Чернов С. Н. 181, 182
Чернцов, студент 173
Чернышевский Н. Г. 20
- Шванвиц** М. 92
Шеллинг Фр. 18, 196
Шестаков В. П. 36
Шишкарев, студент 173
Шишкин А. Б. 43, 79
Шлегель А. 18
- Шлегель** И. Э. 319
Шлегель Фр. 18
Штелин Я. Я. 93, 101, 132–144, 146–153, 156, 157, 159–162, 171, 194, 196, 247, 277
Шувалов И. И. 175, 179, 204, 205, 222
Шумахер И. Д. 99, 108, 125–128, 136, 174, 178
- Элwert** В. Т. см. Elwert W. T.
Элигер О. 135
Эммануил, принц Португальский 109
Эткинд Е. Г. 317
- Ювенал** 27
Юнг Э. 329
Юнкер В. Фр. Г. 12, 92–96, 98–113, 115, 116, 124, 125, 128, 129, 132, 134, 135, 138, 140, 143–145, 149, 157, 160, 164, 170, 171, 184, 194–196, 273, 286
- Яворский Стефан** см. Стефан Яворский
Яник Д. См. Janik D.
- Achinger** G. см. Ахингер Г.
- Batteux** Ch. см. Батте Ш.
Bayley J. 62
Bekenstein I. S. см. Бекенштейн И. С.
Brunetière F. 21
Buchanan G. см. Бьюхенан Дж.
Büchner K. 34
- Danzel** Th. 97
Davidenkoff A. 317
Desonay F. 87
Donatus A. см. Донат Александр

- Elwert W. T. 87
 Etkind E. см. Эткинд Е. Г.
- Gleditschen J. F. 97
 Gleim Fr. W. см. Глейм Ф. В.
 Gottsched I. Chr. см. Готшед И. Хр.
 Graßhoff H. 168
 Gruyter W. de 18, 319
 Gübner I. см. Гюбнер И.
- Hagedorn Fr. v. см. Хагедорн Фр.
 Hasse K. P. 196
 Hipplesey A. см. Хипписли А.
 Hoffmanswaldau Chr. см. Гоффмансвальдау Хр.
- Janik D. 35, 36, 45, 87, 117
 Juncker W. см. Юнкер В. Фр.
- Koch M. 97
 Kochanowski Jan см. Кохановский Ян
 Kostkiewiczowa T. 35, 48
 Kulmus L. A. W. см. Кульмус Л. А. В.
- Lachmann R. 67
 Lehmann U. 98
 Levitsky A. см. Левицкий А.
 Lewin P. 13, 40, 52, 62, 66, 67, 79
 Łużny R. 40, 42, 49
- Maddison C. см. Мэддисон К.
 Makarij см. Макарий
 Marot C. см. Маро К.
 Markwardt B. 18, 319, 334
 Martinon Ph. 87
 Masenius Jacob см. Мазен Я.
 Mencke I. B. см. Менке И. Б.
 Mitera-Dobrowolska M. 48
 Mühlpfordt G. 133
- Müller G. E. 167
 Muret M. A. см. Мюре М. А.
- Nowak Z. J. 48
 Nowak-Dłużewski J. 39
- Olesch R. 43
- Pelc J. 48
 Pontanus Jacobus см. Понтан Я.
- Ramler K. W. см. Рамлер К. В.
 Reichel H. 97
 Rothe H. 43
- Sarbievius M. K. см. Сарбевский Казимир
 Sazonova L. I. см. Сазонова Л. И.
 Scaliger Ju. C. см. Скалигер Юлий
 Schrubia M. 92
 Schwabe J. J. 167
 Servaes Fr. 166
 Shuster G. N. 40, 41
 Smith D. 137
 Sparrow J. 44
 Stählin J. см. Штелин Я. Я.
 Stählin K. 133
- Viëtor K. 67, 167
- Waniek B. G. 97
 Weise Chr. см. Вайзе Хр.
 Wolf G. Chr. 167
 Wolff E. 166
- Zedler I. Chr. 164, 165

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
ЧАСТЬ I. РАННЯЯ РУССКАЯ ОДА, ИЛИ ОДА ГОРАЦИАНСКАЯ	33
Глава 1. Первые русские строфы	36
Глава 2. Школьная ода	52
Глава 3. Оды Кантемира	70
Глава 4. Панегирические стихи и песни Третьяковского 1728—1733 годов	78
ЧАСТЬ II. СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОЙ КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЙ ОДЫ, ИЛИ ОДЫ ПИНДАРИЧЕСКОЙ	91
Глава 1. Петербургская немецкая ода 1730-х годов и Третьяковский	91
Глава 2. Пиндарическая ода и «Рассуждение о оде вообще» Третьяковского	113
Глава 3. Петербургские стихи и оды 1736—1739 годов	128
Глава 4. Путь Ломоносова к оде «На взятие Хотина»	160
ЧАСТЬ III. КЛАССИЦИСТИЧЕСКАЯ ОДА	173
Глава 1. Торжественные оды Ломоносова	173
Глава 2. Оды разные. 1735-й—1770-е годы	205
Глава 3. Торжественные оды Сумарокова	231
Глава 4. Торжественные оды Хераскова	261
Глава 5. Торжественные оды Петрова	275
Глава 6. Новая ода Державина	308
Заключение	355
Указатель имен	361

Научное издание

Надежда Юрьевна Алексеева

РУССКАЯ ОДА

Развитие одической формы в XVII–XVIII веках

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН*

Редактор издательства *Л. Н. Мурзенкова*
Художник *Л. А. Яценко*
Технический редактор *О. В. Новикова*
Корректоры *О. И. Буркова, Ф. Я. Петрова* и *Е. В. Шестакова*
Компьютерная верстка *Е. С. Егоровой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г.
Сдано в набор 12.12.05. Подписано к печати 30.12.05.
Формат 60 × 90 ¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура Петербург. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 23.5. Уч.-изд. л. 22.6.
Тираж 800 экз. Тип. зак. № 3267. С 142

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1
E-mail: main@nauka.nw.ru
Internet: www.nauka.nw.ru

Первая Академическая типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

ISBN 5-02-027038-5



9 795020 127038 0

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ИЗДАТЕЛЬСКАЯ
ФИРМА «НАУКА» РАН

ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ

XVIII век

Сборник 24

Книга, подготовленная Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН продолжает академическую серию сборников «XVIII век» (основанную в 1935 г.). В настоящем выпуске исследуются литературная полемика, писательская биография, положение и роль писателя в русском обществе XVIII в., представления самих литераторов о писательском труде, их взаимоотношения с государственными деятелями (с имп. Екатериной II и ее ближайшими вельможами, выступавшими в роли меценатов). В широком историко-культурном контексте рассматривается творчество крупнейших авторов XVIII в. — М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, М. М. Хераскова, Н. И. Новикова, Г. Р. Державина, Н. А. Львова, И. И. Хемницера, А. Н. Радищева, Н. М. Карамзина. В разделе публикаций представлен первоначальный вариант трагедии Г. Р. Державина «Ирод Великий» с замечаниями на нее И. А. Дмитриевского, а также неизвестные переводы басен Лафонтена М. Н. Муравьева.

Для филологов, специалистов по истории русской культуры и литературы XVIII в.