

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

DOI 10.25991/VRHGA.2020.20.4.031

УДК 821.161.1+82-14

*О. М. Гончарова, С. А. Гончаров**

«ПОЭТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ» ЛИРИКИ Г. Р. ДЕРЖАВИНА**

Главная концепция статьи опирается на представление о целостности и единстве поэзии Державина. Статья посвящена проблеме основных принципов ее моделирования как целостной лирической системы, связанных в первую очередь с развитием внутреннего «поэтического сюжета». Этот сюжет и поэтическая авторефлексия Державина становятся основными, осевыми и смысловыми аспектами его поэтической деятельности, которая была направлена на синтез и обобщение опыта предшествующих традиций понимания таких категорий, как поэзия, поэт, поэтическая коммуникация. «Поэтический сюжет» так или иначе представлен практически во всех текстах Державина и формирует их темы, образы и мотивы. Державину, таким образом, удалось создать детальную и развернутую концепцию поэта и его поэтических полномочий, которая определялась его инновационными стратегиями и стала обобщающей для русской поэзии XVIII в.

Ключевые слова: русская поэзия, лирика Державина, инновационные поэтические стратегии, авторефлексия Державина, «поэтический сюжет», концепция поэта.

O. M. Goncharova, S. A. Goncharov
THE «POETIC PLOT» OF DERZHAVIN'S LYRIC

The main concept of the article is based on the idea of the integrity and unity of Derzhavin's poetry. The article deals with the problem of the basic principles of its modeling as a holistic lyrical system, associated primarily with the development of an internal «poetic

* Гончарова Ольга Михайловна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; olg28051956@yandex.ru

Гончаров Сергей Александрович, доктор филологических наук, проректор по образовательной и инновационной политике, Чеченский государственный педагогический университет; slo-vo@mail.ru.

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00181 «Державин: pro et contra. Личность и творчество Г. Р. Державина в оценках русских писателей, критиков и исследователей».

plot». This plot and poetic self-reflection of Derzhavin become the main, axial and semantic aspects of his poetic activity which was aimed at synthesizing and summarizing the experience of previous traditions of understanding such categories as *poetry, poet, poetic communication*. The «poetic plot», one way or another, is represented in almost all texts of Derzhavin and forms their themes, images and motives. Derzhavin, in this way, managed to create the detailed and unfolded concept of the poet and of his poetic powers, which was determined by his innovative strategies and became the generalizing one for 18th-century Russian poetry.

Keywords: Russian poetry, Derzhavin's lyric, innovative poetic strategies, self-reflection of Derzhavin, the «poetic plot», concept of the poet.

«Поэтика Державина совершенно целостна и оригинальна», писал в 1916 г. — в эпоху нового и активного интереса к творчеству поэта, Б. М. Эйхенбаум [51, с. 35]. Сегодня представление о своеобразии и соразмерности поэтики Державина, определенной новаторскими стратегиями и эстетическими решениями поэта, благодаря научным разысканиям XX–XXI вв., кажется общепринятым и несомненным. Обширный круг исследовательских концепций и интерпретаций представляет, казалось бы, творчество поэта во всей полноте прочтения и оценки. Тем не менее некоторая недоговоренность о феномене Державина ощущается и сегодня, например, в повторении, пусть и нечастом, когда-то прочно «приставших» к нему характеристик. «Одним из общих мест», по словам Ю. Щеглова, является, например, «тезис о стихийном и первозданно-неотесанном характере державинского гения» [50, с. 283] или суждения о «“неровном” в реализации своего художественного таланта» поэте [31, с. 102] с его «“первобытным” словом, нередко корявым, не приглаженным стихом» [39, с. 278]. По всей видимости, творчество Державина, объемное и многообразное, содержит некоторые элементы и структуры, которые могут вызывать такие оценки, но только потому, что они еще не нашли своей интерпретации. И если мы полагаем, что поэтика Державина целостна и органична, необходимо найти основополагающие принципы моделирования поэтического мира его лирической системы как художественного единства, не предполагающего «выпадения» отдельных элементов или их несоответствии целому.

В определении таких принципов необходимо прежде всего обратить внимание на те тексто- и смыслопорождающие механизмы культуры, которые способствовали становлению поэзии Державина. Очевидно, что они связаны со своеобразием историко-литературной динамики XVIII в., представленной в первую очередь сложным процессом становления нового дискурсивного пространства русской культуры. Важнейшим аспектом культуротворческих инициатив первых русских литераторов было развитие поэзии, своеобразным завершением и итогом которого и станет творчество Державина. При всей очевидности данного положения проблемным остается вопрос о сущности самого процесса, его направленности и характере причастности к нему поэтических исканий Державина. Общепринятым можно полагать представление о литературе столетия как об уже устроенной, устойчивой и реализованной в текстах данности, опирающейся на стройный свод эстетических правил, установлений и законов, которые уже описаны в теоретических трудах В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова. Такой подход игнорирует становящийся и во многом внутренне несистемный характер литературы эпохи, который

Ю. М. Лотман определял как «эстетическое многоязычие XVIII в.» [28, с. 132], и одновременно инициирует рассмотрение художественных текстов только в рамках стиля, жанра и риторического слова. Столь пристальное внимание к «готовым» формам, по сути, лишает русскую литературу историчности, динамики, своеобразия и, главное, самой ее сущности — способности организовывать и высказывать смысл, моделируемый не формой, а корреляцией с семантикой других типов национального дискурса.

Да, XVIII в. — это век литературных теорий. Однако теория в это время, справедливо полагал Ю. М. Лотман, «не была абстракцией эмпирической реальности, а тяготела к идеалу, утопии», в ней «ценилось не соответствие эмпирической реальности, а “правильность”» [28, с. 128–129]. Этим и определялось несоответствие теории и художественной практики в литературном процессе эпохи, стремление к «затушевыванию противоречий между доктриной и литературной практикой», когда «при всякой оказии эти противоречия выходили наружу и разрушали картину образцового европейского развития» [11, с. 247]. Тем не менее теории были нужны только еще формирующейся литературе нового времени, которая вынуждена была заниматься вопросами самоопределения и институализации, упорядочением текстового пространства, в т. ч. и в области стихосложения, и в лингвистике. Эффективным решением этих проблем и стал целый ряд идеально-проективных построений «отцов-основателей русской литературы» и «первопроходцев» — Третьяковского, Ломоносова и Сумарокова [12, с. 630], сконструировавших новую для России реальность — национальную словесность. Такими проектами были, например, и теоретические тексты Третьяковского, и «Эпистолы» Сумарокова, и ломоносовские трактаты: «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке», в котором представлена теория трех стилей, и «Риторика», ориентированная на «познание нужных правил» [24, с. 2]. Идеи последнего труда, как показала Т. Е. Автухович, прямо соответствовали «претензиям культуры XVIII в. на создание рационалистической концепции мироздания и упорядочивание разрушенной хаосом действительности в словесном творчестве» [2, с. 119].

Обращение к теоретическим экспериментам Ломоносова значимо потому, что именно его построения становятся критерием оценки текстов XVIII в. как риторических, «формульных» и использующих риторическое «готовое слово». Однако важны они только в теории, представляющей, по сути, у Ломоносова «готовую», уже установившуюся и, следовательно, самостоятельную и равную европейским традициям литературу, но в своей поэтической практике правилами он пренебрегает. Так могло ли быть «готовое слово» смыслопорождающим, организующим текст и высказывающим национальные смыслы? А. В. Михайлов, автор концепции риторического типа культуры, писал о таком слове: «Это — слово, которое заранее дано поэту <...>, — слово, данное как готовый смысл. Не нормативное правило задано, а именно готовый, уже готовый смысл, форма понимания и обобщения всего, что есть» [33, с. 310]. Но художественный дискурс не может строиться на «готовом смысле», поскольку он связан с механизмами смыслопорождения и семантической памятью культуры (см.: [45, с. 232–243]). Неслучайно Ломоносов, помимо теории стилей, самым пристальным образом рассматривает именно проблему национального

дискурсивного наследия и культурной памяти в «Предисловии о пользе книг церковных...» и представляет собственную концепцию Поэта и поэтического слова уже в первой «хотинской» оде 1739 г.

Полагая, что «наше стихотворство только лишь начинается» [25, с. 338], Ломоносов в свою поэтическую практику включает внутренний «поэтический» сюжет, определяющий принципы творческой реализации русского лирика. Новое дело, по его словам — «несведомое прежним», потребовало не только обозначения концептуальных параметров литературы как таковой, но и формирования необходимого для культуры литературного сознания, понимания феномена творчества, концептуализации таких пока не сопряженных русской традиции эстетических феноменов, как поэзия, поэтическая коммуникация, Поэт. Ломоносов, по словам Г. А. Гуковского, выстраивал «идеал поэтического искусства», «понимание поэзии и творчества поэта». Поэт для него — это «прежде всего пророк <...>, оторвавшийся от земли, вознесшийся в горние пределы». Формулирует Ломоносов и концепцию поэтического «восторга», носителем которого «является душа поэта, пребывающая в состоянии аффекта, вознесенная к небесам» [8, с. 85]. Создаваемая таким образом первыми русскими поэтами «поэтическая» концептосфера потребовала организованного смыслообразования и корреляции смыслов в рамках национальной традиции, а также и создания «языка» их презентации. Именно этим определена, как показал В. М. Живов, ориентация поэзии XVIII в. на идеи и образы церковнославянской традиции [11, с. 249]. Одновременно в ней реализуется и сюжет *translatio studii* как опыт присвоения «своего» античного наследия (например, «Эпистола от Российской поэзии к Аполлину» Третьяковского, 1735). Обратим внимание на то, что античность, прежде всего — греческая, действительно мыслилась как «своя», например, у Ломоносова. Неслучайно Л. В. Пумпянский отметил, что «связь русской поэзии с античной есть коренная, не историко-литературная связь» [41, с. 198]. Таким образом, то, что сегодня видится как данность и реальность литературного процесса, в действительности было сложным и противоречивым явлением становления русского национального дискурса. Поэзия XVIII в. постепенно «вырабатывает» такие изначально искомые и необходимые элементы художественной практики, как своя память об истоках и началах, собственные смысловые контексты, образ русского Поэта, которые были предметом постоянной поэтической авторефлексии и стали базовыми семантическими основаниями и художественным опытом будущей русской лирики.

В поэзии Державина, которую Л. В. Пумпянский связал с явлением «смены поколений» [41, с. 92], семантический потенциал уже обретенных художественных концептов и мифологем будет активно использоваться, как и опыт поэтических авторефлексий предшественников. Однако ко времени становления Державина-поэта русская культура вновь актуализует вопрос о статусе творца: если раньше в ней главенствовал «государственный миф» и творцом культуры выступало государство, то теперь «из мифологии государства возникает мифология поэта», который получает особые «мироустроительные харизматические полномочия» [12, с. 456]. В этой ситуации интерес Державина к новым смысловым горизонтам понимания поэзии и Поэта вполне закономе-

рен, как и закономерно осознание недостаточности, неполноты сложившегося поэтического слова торжественной гражданской оды с ее восторгом перед государством. Идея «особого пути», избранного Державиным — пути новаций и открытий, хорошо известна и не раз обсуждалась в научной литературе. Важно подчеркнуть, что это было движение к смысловому синтезу и обобщению уже обретенных и еще искомым им самим концептуальных построений, к «новому принципу смыслопорождения» [21, с. 6], а не к разрушению жанровых или стилистических границ, структур или правил.

Первым о синтезе в творчестве Державина упомянул Г. А. Гуковский, но связал его с примирением «противоречий современной поэзии», со смешением лексических пластов, тем, приемов в «немыслимых прежде сочетаниях» [7, с. 198, 201]. Поэтика «стилистических контрастов» позднее стала предметом размышлений в работе Б. А. Успенского «Язык Державина», где было подчеркнуто, что Державин «обыгрывает» стилистический диссонанс, нарушая «правильность», но использует такое нарушение «в функции литературного приема» [47, с. 797, 803]. Семантика такого приема, показательного для всей лирики Державина, связана с проявлением возможности создания нового синтетического единства из самых разнородных элементов, возможности, которая обоснована и поэтологическим опытом предшественников, и новыми аспектами понимания миссии творца, его места в пространстве смыслов и текстов и пределов творческой свободы. При этом удостоверение собственной и своей поэтической позиции, надежности избранного слова требовало от державинского дискурса постоянной обращенности к источнику их порождения — позиции Поэта-творца, и к постоянной авторефлексии, что и определило присутствие в его лирике внутреннего, не всегда очевидного в первом приближении, «поэтического сюжета». Так «поэтический сюжет», совместивший и поэтические рефлексии Державина, и образно-мотивный ряд, отражающий представления о творчестве и творении, становится центральным, осевым в лирике Державина, придавая ей целостность и единство. Особенно очевидно интенции к поэтической авторефлексии проявляют себя в инновационных стратегиях Державина-лирика.

Самой яркой приметой новизны его поэзии считается автобиографизм, личное начало, наличие «автобиографического образа поэта» [30, с. 72] или «автобиографических, личных мотивов» [48, с. 140]. При таком взгляде на позицию лирического «я» закономерно видеть в поэтике Державина наличие эмпирических «земных» и бытовых деталей, «вещественности», картин «домашнего» быта. Если в поэзии Державина, как полагает И. З. Серман, есть «место для его частной жизни, его личных и служебных отношений» [43, с. 49], то в поэтических текстах часто видится сам Державин: то как «высокопоставленный чиновник» [17, с. 228], то как «хлебосол», «барин и слегка сибарит» [49, с. 315]. И поэтические образы его произведений кажутся в этом случае простыми «картинами»: например, в стихотворении «Русские девушки», о котором речь пойдет далее, еще со времен В. Г. Белинского видится только изображение танца крестьянок «в буквальном смысле; поэт не только рассказывает о них, но и показывает» [44, с. 49]. Но, заметил Г. П. Макогоненко, «личность Державина — это прежде всего личность поэта», а потому героем его произведений

был именно «поэт» [29, с. 266–267]. Даже пристальное внимание к «земной» жизни — это внимание Поэта, раздвинувшего пределы реализации своих творческих возможностей и горизонты поэтического видения. Ведь «истинный поэт» вопреки принятым правилам, писал современник Державина — Н. М. Карамзин, «находит в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону» [16, II, с. 89]. Подчеркнутая «вещественность», «обыкновенность» поэтического мира Державина, как представляется, связана именно с творческой авторефлексией — с осмыслением истинной природы искусства, определяемой, в том числе, и пространственным местоположением Поэта-творца.

Напомним, что Ломоносов отчасти затронул этот вопрос в III части своей «Риторики», где объяснял читателям сущность поэтического вдохновения или «восхищения» (он и сам использовал эту лексему как эквивалент «восторга» в своих текстах): «Восхищение есть, когда сочинитель представляет себя как бы изумлена в мечтании происходящем от весьма великого, нечаянного или странного и чрезыестественного дела». И, определяя позицию такого «сочинителя», привел в первую очередь свой перевод из «Метаморфоз» Овидия:

Устами движет бог; я с ним начну вещать.
Я тайности свои и небеса отверзу,
Свидения ума священного открою.
Я дело стану петь, несведомое прежним!
Ходить превыше звезд влечет меня охота,
И облаком нестись, презрев земную низкость...
[24, с. 218–219]

Эта пространственная позиция Поэта принципиальна для концепции Ломоносова: неслучайно рядом с текстом Овидия в «Риторике» приведены отрывки из од самого Ломоносова, объединенные мотивами «восторга» и «верха» [24, с. 219–220]. Для него поэзия, писал Г. А. Гуковский, «это сфера высокого по преимуществу, это проповедь величественной гражданственной и научной мечты, стремящая дух читателя ввысь <...>, отрывающая его от повседневной обыденщины и убогой реальности». Концепция Ломоносова, таким образом, «отрицает интимное искусство, личные “узкие” темы» [8, с. 85, 75]. Очевидно, что такое разделение и строгая ограниченность Поэта, устремленного только к высокому, героическому и прекрасному, не удовлетворяет Державина: «... одной стороны риторики он принять не может — разделения вещей на возвышенные и низменные, брезгливости к конкретному, житейскому» [1, с. 777]. Его Поэт не только восторженный пророк, но и служитель Муз, наследующий и другие, в данном случае — античные, представления о поэтическом «я» и его возможностях. Нслучайно на своем «особом пути» он хотел следовать Горацию. Горацианские ориентации Державина уже были предметом пристального рассмотрения в целом ряде научных работ (В. Буша, А. А. Тахо-Годи, А. Л. Пинчука, А. Левицкого, И. Клейна, М. Я. Паит и других исследователей), в которых речь идет в основном о подражании и влиянии, т. е. об античных «образцах». Конечно, в одах Горация Державина могла поразить и привлечь «их удивительная вещественность, конкретность, наглядность» [5, с. 13]. Однако его глубокий интерес к творчеству римского поэта, о чем свидетельствуют

разыскания Г. В. Морозовой (см., напр.: [35]), предполагает более глубокие основания «следования» Горацию.

Для того чтобы увидеть такие основания, необходимо вновь вернуться к понятию риторической культуры и «готового слова». Именно в его рамках сформирована идея о том, что античные авторы или произведения воспринимались в России как априори «образцовые». «Освоение подобных “образцов”, — пишет Е. Е. Приказчикова, — было настоящей потребностью XVIII в.» [40, с. 102], что объясняется отсылкой к уже упомянутой статье А. В. Михайлова, считавшего, что античность «становится живым культурным фактором» [33, с. 308], а потому русская культура и использует ее «готовое слово». Как такое слово, так и само обращение к античности обычно понимаются как «классицистический канон». Правда, времени на формирование канона русская литература в XVIII в. не имела, а специфика культурной ситуации эпохи, актуализовавшей, как ни парадоксально, интерес к национальной культурной памяти, предопределила авторитет и значимость иной традиции — «традиции панегирической литературы» и «преемственность в отношении к церковнославянской литературной традиции». Давление этой традиции, как убедительно показал В. М. Живов, «побуждало русских классицистов отступать от той системы правил поэтики и стилистики, которые они усвоили от своих французских учителей» [11, с. 246, 249, 255].

К тому же и отношение к античной традиции было противоречивым: о «мифологической образности» полемизировали, например, Тредиаковский и Сумароков (см.: [12, с. 489–493]), а сама «мифология постоянно служит предметом дискуссий», вокруг нее сосредотачиваются «споры о традициях высокого стиля» и «полемика о национальном характере русской словесности» [12, с. 497]. Ломоносов, отмечал Г. А. Гуковский, прямо призывал «отказаться от античной тематики», распространенной в Европе, но «уже надоевшей и неактуальной», во имя «национальной тематики» [8, с. 77]. Ученый ссылается при этом на «Слово благодарственное...» 1764 г., в котором Ломоносов говорит:

О коль великое удивление и удовольствие произвести может Россия помощью художеств в любопытном свете, который едва уже не до отвращения духа через многие веки повторяет древние Греческие и Римские, по большей части баснотворные деяния. <...>. Коль сладко вкушение плодов собственного насаждения! Коль приятно удовольствие, устроенное своими трудами! [25, с. 430–431].

Однако античность привлекает внимание Ломоносова тогда, когда он размышляет о проблеме национального наследия, об источниках новой российской словесности в «Предисловии о пользе книг церковных...» и выстраивает культурно-историческую ретроспективу генезиса русской литературы. Ее истоки и начала он усматривает в «эллинском слове», на котором после «древних» авторов «витийствовали великие христианской церкви учителя и творцы», и отмечает,

коль много мы <...> видим в славенском языке греческого изобилия и оттуду умножаем довольство российского слова, которое и собственным своим достатком велико и к приятию греческих красот посредством славенского сродно [25, с. 423].

Державин усваивает поэтическую концепцию Ломоносова о высокой миссии Поэта в ее преемственности с традицией церковнославянской книжности, более того — само церковнославянское наследие стало составной частью его поэтической рефлексии и творческих исканий. Прежде всего это проявилось в его духовной лирике, насыщенной «архаическими элементами» и цитатами из Св. Писания, призванными «вернуть читателя к славянским пракорням», [52, с. 238], и связанной как с идеей «богопознания» [20, с. 65], так и с «поэтологической темой» [3, с. 25]. Образ «восторженного поэта» представлен и в многочисленных гражданских одах Державина. Одновременно поэтическая авторефлексия выражена и в других его текстах, так или иначе ориентированных на античность, и, как представляется, в этом случае поэта интересует не «готовое» и «образцовое» слово, а именно проблема культурного наследия, «корней» (о чем уже размышлял Ломоносов) и, можно сказать, исторических контекстов только еще формирующейся русской поэзии. Прежде всего — в понимании природы творчества: например, не сама по себе «вещественность» Горация или «легкость» Анакреона, а сформированное когда-то представление о структуре миропорядка и месте Поэта в нем. Может показаться, что Поэт-пророк, устремленный к горнему, далек от языческой плоти античного творца. Однако представление о вдохновении и сакральной миссии Поэта было хорошо знакомо античности и получило обоснование в философии Платона, писавшего, что Муза

делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других одержимых божественным вдохновением. Все хорошие <...> поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости <...>, поэт — это существо легкое, крылатое и священное» [37, I, с. 376–377].

Такой поэт в античной культуре — это *poeta vates* (пророк, прорицатель), находящийся под покровительством богов. Таким был и Гораций, принадлежавший к кругу тех, кого именовал «*divinis vatibus*»: в переводе Тредиаковского — «божественными прорицателями» [28, с. 89]. В одной из своих од Гораций называет себя «*Musarum sacerdos*» (Hor. Carm. III, 1, 3) — «жрец Муз», в другой пишет о божественном вдохновении (Hor. Car. III, 25, 1), а завершает книгу од поэтологическим обращением к Мельпомене («*Exegi monumentum...*»). При этом сакральный статус Поэта определялся в античности целостным космическим и мифологическим миропорядком, духовным и одновременно чувственно-зримым, поэтому для него не существовало нетворческих или непоэтических сфер и тем. Античная культура в целом сама по себе телесна, ее мир — это «чувственно-материальный космос», который «был выше себя и равен самому себе» и в то же время «был равен всем своим отдельным частям или областям» [26, с. 98]. Так и книга од Горация — «гимн торжеству порядка и равновесия в мироздании, в обществе и человеческой душе», вместила самые разнообразные темы и образы, в ней собраны воедино гражданское и личное, «предельно конкретный образ на первом плане» и «дальняя перспектива отвлеченных обобщений» [5, с. 36, 21]. Целостность лирическому тексту Горация придает не только то, что он «верит в равновесие двух сфер: личной (*otium*) и политической (*Respublica*)» [34, с. 247], но прежде всего — характер

поэтической рефлексии, способность Поэта охватить мироздание целиком и поэтически осмыслить его, «вместить в одно стихотворение всю широту и противоречивость мира», «когда за узким кругом предметов первого плана распаивается перспектива на широкий круг земного мира, далекого и в то же время близко касающегося поэта» [5, с. 21, 16].

Державину, стремившемуся «понять самого себя как поэта», определить «собственное творческое “я”» [3, с. 25], поэтическое *сredo* Горация и открывает «особый путь» в поисках самоопределения, как и необычный телесный мир античности и «античный вещевизм», в определении А. Ф. Лосева [26, с. 82]. Неслучайно, с одной стороны, Державин уделяет особое внимание поэтологическим текстам Горация («Лебедь», «Памятник»), с другой — делает мир обычных и обыденных «вещей» — «земную низкость» Ломоносова — предметом творческого видения и источником вдохновения Поэта. Для Державина теперь «Поэзии бессмертно пенье / На небесах и на земли» [9, с. 259]. Наиболее ярко и горацианские принципы, и новое поэтическое видение представлены в стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» (1807), которое устойчиво связывают с именем Горация, а также — с обнаженным автобиографизмом Державина, поскольку текст «представляет собой своеобразную экскурсию по русской усадьбе и изложение обычного распорядка дня лирического героя» [10, с. 81]. В этом случае спорны и сравнения с «Похвалой сельской жизни» Горация, поскольку этот его эпод построен на иронии, и мнение об изображении быта. Наиболее интересной и убедительной представляется интересная концепция А.-Л. Крон, которая увидела в этом произведении не быт, «не реалистическое воспроизведение жизни», а «метафизическое стихотворение», посвященное «поискам богопорядка», прозрению гармонии космоса [18, с. 276–277].

Другой темой, связанной с античностью, стала в русской литературе «мусическая» тема. Она представлена, как показал Э. Вайсбанд, ориентируясь на идею Л. В. Пумпянского о русской «мусической» оде, уже в текстах Кантемира, Ломоносова, Тредиаковского и связана с концепцией «трансляции культурных ценностей» [4, с. 39]. Одновременно «мусический» сюжет может быть связан с идеей «поэтической инициации», направленной на «преображение самой природы певца» [38, с. 116]. Символическим обозначением сюжета становится сам образ Музы, обращения к которой показательны уже для ранней русской поэзии. Именно к ней обращается Ломоносов и в своих одах, и в стихотворении «Памятник» (1747) — переводе оды Горация «К Мельпомене». Продолжает эту поэтическую линию державинский «Памятник» (1796), который только кажется простым переводом или подражанием: важно, что его стихотворение пронизано поэтической авторефлексией и «авторское “я” в этом тексте уже имеет личный идентификатор русского поэта» [23, с. 337]. Вслед за стихотворением Ломоносова «Стихи, сочиненные по дороге в Петергоф...» Державин пишет своего «Кузнечика» (1802). Оба текста считаются подражанием Анакреону, но значима их связь с именно «мусической» темой, поскольку сам сюжет, не раз представленный в античной поэзии, восходит к платоновскому рассказу о цикадах, получивших почетный дар от богов и ставших посредниками между Музами и людьми, «мусическими» существами («Федр»). Если в скромном «кузнечике» Ломоносова можно опознать *alter ego* самого поэта, то текст Державина прямо

представляет «любимца Муз», «философа», «пиита» и непосредственно связан с размышлением о мусической природе искусства поэзии.

Сюжетные перипетии «мусической» оды (странствия Муз как перемещение культурных ценностей или явление Музы поэту) Державину уже не нужны: его Музы и семантически эквивалентные им хариты и грации — уже здесь, рядом, облечены в русское платье и опрощены. Муза Державина может быть и «небесной девой» («Любителю художеств»), и «кабацкой певицей» («Желание зимы»), играть на арфе («К Калиопе») или на престо народных музыкальных инструментах — «скрипиче» («Желание зимы») или «корбасе» («ты здесь в корбас побренчи /.../ Прогаркни праздник сей крестьянский — «Крестьянский праздник» [9, с. 532]). Державинский Поэт может прямо беседовать с Музой («Зима») или слушать пение и игру на арфе Эвтерпы — Музы поэзии («К Эвтерпе»). И грации у него свои — «се девы милые» («Мои грации»), и харит державинский Поэт видит непосредственно перед собой («И младых харит воспел — «Хариты»). Так Державин решает по-своему проблему античного наследия: оно освоено и усвоено его Поэтом, творческий потенциал которого может быть реализован в огромном культурном пространстве прецедентных текстов, мотивов и образов. Так построено, например, его стихотворение «Русские девушки».

В этом произведении, как уже отмечалось, принято видеть изображение танцующих крестьянок [15, с. 37; 44, с. 49; 46, с. 302] или «переодетых в народное платье» молодых родственниц Державина [14, с. 63]. Считается, что Державин просто любил изображать танец и первым «ввел в русскую поэзию описание народной пляски <...>, положив начало особому виду поэзии» [46, с. 302]. Действительно, в его творчестве есть целый ряд текстов, представляющих пляску. Это, например, стихотворения «К грациям», «Хариты» и «Цыганская пляска», входящие в сборник «Анакреонтические песни». Элементом произведения танец или пляска становится в стихотворениях «Любителю художеств», «Весна», «Крестьянский праздник» и др. Однако все эти тексты, написанные в разное время и по разным поводам, объединяет не только сама по себе картинка танца, а внутренне мотивированная тема «мусического» искусства. В стихотворение «Любителю художеств» (1791), например, включена история Муз, стилизованная под античный источник и сопровождающая рефлексии лирического «я». Так поздравительное произведение, посвященное графу А. С. Строганову, превращается в видение («Я зрю сие») и постижение «мусикийного», гармоничного начала мира, а танец в финале стихотворения уподобляется жертвоприношению Музе — «Да сладкогласной лиры струны, / Твоею движимы рукой, / Возбудят всех ко пляскам пред тобой» [9, с. 136].

И стихотворение «Русские девушки» прежде всего связано с творчеством и с темой Поэта, на что прямо указывает обращение к Анакреону в первой строке — «Зрел ли ты, певец Тииский?» [9, с. 440]. В русской поэзии уже было аналогичное обращение — это стихотворение Ломоносова «Разговор с Анакреоном», где темой «разговора» двух поэтов и стала поэзия. «Семантическим ядром этого произведения, — пишет С. А. Салова о тексте Ломоносова, — стал вопрос о наиболее общих механизмах освоения античного наследия. Его решение предполагало выработку такой стратегии подражания древним авторам, которая имела бы значение общекультурной парадигмы и сыграла бы ведущую

роль в определении перспектив развития русской литературы и культуры в целом» [42, с. 154]. «Разговор с Анакреоном», действительно, был «эстетическим манифестом» Ломоносова, в котором представлен и «образ Музы, аллегорического воплощения поэтического вдохновения» [22, с. 77–78], и это не только Муза Анакреона (ее изображение дано в переводе оды XXVIII Анакреона), но и Муза Ломоносова [36, с. 94]. В русском дискурсивном пространстве обращение Державина к Анакреону прочитывалось как указание на связь его произведения с текстом предшественника, что и определяло его смысловые параметры, собственно и заданные первой строкой. Известно, что Державин тщательно работал над ней: так, например, только после нескольких вариантов здесь закрепляется глагол «зрел» [13, с. 25]. Именно этот глагол — архаичный и книжный, обращенный к античному поэту Анакреону, изначально уравнивает двух поэтов в историко-культурной перспективе, допускает возможность равноправного взаимоотражения и культурного «обмена».

В этой перспективе и разворачивается словесная ткань текста стихотворения, в котором соединены разные и, по правилам, несовместные поэтико-лексические линии: высокие архаизмы и церковнославянизмы (главами, взор, златые, челы, ланиты, девы и т. д.), русизмы, в т. ч. — просторечные (пляшут, бычок, башмаки, стучат, ленты, девушки и т. д.), и лексика, которую можно назвать условно-поэтическим языком (певец Тииский, свирель пастушка, гречанки, крылья сладострастья, Эрот). Примечательно здесь и присутствие усеченных прилагательных (российски, соболинны, львины): эти формы восходят к церковнославянскому языку и одновременно характерны для русских фольклорных текстов, т. е. могут читаться в двойной перспективе — как знаки возвышенного стиля и русского просторечия (см. об этом: [19]). Державин сумел создать и взаимоотражение языков: зрел — видел, девушки российски — девы красные, девушки российски — гречанки. В этих парах осуществляется своеобразный «перевод» с языка на язык и «перевод» в иное культурное пространство, но одновременно — и равноправный культурный «обмен» поэтическими концептами, мотивами и образами. При этом главным предметом изображения остаются изначально девушки, танцующие простонародный танец «бычок», и такое словесное «окружение», с позиции риторического слова, им не соответствует. Ломоносов в «Риторике» настаивал на том, что «к вещам высоким и важным непристойно переносить речения от вещей низких и подлых», и «к низким и подлым вещам от высоких и важных переносить речения также непристойно» [24, с. 178].

Однако Ломоносов допускал, что все-таки «вещи», если они «не очень подлы», могут «быть повышены» [24, с. 178] через их определения (прилагательными, например). Таким же образом «повышает» своих героинь и Державин, но уже не на уровне словосочетания, а в целом дискурса: он определяет своих «простых» героинь лексическими средствами высокого стиля, обычно предназначенными для сфер «духовных» и «небесных». Обратим в этой связи внимание и на сам образ пляски. У Державина обычно «пляшут» грации и хариты («К грациям», «Хариты»), в хоровод становятся нимфы («Возвращение весны»), чей танец, исполняемый так же, как и в «Русских девушках», весной «в лугу» напоминает народную пляску («Весна»).

Нимфы в дугу, под лунным сияньем,
Став в хоровод, вечерней зарей,
В песнях поют весну с восклицаньем,
Пляшут, топчут ногой

[9, с. 335].

Изображенный танец нимф — это отсылка прежде всего к Горацию, в текстах которого часто упоминается хоровод нимф и граций, сопровождающий Поэта. Изобразил он и весенний танец нимф, отбивающих «такт ногой» в оде «К Сестию» (Нор. Сarm. I, 4, 7). И в «мусических» сюжетах античной традиции в целом «основная форма движения Муз» всегда «плясовая, хороводная» [32, с. 119]. Этот образ восходит к мифологическим представлениям о плясках харит / граций и хороводе Муз, описанным еще Гесиодом в «Теогонии», начало которой А. Ф. Лосев считал «классическим текстом о музах» [27, с. 309].

Такой хоровод в античности стал устойчивым обозначением поэтического вдохновения и особого «мусического» пространства, которое маркировалось в традиции «либо одной Музой, как проводницей в “иное”, либо хороводом муз, отграничивающим транзитивную зону» [32, с. 120]. Таким образом, и танец русских девушек вполне может быть соотнесен именно с хороводом харит или Муз, что иногда все-таки замечается исследователями творчества Державина. Так, В. И. Глухов, анализируя, правда, другие тексты поэта, заметил, что «пляска русских девушек описывается в той же манере и тональности, в том же стиле, а подчас и в тех же словах, что и пляска харит на Олимпе у богов» [6, с. 97]. Державин, смешивая стили, «вещи» и «речения», создает особый поэтический мир. В нем пляшущие девушки-крестьянки, по сути, только названы, а вот их изображение, т. е. атрибуция, представленная архаизмами и церковнославянизмами, переводит их в иной план, только отражающий мир «земной», и в конце текста они закономерно превращаются в «дев сих красных» — в Муз русского Поэта. В других своих стихотворениях «небесными девами» или «горными девами» Державин называл только Муз и харит, танец которых, например, в стихотворении «Хариты» действительно напоминает пляску «русских девушек». Последние строки державинского текста вновь напоминают «Разговор с Анакреоном» Ломоносова: в нарисованной «любезной» Анакреона Ломоносов видит его Музу и говорит — «Ты счастлив сею красотой», а в изображенных Державиным девушках уже Анакреон должен был бы увидеть («Коль бы видел...») «дев сих красных», которые превосходят красотой его гречанок.

Таким образом, соотношение различных лексических пластов в их культурно-генетической принадлежности позволяет Державину перевести разговор с Анакреоном о его «гречанках» и о своих «девушках российских» в высокое собеседование о русском Поэте и его Музах, а само стихотворение становится, по сути, поэтической авторефлексией и продолжает «поэтический сюжет» его лирики. В этом сюжете державинский Поэт способен видеть и воспринимать «небесное» и «земное», «высокое» и «низкое», отдельное и общее, объединять мир в прозрении его истинной природы и полноты. В поэтическом мире державинской лирики главенствует творческая свобода, нивелирующая границы, разграничительные линии и правила, а потому в нем нет, по сути, отдельных,

несвязных элементов, он органичен и един, потому что находится в ведении и видении «мусического» творца.

Такая поэтическая позиция и такие поэтические возможности связаны и с уже сложившейся концепцией поэтического в русской традиции, и с именем Горация, и с античным пониманием творчества в целом. Хотя, наверное, трудно представить, как Державин, часто подозреваемый в некотором «невежестве» и отсутствии образования, мог проникнуться эстетическим идеями далекой эпохи. Тем не менее присутствующее в поэтическом мире Державина представление о подлинной красоте мира и его истинной природе, которые зримы или прозреваемы только Поэтом, восходит к философии Платона. В сложном комплексе его воззрений на творчество, помимо концепций вдохновения, мусического искусства и сакральной природы поэта, существует и представление о душе и ее памяти. Душа умеет «припоминать» то, что видела, «когда она сопутствовала богу, свысока глядя на то, что мы теперь называем бытием, и поднималась до подлинного бытия», а «душа, видевшая всего больше, попадает в плод будущего поклонника мудрости и красоты или человека, преданного Музам» [37, II, с. 157–158]. И действительно, державинский Поэт умеет видеть то, что не зримо другим, и видеть именно сквозь вещный, предметный и осязаемый слой бытия.

Очевидно, что обобщение культурных и поэтических образов всех своих предшественников позволило Державину предельно расширить полномочия Поэта, дать ему ощущение полноты бытия, и он, как и в одах Ломоносова, может видеть мир «мысленным взором» («Помощь божия»), как в одах Горация, которому удается «облетать мыслью этот мир» [5, с. 16], может проникнуть «сквозь блистательный покров Званки — в закосмические дали» [18, с. 272]. Именно «поэтический сюжет» лирики Державина соединяет все «противоположные начала» в единое целое, синтезирует самые разные темы и образы в акте творческой рефлексии и, отражая многомерный образ мироздания как местопребывания Поэта, позволяет созидать Державину многомерный, разнообразный лирический дискурс о поэтическом постижении подлинного бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Поэзия Державина // Из истории русской культуры. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. — Т. IV: XVIII — начало XIX в. — С. 763–779.

2. Автухович Т. Е. «Риторика» М. В. Ломоносова как автоописание культуры XVIII в. // М. В. Ломоносов в истории науки, культуры, университетского образования: материалы Международной научной конференции (Гродно, 15–16 декабря 2011 г.). — Гродно: ГрГУ, 2013. — С. 113–120.

3. Алпатова Т. А. «Воображения бессильны и тени начертать твоей»: ода «Бог» как поэтологическая декларация Г. Р. Державина // Вестник Сургутского государственного педагогического ун-та. — 2013. — № 6 (27). — С. 24–29.

4. Вайсбанд Э. К истории русской мусической оды (В. К. Третьяковский, А. Д. Кантемир, Г. Ф. В. Юнкер, М. В. Ломоносов) // Toronto Slavic quarterly. — 2014. — № 47. — С. 38–54.

5. Гаспаров М. Л. Поэзия Горация // Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. — М.: Художественная лит-ра, 1970. — С. 5–38.
6. Глухов В. И. Поэтические прозрения позднего Державина // Г. Р. Державин и русская литература. — М.: ИМЛИ РАН, 2007. — С. 94–117.
7. Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII в. — Л.: Academia, 1927.
8. Гуковский Г. А. Ломоносов-критик // Литературное творчество М. В. Ломоносова: исследования и материалы. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. — С. 69–100.
9. Державин Г. Р. Соч. — СПб.: Академический проект, 2002.
10. Доманский В. А. Усадебный текст Г. Р. Державина и поэтов его круга // Ученые записки Казанского университета. — 2015. — Т. 157. — Кн. 2. — С. 79–84.
11. Живов В. М. Язык и культура в России XVIII в. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
12. Живов В. М. Разыскания в области истории и предьстории русской культуры. — М.: Языки славянской культуры, 2002.
13. Заиконникова Т. П. В поисках формы и слова: авторские правки Г. Р. Державина в текстах «Анакреонтических песен» // Ученые записки Казанского университета. Сер. Гуманитарные науки. — 2014. — Т. 156. — Кн. 5. — С. 20–29.
14. Зорин А. Глагол времен // Зорин А. Л., Зубков Н. И., Немзер А. С. Свой подвиг совершив: О судьбе произведений Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского. — М.: Книга, 1987. — С. 5–154.
15. Ионин Г. Г. Державин-лирик // Державин Г. Р. Соч. — СПб.: Академический проект, 2002. — С. 5–48.
16. Карамзин Н. М. Соч.: в 2 т. — Л.: Художественная лит-ра, 1984.
17. Клейн И. Мудрость Горация и автобиографический принцип в лирике Державина (Стихотворение «На умеренность») // XVIII век. Сб. 26: Старое и новое в русском литературном сознании XVIII века. — СПб.: Наука, 2011. — С. 221–237.
18. Крон А. — Л. «Евгению. Жизнь Званская» как метафизическое стихотворение // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. — Тарту: Zero, 1995. — Т. IV: Гаврила Державин 1743–1816. — С. 268–282.
19. Кулева А. С. К вопросу о происхождении усеченных прилагательных в соотношении с историей имени прилагательного // Славянский мир в третьем тысячелетии. — 2009. — № 4. — С. 442–449.
20. Ларкович Д. В. Пророческая стратегия Г. Р. Державина-лирика // Вестник Сургутского государственного педагогического ун-та. — 2009. — № 2(5). — С. 52–67.
21. Ларкович Д. В. Диалектика смыслопорождения в поэзии Г. Р. Державина (ода «Ключ») // Державин и его время: сб. научных статей. — СПб.: Всероссийский музей им. А. С. Пушкина, 2017. — Вып. 13. — С. 6–15.
22. Лебедева О. Б. История русской литературы XVIII века: Учебник. — М.: Высшая школа; Академия, 2000.
23. Лекомцева М. И. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» в свете коммуникативной ситуации // О семиотике языка и ее исследователе. Памяти Маргариты Ивановны Лекомцевой. — Tartu: Tartu Ülikool, 2019. — С. 333–351.
24. Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. Книга 1, в которой содержится риторика, показывающая общие правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки трудами Михайла Ломоносова... — СПб.: Тип. при Имп. Акад. наук, 1748.
25. Ломоносов М. В. Избранная проза. — М.: Советская Россия, 1986.

26. Лосев А. Ф. Типы античного мышления // Античность как тип культуры. — М.: Наука, 1988. — С. 78–104.
27. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. — М.: Рипол Классик, 2013.
28. Лотман Ю. М. Очерки по истории русской культуры XVIII — начала XIX века // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII — начало XIX века). — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. — С. 13–346.
29. Макогоненко Г. П. Анакреонтика Державина и ее место в поэзии начала XIX в. // Державин Г. Р. Анакреонтические песни. — М.: Наука, 1986. — С. 251–295.
30. Маслова А. Г. Анакреонтическая ода как средство создания поэтического автопортрета в творчестве Г. Р. Державина // Вестник Вятского государственного университета. — 2010. — Т. 1. — № 1. — С. 70–73.
31. Маслова А. Г. Творчество Г. Р. Державина в восприятии автора и критических оценках XVIII–XX вв. // Феномен творческой неудачи. — Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2011. — С. 102–118.
32. Михайлин В. Ю. Дочери Мнемозины: кто такие Музы и почему они врут // Новое литературное обозрение. — 2008. — № 93. — С. 108–128.
33. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры. — М.: Наука, 1988. — С. 308–324.
34. Морева-Вулих Н. В. Лирика Горация // Римский классицизм: творчество Вергилия, лирика Горация. — СПб.: Академический Проект, 2000. — С. 185–247.
35. Морозова Г. В. Гораций в рукописных фондах Г. Р. Державина // Античность и общечеловеческие ценности. — Алматы: Казахский национальный университет им. Аль-Фараби, 2002. — Вып. 9. — С. 120–129.
36. Омелько Л. В. Поэтическое мышление Ломоносова («Разговор с Анакреоном») // Вестник Новгородского ун-та им. Ярослава Мудрого. Сер. Гуманитарные науки. — 1996. — № 4. — С. 91–95.
37. Платон. Собр. соч.: в 4 т. — М.: Мысль, 1990–1994.
38. Подкорытова Т. И. Вариации архисюжета о призвании певца на исходе мусической традиции («Баллада» Вл. Ходасевича и поэма «На Красном Конне» М. Цветаевой) // Критика и семиотика. — 2018. — № 1. — С. 116–138.
39. Пономарева М. С. «Река времен в своем стремленьи...» в контексте темы бессмертия поэта: Державин — Мандельштам — Лосев — Кушнер // «Блаженное наследство». Классическая традиция и русская литература. — Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2018. — С. 273–290.
40. Приказчикова Е. Е. Античность в литературном и бытовом сознании XVIII — 1-й трети XIX в. через призму мифориторической культуры // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. — 2009. — Т. 63. — № 1–2. — С. 102–113.
41. Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. — М.: Языки русской культуры, 2000.
42. Салова С. А. «Разговор с Анакреоном» М. В. Ломоносова: культурологические аспекты // Известия Самарского научного центра РАН. Спец. вып. «Актуальные проблемы гуманитарных наук». — 2003. — С. 153–163.
43. Серман И. З. Державин. — Л.: Просвещение, 1967.
44. Серман И. З. Литературная позиция Державина // XVIII век. Сб. 8: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. — Л.: Наука, 1969. — С. 41–53.

45. Смирнов И. П. Смысл как таковой. — СПб.: Академический проект, 2001.
46. Смородинская Т. Державинские пляски // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. — Тарту: Zero, 1995. — Т. IV: Гаврила Державин 1743–1816. — С. 293–303.
47. Успенский Б. А. Язык Державина // Из истории русской культуры. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. — Т. IV: XVIII — начало XIX века. — С. 781–806.
48. Ходанен Л. Поэтический миф о вдохновении в лирике Г. Р. Державина // *Slavica Tergestina*. — 2001. — № 9. — С. 131–158.
49. Ходасевич В. Ф. Державин (К столетию со дня смерти) // Ходасевич В. Ф. Державин. — М.: Книга, 1988. — С. 312–320.
50. Щеглов Ю. Из иллюстраций поэтической изобретательности Державина («Ласточка») // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. — Тарту: Zero, 1995. — Т. IV: Гаврила Державин 1743–1816. — С. 283–292.
51. Эйхенбаум Б. М. Державин // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Сборник статей. — Л.: Academia, 1923. — С. 5–36.
52. Эткинд Е. Две дилогии Державина // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. — Тарту: Zero, 1995. — Т. IV: Гаврила Державин 1743–1816. — С. 234–256.