
К 200-ЛЕТИЮ СМЕРТИ Г.Р. ДЕРЖАВИНА

А.Е. Махов

ДЕРЖАВИНСКАЯ ТЕОРИЯ ЛИРИКИ В ЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ

Аннотация

Трактат Г.Р. Державина «Рассуждение о лирической поэзии или об оде» рассматривается как синтез многочисленных поэтологических идей, восходящих к разным эпохам в истории европейской поэтики. Заимствуя из теорий лирики рубежа XVIII–XIX вв. круг представлений, связанных с понятиями чувства, сердца и выражения, Державин отказывается видеть модель лирики в музыке (как это делает большинство европейских теоретиков XVIII в.), предпочитая связывать лирику с визуальной изобразительностью и трактуя лирическое стихотворение как череду выразительных «картин».

Ключевые слова: «Рассуждение о лирической поэзии» Державина, теории лирики, поэтологические топосы, лирика и музыка, лирика и живопись, образ, выражение чувства, Шарль Баттё, Иоганн Готфрид Гердер.

Makhov A.E. Derzhavin's theory of lyrics in the european context

Summary: Derzhavin's «Discourse on lyric poetry» is considered as a synthesis of numerous poetological ideas taken from different periods in the history of european poetics, especially from modern theories of lyrics. Derzhavin acquired modern notions of lyrical «feeling» and «expression», but refused to regard music as a model for lyrical expression (as the majority of european theorists did). He preferred to associate lyrics with visuality and to treat lyrical poem as a chain of expressive «pictures».

Трактат «Рассуждение о лирической поэзии или об оде», над которым Г.Р. Державин работал в последнее десятилетие жизни¹, был создан уже после того, как лирика вошла (благодаря Шарлю Баттё и подхватившим его идею немецким эстетикам) в триаду литературных родов, а полемика о сущности лирики, сосредото-

ченная главным образом вокруг вопроса о том, является ли она, вместе с прочими литературными родами, подражанием, как считал сам Баттё, или (само)выражением, как полагало большинство немецких теоретиков, уже завершилась в пользу второго мнения.

Перипетии интенсивного обсуждения лирики европейскими поэтологами не могли не быть известны Державину: при редкости прямых цитат или заимствований в его трактате есть ссылки на Баттё, И.Г. Гердера, И.Г. Зульцера и других теоретиков лирики. Следовательно, трактат Державина можно и нужно рассматривать как реплику в этом обсуждении. Но была ли эта реплика запоздалой, малозначительной или все-таки оригинальной?

А.В. Западов, благодаря которому мы располагаем полным текстом «Рассуждения»², полагал, что «трактат Державина в целом находится на уровне современной ему европейской эстетической мысли»³. Этот тезис нуждается в уточнении. Что именно Державин принимает в современной ему теории (теориях) лирики – и что отвергает? Остается ли он в рамках современной теории или дополняет ее концептами, взятыми из более ранних эпох истории поэтики? Вносит ли он в современную теорию собственные, оригинальные штрихи?

Чтобы ответить на эти вопросы, нам первым делом нужно извлечь из текста Державина его основные идеи и связать их в некое целое – т.е., по сути дела, реконструировать державинскую концепцию лирики в ее общем виде, оставляя в стороне частные вопросы (обсуждение отдельных жанров, моментов истории поэзии и т.п.). При этом мы сохраняем словесный состав державинских формулировок, приводя их варианты, но воздерживаясь от введения собственных терминов.

Концепция Державина в ее основных положениях

Лирика – изображение (излияние, представление) чувств (превосходных чувств) сердца (восторженного сердца) (с. 516, 536, 537)⁴ – таких чувств, которые приводят душу в движение⁵.

Если лирика изображает *чувства* сердца, то эпос и драма – *действия* сердца или (в драме) высокого духа (с. 521, 536–537). Однако ода может порой не только изображать чувства, но и описывать действие, как эпос или драма (с. 537).

Произведения всех трех родов должны обладать единством: в лирике это – единство чувства или страсти, а в эпосе и драме – единство действия (с. 539). Однако это единство в лирике сочетается с разнообразием, которое поражает и удивляет слушателей (с. 540–541), и с особым беспорядком (ода не терпит плана – с. 538), в котором на самом деле наличествует тайная связь (с. 538).

Лирика – древнейшая форма поэзии: она родилась вместе с человеком, который первое свое слово произнес лирическим восклицанием (с. 517). Лирика возникла из восхищения чудесами мироздания и представляет глас восхищения, изливание восторга, порожденного этим восхищением (с. 516–517; поэт поет только в состоянии восхищения – с. 522) и / или удивлением поэта (так, в духовной оде поэт удивляется премудрости создателя⁶). Поэтому она не одно подражание природе, но и вдохновение природой (с. 517). Вдохновение – дар Неба, луч Божества (с. 522); ему свойственно высокое и быстрое парение (с. 522), в ходе которого воображение беспрестанно представляет множество картин, вещей, чувств (с. 536).

Лирика содержит картины, которые должны быть блестящими, живыми, краткими (с. 548); они должны создавать эффект тесноты – толпами тесниться (с. 579) – и одновременного совмещения (лирик видит вдруг тысячи мест и совмещает их в одну совокупность – с. 538). Краткость состоит также в тесном совмещении мыслей (с. 544)⁷.

Разнообразие и внезапное совокупление картин и предметов, показывающие остроумие поэта, а также громкий, высокопарный, цветущий слог оды приводят в восторг и удивление (с. 536).

«Слоевой состав» трактата

Уже из этого краткого свода концептов видно, что Державин соединяет в своей теоретической конструкции идеи, восходящие к разным эпохам поэтики: так, тоpos «поэзия – говорящая живопись» восходит к античности, мотив остроумия, вызывающего изумление, – к поэтике барокко, топика «чувства и сердца» – к дискуссиям о лирике во второй половине XVIII в. и т.д.

Заимствуя термин русской мифологической школы, мы можем сказать, что трактат Державина имеет «слоевой состав» – и прежде чем обсуждать степень оригинальности державинской теории, мы попробуем представить ее хронологический срез, распределив составляющие ее концепты по эпохам.

Античность

Выявляя античный поэтологический пласт в тексте Державина, мы должны в первую очередь отметить исключительно важную для него (о чем еще пойдет речь ниже) идею живописности лирики, создающей «блестящие, живые картины» (с. 548). Эта идея, без сомнения, восходит к горацианскому топосу «ut pictura poesis», который, варьируясь, проходит через всю историю европейской поэтики: так, ренессансный теоретик, Лодовико Дольче, определит «стихи и слова» как «кисть и краски поэта, которыми он наносит тени и цвета на полотно своего изобретения, чтобы создать столь удивительный портрет природы...»⁸; Филип Сидни (в начале «Защиты поэзии») называет поэзию «говорящей картиной (a speaking picture)»; немецкий теоретик и поэт XVIII в. Иоганн Бурхард Менке в латинской диссертации «О приятном» (1734) отмечает, что «поэт, как и художник, имитирует природу, и вполне уместно назвать, вместе с Флакком, поэзию картиной»⁹, и т.д.

Едва ли не самую знаменитую формулировку этой же мысли дает римская «Риторика к Гереннию»: «Стихотворение должно быть говорящей картиной, картина – молчащим стихотворением (poëma loquens pictura, pictura tacitum poëma debet esse)» (IV, 39). Отголосок этой формулы находим у Державина: «Поэзия по подражательной своей способности не что иное есть, как говорящая живопись» (с. 563).

Отметим еще две реминисценции из поэтики Горация, воспринятой, возможно, через тексты-посредники. Лирическая поэзия, «забавляя, так сказать, просвещает царства» (с. 567) – отголосок совета смешивать «приятное с пользой (utile dulci)» (v. 343); рецепт успеха лирика – «проливай слезы, и будут плакать» – восходит к совету Горация «si vis me flere, dolendum est» («если хочешь, чтобы я плакал, нужно [самому] печалиться»)

(v. 102), который Державин, впрочем, мог почерпнуть и у следующего за Горацием Буало («Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez» – «Поэтическое искусство», III, 142).

Идея цивилизаторской функции лирической поэзии (народы «самую дикость свою оставили и начали собираться в общества не чрез что другое, как чрез пение и лиру», с. 517; «почти все древние вожди и законодатели... были поэты и законы свои изрекали стихами», с. 567) – также гораціанская по своим истокам («Первым диких людей от грызни и от пищи кровавой / Стал отвращать Орфей, святой богов толкователь...»); именно поэты стали «законы писать на скрижалях», v. 391–399, перевод М.Л. Гаспарова), но варьировавшаяся и дополняемая поэтологами на протяжении многих веков, особенно в эпоху Ренессанса.

Античные истоки имеет также идея декорума – в державинской терминологии, «приличия»: «каждая мысль», «каждое чувство должны быть одеты «им приличным тоном» (с. 570); «указатель приличия» – «вкус» (с. 571). Идея декорума разрабатывается в риторике, где связывается с идеей правдоподобия; эта связка понятий переходит в литературную теорию классицизма: правдоподобие достигается лишь приличествующим соотношением между предметом и стилем, стилем и жанром, характером и поступком и т.п. Эта связь удерживается и у Державина: «Правдоподобие состоит в том, чтобы собраны были все приличия и принадлежности к воспеваемому предмету в пособие, дабы ему чрез них казаться более вероятным» (с. 545).

К поэзии идею декорума применил Гораций, который не использовал само это слово, но ясно обозначил тему «приличия», когда определил свою задачу – показать, «что приличествует, что нет (quid deceat, quid non)» (v. 308). Нарушение литературного приличия, по Горацию, вызывает смех: «Весь народ начнет хохотать – и всадник и пеший» (v. 113; перевод М.Л. Гаспарова). Та же реакция на нарушение декорума – и у Державина: «... неприличная разнообразность будет пестрый шутовской наряд, смех в благоразумном читателе произвести могущий» (с. 541).

Античные поэтологические топосы, фигурирующие в тексте Державина, изначально относились не к лирике, но к поэзии вообще или к ее отдельным (нелирическим) родам. Так, гораціанское «si vis me flere, dolendum est» относилось к драматическому

искусству, к исполнению роли трагическим актером. Державин переориентирует эти топосы на лирику – и в этом он не всегда оригинален. Горацианскую формулу применяет к лирической поэзии Ф. Клопшток, используя ее как аргумент против теории Баттё о лирике как подражании «чужим» чувствам: «Баттё, следуя за Аристотелем, на самых сомнительных основаниях связал сущность поэзии с подражанием. Но тот, кто поступает в соответствии со словами Горация “Если ты хочешь, чтобы я заплакал, то печалься сам” – разве он просто подражает? Когда он всего лишь подражал, я не заплачу. Он должен был быть на месте того, кто страдал; он должен был *сам перестрадать*. (...) Требовать от поэта одного лишь подражания – значит превращать его в актера... И, наконец, тот, кто описывает собственную скорбь! Он подражает сам себе?»¹⁰

То же относится и к принципу правдоподобия, довольно неожиданно примененному Державиным к лирике. Однако о правдоподобии в оде писал уже Иоганн Иоахим Эшенбург: «Ода также требует определенного правдоподобия (*Wahrscheinlichkeit*), или относительного соответствия между ее предметом и возбуждаемыми им чувствами, представлениями и образами»¹¹.

Теория лирики, стремительно развивающаяся во второй половине XVIII в., втягивает в свою орбиту поэтологические топосы, которые прежде с лирикой ассоциировались слабо или не ассоциировались вообще. Державинская теория – часть этого процесса.

Ренессанс

«Поэзия – язык богов, голос истины, пролившей свет на человека» (с. 567). Мысль о божественной природе поэзии можно было бы, конечно, связать с античной традицией: поэт одержим богом (музами) уже у Платона. Однако у Державина божественность поэзии связана с ее истинностью, что едва ли приемлемо для Платона, но зато характерно для позднесредневековых и ренессансных гуманистов. Упомянем лишь первого в их ряду – Альбертино Муссато. Е.В. Лозинская следующим образом характеризует его воззрения на поэзию: «Согласно Альбертино, поэзия происходит из божественного источника (...) и имеет свой закон в Боге... Первые поэты были избраны Богом, чтобы открыть людям Его

существование (...). Они суть сосуды божества (*vas erat ille dei*) и поэтому их стали называть *vates* – пророками... Поэзия – это вторая теология...»¹²

Благодаря своему божественному происхождению поэзия содержит, под покровом вымысла, высшие истины, принадлежащие не поэту, но самим богам. Державину не было необходимости обращаться к ренессансным источникам, чтобы почерпнуть эту мысль: топос доживает до XVIII в. и находит очень ясное выражение у позднего Гердера, с трудами которого Державин был знаком. Гердер применяет топос именно к лирике: «В ней [лирической поэзии. – *А. М.*] говорит не личность (*Person*) поэта, но вдохновленный Богом (*Gottbegeisteter*), жрец музыки; значит, из него [поэта. – *А. М.*] говорит сама муза, сам Бог»; лирический поэт «открывает нам истины, которыми вдохновил его Бог»¹³.

Божественность и истинность поэзии / лирики соединены у Гердера, как и у Державина – но как и у ренессансных поэтологов. Такое понимание лирики исключает идею «самовыражения», столь важную для теоретиков середины XVIII в., но чуждую и Державину, и, как видим, позднему Гердеру. Попутно обратим внимание на еще один топос, который присутствует в утверждении Державина о необходимости для одописца владеть широким кругом знаний: «...в оде потребно знание мифологии, истории, астрономии и прочих наук»¹⁴. Топос поэта-полигистора, «*poeta doctus*» восходит к античности, но широко обсуждаться начинает в эпоху Ренессанса, когда поэзия осмыслиется как «наука», причем наука высшая, соединяющая в себе достоинства других наук. Приведем радикальное суждение по этому поводу из комментария Ауло Джано Парразио к Горацию (1531): поэту надлежит буквально «знать все (*regum omnium peritum esse oportet*)»¹⁵.

Идеал поэта-полигистора подхватывает барокко и отчасти удерживает немецкое Просвещение, так что Державину опять-таки не надо было сильно углубляться, чтобы его воспринять. Георг Фридрих Майер, ученик Александра Баумгартена, в «Началах всех изящных наук» (1748–1750) рекомендует поэту овладеть как можно большим кругом знаний: «Кто достаточно владеет этими науками, тот обладает бесконечно многими материалами, из которых он может составлять новые здания своих вымыслов»¹⁶.

Неожиданным выглядит, пожалуй, применение этого топоса к лирике – но мы уже отметили, что развивающаяся теория лирики стягивает в свой круг идей топосы, которые нам уже кажутся чуждыми этому поэтическому роду.

Барокко

Еще одна связка понятий, важная для понимания державинской теории, – удивление и остроумие. Она не вполне очевидна, поскольку об удивлении Державин говорит многократно, а об остроумии – редко. Вот что говорится об удивлении: «лирическое высокое» «приводит в восторг и удивление» (с. 536); используя знание различных наук, поэт будет «удивлять достойней»¹⁷; «в духовной оде удивляется поэт премудрости создателя», «в героической оде восхищенный лирик удивляется или сорадуется душевным и телесным качествам прославляемого им героя...»¹⁸; одно из «отличительных свойств» оды – «ужас и удивление могуществу» (с. 518); «разнообразии» в лирике («в картинах и чувствах», «в слоге и украшениях») «поражает и удивляет слушателей» (с. 540).

Наконец, с чувством удивления связано само происхождение лирической поэзии: «Человек, из праха возникший и восхищенный чудесами мироздания, первый глас радости своей, удивления и благодарности должен был произнести лирическим восклицанием» (с. 516–517).

Лишь в одном, но чрезвычайно важном месте удивление связано с остроумием (собственно, с «остротой ума»). Рассуждая об «оде смешенной», где «стихотворец может говорить обо всем», «похваляя героя, прославлять бога; описывая природу, проповедовать нравоучение и проч.», Державин объясняет: «Разность предметов производит разнообразие и рождает изобилие, показывает остроту ума как молнию, от одного края неба до другого мгновенно устремляющуюся, что возбуждает удивление»¹⁹.

«Острота ума» – и есть способность «разностью предметов» «возбуждать удивление». Мы оказываемся в самом центре литературной теории барокко, для которой удивление / изумление, вызванное остроумной метафорой (понимаемой как сопряжение далеких друг от друга вещей), – высшая цель творчества. Эта идея

развивается во многих барочных трактатах; достаточно будет привести несколько выдержек из самого фундаментального – «Подзорной трубы Аристотеля» Эмануэле Тезауро: «метафора: это слово изумляющее, разум быстро проникающее, один предмет чрез другой объясняющее»; «изо всех имеющихся [фигур] она и самая удивительная, благодаря неожиданности остроумных Сопряжений; когда неожиданность исчезнет, пропадет и все достоинство Концепта, и вся сила Метафоры...»; «Возвышенность всегда родит Изумление, а Изумление плодит Восторги»; «для удачного и Остроумного Подражания самое необходимое это толика новизны, иначе не достигнешь идеала Изумления»; «самая первая Новизна, как ты уже из вышесказанного можешь догадаться, чревата Изумлением; Изумление чревато Восхищением...»²⁰

Слово «метафора» в терминологии Державина, стремящегося все поэтологические понятия выразить русскими словами, отсутствует; метафоре в целом соответствуют «сравнение и уподобление», посредством которых поэзия «сравнивает два предмета чувственным образом между собою, или вдруг решительно их друг другу уподобляет» (с. 563).

Характерно, что «сравнение» производится «вдруг решительно» – и в других местах Державин подчеркивает его быстроту, внезапность, неожиданность, «нечаянность»: «Внезапное же совокупление всех далеких и близких лучей, или околичностей, к одной точке есть верх искусства»²¹; «быстрое парение мыслей» «приводит в восторг и удивление» (с. 522); все «разнообразия» лирической поэзии должны «вдруг» разрешаться «какою неожиданною нечаянностью, приводящей в восторг и удивление» (с. 541).

Внезапностью, неожиданностью отмечена метафора и у барочных теоретиков – у Тезауро эта внезапность передается образом молнии: «Представь, что к одному понятию другое добавляется, из того же слова добытое, и дивным светом первое озаряет, так что будто бы быстрая молния пробежит в разумении твоём, и новизна пробудит в душе Изумление...»²²

Этот образ возникает и в трактате Державина: «Священная Ода... быстротою, блеском и силою своею, подобно молнии объёмля в единый миг вселенную, образует величие Творца. Когда сверкает в небесах, тогда же низвергается и в преисподнюю; извивается, чтобы скорее цели своей достигнуть; скрывается, чтобы

ярче облистать; прерывается и умолкает, дабы вновь внезапно и с вящим явившись устремлением, более звуком и светом своим удивить, ужаснуть, поразить земнородных» (с. 518).

Барочное остроумие – стремительный, подобный молнии, облет разумом мира («быстрое парение мыслей», объемлющее «в единый миг вселенную» у Державина), изумляющий читателя. Этот мотив мгновенного полета (а вернее, облета) объединяет Державина и барочных теоретиков. «Философствовать, – пишет Тезауро (имея в виду “остроумное” философствование), – это не что иное, как облетать умственно все категории (*volar con la mente per tutte le Categorie*)»²³. Еще яснее этот мотив выражен у английского поэта Уильяма Давенанта, который в предисловии к поэме «Гондиберт» (1651) дал остроумию следующее определение: «Остроумие – не только удача и труд, но также ловкость разума, который с невообразимой быстротой (...) облетает мир и возвращается назад, к памяти, доставляя ей свои универсальные обзоры»²⁴.

Как и в вышеописанных случаях, Державин связывает с лирикой топос, имевший в барочной теории более широкий диапазон использования. Правда, в применении к лирике концепта «удивления / изумления» Державин имел европейских предшественников. Так, Иоганн Кристоф Готшед полагал (как и Державин), что в хвалебных одах (*Loboden*) «восхищение и удивление (*Bewunderung und Erstaunung*) овладевают поэтом», подсказывая ему «новые образы, мысли и выражения...»²⁵ Позднее Эшенбург замечает, что ода требует чудесного, нового, неожиданного (*Unerwartete*), изумляющего (*Überraschende*)²⁶. То же место у Державина, где говорится «о первом гласе» человека как «лирическом восклицании»²⁷, исполненном «радости (...), удивления и благодарности», почти буквально взято из Баттё (видимо, редкий для Державина случай прямого заимствования), также отмечающего момент «удивления» в первом лирическом высказывании человека: «Первым восклицанием человека, выходящего из небытия, было лирическое выражение (*une expression lirique*)... Этот крик был одновременно криком радости, восхищения (*admiration*), удивления (*étonnement*), благодарности; он был вызвал множеством идей, поразительных и самих по себе, и вследствие их новизны»²⁸.

Как видим, понятие «удивления» (восходящее к Аристотелю, присутствующее в ренессансной поэтике²⁹, но получившее статус поэтологической доминанты именно в поэтиках барокко) было введено в теорию лирики до Державина. Что касается второго члена интересующей нас связки – концепта «остроумия», то нам не удалось обнаружить его (тем более в соединении с идеей «удивления») в европейской теории лирики XVIII в.: возможно, это чисто державинский мыслительный ход.

Теории оды в XVII–XVIII вв.

Идеальной моделью лирики для Державина была, конечно, ода – и не только для него, но и для многих теоретиков эпохи (Гердер практически не различает оду и лирику). Что же Державин берет из теории одического жанра, которая весьма интенсивно развивалась в XVII и XVIII столетиях?

Весьма краткое обсуждение оды во 2-й песни «Поэтического искусства» Буало содержит, по сути, три идеи: 1) высота – ода, «поднимая до небес свой честолюбивый полет, в своих стихах ведет беседу с богами»; 2) разнообразие предметов – идея, переданная косвенно, посредством перечисления отдельных одических тем, весьма разнородных; 3) знаменитый «прекрасный беспорядок» (*beau désordre*), возникающий вследствие того, что «бурный стиль» оды часто «движется наудачу (*marche au hasard*)»; и все же «прекрасный беспорядок» возникает не случайно, но является следствием искусства (*un beau désordre est un effet de l'art*).

Первые две идеи принимались лишь с небольшими расширениями, без особых обсуждений; третья же породила целую теорию об особом порядке, присущем оде.

Высота оды связывается с категорией возвышенного, которая понималась в духе трактата Псевдо-Лонгина «О возвышенном», весьма читаемого в эту пору (благодаря французскому переводу Буало, а в России – переводу И.И. Мартынова). Готшед, говоря о «патетическом роде письма», свойственном прежде всего оде, отмечает, что именно «в этом роде письма (*Schreibart*) нередко находит место возвышенное (*Hohe*), о котором Лонгин написал целую книгу»³⁰.

Приведем, в качестве типичного, суждение об оде Эшенбурга: ей присущи «более высокие [чем в песне, Lied] предметы, более сильные чувства, более высокий полет мыслей и выражений»³¹. Этот эшенбургский «полет» (Schwung), конечно, восходит к «полету» (vol) Буало. В этот ряд следует поставить и высокий «полет» у Державина: «Высокость, или выпренность лирическая, есть не что иное, как полет пылкого, высокого воображения...» (с. 536).

В отношении разнообразия одических предметов теоретики практически единодушны: «Все предметы приличествуют оде, духовные, нравственные, возбуждающие любовь, военные и тому подобные...» (Даниэль Георг Морхоф)³²; «материи, которые могут наличествовать в оде, почти неисчислимы» (Готшед)³³ и т.д. Штюрмер Генрих Вильгельм фон Герстенберг переносит топос разнообразия с оды на широко понимаемую «песню» (Lied). Задаваясь вопросом, «что может быть воспето?», он отвечает длинным перечислением предметов, а затем суммирует его следующим образом: «одним словом, почти все принадлежит к области песни»³⁴.

Есть этот топос и у Державина. В кратком очерке истории лирики он отмечает: когда «из собраний народных перешло песнопение и в круги семейств», «там воспевалось все житейское», – далее следует небольшой перечень предметов (с. 520). Что же касается оды, то Державин оставляет множественность тем для одной (но едва ли не самой им любимой) из ее разновидностей – «оде смешенной»: «в ней одной стихотворец может говорить обо всем»³⁵.

Идея «прекрасного беспорядка» также взята на вооружение Державиным; однако ее обсуждение занимает у него гораздо больше места, чем у Буало. Приведем общий ход державинской мысли. «Беспорядок лирический» возникает из-за того, что «восторженный разум не успевает чрезмерно быстротекущих мыслей расположить логически. Поэтому ода плана не терпит». Однако этот беспорядок мнимый, ибо за ним скрыт некий тайный порядок: этот «беспорядок правильный», ибо «между периодов... находится тайная связь». Почему же эта связь – тайная? «Лирик в просторном кругу своего светлого воображения видит вдруг тысячи мест», которые он должен пропустить или совместить «в одну совокупность», чтоб скорее долететь до своего предмета (с. 538–539).

Итак, эффект «лирического беспорядка» возникает из-за пропусков и «совмещений», которые вызываются «быстротой» лирического «полета»; но на самом деле в этом беспорядке есть «тайная связь». Таково, по сути, державинское толкование на не слишком понятный «прекрасный беспорядок» Буало.

Державин был далеко не единственным поэтологом, кто пытался не просто заимствовать у Буало идею лирического (одического) беспорядка, но и прояснить ее смысл, теоретизировать ее. Первым в ряду толкователей «прекрасного беспорядка» следует назвать Ш. Баттё, из которого Державин напрямую заимствовал некоторые идеи и выражения³⁶.

В «Курсе изящной словесности» Баттё посвящает «беспорядку оды» небольшую главу, объясняя его как представление «вещей внезапно и без подготовки (*brusquement et sans préparation*)» или как расположение вещей «в порядке, который для них неестественен». «Беспорядок» служит для того, чтобы «разнообразить, оживлять, обогащать предмет»; но тому же служит и «прыжок» («*écart*»), которому тоже посвящена небольшая глава. Прыжок – «род пустоты между двумя идеями, которые не имеют между собой непосредственной связи. Известно, сколь быстр дух. Когда дух разгорячен страстью, эта быстрота возрастает неизмеримо. Пылкость гонит мысли, торопит их. И поскольку невозможно все их выразить, поэт схватывает лишь наиболее замечательные, выражая их в том порядке, в каком они находились в его душе, не выражая те [мысли], которые служили им для связи...»³⁷

В рассуждении о «перескоке» (аналог термина «*écart*» у Баттё) Державин варьирует это рассуждение (используя, видимо, русский перевод Д. Облеухова): «Перескок» – «промежуток между понятиями, когда не видно между ими надлежащего сопряжения. Дух наш сам по себе быстр; но когда еще разгорячен какою страстию, то стремительнее бывает. В жару мысли теснятся, летят и как всех их вдруг высказать не можно, то некоторые из них не договариваются, или пропускаются; а важнейшие токмо как бы выпорхивают в таком порядке, в каком находились в кругу нашего воображения, оставляя прочие без примечания, кои могли бы служить им связью» (с. 553).

Отметим, что в этот весьма точный пересказ Баттё Державин вводит свою личную сигнатуру – столь любимый им образ тесноты («мысли теснятся»).

Итак, беспорядок оды вызван быстротой нашего духа, которая усиливается в жаре страсти: отсюда – внезапность, нарушения естественного порядка вещей, прыжки, пропуски связей между идеями. Так – у Баттё и у следующего за ним Державина. Однако они не были одиноки в этих идеях. Уже Готшед, за два десятилетия до Баттё, пишет о «патетическом» (по сути, одическом) «роде письма»: «Он следует пылкой необдуманности, которая царит во всех чувствах и не оставляет времени выучить то, что он [поэт] хочет сказать. Кажется, что он [этот род письма] больше мечет грома и молнии, чем говорит (*mehr zu donnern und zu blitzen als zu reden*)...»³⁸ Оде присущ «отрывистый, краткий способ выражения»; в ней неуместны «связующие слова (*Verbindungswörter*)»; «она начинает каждую строфу, так сказать, с прыжка»³⁹. Готшед предвосхищает и мотив «пропуска связей», и мотив «прыжка»: его «*Sprung*» синонимичен «*écart*» у Баттё.

Характерно, что рассуждение Готшеда завершается цитатой из Буало – строкой про «прекрасный беспорядок»: Готшед мыслит свой текст как научное обоснование тезиса Буало.

Обратим внимание, однако, на мысль Державина, которой нет ни у Буало, ни у Баттё: беспорядок оды – мнимый; на самом деле в ней имеется скрытый порядок, или «тайная связь», как выражается Державин. Откуда взялась эта идея?

Немецкие теоретики, толковавшие тезис Буало о «прекрасном беспорядке» оды, корректировали его, говоря о мнимости этого беспорядка. «Лирический беспорядок (*lyrische Unordnung*)» «скорее видимость, нежели действительность», поскольку «порядок и ряд мыслей» все-таки не случайны, а определяются «вдохновенной фантазией», – пишет Эшенбург⁴⁰.

Существует особый «порядок», определяемый «законами» фантазии; именно таков «порядок» лирики, который неверно воспринимается нами как беспорядок. Этот тезис – следствие попыток вывести литературные роды из типологии «связи идей»: каждый род «связывает идеи» по-своему. Такой подход вдохновлялся популярной в XVIII в. ассоцианистской психологией: она трактовала человеческое сознание как совокупность идей, связанных

между собой ассоциациями, которые возникают по разным причинам – в силу смежности, сходства, контраста, причинной связи вещей, соответствующих данным идеям, и т.д.

Немецкие поэтологи пытались применить ассоцианистский подход к теории родов. Так, в весьма необычной теории Иоганна Якоба Энгеля («О действии, разговоре и повествовании», 1774; «Начала теории поэтических родов, развитой на основе немецких образцов», 1783) «дидактический род» соответствует причинно-следственной связи идей; «описательный род – пространственной связи (т.е. связи в пространстве частей, образующих целое); «лирический род» – связи «по закону фантазии». Что это за закон, Энгель не объясняет: ясно лишь, что поэт «просто рассыпает свои чувства, по мере того как они одно за другим развиваются в его душе»⁴¹.

Определить этот загадочный «закон фантазии» попытался Моисей Мендельсон, который также использовал ассоцианистский метод, но предметом рассмотрения выбрал одну лишь лирику. По его мнению, существует три типа связи: 1) реальная связь (Realverbindung) вещей, соответствующая их расположению в окружающем нас мире; 2) каузальная связь; 3) связь «через общность признаков» – именно эту связь использует воображение, она же лежит в основе лирики. В лирике поэт, движимый стремлением к соучастию, сочувствию (Teilnehmung), переходит от идеи к идее по принципу «общности признаков» и руководствуясь некоей «главной идеей». При этом «лирический поэт должен умолчать обо всех побочных идеях, которые затмеваются в более сильном свете главной идеи... Отсюда прыжки (Sprünge), внезапные переходы, скрытый порядок»⁴².

Мендельсон подводит психологическую основу под те признаки лирической поэзии (оды), которые уже давно привлекали внимание поэтологов – в том числе и Державина, сказавшего о лирическом вдохновении: в нем «нет ни связи, ни холодного рассуждения» (с. 522).

Лирика как род:

Топика чувства, сердца, выражения

Баттё выделил три литературных рода на основе присущих им индивидуальных «красок» (couleur): краска лирического рода – «опьянение чувства» (l'ivresse du sentiment), краска эпоса –

повествование, драмы – действие⁴³. Предметом лирики оказалось чувство, а действием лирики – выражение (в дальнейшем уже немецкими теоретиками противопоставляемое традиционному аристотелевскому подражанию). При этом старое представление о поэзии как «говорящей живописи» было потеснено иной интермедиальной параллелью: лирика не изобразительна, но выразительна – как музыка, с которой она разделяет идеал «выражения чувства»: «Музыка – выражение сердечных чувств посредством неартикулированных звуков, музыкальная поэзия, или лирика, – выражение тех же чувств посредством артикулированных звуков, или, что то же самое, слов»⁴⁴.

Идея, что лирика должна «выражать», кажется нам банальной – но она нова для литературной теории XVIII в. (до этого лирика, понимаемая как жанр, а не род, скорее «двигала, возбуждала» чувства – по модели риторического «*move*»), хотя появляется и до Баттё: если брать немецкую традицию, то о «выражении чувств» поэтом весьма последовательно говорит уже Готшед.

К диаде «чувство – выражение» следует добавить и постоянно фигурирующий в текстах эпохи топос «сердца»: сердце поэта переполнено чувствами, он изливает их. «Сердце поэта чувствует, что оно вдохновлено живой радостью или раздираемо сильной скорбью. Он решает воспеть свой восторг или свою боль. Естественное решение: ибо чувство стремится себя излить», – пишет в своих комментариях к Баттё его переводчик Иоганн Адольф Шлегель⁴⁵.

Выдвигая понятие «чувства» применительно к лирике на первый план, Баттё пересматривает и традиционное аристотелевское представление о единстве произведения. Аристотель знает лишь принцип единства действия; такое единство у Баттё оставляется лишь эпосе и драме. «В оде должно быть единство чувства, как в эпосе и драме – единство действия»⁴⁶. Ему вторят, с некоторыми вариациями, немецкие теоретики. Необходимое «требование» к оде, по Эшенбургу, – «единство предмета оды и вызываемого им основного чувства (*Hauptempfindung*) в душе поэта»⁴⁷.

Любопытно, что мысль об особом, интериоризированном единстве лирического стихотворения удержат романтики, хотя по-своему ее варьируя: по Новалису, «в настоящем стихотворении нет иного единства, кроме единства души (*die Einheit des*

Gemüts)»⁴⁸; Гёльдерлин определит лирическое стихотворение как «продленную метафору чувства (fortgehende Metapher Eines Gefühls)»⁴⁹.

Державин подхватывает всю эту триаду – топику чувства, выражения, сердца; и при этом, как и немецкие теоретики, но гораздо осторожнее, выводит лирику из области подражания: «она не есть, как некоторые думают, одно подражание природе, но и вдохновение оной, чем и отличается от прочей поэзии» (с. 517). Однако лирика не становится у Державина и выражением! Лирика понята как «изображение» (но не выражение) «всех чувств сердца человеческого» (с. 516).

Чувство – объединяющее начало разных лирических жанров: «В песне господствует полное, живое чувство, как и в оде, но только гораздо тише, не с таким возвышением и распространением»⁵⁰. Характерно, что, заимствуя у Горация его «si vis me flere, dolendum est», Державин расширяет его мысль именно топикой чувства: «чувствуй, и будут чувствовать; проливай слезы, и будут плакать» (с. 575).

Различение единства в лирике, с одной стороны, и в эпосе и драме – с другой, заимствовано Державиным из приведенного выше суждения Баттё: «Единство страсти, или одно главное чувство, в лирической песни, как в эпосе и драме единство действия, господствовать долженствует...» (с. 539).

Появляется у Державина, хотя и нечасто, идея «выражения»; но «выражение» у него – не выражение чувства, а скорее некая живописная выразительность: так, ода «печется только о богатстве, высоты мысли и яркой выразительности» (с. 609).

Доминанта державинской концепции

Итак, мы находим у Державина целый ряд поэтологических топосов разных эпох, сведенных в единой конструкции применительно к лирике. Сам метод его работы, преимущественно консольдирующий, соединительный, принципиально отличается от метода рассуждения о лирике у европейских теоретиков второй половины XVIII в. Последним очень важно определить лирику именно по-новому – связать ее с узким кругом относительно новых поэтологических концептов (выражения, музыкальности и т.п.)

и тем самым, по сути, использовать теоретический дискурс о лирике для разделения «старого» и «нового» в поэтике.

Вот почему у европейских теоретиков доминирует разделительная стратегия: лирика – выражение, но никак не изображение; музыкальное, но никак не живописное; сердце и чувство, но не мысль, и т.п. Приведем два примера такой разделительной стратегии. Иоганн Адольф Шлегель разделяет «поэзию живописи (Poesie der Malerey)» и «поэзию чувства (Poesie der Empfindung)»; первая отображает внешнее (она «говорит глазу»), вторая – внутреннее (она «говорит сердцу – redet ins Herz») ⁵¹. Лирика, разумеется, относится ко второй категории. Сходное разделение проведено, много позднее, Фридрихом Шлейермахером в «Лекциях по эстетике» (1819). Шлейермахер находит в искусстве два основных принципа – музыкальное выражение и миметическое изображение; в соответствии с ними он делит словесное искусство на музыкальное (или субъективное) и пластическое (или объективное): «Лирическое, в качестве музыкальной поэзии, полностью заполняет собой одну сторону этой двойственности; эпическое и драматическое, в качестве изображающих искусств, образуют другую сторону» ⁵².

Державин мало озабочен подобного рода категорическими разделениями: даже три литературных рода соединены у него топикой «чувства и сердца», которая, правда, по-разному в них претворяется. Создается впечатление, что в свою теорию лирики он просто стремится включить как можно больше поэтологических идей различного происхождения.

Не приводит ли это к эклектике? На мой взгляд, Державин проводит свою соединительную стратегию все-таки весьма избирательно – хотя бы потому, что очень ясно выражает доминанту своей теории, а потому и не включает в свой текст идеи, которые бы ей противоречили.

Прежде чем сформулировать эту доминанту, обратим внимание на одну странность трактата. В нем много говорится о «чувстве», в нем появляется и слова «выражение», «выразительность»; но столь важная для европейской теории лирики идея «выражения чувств» появляется лишь в относительно второстепенных контекстах ⁵³, и ни разу – в ключевых определениях лирики!

Лирика у Державина – не «выражение», но «изображение» или «представление»: «изображение» «всех чувств сердца челове-

ческого» (с. 516); слова «изображать», «изображение» повторяются многократно и в самых ключевых определениях. Появляются и слова «представлять», «представление»: «Песни представляют чувства или страсти сердца, приводящие душу в движение»⁵⁴; лирическая высота «состоит в живом представлении вещей» (с. 536).

Мы видели, что важной точкой схождения Державина с современной теорией лирики было то, что мы назвали топикой чувства и сердца: в лирике господствует чувство, она – «разговор сердца» (с. 570)⁵⁵. Но дальше пути Державина и европейской теории расходятся. Начиная по крайней мере с Баттё, связавшего лирику с музыкальным модусом выражения, теория лирики именно в музыке будет видеть идеальную модель этого рода, отрицая значение для лирики внешней изобразительности: по определению Вильгельма Хейнзе, «поэзия [имеется в виду именно лирическая поэзия. – А. М.] должна иметь дело только с невидимым»⁵⁶. Не случайно именно в этот период в поэтике возникает своеобразный «антипикториализм» (выражение Кэвина Берри⁵⁷), состоящий в том, что живописи, осознанной как неповоротливое, статичное искусство, предпочитается музыка с ее гибкостью, изменчивостью и прочими качествами, свидетельствующими о ее способности передавать все оттенки душевной жизни.

Основы понимания лирики как «другой музыки» опять-таки заложил Баттё, описавший лирическую поэзию как «пение, вызывающее радость, восхищение...», и заявивший: «Я совсем не вижу в ней картины, живописи. В ней все – огонь, чувство, опьянение»⁵⁸.

Совсем иначе обстоит дело у Державина. О связи поэзии и музыки у него говорится лишь в одном разделе, где обсуждается «сладкогласие или сладкозвучие» (по сути, всего лишь звукоподражание в поэзии); зато мысль о живописности лирики, о ее способности изображать картины пронизывает весь трактат, начиная с переноса на лирику топоса поэзии как говорящей живописи. «Живые картины» (с. 548), создаваемые лириком, упоминаются постоянно: поэт «старается выставить разные картины» (с. 540), «лирическое высокое» состоит «в беспрестанном представлении множества картин и чувств блестящих» (с. 536); в дифирамбе

нужно, чтоб «картины, которые, кажется, никакого сношения между собою не имеют, толпами теснились» (с. 579).

Различие выступает особенно явно, если сравнить Державина с ранним Гердером. Последний судит разделительно: «Сущность песни – пение, а не картина (Gesang, nicht Gemälde)»; «песня должна быть услышана, а не увидена»⁵⁹. Державин же и в «русских древних народных песнях» находит «картины» (с. 606).

Если многие европейские теоретики, в духе вышецитированного Хейнзе, полагали, что лирика должна иметь дело «только с невидимым», то Державин стремится удержать в ней живописный компонент, зримость. Другое дело, что у Державина этот живописный компонент ставится в связь с «чувством» поэта – позволяет это незримое чувство изобразить. Задача лирики – представить невидимое через видимое; «неизвестный или невидимый предмет представить чрез видимый въявь...» (с. 563). В то же время эти «картины» могут существовать, не теряя своей зримости, и в одном лишь воображении лирика, который именно в воображении «видит вдруг тысячи мест» (с. 538).

Итак, лирика у Державина лишь в малой и ограниченной мере музыкальна, но зато всецело живописна: «картины» – ее главное выразительное средство; правда, картины интериоризированные, освоенные и присвоенные чувством. Центральное место «картины» в системе лирической выразительности видно из следующей примечательной формулировки: «В превосходных лириках всякое слово есть мысль, всякая мысль картина, всякая картина чувство, всякое чувство выражение» (с. 522). Слово и мысль должны стать «картиной» – лишь тогда, став зримыми, они могут стать чувством и выражением. Державин не говорит: «выражать чувство», но переворачивает это уже ставшую привычной европейскую формулу: «чувство» для него и есть «выражение». В самом деле: «чувство», по Державину, уже запечатлено в «картине», а потому выразительно.

Были ли у Державина единомышленники среди европейских теоретиков лирики? Таковым мне представляется, как ни странно, Гердер – тот самый Гердер, который так последовательно разрабатывал теорию лирики именно на основе музыкальной модели, определяя лирическую поэзию как «музыку души».

Однако в некоторых поздних работах он стремится построить теорию лирики на основе идеи антропологической равнозначности двух базовых чувств – зрения и слуха: «Глаз и ухо, самые тонкие чувства нашей природы, органы всего приятного, привлекательного и прекрасного, являются, как мне кажется, в их счастливом соединении, прародителями лирической поэзии»⁶⁰.

Называя метафоры, которыми в поэтиках передают сущность лирики, Гердер упоминает «поток» и «полет». Последний (Flug) представлен в образах, напоминающих вышеприведенное державинское описание «полета» священной оды («когда сверкает в небесах, тогда же низвергается и в преисподнюю» и т.д.): «Муза воспаряет и опускается, кажется, что заблудилась, но никогда не теряет путь, наконец, либо возвращается к месту, откуда она воспарила, либо исчезает в облаках – прекрасный образ для жанра (Gattung) оды, которая представляет собой вдохновенную живопись фантазии (enthusiastische Gemälde der Phantasie)». Тут же, двумя строками ниже, лирическая поэзия традиционно определена как «совершенное выражение чувства»; однако, как видим, это выражение воплощено живописными (Gemälde!), а не музыкальными средствами⁶¹.

Итак, лирика – живопись, но живопись фантазии; образ, но внутренний. Новаторскую работу по интериоризации понятия «образ» Гердер проделал в статье «Об образе, поэзии и басне» (1787), где высказана мысль, что уже акт зрения сам по себе – творческий процесс: «мы не просто видим, но создаем для себя образы»; образ на сетчатке глаза – «произведение твоего внутреннего чувства, художественная картина, создаваемая способностью твоей души к наблюдению». «Дух сочиняет (der Geist dichtet), наблюдающее внутреннее чувство (bemerkende innere Sinn) творит образы. Оно творит новые образы даже и тогда, когда предметы уже тысячекратно были восприняты и воспеты; ибо оно видит их собственными глазами, и чем вернее внутреннее чувство останется самому себе, тем своеобразнее оно соединит и опишет эти предметы»⁶².

Внешний предмет, образ, чувство в человеческом восприятии оказываются неразрывно переплетены – что приводит Гердера к формулировке, напоминающей державинское «уравнение» мысли, картины, чувства и выражения: «Предмет и образ, образ

и мысль, мысль и выражение... имеют между собой столь мало общего, что лишь посредством нашего восприятия... они начинают граничить друг с другом»⁶³.

В этой же статье, когда заходит речь о лирике, возникает живописная метафора: лирическая поэзия, особенно ода, – «прекраснейшая живопись человеческой речи (schönste Gemälde der menschlichen Sprache)»⁶⁴. С этим Державин не мог бы не согласиться.

Займствуя из современной лирической теории топику чувства, сердца и выражения, Державин не принимает установку на музыкальную модель. Лирик, в его трактовке, не выражает чувства невидимо-музыкально, но изображает их живописно, посредством «картин» – не реальных, но существующих в его «светлом воображении». Таким пониманием лирики объясняется, на наш взгляд, и план Державина сопроводить свои лирические стихотворения изображениями, оставшийся неосуществленным при жизни поэта, но отчасти реконструированный Я.К. Гротом в его Собрании сочинений Державина. Этот план визуализации, кажущийся для начала XIX в. чем-то архаичным, принято связывать с эмблематической традицией, которую Державин якобы запоздало подхватил. Но не будет ли вернее и исторически точнее связать замысленные Державиным словесно-визуальные композиции с той линией в теории лирики, которую представляет поздний Гердер и сам Державин? Тогда этот замысел можно истолковать как попытку эксплицировать визуальный момент, который присущ лирике по самой ее природе – если, конечно, понимать ее как «вдохновенную живопись фантазии» (Гердер) или как «беспрестанное представление множества картин» (Державин).

¹ Согласно А.В. Западову, Державин начал собирать материалы к трактату в 1807 г.; вплотную к тексту приступил, по-видимому, осенью 1809. – *Западов А.В.* Работа Г.Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии» // XVIII век. – СПб.: Институт русской литературы РАН, 1986. – Т. 15. – С. 232–233.

² При жизни автора были напечатаны две первые части трактата и небольшие фрагменты из третьей. Третья и четвертая части опубликованы А.В. Западвым в 15-м и 16-м томах сборника «XVIII век» (1986, 1989).

³ *Западов А.В.* Цит. соч. – С. 245.

- ⁴ Первые две части трактата цитируются по изд.: Сочинения Державина: В 9 т. / С примеч. и предисл. Я.К. Грога. – Т. 7. – СПб.: изд. Имп. Акад. наук, 1872. Страницы указываются в скобках, при цитате. 3-я и 4-я части цитируются по публикации А.В. Западава.
- ⁵ *Державин Г.Р.* Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я // XVIII век. – СПб.: Институт русской литературы РАН, 1986. – Т. 15. – С. 248.
- ⁶ *Державин Г.Р.* Продолжение о лирической поэзии. Часть 4-я // XVIII век. – СПб.: Институт русской литературы РАН, 1989. – Т. 16. – С. 291.
- ⁷ Пристрастие Державина к словам «теснота», «тесниться», из которых он делает позитивные поэтологические понятия (образы и должны «тесниться») невольно заставляют вспомнить тыняновскую «тесноту стихового ряда»: только у Тынянова «теснятся» слова, а у Державина – образы, «картины».
- ⁸ *Dolce L.* Osservazioni nella volgar lingua (1550). Цит. по: *Weinberg B.* A history of literary criticism in the Italian Renaissance. 2 vol. – Chicago: Chicago University Press, 1961. – Vol. 1. – P. 127.
- ⁹ Цит. по: *Lempicki S. von.* Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. – Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1920. – S. 240.
- ¹⁰ *Klopstock F.G.* Gedanken über die Natur der Poesie (1759) // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. – S. 285–286.
- ¹¹ *Eschenburg J.J.* Die lyrische Poesie (1783) // Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart / Hrsg. von L. Völker. – Stuttgart, Reklam, 1990. – S. 107.
- ¹² *Лозинская Е.В.* Итальянская поэтика // Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. – М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. – С. 116.
- ¹³ *Herder J.G.* Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst (1795–96) // Lyriktheorie. Cit. ed. – S. 128.
- ¹⁴ *Державин Г.Р.* Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я // Цит. изд. – С. 279.
- ¹⁵ Цит. по: *Weinberg B.* Cit. ed. – Vol. 1. – P. 97.
- ¹⁶ *Meier G.F.* Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland. Cit. ed. – S. 265–266.
- ¹⁷ *Державин Г.Р.* Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я // Цит. изд. – С. 279.
- ¹⁸ *Державин Г.Р.* Продолжение о лирической поэзии. Часть 4-я // Цит. изд. – С. 291–292.
- ¹⁹ Там же. – С. 302.
- ²⁰ *Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля / Пер. Е. Костюкович. – СПб.: Алетейя, 2002. – С. 226, 201, 50, 91, 190.
- ²¹ *Державин Г.Р.* Продолжение о лирической поэзии. Часть 4-я // Цит. изд. – С. 302.
- ²² *Тезауро Э.* Цит. соч. – С. 226.
- ²³ *Tesauro E.* Il Cannocchiale aristotelico. – Torino: Zavatta, 1670. – P. 107.

- ²⁴ *D'Avenant W.* Gondibert: An Heroick Poem. – London: John Holden, 1651. – P. 20.
- ²⁵ *Gottsched J.Ch.* Von Oden oder Liedern (1730) // Lyriktheorie. Cit. ed. – S. 45.
- ²⁶ *Eschenburg J.J.* Op. cit. – S. 108.
- ²⁷ Державин хочет сказать, что лирический «глас» человека возник до речи или является его первой речью. Здесь он не оригинален: помимо цитируемого ниже Ш. Баттё эту мысль высказывает Ж.Ж. Руссо («первые речи были первыми песнями» – *Rousseau J.-J.* Essai sur l'origine des langues... // Oeuvres complètes. – P.: Gallimard, 1995. – Vol. 5. – P. 380), И.Г. Гердер (в трактате «О происхождении речи», 1770), Ф. Гемстергейс.
- ²⁸ *Batteux Ch.* Cours de belles lettres ou principes de la littérature. Nouvelle édition. – Francofort: Bassompierre, 1755. – Т 3. – P. 27.
- ²⁹ См. о нем: *Лозинская Е.В.* Удивление. Admiratio как эстетическая категория в поэтиках эпохи Чинквеченто // Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. – М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. – С. 429–437.
- ³⁰ *Gottsched J.Ch.* Von der poetischen Schreibart (1730) // Lyriktheorie. Cit. ed. – S. 41.
- ³¹ *Eschenburg J.J.* Op. cit. – S. 106.
- ³² *Morhof D.G.* Von den Oden (1682) // Lyriktheorie. Cit. ed. – S. 34.
- ³³ *Gottsched J.Ch.* Von Oden oder Liedern (1730) // Lyriktheorie. Cit. ed. – S. 43.
- ³⁴ *Gerstenberg H.W. von.* Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur, 20 Brief // Lyriktheorie. Cit. ed. – S. 77.
- ³⁵ *Державин Г.П.* Продолжение о лирической поэзии. Часть 4-я // Цит. изд. – С. 302.
- ³⁶ Некоторые заимствования Державина из Баттё отмечены уже в работе: *Маукин А.* Эстетическая теория Баттё и лирика Державина // Вестник образования и воспитания. – Казань, 1916. – № 5–6.
- ³⁷ *Batteux Ch.* Cours de belles lettres... Cit. ed. – P. 19, 17.
- ³⁸ *Gottsched J.Ch.* Von der poetischen Schreibart (1730) // Lyriktheorie. Cit. ed. – S. 41.
- ³⁹ *Gottsched J.Ch.* Von Oden oder Liedern (1730) // Lyriktheorie. Cit. ed. – S. 45.
- ⁴⁰ *Eschenburg J.J.* Op. cit. – S. 107.
- ⁴¹ Цит. по: *Scherpe Kl.* Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder. – Stuttgart: Metzler, 1968. – S. 142–143, 156–157.
- ⁴² *Mendelssohn M.* Von der lyrischen Poesie (1777) // Lyriktheorie. Cit. ed. – S. 92.
- ⁴³ *Batteux Ch.* Principes de la littérature. Nouvelle édition. – Paris: Desaint et Saillant, 1764. – Т 1. – P. 246.
- ⁴⁴ *Batteux Ch.* Cours de belles lettres ou principes de la littérature. Nouvelle édition. – Francofort: Bassompierre, 1755. – Т 3. – P. 6.
- ⁴⁵ Lyriktheorie. Cit. ed. – S. 55.
- ⁴⁶ *Batteux Ch.* Cours de belles lettres ou principes de la littérature. Nouvelle édition. – Francofort: Bassompierre, 1755. – Т 3. – P. 20.
- ⁴⁷ *Eschenburg J.J.* Op. cit. – S. 107.

- 48 *Novalis*. Schriften / Hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel: In 5 Bde. – Stuttgart: Kohlhammer, 1960–1988. – Bd 3. – S. 683 (N 656).
- 49 *Hölderlin F.* Über den Unterschied der Dichtarten (1798–1800) // Lyriktheorie. Cit. ed. – S. 148.
- 50 *Державин Г.П.* Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я // Цит. изд. – С. 278.
- 51 *Schlegel J.A.* Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsatz der Poesie // Hern Abt Batteux... Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz aus dem Französischen übersetzt und mit einem Anhang einiger eignen Abhandlungen versehen. 2 Aufl. – Leipzig: Olms, 1759. – S. 364–365.
- 52 *Schleiermacher F.* Vorlesungen über die Aesthetik / Schleiermacher F. Sämtliche Werke. – Berlin: Reimer, 1842. – 3 Abth., Bd 7. – S. 648.
- 53 В сравнении песен разных народов (с. 520) и в определении пеана (с. 577).
- 54 *Державин Г.П.* Продолжение о лирической поэзии. Часть 3-я // Цит. изд. – С. 248.
- 55 Ср. у И.Г. Зульцера описание лирики как «чувствительного разговора с самим собой (empfindungsvollen Selbstgespräches)». – *Sulzer J.G.* Lyrisch (1771–1774) // Lyriktheorie. Cit. ed. – S. 84.
- 56 Цит. по: *Markwardt B.* Geschichte der deutschen Poetik. Band 2: Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang. – Berlin: Walter De Gruyter, 1956. – S. 638.
- 57 *Barry K* Language, music and the sign. A study in aesthetics, poetics and poetic practice from Collins to Coleridge. – Cambridge: Cambridge University Press, 1987. – P. 43–45.
- 58 *Batteux Ch.* Cours de belles lettres ou principes de la littérature. Nouvelle édition. – Francofort: Bassompierre, 1755. – T 3. – P. 2.
- 59 *Herder J.G.* Volkslieder, Zweiter Teil. Vorrede (1778–1779) // Lyriktheorie. Cit. ed. – S. 96–97.
- 60 *Herder J.G.* Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst (1795–96) // Lyriktheorie. Cit. ed. – S. 120.
- 61 Ibid. – S. 127.
- 62 *Herder J.G.* Über Bild, Dichtung und Fabel // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H.G. Rötzer. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. – S. 319–322.
- 63 Ibid. – S. 319.
- 64 Ibid. – S. 323.