

УДК 821.161.1-14 Державин

СТАНОВЛЕНИЕ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ Г.Р. ДЕРЖАВИНА И СУМАРОКОВСКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Дмитрий Владимирович Ларкович

к.филол.н., старший научный сотрудник кафедры литературы и журналистики

Сургутский государственный педагогический университет

628417, Тюменская обл., г. Сургут, ул. 50 лет ВЛКСМ, 10/2. office@surgpu.ru

В статье рассматривается ранний период творчества Г.Р.Державина (1760–1770 гг.). Здесь получает развитие идея Г.А.Гуковского о влиянии А.П.Сумарокова и поэтов его школы на процесс формирования авторского сознания Державина, который, ориентируясь на опыт своих предшественников, осваивает художественный принцип «естественности» и пытается определить границы выразительных возможностей различных лирических жанров (ода, элегия, песня, басня, эпиграмма и др.). Однако на практике его представления о пределах этих границ часто не совпадают с нормативными установками современного жанрового канона, что постепенно приводит его к осознанию необходимости разработки собственных творческих принципов.

Ключевые слова: лирика Г.Р.Державина; поэтическая традиция; сумароковская поэтическая школа; жанровая форма; авторское сознание.

Г.Р.Державин вошел в отечественную литературу в то время, когда ее жанровая система уже в основном сформировалась. Эта система, восходящая к античной жанровой модели и воспринятая через посредство европейских (в первую очередь – французской и новонемецкой) литератур, знаменовала определенный уровень российской интеграции в сферу общеевропейской культурной традиции и указывала на факт приобщения к присущей ей идеологии гуманизма. Однако различная степень рецептивной продуктивности конкретных жанровых форм стала свидетельством того, что процесс усвоения европейского культурного опыта имел в России глубоко национальный характер.

Так, в русской литературной практике XVIII в. статусом наивысшей иерархической значимости был отмечен жанр оды в силу того, что именно ода предстала в качестве универсальной художественной модели, способной наиболее точно и адресно сосредоточиться на базовых аксеологических акцентах новой национальной идеологии (могущество русского государства, мудрое правление государя, Божий Промысел, оберегающий Россию). Общеизвестно, что законодателем одического жанрового канона в русской литературе был М.В.Ломоносов, масштаб творческих открытий которого предопределил

магистральный вектор развития отечественной поэзии Нового времени на длительную перспективу. Это стало возможным благодаря тому, что именно ломоносовская ода с ее пафосом жизнеутверждения, масштабной программой государственных преобразований, патриотической ангажированностью и неизменной устремленностью в будущее предельно адекватно выражала суть идеологии новой, послепетровской России.

Литературный авторитет «русского Пиндара» был настолько велик, что ни один из числа сколько-нибудь значимых поэтов-одописцев XVIII в. в той или иной степени не избежал его влияния, причем диапазон этого влияния оказался достаточно разнообразен: от подражания (И.К.Голеницкий, В.П.Петров, Н.Н.Поповский и др.) и развития ломоносовской традиции (М.М.Херасков, Н.П.Николев, А.Н.Радищев и др.) до полемического противостояния (В.К.Тредиаковский, А.П.Сумароков).

Не избежал этого влияния и Г.Р.Державин, о чем существует весьма обширная исследовательская литература (см. подробно: [Чередниченко 1997]). Однако сочинительские интересы раннего Державина не ограничиваются исключительно сферой высокой поэзии. Не менее активно в этот период он трудится над созданием стихотворений «средних» и «низких» жанров, ориентируясь

при этом на образцы, созданные поэтами сумароковской школы (А.О.Аблесимовым, Ф.А.Козловским, В.И.Майковым, С.В.Нарышкиным А.А.Ржевским и др.).

Как известно, сам А.П.Сумароков в историю русской литературы XVIII в. вошел как законодатель жанровой системы поэзии Нового времени и, говоря словами Г.А.Гуковского, «завершил построение стиля классицизма в России» [Гуковский 1939: 142]). Разработав новую литературно-теоретическую модель, ориентированную на европейские эстетические образцы, но учитывающую особенности современной ему отечественной культурной ситуации, на протяжении всей своей жизни Сумароков активно и целенаправленно внедрял ее в широкую литературную практику и тем самым оказал масштабное влияние на общую логику литературного развития.

Будучи в начале своего творческого поприща учеником и горячим сторонником поэтической реформы Ломоносова, уже с конца 1740-х гг. он разошелся со своим учителем по вопросу о принципах художественной выразительности. Вопреки ломоносовской установке на возвышенность и «велелепие» поэтического слога, Сумароков выдвигает требование «простоты» и «естественности» творческого самовыражения. Эта мысль часто фигурирует в его теоретических и литературно-критических работах. Так, в статье «О неестественности» он выступает против тех стихотворцев, «которые следуя единым только правилам, ... ни мало не входят в страсть, и ни чего того, что им предлежит не ощущая, пишут только то, что им скажет умствование или невежество, не спрашиваясь с сердцем, или паче не имея удобства подражать *естества простоте* [курсив мой. – Д.Л.], что всево писателю труднее, кто не имеет особливаго дарования, хотя простота естества издали и легка кажется. Что более Стихотворцы умствуют, то более притворствуют, а что более притворствуют, то более завираются» [Сумароков 1787: VI, 301–302]. Еще более категорично он высказывается в статье «К несмысленным рифмотворцам»: «...многия читатели, да и сами некоторые Лирические Стихотворцы разсуждают тако, что никак не возможно, чтоб была Ода и великолепна и ясна: по моему мнению пропади такое великолепие, в котором нет ясности» [Сумароков 1787: IX, 277].

Полемика с Ломоносовым имела для Сумарокова принципиальный характер, ведь для автора эпистолы «О стихотворстве» вопрос ни много ни мало стоял о перспективах развития отечественной словесности, поэтому он последовательно проводил ее с привлечением широкого арсенала печатных и непечатных средств (статьи, письма,

пародии, сатирические инвективы и др.). В числе прочих полемических аргументов, направленных против ломоносовской одической традиции, оказалась стихотворная миниатюра, которой суждено было стать важным фактом в формировании литературных приоритетов молодого Державина. Речь идет о сатирической эпиграфии, написанной Сумароковым в связи с появлением в печати в 1761 г. двух первых песен эпической поэмы Ломоносова «Петр Великий»:

Под камнем сим лежит Фирс Фирсович Гомер,

Которой пел, не зная галиматии мер.

Великаго воспеть он мужа устремился,

Отважился, дерзнул, запел, и осрамился,

Оставив по себе потомству вечный смех.

Он море обещал; а вылилася лужа.

Прохожий! возгласи к душе им пета мужа:

Великая душа, прости вралю сей грех! [Сумароков 1787: IX, 139]

Как видно из приведенного текста, комический эффект здесь основан на несоответствии авторских амбиций «вослед идти ... Гомеру» [Ломоносов 1959: VIII, 696] результатам их непосредственного воплощения, которые на деле предстают как безмерная «галиматья». Источник этого несоответствия Сумароков видит в различии масштабов «образцового» поэта (Гомера) и его бездарного эпигона (Фирса Фирсовича), чьи неоправданные претензии ставят его в позицию «вралю».

Будучи убежденным сторонником Ломоносова, молодой Державин вскоре после смерти поэта вступился за честь своего литературного кумира и создал эпиграмму «Вывеска» (1768), направленную против самого Сумарокова. Это сочинение интересно не только тем, что представляет собой первый – и весьма яркий – опыт приобщения начинающего стихотворца к секретам лаконичного салонного жанра, но и самой техникой его исполнения. Примечательно в этом смысле то, что Державин «поражает» своего противника его же излюбленным оружием – пародией, т.е. тем художественным средством, которое было доведено Сумароковым до высокой степени совершенства (см.: [Герасимов 1970: 148–160]). С этой целью он с точностью «цитирует» ритмическую и композиционную структуру сумароковской эпиграфии, заимствует из нее рифмы, целый ряд словесных образов и сам принцип эпиграмматического несоответствия, но кардинально смещает оценочные векторы:

ВЫВЕСКА

Терентий здесь живет Облаевич Цербер,

Который обругал подъячих выше мер,

Кошунствовать своим Опекуном стремился,

Отважился, дерзнул, зевнул и подавился:

Хулил он наконец дела почтенна мужа,

Чтоб сей из моря стал ему подобна лужа.
[Державин 1866: III, 247–248]

Кроме того, пародийный эффект в державинской эпиграмме существенно усилен за счет введения целого комплекса конкретных реалий, связанных с личностью и творчеством Сумарокова. Так, в качестве заглавия Державин использует заимствование из одноименного сатирического стихотворения Сумарокова 1760 г.; имя «Терентий» отсылает к личности известного римского сатирика Марка Теренция Варрона (116–27 гг. до н.э.) и указывает на увлечение Сумарокова комедийным творчеством; отчество и прозвище «Облаевич Цербер» – прозрачный намек на его конфликтный характер; упоминание «подъячих» и название комедии Сумарокова «Опекун» (1765) – детали, характеризующие, по мнению автора эпиграммы, творческие неудачи поэта; а акцентированное рифмой сочетание «почтенна мужа – лужа» выражало соотношение масштаба творческих дарований Сумарокова и незаслуженно осмеянного им Ломоносова. Все это дает основание для заключения о том, что Державин не просто оказался «способным учеником» Сумарокова-эпиграмматиста, но и достаточно хорошо был знаком с его творчеством.

Аналогичный прием был использован Державиным и в другой эпиграмме, адресованной Сумарокову в ответ на его острую инвективу «Наместо соловьев кукушки здесь кукуют...» (1770), которая была вызвана скандальной постановкой в Москве его трагедии «Синав и Трувор». Здесь Державин снова «возвращает» своему vis-à-vis его сатирический выпад теми же средствами, которыми тот пользуется для обличения своих оппонентов. Однако нельзя не обратить внимания на то, что обе упомянутые эпиграммы направлены против личности Сумарокова, а не его творческих принципов. Комментируя эту ситуацию, Я.К.Грот резюмирует: «Эти выходки против одного из главных деятелей тогдашней литературы знаменательны в отношении ко всему авторству Державина. Оне показывают, что наш поэт, ставя себе за образец Ломоносова, не считал Сумарокова достойным подражания. Действительно, хотя в отдельных чертах сочинений Державина и заметны следы влияния Сумарокова, можно утверждать положительно, что в кругу лучших писателей екатерининской эпохи уважение к Ломоносову исключало всякую мысль о подражании его сопернику, – правда, во многих отношениях также даровитому, но лишенному поэтического чутья и вкуса» [Державин 1880: VIII, 268]. Эта откровенно незаслуженная оценка сумароков-

ской творческой индивидуальности вынуждает принципиально пересмотреть и характер рецепции его поэтического наследия Державиным.

Так, помимо двух «сумароковских» эпиграмм в первой половине 1770-х гг. Державин создает еще несколько произведений данного жанра, в которых Г.А.Гуковский видел непосредственный результат развития именно сумароковской эпиграмматической традиции: «Самое понимание Державиным жанра эпиграммы как короткой сатирической пьесы с острием (pointe) в конце, написанной александрийским стихом, – сумароковское; у Сумарокова взят и слог, лаконичный грубый, комический, построенный на вульгарно-разговорных интонациях и “низком” словаре, и пристрастие к собственной речи, к диалогам» [Гуковский 2001: 187–188].

Подобно Сумарокову, Державин-эпиграмматист отдает предпочтение бытовым ситуациям как наиболее показательной сфере проявления несовершенств человеческой жизни: супружеская измена («Открытие», «Совет»), пьянство («На гроб бодряги», «Улика»), глупость («Эпиграмма», «Схоластик») и др. Персонаж державинской эпиграммы – это человек с неестественными свойствами; его личное поведение вступает в противоречие с родовой традицией, личное неразумие – с природной логикой. Это и рождает эпиграмматическое происшествие:

Что пользы в том, хоть ты и много книг читаешь,

И тысячу, как жить, примеров твердо знаешь,
Коль делаешь ты то, что должно убежать,

А бегаешь того, что должно исполнять? [Державин 1866: III, 460]

Можно сказать, что в коллизии державинской эпиграммы отражается основная коллизия века Просвещения: идея Высшего разума сталкивается с идеей несовершенного человеческого разума. А полученные у Сумарокова уроки жанровой поэтики, предусматривающей «каламбур, абсурдное сравнение, фабульный финт, вскрывающий алогизм изображаемой ситуации, или зеркальное построение фраз, порождающее игру пересекающихся смыслов, ... контрастный пуант» [Асоян 1983: 127–128] в годы зрелого творчества Державин доведет до высокой степени совершенства.

Однако не только эпиграмма, но и целый ряд других «легких» жанров, культивировавшихся в творчестве Сумарокова и поэтов его школы, привлек внимание молодого поэта. Так, к первой половине 1770-х гг. относится ранний опыт Державина в области басенного жанра, который не был опубликован при жизни поэта, как, впрочем, и большая часть басенных тестов, написан-

ных в более поздний период его творчества¹. В поисках истоков державинского интереса к этому жанру С.Н.Кондрашов высказал предположение о том, что «некоторым стимулом» для него «послужил пример других баснописцев – Хемницера и Крылова» [Кондрашов 1984: 76]. Однако, если эта версия и может быть признана основной в отношении державинского басенного творчества 1790–1800-х гг., то на появление басен, написанных до 1776 г., вряд ли мог повлиять И.И.Хемницер, чей первый сборник был опубликован лишь в 1779 г., а тем более И.А.Крылов. Это обстоятельство вынуждает искать иные источники раннего державинского басенного творчества и дает основание для постановки проблемы о влиянии на него традиции школы Сумарокова. На это, в частности, указывает сходство авторских позиций в «сумароковской» и «державинской» жанровых моделях.

Характеризуя типологические признаки басни («притчи») Сумарокова как особой жанровой структуры русской комической поэзии Нового времени, исследователи, как правило, акцентируют внимание на особой ценностно-образительной позиции автора в пространстве художественного текста и в отношении к жизненному материалу, например: «Сумароков добивается разрушения преград между поэтом и читателем; баснописец не с высоты Парнаса смотрит на простых смертных, а находится где-то близко, рядом и не поучает, не укоряет, а делится своими мыслями, соображениями, жизненным опытом. Сумароков-баснописец идет от жизненных впечатлений к определенному выводу, а от него снова к жизненному эпизоду, этот вывод подтверждающему» [Серман 1973: 197].

Аналогичный подход присущ и ранним басням Державина. Так, уже первая его басня «Смерть и старик» была написана на тот же сюжет, что и «Крестьянин и Смерть» Сумарокова, восходящий к Эзопу и через посредство Лафонтена получивший широкое распространение в русской поэтической практике второй половины XVIII в. Подобно своему предшественнику, Державин организует стихотворное повествование об обессилевшем от усталости под спудом вязанки дров и малодушно призывавшем смерть старике, избегая прямого морализирования. Он предлагает читателю небольшую бытовую зарисовку с использованием просторечной и диалектной лексики, разговорной интонации, облекая ее в ритмы разноstopного ямба. Комический эффект в обоих текстах создается за счет ситуативных и стилистических контрастов; например: пафосно-риторическое воззвание старика к смерти («О Смерть, страдалцев облегченье! Приди и

прекрати мученье» [Державин 1866: III, 540]) при ее появлении немедленно сменяется неподдельным испугом и суетливыми попытками избежать мнимо желаемого.

Однако, в отличие от Сумарокова, Державин создает более компактный² и динамичный басенный текст. Основное внимание здесь уделяется психологическим и ситуативным мотивировкам происходящего:

Вязанку дров Старик тащил и надрывался,
Сугорбился, потел, дрожал и задыхался;
А как была тогда осенняя слота,

Несноснее ему была тем тягота [Державин 1866: III, 539].

Характерно, что для начинающего баснописца важна достоверность бытового факта, уточняющая суть комического события и косвенно выражающая авторскую точку зрения, и этому он не просто учится у своего авторитетного предшественника, но и успешно конкурирует с ним. В стремлении подчеркнуть мысль о нелепости любых попыток обмануть смерть Державин отходит от сумароковской сюжетной развязки и изменяет порядок слов в названии басни. В результате этих трансформаций возникают новые внутритекстовые смысловые отношения, которые обусловлены надтекстовой логикой: идея ограниченности человеческого разума перед лицом Высших законов бытия – одно из концептуальных положений в русской просветительской мысли второй половины XVIII в. и один из важнейших пунктов художественной идеологии зрелого Державина.

Подобная авторская тактика характерна и для других ранних державинских басен («Медведь, лисица и волк», «Собака и старуха», «Лев и крот» и др.). Все они органично сочетают в себе характерные черты «сумароковской школы» с приемами оригинального авторского исполнения. И хотя басня так и не стала магистральным явлением в державинском творческом наследии, сам опыт ироничного иносказания, игровых принципов художественного миромоделирования, сопряжения онтологических универсалий с конкретикой бытового факта, присущих данному жанру, был учтен Державиным и успешно применялся им на практике впоследствии.

Наряду с этим влияние Сумарокова еще более ощутимо при обращении к ранней «любовной» лирике Державина. Как известно, любовная тематика – одно из центральных явлений русской литературы XVIII столетия. Стремительное развитие процессов эмансипации личности, в целом присущее культуре Нового времени, требовало от писателей адекватных себе художественных

форм, способных выразить интимный мир человека, сферу его чувств и переживаний.

В сфере интимной лирики наиболее продуктивным жанром оказалась песня, что, по всей видимости, было обусловлено влиянием национальной фольклорной традиции. Момент наивысших достижений этого жанра в середине XVIII века исследователи [Гудошников 1970; Чередниченко 1975; Луцевич 1982 и др.] справедливо связывают с именем А.П.Сумарокова, который на протяжении всей своей творческой деятельности активно искал пути сближения поэтического слова с другими видами искусства (музыка, театр). Впервые опубликованный в полном объеме Н.И.Новиковым уже после смерти поэта в составе 10-томного собрания сочинений поэта 1781–1782 гг. песенный репертуар Сумарокова был хорошо известен русской образованной публике по журнальным публикациям и многочисленным рукописным источникам. Его широкий успех был обусловлен тем, что автору удалось облечь в подлинно национальные формы европейскую культуру эстетизированного любовного переживания, выражающего потребность индивида в праве на «приватную» жизнь.

Характеризуя структурную модель сумароковской песни, С.С.Яницкая обнаруживает в ней признаки раннего русского романа и генетическую соотнесенность с любовной лирикой петровского времени «по небольшому объему, по стереотипности лирических сюжетов, строившихся вокруг традиционных ситуаций несчастной любви (разлука, безответное чувство, непостоянство, неверность) и сопровождавшихся порой слаборазвитой фабулой; по малочисленности и условности образов <...>; по наличию фаталистической причинности любовной драмы, мотивируемой действиями “злосердного рока”, “случаев лютых”, “судьбы жестокой”; по обилию поэтических штампов. Сохранив монологическую структуру книжной песни петровской эпохи (с неперменной адресованностью любовной тирады и субъектной формой высказывания как от лица мужчины, так и от имени женщины), Сумароков актуализировал “закодированное” в “памяти жанра” на этапе его зарождения и “эмбрионального” состояния интимно-эпистолярное осмысление лирического излияния» [Яницкая 2009: 56].

Эти жанрообразующие признаки в полной мере присущи и ранней любовной лирике Державина, сосредоточенной в рукописной тетради под заглавием «Песни, сочиненные Г..... Р..... Д.....» и датированной 1776 г. (РНБ, ф. 247, т. I, л. 11–14). Из 19 текстов, составляющих основу тетради, большая часть не была напечатана

при жизни поэта и, по всей видимости, воспринималась им как плоды ученической версификации. Тем не менее опыт, приобретенный при их сочинении, во многом был учтен поэтом впоследствии при создании стихотворений, предназначенных для исполнения под музыку.

Следуя опыту Сумарокова, Державин стремится разнообразить метрическую фактуру песенного стиха, использует разные эмоциональные тональности, форсирует экспрессивный потенциал поэтической речи. Нередко лирическое переживание, положенное в основу песенного текста, обрамляется образами природы, призванными подчеркнуть естественность и неподдельную откровенность чувства, владеющего речевым субъектом:

Без любезной грудь томится,
Слезно очи възрыдают,
Без любезной ум мутится,
Дух и сердце унывают.
Ах! вы сгиньте с глаз, утечи;
Вы завяньте, все цветы;
Обратитесь в плачи, смехи;
Не прельщайте, красоты;
Теней, ветви, не бросайте;
Не журчите вы, струи;
Вы, зефиры, не летайте;
Не свищите, соловьи. [Державин 1986: 145]

В соответствии со сложившейся жанровой традицией лирический субъект державинских песен пребывает в состоянии сильного эмоционального потрясения, вызванного, как правило, кризисной ситуацией в любовных отношениях, что воспринимается им как утрата жизненного стимула («Каково без души на свете жить?») [Державин 1986: 144]. Этим-то и объясняется устойчивая аффективность лирического переживания, которую подчеркивают клишированные, переходящие из текста в текст «поэтов-песенников» психологические словесные самохарактеристики, например: «душа распаленная», «вздых сердца», «жить постыло», «сердце рвется», «слезы проливать», «муки умножать» и т.п. Таким образом, лирический субъект оказывается выразителем некоего условного эмоционального состояния, его монолог приобретает отвлеченно-риторический характер, а авторская рефлексия предстает как результат приобщения к определенной жанровой традиции, а не опосредования личного жизненного опыта.

Впрочем, в числе стихотворений данной поэтической подборки выделяется один песенный текст, в котором угадывается отзвуки личных впечатлений молодого поэта. Он написан в форме обращения к «граду, всех прелестей рожденья» [Державин 1986: 146] – Москве, где, как свидетельствуют биографические источники,

Державин находился в период с 1767 по 1770 г. [Державин 1880: VIII, 75–81]. Здесь образ города и его эмоционально-оценочная характеристика также поставлены в прямую зависимость от ситуации любовного переживания, а ретроспективная точка зрения мотивирует эстетический ореол объекта лирического изображения:

Мне и стены твои милы,
В них видался я с драгой,
Здесь места мне все постылы,
Здесь драгия нет со мной.

.....

О, Москва! Твоей красою,
Несравненный ни с чем град!
Жил когда б в тебе с драгою,
Я б щастливей был стократ. [Державин 1986: 147]

Как видно, на момент создания данного стихотворения Державину еще не доступна поэтика индивидуальной выразительности: его переживание схематично, лишено внутренней динамики, жестко привязано к стереотипным жанровым атрибутам, заимствованным из арсенала сумароковского песенного репертуара. Но хотя сам образ Москвы и способ выражения лирического переживания имеют здесь столь же условно-риторический характер, как и в других текстах данной подборки, примечательна сама попытка молодого поэта наполнить канонизированную форму личным содержанием.

Еще более отчетливо это авторское стремление проявилось в стихотворении «Раскаяние» (1770). Оно открывается серией риторических вопрошаний, в которых явственно ощущаются приметы сумароковской элегической стилистики, в частности, знаменитой элегии «Терпи, моя душа, терпи различны муки...» (1759):

Ужель свирепства все ты, рок, на мя пустил?
Ужель ты злобу всю с несчастным совершил?
Престанешь ли меня теперь уж ты терзати?
Чем грудь мою тебе осталось поразити?

[Державин 1866: III, 252]

При создании этого стихотворения Державину пригодился опыт Ф.А.Козловского, у которого, по его собственному признанию, он «научился цезуре или разделению александрийского ямбического стиха на две половины» [Державин 1871: VI, 443–444], что, придавало звучанию поэтической речи характер элегической плавности и внутритактовой соразмерности.

Кроме того, по справке Г.А.Гуковского, ряд риторических конструкций, фигурирующих в тексте (например, «Лишил уж ты меня и счастья всего, / Лишил, я говорю...» [Державин 1866: III, 252] и др.), были заимствованы Державиным из «Стансов» (1760) А.А.Ржевского [Гуковский

2001: 192], последовательного сторонника сумароковской школы, с которым, надо заметить, в скором будущем у него завязались приятельские отношения³.

Однако не менее примечательно то, что державинское «Раскаяние» еще более тесно перекликается с другим поэтическим сочинением Ржевского – «Элегией» («Рок все теперь свершил, надежды больше нет...», 1760). Оба стихотворения объединяет единая метрическая фактура (6-стопный ямб с цезурой, который выполнял в русской поэтической практике роль элегического александрийского стиха), состояние неизбывной элегической тоски, многочисленные декларации всепечали «жестокой судьбины», предельная сосредоточенность на субъектном переживании, риторические формы выражения этого переживания, призванные передать напряженную патетику поэтического высказывания, например:

Тот гласом сладостным печаль свою вспеваает,
Кого несчастье умеренно терзает;
А я, вообразя мой рок, теряю ум,
Лишаюсь памяти, лишаюсь всех дум;
Слабеют чувства все, язык мой цепенеет,
Слабеет голос мой и сердце каменеет,
И запекаются стеньящие уста... [Ржевский 1990: 166].

Общим оказывается и место, где осуществляется лирическая ситуация: это – Москва, «забав жилище». Однако художественная функция и ценностный ореол этого пространственного образа у поэтов принципиально различны. В стихотворении Ржевского Москва выступает лишь как условный фон лирического переживания; это место, с которым связаны воспоминания элегического субъекта о былом счастье, безвозвратно утраченном в связи с изменой возлюбленной. Именно поэтому его эмоциональные оценки имеют сугубо ситуативный характер. Там, где лирический субъект вступает в область мнемонической ретроспекции, обусловленной ощущением полноты и взаимности любовного чувства, образ Москвы приобретает черты идилличности («места твои приятства наполнены», «страна сия драгая», «град, в котором я столь много веселился» и т.п.), а в тех фрагментах, которые содержат горестное переживание настоящего, этот образ оказывается внешней проекцией «страждущей души» и потому фокусирует в себе мощный выброс неудовлетворенной страсти лирического субъекта («ты мне противен днешь, ты мне несносен стал», «тобой я мучуся, смущаюся тобой» и т.п.). Иными словами, основная коллизия «Элегии» Ржевского достаточно традиционна для данного жанра: невозможность осуществить

желаемую гармонию в любви приводит героя к осознанию бессмысленности дальнейшего существования и возбуждает в нем мысль о смерти как о единственном способе избавления от страданий.

Иная художественная задача связана с образом Москвы в «Раскаянии» Державина. Здесь элегический мотив утраченной любви вообще исключается, а городской топос оказывается основным фактором, определяющим условие жизненного самоопределения лирического субъекта. На протяжении всего текста Москва играет роль и объекта лирического обращения, и предмета подробной словесной характеристики, и определенного критерия нравственной оценки и самооценки автора, и источника судьбоносных импульсов. Это обусловлено тем, что данное стихотворение не плод жанровой рефлексии, а результат художественного осмысления собственного драматического жизненного опыта поэта. Это подтверждают державинские «Записки», в которых изложена «хроникальная» версия событий, предшествовавших созданию поэтического текста⁴.

«Раскаяние» как название державинского стихотворения довольно точно отражает основной характер его эмоционального фона, который подчеркивают исповедальные интонации, многочисленные разоблачительные автохарактеристики, декларация потребности в нравственном перерождении, надежда на возможность его осуществления. И все же лирический субъект не столько сосредоточен на внутренних обстоятельствах собственной этической драмы, сколько пребывает в поиске ее внешних источников. Основные из них – это традиционно «злой» рок и «град ... роскошей, распутства и вреда» Москва, чей образ особенно подробно и эмоционально колоритно представлен в тексте:

Ты склонности людей отравой напояешь,
Ко сластолюбию насильно привлекаешь.
Надлежит мрамора крепчае сердцу быть,
Как бывши молоду, в тебе безстрастным
жить.

.....
Безумная тобой владеет слепота,
Мечтанье лживое, суетств всех суета. [Державин 1866: III, 253]

Этот образ складывается из целого комплекса художественных элементов, объединенных общей идеей нравственного разложения. Здесь соседствует ряд образных определений («лабиринт страстей», «магнитная гора»), исторических аналогий (Вавилон), прямых оценочных характеристик деструктивной семантики («слабишь дух», «именно отбираешь», «насильно привлекаешь»)

и т.п. Вопреки элегическому канону в стихотворении отсутствует ценностная дистанция между прошлым и настоящим, но зато в финале возникает образ потенцированного будущего, которое лирический субъект связывает с возможностью перемещения за пределы пространства греха и обретением внутренней свободы. Тем не менее, обнаружив и разнообразно обозначив внешний источник зла, он отдает себе отчет в личной ответственности за произошедшее:

... Я в роскошах забав
Испортил уже мой и непорочный нрав,
Испортил, развратил, в тьму скаредств погрузился, –
Повеса, мот, буян, картежник очутился;
И вместо, чтоб талант мой в пользу обратил,
Порочной жизнью его я погубил. [Державин 1866: III, 252–253]

А потому залог нравственного возрождения видится ему в природной склонности души к добру («Я сердцем и душой, мне в том сам Бог свидетель, / Нелестно что люблю святую добродетель») [Державин 1866: III, 254].

Стихотворение «Раскаяние» – один из наиболее ранних державинских опытов на пути к авторскому самовыражению. Его оригинальная идея, определившаяся как результат осмысления собственных жизненных впечатлений, воплощена пока еще в «чужие», хотя и уже существенно скорректированные жанровые формы. Вполне ощутимые персональные акценты в субъектной структуре, автобиографические интенции, глубоко личные интонации, присущие державинской «элегии», следует квалифицировать как предпосылку подлинно авторского творчества, черты которого определяются уже в ближайшей перспективе.

Следует упомянуть и еще об одном важном аспекте державинских жанровых исканий середины 1770-х гг., на который в свое время обратил внимание В.А.Западов. Так, характеризуя образно-стилевую строй «Оды на знатность» (1775), вошедшей в состав Читалагайского сборника, исследователь указывает на признаки сознательной ориентации Державина на 2 оды А.П.Сумарокова 1771 и 1774 гг., посвященные цесаревичу Павлу Петровичу: восьмистишная строфика, использование точных рифм, обличительный пафос, факты прямого заимствования [Западов 1985: 59].

Следует уточнить, что, в отличие от пиндарических по своей сути сумароковских од, с присущими им комплиментарностью и адресной этикетностью, державинская «Ода на знатность» по характеру субъектной организации тяготеет к горацианской структуре. Как уже отмечалось,

цель поэтического высказывания здесь – сугубо дидактическая, однако предельно высокая степень эмоционального напряжения придает лирическому монологу характер страстной этической проповеди, которая позже станет неотъемлемым признаком державинских переложений псалмов:

На стог поставлен, на позор,
Кумир безумну чернь прельщает;
Но чей в него проникнет взор,
Кроме пустот не ощущает.
Се образ ложныя молвы,
Се образ грязи позлащенной!

Внемлите, князи всей вселенной:

Статуи, без достоинств, вы! [Державин 1866: III, 295]

Приуроченность оды к победам П.А.Румянцева-Задунайского не становится препятствием для подробного изложения авторской этической программы, представление которой предполагает целую систему риторических приемов: утверждение через отрицание, прямая декларация, сатирические инвективы, исторические иллюстрации, отсылки к фактам злободневной современности и др. Важно здесь и то, что вектор движения авторской точки зрения регулирует динамику стилевых сочетаний, где по мере развития лирического сюжета высокая обличительная патетика чередуется со сдержанной философической рассудительностью, спокойной, но твердой назидательностью и торжественной декларативностью.

Таким образом, этап становления авторского сознания Г.Р.Державина проходил на основе органичного усвоения магистральных тенденций развития русской литературно-поэтической традиции. Этот этап характеризуется освоением и активным приобщением к жанровой системе русской литературы Нового времени. Ориентируясь на опыт своих авторитетных предшественников, молодой поэт постигает методы и принципы художественного миромоделирования, пытается определить границы выразительных возможностей конкретных жанровых образований (ода, элегия, песня, басня, эпиграмма и др.). Однако на практике его представления о пределах этих границ часто не совпадают с нормативными установками современного жанрового канона, что постепенно приводит его к осознанию необходимости разработки собственных творческих принципов на основе уже существующих. Поэтому, приобщаясь к литературному опыту предшественников, Державин воспринимает «чужое» как свое, вступая с ним в отношения творческого диалога.

В течение 1760–1770-х гг. эти принципы пока еще не отрефлектированы Державиным в полной

мере, но уже в это время отчетливо проявляется его тяготение к стилевой многомерности поэтического текста, к выражению непосредственного, субъективного переживания, а не условно-литературного «чувства», к образному осмыслению явлений современной жизни, к обобщению собственного жизненного опыта. Нарастающее ощущение того, что существующие жанровые формы не в состоянии адекватно передать разнообразные, нередко – противоречивые впечатления наличного бытия, активизируют в нем дух творческого поиска и смелого поэтического эксперимента.

Примечания

¹ Из 25 державинских басен при жизни было опубликовано лишь две («Лев и Волк», 1783; «Крестьянин и Дуб», 1802), остальные сохранились в рукописях и были впервые напечатаны Я.К.Гротом (Державин 1866: III, 535–572).

² Басня «Крестьянин и Смерть» Сумарокова состоит из 24 стихов, «Смерть и старик» Державина – из 16.

³ В 1780 г. Державин посвятил семейной чете Ржевских стихотворение «Счастлирое семейство».

⁴ «... приехав в Москву, <...> проиграл данные ему от матери на покупку деревни деньги. <...> Попав в такую беду, ездил, так сказать, с отчаяния, день и ночь по трактирам искать игры. Спознакомился с игроками или, лучше, с прикрытыми благопристойными поступками и одеждою разбойниками; у них научился заговорам, как новичков заводит в игру, подборам карт, подделкам и всяким игрецким мошенничествам. <...> Проживая в Москве в знакомстве с такового разбора людьми, чрезвычайно наскучил или, лучше сказать, возгнушавшись сам собою, <...> бросился опрометью в сани и поскакал без оглядок в Петербург» [Державин 1871: VI, 449–456].

Список литературы

Асоян А.А. К вопросу о поэтике сатирической эпиграммы XVIII века // Пробл. изучения русской литературы XVIII века: От классицизма к романтизму. Л.: Изд-во ЛГПИ им. А.И.Герцена, 1983. Вып.5. С.127–135.

Герасимов Т.П. Пародия и ее место в литературной полемике Ломоносова и Сумарокова (1760–1763) // Учен. зап. Волгоград. пед. ин-та. 1970. Вып.30. С.148–160.

Гудошников Я.И. У истоков русской лирики (А.П.Сумароков как поэт-песенник) // Филол. науки. 1970. № 3. С.14–24.

Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века: Учебник для высших учебных заведений. М.:

Гос. учеб.-пед. изд-во Наркомпроса РСФСР, 1939. 527 с.

Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М.: Языки рус. культуры, 2001. 368 с.

Державин Г.Р. Сочинения. С объяснит. прим. Я.Грота. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1864–1883. Т. I–VI.

Державин Г.Р. Анакреонтические песни. М.: Наука, 1986. 472 с.

Западов В.А. Державин и поэтика русского классицизма: ст. 2-я: «Шуваловская» эпистола Державина // Пробл. изучения русской литературы XVIII века: Метод и жанр. Л.: Изд-во ЛГПИ им. А.И.Герцена, 1985. С. 45–61.

Кондрашов С.Н. Художественный метод Г.Р.Державина-баснописца // Пробл. изучения русской литературы XVIII века. Л.: Изд-во ЛГПИ им. А.И.Герцена, 1984. Вып.6. С. 76–85.

Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. I–X. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950–1959.

Луцевич Л.Ф. Психологическая лирика (песни) А.П.Сумарокова: Лирический субъект в песенной поэзии классицизма // Пробл. изучения русской литературы XVIII века. От классицизма

к романтизму. Л.: Изд-во ЛГПИ им. А.И.Герцена, 1982. Вып.5. С.11–22.

Ржевский А.А. Элегия // Русская литература – век XVIII. Лирика / сост., подгот. текстов и коммент. Н.Кочетковой, Е.Кукушкиной, К.Лаппо-Данилевского и др. М.: Худож. лит., 1990. С.166–168.

Серман И.З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л.: Наука, 1973. 284 с.

Сумароков А.П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Изд.2. СПб.: Универ. тип. у Н.Новикова, 1787. Ч.1–10.

Чердниченко Т.В. Песенная поэзия А.П.Сумарокова // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века: тр. ГМПИ им. Гнесиных. 1975. Вып. 21. С.113–141.

Чердниченко М.В. Творчество Г.Р.Державина и М.В.Ломоносова (традиции и новаторство): дис. ... канд. филол. наук. М., 1997. 214 с.

Яницкая С.С. А.П.Сумароков и формирование жанровой традиции русского романа // Изв. Саратов. ун-та. 2009. Т. 9. Сер. Социология. Политология. Вып. 2. С.53–61.

FORMATION OF AUTHOR'S CONSCIOUSNESS OF G.R. DERZHAVIN AND SUMAROKOV'S POETIC TRADITION

Dmitry V. Larkovich

Senior Researcher of Literature and Journalism Department
Surgut State Teachers' Training University

The earliest period (1760–1770) of G.R.Derzhavin's creativity is observed in the article. G.A.Gukovsky's idea of A.P.Sumarokov's and his school's poets influence on the process of formation of the author's consciousness of Derzhavin who was guided by the predecessors' experience in mastering the principle of naturalness and identification of the boundaries of the expressive means typical of various lyric genres (the ode, elegy, song, fable, epigram and the others) is developed in the article. However, in practice his ideas of the boundaries often do not coincide with the norms of the contemporary genre canon that led him work out his own creative principles.

Key words: G.R. Derzhavin's poetry; poetic tradition; Sumarokov's poetic school; genre form; author's consciousness.