

А.Н. КОЛОСКОВ

*К.филол.наук, доцент
Санкт-Петербургский
Государственный университет
Санкт-Петербург*

«ЧУДЕСНЫЕ ВЕЩИ» В ЛИТЕРАТУРЕ / ЛИТЕРАТУРА «ЧУДЕСНАЯ ВЕЩЬ»

Статья посвящена рассмотрению феномена «чудесной вещи» в художественных практиках (в частности, в литературных текстах). Исследуется понимание иррационального, «чудесного» и способы его презентации. Анализируется связь между «бытованием» представлений о «чудесном» в творчестве и рефлексиями об этом же в эстетических исследованиях. Представлен эмпирический материал «новой» литературы, свидетельствующий о появлении «альтернативного» топоса «чудесного». Кроме того, «чудесные вещи» в реальной жизни существуют, они «выходят» за рамки художественных текстов. Этим чудесным является все то, что создано человеческим воображением, творческой фантазией, художественным вдохновением.

Ключевые слова: вещь, чудесное, иррациональное, Просвещение, эстетический трактат, вкус, чувства

A.N. KOLOSKOV

*K.filol.science, associate professor
St. Petersburg
State University
St. Petersburg*

«WONDERFUL THINGS» IN LITERATURE / LITERATURE «A WONDERFUL THING»

The article deals with the phenomenon of the «wonderful thing» in artistic practices (particularly literary texts). The understanding of irrational, «wonderful» and ways of its presentation are investigated. The connection between the «existence» of ideas about «wonderful» in creativity and reflexes about the same in aesthetic information-investigations is analyzed. Empirical material of «new» literature is presented, testifying to the appearance of «alternative» topos «wonderful». In addition, «wonderful things» exist in real life, they «go beyond» artistic texts. This wonderful is all that is created by human imagination, creative fantasy, artistic inspiration.

Keywords: ehing, wonderful, irrational, the Age of Enlightenment, esthetic treatise, esthetic taste, feelings

Статья печатается при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта № 17-03-00613 «Феномен вещи в информационной культуре».

Всякого рода мировоззренческая система включает в себя, помимо оценок реальной социальной, человеческой действительности, также представления о такой сфере жизни, которая носит название ирреального, «чудесного» и пр., то есть не укладывается в рамки обыденного. «Чудесные вещи» (в философском понимании данного концепта) в художественных практиках обретают особенный статус, который свидетельствует не только об определенном типе художественного сознания, но и как бы «моделирует» реальность, легитимизирует то, что не имеет кодификаторов материальных (то, о чем приходится говорить «уподобляя», переводить в «схватываемые» разумом «подобия»).

Любопытны с точки зрения постижения и презентации «чудесных вещей» опыты «новой литературы», отчасти продолжившей, а отчасти радикально трансформировавшей традиции духовной литературы, базировавшейся на фундаментальных онтологических нарративах. Наиболее репрезентативными в этом смысле являются художественные практики так называемых «переходных» периодов в культуре. Например, слуховое постижение мира и его отображение в звуках всегда было важно для Державина-художника. Удивительная музыкальность творений поэта не раз отмечалась исследователями его творчества. Т.Н. Ливанова писала: «Соприкосновения Державина с музыкой были чрезвычайно разносторонними, более разносторонними, чему любого из русских поэтов XVIII века» [1;150]. На протяжении всей жизни не угасал интерес Державина к театру и драматургии, и жанр оперы всегда оставался в центре его внимания. В годы губернаторства в Тамбове (1785-1788) репертуар созданного Державиным театра включал в себя не только трагедии и комедии, но и оперы (к примеру, большой популярностью у зрителей пользовалась опера Мармонтеля «Земира и Азор»). В это же время поэт приобрел у Н.И. Новикова целый ряд (более 34-х) отечественных и переводных драматических произведений. Среди них 11 оперных либретто («Земира и Азор», «Два охотника», «Матросские шутки», «Добрые солдаты» и др.). Совершенно верно отметила В. В. Сперанская тот факт, что театральная деятельность Державина помогала ему постигать сценическое мастерство, драматургическое искусство, проверять свои знания по теории драмы и одновременно совершенствовать свои способности писателя-драматурга [2]. Глубочайшее недовольство качеством репертуара,

недостаточным присутствием отечественных драматических произведений на сцене (или их низкими художественными достоинствами) привело Державина в начале XIX века к активному полемическому включению в процесс художественного творчества на театральном поприще.

Как отмечал Я. К. Грот, в репертуарах театров того времени была масса комических опер нелепого содержания, пользовавшихся, тем не менее, большой популярностью: «Между последними особенно посчастливилось волшебнo-комической опере «Русалка», заимствованной из немецкой пьесы «Das Donauweibchen», производившей фурор в Вене и Берлине. Один из усердных переводчиков для тогдашнего театра нашего, Краснопольский, переложил ее на русские нравы с превращением Дуная в Дон. Эта переделка в первый раз явилась на сцене осенью 1803 года в великолепной обстановке и при участии лучших артистов. Несмотря на нелепость своего содержания, «Русалка» сделалась надолго любимой пьесой петербургской критики и давалась через день. Везде слышались из нее арии...» [3; С.575].

В письме к В. В. Капнисту от 30 июля 1804 года Державин резко, но в то же время с болью оценивает репертуар театров: «Теперь вкус здесь на шуточные оперы, которые украшены волшебными декорациями и утешают более глаза и музыкою слух, нежели ум. Из них одну, «Русалкой» называемую, представляли почти всю зиму беспрерывно и теперь представляют, но не так, как прежде, в единстве времени и никогда не менее 5 актов, на против того по частям. Первую часть давали зимой, ныне зачали вторую, а там третью, четвертую и так далее, дондеже вострубит труба Ангела и декорация света сего, переменясь, представит нам другое зрелище. Вы спросите меня, как это делается? ибо где есть связь, там должен быть план, начало и конец. Но вы ошибаетесь. Представьте себе сонные грезы. Без всякого соображения и последствия, что видят, то и бредят. Вот в коротких словах описание нынешнего театра» [3;575].

Одновременно с созданием трагедий, опер, комедий Державин теоретически осмысляет драматургию и театр. Традиционно принято считать, что основы науки о драматургии в России заложил В.Г. Белинский[4],[5]. Не преуменьшая заслуг великого критика в этой области, хочется отметить, что и в XVIII веке русские мыслители активно исследовали теоретический аспект этого рода искусства.

Обращение Державина на рубеже XVIII – XIX веков к данной фило-софско-эстетической проблеме завершилось формулировкой ряда концептуальных положений, касающихся драматических произведений, в разделе «Опера» многолетнего итогового труда поэта «Рассуждение о лирической поэзии». Трактат постигла незавидная участь, как и большую

часть рукописного наследия поэта. Текст 3-й части «Продолжения о лирической поэзии» (в том виде, в котором был подготовлен к публикации Державиным) и 4-я, последняя, часть трактата увидели свет лишь, соответственно, в 1986 и в 1989 годах, то есть через 175 лет после того, как в «Чтении в Беседе любителей русского слова» (кн. 2, 1811) было начато печатание этого интереснейшего документа [6], [7]. Соответственно, в течение долгих лет не было целостного осмысления этого памятника культуры. Между тем, В. А. Западов совершенно справедливо характеризовал «Рассуждение о лирической поэзии», как трактат в целом находящийся на уровне современной Державину европейской эстетической мысли, которая пропущена сквозь его личное отношение и соотнесена с его собственным поэтическим опытом и практикой русской поэзии [7; С.245].

«Рассуждение о лирической поэзии» Г.Р. Державина подтверждает глубокое знакомство автора с эстетическими теориями Батте, Зульцера, Гердера, Броуна, Гецеля и др. Нельзя не согласиться с мнением И. В. Карташовой, что «Рассуждение...» имеет по крайней мере типологическую общность со взглядами на искусство английских предромантиков (например, Херда, Юнга) и что эстетическая мысль Державина нередко двигалась в направлении и приходила к выводам, близким ранним немецким романтикам [8].

Несомненно, Державин обнаруживает достаточно прочную связь с классицистической эстетикой. Это четко прослеживается в разделе трактата, посвященном жанру оперы. Справедливо говорить о многообразном и сложном соотношении элементов классицистической, предромантической (в большей степени) и собственно романтической эстетики в творческом со-знании поэта. Зачастую у Державина традиционные темы и поэтические (в широком смысле) установки являются «отправной точкой» для развития принципиально новых по художественному наполнению произведений, в частности, драматических.

В трактате Державин соблюдает нормативную закреплённость определенного содержания художественного произведения за тем или иным жанром.

Следуя сложившейся классицистической традиции, например, поэт указывает, что «оратория с оперой различествует в том, что оратория имеет духовное содержание и лица из священного писания ветхого и нового завета; а опера, – разумеется важная, – из языческой мифологии, истории древней и новой» [9; С.251-252].

Внутри драматических жанров, по Державину, также предполагается разграничение содержания произведения. Если в трагедиях, операх, героических представлениях предметом эстетического осмысления

становится история (в самом широком смысле этого понятия), то в комических операх и комедиях - человек, его внутренний мир и пр.

Однако, такое разграничение весьма условно, поскольку на практике у Державина антропоцентрический подход к изображению и осмыслению бытия присутствует в первой группе жанров в такой же степени, как и во второй.

Так, даже ирреальное, «чудесное» в музыкальных произведениях поэта подвергается «олицетворению», то есть является результатом действия какого-либо конкретного лица. Например, Тугарин Тугариныч (он же - Змей Гориныч, Змеулан Змеуланых) «царь и чародей болгарский» в театральном представлении с музыкою «Добрыня» появляется «в личине крокодила, на двух крылатых треглавых змеях», но почти сразу же «снимает с себя личину» и до конца представления остается в образе человека. Державин постоянно декларировал прямое воспитательное воздействие искусства, характерное для классицизма, например, в предисловии к трагедии «Темный» поэт писал: «Театр есть кафедра добродетелей, а эшафот пороков» [10; С.386].

Однако целый ряд принципиальных положений, представленных в трактате, демонстрирует существенный отход поэта от эстетики классицизма. Первый вопрос, поднимаемый Державиным, в разделе трактата «Опера», касается одной из ключевых категорий классицистической эстетики - «вкуса». Поэт выстраивает рассуждение в виде полемического диалога с «французскими и немецкими эстетиками» (а именно, с Батте и Зульцером) и излагает их критические замечания, касающиеся жанра оперы: «В сем чрезвычайном зрелище господствует удивительная смесь великого и малого, прекрасного и нелепого... Между тем посреди сих безделиц, мелочей и даже обидных для хорошего вкуса (*здесь и далее выделено мной – А.К.*) представлении встречаешь такие действия, которые глубоко проникают сердце, наполняют душу восхищением, нежнейшим состраданием, сладостным удовольствием или ужасом и содроганием... Кроме сих противоположностей, несоответственностей и несвязностей в игре их, благоразумию и хорошему вкусу противных, усматриваются неудобства и почти невозможности иметь совершенную оперу по самым ее правилам». Возражая, Державин пишет: «Гонких знатоков мало; вкусы различны, – и миг удовольствия – шаг к блаженству» [9; С. 256]. Тем самым Державин отходит от принципов Ш. Батте и И.Г. Зульцера, хоть и называет их своими наставниками. Батте в традиции современной ему культурной эпохи определяет искусство как подражание природе. Творцы не должны подражать обычной, будничной природе, потому что вкус, для которого и создано искусство, лишь тогда бывает удовлетворен, когда искус-

ство делает правильный выбор и верно подражает природе. Разделяя вкус на правильный (хороший) и неправильный, Батте четкого определения этому понятию не дает: «Вкус в искусстве то же самое, что интеллект в науке. Правда, объекты их различны, но их функции настолько сходны, что с помощью второго начала можно объяснить и первое». По мысли ученого, существуют люди, с неправильным вкусом, потому что они считают плохим или хорошим то, что на самом деле не является таковым. Батте признает лишь один хороший вкус - тот, который одобряет прекрасную природу. Категория вкуса у исследователя получает значимое гносеологическое наполнение: «Душа познает, и познанное вызывает у нее чувство. Познание есть свет, озаряющий душу, чувство есть движение, ее волнующее. Первое освещает, второе согревает. Первое показывает нам предмет, второе - нас к нему привлекает или от него отталкивает. Итак, вкус есть чувство» [11; С.384].

Вкус – природная способность человека, его обязанность – вызывать влечение к хорошему (в случае с искусством – к прекрасной природе). Вкусу предшествует познание. Если вкус ошибочно принимает ложное благо за истинное, то причина этого кроется либо в неверном познании его объекта, либо в невежестве или предубеждении познающего.

Таким образом, вкус приравнивается Батте к знанию, которое в принципе доступно всем.

Со взглядами Батте сходны воззрения другого теоретика искусства - И.Г. Зульцера, творческое наследие которого также активно анализирует Державин. Говоря о вкусе, Зульцер, как и Батте, ставит его в прямую зави-симость от познания: «вкус есть необходимое следствие познаний и прони-цательности. Чем более распространяются познания, тем более должно чувствовать прекрасное, под различными формами, в которых оно любит раскрываться» [12; С.66].

Однако, в отличие от Батте, Зульцер рассматривает эту «способность души» с двух точек зрения: в качестве инструмента художника (в действии, активно) и с позиции воспринимающего субъекта (пассивно). В первом случае признается возможность «спорить о вкусах»: «Два великие художника в живописном искусстве никогда не дадут одинакового приговора о картинах, хотя бы они говорили откровенно. Сие не что иное есть, как различие познаний и проницательности, происходящее от различия во вкусах. Всякий особенный род красоты составляет, так сказать, особенное знание. И так надобно иметь сведение, чтобы сказать что-нибудь приличное предмету». Таким образом, вкус может быть разнообразным, если под этим понятием понимается выбор художника, организация, украшение материала и пр. Во втором случае различие вкусов

имеет место «...только между невеждами и поверхностные знания имеющие...» [12; С.65-66].

Державин в разговоре о совершенстве художественного произведения использует слово «вкус». Конкретного определения этого понятия у него нет, однако, констатация того факта, что «вкусы различны», демонстрирует неприятие концепции Батте и Зульцера, к тому же поэт ни в художественных произведениях, ни в теоретических работах не отделяет «прекрасной природы» от природы вообще. Совершенно справедливо отмечала Л.И. Кулакова тот факт, что в данном случае в своих суждениях и творчестве Державин ближе к Дидро и его русскому истолкователю А.Д. Голицыну: «Натура вся прекрасна... В натуре нет ничего неосновательного» [13].

Размышляя о жанре оперы, Державин отказывается от идеи подражания: «Сочинитель оперы отличается тем только от трагика, что смело уклоняется от естественного пути и даже совсем его выпускает из виду; ослепляет зрителей частыми переменами, разнообразием, великолепием и чудесностию приводит в удивление, не смотря на то, естественно или неестественно, вероятно или невероятно» [9; С.258].

В данном случае поэт, подходя к ирреальному («чудесному», «неестественному», «невероятному») как художественной данности, удаляется от предшествующей традиции. Так, Ломоносов чудеса в мире природы рассматривает в качестве ещё не исследованных человеком её тайн, в то время как чудеса в истории человечества, по его мнению, напрямую связаны с трансцендентным воздействием (к примеру, чудо - рождение Елизаветы Петровны в день прибытия Петра в Москву после победоносной Полтавской битвы) [14;113]. Эстетическое удовольствие, по Державину, можно получить созерцая созданный творческим сознанием художественный мир. Например, сущность волшебной оперы воспринимается поэтом как эстетическая данность, которая прекрасна сама по себе: «Она, мне кажется, перечень, или сокращение всего зримого мира. Скажу более: она есть живое царство вымыслов и мечтаний поэзии; образчик (идеал), или тень того удовольствия, которое ни оку не видится, ни уху не слышится, ни в сердце не всходит... Словом, видишь перед собою волшебный, очаровательный мир, в котором взор объёмлется блеском, слух гармониею, ум непонятностию, и всю сию чудесность видишь искусством сотворенну (выделено мной - А. К.)...» [9; С.256].

Принципиально важным, ключевым понятием эстетики Державина является «вдохновение», которое понимается как некое озарение художника, душевное восхищение, эмоциональный всплеск: «Вдохновение не что иное есть, как живое ощущение, дар Неба, луч Божества. Поэт, в полном упоении чувств своих разгорался с вышним оным пламенем

или, проще сказать, воображением, приходит в восторг, схватывает лиру и поет, что ему велит его сердце» [15; С.280].

Понятие «вдохновение» употреблялось задолго до Державина, например, встречается оно у Ломоносова. Однако, как убедительно доказала Л.И. Кулакова, державинская трактовка вдохновения принципиально отличается от понимания его в классицистических поэтиках [13; С.26-32]. У Ломоносова это одна из двадцати шести «фигур предложения» (то есть риторическая фигура, поддающаяся вполне рационалистическому объяснению). Державин же подчеркивает, что «в прямом вдохновении нет ни связи, ни холодного рассуждения; оно даже их убеждает и в высоком парении своем ищет только живых, чрезвычайных, занимательных представлений» [15;280-281].

Таким образом, для Державина просто не существует основной проблемы классицизма – кого следует избрать в качестве образца: древних или новых авторов. Говоря о моральной, дидактической направленности оперы, поэт приводит в пример греческую трагедию: «...что препятствует возвести ее (*опера – А.К.*) на ту же степень достоинства и уважения, в коем была греческая трагедия? – Известно, что в Афинах театр был политическое учреждение. Им Греция подерживала долгое время великодушные чувствования своего народа, превосходство ее над варварами доказывающее» [9; С.256-257]. Однако доброе мнение о греческой трагедии касается лишь ее политической и воспитательной направленности и не заканчивается призывом избрать ее в качестве «образца».

В разделе «Опера» четко прослеживается стремление поэта упорядочить, систематизировать черты поэтики жанра. Думается, что это стремление было вызвано желанием приблизиться к стилистике научной работы, а не жадой канонизировать какие-либо правила создания (или черты поэтики) оперы.

Единственное положение, которое проводится в трактате настойчиво – необходимость морально-политического воздействия произведений этого жанра: «Нигде нельзя лучше и пристойнее воспевать высоких сильных од, сопровождаемых арфою, в бессмертную память героев отечества и в славу добрых государей, как в опере на театре...» [9; С.257].

Поэтому тематика большинства музыкальных драматических произведений поэта - отечественная история, в отличие, например, от А. П. Сумарокова. Героические оперы именно этого автора выделяет Державин в своем трактате: «У нас важных опер, сколько я знаю, только две, сочиненные г-м Сумароковым: «Цефал и Прокрис», «Пирам и Тизба» [9; С.258]. В основе этих произведений лежит любовная история, в развитии которой активное участие принимают персонажи греческой мифологии.

Так, в опере «Цефал и Прокрис» богиня Аврора похищает своего возлюбленного - царевича Фоциды Цефала, который в начале произведения женится на дочери Афинского царя Прокрис. Авроре помогают Минос, царь Критский, влюбленный в Прокрис, и его вельможа волшебник Тестер. Подвергнувшись волшебному воздействию, Цефал стрелой, выпущенной из лука, убивает свою любимую. Заканчивается опера тем, что Аврора за свои интриги наказывается Зевсом, который заставляет её оплакивать Прокрис.

Действие в опере перемещается из Афин в «прекрасную при горах, рощах и источниках долину», преображающуюся в дальнейшем в «пустыню преужасную», и затем «театр представляет рощи в близости города Афин» [16; С.46-84].

Таким образом, ирреальные, «чудесные» персонажи включены в ирреальные временные и пространственные измерения.

У Державина волшебники, волшебницы и другие сказочные персонажи включены в систему реальных исторических событий.

Даже в «Добрыне», при всей условности изображаемых исторических событий, время действия можно определить начальным периодом борьбы российского народа за национальную независимость против тата-ромгоньского ига (действие происходит в столичном городе Киеве «при окончании идолопоклонства среди действующих лиц великий князь киевский Владимир, царь болгарский, то есть татарский Змей Горынич и т.д.).

В предисловии «К читателю» героического представления «Пожарский, или Освобождение Москвы» поэт указывает: «все сии характеры и прочих лиц, упоминаемых косвенно в монологах, взял я, ничего к ним не прибавляя, точно из истории...» [10; С.132].

А содержание оперы «Грозный, или Покорение Казани», по указанию автора, позаимствовано «из казанской истории и тамошнего края татарского баснословия» [10; С.582].

В то же время содержание трагической оперы, на что указал Державин в трактате, может быть почерпнуто не только из древней и средней истории, но из языческой мифологии. Действующими лицами являются боги, герои, рыцари, богатыри, феи, волшебники. В качестве примера источников, из которых «много заимствовать можно чудесных происшествий», поэт приводит сказки, древние и народные песни, собранные Поповым, Чуйковым, Ключаревым и другими.

Два сборника В.А. Лёвшина, содержащие волшебно-рыцарские повести, - «Русские сказки» (1780) и «Вечерние часы» (1787) - долгое время приписывались Чулкову. Думается, этим фактом можно объяснить отсутствие имени Лёвшина в приведенном поэтом списке источников «чудесных происшествий». Между тем, у Державина в представлении

«Добрыня», как и в сказках Лёвшина, действуют Добрыня, коварный Тугарин, волшебница Добрада, красавица Прелепа, князь Владимир, слуга Торой (у Лёвшина – Тароп). Кроме того, оба автора приурочили подвиги своих героев к дохристианскому времени правления Владимира Святославича, то есть, по мысли Е. А. Костюхина, с точки зрения волшебнорыцарского романа – более экзотическому [17; С.10]. Самое главное, что свидетельствует об опосредованном (то есть уже переосмысленном в волшебнорыцарских романах) восприятии Державиным былинных героев и ситуаций, выражается в словах героев театрального представления «Добрыня». Например, при первой встрече Торопа, Прелепы и Способы главный герой представления именуется и «рыцарем» и «богатырем», а истоки подобного совмещения понятий вполне определены.

Характеризуя волшебнорыцарскую повесть XVIII века, Е.А. Костюхин сделал вывод, что она «ввела историю в художественную литературу и сделала ее предметом эстетического наслаждения» [17; С.20]. Есть все основания полагать, что именно эстетические достоинства названных произведений привлекли творческое внимание Державина.

В опере, с точки зрения поэта, на равных выступают моральная и эстетическая функции, причем они как бы дополняют друг друга, переходят одна в другую. Эстетическое, духовное воздействие (через музыку, декорации, танцевальные партии и т.д.) подготавливает, настраивает зрителя на восприятие серьезных тем и проблем, в то же время сама мораль должна быть подана «эстетично», через высокохудожественный текст, который гармонично сочетается с музыкой, через хорошую игру актеров и пр. Соглашаясь с Зильцером, что «впечатления чувственных органов возбуждают или производят в душе чувствования» [12; С.75], Державин заостряет внимание на ряде «технических» моментов жанра.

Оперные либретто должны быть написаны либо краткими лирическими стихами, либо скандированной прозой, чтобы текст было удобно сопровождать музыкой.

Успех оперы зависит от таланта и профессионализма поэта: «Самой первой степени поэт, ежели он в слоге своем нечист, тяжел, единообразен, единозвучен, не умеет изгибаться по страстям и облекать их в сердечные чувства, – к сочинению оперы не годится. Не позаимствуют у него ни выразительности, ни приятности лицедей и уставщик музыки». Опера предполагает коллективное творчество поэта, автора музыки, актеров, поэтому необходимо учитывать их способности, склонности, навыки, чтобы «во всех частях оперы соблюдена была гармония» [9; С.258].

Итак, отказ от следования «прекрасной природе», неприятие многих канонов в искусстве, культивация поэтического вдохновения

определяют отношение Державина к фундаменту эстетики классицизма – системе жанров.

В «Рассуждении о лирической поэзии» поэт временами отходит от традиционной классификации лирической поэзии, указывая, что форм или правил «по многочисленности случаев» быть не может. Музыкальные драматические жанры Державин дифференцирует по-разному: важные оперы (т.е. героические), исторические представления и трагедии могут иметь одинаковое содержание, но отличаются приемами и средствами его художественного осмысления и воплощения. Жанр комической оперы отделяется от названной выше группы жанров своей проблематикой. Как уже отмечалось, авторы комических опер черпают содержание для произведений из романов, из «общезития» (интересно отметить, что жанровое деление по проблематике было у Ломоносова). Державин-драматург оставил два произведения смежного жанра – «героическое представление»: «Добрыня» (1804) и «Пожарский, или Освобождение Москвы» (1806).

Героические представления – жанр, который по особенностям своей поэтики находится между героической оперой и трагедией. В.В. Сперанская отмечала, что: «Героические представления – это такие произведения, в которых главное содержание – героические события прошлого или современности. Основная цель их – возбудить у зрителя чувство патриотизма, любви к отечеству. С оперой такие представления имеют общее – вымысел, граничащий с фантастикой, а также музыку и пение» [2; С.146].

В предисловии к героическому представлению «Пожарский, или Освобождение Москвы» Державин выделяет те черты представления, которые сближают его с оперой: «дабы торжественное сие деяние, воспричин-ствовавшее благоденствие Империи и донныне существующее, не было зрелищем скучным и мрачным, подобно трагедии: то украсил я его великолепием, свойственным операм, придав ему разные декорации, музыку, танцы и даже виды самого волшебства».

Однако автор обращает внимание и на другое: «Но чтоб с другой стороны оно (*героическое представление* – А.К.) не потеряло в сем блеске принадлежащей ему героической важности и силы, то некоторым лицам дал я довольно трогательные и пространные монологи, но избавил их вовсе от пения и плясок, им неприличных, предоставляя то единственно статистам в балете, хорах и речитативах» [10; С.133]. Все главные действующие лица героического представления, проводящие идею морального воздействия на зрителя, освобождены от исполнения арий и танцев. Этот художественный прием свидетельствует о сближении героического представления с поэтикой трагедии.

Необходимо отметить одну важную особенность ирреального в операх и представлениях поэта. Чудо, волшебство и прочие составляющие ирреального не имеют определяющего значения в изображаемых исторических событиях. Так, в представлении «Пожарский» волшебство Марины, жены Лжедмитрия, ограничивается лишь способностью очаровывать и влюблять в себя представителей сильного пола, а также в малой степени управлять силами природы. Это, конечно, осложняет задачу положительных героев, но не делает её невыполнимой, и, в конце концов, ирреальное побеждается реальным – торжеством разума, любовью к Отечеству, силой воли и т.д.

В то же время, Державин никак не использовал в произведении достаточно известный рассказ из «Книги о чудесах преподобного Сергия» о том, что святой три раза явился Козьме Минину, «повелевая ему казну собирать и воинских людей наделяти» [14; С.107]. Минин не сразу поверил в это «явление», за что был наказан, «болезнующим чревом», но затем поступил в соответствии с указаниями Сергия Радонежского.

Или, например, генеральная идея «Добрыни» – борьба русского народа с иноземными завоевателями – осложнена таинственной интригой Тугарина против Прелепы, которую одновременно любят Владимир и Добрыня. Сребробрады уже приговаривают Прелепу к казни, но волшебница Добрада публично доказывает её невиновность, и все заканчивается счастливо. Свои волшебные способности и Тугарин, и Добрада используют только в любовной, бытовой ситуации. Так, Добрада «прикасается железом к Тугарину, у которого из-за пазухи выпадает кольцо», свидетельствующее, что это дар Добрыни Прелепе. Подобное «волшебство» вполне осуществимо и в реальной жизни, когда человек, не обладающий сверхъестественными способностями, находит и отнимает украденную вещь. Таким образом, злые и добрые колдовские силы Тугарина и Добрады «уравновешивают» друг друга на любовной интриге, а глобальная проблема национальной независимости россиян оказывается свободной от ирреальных мотивов.

Державин, говоря в своем трактате «Рассуждение о лирической поэзии» о политическом назначении опер, отмечает важность того, как эта функция произведения выполняется, и приводит в пример именно героическое представление: «Нигде нельзя лучше и пристойнее воспевать высоких сильных од, сопровождаемых арфою (*в широком смысле, т.е. сопровождаемых музыкой, выделено мной – А.К.*)... как в опере на театре» [9; С.257].

То есть, в героическом представлении, в отличие от опер, где эстетическая и моральная функции выступают на равных и дополняют друг друга, эстетическое воздействие (в частности, через музыку) высту-

пает в первую очередь как средство для максимально полного и эффективного морального влияния на зрителя. И значения этого средства нельзя недооценивать.

В.В. Сперанская, исследовавшая творческую историю оперы «Грозный, или Покорение Казани», обратила внимание на то, что Державин, сокращая объем оперы, исключил из нее некоторые монологи и диалоги, но оставил все музыкальные номера [2; С.147]. Этот факт подтверждает бережное, уважительное отношение поэта к музыкальной части своих произведений.

Само обозначение жанра «историческое представление» (у Державина «театральное представление», «героическое представление» - это варианты названия одного жанра) идет от Екатерины II, литературное творчество которой Державин высоко ценил. Императрица написала три драматических произведения в этом жанре: «Подражание Шакеспиру, историческое представление без сохранения феатральных обыкновенных правил, из жизни Рюрика» (СПб., 1786); «Начальное управление Олега. Подражание Шакеспиру без сохранения феатральных обыкновенных правил» (СПб., 1787); «Игорь. Историческое представление без обыкновенных феатральных правил». Последнее произведение закончено не было. На основании сведений, содержащихся в дневнике А.В. Храповицкого, Г.Н. Моисеева датирует время работы над ним 1786 годом [18; С.151].

Поскольку пьесы Екатерины увидели свет после того, как в 1783 году в «Собеседнике любителей Российского слова» начали по частям выходить ее «Записки касательно Российской истории», можно предположить, что изучение далекого прошлого страны подтолкнуло императрицу к написанию драматических произведений именно на историческую тему. Обращает на себя внимание ряд реминисценций в пьесах Екатерины II из ее же «Наказа», а события, приведенные автором в «Записках касательно российской истории», являются основой сюжетообразования «Исторического представления...из жизни Рюрика».

Еще Н.А. Добролюбов отмечал, что Екатерина II изображала «всех князей русских сколько возможно более чистыми и высокими личностями» [19; С.203]. Анализируя «Записки касательно Российской истории», Добролюбов доказывал, что императрица при описании происшедших событий зачастую весьма пристрастно интерпретировала их, о некоторых компрометирующих власть фактах предпочитала умалчивать, таким образом труд ее был далек от исторической достоверности». Это точка зрения демократической критики XIX века. Сегодня можно возразить, что такой подход был обусловлен малым количеством и специфическим содержанием использовавшихся Екатериной II источников. Современный исследователь В.А. Бочкарев писал, что подражание Екатерины

II при создании драм Шекспиру, которое она декларировала, являлось чисто внешним и ограничивалось лишь отказом от соблюдения трех единств и других правил классицизма [20; С.204]. Императрица, считавшая «образцовое послушание» одной из главных черт русского национального характера (по крайней мере, она пыталась внушить это подданным), свое литературное творчество, в частности драматургию, подчинила задаче политического, морального воспитания зрителя, естественно, в нужном ей русле, учитывая сложившуюся политическую и социальную обстановку в стране и в Европе (недавнее восстание под предводительством Емельяна Пугачева, предвестие Французской революции).

Возникает вопрос: почему Державин, который в дальнейшем в своих трагедиях всегда будет декларировать историческую достоверность событий, происходящих в пьесах, который очень трепетно относился к художественным особенностям драматических произведений, так высоко оценивает творчество Екатерины (дважды ставит в пример ее произведения в теоретическом трактате)? На этот счет у поэта есть вполне конкретное высказывание: «...Мы видели и слышали, какое действие (здесь и далее выделено мной - А.К.) имело героическое музыкальное представление, сочиненное ею в военное время под названием «Олег»... один стих в таком представлении может произвести следствия, подобные известному слову, сказанному Александром Великим Кассандру» [9; С.257].

Державин, как видим, не дает оценку собственно художественным достоинствам пьес Екатерины. Однако поэт подчеркивает несомненное, на его взгляд, достоинство этих драматических произведений - их воздействие на зрителя (читателя), их моральную, дидактическую направленность.

К тому же, думается, Державину не могла не импонировать попытка императрицы отказаться от классицистической нормативности. Поэт с одобрением говорит об опытах Екатерины II в жанре комической оперы (в данном случае Державин не разграничивает исторические представления и комические оперы, поскольку, во-первых, произведения обоих жанров присутствуют в творчестве Екатерины II, во вторых, моральное содержание, по Державину, - черта, которая должна присутствовать и в одном, и в другом жанре): «...покойная императрица удостоивала сей род поэзии своим занятием. Она любила русский народ и думала приучить его и на театре собственной его идиоме». В творчестве Екатерины II была очень важная для дальнейшего развития драматургии особенность. Императрица одной из первых в России включила в свои драматические произведения фольклорные мотивы. Фантастика, волшебство ис-

пользовались Екатериной в качестве яркого художественного «прикрытия» четкого идейного подтекста. С другой стороны, произведения императрицы предназначались не только для зрителя (читателя). Венценосной писательнице необходимо было показать авторам драматических произведений, как нужно их писать. Поэтому, даже в тех случаях, когда какие-либо волшебные, фантастические моменты в пьесах не прикрывали идейной подоплеки, они декларировали собственную значимость, т.е. показывали авторам драматических произведений, что фантастика, волшебство могут быть предметом изображения сами по себе. Таким образом, они использовались в качестве художественного средства и объекта изображения. Важно то, что императрица, возможно, сама того не подозревая, указала на возможность иного метода изображения. Эту специфику очень чутко уловил Г.Р. Державин и начал ту творческую работу в драматургии, которую после него в разных литературных формах продолжили с большим успехом романтики. В.А. Западов справедливо заметил, что неоднократные попытки определить «национальный характер» русского народа, занятия историей, использование фольклора в художественном творчестве, поэтика драматических произведений свидетельствуют о том, что с начала 80-х годов императрица как писатель была захвачена идеями предромантизма [21; С.50]. Именно этот факт, свидетельствующий о сходном направлении творческой мысли, думается, отчасти объясняет интерес поэта к творчеству Екатерины II.

Вместе с тем, «чудесные вещи», по Державину, в реальной жизни существуют. Этим чудесным является все то, что создано человеческим воображением, творческой фантазией, художественным вдохновением. С этой точкой зрения поэта трудно не согласиться, и хочется заметить, что таковым «чудом» являются не только его художественные произведения, но и теоретические работы. В своей интересной и глубокой статье «Державин и романтизм» И.В. Карташова отметила, что у поэта не выдерживается избранный им жанр ученого «рассуждения». Оно экспрессивно, эмоционально, образно и поэтично. Наряду с исследователем сосуществует лирическое «я», любующееся красотой мира и искусства. Все это придает эстетическому трактату «некоторую неоднородность, которая, однако, очень показательна для переходных периодов литературного развития [8].

ЛИТЕРАТУРА

- 1.Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века., т.1., М.,1952
- 2.Сперанская В.В. Г.Р. Державин о театре и драматургии. // Проблемы изучения русской литературы XVIII века (от классицизма к романтизму), вып.1., Л, 1974
- 3.Грот Я. Жизнь Державина., М., 1997
- 4.Костелянец Б. Драма и действие (лекции по теории драмы),. Вып. 2, СПб., 1994
- 5.Курилов А.С. Литературоведение в России XVIII века, М., 1981
- 6.Западов В.А. Текстология и идеология (борьба вокруг литературного наследия Г.Р. Державина) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века, вып.4, Л., 1980
- 7.Западов В.А. Работа Г.Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии»// XVIII век, сб.15. Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой, Л., 1986.
- 8.Карташова И.В. Державин и романтизм // Романтизм в литературном движении. Тверь, 1997
- 9.Державин Г.Р. Продолжение о лирической поэзии // XVIII век, сб.15. Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой, Л, 1986
- 10.Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. Издание Императорской Академии Наук, Санктпетербург, 1866, том IV
- 11.Батте Изящные искусства, сведенные к единому принципу // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т.II, М, 1964
- 12.Новая феория удовольствий, сочинение Зульцера, СПб., 1813
- 13.Кулакова Л.И. О спорных вопросах в эстетике Державина // XVIII век, сб. 8, Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века., Л, 1969
- 14.Серман И.З. Чудо в исторических представлениях XVII - XVIII веков // Русская литература, № 2, СПб., 1995
- 15.Державин Г.Р. Избранная проза., М., 1984
- 16.Сумароков А.П. Цефал и Прокрис, опера // Российский Феатр, или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений, часть XVIII, Спб., 1788
- 17.Костюхин Е.А. Древняя Русь в рыцарском ореоле // Приключения славянских витязей, М., 1988
- 18.Моисеева Г.Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века, Л., 1980
- 19.Добролюбов Н.А. Собрание сочинений, М.Л., 1961., т.1
- 20.Бочкарев В.А. Русская историческая драматургия XVII - XVIII вв., М., 1988
- 21.Западов В.А. Литературные направления в русской литературе XVIII века, СПб., 1995

TRANSLIT

1. Livanova T.N. Russkaya muzykalnaya kultura XVIII veka., t.1., M.,1952
2. Speranskaya V.V. G.R. Derzhavin o teatre i dramaturgii. // Problemy izucheniya russkoy literatury XVIII veka (ot klassitsizma k romantizmu), vyp.1., L, 1974
3. Grot YA. Zhizn Derzhavina., M., 1997
4. Kostelyanets B. Drama i deystviye (lektzii po teorii dramy),. Vyp. 2, SPb., 1994
5. Kurilov A.S. Literaturovedeniye v Rossii XVIII veka, M., 1981
6. Zapadov V.A. Tekstologiya i ideologiya (borba vokrug literaturnogo naslediya G.R. Derzhavina) // Problemy izucheniya russkoy literatury XVIII veka, vyp.4, L., 1980
7. Zapadov V.A. Rabota G.R. Derzhavina nad «Rassuzhdeniyem o liricheskoy poezii»// XVIII vek, sb.15. Russkaya literatura XVIII veka v yeye svyazyakh s iskusstvom i naukoj, L., 1986.
8. Kartashova I.V. Derzhavin i romantizm // Romantizm v literaturnom dvizhenii. Tver, 1997
9. Derzhavin G.R. Prodolzheniye o liricheskoy poezii // XVIII vek, sb.15. Russkaya literatura XVIII veka v yeye svyazyakh s iskusstvom i naukoj, L, 1986

10. Sochineniya Derzhavina s obyasnitel'nymi primechaniyami YA. Grot. Izdaniye Imperatorskoy Akademii Nauk, Santktpeterburg, 1866, tom IV
11. Batte Izyashchnyye iskusstva, svedennyye k yedinomu printsipu // Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoy esteticheskoy mysli, t.II, M., 1964
12. Novaya feoriya udovolstviy, sochineniye Zultsera, Spb., 1813
13. Kulakova L.I. O spornykh voprosakh v estetike Derzhavina // XVIII vek, sb. 8, Derzhavin i Karamzin v literaturnom dvizhenii XVIII – nachala XIX veka., L., 1969
14. Serman I.Z. Chudo v istoricheskikh predstavleniyakh XVII - XVIII vekov // Russkaya literatura, № 2, SPb., 1995
15. Derzhavin G.R. Izbrannaya proza., M., 1984
16. Sumarokov A.P. Tsefal i Prokris, opera // Rossiyskiy Featr, ili Polnoye sobraniye vsekh Rossiyskikh Featral'nykh sochineniy, chast XVIII, Spb., 1788
17. Kostyukhin Ye.A. Drevnyaya Rus v rytsarskom oreole // Pri-klyucheniya slavyanskikh vityazey, M., 1988
18. Moiseyeva G.N. Drevnerusskaya literatura v khudozhestvennom soznanii i istoricheskoy mysli Rossii XVIII veka, L., 1980
19. Dobrolyubov N.A. Sobraniye sochineniy, M.L., 1961., t.1
20. Bochkarev V.A. Russkaya istoricheskaya dramaturgiya XVII - XVIII vv., M., 1988
21. Zapadov V.A. Literaturnyye napravleniya v russkoy literature XVIII veka, SPb., 1