

ГОУВПО «Удмуртский государственный университет»

На правах рукописи

ЗВЕРЕВА ТАТЬЯНА ВЯЧЕСЛАВОВНА

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СЛОВА И ПРОСТРАНСТВА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Ижевск - 2007

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	С. 4-29.
ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА СЛОВА В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ.....	С. 30-105.
§ 1. О функциях слова в эпоху Просвещения.....	С. 32-44.
§ 2. Ритуальные аспекты торжественной оды М.В.Ломоносова.....	С. 44-86.
§3 «Иллюминационный текст» в системе русской культуры.....	С. 86-105.
ГЛАВА 2 ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА В ОДАХ М.В.ЛОМОНОСОВА.....	С. 106-170.
§ 1. Архитектоника торжественной оды М.В.Ломоносова.....	С. 107-127.
§ 2. Пространство «зыби»: мотив воды в творчестве М.В.Ломоносова.....	С. 127-155.
§ 3. О принципиальной двухчастности «Оды, выбранной из Иова» М.В.Ломоносова.....	С. 155-170.
ГЛАВА 3 ТЕЛЕСНЫЙ КОД РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА.....	С. 171-208.
§1. Чувство телесности в творчестве поэтов-классицистов (В.К.Тредиаковский, М.В.Ломоносов, Г.Р.Державин).....	С. 172-198.
§2. Страх перед телом и мысль о бессмертии в комедии Д.И.Фонвизина «Недоросль».....	С. 198-208.
ГЛАВА 4 ЖИВОПИСНЫЙ КОД РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА.....	С. 209-255.
§ 1. «Письма русского путешественника» Н.М.Карамзина: визуальные аспекты повествования.....	С. 210-231.
§ 2. Карамзин перед Лебрюном: об одном живописном аспекте «Писем русского путешественника».....	С. 231-243.

§ 3. Картины времени в повести Н.М.Карамзина «Бедная Лиза».....С. 243-255.

ГЛАВА 5 «РУИННЫЙ ТЕКСТ» РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ

ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА.....С. 256-320.

§ 1. «Развалины» Г.Р.Державина в контексте русской культуры конца 18 – начала 19 веков.....С. 256-282.

§ 2. Версаль & руины в «Письмах русского путешественника» Н.М.Карамзина.....С. 283-295.

§ 3. “Кривая” пространства: «Остров Борнгольм» Н.М.Карамзина как текст-лабиринт.....С. 295-305.

§ 4. «Руины» слова в шутотрагедии И.А.Крылова «Подщипа» («Трумф»).....С. 306-320.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....С. 321-329.

БИБЛИОГРАФИЯ.....С.330-370.

ВВЕДЕНИЕ

«История XVIII века уже давно сделалась своеобразным полигоном, на котором испытываются те или иные вооружения, включаемые исторической наукой в свой арсенал»¹. Вслед за Ю.М.Лотманом можно сказать, что и история русской литературы XVIII века в силу своего мощного семантического заряда продолжает порождать многочисленные и разнообразные концепции. Не ставя своей задачей проследить историю изучения русского классицизма, все же отметим основные этапы его осмысления.

В качестве объекта изучения классицизм впервые предстал в романтическую эпоху. Борьба «архаистов» и «новаторов» закончилась победой последних, несмотря на то, что значение классицизма не было положительно определено в условиях романтической эстетики.² Вынесенный В.Г.Белинским вердикт о подражательном, ученическом характере русского классицизма подвел черту в предшествующей полемике, после чего живой интерес к данному периоду окончательно сходит на «нет». Преобладание оценок над аналитическим описанием – характерная черта зарождающейся науки о литературе. Закономерно, что обозначение «ложноклассицизм» зародилось в условиях XIX века.³

Первым научным описанием русской литературы XVIII века является «Опыт краткой истории русской литературы» Н.И.Греча, изданный в 1822

¹ Лотман Ю.М. Очерки по истории русской культуры XVIII – начала XIX века // Из истории русской культуры. Т. IV. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 13.

² В предисловии к «Бахчисарайскому фонтану» П.А.Вяземский с горечью констатировал: «Да и позвольте спросить у себя и у старейшин ваших, определено ли в точности, что такое *романтический род* и какие он имеет отношения и противоположности с *классическим*? Признаюсь, по крайней мере за себя, что еще не случилось мне отыскать ни в книгах, ни в уме своем, сколько о том ни читал, сколько о том ни думал, полного, математического, удовлетворительного решения этой задачи. Многие веруют в классический род потому, что так им велено...» (Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. – М.: Искусство, 1984. – С. 50).

³ См., напр.: Соболевский А.И. Когда начался у нас ложноклассицизм? // Библиограф. – 1890. – № 1. – С. 1-6.

году.⁴ В исследованиях А.П.Милюкова⁵, А.Н.Пыпина⁶, П.П.Пекарского,⁷ П.Н.Полевого,⁸ Л.Н.Майкова⁹ и др. происходит формирование научных посылок для изучения поэтики классицизма. Вполне закономерно, что в перечисленных исследованиях описание еще носит предварительный характер, поскольку важнейшей задачей, стоящей на данном этапе перед отечественной наукой, была систематизация огромного историко-литературного материала. Только в работах В.В.Сиповского¹⁰ угадывается тот подлинный интерес к феномену русского классицизма, который будет характеризовать более поздний этап литературной науки.

Возрождение классицизма происходит в поэзии начала XX века: классическое наследие XVIII века начинает восприниматься как актуальное, не утратившее своего эстетического очарования:

Есть ценностей незыблемая скала
Над скучными ошибками веков.
Неправильно наложена опала
На автора возвышенных стихов¹¹.

О.Э.Мандельштам, Вяч. Иванов, М.А.Кузмин и др. в своей поэтической практике возвращаются к «правильной» поэзии классицизма.¹²

⁴ Греч Н.И. Опыт краткой истории русской литературы. – СПб., 1822. Историографическая оценка этому исследованию дана В.Н.Перетц (Перетц В.Н. К 100-летию «истории» русской литературы // Изв. Отд. рус. яз. и словесн. – 1924. – Т. XXVIII. – С. 200-213).

⁵ Милюков А.П. Очерк истории русской поэзии. – СПб., 1847.

⁶ Пыпин А.Н. История русской литературы: в 4 т. – СПб., 1898-1899.

⁷ Пекарский П.П. Наука и литература при Петре Великом: в 2 ч. – СПб., 1862.

⁸ Полевой П.Н. История русской словесности с древнейших времен до наших дней: в 2 ч. – СПб., 1900.

⁹ Майков Л.Н. Очерки из истории русской литературы XVII – XVIII столетия. – СПб., 1889.

¹⁰ См. исследования В.В.Сиповского: Русские повести XVII – XVIII вв. – СПб., 1905; История русской словесности. – СПб., 1906. – Ч. II.; Н.М.Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899; Из истории русского романа и повести (Материалы по библиографии, истории и теории русского романа). Ч. 1. XVIII век. – СПб., 1903; Русская лирика. XVIII век. (Из лекций читанных на Петроградских женских курсах). – Пг., 1914 и др.

¹¹ Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. – М.: «TERRA»-«TERRA», 1991. – Т. 1. – С. 39.

¹² О рецепции литературы классицизма в русской культуре XX века см.: Митрошкин В.Ю. К проблеме отражения русской культуры XVIII века в «новом искусстве» начала XX столетия // М.В.Ломоносов и русская культура. – Тарту, 1986. – С. 59-62; Митрошкин В.Ю. Традиции русской культуры XVIII в. и «новое искусство» (к внутримодернистским полемикам в

Поэтические интерпретации не только воскресили забытый аромат «классической» эпохи, но и в значительной степени опередили собственно научные прочтения.

Поэзия классицизма становится объектом пристального внимания у представителей формальной школы (Ю.Н.Тынянов, Б.М.Эйхенбаум). Подобный интерес, по-видимому, был обусловлен, прежде всего, типологической общностью процессов, происходящих в России в начале XVIII и XX веков. Разрыв с прошлым, становление новой реальности, мечта о преображенном состоянии мира – все это возвращало к тому сценарию истории, который складывался в эпоху Просвещения. Немаловажное значение для формалистов имела и «сконструированность» классицистских текстов. Почти вся словесность XVIII столетия так или иначе может быть приложима к знаменитой формуле Б.М.Эйхенбаума – «как сделана “Шинель” Гоголя».¹³

В блестящей плеяде исследователей 20-40-х гг. XX века (Б.В. Томашевский, В.А.Десницкий, П.Н.Берков, А.В.Западов, Е.Я.Данько, А.А.Морозов, С.Ф.Елеонский и др.) следует особо выделить имена Г.А.Гуковского и Л.В.Пумпянского. Именно в трудах этих ученых были очерчены те пути изучения русской литературы XVIII века, которыми до сих пор идет отечественная филология.

«Мало кто интересуется поэзией XVIII века: никто не читает поэтов этой отдаленной эпохи. <...> XVIII век представляется унылой пустыней

журнале «Мир искусства») // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. – Тарту, 1987. – С. 83-98.

¹³ Интерес к XVIII веку не в последнюю очередь обусловлен и «комплексом противостояния», о котором в связи с Г.А.Гуковским писала Л.Я.Гинзбург: «У Гуковского в ранней молодости (мы тогда как раз познакомились) был особый комплекс противостояния. Туда входила разная архаика, вкус к дворянскому укладу жизни. Эта наивная, задиристая позиция принесла, как ни странно, отличные плоды – открытие русской литературы XVIII века» (Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 328). Начиная с 20-30-х гг. XVIII век стал пристанищем для исследователей, не мирившихся с теми процессами, которые происходили в современном обществе. О специфике русского формализма см. плодотворное исследование И.Ю.Светликовой: Светликова И.Ю. Истоки русского формализма. Традиция психологизма и формальная школа. – М.: Новое литературное обозрение, 2005.

классицизма или, еще хуже, «ложноклассицизма», где все поэтические произведения неоригинальны, неиндивидуальны, похожи друг на друга, безнадежно устарели. Так ли это? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо более беспристрастно и более пристально взглянуть на самые факты, необходимо узнать XVIII век, увидеть его»¹⁴, – писал в предисловии к сборнику «Русская поэзия XVIII века» Г.А.Гуковский. Итогом «пристального взглядывания» стала не только принципиально новая интерпретация литературного процесса XVIII века. В работах ученого русский классицизм впервые предстал в качестве самостоятельного эстетического феномена. Поэтика русской литературы XVIII века была осознана в свете категорий «мироотношения» и «мировосприятия», в результате чего прежде разрозненные эстетические принципы получили необходимое обоснование и предстали как целостная *система*.¹⁵ Следует также отметить, что благодаря изысканиям Г.А.Гуковского в научный оборот было введено множество новых имен и историко-литературных фактов. Корпус имен и текстов, сложившийся в трудах исследователя, остался практически неизменным до настоящего момента.

¹⁴ Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. – М.: Языки русской культуры, 2001. – С. 37.

¹⁵ В ранних работах Г.А.Гуковского, посвященных русской поэзии XVIII века, понятие системности по отношению к литературе еще только начинает оформляться. В дальнейшем ученый пойдет по пути изучения поэтического творчества как системы. Окончательные теоретические выводы будут сформулированы Гуковским в его последней книге «Реализм Гоголя». Система определяется здесь следующим образом: «Это – внутренне и глубоко идейное единство истории, воплощенное в сумме произведений, объективно превратившейся – в общественном своем бытии и функционировании – и в систему произведений, в некое новое и грандиозное произведение искусства, объемлющее все частные, отдельные и вполне завершённые произведения поэта» (Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.; Л.: Гослитиздат, 1959. – С. 21). То, что сказано исследователем в связи с творчеством Гоголя, имеет самое прямое отношение к более широкому контексту – литературной эпохе в целом. И еще одно важное замечание. В своих трудах Гуковский связывает становление системности с пушкинской эпохой, отделяя романтизм от более раннего классицистского периода. Думается, что подобный теоретический вывод все-таки не лишен той оценочности, которая была свойственна советской науке. Несомненно, что понятие системы распространяется и на литературу классицизма, необходимо лишь поставить вопрос о специфике этой системы.

«В работах Л.В.Пумпянского общее просвечивает как потенция и как направляющий смысл»¹⁶, – отмечал А.В.Михайлов в связи с осмыслением «классического наследия» выдающегося ученого. Действительно, в исследованиях Л.В.Пумпянского важным оказывается само направление парадоксально движущейся мысли. В отличие от еще распространенной в 20-30-е годы мысли о «ложном» или «мнимом» характере русского классицизма, ученый не только указывает на его несомненную подлинность, но и говорит XVIII столетии как «территории законченного по чистоте классицизма, объяснимого только античным»¹⁷. Пумпянский впервые устанавливает связь между русским Просвещением и Ренессансом: «Отказ от дурного прошлого – дело Петра – есть то же, что их [западный – Т.З.] Ренессанс. Однажды свершив, Россия ничуть не меньше других и на одинаковых правах (бывшей у *всех* ошибки – бывшего у *всех* прозрения) принадлежит миру реставрированной античности. Это приравнивание Петра западному Ренессансу есть одна из самых глубоких идей XVIII века; потом почти забытая и ныне мало кому привычная...»¹⁸. За этим и другими высказываниями ученого стоит мысль о принципиальной непрерывности классической традиции и, следовательно, – мысль о непрерывности исторического процесса.¹⁹ Сама постановка данной

¹⁶ Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: (очерки из истории филологической науки). – М.: Наука, 1989. – С. 55.

¹⁷ Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 60.

¹⁸ Там же. – С. 60-61.

¹⁹ Следует обратить внимание на то, что Л.В.Пумпянский движется в русле своего времени. Сходные идеи высказываются ведущими философами и писателями начала XX века. Так, например, мысль о том, что русская культура всецело обусловлена эллинской античностью, последовательно проводится П.А.Флоренским. В своей известной статье «Троице-Сергиева лавра и Россия» философ писал: «Лавра и есть осуществление или явление русской идеи – энтелехия, скажем с Аристотелем. Вот откуда это неизъяснимое притяжение к Лавре! Ведь только тут, у ноуменального центра России, живешь в столице русской культуры, тогда как все остальное – провинция и окраина... <...> Я почти подхожу к тому слову о местности, пронизанной духовной энергией преподобного Сергия, к тому слову, которому все еще никак не удается найти себе выражение. Это слово – *античность*» (Флоренский П.А. Троице-Сергиева лавра в России // Жизнь и житие Сергия Радонежского. – М.: Сов. Россия, 1991. – С. 275). Укажем также на идею Третьего Возрождения, развиваемую Ф.Ф.Зелинским, Вяч. Ивановым и др. (см. об этом: Хоружий С.С. Трансформация

проблемы была важна не только по отношению к литературному процессу XVIII века, но и по отношению к современности, в очередной раз разрывающей с традицией.

Итак, заслуга Г.А.Гуковского и Л.В.Пумпянского заключалась в том, что в их работах окончательно оформилась мысль о классицизме XVIII века как самоценной эстетической системе, была очерчена генеалогия ведущих жанров, намечился круг проблем, актуальных для будущего изучения литературы данного периода. Можно с уверенностью сказать о том, что филологическая мысль XX века сложилось под знаком идей, впервые высказанных в исследованиях двух великих ученых.

Эта традиция русского литературоведения в осмыслении истории литературы XVIII века была продолжена Ю.М.Лотманом, Б.А.Успенским, В.М.Живовым, В.Н.Топоровым, И.З.Серманом, Г.В.Москвичевой, В.Э.Вацуро, Н.Д.Кочетковой, Т.Е.Автухович, Н.Ю.Алексеевой, М.Ф.Гришаковой, С.И.Николаевым, Е.А.Погосян, Л.Н.Киселевой, А.Л.Зориным, П.Е.Бухаркиным, О.М.Гончаровой и др. В последние десятилетия в отечественном литературоведении наблюдается возрастание интереса к феномену XVIII столетия. Появилось множество исследований, в которых представлен новый взгляд на наследие XVIII века (В.Ю.Проскурина, Т.И.Смолярова, А.Шенле, К.А. Осповат, Л.Ф.Луцевич и др.).

Вместе с тем история русской литературы XVIII века по-прежнему «не завершена». Как и всякая другая история, история литературы может существовать только в пространстве актуального чтения и «переписывания». Существование разнообразных концепций, подчас противоречащих друг другу, не должно смущать современного исследователя. Данный процесс имеет объективную природу, поскольку он порожден исходной противоречивостью

славянофильской идеи в XX веке // Вопросы философии. – 1994. – № 11. – С. 52-62). За литературоведческими штудиями Л.В.Пумпянского, таким образом, стоят собственно философские поиски. Здесь, конечно же, сказывается близость ученого к кругу М.М.Бахтина (П.Н.Медведев, В.Н.Волошинов, М.И.Каган и др.).

любой культурно-исторической эпохи. Кроме того, различные точки зрения приближают нас к реальности текста. Об этом писал Д.С.Лихачев, подводя итоги своим размышлениям об истории древнерусского искусства: «Реальность не может быть схвачена с одной точки зрения. Она нуждается в круговом обзоре. На нее нужны разные точки зрения. Нужны мнения многих. Нужны указания на источники. Чем различнее точки зрения, тем вернее приближение к действительности. Относительность есть форма приближения к абсолютному. Движение – форма, в которой пребывает вечное. Реальное обладает независимым существованием на перекрестке различных точек зрения на нее»²⁰.

Настоящее исследование нацелено на выявление фундаментальных законов, лежащих в основании литературного развития эпохи Просвещения. Следует заострить внимание на том, что именно в этот период впервые в истории русской литературы происходит формирование «предъявленной» поэтики.²¹ Классицизм не только исходит из «вечных образцов» (античное искусство), но и настаивает на вневременном характере собственных правил. XVIII век лишен чувства истории в том смысле, что он не обладает знанием об относительном и преходящем характере собственных установлений.

Впервые в отечественной науке теоретическая проблема «эволюции поэтического сознания и его форм» была поставлена А.Н.Веселовским в его основополагающей работе («Из введения в историческую поэтику»)²². Концепция А.Н.Веселовского не только открыла пути к становлению подлинной «истории литературы», она отменила риторическую установку на

²⁰ Лихачев Д.С. В поисках выражения реального // Вопросы литературы. – 1971. – № 11. – С. 182.

²¹ Закономерно, что именно в XVIII веке закладываются основы для будущей литературной науки. Само слово «критик» впервые возникает в 1739 г. в сочинениях А.Кантемира. В примечаниях к седьмой сатире («О воспитании») поэт употребляет слово ‘critique’. Однако только спустя десятилетие это слово уже в русском написании появится у В.К.Тредиаковского (см. об этом: Кулешов В.И. У истоков русской литературной критики // Русская литературная критика XVIII века. Сборник текстов. – М.: Сов. Россия, 1978. – С. 5-24).

²² Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высш. шк., 1989.

возможное единство описания этой истории. Точка зрения исследователя не может быть внеположной миру эстетических феноменов, она определяется той культурной парадигмой, к которой он оказывается причастен. В «Исторической поэтике» были даны и важнейшие обоснования исторической обусловленности формы.

В дальнейшем в отечественной филологии сложилась блестящая школа культурно-типологических исследований: идея исторической обусловленности художественной формы в разной степени развивалась в трудах М.М.Бахтина, А.Я. Гуревича, С.С.Аверинцева, Д.С.Лихачева, А.В.Михайлова, Ю.М.Лотмана и др.

Ю.М.Лотман одним из первых поставил вопрос о предпосылках функционирования культуры: «Никакое мыслящее устройство не может быть одноструктурным и одноязычным: оно обязательно должно включать в себя разноязычные и взаимопереводимые семиотические образования...»²³. Иными словами, существование культуры предполагает наличие нескольких языков, в ней должны присутствовать как минимум два противопоставленных кода, в противном случае культура теряет способность к дальнейшему функционированию. Своеобразие русской культурно-исторической ситуации исследователь видит в том, что определяющими в ней оказываются «дуальные модели»: «Основные культурные ценности (идеологические, политические, религиозные) <...> располагаются в двуполосном ценностном поле, разделенном резкой чертой и лишенном нейтральной аксиологической зоны»²⁴. В сложившихся условиях динамический процесс приобретает «эсхатологический» характер: всякое «...изменение протекает как радикальное отталкивание от предыдущего этапа. <...> Возможность поступательного развития при таком последовательном и циклически повторяющемся «отрицании отрицания» определяется тем, что на каждом новом этапе <...>

²³ Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 36.

²⁴ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. – М.: Гнозис, 1994. – С. 220.

приобретается новая перспектива культурного развития, актуализирующая тот или иной семантический параметр. В результате одни и те же понятия могут наполняться на каждом новом этапе новым содержанием в зависимости от того, какова исходная точка развития»²⁵.

«Дуализм» – сущностная черта русской культуры в целом.²⁶ Действительно, культура петровской эпохи стремилась не оглядываться на многовековое прошлое, русские поэты начала XVIII века демонстрировали свою непричастность к духовной литературе. В своих полемических высказываниях романтики также подчеркивали свою противоположность предшествующим «архаическим» формам культуры. В результате классицизм стал восприниматься в качестве изолированной художественной системы, с одной стороны, противостоящей каноническим формам культуры средневековья, с другой – романтической эстетике, отвергающей рациональные формы постижения мира.²⁷ Последующее развитие литературной науки о XVIII веке оказалось в плену «дуальных систем», несмотря на то, что в исследованиях Ю.М.Лотмана, Б.А.Успенского, В.М.Живова, В.Э.Вацура и др. постоянно проводилась мысль о сложности и неоднозначности русского Просвещения. Само движение классицизма не было ни всеохватывающим, ни однолинейным.²⁸

²⁵ Там же. – С. 221.

²⁶ См. работы с характерным названием: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Успенский Б.А. Избранные труды: в 2 т. – М.: Гнозис, 1994. – Т. 1. – С. 219-254; Успенский Б.А. Дуалистический характер русской средневековой культуры (на материале «Хожения за три моря» Афанасия Никитина) // Успенский Б.А. Указ. соч. – С. 254-297) и т.д.

²⁷ В отношении к культурному наследию XVIII века подобное положение вещей усугубилось тем, что основные представления о русском классицизме сложились в 20 – 30-е гг. XX века (работы Ю.Н.Тынянова, Г.А.Гуковского, Л.В.Пумпянского, Б.М.Эйхенбаума и др.). Это было время, когда даже на лучшие образцы советской науки была наложена печать «дуализма».

²⁸ Только в последние годы начинает активизироваться интерес к духовной литературе XVIII столетия, которая на протяжении длительного времени была почти исключена из сферы научного изучения. Поэтические сочинения Гавриила Бужинского, Георгия Кописского, Гедсона Криновского, Димитрия Сеченова, Платона Левшина, Анастасия Братановского и др. располагались «по ту сторону» русской словесности, несмотря на то, что классицизм как новое поэтическое направление формировался именно в этой духовной среде. Отдельным

В последнее время появилось множество исследований, в которых акцентируется связь литературы Нового времени с предшествующей традицией.²⁹ Вместе с тем работ, нацеленных на выявление связей между классицистской и романтической эстетикой, гораздо меньше. Точнее, большинство исследований по-прежнему ориентировано на перечисление «обратных» принципов. Классицизм и романтизм рассматриваются как две противоположные эстетические системы, при этом рациональное противопоставляется иррациональному, рассудочное – чувственному, нормативное – стихийно-творческому.

Феномен «культурного взрыва» рубежа XVIII – начала XIX вв. неизменно привлекал к себе внимание исследовательской мысли в ее лучших образцах. Культурный перелом, происшедший на границе XVIII и XIX веков, Ю.М.Лотман обозначил как смену «эстетики тождества» «эстетикой противопоставления»³⁰. Изменение смыслопорождающих механизмов было

объектом изучения является масонская литература. К этому же ряду явлений следует отнести и существование народной (низовой) культуры XVIII века, до настоящего времени не систематизированной и не описанной.

²⁹ См., напр., ряд последних исследований: Ромодановская Е.К. Русская литература на пороге нового времени. Пути формирования русской беллетристики переходного периода. – Новосибирск: Наука, 1994; Бухаркин П.Е. Православная Церковь и русская литература в XVIII – XIX вв.: проблемы культурного диалога. – СПб.: С.-Петербург. гос. ун-т, 1996; Кагарлицкий Ю. Сакрализация как прием: ресурсы убедительности и влиятельности имперского дискурса в России XVIII века // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 38. – С. 66-77; Луцевич Л.Ф. Псалтырь в русской поэзии. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2002; Буранок О.М. Псалтырные мотивы в лирике Феофана Прокоповича // Вестник Самарского государственного университета. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. – С. 24-31; Одесский М.П. Поэтика русской драмы: вторая половина XVII – первая треть XVIII века. – М.: РГГУ, 2004 и др. Проблема взаимодействия литературы Нового времени с древнерусской словесностью продолжает оставаться актуальной в отечественном литературоведении на протяжении всех последних десятилетий.

³⁰ «В истории мирового искусства, если брать всю его историческую толщу, художественные системы, связывающие эстетическое достоинство с оригинальностью, скорее составляют исключение, чем правило. Фольклор всех народов мира, средневековое искусство, которое представляет собой неизбежный всемирно-исторический этап, комедия дель арте, классицизм — таков неполный список художественных систем, измерявших достоинство произведения не нарушением, а соблюдением определенных правил <...> В основе художественных систем этого типа лежит сумма принципов, которую можно определить как эстетику тождества. Она основывается на полном отождествлении изображаемых явлений жизни с уже известными аудитории и вошедшими в систему «правил» моделями-штампами <...> Гносеологическая природа эстетики тождества состоит в том, что

по-разному осмыслено в отечественной филологии и культурологии. Для А.В.Михайлова это переход от «готового слова» к «слову непосредственному»,³¹ Б.О.Корман видит смену культурной парадигмы в сущностных изменениях субъектно-объектных отношений в тексте³², В.С.Билер говорит о смене «эпохи причащения» «эпохой разумения»³³, М.Н.Виролайнен

разнообразные явления жизни познаются путем приравнивания их определенным логическим моделям» (Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 223). Данной форме культуры противопоставлены структуры, разрушающие формы читательского ожидания: «Другой класс структур, если рассматривать их на этом уровне, будут составлять системы, кодовая природа которых неизвестна аудитории до начала художественного восприятия. Это — эстетика не отождествления, а противопоставления» (Там же. – С. 226).

³¹ Готовое слово – это слово, которое «заранее дано поэту (или ученому, или оратору, и т.д.), – слово, данное как готовый смысл. Не нормативное правило задано, а именно готовый, уже готовый смысл, форма понимания и обобщения всего, что есть» (Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX вв. // Античность как тип культуры. – М.: Наука, 1988. – С. 310). Удачная формулировка А.В.Михайлова, без учета которой стали почти невозможными дальнейшие типологические исследования, возникла не на пустом месте. Законы словоупотребления значительно ранее были исследованы в трудах В.В.Виноградова. См., напр., следующее заключение: «В раннем творчестве Пушкина, как и у большинства писателей карамзинской школы, паутина «поэтических» слов и образов облекает действительность, «стилизуя» ее под заданные литературные нормы и каноны. Слово оторвано от реального предмета. Вовлеченные в систему литературных стилей, слова здесь подбирались и группировались в образы, в фразеологические серии, которые застывали, шаблонизировались и становились условными символами тех или иных явлений или характеров, тех или иных идей или представлений» (Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – М.: Худож. лит., 1941. – С. 8-9).

³² В трудах Б.О.Кормана поставлена «задача выявления и характеристики закономерностей историко-литературного развития на субъектном уровне» (Корман Б.О. Творческий метод и субъектная организация произведения // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – С. 251). Результатом подобного описания, с точки зрения ученого, должно явиться построение целостной историко-литературной концепции. Изучение переходного этапа от дореалистических методов к реализму позволило сформулировать важный для уточнения типологии культуры вывод: «Для дореалистической литературы характерна тенденция к преобладанию формально-субъектной организации над содержательно-субъектной: количество субъектов речи, то есть тех, кому принадлежит текст, либо превосходит количество субъектов сознания, то есть тех, чье сознание выражено в тексте (типичный случай), либо равно ему. Для реалистической литературы характерна тенденция к преобладанию содержательно-субъектной организации над формально-субъектной: количество субъектов сознания либо равно количеству субъектов речи, либо (типичный случай) превосходит его» (Там же. – С. 251). Несмотря на то, что речь в данном случае идет о более позднем этапе литературного развития, концепция Б.О.Кормана восходит все к той же идее «противопоставленности» культурных периодов.

³³ Выстраивая логику культуры, В.С.Билер говорит о смене парадигм культурного сознания, при этом каждая очередная «смена» обусловлена ситуацией «разрыва», замыкающей ту или иную эпоху на самой себе: «Идея причастия лежала в основе средневековой концепции человека. Для концепции Нового времени характерна идея «непричастности» (Билер В.С.

предлагает концепцию, в соответствии с которой на рубеже столетий «уровень парадигмы» сменяется «уровнем слова»³⁴ и т.д. Нетрудно заметить, что вне зависимости от оснований, положенных в систему различений, почти все исследователи сходятся на идее изначальной противоположности двух систем.

На сегодняшний день назрела необходимость осознать целостность классицизма, его живую связь с предшествующим и последующим культурным опытом. Осознание целостности литературного процесса, который не ограничен историей эстетических направлений (барокко, классицизм, сентиментализм, предромантизм, романтизм и т.д.), позволит увидеть историю литературы в новом свете. Необходимо учитывать, что многое из того, что впоследствии стало характеризовать романтическую эстетику, зарождалось в условиях классицизма. При этом речь идет не о чужеродных элементах, в значительной мере «опередивших» развитие словесности, а об элементах, органично вызревающих в ней. Так, например, открытие эстетической незавершенности произведения принадлежит отнюдь не романтикам. Парадоксально, но важнейшие работы Р.Декарта («Правила для руководства ума», «Разыскание истины» и др.) не завершены, при этом их незавершенность носит принципиальный характер.³⁵ Декарт, высказывания которого являются программными для Нового времени, часто провозглашает принципы, идущие

От наукоучения – к логике культуры: два философских введения в двадцать первый век. – М.: Политиздат, 1990. – С. 178).

³⁴ Удивительно стройная и доказательная концепция «структуры культурного космоса русской истории» выглядит следующим образом. М.Н.Виралайнен вводит систему различений, выделяя следующие формообразующие начала: уровень канона, уровень парадигмы, уровень слова, уровень непосредственного бытия. С точки зрения исследовательницы, каждая культурная эпоха актуально содержит в себе все уровни, но «именно наличием или отсутствием тех или иных уровней, а также их соотносительностью между собой культурные эпохи и отличаются друг от друга» (Виралайнен М.Н. Структура культурного космоса русской истории // Виралайнен М.Н. Речь и молчание: сюжеты и мифы русской словесности. – СПб.: Амфора, 2003. – С. 22). В соответствии с предложенной концепцией эпоха парадигмальной культуры, «представленная уровнями непосредственного бытия, словесно-мыслительным и парадигмальным (она начинает складываться в конце XVII века и завершает свое развитие к началу XIX-го)» сменяется «эпохой двухуровневой, представленной словесно-мыслительным уровнем и уровнем непосредственного бытия (это период от 10-х годов XIX века примерно до наших дней» (Там же. – С. 22).

³⁵ См. об этом: Мамардашвили М. Картезианские размышления. – М.: Издат. гр. «Прогресс», 2001. – С. 9-10.

вразрез с традиционными представлениями о просветительской философии: «...не искать никакой науки кроме той, какую можно найти в себе самом или громадной книге света...»³⁶. Даже этих изолированных примеров достаточно для того, чтобы увидеть в философии Декарта не только обоснование рационализма, но и истоки романтической метафизики. Любое явление мысли неразрывно связано не только с породившей его эпохой, оно одновременно является результатом мысли предшествующей и зародышем будущего.

Вместе с тем художественное сознание эпохи Просвещения во многом определялось эстетикой классицизма, которая в силу своей нормативности существенно сужала диапазон потенциальных исследований. Однако сама нормативная эстетика является порождением более сложного культурного механизма, до сих пор изученного не до конца. Едва ли не первоочередной задачей, стоящей перед современными исследователями, являются поиски глубинных оснований культуры, по отношению к которым нормативность искусства оказывается только одним из возможных вариантов «обустройства бытия». За стремлением к упорядоченности, преодолению всякого рода

³⁶ Декарт Р. Избранные произведения. – М.: Госполитиздат, 1950. – С. 265. Следует добавить, что философия западноевропейского Просвещения была сформирована на основании полемики с «картезианством». Так, например, Г.В.Лейбниц, воззрения которого оказали большое влияние на русских мыслителей, постоянно говорит о «среднем пути» (об этом: Антисери Д., Реале Д. Западная философия от истоков до наших дней. – СПб.: Петрополис, 1996. – Т. 3 – С. 294). Сущность идеи, в направлении которой шли поиски европейской, а впоследствии и русской философии, Х.Ортега-и-Гассет определил следующим образом: поиски классической философии связаны "не с открытием новых разумных оснований, а с постижением его границ, его пограничья с бесконечным пространством иррационального" (Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? – М.: Наука, 1991. – С. 28). Одним из первых визитов, который совершил Н.М.Карамзин во время своего путешествия по «разваливающейся» Европе, был, как известно, визит к И.Канту, размышлявшему над вопросом, *что такое Просвещение*. Выводящая из состояния «несовершеннолетия» «дерзость знать», о которой говорится в философском трактате Канта, в конечном счете приводила к обретению особого рода знания – знания, сомневающегося в собственных возможностях: «...говоря о нашем определении, о жизни будущей и проч., предполагаем уже бытие Всевечного Творческого разума, все для чего-нибудь, и все благо творящего. Что? Как?.. Но здесь первый мудрец признается в своем невежестве. Здесь разум погашает свитильник свой, и мы во тьме остаемся...» (Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Повести. – М.: Правда, 1980. – С.48).

случайности следует видеть все то же смятенное состояние человеческого духа, в очередной раз пытающегося «приручить» и «заговорить» мир.³⁷

В настоящей диссертационной работе мы исходим из *общего принципа*, в соответствии с которым всякая смена эстетических воззрений обусловлена глубинными переживаниями, связанными со Словом, Пространством и Временем – первичными категориями человеческого бытия. Речь в данном случае идет о понятиях особого рода. Это некие универсалии культуры, положенные в ее основание и относящиеся к «разумеющимся» вещам. На сегодняшний день в литературоведении отсутствуют работы, в которых было бы дано описание динамики русской литературы второй половины XVIII века как процесса, обусловленного перераспределением функций между Языком и Пространством.

Вопрос о первичности языка или пространства относится к так называемому «основному вопросу философии», и, конечно, не может быть решен в силу своей исходной диалектичности. Нас будет интересовать другой аспект проблемы – взаимодействие языка и пространства, их сосуществование в пределах русской культуры второй половины XVIII века. Каждая культурно-историческая эпоха ставит свои водоразделы между текстом и миром. Однако вне зависимости от установленного тем или иным историческим временем типа отношений (тождество, подобие или различие) слово и мир находятся в непрерывном встречном движении. При этом мы имеем в виду не столько о принципы соотношения «слова» и «вещи», сколько сферы их воздействия и способы взаимовлияния. В истории человеческой культуры эпохи безраздельного господства Слова сменяются другими, в которых определяющим оказывается язык пространства. Иными словами, историю

³⁷ Изучение русской литературы XVIII века в данном направлении осложняется тем, что до сих пор не решен вопрос о соотношении словесности с философией Просвещения. Настоятельного решения требует вопрос о «склонении» западноевропейской философии на «русские нравы». Если при этом учитывать чрезвычайно сложную и противоречивую картину философской мысли, сложившуюся в Европе к середине XVIII столетия, то становится очевидным, что русский классицизм – это по-прежнему «белое пятно» на карте отечественного литературоведения.

русской литературы можно увидеть как историю противостояния Слова и Пространства.³⁸

Обозначенный подход позволит нам дать новую интерпретацию не только отдельным произведениям, но и литературной эпохе второй половины XVIII века в целом. Именно в этот период происходит окончательное формирование принципов классицизма (1750 – 1760-е гг.) и становление сентиментализма (1770 – 1790-е гг.).³⁹ В настоящем исследовании мы не ограничиваемся пониманием «метода», принимая во внимание тот факт, что реальная поэтическая практика часто не только не совпадает с провозглашаемыми теоретическими принципами, но и отвергает их, творчество любого подлинного поэта выходит за рамки какой-либо определенной эстетической системы. В пределах одного и того же текста часто вызревают едва ли не противоположные тенденции. Если по отношению к литературе XIX и XX вв. подобный взгляд представляется разумеющимся, то по отношению к нормативному XVIII веку он еще не совсем утвердился.

Сказанное объясняет принципы отбора материала для исследования. В диссертационной работе мы обращаемся к наиболее значимым для литературного процесса текстам, в которых, по словам М.В.Ломоносова, происходит «сопряжение далековатых идей».⁴⁰ В таком ракурсе текст

³⁸ В реальной истории культуры всегда найдется множество фактов, которые противоречат логическим схемам и разрушают их. Гегель создал безупречную логическую систему, однако все попытки приложить эту столь совершенную систему к реальной истории завершились неудачей. Вместе с тем путь к осмыслению неминуемо связан с теми или иными формально-логическими построениями, посредством которых исследователь приближается к «моменту истины».

³⁹ В некоторых исследованиях выделяется понятие предромантизма. Обозначение ведущего направления в данном случае не носит для нас принципиального характера. Более важным представляется другое – наличие «культурного сдвига», который хорошо осознавался как современной критикой, так и критикой последующих направлений.

⁴⁰ Не случайно именно вокруг творчества М.В.Ломоносова развернулась полемика о «методе» – классицизм или барокко? Несмотря на внешнюю противоположность, «...эти два стиля, эти два способа художественного мышления, все же каким-то образом соприкасаются и, видимо, друг другу необходимы. Барокко, если идти к нему от классицизма, – это как бы его постоянный внутренний ограничитель, смягчающий суровую отвлеченность априорных истин и сдерживающий самоупоение дедукции <...> Классицизм, если смотреть на него с точки зрения его антипода, – это как бы крайний барочный стиль,

предстает как динамичное пространство, где разрешается не только борьба идей, но, прежде всего, – вечное противоборство слова и мира. Следует вспомнить известное высказывание М.М.Бахтина о принципиальной пограничности всякого культурного акта: «Внутренней территории у культурной области нет, она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый элемент ее <...> Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает»⁴¹. Вследствие обозначенного подхода одни и те же тексты будут рассмотрены нами в разных перспективах, что не означает ни эклектичности этих текстов, ни эклектичности исследовательской мысли. Кроме того, отбор материала обусловлен целями и задачами исследования. Преимущественное внимание уделено тем произведениям русской литературы XVIII века, которые наиболее репрезентативны в свете обозначенной проблематики (взаимодействие слова и пространства).

Бесспорно, что методологическими для диссертационной работы являются исследования французского философа и культуролога М.Фуко, вновь поставившего вопрос: «Что такое Просвещение?». В одноименном исследовании философ говорит об актуальности Просвещения как «особого философского этоса, как способа критического вопрошания о нас самих – существах, исторически детерминированных Просвещением, и об окружающем нас мире».⁴² Просвещение, таким образом, предстает не как преодоленный

построенный на предельной самоорганизации и самоопределении, это окультуривание хаотических стихийных сил, их укрощение <...> принципиальный предел барокко» (Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 24). Представляется важной не только идея взаимоперехода художественных систем, но и идея их непротиворечивого сосуществования в пределах одного текста.

⁴¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 25.

⁴² Фуко М. Что такое Просвещение: пер. с фр. и комментариев к тексту Н.Пахсарьян // Вестник Московского университета. Филология. – 1999. – № 2. – С. 132-149. См. краткое, но чрезвычайно емкое определение современной философии, данное М.Фуко: «Современная

этап культурно-исторического развития, но как постоянная составляющая культуры. Однажды возникнув, оно определяет судьбы современной цивилизации.

В работе «Слова и вещи» поставлен вопрос не о внешней истории, а о том, благодаря чему сама история становится возможной. Глубинный, фундаментальный уровень, который делает возможным познание и способ бытия, Фуко обозначает термином «эпистема», используя также такие понятия, как «историческое априори», «пространство знания», «порядок», «эпистемологическая диспозиция» и т.д. Эпистемы представляют собой «фундаментальные коды культуры», определяющие конкретные формы мышления, знания и наук; они не только упорядочивают сами вещи и предметы, но и создают необходимые условия для их познания. В результате история предстает не в качестве поступательного движения человеческого разума, а как смена способов бытия вещи и порядка. Следует особо отметить, что эпистемы Фуко находятся в сфере бессознательного и остаются недоступными для эпох, чье мышление они определяют.

Обращаясь к теме «слов» и «вещей», мы, однако, уходим от интерпретации знака, предложенной М.Фуко.⁴³ Актуальным для нас представляется другой аспект проблемы. В задачи нашей работы входит описание переходной стадии культуры, когда поэтическое сознание еще не направлено на темпоральные объекты, поскольку эти объекты еще «не существуют», они представлены «первичными ощущениями», которые только впоследствии найдут свое завершение в слове. На данный момент в литературоведении почти не разработан язык описания скрытого механизма, лежащего в основе перехода мира из дословесного состояния в состояние словесное. Каким образом происходит «артикуляция» невысказанного? Какими путями идет культура, перед которой стоит задача преодолеть

философия – та, что пытается ответить на вопрос, так неосторожно заданный два века тому назад – «Что такое Просвещение?» (Там же. – С. 133).

⁴³ В классической эпистеме язык теряет свое непосредственное сходство с миром вещей, его основная функция – представлять и анализировать мышление.

опосредованность собственного видения? «Язык сплетается из пространства», – заметил в одной из своих работ В. фон Гумбольдт. Первоэлементы пространства определяют движения языка, но где располагается та невидимая грань, за которой происходит встреча пространства и слова?

Важным для логики наших размышлений оказывается понятие «непосредственного». Это тот первичный язык пространства, который дан вне языкового опыта и который определяет восприятие мира. Проблема «непосредственного» представлена в феноменологии Г.Гуссерля⁴⁴. Гуссерль выделяет «первичные ощущения «гиле» (hyle – материя) и говорит о них как о материале, из которого возникают объекты сознания. Через все исследования философа проходит вопрос о реальности, предлежащей сознанию: «...действительно ли существует <...> воспринятый ландшафт, или же, как обнаруживает дальнейший опыт, он оказывается иллюзией. И в иллюзии является иллюзорный ландшафт, с той лишь разницей, что, когда мы убеждаемся в его иллюзорности, он является уже в измененном модусе веры, и поэтому он, хотя и являясь для нас как тот же самый, имеет значение не простой действительности, но недействительности, действительности, подвергнутой негации»⁴⁵. Поиски «первичных ощущений», идущих от окружающего человека пространства, составляют суть феноменологических изысканий не только Г.Гуссерля, но и М.Хайдеггера, Ф.Брентано, Г.Г.Шпета и других. Категории «первичный», «лежащий в основе», «изначальный», ставшие своеобразной сигнатурой феноменологической философии, понимаются как то, что предшествует всем другим видам опыта.

Поскольку русская культура XVIII века выстроена по законам зрительного пространства, то возникает необходимость говорить и о специфических способах восприятия этого живописного пространства. Закономерным оказывается обращение к философским исследованиям М.Мерло-Понти, поскольку при разработке своей феноменологической теории

⁴⁴ Гуссерль Э. Избранные работы. – М.: Изд. дом «Территория будущего», 2005.

⁴⁵ Там же. – С. 308.

философ обращался к «живописным метафорам»⁴⁶. Живопись не только имеет дело с топологическими структурами, но и сама является ею. В своих работах Мерло-Понти сосредотачивает внимание на почти неуловимой диалектике «видящего» и «видимого». Мир в состоянии зарождения – главная тема последней книги французского философа («Око и дух»). Предметом размышлений философа становятся «...пространственность и временность, устойчивость и подвижность, универсальность и конкретность видимого, само образование этих категорий в динамическом слиянии видящего и видимого, субъективного и объективного. <...> Вновь ставится та же парадоксальная задача – увидеть виденное, осмыслить смыслообразование, представить само представление...»⁴⁷. Опыт осмысления культуры через категории живописи представляется нам значимым именно в отношении русской литературы второй половины XVIII столетия.

По сути, во всех обозначенных работах речь идет о преодолении опосредованного сознанием (словом) *видения* и выходе к «чистому бытию». В этом сказывается исходная противоречивость человеческой культуры, с одной стороны, устремленной к «непосредственному», с другой, – пытающейся упорядочить и «приручить «непосредственное бытие», открывающееся в интуитивном опыте. Несомненно, что русская культура XVIII века является воплощением второй тенденции. Эпоха Просвещения продемонстрировала едва ли не весь арсенал возможных способов противостояния бытию.⁴⁸

⁴⁶ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия: пер. с фр. – СПб.: «Ювента» «Наука», 1999.

⁴⁷ Густырь А. Коротко об авторе // Мерло-Понти М. Указ.соч. – С. 6.

⁴⁸ «Уход от реального» обусловлен не только установкой культуры XVIII века на преодоление мира, но и структурой парадигмального Космоса, который, как показала М.Н.Виролайнен, «оберегает свои границы и блюдет свое совершенство, не допуская смещения с неупорядоченным. Парадигмальный космос стремится к абсолюту – именно эта его претензия превращает его в псевдокосмос. <...> Целиком построенный на принципе воплощенности, явленности и оформленности, не признающий потаенного и неоформленного, он рано или поздно обнаруживает свою несостоятельность перед лицом хаоса. Именно поэтому в парадигмальной культуре «антитекст» занимает широчайшее поле реальности, на фоне которой «текст» выглядит крошечным островком» (Виролайнен М.Н. Указ. соч. – С. 38 – 39).

Проблема восприятия пространства неизбежно связана с проблемой «точки зрения», поскольку сама возможность или невозможность восприятия пространственных объектов обусловлена положением «видящего». Принципы видения всегда ограничены тем культурным пространством, в которое помещен видящий. Проблема принципиальной опосредованности бытия во всей полноте предстала еще перед Р.Декартом. Выход к «подлинной» реальности, с точки зрения философа, допустим только в случае возможности «видения собственного видения»: «мы осознаем лишь те предметы, относительно которых мы одновременно сознаем тот способ, каким они нам даются»⁴⁹. В данном случае оказывается важной сама мысль об условном характере человеческого зрения.

Картезианская эпоха, противопоставившая субъект и объект, сделала центральной проблему воспринимающего это бытие субъекта. Пространство может быть узнано или не узнано с определенной точки зрения. «Зрительные метафоры» становятся определяющими в системе человеческой культуры XVII – XVIII вв. Изменение пространственных образов неизменно связано с изменением человеческого зрения. В данной связи существенным представляется не вопрос о «перевороте зрения», а вопрос о причинах подобного переворота, приводящего к существенной перестройке всей системы субъектно-объектных отношений в тексте и, как следствие, – к обретению нового *образа* мира.

Методологическими в данном направлении являются труды М.Б.Ямпольского. Две книги ученого («Наблюдатель»⁵⁰ и «О близком»⁵¹) составляют своеобразную дилогию, предметом рассмотрения которой является фундаментальная для культуры Нового времени «дистанцированность наблюдателя от объекта». Если первое исследование призвано еще раз выявить обозначенную Декартом оппозицию субъекта и объекта, то во второй работе

⁴⁹ Мамардашвили М.К. Указ.соч. – С. 164.

⁵⁰ Ямпольский М.Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. – М.: Ad Marginem, 2000.

⁵¹ Ямпольский М.Б. О близком (Очерки немиметического зрения). – М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Ямпольский обращается к рассмотрению принципиально иных ситуаций, в которых обнаруживается «недистанцированность зрения». «Близкое – это такая зона, куда доступ крайне затруднен»⁵². В основе главных различий, на которых базируется концепция Ямпольского, лежит различие ‘видения’ и ‘зрения’: «*Видение* включает в себя помимо зрения весь комплекс явлений, связанных с психологией восприятия, к тому же оно обогащено культурой и социальным опытом. *Зрение* относится скорее к области физиологии и оптики»⁵³. Исторические формы зрения («Наблюдатель») рассматриваются ученым преимущественно на материале западноевропейской культуры XVII – XIX веков. В «Очерках немиметического зрения» основные положения теории «близкого» проиллюстрированы самыми разнообразными «текстами», относящимися к различным сферам культуры (философия, литература, живопись, кинематограф и т.д.). Думается, что настала необходимость в подобном рода исследовании и по отношению к русской культуре XVIII века. «История видения» – одна из самых актуальных проблем в современном литературоведении.

В одном из своих исследований И.О.Шайтанов заметил, что «...по отношению к XVIII столетию, к его художественному мышлению у нас особый долг – непонятости, неценности»⁵⁴. Предлагаемое диссертационное исследование – еще одно приближение к «непонятной» и «трудной» литературе эпохи Просвещения.

Объектом исследования является русская литература второй половины XVIII века. Наше внимание сосредоточено на осмыслении творчества крупнейших писателей столетия: В.К.Тредиаковского, М.В.Ломоносова, Д.И.Фонвизина, Г.Р.Державина, Н.М.Карамзина, А.Н.Радищева, И.А.Крылова. Сосредоточившись на описании динамики литературного процесса, мы выбрали наиболее репрезентативные тексты, позволяющие наглядно

⁵² Там же. – С. 6.

⁵³ Там же. – С. 14.

⁵⁴ Шайтанов И.О. Мыслящая муза. – М.: Прометей, 1989. – С. 3.

представить вектор эволюции. Основной материал рассматривается в широком культурно-историческом и литературном контексте XVIII века. Для уяснения действия основных смыслопорождающих механизмов потребовалось обращение к последующей романтической эпохе.

Предмет исследования – слово и пространство в русской литературе второй половины XVIII века.

Цель настоящего исследования – показать, как в художественной практике русской литературы второй половины XVIII века реализует себя механизм смены «языков»: каким образом слово и пространство обретали, а затем утрачивали смысло- и текстопорождающие функции, какую роль при этом сыграла категория времени.

Поставленной целью определяются и **основные задачи** исследования:

- 1) обозначить формативную функцию слова в системе русской культуры 1750 – 1770-х гг. XVIII века, обосновать ритуальность ведущих классицистских жанров – торжественной оды и надписи на «иллюминацию»;
- 2) определить и охарактеризовать тексты, в которых обнаруживается присутствие до-словесных структур, обладающих собственной логикой и не подчиненных пространству языка;
- 3) показать становление новой пространственной перспективы, объяснить перестройку системы субъектно-объектных отношений в тексте;
- 4) дать обоснование живописного кода русской культуры второй половины XVIII века; выявить ведущую роль пространственных представлений;
- 5) обнажить механизм возникновения «руинного текста» в русской литературе 1770 – 1800-х гг. и очертить его параметры.

Методологическую основу работы составляет сочетание историко-литературного подхода с методами типологического и историко-культурного

анализа. В работе также применены культурологический, структурно-семантический подходы, учитывается сфера гуманитарного междисциплинарного знания. **Методологической базой** исследования являются труды П.А.Флоренского, М.М.Бахтина, В. фон Гумбольдта, Э.Гуссерля, М.Мерло-Понти, Э.Панофского, Г.Башляра, М.Фуко, Л.В.Пумпянского, С.С.Аверинцева, Д.С.Лихачева, Ю.М.Лотмана, А.В.Михайлова, Б.О.Кормана, Б.А.Успенского, В.Н.Топорова, В.М.Живова, В.Подороги, М.Б.Ямпольского, М.Н.Виролайнен. Применение различных подходов обусловлено характером материала и конкретными задачами, стоящими перед автором исследования.

Постановка целей и задач, в комплексном виде еще не разработанных на материале русской литературы второй половины XVIII века, определяют **научную новизну** диссертационного сочинения. В работе представлены теоретические и методологические обоснования изучения истории русской литературы XVIII века с точки зрения специфики взаимодействия слова и пространства, показана взаимообусловленность и взаимообращенность данных категорий, предложен ряд новых интерпретаций как отдельных литературных феноменов, так и феномена литературы в целом; выявлены механизмы смысло- и текстопорождения. Новизна исследования обусловлена также тем, что в работе дана нетрадиционная целостная концепция литературного процесса второй половины XVIII столетия.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что в ней установлены теоретические основания новой концепции литературного развития; обозначены фундаментальные принципы становления и развития литературного процесса второй половины XVIII века, значительным образом меняющие представления об историческом функционировании нормативной эстетики, намечены новые подходы к изучению и интерпретации литературы XVIII века, а также перспективы изучения последующего этапа литературного развития с точки зрения выявленного механизма культуры.

Достоверность научных результатов обеспечивается обширностью исследовательского материала, внутренней непротиворечивостью результатов работы и их соответствием теоретическим положениям литературоведения, культурологии и философии.

Практическая значимость работы состоит в том, что материалы исследования могут быть использованы при чтении лекций по истории русской литературы XVIII века в практике вузовского преподавания, а также при разработке спецкурсов и спецсеминаров.

Апробация работы. Материалы и результаты диссертационного исследования использовались при составлении программ учебных курсов и дисциплин, при чтении лекций и спецкурсов на филологическом факультете Удмуртского госуниверситета и Института переподготовки и повышения квалификации учителей (г. Ижевск). Основные положения диссертации в виде докладов были представлены на научных конференциях различного уровня: «Кормановские чтения» (Ижевск, 2000, 2002, 2005, 2006), «Текст – 2000: Теория и практика. Междисциплинарные подходы» (Ижевск, 2000), «Филологический класс: наука – вуз – школа» (Екатеринбург, 2002), «Дергачевские чтения» (Екатеринбург, 2004, 2006), «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики» (Гродно, 2005), «Восток-Запад: Пространство русской литературы и фольклора» (Волгоград, 2004, 2006), «Грехневские чтения 2006» (Нижний Новгород, 2006), «Проблемы современной филологии в вузовском образовании» (Ижевск, 2006). Результаты исследования представлены в монографии «Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века» (Ижевск, 2007) и 25 научных и учебно-методических публикациях.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Развитие литературного процесса второй половины XVIII века обусловлено перераспределением функций между категориями Языка и Пространства.

2. Русская культура первой половины XVIII века характеризуется ведущей функцией слова, которое не только являлось отражением идеологии Власти, но и само оказывало существенное воздействие на мир, определяло своеобразие восприятия окружающего пространства. Сокровенной целью литературы 1740-1760-х гг. явилось создание образа идеального мира, лишённого параметров времени.

3. В 1740-1760-е гг. словесность смыкается с ритуально-обрядовыми формами. Ведущая роль жанров торжественной оды и «надписи на иллюминацию» может быть объяснена их особыми функциями в составе государственного церемониала.

4. Середина столетия отмечена появлением текстов, в которых слово обнаруживает свою вторичную природу по отношению к миру («Ода, выбранная из Иова» М.В.Ломоносова). Русская культура впервые сталкивается с реальностью, подчиненной собственной логике, а не логике языка.

5. Во второй половине XVIII века осуществляется переход от внетелесного восприятия мира к телесному, что приводит к перестройке всей системы субъектно-объектных отношений в поэтическом тексте. Результатом этого процесса явилось открытие «близкого» пространства, ранее располагавшегося в «сфере слепоты».

6. В 1780-1790-е гг. происходит становление «живописного кода» русской культуры. Для того чтобы быть увиденным, мир должен быть переведен в статус живописного полотна. В конце XVIII века пространство обнаруживает свою иллюзорную (живописную) природу. Именно эти первичные пространственные «импульсы» обеспечили глобальный кризис риторической культуры. «Обретенное зрение» – это зрение Художника, уже не заговаривающего мир, а пытающегося сделать изменчивую реальность

подвластной описанию. Подобные тенденции нашли свое воплощение наиболее полно в творчестве Н.М.Карамзина.

7. Язык пространства становится ведущим в условиях русской культуры конца столетия. Мир окончательно вырывается из-под власти слова и обнажает свою временную сущность. Именно конец столетия отмечен формированием «руинного текста». Итог столетия – «Подщипа» И.А.Крылова, текст, в котором процесс распада затрагивает само слово.

Структура диссертации определена целями и задачами исследования. Работа состоит из Введения, пяти глав, Заключения и Библиографии.

ГЛАВА I. ПРОБЛЕМА СЛОВА В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Логоцентризм – характерная черта русской культуры в целом. Эта ее особенность позволила О.Э.Мандельштаму сделать заключение о «русском номинализме», имеющем эллинистическую природу: «Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивает все другие факты полнотою явлений, полнотою бытия, представляющей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни»¹. В некоторые периоды роль слова оказывается особенно значимой. Задача первой главы – обозначить формативную функцию² слова в русской поэзии 1740 – 1760-х годов.

В русской философии подобное понимание слова связано с «имясловской традицией», которая сформирована в трудах П.А.Флоренского,³ С.Н.Булгакова,⁴ В.Ф.Эрна,⁵ А.Ф.Лосева⁶. Существо философии языка, которое формулируется русской философией начала XX века, заключается в утверждении факта бытийственной причастности языка не только человеческому сознанию, но и самой реальности. Призрачная система знаковых отношений сменяется здесь вещественной плотностью языка. Русская мысль, по существу, возвращается к «донаучным» представлениям о бытийственном характере Слова. Философия языка П.А.Флоренского всецело ориентирована на мистическое переживание слова: «Слово кудесника – вещно. Оно – сама вещь.

¹ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: «ТЕРРА»-«ТЕРРА», 1991. – Т. 2. – С. 246.

² Понятие «формативности» введено М.Н.Эпштейном: Эпштейн М.Н. Слово и молчание в русской культуре // Звезда. – 2005. – № 10. – С. 202-223.

³ Флоренский П.А. Имена: Сочинения. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков: Изд-во Фолио, 1998.

⁴ Булгаков С.Н. Первообраз и образ: в 2 т. – М.: Искусство; СПб: Инапресс, 1999. – Т.2.

⁵ Эрн В.Ф. Сочинения. – М.: Правда, 1991.

⁶ Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос. – М.: Мысль, 1993. – С. 613-880.

Оно, поэтому, всегда есть имя. Магия действия есть магия слов; магия слов – магия имен. Имя вещи и есть субстанция вещи»⁷.

«Слово как действие» оказывается одним из главных объектов изучения в современной философской и лингвистической науке. В лингвистике начало подобным исследованиям было положено Дж. Остин⁸, который отделил перформативные высказывания от высказываний констатирующих. Определенные высказывания, с точки зрения, исследователя, являются «ритуальными». «Лингвистическая феноменология», о которой мечтал американский исследователь, получает широкое распространения в наше время.

Высказывание, с точки зрения современной лингвистики, принадлежит не только плану речи, но и действию одновременно: оно приказывает, повелевает, заставляет подчиняться. В философии подобный подход к языку присутствует в исследованиях Делеза. В интерпретации французского ученого действия оказываются как бы встроенными в речь: «эти имманентные отношения высказываний к действиям можно назвать имплицитными недискурсивными предпосылками, в отличие от эксплицируемых допущений, которые связывают одно высказывание с другим высказыванием и внешними им действиями»⁹. В силу этого язык оказывается действием.

В отечественной науке следует отметить интердисциплинарный характер подобных исследований, включающих в себя опыт философии, лингвистики, литературоведения и культурологи (М.Н.Эпштейн,¹⁰ В.В.Бибихин,¹¹ Н.Д.Арутюнова¹² и др.). По замечанию М.Н.Эпштейна, «...грамматика – самая сильная и самая тайная из всех общественных

⁷ Флоренский П.А. Общечеловеческие корни идеализма // Богословский вестник. – 1909. – Т. 1. – № 2. – С. 413.

⁸ Остин Дж. Избранное: пер. с англ. – М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999.

⁹ Deleuze G. et Guattari F. Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Oedipe. – P.: éd. De Minuit, 1980. – P. 98.

¹⁰ Эпштейн М.Н. О творческом потенциале русского языка. Грамматика переходности и транзитивное общество // Знамя. – 2007. – № 3. – С. 193-207.

¹¹ Бибихин В.В. Слово и событие. – М.: Эдиториал УРСС, 2001.

¹² Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1999.

идеологий <...> грамматика залегает гораздо глубже, на уровне языковых инстинктов <...> грамматика охватывает высшие, «богооткровенные» законы мышления, которые, как «заповеди», предписаны языку в виде аксиоматических правил и обычно не подлежат проверке. Грамматика – это не то, что мы думает, а **чем** мы думаем, когда говорим, или даже **то, что думает нами...**»¹³. Несмотря на универсальность этого тезиса, в истории человеческой культуры есть эпохи, когда Слово претендует на все сферы власти. Эпоха Просвещения – одна из самых существенных попыток создать словесный образ мира.

§ 1. О СПЕЦИФИКЕ СЛОВА В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Вслед за авторитетным мнением М.Фуко принято говорить о «прозрачности» языка эпохи Нового времени: «язык становится невидимым или почти невидимым. Во всяком случае, он стал настолько прозрачен для представления, что его собственное бытие перестает быть проблемой <...> До предела заостряя мысль, можно сказать, что классического языка не существует, но что он функционирует: все его существование выражается в его роли в выражении представлений, оно ею точно ограничивается и в конце концов исчерпывается»¹⁴. Данное утверждение, по-видимому, безусловно только по отношению к феномену западно-европейского классицизма. Дело здесь не столько в «отсталости» или вторичности русского Просвещения, сколько в его специфике, о которой уже не раз писали исследователи. Русский классицизм – явление чрезвычайно противоречивое и двойственное. В целом

¹³ Эпштейн М.Н. О творческом потенциале русского языка. Грамматика переходности и транзитивное общество // Знамя. – 2007. – № 3. – С. 205. Ср. также: «Мы постоянно находимся в зависимости от молекулярного устройства высказывания, которое не дано нашему сознанию и не зависит только от видимых социальных детерминаций, но соединяет в себе множество гетерогенных социальных режимов...» (Рыклин М. Террорологии. – Тарту; М.: Эйдос, 1992. – С. 26).

¹⁴ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб.: А – cad, 1994. – С. 112.

ориентированная на современную ему западно-европейскую культуру, русская литература эпохи Просвещения, с одной стороны, неразрывно связана с христианскими традициями,¹⁵ с другой – тяготеет к языческим корням, к чувственно-материальной стихии языкового бытия. Слово и Текст в их «классическом» варианте реализуют магическую функцию языка, стремясь к прямому и непосредственному воздействию на окружающую реальность. Вновь творимый мир петровского времени востребовал творящее и преображающее реальность слово. Думается, что известная двойственность и противоречивость русского классицизма связана в первую очередь с тем, что он изначально принадлежит двум противоположным по своей внутренней сути типам культуры – новейшей западно-европейской и древнейшей языческой. Соответственно, каждый элемент «классической» системы может быть одновременно вписан в две парадигмы художественного сознания и в зависимости от этого получать свой непосредственный смысл. В настоящей работе речь пойдет о связи русского классицизма с архаическим культом слова.

На первый взгляд, слово в том варианте, в каком оно представлено у Ф.Прокоповича, А.Кантемира, В.К.Тредиаковского, А.П.Сумарокова и др., тяготеет к терминологическому ряду, к безусловной простоте и «прозрачности». Выход за пределы однозначности смысла влечет за собой крайне болезненную реакцию блюстителей культуры. Вспомним бесконечные споры о литературном языке, характерные для первой половины XVIII столетия, в частности, яростную полемику А.П.Сумарокова с

¹⁵ На самых ранних этапах развития русской словесности наблюдается своеобразный симбиоз «государственных» и «церковнославянских» текстов. Так, например, в творчестве В.П.Титова наряду с традиционными произведениями, написанными для духовного пения («Радуйтесь Богу, помощнику нашему!», «Не умолчи, не умолчи никогда, Богородице» и др.), присутствуют концерты, посвященные государственным событиям («Рцы нам ныне») (Данный пример приведен в книге: Рапацкая Л.А. Русское искусство XVIII века: («Рассвет на Неве»). – Л.: Просвещение, Владос, 1995. – С. 21). Еще, кажется, не была отмечена связь оды XVIII века с древнерусской гимнографией, в частности, с тропарями. Написанные в честь того или иного 'святого', и тропари, и оды «раннего извода» приближаются к «именолитеральным» анаграммированным текстам, выстроенным по законам «повторения имени».

М.В.Ломоносовым, отступившим от принятых норм поэтического языка. Сумароков с нескрываемым раздражением и отчаянием пытается отстоять принцип *простоты*, единственность и неповторимость того смысла, который несет в себе слово. Борьба за неизменность слова, его терминологичность¹⁶ есть скрытая борьба стихотворца со временем. Это попытка преодолеть изменчивость мира, его тайное, скрытое от глаз движение. Термин – ловушка для времени, невластного над «застывшим» смыслом. Слово, обращенное в Термин, и Термин, неожиданно для себя ставший Словом, – основная антиномия русской литературы данного периода. Вместе с тем хочется оговорить неоднозначность самого слова «термин», ставшего знаменем Нового времени.

П.А.Флоренский указывал на тот сакраментальный смысл, который в нем скрывается. Обратившись к этимологии, Флоренский обнаружил связь данного слова с индоевропейским корнем *ter*, означающим: «перешагивать, достигать цели, которая по ту сторону». Итак, «terminus» неразрывно связан с «границей», некоей священной полосой, которая символически разграничивает пространство и не может быть нарушена. «Иначе говоря, Термин есть хранитель границы культуры, он противостоит нерасчлененному Хаосу и, не допуская всеобщего смешения, тем самым, стесняя жизнь, освобождает ее к дальнейшему творчеству.»¹⁷ Русская литература, которая в силу исторических причин была вынуждена творить себя из Ничто (=Хаоса), представляется магическим обрядом установления незыблемых и священных границ. Стремление к идеальной упорядоченности пространства, неотъемлемое от данной эпохи, обеспечило функционирование принципа разграничения, который уже к началу XVIII столетия становится все более и более

¹⁶ «Для него [Сумарокова – Т.З.] – слово это как бы научный термин, имеющий вполне точный и вполне конкретный смысл; оно прикреплено к одному строго определенному понятию», – отмечал Г.А.Гуковский (Гуковский Г.А. Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова // Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. – С. 54).

¹⁷ Флоренский П.А. Имена. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков: Изд-во Фолио, 1998. – С. 214.

универсальным и начинает постепенно охватывать все области как социофизического, так и духовного бытия. «Поэтики» Ф.Прокоповича и А.П.Сумарокова, регламент о чинах Петра I, нормативные государственные акты, застройка и архитектура Петербурга – все это мучительные поиски предела/границы, все это бегство от открывшейся пустоты и беспредельности мира. Не случайны, в этой связи, телесные интуиции, присущие русской культуре XVIII века. Изначальная функция архитектурных, скульптурных и живописных линий – очерчивать, отделять, разграничивать. На фоне этого всепоглощающего движения к пластической завершенности мира слово также оказывается неотделимым от вещи. «Если раньше весь мир, все элементы мироздания, включая человека, воспринимались как слово, то теперь и слово стало вещью»¹⁸. Вещественный характер нового слова нашел свое зримое отражение в знаменитых фейерверках петровского времени. Надписи на иллюминациях – предельное выражение сияющего (но не осиянного!) текста, основное предназначение которого – рассекать черноту ночного неба, стоящего по ту сторону каких бы то ни было социальных форм.

Словесность этого времени решает уникальнейшую по своей сути задачу: отвергнув прошлое и оказавшись перед пугающей пустотой, она определяет свою собственную структуру и свои пределы. «Классическая» литература очерчивает некий священный круг, тем самым отделяя себя от до-культуры, той крошечной тьмы, какой представляется теперь допетровская эпоха.¹⁹ Именно в

¹⁸ Панченко А.М. Два этапа русского барокко // ТОДРЛ. – Л.: Наука, 1977. – Т. XXXII. – С. 147.

¹⁹ Одним из ранних показательных в этом отношении текстов является стихотворение Ф.Прокоповича:

Прочь уступай, прочь,
Печальная ночь!
Солнце всходит,
Свет возводит,
Радость родит.

Прочь уступай, прочь,
Печальная ночь!
Коликий у нас
Мрак был и ужас!

очерчивании известных пределов и заключается исходная функция классицизма.

Первозадача русской литературы – создание метатекста новой культуры. Быть может, именно поэтому феномен русского классицизма в целом важнее и значительнее феноменов отдельных классицистских текстов. К этому же смысловому ряду относятся и сверхпрограммы отдельных поэтов, ориентированные в первую очередь на заполнение пустого литературного

Солнце Анна возсияла,
Светлый нам день даровала.
<.....>
Твоя держава
Наша то слава.
Да вознесет бог
Силы твоей рог,
Враги твоя побеждая,
Тебе в бедах заступая.
Рцыте, все люди:
О буди, буди!

(Русская силлабическая поэзия XVII – XVIII вв. – Л.: Сов. писатель, 1970. – С. 277-278).

В пределах данного текста «вызревают» основные линии будущей оды. Во-первых, следует обратить внимание на противопоставление света и тьмы, за которым скрывается противопоставление прошлого и настоящего. Текст в буквальном смысле отделяет себя от прошлого, очерчивая параметры нового, освященного солнцем пространства. Магический характер текста усиливается за счет повтора императивных конструкций и отдельных слов. Конец стихотворения знаменует собой выход в ту сферу, в которой Слово начинает активно воздействовать на реальность, предопределяя движение ее форм. Выход литературы в «живую жизнь» – характерная черта новой русской словесности, в основании которой лежит «магическая» по своей внутренней сути формула – «О буди, буди!»:

Чин, благородство, воин, грады,
Здания, корабли, науки,
Купечество и вертограды,
Добрый нрав, искусные руки,
Все, что в виде чрез Петра новом,
Молило тя молчащим словом:
О буди, время, наша мати!

(Тредиаковский В.К. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1935. – С. 180);

И желаем ей люди
Вопия: О так буди!
Здравие богом даны
Самодержицы Анны (Там же. – С.167);

«Анна, нам и впредь мать буди, буди!
Мы из ничего становимся люди».

(Сумароков А.П. Избранные произведения. – Л.: Сов. писатель, 1957. – С. 51).

пространства. (Г.А.Гуковский подчеркивал, например, что с 1750-х гг. А.П.Сумароков создает образцы фактически всех возможных стихотворных жанров, выполняя задачу построения цельной поэтической культуры классицизма в России²⁰) На эту особенность русской словесности обратила внимание романтическая критика: «...мы получили форму литературы прежде самой ее сущности»²¹. Отрицательная оценка предшествующего этапа литературы не должна смущать современного читателя. Д.В.Веневитинов решает проблему в идеологическом ключе. Другая сторона проблемы – необходимость «пустой» формы, которая впоследствии станетместилищем подлинной сущности.²²

Внутренней целью оказывается создание самой материи текста, его осязаемых очертаний, в их безусловной зримости и вещественности. Прагматика очерчивает эстетику, культуре необходимы те сакральные границы, которые, в конечном счете, ее и конституируют. Петр I создает образцы кораблей первого российского флота, поэты начала XVIII века –

²⁰ Гуковский Г.А. Сумароков и его литературное окружение // История русской литературы: в 10 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. – Т.3. – С. 348. См также: «Он [Сумароков – Т.3.] дал образцы во всех почти жанрах, тогда известных; в этом отношении после него XVIII век прибавил немного. Начав с песен, он вскоре перешел к оде (пока еще ломоносовского типа), псалму, трагедии, эпистоле; затем следует комедия, басня, эпиграмма, лирическое стихотворение вне установленной тогда классификации жанров, идиллия. В то же время (50-е годы) Сумароков разрабатывает сонет, создает античные строфы, анакреонтическую оду. Далее идет опера, эклога, элегия, драма; затем статья и речь (проза). Рондо, сатира. Наконец, на новых основаниях перестраивается торжественная ода, вновь привлекает внимание поэта псалом и т.д. и т.д.» (Гуковский Г.А. Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова. – С. 55).

²¹ Веневитинов Д.В. Стихотворения. Проза. – М.: Наука, 1980. – С. 129.

²² Пустота формы, однако, может быть мотивирована и теми специфическими условиями, в которых происходило зарождение новой словесности. На Западе появление классицизма исторически обусловлено: «классицизм послужил художественным и эстетическим противовесом необузданным силам барокко, его безмерности <...> классицизм вырастает именно из барочной действительности и своими рациональными методами управляет именно всем барочным хозяйством, пришедшим в известное расстройство, хаос» (Михайлов А.В. Обратный перевод [русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязи]. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 352-353). Иными словами, в европейских литературах классицизм вызревает в недрах барокко, его устремленность к «правильным формам» оправдана. В России возникновение классицизма почти никак не связано с барочной культурой. (Добавим, что вопрос о русском барокко по-прежнему остается одним из самых нерешенных вопросов в отечественном литературоведении. Проблемный характер русского барокко – яркое свидетельство незавершенности данной художественной системы.) Русский классицизм не противостоит Хаосу, он вычерчивает контуры новой реальности.

образцы жанров, которые должны заполнить еще необузданную языковую стихию. Сверхзадача корабля – плыть, сверхзадача текста – быть. С этой точки зрения, знаменитое поэтическое состязание В.К.Тредяковского, М.В.Ломоносова и А.П.Сумарокова представляется не чем иным как борьбой за тот исходный образец жанра, который и должен стать священным камнем(=термом), противостоящим до-культуре, до-истории, до-литературе. Жанр в XVIII в. и есть та неприкосновенная межа, за пределы которой не должен переступать поэт, чтобы не столкнуться с Иным – изменчивым бытием, в котором отсутствуют какие бы то ни было границы.

Вообще, принцип границы является ведущим эстетическим принципом «классического» Текста и реализуется на всех уровнях художественной структуры. Перечислим лишь некоторые важнейшие проявления данного принципа: окончательное закрепление функции «автор»²³, разграничивающей литературное пространство по субъектному принципу; стилистическое (жанровое) сознание, исходящее из абсолютности иерархических границ, которые оно конституирует; отсутствие косвенной и несобственно-прямой речи, разрушающих границы между различными субъектными сферами; принцип единства места, времени и действия, исходная функция которого – установить пределы события текста; психологический схематизм, свойственный изображению героя, в этой связи, не что иное как попытка расчленить нерасчленимое – внутренний мир личности; незыблемость этических полюсов, их принципиальная несводимость друг к другу и т.д.

Не случайно в системе данного типа культуры ведущее место отведено жанрам «Риторики» и «Поэтики». В России, где государственная власть стремилась создать образ совершенного порядка, литература предприняла усилие создать строгую и законченную стилевую систему. Поэзия является мощнейшим средством упорядочивания реальности. Чрезвычайная

²³ См. об этом: Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. – М.: Магистериум. Касталь, 1996.

распространенность данных жанров связана в первую очередь с тем, что они проникнуты ощущением того, что в основе языка лежит таинственный и удивительный ПОРЯДОК. Именно «риторическое мышление» было призвано найти ту систему координат, в которой разрозненные прежде элементы образуют созерцаемый порядок.

Итак, классицизм призван утвердить предельность мира и его смысла. Слово в его неотъемлемости от жанра выполняет своеобразную охранительную функцию, оно стремится упорядочить поэтический язык и преодолеть стихию языковых значений.

Вместе с тем «магическое» слово проявляет себя не только в отмеченной нами функции священного разграничения. Эпоха, целью которой являлось изменение мира, востребовала слово, способное непосредственно воздействовать на действительность. Не случайно литература конца XVII – начала XVIII вв. почти неотделима от проповеди (яркий пример – проповедническая деятельность Ф.Прокоповича). Преображающее мир слово скрыто присутствует почти во всех жанрах «классического» периода русской литературы.

Наиболее репрезентативный жанр русского классицизма – торжественная ода. Для одических текстов характерен примат ДОЛЖНОГО над ДАННЫМ, ИДЕАЛЬНОГО над РЕАЛЬНЫМ. Подобного рода тексты направлены не на воспроизведение видимой реальности, а на постижение внутренней, истинной сущности вещей. Задача Поэта – дать образ или, точнее, модель той действительности, на формирование которой направлена государственная воля. Иными словами, классицистский мимезис направлен на скрытую сущность вещей, что позволяет сделать вывод о его тесной связи со средневековьем. Предметом созерцания в одах В.К.Тредиаковского, М.В.Ломоносова, В.В.Майкова, А.П.Сумарокова и др. является потенциальная реальность, или

ВОЗМОЖНЫЙ МИР.²⁴ Воспроизведение модели идеального мира становится залогом ее будущего воплощения.

²⁴ Классицизм ориентирован на то, чего еще нет, но что должно быть создано. Безусловно, что в данной эстетической системе первичная роль отдана Слову. В своей известной книге «Диалектика Просвещения» Т.В.Адорно и М.Хоркхаймер отмечали: «В любом произведении искусства его стиль представляет собой не что иное, как обещание <...> Это обещание произведения искусства установить истину путем запечатления образа в социально признанных формах является столь же необходимым, сколь и лицемерным. Оно утверждает реальные формы существующего порядка вещей в качестве абсолютных тем, что внушает ложную надежду на исполнение чаемого в сфере эстетических дериватов. В этом отношении претензия искусства всегда также оказывается претензией идеологии» (Хоркхаймер М., Адорно Т.В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты: пер. с нем. – М.; СПб.: Медиум. Ювента, 1997. – С. 162). Следует добавить, что в отличие от западноевропейского Просвещения русская культура усваивает идею буквального воплощения «чаемого». Поэма А.С.Пушкина «Медный всадник» отразила один из самых существенных космогонических мифов эпохи: «великая дума» Петра порождает новую реальность. Пушкин подхватывает поэтическую мифологию XVIII столетия, и шире – европейскую традицию «похвалы городу». Вместе с тем в литературоведении еще, кажется, не было обращено внимания на поэтический диалог А.С.Пушкина с В.К.Тредиаковским. Вступление к «Медному всаднику» – это ответ на вопрос, прозвучавший в «Похвале Ижерской земле и царствующему граду Санктпетербургу»:

Преславный град, что Петр наш основал,
И на красе построил толь полезно:
Уж древним всем он ныне равен стал;
И обитать в нем всякому любезно.

Не больше лет, как токмо с пятьдесят,
Отселе ж все, хвалу от удивленной
Ему души со славою гласят,
И честь притом достойну во вселенной.

Что ж бы тогда, как пройдет уж сто лет?

(Тредиаковский В.К. Стихотворения. – С. 190-191).

В данном контексте «Медный всадник» – ответ предшествующему столетию:

Прошло сто лет, и юный град,
Полнощных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво...

(Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Правда, 1981. – Т. 3. – С. 267).

Важно, что Пушкин разворачивает не только миф о Петре, который культивировала эпоха Просвещения. Пушкин обращается к скрытой мифологии. Мир обретает подлинную славу только в слове поэта. Существование «вечного града» обеспечивается поэзией, функция которой в постоянном воспроизведении «петербургского мифа». Таким образом, Петербург – это еще и акт *поэтической* воли, порождающей и утверждающей *возможную* реальность:

О! боже, твой предел да сотворит,
Да, о Петре России всей в отраду,
Светило дня впредь равного не зрит,
Из всех градов, везде Петрову граду.

Ориентация на структуру и семантику обряда – одна из отличительных особенностей одических текстов. (Показательно в данной связи, что некоторые произведения Ломоносова впоследствии использовались старообрядцами. Один из таких примеров приведен в работе С.Е.Никитиной: «...в другом регионе от беспоповцев-поморцев, которые поют стихотворение М.В.Ломоносова «Размышление о Божьем величии» как духовный стих, мы услышим: «Ад? Как же – там огненные валы крутятся и не находят берегов»²⁵.) Ритуально-религиозное действо, составной частью которого являлась торжественная ода, не только обнажало исходную связь ритма государственной жизни с ритмом космогонического бытия, но и являлось необходимым условием сохранения порядка Космоса, в первую очередь – космоса Российской Империи. Соответственно можно говорить о проникновении в осознаваемый в качестве «светского» текст торжественной оды качественно иных элементов, восходящих к религиозному корпусу текстов. В силу этого государственные призывы в поэзии Ломоносова почти всегда перемежаются с воззваниями к Богу, а сквозь звучание официальных речей пробиваются, слышатся молитвы. Действительно, ХВАЛА и МОЛИТВА составляют едва ли не исключительное место как в поэтическом творчестве Ломоносова, так и в творчестве других поэтов.

Основная функция одического слова – буквальное утверждение ДОЛЖНОЙ, еще НЕ-СУЩЕЙ реальности. На архаическую природу данных текстов указывает сам строй речи с явным преобладанием перформативных конструкций (побудительных и восклицательных предложений, обращений)²⁶. Именно здесь язык реализует функцию, близкую к магической. Произнося перформативы, говорящий совершает (а не описывает или называет) действие.

(Тредиаковский В.К. Указ. соч. – С. 191).

²⁵ Никитина С.Е. Внутриконфессиональные различия и устная традиция // *Skupiska staroobrdowcw Europie, Azji I Ameryce. Ich miejsce I tratycje we wspczesnym wiecie.* – Warszawa, 1994. – С. 181.

²⁶ Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Язык и мир человека, 1999. – С. 514-515; С. 643-644.

Таким образом, непосредственное предназначение одического слова – преобразовать ДАННОЕ в ИНОЕ, РЕАЛЬНОЕ – в ИДЕАЛЬНОЕ. Поэт заговаривает мир, выводя его из тождества себе.

В данной связи обращает на себя внимание характерное для столетия в целом стилистическое сходство «государственных» и «мистических» текстов:

Рцы, Господи, мне рцы: в тебе да будет свет!
И важну песнь мой дух во свете воспоет.

Слова Апостольски в лучи совокупились,
Как буквы огненны они Творцу явились.
Се некий свет блеснул! – Едва, едва дышу;
Глаголет Бог во мне – не я сие пишу!²⁷

Темные языческие первоосновы языка все же иногда прорываются в поэтический текст. Обратимся к текстам А.П.Сумарокова, написанным к маскараду по случаю коронации Екатерины II:

За морем, хам, хам, хам, хам, хам, хам.
Хам, хам, хам, хам, за морем, хам, хам, хам.
За морем, хам, хам, хам, хам, хам, хам.
Хам, хам, хам, хам, за морем, хам, хам, хам.
За морем, хам, хам, хам, хам, хам, хам;²⁸

Гордость и тщеславие выдумал бес.
Шерин да берин, лис тра фа,
Фар, фар, фар, фар, люди, ер, арцы
Шинда, шиндара
Транду трандара,
Фар, фар, фар, фар, фар, фар, фар, фар, ферт.²⁹

²⁷ Херасков М.М. Эпические творения Михайла Хераскова. – М., 1787. – Ч. I, II. – С. 2.

²⁸ Сумароков А.П. Указ. соч. – С. 279.

²⁹ Там же. – С. 281.

В комментариях к данному тексту отмечается, что подобные сочетания звуков встречались в экстатических песнях русских сектантов-мистиков. «Заумный» язык А.П.Сумарокова рассматривается как уход от прямого высказывания, несущего в себе антигосударственные идеи. На наш взгляд, подобное объяснение вскрывает лишь один ряд смыслов. Данный текст приурочен к карнавальному шествию и вне этого пространства лишен какого бы то ни было смысла. Карнавальное слово лишается официозной маски и становится тем, чем оно, собственно, всегда и было в России – ЗАКЛИНАНИЕМ. Эта Божественная сторона языка всего более была прочувствована В.К.Тредиаковским: «...все гремело священными песнями, которых слог благородный, высокий и величественный сходствовал с величием Бога <...> Реки возвращаются вспять к своим истокам; моря расступаются, и убегают; холмы скачут; горы тают, как воск, и исчезают; небо и земля внушают с почтением и в молчании: все естество происходит в движении, и колеблется от лица своего Зиждителя»³⁰.

Итак, там, где возникает Слово, – возникает Космос. Поиски русской словесности – это поиски сокровенного языка, при помощи которого возможно сотворение идеального пространства. Поэзия формирует образ мира, определяя не столько его собственные параметры, сколько параметры нашего восприятия. В знаменитом «Слове о Ломоносове», заключающем бессмертное «Путешествие», А.Н.Радищев со свойственным ему темпераментом высказал следующий упрек поэту: «Не завидую тебе, что, следуя общему обычаю ласкати царям, нередко недостойным не только похвалы, стройным басом воспетой, но ниже чудочного бряцания, ты льстил похвалою в стихах Елисавете»³¹. Соотнеся одические тексты с реальностью мира, Радищев сознательно нарушил «правила чтения». Ломоносов не «льстил» и даже «не давал уроков царям», а пытался говорить о подлинной России, которая открывалась ему в экстатическом опыте творчества.

³⁰ Тредиаковский В.К. Указ. соч. – С. 413.

³¹ Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. – Л.: Сов. писатель, 1984. – С. 154.

В результате подобной поэтической практики к середине XVIII столетия был сформирован образ идеального пространства, не подверженного воздействию времени. Важно, что существующий разрыв между эсхатологическими ожиданиями и наличным бытием не породил конфликта в сознании субъекта, восприятие которого было всецело опосредовано не образами, а *словообразами* пространства. Во втором параграфе настоящего исследования речь пойдет о специфике одического слова, которое формировало иллюзорное пространство культуры середины XVIII века.

§ 2 РИТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ТОРЖЕСТВЕННОЙ ОДЫ

М.В.ЛОМОНОСОВА

2.1. ОДА И РИТУАЛ

Несмотря на обширную литературу, посвященную творчеству М.В.Ломоносова, и значительную традицию теоретического осмысления жанра оды (Г.А.Гуковский,³² Л.В.Пумпянский,³³ Ю.Н.Тынянов,³⁴ И.З.Серман,³⁵ Л.И.Сазонова,³⁶ Н.Ю.Алексеева,³⁷ Е.А.Погосян³⁸ и т.д.), по-прежнему остается ряд вопросов, находящихся за пределами исследовательского внимания. Так

³² Гуковский Л.В. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. – М.: Языки русской культуры, 2001.

³³ Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма (1923 – 1924) // Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 30-158.

³⁴ Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 227-253.

³⁵ Серман И.З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. – Л.: Наука, 1973.

³⁶ Сазонова Л.И. О драматургическом компоненте в одах Ломоносова // Литература и искусство в системе культуры. – М.: Наука, 1988. – С. 368-374; Сазонова Л.И. От русского панегирика XVII века к оде Ломоносова // Ломоносов и русская литература. – М.: Наука, 1987. – С. 103-126.

³⁷ Алексеева Н.Ю. Русская ода: Развитие одической формы в XVII – XVIII веках. – СПб.: Наука, 2005.

³⁸ Погосян Е.А. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730 – 1762 г. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1997.

практически отсутствуют работы, в которых бы рассматривались ритуальные аспекты ломоносовской оды. В данной части работы мы хотели бы показать, что торжественная ода М.В.Ломоносова восходит к ритуальным действиям, которые были призваны определить структуру зарождающейся Империи. Речь пойдет о той магии слова, которую очень хорошо чувствовали современники поэта и которая впоследствии совершенно перестала восприниматься читателем.

Уже А.П.Сумароков обратил внимание на «странность» ломоносовского слова. Особый язык поэта («витиеватость» и изысканность стиля, отказ от логических связей во фразе, недопустимые инверсии и развернутые метафоры и т.д.) послужил объектом гениальных пародий. Пародия профанировала высокую образность торжественной оды, ее сакральный язык. Испепеляющий огонь сумароковского слова уничтожал живительную стихию ломоносовского стиха:

Ногами он лишь только в мире,
Главу скрывает он в эфире,
Касаясь ею небесам.
Весь рот я, музы, разеваю
И столько хитро воспеваю,
Что песни не пойму и сам.³⁹

Эпигонское творчество последователей Ломоносова окончательно разрушило одическое слово и привело к «омертвлению» текста. «Последними понимающими Ломоносова были классики александровской эпохи: Батюшков, вся «Беседа», петербуржцы оленинского круга и т.д. ... Мерзляков, быть может,

³⁹ Сумароков А.П. Указ. соч. – С. 289. Как показала Р.Лахманн, «Вздорные оды» А.П.Сумарокова обнажали саму поэтическую технику М.В.Ломоносова: «Стратегии Сумарокова относятся к ломоносовским как вторичные к первичным. За счет данной вторичности (которая обуславливает меткость пародии) происходят нарушения правил подбора и комбинации, которые выставляют на посмешище поэтический код Ломоносова. <...> Конструктивный принцип оды теряет свою направленность, а соответствия предстают как чистый нонсенс» (Лахманн Р. Демонтаж красноречия: риторическая традиция и понятие поэтического. – СПб.: Академический проект, 2001. – С. 141-142).

Плетнев. На этом кончается история живой традиции понимания Ломоносова»,⁴⁰ – отмечал Л.В.Пумпянский.

К 20 – 30-м гг. XIX века торжественная ода потеряла всякий интерес для читателя и перестала быть живым явлением литературы. «В Ломоносове нет ни чувства, ни воображения. Оды его, писанные по образцу тогдашних немецких стихотворцев, давно уже забытых в самой Германии, утомительны и надуты»⁴¹, – с горечью писал А.С.Пушкин. Эта оценка была единодушно подхвачена его современниками.⁴² Признавая неоспоримые заслуги Ломоносова перед русской словесностью, В.Г.Белинский отмечает: «Для нас теперь непонятна такая поэзия: она не оживляет нашего воображения, не шевелит сердца, а только производит в нас скуку и зевоту»⁴³. Лишь Н.В.Гоголь остался в стороне от общего критического пафоса эпохи и восхитился светоносностью ломоносовского стиха: «Его поэзия – начинающийся рассвет. Она у него, подобно вспыхивающей зарнице, освещает не все, но только отдельные строфы»⁴⁴. Свет отдельных строф не был увиден XIX столетием, а сам жанр оды стал знаком безвозвратно ушедшей классической культуры.

Уникальность данного жанра заключается в первую очередь в том, что он способен функционировать только в рамках породившей его культуры. Ода не вписывается в контекст иного, не отведенного для нее времени. За пределами обозначенной социокультурной ситуации животворящее и светоносное слово оборачивается мертвой заунывностью смысла – той «зевотой» и «скукой», о

⁴⁰ Пумпянский Л.В. Указ. соч. – С. 74.

⁴¹ Оценки, данные А.С.Пушкиным русской словесности XVIII столетия, – отдельная литературоведческая проблема, которая впервые была поставлена в исследовании П.Н.Беркова (Берков П.Н. Пушкинская концепция истории и русской литературы XVIII века // Пушкин. Материалы и исследования. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – С. 75-93).

⁴² В исследовании А.И.Рейтблата приведены данные, касающиеся описания читательского спроса на издания 1820 – 1821 гг. и 1840 – 1841 гг. Имя Ломоносова занимает последнюю строку таблицы за 1820 г. и предпоследнюю строку – за 1840 (см.об этом: Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2001).

⁴³ Белинский В.Г. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Худож. лит., 1981. – Т.6. – С. 83.

⁴⁴ Гоголь Н.В. В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность // Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худож. лит., 1986. – Т. 6. – С. 324.

которых писал Белинский. Оторванная от контекста, ода лишается полнокровного существования.

Думается, что причины «недееспособности» данного жанра скрываются в общих смысловых механизмах культуры XVIII века. Основная задача классицистской культуры – самоопределение в пространстве. Классицизм утверждает священную связь «вещи» и «места». Закон «места, времени и действия» – священный завет Нового времени, то искомое пространство События, к которому устремлен классицистский дискурс. Только здесь текст обретает искомое «равновесие», которое и обеспечивает выход во вневременную перспективу. Вследствие этой исходной приуроченности текста к месту события, его движение по оси времени оказывается почти невозможным. Время поглощает пространство, вне которого текст не может реализовать своих смысловых потенциалов. Соответственно, первым необходимым условием прочтения оды является «возвращение» текста на его исходное место – в пространство культуры XVIII века. Торжественная ода всегда соотнесена со «случаем», значимым с точки зрения государственной культуры (коронацией, восшествием на престол, одержанной военной победой, рождением), иными словами, – с определенными ценностями высшего порядка, являющимися своеобразной святыней (*sacrum*). Ода является «неотъемлемой частью театрализованного придворного церемониала, с его пристрастием к пышным, репрезентативным формам».⁴⁵ Впервые о неразрывной связи одического слова со зрелищем и синкретическим характером культуры XVIII века заговорил Г.А.Гуковский: «...сферой приложения силы искусства и мысли был в первую очередь дворец, игравший роль и политического, и культурного центра, и храма монархии, и театра, на котором разыгрывалось великолепное зрелище, смысл которого заключался в показе мощи, величия, неземного характера земной власти <...> Торжественная ода, похвальная речь («слово») и были наиболее заметными видами официального литературного творчества;

⁴⁵ Сазонова Л.И. О драматургическом компоненте в одах Ломоносова. – С. 369.

они жили не столько в книге, сколько в церемониале официального торжества»⁴⁶. Поэтический текст, таким образом, функционирует в «живом» пространстве мира. Связанность оды с публичным жестом становится ее жанрообразующим началом. Жестовое слово, о котором писал Ю.Н.Тынянов в связи с ломоносовской одой,⁴⁷ есть слово, рассчитанное на зрелищность. Оно неотделимо от пластического действия, свершающегося в определенном пространственно-временном континууме.

В работах Э.Дюркгейма имеется вывод о том, что у всякого праздника, даже целиком светского, можно обнаружить черты, свойственные религиозным событиям.⁴⁸ В современных исследованиях все чаще говорится об особом характере праздников в русской культуре XVIII столетия. В частности, Н.В.Сиповская отмечает ритуальные аспекты придворных церемоний: «Замена сакральных ценностей социальными, магического ритуала – более или менее ритуализированной дидактикой не изменяет сути праздника, который продолжает прежде всего оставаться институтом, утверждающим общественно значимые для данной культуры ценности»⁴⁹.

Наконец, отметим еще одну деталь, очень важную в контексте наших рассуждений. Для ранних стадий государственности характерна неразделенность государственных и сакральных институтов.⁵⁰ В Древнем Риме все государственные акты были не только облечены в сакральную форму, но и

⁴⁶ Гуковский Г.А. Очерки по истории русской литературы XVIII века: Дворянская фронда в литературе 1750–1760-х годов. – М.-Л., 1936. – С. 13.

⁴⁷ Тынянов Ю.Н. Указ. соч. – С. 227-252.

⁴⁸ Durkheim E. *Les formes elementaires de la vie religieuse, le systeme totemique en Australie.* – Paris, 1912. – P. 547.

⁴⁹ Сиповская Н.В. Праздник в русской культуре XVIII века // Развлекательная культура в России XVII – XIX вв. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – С. 34.

⁵⁰ См. об этом: Жреческие коллегии в Раннем Риме. К вопросу о становлении римского сакрального и публичного права. – М.: Наука, 2001. Интересно, что впоследствии русская литература будет напрямую обращаться к имени Нума Помпилия, которому римская история приписывала утверждение жреческих коллегий (М.М.Херасков «Нума Помпилий, или Прозцветающий Рим») В формах государственного правления Нума, как известно, пользовался советами Эгеры, главной жрицы в храме богини Весты. Несмотря на то, что нимфа Эгера в сочинении М.Хераскова излагает вполне просветительскую программу, в контексте наших рассуждений оказывается важным сам факт обращения царя к жрице.

выполнялись различными жреческими коллегиями. Так, например, в обязанности коллегии фециалов входило религиозное освящение войны и заключение мира. Эти обряды совершались под началом двух жрецов – «святого отца» (“*pater patratus*”) и «отца, несущего вербеновую ветвь» (“*pater verbenarus*”).

Эпоха начала XVIII века – эпоха зарождения Российской империи, с самого начала ориентированной на образ Римского государства. Вполне закономерно, что неразделенность социального и сакрального утверждалась и в Петровскую эпоху. Служение государству и служение Богу – два альтернативных пути, на которых человеку даруется бессмертие. «Молитва сама по себе, в отрыве от службы, представляется Петру ханжеством, а государственная служба – единственной подлинной молитвой»,⁵¹ – подчеркивает Ю.М.Лотман. Подлинное спасение обретается теперь на государственном поприще, исполнения сословных и служебных обязанностей достаточно для обретения вечного блаженства. Ода Ломоносова зародилась в контексте «неразличимости» государственного и религиозного дискурсов.

Поражает, прежде всего, единообразие поэтического мира Ломоносова: всякая последующая ода является своеобразным «эхом» предшествующей, поэтические приемы и словесные формулы, найденные в ранних одах, впоследствии почти без изменений переходят из текста в текст. В результате границы, разделяющие пространство поэтической системы, оказываются в большей степени условными. Применительно к творчеству Ломоносова с некоторой долей условности можно говорить о тексте без границ или о «сверх-тексте». В данном случае мы имеем дело с идеей варьирования, которая должна восприниматься в качестве исходной поэтической первозадачи, вполне осознанной самим Ломоносовым. В последних уже «выхолощенных» в смысловом отношении и явно «избыточных» одах, чувствуется усилие

⁵¹ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык средневековья. – М.: Наука, 1982. – С. 241.

повторения. Всякого рода повторяемость в своей основе восходит к ритуализированным формам жизни. Как «оракул жизни высшей», Ломоносов еще и еще раз возобновляет свои тексты, которые со временем становятся не только поэтическим, но своеобразным государственным ритуалом.

Мы полагаем, что, наряду с аграрной и календарной магиями, можно говорить о развитии государственной магии, призванной определить структуру зарождающейся империи. Обрядовая сфера светского церемониала по своим функциям, как известно, смыкалась с литургическим действием. (О связи коронации с литургическим действием писал Б.А.Успенский⁵²). Хотелось бы также обратить внимание на то, что самые ранние варианты русской оды примыкали к религиозному корпусу текстов. В Петровскую эпоху получают развитие так называемые панегирические канты, которые, с одной стороны, восходили к литургическому пению, с другой – включали в себя стандартные «официозы»: «Орле российский, пусти свои стрелы!», «Радуйся, Россия, радости сказую!», «Виват, Россия, именем преславна!». «Сопряжение» церковнославянского и официозного стиля – характерная черта переходной эпохи. Впоследствии отголоски церковных текстов будут присутствовать в одах В.К.Тредиаковского:

Да здравствует днесь императрикс Анна
На престол седша увенчана,
Краснейшее Солнца и звезд сияюща ныне!
Да здравствует на многа лета,
Порфирию златой одета
В императорском чине.
Се благодать всем от небес лиется:
Что днесь венцем Анна вязется.
Бегут к нам из всей мочи Сатурновы веки!
Мир, обилие, счастье полно

⁵² Успенский Б.А. Царь и император: Помазание на царство и семантика монарших титулов. – М.: Языки русской культуры, 2000.

Всегда будет у нас довольно;

Радуйтесь, человеки.⁵³

Торжественная ода была песнопением Нового времени, пришедшим на смену Божественной Литургии. Именно по этому священному Тексту и должно развернуться будущее России в его идеальной перспективе. Поэзия вершила судьбу России. Уникальность историко-культурной ситуации эпохи Просвещения определяется именно этой призванностью Поэта государством, декларируемой нерасторжимостью Поэзии и Истории. Функция придворного поэта XVIII века есть по своему существу жреческая функция. Мир необходимо заговорить, именно усилие возобновленного именованья вводит его в состояние равновесия, позволяет сохранить порядок космоса.⁵⁴ В своем исследовании о природе архаического ритуала В.Н.Топоров отмечает, что «в ряде традиций <...> в круг жрецов включался и «грамматик», в функцию которого входил контроль над правильностью (адекватностью) речевой части ритуала»⁵⁵. В известном смысле М.В.Ломоносов и был «грамматиком» нового государства, определившим те незыблемые законы, в русло которых должна устремиться стихия поэтической речи.

Именно об этой функции поэта говорит в своем «Рассуждении об оде вообще» В.К.Тредиаковский, поэт, близкий Ломоносову по чувствованию «божией» стороны языка: «Охотник Россиский может применить высоту слова, какова должна быть в Одах, в псалмах святого Пииты псалтирического, то есть блаженного Пророка и Царя Давида; ибо псалмы не что иное, как Оды, хотя на Россииский не стихами переведенные, как и на прочие христианские языки, но на Евреиском все они стихами сочиненные, по тогдашнему еврейских стихов обычаю. Увидит он тут и благородство материи, и богатство украшения, и

⁵³ Тредиаковский В.К. Указ. соч. – С. 119.

⁵⁴ Здесь проходит водораздел между собственно поэтической и магической практиками, здесь пролегает граница между Поэтом и Оракулом. Функция Поэта – вывести мир из тождества самому себе, дать ему новое имя; функция Жреца – заклясть мир.

⁵⁵ Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Наука, 1988. – С. 21.

великолепие слова; увидит удивительное вознесение к высоте слогом возлетающее, какого Пиндар и Гораций имеет и какого Господин Буало Депро иметь приказывает; увидит и скажет, что то самые божии язык»⁵⁶. Во «Мнении о начале поэзии и стихов вообще» В.К.Третьяковский также возводит поэзию к особому языку: «Мудрые люди, начало поэзии сводят с неба, утверждая, что она влита в человеческие разумы от Бога, как то я дал знать выше; а сие и всеконечно есть праведно. Чего ради Энний и называет Пиитов *святыми*, по свидетельству Цицеронову в слове за Архия Пиита. Таж причина, что и Овидий признавает некоторое вдохновение свыше в пиитов, говоря в шестой своей книге о Фастах: “Есть Бог в нас, и его движением мы воспламеняемся: устремление сие имеет семена святого ума”. По силе сего, древние нам предали, что поэзия была священнейшею, и первейшею философию...».⁵⁷

Осознание особого статуса Слова в творчестве Ломоносова происходит рано – в программной оде 1742 года («Ода на прибытие Ея Величества Великия Государыни Императрицы Елисаветы Петровны из Москвы в Санкт-Петербург 1742 года по коронации»):

Взлети превыше молний, Муза,
Как Пиндар, быстрый твой орел,
Гремящих Арф ищи союза
И в верх пари скоряе стрел,
Сладчайший Нектар лей с Назоном,
Превысь Парнас высоким тоном,
С Гомером, как река, шуми
И, как Орфей, с собой веди
В торжествен лик древа, и воды,

⁵⁶ Цит. по: Живов В.М. Язык и культура в России XVIII века. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 251.

⁵⁷ Третьяковский В.К. Указ. соч. – С. 407.

И всех зверей пустынных роды.⁵⁸

Перечень поэтов, с которыми «ищет союза» ломоносовская Муза, представляется далеко не случайным. Поэзия Гомера в культуре XVIII века ассоциировалась с «божественными снами» и пророческими видениями. Творчество Пиндара связано с особым пониманием поэтического слова: «Песни Пиндара в честь победителей целиком относятся к богатейшему собранию его сакральной поэзии, образуя ее единую сокровенную часть. Сакральный характер агона проявляется на каждом шагу»⁵⁹. Миф об Орфее также восходит к пониманию магической силы искусства, способного не только покорять человеческий мир, но и заклинать природные стихии. С именем Орфея в поэзии Ломоносова неизменно связаны представления о живительной плоти слова. Несмотря на внешний разрыв с предшествующей культурой, XVIII век помнит о тайне воскрешения:

Не сам ли в арфу ударяет
Орфей, и камни оживляет,
И следом водит хор древес? [133].

Мотив «оживленного камня» особенно важен для «каменно-петербургской» эпохи.

Л.В.Пумпянский вскользь отметил, что современники говорили о «пророческом и жреческом характере ломоносовских од».⁶⁰ Рождение новой империи неразрывно связано со словом Поэта. В знаменитом «Слове о Ломоносове» А.Н.Радищев уподобляет Пиита Творцу, вызволяющему свет из тьмы небытия: «... прежде начатия времен, когда не было бытию опоры и все терялося в вечности и неизмеримости, все источнику сил возможно было, вся красота вселенная существовала в его мысли, но действия не было, не было начала. И се рука всемошная, толкнув вещественность в пространство, дала ей

⁵⁸ Ломоносов М.В. Полн. собр. соч: в 11 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1959. – Т. 8. – С.82-82. Здесь и далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

⁵⁹ Хейзинга Й. Homo ludens; В тени завтрашнего дня: пер. с нидерл. – М.: Изд. гр. «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – С. 152.

⁶⁰ Пумпянский Л.В. Указ. соч. – С. 73.

движение <...> Первый мах в творении всемогущ был; вся чудесность мира, вся красота суть только следствие. Вот как понимаю я действие души над душами современников или потомков. <...> В стезе российской словесности Ломоносов есть первый»⁶¹.

Основное предназначение оды – сотворение мира из «вечности и неизмеримости». Космогоническая борьба света и тьмы – одна из определяющих тем творчества М.В.Ломоносова. Тьма всякий раз поглощается вновь рожденным светом, циклическая смена «старого» и «нового», «дня» и «ночи», «осени» и «весны» составляет суть поэтической системы Ломоносова:

Ах, естлиб ныне Россов всех
К Тебе горяща мысль открылась,
Тоб *мрачна ночь* от сих утех
На *вечный день* переменялась [65];

Когда в Отеческой короне
Блеснула на Российском троне
Яснее дня Елисавет;
Как *ночь на полдень* пременилась,
Как *осень* нам с *весной* сравнилась,
И *тьма* произвела нам *свет* [217].

Значимой при этом оказывается следующая закономерность. Тьма атрибутирована не только допетровской эпохе, которая закономерно мыслится как доисторическая. Тьма определяет прошлое как таковое вне его соотнесенности с реальной историей:

Я духом зрю минувше время:
Там грозный злится исполин
Рассыпать земнородных племя
И разрушить натуры чин! [141];

⁶¹ Радищев А.Н. Указ. соч. – С. 156-157.

Годину ту воспоминаю,
Среди утех мятется ум.
Еще крутится мгла густая,
Еще наносит страшный шум! [217].

Перефразируя М.М.Бахтина, можно сказать, что предметом изображения в оде является «абсолютное настоящее», никак не связанное с прошлым. «Минувшее время» не имеет выходов в актуальное настоящее. Россия XVIII столетия далека от эпического любования историей (отсюда – невозможность создания эпической поэмы, о которой грезил век). Сама категория исторического аннулируется данным типом культуры. (История впервые предстает в качестве обратимого процесса. Мысль о новой переписанной истории не оставляла Петра I. В феврале 1722 по приказу императора в Москву из монастырских библиотек были свезены рукописи [летописи, степенные книги, хронографы и т.д.]. Написание новой истории доверяется одному из верноподданных государства – Феофану Прокоповичу. История оказывается не суммой фактов, последовательно расположенных во времени и беспристрастно зафиксированных летописцем, но литературным текстом, который претендует на известную завершенность сюжета. Отныне граница, разделяющая Историю и Литературу, станет практически неразличимой: Россия будет иметь дело не с летописью, а с вымыслом.)

Являясь апофеозом неподвижных пространственных форм, классицизм знаменует собой скрытую борьбу со временем. Ни одно столетие так остро не переживало последствий грехопадения мира – распада Вечности. В торжественной оде Ломоносова осуществлен незримый выход из времени Истории к первовремени Мифа. Поэтическая реальность возвращает миру жизнь вне времени.

Мы было уже отмечено выше, повествовательные схемы, представленные в оде Ломоносова, отличаются исключительным

единообразием. Мы полагаем, что все (!) ломоносовские тексты прямо или косвенно восходят к одному, центральному с точки зрения космогонического сознания, событию – *сотворению света*. Мифопоэтическая основа, к которой устремлена ода, часто проявляет себя открыто, как, например, в «Оде на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны, Самодержицы Всероссийския, 1746 года»:

Уже народ наш оскорбленный
В печальнейшей ноши сидел.
Но Бог, смотря в концы вселенны,
В полночный край свой взор возвел,
Взглянул в Россию кротким оком
И, видя в мраке ту глубоко,
Со властью рек: «Да будет свет».
И бысть! О твари Обладатель!
Ты паки света нам Создатель,
Что взвел на Трон Елисавет [140].

Сокровенной темой торжественной оды является тема рождения и вечного обновления Российской империи: жизнь государства оказывается неотделимой от ритма космогонической жизни. Всякий раз Россия отрекается от тьмы и причащается Свету. Следует особо отметить ритуальный характер подобного действия. Мистеральное действие разворачивается в сакральном пространстве дворца, являющемся, по словам Г.А.Гуковского, «храмом монархии». Необходимо также добавить, что и сам Петербург мыслится не только как сакральный центр империи, но и как центр разумного Космоса. (Известно, что Петр Первый вел переговоры о перенесении в Петербург Гроба Господня из Иерусалима.⁶²) Именно здесь и происходит отказ от бремени Истории и встреча с Новым, еще не оскверненным временем. «Умерщвление»

⁶² Об этом: Гончарова О.М. Греция/Византия как «текст» и «контекст» русской культуры XVIII века // Литературоведение XXI века. – СПб.-Мюнхен, 2001. – С. 8-30.

старого мира становится одной из составных частей описываемого ритуала. Поэт стремится заклеить прошлое и запечатлеть миг рождения обновленной России. Закономерно, что концепт «новый» – один из смыслообразующих в системе ломоносовского творчества:

Россия, коль щастлива ты
Под сильным Анниным Покровом!
Какия видишь красоты
При сем торжествованьи *новом!* [29];

Так ныне милость и любовь
И светлый Дщери взор Петровой
Нас жизнью оживляют *новой...* [96];

Заря багряною рукою
От утренних спокойных вод
Выводит с солнцем за собою
Твоей державы *новый год* [215];

Сияй, *о новый год*, прекрасно
Сквозь густоту печальных тучь.
Прошло затмение ужасно;
Умножь, умножь отрады лучь [751].

Важной в данном контексте становится сама регулярность написания одических текстов, свойственная Ломоносову. Социальные события приобретали благодаря его текстам характер *ритмических* явлений жизни. Тем самым зарождался ритм новой истории, который и пытался осознать и обозначить в своих одах поэт. При этом ритуально-религиозное действие не только обнажало исходную связь ритма государственной жизни с ритмом космогонического бытия, но и являлось необходимым условием сохранения

порядка Космоса, в первую очередь – космоса Российской империи. Существенно, что историческое время прерывает здесь свое линейное движение и оказывается соотнесенным с циклическим временем природной жизни. Именно это *отождествление Истории и Природы* и составляет, как нам кажется, отличительную особенность творчества Ломоносова. Являясь органичной частью праздников годового цикла, государственные праздники осуществляли ритуальное воспроизведение «раннего времени» – прецедента сотворения мира. Возвращение к Началу не только определяло структуру настоящего, но и являлось источником сохранения «златого века»:

Нагреты нежным воды югом,
Струи полденных теплы рек,
Ликуйте светло друг пред другом:
Златой начался снова век [34].

«Златой век» связывается Ломоносовым с эпохой Петра Первого, смерть которого представлена как вселенская трагедия, погружение мира в «густую мглу». В творчестве Ломоносова происходит постоянное уподобление царя «солнцу», «светилу», восходящее к солярным мифам. Семантический ряд «Солнце – свет – царь – Слово» образует единое смысловое поле.⁶³ Смерть царя

⁶³ Одна из самых глубоких, на наш взгляд, интерпретаций метафоры 'солнце' в творчестве М.В.Ломоносова представлена в исследовании Л.И.Сазоновой «От русского панегирика XVII века к оде М.В.Ломоносова». Укажем также на то, что в поэтическом творчестве Ломоносова получает свое развитие «мотив окружения небесными светилами», восходящий к заговорной традиции. Как показал А.В.Топорков, возникновение этого мотива датируется второй половиной XVII века. «Формула космического ограждения» является неотъемлемой частью ритуальных заговоров охранительной направленности, при этом чаще всего она входит в состав заговоров, призванных воздействовать на *власть* (См.: Топорков А.В. Заговоры в русской рукописной традиции XV – XIX вв.: история, символика, поэтика. – М.: Индрик, 2006). В данном аспекте торжественная ода восходит к охранительному ритуалу, создающему магическую границу их элементов верхнего мира ('солнца', 'зари', 'звезд'). Поэт уподобляет императора солнцу, тем самым не только его восхваляет, но и *оберегает*, облакая в чудесные солнечные одежды («Я деву в солнце зрю стоящу...»). Проблема соотношения ломоносовской оды с заговорной традицией еще совершенно новая и не исследованная. Сложность ее разрешения связана с тем, что мотив "окружения небесными светилами" «...существует в поле пересечения и структурного напряжения двух традиций – фольклорной и церковно-христианской. Благодаря соотнесенности заговорной рукописной традиции с миром церковно-христианских образов и текстов мотив включается в сложные символические структуры: "чудесное одевание" приобретает характер религиозного ритуала,

(=закат солнца) – насильственное событие, которое нарушает установленный мировой порядок:

Как в гроб лице Петрово скрылось,
В сей день веселья солнце тмилось [105];

И сетовали все места;
Земля казалась пуста;
Взглянуть на небо – не сияет,
Взглянуть на реки – не текут,
И гор высокость оседает;
Натуры всей пресекася труд [743].

Нет ни одной (!) оды Ломоносова, где не было бы так или иначе упомянуто имя Петра I. Каждая похвальная ода при ближайшем рассмотрении оказывается своего рода художественным воспроизведением *обряда инвокации*. По отношению к оде XVIII века уместно говорить о магической функции первоимени. Поэтическое слово «возвращает» миру Имя, воскрешает не только «золотое время», но и самого Творца; текст становится ежегодным торжественным напоминанием о воскресении Петра как центральном событии и догмате новой государственной религии. Сотворение мифа о «возвращении» Петра Великого – одна из характерных особенностей русской культуры XVIII в. В ритуальном аспекте торжественная ода – это «текст-поминовение». Уже в первой «Хотинской» оде Ломоносов говорит о бессмертном лике Героя, явленном на поле брани:

соединяется с движением в пространстве и с преображением самого протагониста заговоров. Символика мистического света, магического преображения и облачения в сверхъестественную одежду не менее важна для старинных заговоров к власти, чем символика "украшения" и "ограждения" от недоброжелателей» (Топорков А.В. Указ. соч. – С. 214.). Вслед за Н.Ф.Познанским А.В.Топорков возводит данный мотив к 103 псалму Давида («Одейся светом, яко ризою, простирай небо, яко кожу...») и к апокалипсическому образу Жены, облеченной в солнце. См. об этом также: Погосян Е., Сморгжевских М. «Я деvu в солнце зрю стоящу»: апокалипсический сюжет и формы исторической рефлексии: 1695 – 1742 // *Studia russica helsingiensia et tartuensia*. – Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2002. – Т. VIII. – С. 9-36.

Небесная отверзлась дверь;
Над войском облак вдруг развился;
Блеснул горящим вдруг лицом,
Умытым кровию мечем
Гоня врагов, Герой открылся [21 – 22].

В дальнейшем творчестве мысль о возможности «реального»
воскрешения Монарха получает свое эксплицитное выражение:

Ты зришь Великаго Петра,
Как феникса, воскресша ныне [62];

Великий ряд веков приводит:
В них будет жить Великий Петр [105];

По стогнам шумный глас несется
Елисаветиных похвал,
В полках стократно раздается:
«Великий Петр из мертвых встал!» [143];

Благополучны мы стократно;
Петра Великаго обратно
Встречает Росская страна [751];

Великий Петр вовеки жив [752].⁶⁴

⁶⁴ Ср. сходные мотивы в поэзии А.П.Сумарокова: «Анна, Петр не умирал, хоть лежит и в гробе...» (Сумароков А.П.Указ. соч. – С. 52). Этот же комплекс идей присутствует и в творчестве В.И.Майкова:

«Восстань, о Петр, всех нас отрада,
Восстань, монарх, любезный нам,
Восстань, яви лицо геройско,
Да паки ободрено войско
Главу подымет к небесам!»

Из глас стнящего народа

Бессмертие царя – бессмертие умирающего и воскресающего Феникса, заходящего и восходящего Солнца. Инверсируемое время делает историю ритуализованной. Все последующие события, происходящие в государственной жизни, являются лишь повторением первособытия, все последующие имена – повторением первоимени. Еще П.А.Вяземский указывал на «калейдоскоп имен» в поэзии Ломоносова: «У Ломоносова кружится калейдоскоп имен: Петр I, Екат<ерина> I, Елисавета, Анна, Екатерина II и одно лице другое сменяет, заменяет, пополняет, превосходит...»⁶⁵. В поэтической системе Ломоносова, таким образом, возникает не только изоморфность времен, но и изоморфность имен. По словам Л.И.Сазоновой, «риторическая условность похвальной топики проявляется не только в ее устойчивости и повторяемости, но и в том, что она свободно прилагается к разным лицам, легко переносится от одного персонажа к другому, от божественного к небожественному, от бессмертного к смертному»⁶⁶. В сущности, все герои од являются «разными вариациями демиурга в акте творения»⁶⁷. Сквозь имена Елисаветы, Екатерины, Павла

Возник монарх из земных недр,
Пред ним содрогнулась природа,
Остановил дыханье ветр.

(Майков В.И. Указ. соч. – С.187).

Своего апогея данная тема достигает в следующем поэтическом высказывании А.А.Ржевского:

Куда я взор ни обращаю,
Везде Петра я обретаю.

(Поэты XVIII века. – Л.: Сов. писатель, 1972. – Т. 1. – С. 247).

Интересно заметить, что впоследствии в русской поэзии происходит разрушение данного смыслового комплекса. Так, например, в «Моем истукане» Г.Р.Державина возникает следующая формула «В венце оливном и лавровом // Великий Петр *как* жив стоит». Появление предлога «как» разрушает установленное в условиях предшествующей культуры тождество, обнажая условность литературного приема. К этому же смысловому явлению относится и разрушение метафоры «Петр – Бог». Знаменитое ломоносовское восклицание «Он Бог был, Бог был Твой, Россия!» преобразуется впоследствии у Державина в более «скромное» сравнение: «Великий Петр, *как* некий Бог, // Блистал величеством в работе» («Вельможа»). За превращением метафоры в сравнение стоят сложные процессы, происходящие в культуре второй половины XVIII века: ритуальность все более и более приближается к этикетности.

⁶⁵ Цит. по: Коровин В.И. Пометы П.А.Вяземского на собрании сочинений М.В.Ломоносова // Новое литературное обозрение. – 1993. – № 3. – С. 187.

⁶⁶ Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. – М.: Наука, 1991. – С. 147.

⁶⁷ Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику. – С. 11.

просвечивает сакральное имя Демиурга. В развернутых описаниях российских монархов отсутствуют дифференцирующие признаки – всем этим героям приписаны не только постоянные функции, но и постоянные атрибуты. Аллогерои – необходимое условие функционирования в тексте первоимени. Бессмертный лик Петра обретает телесное пристанище в потомках:

Ектеринин взор любезный,
Подобие и дух Петров,
Отрада наша и покров [153];

Тогда во все пределы Света,
Как молния, достигнул слух,
Что царствует Елисавета,
Петров в себе имея дух... [218];

В сей день от высоты святых
Елисавет Тебе дана –
Воздвигнуть нам Петра по смерти [147];

Когда Ты на престол достигла,
Петра Великого воздвигла
И жизнь дала Ему Собою.
Он паки ныне воскресает,
Что в Правнуке Своем дышает
И род в нем восставляет Свой [561 – 562].

Еще более определенно мысль о бессмертии человеческой души и ее телесных метаморфозах звучит у Ломоносова в следующем незавершенном фрагменте:

Я в Греции родился.
В веселой Франции я был де ля Фонтеном.

В Греции Федром [770].

Непосредственной целью всякого архаического ритуала является воскрешение душ умерших. Сакральное слово поэта призвано воскресить Петра I, преодолеть небытие. Современники чувствовали эту «живительную» стихию ломоносовского творчества. В своей речи на заседании Академического собрания, посвященного кончине Ломоносова (15 апреля 1765 года), Леклерк сказал именно об этом: «Ему было предназначено придать «Петриде» ей принадлежащий отпечаток бессмертия. Ему принадлежало оживотворить героя, который был предметамъ ея»⁶⁸. А.Н.Радищев, для которого вопрос о реальном бессмертии души был одним из самых насущных, обратил внимание на ритуальную природу ломоносовских текстов: «...о! ты, в восторге души твоей к Петру взывавшей над гробницею его, да приидет зрети плода своего насаждения: «*Восстани, Петр, восстани!*» когда очарованное тобою ухо очаровало по чреде око, когда казалось всем, что, приспевый ко гробу Петрову, воздвигнути его желаешь, силою вышею одаренный»⁶⁹. (Не случайно «Слово о Ломоносове» завершает собой «Путешествие из Петербурга в Москву». Общеизвестно, что данный текст воспринимался современниками как проповедь бессмертия души.⁷⁰)

Подведем некоторые итоги наших рассуждений. Торжественные оды Ломоносова не только в своей основе восходят к архаическому ритуалу, но прежде всего сами являются неким ритуальным действием, направленным на

⁶⁸ Речь Леклерка на заседании Академического собрания, посвященная кончине Ломоносова 15 апреля 1765 года // Записки императорской Академии наук. – СПб., 1867. – Т. 10.

⁶⁹ Радищев А.Н. Указ. соч. – С. 155.

⁷⁰ См. об этом: Лотман Ю.М. Неизвестный читатель XVIII в. о «Путешествии из Петербурга в Москву» // Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1962. – Вып. 6. – С. 335-338. В данном исследовании Ю.М.Лотман приводит убедительные аргументы, позволяющие говорить о «Путешествии» как о книге, главной темой которой является тема «смертности и бессмертия». В частности, неизвестный читатель XVIII в. делает следующую надпись на полях книги: «О вечности существования души после смерти, после разрушения тела. Я с ним согласен: – и как был бы и за гробом щастлив, что если дети мои Григорий, Петр и Николай сему последовали... <...> я принял в буквальном смысле разговор на станции Кресцах. Смотри Пут. из С.-Петербур. в Москву».

обеспечение жизненного цикла Российской империи. Линейное время истории преобразовано здесь в циклическое время мифа, всякий раз возобновляющего «историю Петра Великого». Ритуал воскрешения организует как идеологический уровень текста, так и его внутреннюю структуру.

Лишь в оде 1762 года поэту на мгновение приоткроется кощунственный смысл поэтического «зова». За солнечной стороной Божества Ломоносов увидит его хтоническую природу:

Не мрак ли в облаках развился?
Или открылся гроб Петров?
Он, взором смутен, пробудился
И произносит глас таков... [775].

(Здесь светлый аполлоновский мир классицизма уступает место миру ночных видений Юнга и Оссиана.) «Смутный взор» пробудившегося порождает иную эмоцию: молитва о воскрешении сменяется молитвой о вечном покое покинувшей мир души:

О Тень великая, покойся:
Мы помним тьмы Твоих заслуг;
Безмолвна в вечности устройся:
Твой труд меж нами жив вокруг [775].

После смерти Петра I возникает мысль о сооружении мавзолея на месте его погребения – в Петропавловском соборе. Первоначально подготовка проекта была поручена Пино, Браунштейну и Растрелли. Из представленных на суд Екатерины I наибольший интерес представляет проект Растрелли, являющийся своеобразным синтезом искусств – архитектуры, скульптуры, живописи и слова.⁷¹ В контексте наших рассуждений имеет значение не только то, что образ мавзолея связан в системе человеческой культуры с идеей бессмертия, но и то, что замысел Растрелли воплощал неотделимую от архаического ритуала идею слитности различных видов «искусства». По-

⁷¹ Подробно о данном проекте: Архипов Н.И., Раскин А.Г. Бартоломео Карло Растрелли. – Л.-М.: Искусство, 1964.

видимому, именно этот замысел оказался наиболее близок Ломоносову, поскольку в дальнейшем он обращается к разработке надгробного монумента Петра I, в основных своих чертах восходящих к мавзолею Растрелли. Проект Ломоносова предусматривал преобразование Петропавловского собора в храм-усыпальницу. В силу различных причин грандиозный проект Ломоносова также не был осуществлен, главным памятником столетия оказался не мавзолей Петра I и не храм-усыпальница, а «Медный всадник» Фальконе.

Ощущением непосредственной близости к свершаемому таинству проникнута вся атмосфера века. «Медный всадник» Фальконе символизировал «второе пришествие» Петра I. В послании Екатерине в 1786 году В.Петрова дано следующее описание:

В металле вновь на свет возник великий Петр,
О, коль прекрасен, *жив*, величествен он зрится.
Как гордый конь под ним в бег рвущийся бодрится!
Но с камня, кажется, он сам гласит нам ныне...⁷²

В день открытия памятника во время специальной литургии у гробницы Петра в Петропавловском соборе митрополит, «ударив по гробнице посохом, воскликнул: «Восстань же теперь, великий монарх, и воззри на любезное изобретение твое: оно не истлело во времени и слава его не помрачилась!». Этот призыв к Петру был произнесен с такой страстью и пафосом, что наследник престола, маленький Павел, испугался, что «дедушка встанет из гроба». А стоящий рядом вельможа тихо заметил своим соседям: «Что он его зовет? Как встанет, всем нам достанется»⁷³. Быть может, гениальный памятник

⁷² Поэты XVIII века. – Т. 1. – С. 78.

⁷³ Данная легенда нашла свое отражение в книге С. Волкова (Волков С. История Санкт-Петербурга с основания до наших дней. – М.: Независимая газета, 2001). К этому же ряду смыслов примыкает еще одна история, рассказанная Павлом: «Однажды весенним вечером («или скорее ночью») Павел и его друг князь А.Куракин вышли погулять по петербургским улицам и встретили странного человека, закутанного в плащ и надвинутой на глаза шляпе. Он подошел к Павлу; «шаги его по тротуару издавали странный звук, как будто камень ударялся о камень», и от него исходил холод («Я весь дрожал, но от холода. Какое-то странное чувство охватывало меня и проникало в сердце»). Незнакомец обратился к Павлу, и когда тот спросил его, кто он, услышал: «Бедный Павел! Кто я? Я тот, кто принимает в тебе

и должен был явиться окончательным пристанищем беспокойного и мятущегося духа Петра...

Вместе с тем уже в 80-ые годы XVIII века в русской литературе возникает «тенденция оживить всадника и превратить его в драматически действующее лицо»⁷⁴. На данную особенность указывает Л.В.Пумпянский, в исследовании которого приведен обширный историко-литературный материал, дающий наглядное представление о выявленной тенденции. Миф о воскрешении Петра I найдет свое логическое завершение в петербургской повести А.С.Пушкина. Оживший «Медный всадник» – отражение страхов и чаяний уходящей эпохи. Вместе с тем – это и разрушение классического пространства. Недвижный столп, возведенный классицизмом, оказался окончательно разрушен только XIX столетием.

2.2 ГЕОГРАФИЯ ОДЫ ИЛИ МАГИЧЕСКИЕ КАРТЫ СТОЛЕТИЯ

«Дело Ломоносова» состояло не только в воскрешении прошлого, но в обеспечении сохранности и нерушимости Российской империи. Самоопределение в пространстве – одна из насущных задач нового государства: «...это был век географии; географические экспедиции Академии наук, русские вслед испанцам и португальцам оставляют след в географической номенклатуре (величайший почет для народности), доканчивают исследования земного шара. Весь век полон сознания этого»⁷⁵. XVIII столетие нацелено на

участие. Чего я желаю? Я желаю, чтобы ты не особенно привязывался к этому миру, потому что ты не останешься в нем долго <...> И, прощаясь, добавил: «Павел, прощай, ты меня снова увидишь здесь и еще в другом месте». Он приподнял шляпу и опознал в незнакомце своего прадеда Петра I, который тотчас исчез. «На этом самом месте, – продолжал Павел, – императрица сооружает знаменитый памятник, который изображает царя Петра на коне и вскоре делается удивлением всей Европы. Не я указал моей матери на это место, предугаданное заранее призраком» (Шильдер Н.К. Император Павел Первый: Историко-биографический очерк. Цит. по: Топоров В.Н. О динамическом контексте «трехмерных» произведений изобразительного искусства [семиотический взгляд]. Фальконетовский памятник Петру I // Лотмановский сборник: вып. 1. – М.: О.Г.И.; РГГУ, 1995. – С. 457-458).

⁷⁴ Пумпянский Л.В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пумпянский Л.В. Указ. соч. – С.179-183.

⁷⁵ Пумпянский Л.В. Об оде А.Пушкина «Памятник» // Пумпянский Л.В. Указ. соч. – С. 203.

постижение внешнего мира. Истинное знание – это всегда знание о внешнем, оче-видном мире. «Географический пафос» объемлет век абсолютизма. Именно к петровской эпохе относится распространение термина *география* в составе разговорного и литературного языков. В исследовании А.В. Барандеева отмечено, что данный термин, заимствованный из латинского языка, прослеживается только с конца XVII в., хотя он зафиксирован уже в Лексиконе словенороськом П.Берынды.⁷⁶ Именно в эти годы была составлена знаменитая «Книга Большому чертежу» (1627), переведена «Космография» Г.Меркатора (1637). XVIII век продолжает это освоение географического пространства, начатое предшествующей эпохой. Показательно, что одной из первых книг, переведенных на русский язык по указу императора, была «География генеральная» Б. Варения.

Стремление освоить внешнее пространство нашло свое отражение в жанре путешествия, который становится одним из наиболее репрезентативных для русского классицизма. «Письма русского путешественника» Н.М.Карамзина, «Путешествие в землю Офирскую» кн. М.Щербатова, «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н.Радищева отражают сущностный интерес к миру, лежащему за пределами освоенного культурой пространства. В этой связи становится понятным, почему одним из самых востребованных текстов столетия становится «Энеида» Вергилия.

Внешняя политика XVIII века нацелена на приращение чужих территорий. Россия стремится не только очертить свои внешние границы, но и осуществить внутреннюю дифференциацию государства. В этот период в России появляются первые географические атласы и карты. Жанр космографии, присутствием которого отмечена древнерусская словесность, уступает место иному «жанру»: географическое *описание* сменяется символическим *начертанием*. Издание географических «картин и чертежей» становится делом государственной важности. В указе 1700 г. Петр I выдвигает цельную

⁷⁶ Барандеев А. В. Статус географической терминологии в русском литературном языке XVI – XVII вв. // Филологические науки. – 1991. – № 5. – С. 55.

программу изданий на «славенском языке» и определяет первоочередную задачу следующим образом: «...европейския, азиатския и америцкия земныя и морския картины и чертежи, и всякие печатные листы и персоны, и о земных и морских ратных людех, математическия, архитектурския городостроительныя и иныя художественныя книги <...> печатать к славе великого государя <...> и ко общей народной пользе и прибытку, и ко обучению всяких художеств и прибытку...»⁷⁷.

Мысль о создании Генеральной карты новой империи была заветной мечтой Петра I. Этой мечте не суждено было осуществиться – «Атлас Российской империи» выходит в 1745 г. уже после смерти монарха. Вопрос о внешнем и внутреннем облике государства продолжает оставаться актуальным в 50–60-е гг. М.В.Ломоносов вновь оказывается призван государством и в 1758 г. получает в свое ведение научные учреждения Академии Наук, в том числе и Географический департамент. Под его руководством было составлено «девять российских ландкарт» к новому «Российскому атласу». «Под смотрением» Ломоносова происходит нанесение карты земной поверхности на Большой академический глобус (непосредственным исполнителем «государственного заказа» был крупный русский картограф того времени И.Ф.Трускотт). Ломоносов также принимает участие в важнейшей дискуссии столетия о границе, разделяющей Европу и Азию.⁷⁸ Всего за полтора месяца до смерти Ломоносов готовит экспедицию по отысканию северо-западного прохода к восточным берегам Азии. К этому же времени относится и работа над

⁷⁷ Данная программа приведена в работе: Быкова Т.А. Книгоиздательская деятельность Ильи Копиевского и Яна Тесинга // Описание изданий, напечатанных кириллицей. 1669 – январь 1725. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1958. – С. 321-322.

⁷⁸ В одном из исследований Е.Г.Рабиновича отражена сущность споров, возникших вокруг «разделения» мира: «В.Н.Татищев, исполняя поддержанное Петром представление Брюса о необходимости подробного географического описания России, провел границу Европы и Азии по Уралу, затем по реке Урал и через Каспий и Кавказ в Черное море» (Рабинович Е.Г. От Атлантики до Урала (К предыстории вопроса) // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 52. – С. 70). В свою очередь Ломоносов был противником слишком восточного деления Урала.

«Примерной инструкцией морским командующим офицерам, отправляющимся к поисканию пути на Восток северным Сибирским океаном».

Совершенно очевидно, что интерес эпохи Просвещения к географии, картам, наброскам и планам территорий не случаен. Дело не только в упорядоченности и разграничении, к которым тяготеют классицистские формы культуры. Конструирование географического пространства, как правило, предшествует реальной завоевательной политике государства. Карты репрезентируют язык Власти. Именно поэтому они и оказались востребованными новой империей: «Владеть картой значило владеть страной»⁷⁹. Практически во все времена картографы принадлежали жреческой касте.⁸⁰ Ломоносов был одним из «посвященных»; он не только принимал участие в составлении «российских ландкарт», но и оставил «поэтическую карту», контуры которой можно обнаружить в похвальных одах.

Поэтические тексты Ломоносова имеют самое непосредственное отношение к «географической проблематике». Топонимический код к тексту, на наш взгляд, является одним из определяющих.⁸¹ Непосредственным

⁷⁹ Шенк Ф. Беньямин Ментальные карты: конструирование географического пространства в Европе от эпохи Просвещения до наших дней // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 52. – С. 44.

⁸⁰ Магическое происхождение «географических» карт не вызывает сомнения. Например, средневековая карта в той же мере может быть названа географической, как и мандала. *Marra mundi* ("карта мира") открывала доступ к символическому пространству. На "карте" можно было увидеть не только земное пространство, но и время: картины Рая и Страшного суда, то есть можно было увидеть прошлое, настоящее и будущее.

⁸¹ См. ряд исследований, обращенных к «топонимической» проблематике: Замятин Д. Н. Феноменология географических образов // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 46. – С. 255-275; Замятин Д.Н. Культура и пространство: Моделирование географических образов. М.: Знак, 2006; Лавренова О. А. Географическое пространство в русской поэзии XVII – начала XX вв. (Геокультурный аспект). – М.: Институт Наследия, 1998; Дущечкина Е.В. «От Москвы до самых до окраин...» (формулы протяжения России) // Риторическая традиция и русская литература. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003. – С.108-125; Королев С. Поглощение пространства. Геополитическая утопия как жанр исторического действия // Дружба народов. – 1997. – № 12 – С. 126-139; Гусейнов Г. Карта нашей Родины: идеологема между словом и телом. — Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 2000.

объектом авторского видения оказывается именно географическое пространство:

Российскаго пространство света
Собрав на малы чертежи,
И грады, Оною спасенны,
И села, Ею же блаженны,
География, покажи [402].

Данный взгляд – взгляд «геометра»/картографа, очерчивающего и структурирующего пространство. Вступив в область ритуального священнодействия, картограф оборачивается жрецом, основная функция которого – *магическое означивание границ мира*. В одах Ломоносова названия городов, рек и местностей выступают в качестве знаков-символов, сигнализирующих о принадлежности перечисленных топонимов русскому государству:

«Се нашею, – рекла, – рукою
Лежит поверженный Азов;
Се знойные Каспийски бреги,
Где, варварски презрев набеги,
Сквозь степь и блата Петр прошел,
В середину Азии достигнул... [222].

Все упомянутые названия связаны с военными победами России, расширением ее границ и приращением чужих территорий. Память еще хранит неопределенность политического статуса и «поверженного Азова», и «знойных Каспийских берегов». Насущная задача оды – обеспечить неприкосновенность «поверженного» мира. Топонимы в структуре ритуального текста начинают выполнять функцию «оберегов»:

Здесь Днепр *хранит* мои границы [223];

Там равный сродник, Алексей,

О Висла, до твоих зыбей

Границы дел своих поставил... [748].

С нашей точки зрения, торжественная ода изофункциональна магическому обряду, направленному на укрепление государственных территорий. Поэт взглядом очерчивает необъятные пространства Империи:

Возри на горы превысоки,

Возри в моря свои широки,

Где Волга, Днепр, где Обь течет [246].

Очерчивание пространства – одна из основных функций всякого одического текста. Еще в конце XVIII века Н.П.Николев говорил о «геометрическом» воображении Ломоносова: «...взглянем на животворящую кисть сего гения нашего, на *чертежи* его воображения; пойдем искать поэта живописца...»⁸². На данную особенность изображения впоследствии обратил внимание и Н.В.Гоголь: «Сама Россия является у него только в общих *географических очертаниях* (курсив мой – Т.З.). Он как бы заботится только о том, чтобы набросать очерк громадного государства, наметить точками и линиями его границы, предоставив другим наложить краски; он сам как бы первоначальный пророческий набросок того, что впереди»⁸³.

Художественная реальность оды оказывается уподобленной «ландкарте», географическому атласу. Поэтику Ломоносова отличает тяга к двумерности, устремленность к миру, лишенному перспективы. Умопостигаемая реальность – плоскость точек и линий: географических названий, бесконечных перечислений стран, городов, рек, морей и т.д. Интересно заметить, что на «карте» Ломоносова значим только один вид ориентации в природном пространстве – широта («О коль пространность зрим широку...»). «Империальная формула» – яркая иллюстрация планиметрического ландшафта Ломоносова. Ода лишена объемного видения предметов, сокровенной

⁸² Николев Н. П. Пополнительные примечания на «Лиро-дидактическое послание» // Русская литературная критика XVIII века. – М.: Сов. Россия, 1978. – С. 329.

⁸³ Гоголь Н.В. В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность. – С. 324.

осязаемости вещей; ее мир находится за пределами чувственного постижения. Ломоносовская поэзия – это поэзия *дальнего плана*, недоступная ничему, кроме взгляда. Здесь Ломоносов максимально отдаляется от классической (античной) традиции, ориентированной на чувственно-материальное постижение Космоса. В античности предметом «видения» становилась сама телесность мира – его интимная теплота и тяжесть: «Грек видит тело наощупь, касаниями, его глаз оскультурирует видимое»⁸⁴. Классицизм, напротив, дематериализует видимое. Отсюда его недоверие к тому, что стоит за пределами видимого очами, – слуху, осязанию, обонянию. «Планиметрический ландшафт» – это в первую очередь торжество взгляда, абсолютная победа субъекта над пространством. Панорамные изображения, ставшие отличительным жанровым признаком, продиктованы желанием визуально подчинить себе низлежащий объект, охватить его взором, сделать реальность оче-видной. «Сие ясно показывает География, которая всея вселенная обширность *единому взгляду подвергает*» [252], – писал Ломоносов в «Слове похвальном Ея Величеству Государыне Императрице Елисавете Петровне, Самодержице Всероссийской, говоренном ноября 26 дня 1749 года», очевидно, осознавая эту, основополагающую, функцию всякого «географического написания». (Последующее движение литературы – это движение к пространству-сфере, где исчезает любая привилегированная точка зрения).

Похвальные оды Ломоносова, с одной стороны, конституировали настоящие границы Российской империи, с другой – являлись своеобразными набросками планов, в которых был намечен захват чужих территорий, обозначены пределы идеального государства. «Одическая» карта предшествовала реальному геополитическому расчленению мира:

За Вислой и за Вартой грады

Падения или отрады

От воли Росской власти ждут [652];

⁸⁴ Подорога В.А. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995. – С. 67.

Там мерзлыми шумит крилами
Отец густых снегов – борей
И отворяет ход меж льдами
Дать воле путь в восток Твоей,
Чтоб Хины, Инды и Японы
Подверглись под Твои законы [757];

Европа, ныне восхищенна,
Внимая, смотрит на Восток
И ожидает изумленна,
Какой определит ей рок...[757];

Китай, предупреждая бедство,
Не тратя времени, блюдись,
Гордыней раздражить соседство
И гневу Роскаго страшись [797 – 798].⁸⁵

⁸⁵ Это «расширительное» течение русской оды достигнет своей кульминации в творчестве одного из последователей Ломоносова – В.И. Майкова:

Бендерски стены распадутся,
Во плен России предадутся
Эвксинский понт, Архипелаг.

Византия увидит вскоре
В себе Екатерины власть,
Тебе на суше и на море
Уже готовится напасть;
Дунай, Евфрат и Нил со Саввой
Ее наполнилися славой,
Готовы ей себя предать:
Она рождена в мир судьбою,
Чтоб царствием твоим, тобою
И всем на свете обладать...

(Майков В.И. Указ. соч. – С. 208).

Впоследствии на связь «карты» и «власти» укажет А.С.Пушкин в трагедии «Борис Годунов». Сцена «Царские палаты» сопровождается начертанием географической карты:

Как хорошо! Вот сладкий плод ученья!
Как с облаков ты можешь обозреть

Восток и Запад мыслятся как потенциально российские территории. Во всяком случае, именно России предстоит всецело определять судьбы мира в уже обозримом будущем. При этом следует обратить внимание еще на один существенный момент. В одах Ломоносова значимым становится само направление, в котором осуществляется «приращение» территорий:

Когда взираем мы к востоку,
Когда посмотрим мы на юг,
О коль пространность зрим широку,
Где может загреметь Твой слух! [153].

Вектор внешней завоевательной политики направлен главным образом на Юг и Ближний Восток. В исследовании Л.В.Пумпянского данный факт находит следующее объяснение: «...лучшее, что может сделать современное государство, – сравняться в славе с Римской империей, а в мудрости своих сограждан – с Афинами... Отныне Россия находится в *прямом* отношении ко всемирному источнику просвещения – древним; науки, начавшись *там*, ныне принадлежат *ей*; «Музы нашли в России приют», странницы нашли гостеприимное царство... Россия достигла собственного величия: Музы прославят гостеприимную страну. Россия, через них, сможет продолжать всемирное дело единого просвещения... Призвание России найдено: единую всемирную форму *применить* к материалу, неведомую грекам; создать *великую Грецию*»⁸⁶. Итак, Россия – та же Греция; достичь берегов Средиземного моря значит обрести пространство подлинной самоидентификации. Здесь, на священной земле Муз, Россия осуществит свой всемирный замысел просвещения и преобразования мира. Показательно, что так называемый

Все царство вдруг: границы, грады, реки.
Учись, мой сын: наука сокращает
Нам опыты быстротекущей жизни –
Когда-нибудь, и скоро, может быть,
Все области, которые ты ныне
Изобразил так хитро на бумаге,
Все под руку достанутся твою...

(Пушкин А.С. Указ. соч. – Т. 4. – С. 217).

⁸⁶ Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма. – С. 60-61.

«греческий проект» был центральной идеологемой русской имперской политики середины XVIII века.⁸⁷

Вместе с тем, Греция – важнейшая, но не основная цель Великого похода. Будущее мыслится шире («Мудрость больше, неж в Афинах...»⁸⁸). Прежде всего, обращает на себя внимание частота упоминания «египетского комплекса» («пирамиды», «Египет», «берега Нила...»). В похвальных одах Ломоносова Россия не раз уподобляется Египту. При этом настоящая история России уже затмила историю египетского царства:

Великия Семирамиды
Рассыпана окружность стен,
И вы, о горды пирамиды,
Чем Нильский берег отягощен,
Хотя бы чувства вы имели
И чудный труд лет малых зрели,
Вам не было бы тяжко то,
Что строены вы целы веки:
Вас созидали человеки, –
Здесь созидает божество [398 – 399].

По-видимому, следует говорить об устойчивом мотивном комплексе (Египет – пирамиды – Нил), сложившемся к 60-м гг. XVIII века.⁸⁹ В «Проекте

⁸⁷ См. анализ «греческого проекта» в кн.: Зорин А.Л. Кормя двуглавого орла. Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.

⁸⁸ Тредиаковский В.К. Указ. соч. – С. 167.

⁸⁹ Это же географическая направленность оды прослеживается и в творчестве А.П.Сумарокова:

Преклонят пред тобой колена
Страны, где сад небесный был,
И, игом угнетенный плена,
Восплещет радостью Нил.
А весть быстрее аквилона
До стен досяжет Вавилона,
Подвигнет волны Инда страх.
Мы именем Семирамиды
Рассыплем пышны пирамиды.

фейерверка и иллюминации к торжественному дню тезоименитства Ея Императорского Величества сентября к 5 дню 1753 года» египетские пирамиды буквальным образом увенчаны императорской короной: «...посредине онаго саду, на одном большом плане фитилями изобразить великую, на подобие египетских, пирамиду, из крупных квадратных камней состоящую, венчанную Императорскою короною, под которою на фестонах и гирландах висит щит с вензоловым же именем Ея Императорского Величества, окруженным сияющею радугою. Внизу, у фундамента пирамиды, сидит об нее опершаяся Россия в городской короне, взирающая с веселием на щит с именем Ея Императорского Величества, держащая рог изобилия...» [527-528]. (Вообще, пирамиды переполняют пространство ломоносовских «иллюминаций», в сознании поэта образ русской империи становится неотделимым от образа Египта.) В еще более откровенном виде данный комплекс идей нашел свое отражение в одной из сумароковских од:

Преклонят пред Тобой колена
Страны, где сад небесный был,
И, игом утесненный плена,
Восплещет радостию Нил;⁹⁰

Великого земель округа,
Которым пышен весь Восток,
Брега с Египтом жарка Юга
И струй Евфратовых поток
Мечем российским сокрушатся,
Селенья их опустошатся.⁹¹

Вместе с тем, реальное историческое пространство Египта – это царство камней, хранящих память о былом величии. Не история, а миф оказывается

Каир развеем, яко прах.

(Сумароков А.П. Указ. соч. – С. 71-72).

⁹⁰ Там же. – С. 71.

⁹¹ Там же. – С. 73.

притягательным для Ломоносова. Будущее преобразование России связано с сакральным пространством, в первую очередь – с берегами Нила, чьи сладкие воды всякий раз напоминают о его божественных истоках (Ефрем Сирийский говорит о водах рая, «таинственно подмешивающихся к водам земли и подслащивающих их горечь»⁹²):

Так Нил смиренно протекает,
Брегов своих он не теряет,
Но пользой выше прочих рек:
Своею сладкою водою,
В лучах зеленых пролитою,
Златой дает Египту век [152].

(Ср. с подобным мотивом у Сумарокова:

Настани Россам ты, златой желанный век,
И се струи Российских рек,
Во удивление соседом,
Млеко текут и медом».⁹³)

Следует подчеркнуть, что культура Просвещения актуализирует миф об Эдеме – «земном рае», имеющем географическую локализацию «на востоке» (Быт. 2,9). В XVII – XVIII вв. формируется миф о райских реках, вытекающих из Эдема: «Еще Иосиф Флавий считал, что все основные реки мира вытекают из рая. Однако господствовавшая в течение столетий теория относительно райских рек была сформулирована Ефремом Сирийским, который считал, что рай расположен на высочайшей в мире горе, с которой текут четыре реки – Нил, Дунай, Тигр и Евфрат. Все они вытекают из одного райского источника»⁹⁴. Упомянутые названия рек являются едва ли не самыми употребительными в одах Ломоносова:

⁹² Аверинцев С.С. Рай // Мифы народов мира: в 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 364.

⁹³ Сумароков А.П. Указ. соч. – С. 282.

⁹⁴ Ямпольский М.Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000.– С. 180.

Дамаск, Каир, Алепп згорит,
Обставят Росским флотом Крит;
Евфрат в твоей крови струится [28];

От устья быстрых струй *Дунайских*
До самых уских мест Ахайских
Меча Российска виден блеск.
Боязнь трясет Хинейски стены,
Геон и Тигр теряют путь,
Под горы льются полны пены [40].

Итак, все выше перечисленные реки (Евфрат, Дунай, Геон [Нил], Тигр) функционируют в рамках единого культурного мифа – мифа об Эдеме. Ломоносов раздвигает пространственные рамки данного мифа, расширяя топографию Рая. Функцией сакрального наделяются и другие территории, поэт обожествляет необъятные пространства империи, русские реки уподоблены Великому Нилу:

Там Лена чистой быстриной,
Как Нил, народы напоет
И бреги наконец теряет,
Сравнившись морю тишиной [203].

Россия – тот же Египет, страна избранных, уже сейчас живущих в райских садах и осознающих это:

Цветет в России красной Рай
Простерт во все страны широко [66 – 67];

Не сад ли вижу я священный,
В Эдеме Вышним насажденный... [127];

Среди прекраснаго Российского Рая,

Монархиня, цветет дражайша жизнь Твоя [409];

Всех больше красит сей Екатерина край:

При Ней здесь век златой и расцветает Рай [806].

Вместе с тем Египет остается тем священным местом, с которым должна слиться Россия для того, чтобы обрести свои подлинные границы. Достижение «берегов Нила» – достижение Рая; Россия может и должна расти до царства Вечности:

Но малые мои потоки

Прими в себя, как Нил широкий,

Который из Рая течет [396].

Здесь – пределы идеального государства, здесь «град земной» и «град небесный» обретают исходное единение, «и небу равная Россия» являет миру свой подлинный лик.

Россия, таким образом, простирает свои границы не только до пределов Великой Греции, не только до “берегов священных” Нила, но, прежде всего, до пределов Вечности. Покорение пространства – внешняя цель XVIII столетия. Его внутренней сокровенной мыслью была мысль о покорении времени, его окончательном преодолении. Египет – символ Вечности, воплощенный в камне. Здесь происходит победа пространства над временем. Идеальное государство для Ломоносова – мир социума, находящийся не только за пределами исторического времени, но и времени как такового. Таким образом, поэт вычерчивает *магическую карту*, руководствуясь которой, Россия обретет искомое пространство Вечности.

2.3 СЛОВЕСНЫЕ АСПЕКТЫ ЖАНРА

В свете ритуального аспекта уточняется и специфика словесной организации оды. Как известно, аристотелевская логика в своем основании имела только один вид высказывания. Аристотель назвал этот тип высказывающей речью, обозначив при этом присутствие и других типов речи.

Приказы, мольба, восклицания, диалоги имеют совершенно иную структуру нежели высказывающаяся (утверждающая) речь. Нетрудно заметить, что оды Ломоносова относятся ко второму – перформативному – типу речи. Слово Ломоносова носит молитвенный характер; заклинание мира и мольба о его преобразении – одна из ведущих линий государственной оды. Молитва оказывается не только органичной частью поэтического текста, но и определяет его структуру:

О Боже, крепкий Вседержитель,
Пределов русских расширитель,
Коль милостив бывал ты нам!
Чрез семь сот лет едино племя
Ты с Росским скиптром сохранил;
Продли сему по мере время,
Как ныне Россию расширил
<.....>
Благослови Российский род.
Для толь великих стран покою,
Для счастья множества веков,
Поставь, как солнце пред Тобою
И как луну, престол Петров [564 – 565];

О Боже! Мира Бог, возстани,
Всеобщу к нам любовь пролей,
По имени Петровой Дщери
Военны запечатай двери,
Питай нас тишиной Твоей [656].⁹⁵

⁹⁵ Установка на содержание и стиль церковных авторов была у Ломоносова сознательной: «Для подражания в витиеватом роде слова тем, которые других языков не разумеют, довольно можно сыскать примеров в славенских церковных книгах и в писаниях отеческих, с греческого языка переведенных, а особливо в прекрасных стихах и канонах преподобного Иоанна Дамаскина и святого Андрея Критского, также и в словах святого Григория

Обращает на себя внимание императивность ломоносовского текста. Императивные конструкции, которые преобладают в синтаксисе оды, образуют «заговорно-заклинательный текст». Особенно ярко обозначенная нами тенденция проявила себя в «Оде на день восшествия на престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1741 года»:

Да движутся светила стройно
В предписанных себе кругах,
И реки *да текут* спокойно
В Тебе послушных берегах;
Вражда и злость *да истребятся*,
И огонь, и мечь *да удалятся*
От стран Твоих, и всякий вред;
Весна *да рассмеется* нежно,
И земледелец безмятежно
Сторичный плод *да соберет*.

С способными ветрами споря,
Терзать *да не дерзнет* борей
Покрытаго судами моря
Пловущими к земли Твоей,

Назианзина, в тех местах, где перевод с греческого не темен» [219]. Впоследствии Ломоносов еще раз воспроизведет эту мысль в «Предисловии о пользе книг церковных»: «Ясно <...> видеть можно <...> коль много мы от переводу Ветхого и Нового завета, поучений отеческих, духовных песней Дамаскиновых и других творцов канонов видим в славенском языке греческого изобилия и оттуду умножает довольство российского слова» [587]. Вместе с тем следует еще раз отметить несомненное влияние заговора на ломоносовскую оду. Это влияние оказывается вторичным, поскольку сами заговоры содержат в себе элементы молитвы. «Отличия заговора от оды слишком очевидны, и тем не менее, отметим принципиально важный момент: если в оде прославляется адресат текста, а автор имитирует состояние восторга, то в заговоре роли принципиально меняются: прославляется сам автор текста, а восхищение приписывается адресату. При этом содержание «видения» остается неизменным: божество является людям в славе и сиянии, а те заворожено смотрят на него и впадают в состояние религиозного экстаза от такого созерцания» (Топорков А.В. Заговоры в русской рукописной традиции XV – XIX вв. – С. 226).

Да всех глубокий мир питает;
Железо браней да не знает,
Служа в труде безмолвных сел.
Да злобна зависть постыдится,
И славе свет да удивится
Твоих великодушных дел.

Священны да хранят уставы
И правду на суде судьи,
И время Твоея державы
Да улажат раби Твои.
Соседы да блюдут союзы;
И вам, возлюбленныя Музы,
За горьки слезы и за страх,
За грозно время и плачевно
Да будет радость повседневно,
При Невских обновясь струях [215 – 216].⁹⁶

Наличие молитвенных и императивных конструкций является, на наш взгляд, весомым доказательством ритуального характера ломоносовского текста. Поэт как бы произносит магическое заклинание, мир творится по воле жреца искусства: «Слово (кудесника) это и есть подлежащее, сказуемым

⁹⁶ В одах Тредиаковского «перформативные» конструкции часто атрибутированы не Поэту, а Творцу, чье Слово есть Дело:

Так рек Господь: Их боги где,
На коих все вы уповали?
Тук ели оных жертв везде,
И пили треб вино в чреде:
А о сотворшем не внимали.

Да встанут, и да вас спасут,
Да в помощь вашу те потщатся;
На вас врагов пусть нанесут;
Врагов за вас да потрясут,
И да исполнить то помчатся.

(Тредиаковский В.К. Указ. соч. – С. 201).

которого является творческое «*Да будет*»... Слово, как подлежащее, как желаемое, непременно носит характер вещный, субстанциальный...»⁹⁷. Об этой же сфере магического говорил Сергей Булгаков, подчеркивая формативную функцию слова: «...в тайне именованья, которая и есть тайна языка, содержится творческое *да будет*»⁹⁸. Творческое «*да будет*» преодолевает «тьму кромешную» вчерашнего дня, заполняя собой пустоту настоящего. Здесь усматривается прямая связь с мистическим дискурсом.⁹⁹ Характерно, что в одной из ранних ломоносовских од творящее слово атрибутировано самому Творцу:

Уже народ наш оскорбленный
В печальнейшей нощи сидел.
Но Бог, смотря в концы вселенны,
В полночный край свой взор возвел,
Взглянул в Россию кротким оком
И, видя в мраке ту глубококом,
Со властью рек: «*Да будет свет*».
И бысть! О твари Обладатель!
Ты паки света нам Создатель,
Что взвел на Трон Елисавет [140].

В последующем творчестве подобные конструкции, ставшие своеобразной сигнатурой жанра похвальной оды, будут включены в сферу авторского слова. Именно поэту суждено заполнить словом пространства

⁹⁷ Флоренский П.А. Общечеловеческие корни идеализма // Богословский вестник. – 1909. – № 3. – С. 411.

⁹⁸ Булгаков С.Н. Философия имени. – Париж, 1953. – С. 73.

⁹⁹ Как отметил С. Коцингер, мистический дискурс стремится «не только изобразить <...> неизобразимое, невообразимое, но и привести его в моментальную презентацию, в настоящее присутствие. В мистике возвышенное употребление языка предназначено вызывать “*visio Dei*» и связанное с этим видением “*unio mystica*”». См. об этом: Коцингер С. Возвышенное у Гоголя: власть риторики и возвышенное искусство // Традиции и новаторство в русской классической литературе (Гоголь... Достоевский...). – СПб, 1992. – С. 3-24.

России. В данном аспекте ода есть бесконечное по своей внутренней сути утверждение новой реальности. Здесь, в пределах одного из самых официальных жанров русской словесности, зарождаются основания всей великой русской литературы следующего столетия. Повторяемость и заклинательность оды будет оценена впоследствии Н.В.Гоголем, который попытается возродить черты данного жанра в «Мертвых душах». Над мертвой и пустынной Россией будет «носиться» живое Слово.

Обозначим некоторые черты, позволяющие констатировать наличие «заклинательного комплекса» в структуре ломоносовской оды.

Важнейшим средством «ритуализации языка» можно считать используемую Ломоносовым синтаксическую инверсию, приводящую к «лирическому беспорядку» и глобальной бессвязности синтаксиса. На эту особенность поэтического мира обратил внимание Г.А.Гуковский, отметивший, что Ломоносов «подчас доходит до туманности, получается как бы заумный язык, но не в смысле небывалых слов, а в смысле небывалых сочетаний значений»¹⁰⁰. Отказ от синтаксически организованного слова, уход от логических связей в предложении приводит к возрастанию магической силы слова.

Ритуальный характер ломоносовской оды проявляется и во внешней бессюжетности текста. Несмотря на развернутую композиционную структуру, ода «не движется». Бесконечное нанизывание микросюжетов в конечном счете не изменяет общего смысла текста и не развивает сюжетного действия. Подлинный сюжет оды рождается из звукового и ритмического состава оды. Не случайно, в «Риторике» Ломоносов акцентирует семантический ореол звука и метра.¹⁰¹ Показательно в этой связи и то, что основной фигурой одической

¹⁰⁰ Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. – С. 47.

¹⁰¹ Большой интерес в данном аспекте представляет исследование Г.Хетсо, в котором предпринята попытка установить связь «агрессивной» и «нежной» инструментовки с содержательной стороной од М.В.Ломоносова. Норвежский ученый сопоставил две ранние оды (1739 и 1747 гг.) с двумя более поздними по времени написания текстами (1759 и 1764 гг.). В последних одах связь инструментовки с содержанием оказалась меньше. Звуковой

речи является паронимия (звуковой повтор), которая устанавливает смысловую связь между словами, не имеющими исходной семантической связи. Повторяемость – определяющая черта поэтики Ломоносова, которая проявляет себя как на уровне формальных элементов, так и на уровне тематических мотивов.

Следует указать также на то, что «звуковой порядок» оды обеспечивается главным образом за счет употребления сонорных и взрывных звуков (ударные *а*, сопровождаемые плавными и носовыми *р, л, н*). По наблюдениям Г.Гийома, сонорные звуки заставляют резонировать воздух в полости носа; взрывные, за которыми следует резкий выдох, способствуют расслаблению речевого аппарата.¹⁰² Подобная звуковая практика характерна в первую очередь для текстов, осуществляющих магическую функцию.

Наиболее важными в обозначенном аспекте оказываются просодические элементы оды. Необходимо учитывать наличие реально-звукового комплекса (живая интонация, тембр, дыхание, мимика), на сегодняшний день, к сожалению, безнадежно утраченного. Воздействие ритмико-интонационного фона и составляет важнейшую жанровую характеристику текста. Ода была не Словом, но живым *Голосом*, который жаждал быть услышанным. Голос пиита/жреца звучал в небывалой атмосфере праздника, сливался с великолепным зрелищем, уподобленным чуду. Именно в этой высшей соотнесенности Слова, Голоса и Жеста и зарождалась *магия оды*.

В самом конце XVIII столетия один из поэтов «радищевского круга» Ф.В.Каржавин напишет молитву о Родине:

О Ты родина моя, радуйся! Ты
Исполненна благодатью; слава съ тобою;
Благословенна Ты во всѣхъ странахъ Европскихъ;
Ты бо еси великая жена, яже управляеши твоими

сюжет, таким образом, оказался самостоятельным. См.: Kjetsaa Y. Lomonosov's Sound Characteristics // Scando-Slavica. – Copenhagen, 1974. – Т. XX. – Р. 26-42.

¹⁰² Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики: пер. с фр. – М.: Эдиториал, 2004. – С.56.

Преславными судьбами. аминь.¹⁰³

Будучи малоизвестным даже среди современников, Ф.В.Каржавин оставил глубокий след в истории русской культуры. Его «Молитва к Родине» явилась своеобразным итогом эпохальных поисков. Данный текст стирает границу, отделяющую искусство от религии, обнажая тот исходный (мистический) предел, к которому стремилась русская словесность. Это поэтический текст, в буквальном смысле ставший молитвой.

«Заклинания» XVIII века оказались бессильными, слово, оторванное от животворящих корней, безвозвратно утратило магическую силу, перестало быть вещим. Ломоносовская ода не предопределила исторических путей России, пророческим предсказаниям не было дано осуществиться. Спустя столетие, в 1888 году Вл. Соловьев скажет: «...идея нации есть не то, что она сама думает о себе во времени, но то, что Бог думает о ней в вечности»¹⁰⁴. Подлинный сценарий русской истории будет написан следующим, XIX веком...

§ 3. «ИЛЛУМИНАЦИОННЫЙ ТЕКСТ» В СИСТЕМЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII ВЕКА

3.1. «ИЛЛУМИНАЦИЯ» И РИТУАЛ

«Фееричные театры»¹⁰⁵, пользовавшиеся в России огромной популярностью, были частью грандиозного «театра власти», демонстрацией

¹⁰³ Цит. по: Рабинович В.И. Вслед Радищеву...: (Ф.В.Каржавин и его окружение). – М.: Мысль, 1986. – С. 178.

¹⁰⁴ Соловьев В.С. Русская идея // Россия глазами русского: Чаадаев, Леонтьев, Соловьев. СПб.: Наука, С-Петербург. отд-ние, 1991. – С. 312.

¹⁰⁵ В 1732 году на Стрелке Васильевского острова был построен специальный театр фейерверков. О связи сюжетов фееричных представлений с театральным искусством петровского времени см.: Алексеева М.А. Фейерверки в России в XVIII веке // Театральное пространство. Материалы научной конференции. – М., 1978. – С. 18-21.

силы и могущества нового государства. Уникальность русской культуры заключается в том, что она характеризуется «гигантским перевесом акта репрезентации над репрезентируемым смыслом, с совершенно неоправданным с точки зрения классической семиотики переизбытком означающего. Эта семиотическая неопределенность <...> есть естественное следствие ситуации, когда цель акта репрезентации не в том, чтобы выразить некое содержание, в том, чтобы предъявить самый акт репрезентации во всем блеске и полноте»¹⁰⁶.

Фейерверки демонстрировали не только победу человека над огненной стихией, но репрезентировали идею власти как таковой.

Ритуальный характер подобного «театра власти» на сегодняшний день не нуждается в дополнительных комментариях. Совершенно очевидно, что фейерверки являлись частью сложнейшего государственного церемониала, смыкающегося по своим функциям с ритуальным действием. Вопрос о соотношении церемониальной эстетики и ритуала – один из сложнейших в современной науке. В последнее время обозначилась тенденция сближения между ними. Так, в частности, В.В.Бычков, с одной стороны, разграничивает два типа церемоний (религиозно-культовое действие, т.е. литургическую эстетику, и гражданские церемонии, прежде всего – государственный церемониал). С точки зрения исследователя, первый тип восходит к сакрально-мистическим действиям, в то время как гражданские церемонии призваны были «возвеличить царственного владыку»¹⁰⁷. Однако тут же утверждается общность литургии и придворного церемониала: «...в народных обрядах, с одной стороны, и в литургической эстетике и придворном церемониале – с другой, было много общего, т.к. развивались они исторически из одного источника – культовых магических ритуалов древности, ее мифоритуального

¹⁰⁶ Данное замечание, высказанное А.Л.Зориным, прозвучало в развернувшейся дискуссии вокруг книги Р.Уортмана «Сценарии власти». См.: Как сделана история // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 56. – С. 42-67.

¹⁰⁷ Бычков В.В. Церемониальная эстетика // Бычков В.В. Эстетика в России XVIII века. – М.: Знание, 1989. – С. 25.

континуума»¹⁰⁸. Кроме того, ученый отмечает, что уже в XVII веке при дворе Алексея Михайловича очень часто «церемонии воспринимались даже самим организатором <...> почти как мистическое выражение и воплощение <...> царского достоинства»¹⁰⁹. Наиболее убедительные и аргументированные доказательства общности государственного ритуала с религиозным действием представлены в трудах Б.А.Успенского¹¹⁰.

«Восшествия», в честь которых и устраивались главным образом фейерверки, получают свой смысл от литургических религиозных процессий. В них не только воплощалась идея движения души к Богу, феерия сохраняла и другой магический элемент – она создавала «освященное» (sacrum) пространство власти, как бы очищенное ритуальным огнем. Жанр «надписи» в обозначенном контексте восходит к идее «огненного текста» – письмен, выводимых рукой Бога.

Сакральный характер фееричных представлений подтверждается и тем, что во время их проведения устанавливалась традиция раздачи «хлеба» и «вина». «В фейерверках Петра I активно использовалась римская традиция «хлеба и зрелищ». Вместе с представляемым зрелищем зрителям предлагался и хлеб, причем как в прямом, так и в переносном смысле. Естественно, что это было привилегией далеко не всех, а только наиболее значимых фейерверков. В качестве угощения обычно было вино (красное и белое) и жареный бык. Хлеб, например, раздавался во время гаагского фейерверка 8 октября 1709 г., устроенного послом А.А.Матвеевым в честь Полтавской победы»¹¹¹. Раздача «хлеба» и «вина» сопровождала также петербургский фейерверк 22 октября 1721 г., московский фейерверк 1722 г. Один из исследователей фейерверков,

¹⁰⁸ Бычков В.В. Указ. соч. – С. 26.

¹⁰⁹ Там же. – С. 25.

¹¹⁰ Успенский Б. А. Царь и император. Помазание на царство и семантика монарших титулов. – М.: Языки русской культуры, 2000; Успенский Б. А. Царь и патриарх: Харизма власти в России: (Византийская модель и ее русское переосмысление). – М.: Языки русской культуры, 1998.

¹¹¹ Зелов Д.Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII – первой половины XVIII века (история триумфов и фейерверков от Петра Великого до его дочери Екатерины). – М.: Едиториал УРСС, 2002. – С. 117.

Дмитрий Зелов, усматривает в подобных сценариях ориентацию русской культуры на культуру Римской империи. Как нам кажется, «преломление» хлебов и вкушение вина восходит не только к имперскому дискурсу, но и к евхаристии («И вот во время трапезы, взяв хлеб и благословив, Иисус преломил его и, передав ученикам, сказал: возьмите, вкушите – это тело мое» [Мтф, 26, 26]; «Я – хлеб живой, который сошел с небес, кто ест этот хлеб, тот будет жить вечно. Я дам этот хлеб, это плоть Моя, которую Я дам ради бытия мира» [Иоанн. 6, 51]). В составе фееричных празднеств символика разделения хлеба получает новую интерпретацию: «тело Господне» подменяется «телом Государства»¹¹². Причащение «хлебу» и «вину», таким образом, знаменует собой акт причащения «телу Власти», в результате чего и осуществляется «теологическое» единство части и целого.

К этому следует добавить, что чуть ранее – в XVII веке – огненно-световые зрелища в русской культуре были напрямую связаны с церковью: фееричный огонь использовался в мистериальных театрализованных постановках «пещного действия» – сюжетов из «Страшного суда». Разворачивающаяся на глазах «светофония» напоминала архаические мистерии.

Итак, можно говорить о безусловном ритуальном характере фееричных представлений. Очевидные чудеса поражали воображение современников:

¹¹² О телесности власти см., напр., следующие размышления А.И.Иваницкого: «Из разлитого повсюду софийного начала космоса царица превращается в космическое тело, которое вбирает в себя свет и энергию светил» (Иваницкий А. И. Русская царица оды XVIII века: олицетворенная земля и олицетворенная премудрость // Иваницкий А.И. Гоголь. Морфология земли и власти. – М.: РГГУ, 2000. – С. 22). В исследовании приведены «иллюстрации» к указанному тезису:

Катитесь, счастливы светила,
Во весь Екатеринин век;
Живительная наша сила
С приятностью эдемских рек
Вливайся в сердце ей и члены,
И в очи, духом ободрены,
И на прекрасное чело:
Чтоб здравие ея бесценно
Как вечная весна, цвело [799].

«сейчас трудно представить себе разнообразные огненные рисунки всех цветов, движущиеся в разных направлениях фигуры, вырастающие на глазах деревья, спускающихся с небес гениев, мчащиеся по воздуху колесницы, храмы, мгновенно превращающиеся в рощи и т.п.»¹¹³. «Все это несравненно и не может быть воспроизведено», – писала в своих воспоминаниях о петербургской жизни англичанка Э.Джастис¹¹⁴. Наиболее подробное описание фееричных празднеств дано в «Записках об изящных искусствах в России» Я.Штелина¹¹⁵.

Однако, несмотря на наличие старинных гравюр, «запечатлевших» архитектуру иллюминационного действия, несмотря на обилие разного рода заметок и откликов, оставленных современниками, несмотря, наконец, на перечень реальных рецептов по изготовлению «потешных огней», подлинная культура фейерверков безвозвратно утрачена. Утраченными оказались и «правила чтения» иллюминационных текстов. Принципиальная невозпроизводимость подобных огненных зрелищ очевидна. Поскольку момент видения совпадал со временем разворачивающегося действия, то зрители сразу же после окончания праздника оказывались дистанцированными от Текста, с этого момента запечатленного только в памяти. Многочисленные гравюры и «надписи» могли напомнить о происшедшем событии, но само это припоминание не обеспечивало необходимого пространства встречи. В данной части главы мы попытаемся восстановить некоторые правила чтения утраченного Текста. Кроме того, мы обратимся к описанию жанровых дефиниций «надписи на иллюминацию», тем более что данная проблема, насколько нам известно, еще не ставилась в отечественном литературоведении.

3.2 «НАДПИСИ», «ПРОЕКТЫ», «ОПИСАНИЯ», «ГРАВЮРЫ»...

Фейерверки XVIII столетия проецируются на множество текстов. Ограниченный временем сгорания, праздник словно стремится увековечить

¹¹³ Штелин Я. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. – М.: Искусство, 1990. – Т. 1. – С. 239.

¹¹⁴ Джастис Э. Три года в Петербурге // Беспятых Ю.Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. – СПб.: БЛИЦ, 1997. – С. 96.

¹¹⁵ Штелин Я. – Указ. соч.

себя во множестве вторичных «сюжетов». Перечислим ряд вторичных по своей природе текстов:

- 1) поэтическая надпись («надпись на иллюминацию»);
- 2) проекты иллюминаций, включающие в себя поэтические знаменования;
- 3) описания иллюминаций;
- 4) специальные пояснительные брошюры, в которых была представлена вся эмблематика фейерверка;
- 5) тексты технического характера, обеспечивающие реализацию зрелищного проекта;
- 6) газетные сообщения о ходе феерического праздника;
- 7) гравюры и т.д.

Эта явная «избыточность» текста как нельзя лучше отражает законы придворной церемониальной эстетики. Бесконечные дублирования, повторения, использование одних и тех же, переходящих из текста в текст словесных формул и визуальных сюжетов, – весь этот громоздкий и чрезвычайно сложный механизм был необходим новой власти. Как справедливо отметила М.Н.Виролайнен, «организующая, но не способная к самоорганизации, парадигмальная культура тратит колоссальные усилия на поддержание самой себя, на постоянное предъявление себя: ведь только на предъявленном держится в парадигмальной культуре зона порядка. Парадигмальная культура не может опереться на память (ибо память есть то, что хранится и непредъявлено), и потому она постоянно расходует силы на напоминание»¹¹⁶. В данном аспекте «фееричный текст» во всей его полноте и многоаспектности – не что иное, как репрезентация Империи. Примыкающие к фейерверку «вторичные жанры» призваны обеспечить его ‘пост-огненное’ существование во времени.

Кроме того, здесь сказывается инерция мифа, воспроизводящего и дублирующего себя в изоморфных текстах. Эта повторяемость была очевидна

¹¹⁶ Виролайнен М.Н. Структура культурного космоса русской истории // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. – СПб.: Амфора, 2003. – С. 39.

даже для непосредственных свидетелей государственных праздников. Так, например, Я.Штелин писал, что «из сорока фейерверков, которые вследствие порядка и привычки, сохраненных во времени Петра Великого, были представлены в период правления императрицы Анны, то есть с 1730 до конца 1740 года (а именно, ежегодно в новогодний вечер, в день рождения, в день тезоименитства и в годовщину коронации), и с кратким описанием гравировались на меди и раздавались при дворе, все они постоянно были вообще столь схожи между собой, что один можно было принять за другой...»¹¹⁷.

Нетрудно заметить, что фейерверк проецировал себя, с одной стороны, в систему поэтических текстов («надпись», «объяснение», «проект» и т.д.), с другой – в систему «живописных» текстов («технические тексты», «гравюра»). Обратимся к наиболее важным из них – «надписи» и «гравюре».

3. 3 ФУНКЦИИ ЖАНРА «НАДПИСИ НА ИЛЛУМИНАЦИЮ».

В данном параграфе речь пойдет об одном из уникальнейших жанров в русской литературе XVIII века – жанре «надписи на иллюминацию» в том виде, в каком он представлен преимущественно в творчестве М.В.Ломоносова.

Сразу же укажем на то, что в составе ломоносовского творчества «надпись» могла функционировать как в качестве изолированного поэтического текста, так и являться составной частью более сложного жанрового образования – «проекта на иллюминацию». «Проекты на иллюминацию» состоят из двух частей. В первой части дается описание «огненных картин», которые должны предстать перед зрителями, а во второй части дан поэтический комментарий к ним. По сути, две части текста дублируют друг друга.¹¹⁸ В качестве иллюстрации приведем один из подобных

¹¹⁷ Штелин Я. Указ. соч. – С. 249.

¹¹⁸ Дублирование является также неперенным атрибутом одического текста: «исходно существующая у публики система ожиданий дополняется описанием всего того, что ей предстоит услышать» (Смолярова Т.И. Ода в контексте праздника // *Arbor mundi = Мировое древо.* – М.: РГГУ, 1988. – Вып. 6. – С. 214). Вместе с тем, следует отметить, что ранние варианты надписей были более свободны по отношению к изобразительному ряду. На этот момент обратила внимание Н.Ю.Алексеева: «В отличие от позднейших иллюминационных

проектов: «Представить сад, партерами и фонтанами украшенный. На каждой стороне по пяти вазов (парадных сосудов) на пристойных скамьях, фестонами убранных; все в перспективном расположении. В сосудах изобразить приятно цветущия сенситивныя, то есть чувствительныя травы, которыя ночью сжимаются, а при восхождении солнца отворяются и так цветут весь день. Позади онаго саду, в середине, представить восходящее[e] великое солнце с ясными и далече простирающимися лучами.

Знаменованіе сего символическаго изображенія содержится в следующих стихах (Курсив наш. – Т.3.):

Когда ночная тьма скрывает Горизонт,
Скрываются поля, берега и понт,
Чувствительны цветы во тме себя сжимают,
От хладу кроются и солнца ожидают.
Но только лишь оно в луга свой лучь прольет,
Открывшись в теплоте сияет каждой цвет,
Богатства красоты пред оным отверзает
И свой приятной дух, как жертву, изливает.
Подобен солнцу Твой, Монархиня, восход,
Который осветил во тме Российский род.
Усердны пред Тобой сердца мы отверзаем
И жертву верности нелестной изливаем [494 – 495].

В данном случае поэтическая надпись дублирует предшествующее описание, осуществляя перевод «визуального» ряда в ряд словесный.

Думается, что можно говорить о первичной и вторичной функции «надписи». Непосредственная функция всякой «надписи» – пояснение, комментарий к огненным сюжетам, которые разворачивались на подмостках

надписей, в том числе Ломоносова, иллюминационные стихотворения Юнкера не связаны напрямую с самой иллюминацией, то есть не содержат описания представленного в ней зрелища» (Алексеева Н.Ю. Русская ода: Развитие одической формы в XVII – XVIII веках – СПб.: Наука, 2005. – С. 103).

«фееричного театра». Но если первоначально «надпись» являлась текстовым эквивалентом «зрелища», то после завершения праздничного действия, она утрачивала свой исходный «онтологический» статус. Приуроченность «надписи» ко времени «иллюминации» делает ее одним из самых эфемерных словесных жанров в истории культуры. Уникальность подобных текстов как раз и заключается в том, что они разделяют «судьбу» фейерверка.

В дальнейшем жанр «надписи на иллюминацию» функционирует в пределах совершенно иного контекста и, как правило, воспринимается лишь в качестве некоего редуцированного варианта оды. Соответственно, оказывается полностью утраченной и первичная функция данного жанра. Если первоначально «надпись» являлась органичной частью разворачивающейся световой «мистерии», то после ее завершения она обретает иную – мнемоническую функцию: «надпись» уже не является воспроизведением Текста в его феноменологической полноте, она – всего лишь знак, метонимически этот Текст замещающий. Вторичная функция «надписи на иллюминацию» – напоминание об иллюминации. Здесь она смыкается с гравюрой, являясь ее текстовым эквивалентом.

Показательно, что Ломоносов, по-видимому, осознавал несамодостаточность данного жанра. С этим связано стремление поэта придать «надписям» большую самостоятельность: «Надписи служили Ломоносову дополнительной экспериментальной стилистической базой. В них он применял и проверял некоторые свои стилистические приемы. В пору наибольшего успеха ломоносовских надписей их размер увеличился, и они претерпели стилистические изменения. Из небольших по объему стихотворных довесков к иллюминационному зрелищу они превращались в пространственные стихотворные произведения жанра посланий («писем»), или епистол, как их называли в русской поэзии того времени», – отмечает И.З.Серман.¹¹⁹ «Надпись», таким образом, отрывается от своего непосредственного источника и начинает

¹¹⁹ Серман И.З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. – Л.: Наука, 1973. – С. 48.

претендовать на полноту поэтического существования. На сегодняшний день именно в этом контексте «надпись» чаще всего и воспринимается.

Поскольку нашей целью является «реконструкция» «огненного текста», то в следующем параграфе мы будем говорить о специфике иллюминационного слова.

3.4 СПЕЦИФИКА «ИЛЛУМИНАЦИОННОГО» СЛОВА.

По своей природе «надписи» восходят к идее огненного слова. Несомненно, что осмысление огня у Ломоносова восходит к античному пониманию – к «живому огню» Гераклита. В соответствии с гераклитовой интерпретацией, мировой порядок «всегда был, есть и будет вечно живым огнем». В 1751 году Ломоносов произносит «Слово о пользе Химии», где не только разворачивает натурфилософию огня, но и утверждает его священную природу: «...само Священное писание неоднократно явление Божие в виде огня бывшее повествует. И так, что из естественных вещей больше испытания нашего достойно, как сия всех созданных вещей общая душа, сие всех чудных перемен, во внутренности рождающихся, тонкое и сильное орудие?»¹²⁰. Именно «живой огонь», с точки зрения поэта, управляет порядком мира.

«Театр фейерверков» был призван продемонстрировать не только победу человека над огненной стихией, но и победу над «тьмой кромешной». Именно на эту функцию фейерверков обращали внимание современники. Так, например, датский посланник Юст Юль, описывая новогодний фейерверк 1710 года, отмечает преобразование ночи в день: «В фейерверке замечались красивые голубые и зеленые огни, изобретенные царем... и многочисленные огненные дожди, превращавшие ночь в день»¹²¹.

¹²⁰ Ломоносов М.В. Слово о пользе Химии, в публичном собрании Императорской Академии Наук сентября 6 дня 1751 года говоренное Михайлом Ломоносовым. Май – август 1751 г. // Ломоносов М.В. Избранная проза. – М.: Сов. Россия. – С.442.

¹²¹ Записки Юста Юля, датского посланника при Петре Великом (1709 – 1711). – М., 1899. – С. 134-135.

Выше мы уже не раз обращали внимание на то, что словесный план в «надписях» является сопровождением плана огненного. В этом случае можно говорить об изоморфности Слова и Света (=Огня).

Категория света – одна из важнейших в системе русской культуры XVIII века. Само терминологическое обозначение эпохи (Просвещение), как показал В.Н.Топоров, было напрямую связано с концептом ‘свет’. В частности исследователь отметил, что даже в Словаре Академии Российской (1806 – 1822) значения слова «просвещение» восходят главным образом к новозаветной традиции. В древнерусском же языке выделялись следующие значения: 1. «свет, сияние»; 2. «освещение»; 3. «прозрение, избавление от слепоты»; 4. «умственное и духовное совершенствование, просвещение»¹²². Таким образом, просвещение было связано с духовым началом, а его непосредственная цель – «сложение светлой России с руководящим в ней софийным началом»¹²³. Примечательно, что государственная по своей сути идея грядущего преобразования, которой было обусловлено XVIII столетие, начинает определять и парадигму церковного сознания. Известно, что во второй половине XVIII века возникает новая установка религиозной мысли на идею преобразования. В сочинениях святителя Тихона Задонского впервые закладывается основа для идеи преобразования жизни через ее мистическое осмысление. Не освещение жизни, а ее преобразование, – такова новая перспектива в церковном сознании. Не лишним будет напомнить и о том, что в системе просветительской культуры противопоставление света и тьмы оказывается ведущим, а в основе «эпохального сюжета» лежат их непрерывные метаморфозы. Это одна из самых популярных поэтических тем на протяжении всего XVIII столетия (от Ф.Прокоповича до И.С.Баркова):

Ф.Прокопович: Прочь уступай, прочь,
Печальная *ночь!*

¹²² Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб.: Искусство, 2003. – С. 120.

¹²³ Там же. – С. 120.

Солнце всходит,
Свет возводит...¹²⁴

М.В.Ломоносов: Как ночь на полдень пременилась,
Как осень нам с весной сравнилась,
И тьма произвела на свет [217];

В.И.Майков: Но муж, от высоты светя
Ниспосланный России в дар,
Сей веки обновил златые,
Посея в россов славы жар,
*Извел из тьмы на свет их вскоре...*¹²⁵

И.С.Барков: Объятым страшной мглой печали,
*Открылась ясность нам в ночи...*¹²⁶

Ф.Козельский: Но что? Вокруг *блистает свет!*
Бежит далече *мгла* густая...¹²⁷

В обозначенном аспекте фейерверк – визуальная реализация одной из наиболее устойчивых словесных формул эпохи. Иллюминации становятся буквальным воплощением Просвещения – идеи Света, преображающего мир.

Итак, иллюминация по своей внутренней сути связана с идеей преображения. Свет Фаворский, воссиявший во время преображения Господня, виденный учениками Христа и подвижниками, обнаруживает свою мистическую природу в Новое время. Существенно, что понятие *illuminatio* было введено Августином. Речь в данном случае, однако, шла не о внешнем огне, а о внутреннем свете. Этот внутренний свет имеет ту же основу, что и

¹²⁴ Русская силлабическая поэзия XVII – XVIII вв. – С. 277.

¹²⁵ Майков В.И. Указ. соч. – С. 193.

¹²⁶ Поэты XVIII века. – Т. 1. – С. 175.

¹²⁷ Там же. – С. 492.

божественный, но пребывает не в универсуме, а в душе. XVIII век явился возрождением ослепляющих огненных пророчеств. Ночь (тьма) – время откровений. Само небо на момент празднества как бы трансформировалось в огненный транспарант, становясь пространством, на котором запечатлевались сияющие «письмена» столетия. Именно эта, разворачивающаяся на глазах изумленных зрителей, «светофония» должна была ослепить, пробудив в душе человека особый, преображающий свет.

Чрезвычайно значимо, что Ломоносов часто напрямую связывает «иллюминацию» с «внутренним» светом:

Мы ныне, празднуя той час благословенный,
Огнями кажем огонь, во всех сердцах вожженный.
О естлиб с внутренним огонь внешний равен был,
Он выше бы восшел в ночь блещущих светил [533];

Монархиня, мы тем освещены всегда,
Сокрытаго во тме избавились вреда
И радостным в ночи огнем Тебе являем,
Что ночи мы в сердцах и темноты не знаем [535].

Созерцание «фееричного» света, таким образом, оказывается сродни созерцанию истины. Корреляция между абстрактным образом 'истины' и его визуальным воплощением в аллегорической фигуре фейерверка восходит к «окулярной метафоре» (Р.Рорти)¹²⁸. Данная «метафора» основана на тождестве «взора телесного» и «Взора Умственного», которое устанавливается классической «теорией познания».

Интересно заметить, что во всех иллюминациях центральной (точкой схода) была фигура, символизирующая «источник света». Чаще всего это было изображение солнца: «Надпись на иллюминацию, представленную в торжественный день коронавания Ея Величества 1748 года, перед зимним

¹²⁸ Об «окулярной метафоре» см.: Рорти Р. Философия и зеркало природы. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1997. – С. 29-30.

домом, где представлен был в храме оltарь, из сердец сложенной, наверху Императорской венец, по сторонам галереи к *восходящему и заходящему солнцу*», «Надпись на иллюминацию, представленную Ея Императорскому Величеству от их Императорских высочеств в Ораниенбауме 1750 года июля 31 дня, где изображены были два соединенных сердца, пылающие на оltаре к *сияющему над ними солнцу...*». Атрибутами солнца могли являться другие «источники» света – звезда, месяц, корона, литеры имени и т.д.: «Надпись на иллюминацию, представленную в торжественный день коронавания Ея Величества апреля 25 числа 1751 года перед зимним домом, где изображена в амфитеатре *окруженная сиянием императорская корона* и скипетр на украшенном постаменте с вензловым именем Ея Величества, по обеим сторонам два портала далече простирающихся аллей, при которых поставлены грудные изображения четырех частей света», «Представляются четвертая часть зодиака с внешними небесными знаками. По оному течет *светлыя лучи повсюду разливающее солнце в знаке Тельца*, венчанное вокруг радужною короною».

Невозможность созерцания Света (=Истины) – одна из устойчивых тем Нового завета. Встреча с Божественным огнем чревата опасностью как для человеческого ока, так и для человеческого сознания. Век Просвещения преодолевает дихотомию света и глаза, фейерверки как бы уничтожают дистанцию между человеком и абсолютным светом. Непосредственное созерцание иллюминации становится причащением божественному свету:

Как Солнце с высоты, Богиня, к нам сияешь...

Монархиня, ты всем един источник света,

Российский горизонт Тобою освещен [288];

О ты, блаженная в подсолнечной страна!

Взведи свой умный взор к Божественному свету [393].

Таким образом, фееричный свет в ночи, с одной стороны, как нельзя лучше манифестировал идею внешнего и внутреннего преображения, с другой – открывал доступ к созерцанию Света.

По своей внутренней сути «иллюминационное» слово оказывается ближе всего к так называемому «онтологическому» звучанию Слова. Ода светоносна в метафорическом смысле, «иллюминация» – в буквальном. Как это ни парадоксально, но в своем понимании слова XVIII век оказывается чрезвычайно близким к тем концепциям, которые получают свое воплощение спустя почти два столетия. Об «огненной», «светоносной» природе слова-символа один из виднейших философов начала XX века А.Мейер рассуждает следующим образом: «Онтологическое звучание, конечно, не физическое звучание, как и онтологический огонь Гераклита не сводится в своем существе к тем химическим процессам, которые мы называем горением <...> Это лишь взятая в одной своей стороне слава слова, та основная СЛАВА ЖИЗНИ, которая, с таким же правом, рассмотренная с другой стороны, оказывается огненностью, горением. Звучащее слово – оно же и огненное слово, оно же и светлая мысль, светлое, блестящее слово, сияние славы. Вообще, сияние, блеск, свет, мысль, яркий звук – есть лишь символические, то есть метафорические обозначения какой-то одной энергии, которую, может быть, всего ближе было бы назвать ИМЕНЕМ СЛАВЫ¹²⁹ <...> Сильный, резкий звук и яркое пламя,

¹²⁹ Звучащее ‘слово/слава’ – непосредственная цель создания всякого одического текста. По М.В.Ломоносову, Россия – это, прежде всего, особое *пространство славы*, являющееся результатом Божественного промысла. Действительно, ‘слава’ едва ли не самое употребительное слово в поэтическом словаре Ломоносова. При этом ‘слава’ не только обладает всей полнотой художественной реальности, но является первичной данностью. Примечательно, что в поэзии Ломоносова не Муза поет славу, а слава возносит Музу:

Ты твердь оставь, о древня Лира,
Внесена баснями кверху мира:
Моя число умножит звезд,
Возвысившись до горних мест
Парящей славой вознесена
И новым блеском освещена [84];

Надежда наша совершилась,
И слава в путь свой устремилась.

очевидно, из начала были сближены в сознании человека, если на языке наших отдаленных предков звук и свет обозначались словами общего корня (в санскрите *svag*) и если, например, в Риг-Веде торжественный гимн и солнечный луч имели одно имя (*ark*)»¹³⁰.

В соответствии с обозначенным аспектом можно уточнить специфику запечатленного «надписью» слова. Это слово, не утратившее связи с породившим его Светом. Слово в «надписи» обнаруживает свою исконную свето-звуковую природу. Именно в пределах данного жанра нашла свое отражение взаимообусловленность 'сияния', 'блеска', 'света', 'яркого звука' и 'мысли' – синкретический характер Слова, о котором впоследствии мечтали романтики и символисты. Подобная нерасчлененность (синкретичность) как нельзя лучше характеризует раннюю стадию формирования нового искусства.

Сияние Слова сродни сиянию Славы, обеспечивающей бессмертие.¹³¹ Примечательно, что поэтические надписи на иллюминацию Ломоносова игнорируют проблему времени. На данный аспект впервые обратила внимание

Спеши, спеши, о Муза, в след... [557];

Спеши звучащей славе в след.

Но ею весь пространный свет

Наполненный, страшась, чудится:

Как в стих возможно ей вместиться? [83].

Именно это предшествование 'славы' 'слову' и составляет исключительную особенность од Ломоносова. 'Слава' обретает всю возможную меру своего *во*площения в художественной реальности текста. На фоне общих тенденций «развеществления» и «развоплощения», характерных для поэтической системы Ломоносова, эта, почти зримая, «плоть» славы переживается особенно отчетливо. Абстрактная категория трансформируется в вещественный образ, который обладает пространственной протяженностью:

Летает слава в тьме ночной,

Звучит во всех землях трубой,

Коль Росская ужасна сила [24];

Россиян твердо грудь стояла,

И слава их во мгле блистала [88].

¹³⁰ Мейер А.А. Слово-символ // Минувшее: Исторический альманах. – М.: Прогресс; Феникс, 1992. – Вып. 6. – С. 225.

¹³¹ «Хвала есть слава – живое, живущее слово. <...> 'слово' и 'слава' лингвистически тождественны <...> Слава есть неумирающее, вечно живое слово, бессмертие» (Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – С. 78.).

Н.Ю.Алексеева. Первоначально иллюминационная надпись включала в себя не только похвалы императрице, но и размышления о ходе времени. Так, например, в текстах Юнкера (1730-е гг.) имеется ряд размышлений и сентенций по поводу всепоглощающей власти времени: «Включение в государственную оду этого мотива придает ему определенный трагизм, поскольку получается, что всеильному времени тшятся противостоять человек, государство, цивилизация»¹³². В данном случае поэзия Юнкера восходит к европейской традиции, усвоившей горацянское понимание государства. Впоследствии Ломоносов уходит от этой проблематики. Фееричные тексты исключают временной план, всецело сосредотачиваясь вокруг фигуры Славы. Горацянская традиция не была чужда Ломоносову, о чем свидетельствует его понимание «Памятника». Однако в своих одах и надписях он сознательно уходит от идеи времени как таковой, разворачивая сюжет исключительно в пространственной перспективе. То поэтическое напряжение, которое исходило из открытого Горацием *спора* государства со временем, было совершенно чуждо русской оде 1740 –1760-х гг. Ломоносов в своих поэтических размышлениях исходит из понимания изначальной вечности государства, которая не может быть оспорена даже Временем.

3. 5. ФЕЙЕРВЕРК В ПРОСТРАНСТВЕ ГРАВЮРЫ¹³³

Изоморфным фейерверку является не только поэтическая надпись, но и гравюра. В жанре иллюминаций работают такие известные мастера граверного дела, как А.Зубов, А.Ростовцев, Г.Качалов и др. Первым русским фейерверком, запечатленным по указанию Петра I в гравюре, был фейерверк 1697 года в честь завоевания Азова. Впоследствии, во времена правления Анны Иоанновны,

¹³² Алексеева Н.Ю. Указ. соч. – С. 103. «Единственную оду императрице Анне Иоанновне он называет “Die Zeit” (Время) и добрую ее часть отводит своим любимым рассуждениям о всемогуществе времени. Времени посвящена и новогодняя ода Юнкера конца 1734 года. И первая петербургская ода Юнкера, напечатанная в «Примечаниях на Санкт-Петербургские ведомости», также начинается с рассуждения о быстротечности времени» (Там же. – С. 107).

¹³³ Среди работ, относящихся к истории и семантике гравюры XVIII века, см.: Коростин А.Ф., Смирнова Е.И. Русская гравюра XVIII века. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 1952; Алексеева М.А. Гравюра петровского времени. – Л.: Искусство, 1990; Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. – М.: Изд-во МГУ, 1987.

«огненные представления было повелено гравировать на меди при Академии наук и оттиски с описаниями и объяснениями раздавать при дворе. Этот обычай оставался до 1777 года, когда стали печатать листы без пояснений»¹³⁴. Воспроизведенный на гравюре «фееричный текст» обретал право на дальнейшее существование, как бы преодолевал присущую ему эфемерность. На гравюре, как правило, изображался не только сам фейерверк, но и окружающий его антураж – пирамиды, статуи, вензеля, надписи и т.д. Визуально фейерверк существовал в двуедином пространстве – в идеальном пространстве гравюры и в реальном пространстве, отмеченном движением времени.

На первый взгляд, гравюрный вариант иллюминации вторичен по отношению к «живому» действию. Однако существуют достаточные основания для того, чтобы признать гравюру в качестве ведущего «жанра». С нашей точки зрения, именно гравюры воплощают присущие XVIII столетию представления об идеальном пространстве. Действительные «иллюминации» в силу самого разного рода причин (технических, погодных...) уклонялись от первоначального сценария. Пораженные «чудесными огнями» очевидцы менее всего обращали внимание на строгость задуманной композиции. В гравюрах же получал непосредственное отражение идеальный план фейерверка. Именно здесь с наибольшей отчетливостью очерчивались параметры идеального пространства: статичность, симметрия, соразмерность.¹³⁵

Русскому классицизму свойственны особые принципы восприятия действительности, которые восходят к постижению особой эйдетической

¹³⁴ Штелин Я. Указ. соч. – С. 247.

¹³⁵ Добавим также, что в отдельных случаях гравюра оказывалась «старшим жанром» даже по отношению к жанру «похвального слова». Так, например, поводом для написания знаменитого «Слова в похвалу Санкт-Петербурга» Гавриила Бужинского послужило подношение императору гравюры «Панорама Петербурга» Алексея Зубова. Речь Гавриила Бужинского была прикреплена под гравюрой (Об этом: Державина О.А. Панегирическая литература петровского времени. – М.: Наука, 1979. – С. 80). О гравюре А.Ф.Зубова см. содержательное исследование: Комелова Г.Н. «Панорама Петербурга» – гравюра работы А.Ф.Зубова // Культура и искусство петровского времени. – Л.: Аврора, 1977. – С. 111-143. Примечательно в данной связи, что А.М.Эфрос назвал А.Ф.Зубова первым *поэтом* Петербурга (Эфрос А.М. Два века русского искусства. – М.: Искусство, 1969. – С. 44).

(идеальной) сущности предметов и явлений. В данном аспекте гравюра – воспроизведение преобразенного Государства. Это тот застывший миг победы, к которому было устремлено столетие.

Ю.М.Лотман справедливо говорил о понятии «фокуса» («схождение всех выраженных в тексте субъектно-объектных отношений в одном фиксированном фокусе»). Подобная фиксированность взгляда связывается ученым с «представлениями о вечности, единстве и неподвижности истины»¹³⁶. Реальное действие предполагает наличие различных пространственных точек зрения. Эта вариативность исключается гравюрой, рисунок которой выстраивается в соответствии со строгими законами прямой перспективы. Гравюра запечатлевает утопическое пространство, лишённое объема и – соответственно – множественности восприятия. Неподвижный сияющий мир – и есть то идеальное пространство, к которому был устремлен век Просвещения.

В заключение хочется наметить еще один аспект проблемы. Речь идет о динамике фейерверков. «Только в блестящее правление и даже по побуждению не любившей ничего посредственного императрицы Елизаветы появились <...> новые необычные театральные представления с подвижными фигурами и превращениями целых сцен или явлений»¹³⁷. Отмеченная Я.Штелиным подвижность картин представляется значимой. Дело здесь не только в техническом усовершенствовании фейерверков и иллюминаций. Переход к «живым картинам» означал изменение пространственной концепции мира. Неподвижные конструкции уступают место подвижным фигурам, которые в свою очередь открывают доступ к новому пространству.

Остается лишь добавить, что уже во второй половине XVIII в. фейерверк берет на себя функции народного гулянья, окончательно освобождаясь от связи с ритуальным действием.

¹³⁶ Лотман Ю.М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1966. – Вып. 9. – С. 7-8.

¹³⁷ Штелин Я. Указ. соч. – С. 249.

Итак, вплоть до 1760-1770-х гг. наиболее репрезентативные жанры русского классицизма (торжественная ода и «надпись на иллюминацию») ответственны за создание образа пространства, лишенного знаков времени. Освященный фееричным светом мир менее всего соотнесен с тем подлинным Светом, о котором говорилось в Священном Писании. «Словесные грёзы» формировали параметры восприятия окружающего человека мира; сквозь «магический кристалл» оды очертания подлинной реальности оказывались неразличимыми. Следует особо отметить, что в обозначенный период времени русская культура еще не осознавала собственной иллюзорной природы. *Должное неизменно отождествлялось с Сущим, Желаемое – с Реальным.*

ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА В ОДАХ М.В.ЛОМОНОСОВА

Иллюзорная природа пространства не может быть осознана в пределах породившего его типа культуры, ибо каждая эпоха верит в объективную природу собственного зрения. Вместе с тем у мира есть свой собственный голос. Мы имеем в виду наличие реальности, обладающей своей собственной логикой, которая принципиально несводима к языку. Если первая половина столетия обнаруживает власть языка над пространством, то во второй половине XVIII века пространство начинает оказывать существенное воздействие на поэтический текст. Оно окончательно вырывается из-под власти языка, обретает самостоятельный онтологический статус.

В данной части работы нам бы хотелось продемонстрировать механизмы «высвобождения» пространства. Настоящая глава состоит из трех параграфов, первый из которых («Архитектоника ломоносовской оды») обращен к «официальному» образу пространства, а второй («Пространство «зыби»: мотив воды в творчестве М.В.Ломоносова») и третий («О принципиальной двухчастности «Оды, выбранной из Иова» М.В.Ломоносова») – к тому «тайному» языку пространства, который подготавливает грядущие изменения культурной парадигмы. В истории всякой культуры неизбежно наступает момент, когда «пространственные интуиции» начинают «улавливаться» языковыми формами, несмотря на то, что само пространство детерминировано языком.

В наши задачи входит описание переходной стадии культуры, когда поэтическое сознание еще не направлено на темпоральные объекты, поскольку эти объекты еще не существуют, они представлены «первичными ощущениями», которые только впоследствии найдут свое завершение в слове.

§ 1. АРХИТЕКТОНИКА ЛОМОНОСОВСКОЙ ОДЫ

Сама постановка вопроса о соотношении пространственных и временных видов искусства оказывается актуальной для русского классицизма, проникнутого духом пространства. Решение этого вопроса может привести к ответу о специфике словесного образа в литературе XVIII века. На сегодняшний момент появилось множество исследований, в которых заявлена проблема взаимодействия различных видов искусства.¹

Впервые о пространственной парадигме классицизма заговорил Л.В.Пумпянский: «весь европейский классицизм проархитектурен, так сказать, насквозь. Отсюда архитектурная фиксация классической поэзии. Дворец, здание, столп, памятник, статуя – постоянная ее тема. В некоторые эпохи развития классицизма острое насыщение оды архитектурой и статуарной тематикой достигает небывалых размеров. Державин всегда любил архитектурный словарь, но около 1791 – 1795 гг. пирамиды, обелиски, столпы, чертоги, кумиры становятся, положительно, сигнатурой этого стиля»².

Интердисциплинарный взгляд на природу словесного творчества представлен и в трудах Д.С.Лихачева. В частности, им прослежена связь между русской парковой культурой и поэзией: многие поэты «испытывали особенное влечение к памятникам садово-паркового искусства, «читали» сады, видели в них книгу, все виды поэтических жанров от оды до элегии и

¹ Среди множества работ на эту тему особенно хотелось бы выделить исследования: Дмитриева Н.А. Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962; Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. – Л.: Наука, 1982 – С. 31-65; Мурина Е.Б. Проблема синтеза пространственных искусств. – Варшава, 1995; Смолярова Т.И. Ода в контексте праздника // *Arbor mundi = Мировое древо*. – М.: РГГУ, 1988. – Вып. 6. – С. 212-229; Смолярова Т. И. Ода как здание: (Топика и композиция од Ломоносова) // *Русская филология*. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996. – № 7 – С. 46-57; Тименчик Р.Д. «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века // *Проблемы пушкиноведения*. – Рига, 1983. – С. 82-102; Веселова А. Роман и парк в интерпретации А.Т.Болотова: единство организации эстетического объекта // *Русская филология*. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1999. – Вып. 10. – С. 36-43.

² Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Указ. соч. – С. 180.

идиллии»³. Единые стилевые тенденции эпохи обнаруживают свое внутреннее родство в различных видах искусства. Если архитектура, частью которой является парковая культура, функционирует как литературный текст, то, следовательно, возможно и обратное предположение – сам текст может мыслиться в качестве некоего архитектурного единства.

XVIII век – один из самых зрелищных и живописных периодов русской культуры. «Письмена» столетия запечатлены в камне, главный язык эпохи – язык петербургских проспектов и дворцов.⁴ Мир впервые открывается здесь в своей пространственной протяженности. Мистико-религиозный тип вертикальной структуры мира сменяется земной горизонтальной линией. Пространство одерживает полную победу над временем, архитектура – над музыкой и словом.⁵ Ориентация культуры на пространственную парадигму сказалась не только в строительстве Петербурга, города, который, как известно, был изначально задуман как воплощение идеальной пространственной структуры. Господство архитектуры оказало влияние на различные виды искусства,⁶ в том числе и словесное. В 1724 г. Петр I, устанавливая задачу перед стихотворцами, говорил о том, что они должны «пространно развести» тему торжественного стихотворения.⁷ «Пространный извод» торжественной

³ Лихачев Д.С. Поэзия садов. – Л.: Искусство-СПб, 1982. – С. 11.

⁴ См. исследования, посвященные семиотике Петербурга: Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам: вып. 18. – Тарту, 1984. – С. 30-45; Смирнов И.П. Петербургская утопия // Анциферовские чтения. – Л., 1989. – С. 92-110; Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: избранные труды. – СПб.: Искусство, 2003 и т.д.

⁵ Закономерно, что вплоть до 50-х гг. XIX в. русские музыканты были лишены определенного статуса и занимали двусмысленное положение в общественной структуре. В то время как другие виды искусства (живопись, скульптура, архитектура) находились при Академии художеств, основанной в 1757 г., музыка по-прежнему не была санкционирована со стороны государства.

⁶ Отметим, что для живописи XVIII в. характерна «архитектуризация» мотивов, которая достигает своего предельного выражения в творчестве Ф.Я.Алексеева («Вид Михайловского замка», «Вид на Петропавловской крепости и Дворцовой набережной», «Вид Казанского собора»).

⁷ Цит. по: Соловьев С.М. История России: в 15 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1962 – 1966. – Т. 9. – С. 553.

оды знаменовал приход очередной стадии русской культуры, задача которой сводилась к установлению новых параметров мира.

Церковнославянский язык с его песнопениями и «литаниями гласных», устремленностью слова к Божественному свету, уступает место языку Нового времени, в котором слышится тяжесть задыхающейся плоти, окаменелость языка, лишенного былой легкости. «Тяжесть духа» являет себя как в мирской речи, так и в поэтических текстах конца XVII – начала XVIII в.:

О! коль краты тяжесть духа тщахся сокрушители,
Внегда в недрах глаголы желях утаити!
О! елижды день бяше, весь во скорбех беше,
Ноши все, яже имех, вопль мой провождаше.⁸

А.В.Чичерин, обращаясь к одическому стилю середины столетия, отмечает все ту же тяжесть текста, являющегося, с его точки зрения, отголоском «тяжкого хода русского силлабического стиха»⁹. Поиски поэтов сосредоточены главным образом вокруг архитектурной целостности текста. Показательно, что из трех основных разделов риторики («инвенцию», «диспозицию», «элокуцию») поэтика классицизма выбирает принцип «диспозицию».¹⁰ Композиционная организация произведения признается, таким образом, определяющей.

Следует также заострить внимание на этом безусловном интересе классицистской эпохи ко всему «зримому», явленному воочию, оче-видному. Не случайно М.Н.Муравьев сложит свой гимн человеческому зрению («Зрение», 1776):

О превосходное души орудье, Око,
Благословенно будь! Ты взносишься высоко

⁸ Русская литература – век XVIII. Лирика. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 41.

⁹ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля: повествовательная проза и лирика. – М.: Худож. лит., 1977. – С. 305.

¹⁰ Об этом: Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 28.

Над тучи, коими одеты небеса,
Испытывать творца несчетны чудеса.
Ты холмов и долин объемлешь окруженье...¹¹

«Волнует зримое сильнее, чем рассказ», – это знаменитое заключение Буало выявляет одну из характернейших черт столетия. Статусом подлинной реальности обладает только явленное, нашедшее свое непосредственное воплощение в пространстве. В связи с этим становится понятной та «общая тенденция оды славить здания и монументы», о которой писал Л.В.Пумпянский.¹² Здания, храмы, монументы – и есть те «столпы», на которых зиждется всякое классическое искусство. Это зримые и весомые доказательства того, что данный мир есть и что он может быть развернут в пространстве.

Безусловное господство архитектуры привело к изменению статуса поэтического слова. В определенном аспекте обмирщение слова есть процесс его «опространивания», это обретение собственного места в пространстве земного мира. «В культурной иерархии слово уступило место вещи. Если раньше вещь была аппликацией на словесной ткани, то теперь слово сопровождает вещь, играет роль пояснения, узора, орнамента, своеобразной арабески», – пишет А.М.Панченко¹³. Литературные произведения органично вписываются в архитектурные ансамбли петровского времени. В петербургских садах устанавливаются скульптурные группы, которые варьируют различные поэтические темы. Петр I «украшает» свой сад баснями Лафонтена и приказывает «подле каждого фонтана поставить столб с белой жестью, на которой четким русским письменом написана была каждая баснь с толкованием»¹⁴. Поэтические тексты становятся частью организованного и

¹¹ Муравьев М.Н. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1967. – С. 160.

¹² Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пумпянский Л.В. Указ. соч. – С. 181.

¹³ Панченко А.М. О русской истории и культуре. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 245.

¹⁴ Лихачев Д.С. Указ. соч. – С. 126.

эстетически осмысленного пространства мира. По-видимому, верным оказывается следующее положение: первичные художественные системы не только ориентированы на пространство, но и являются его непосредственным порождением.

Соотнесенность слова с конкретной земной вещью, о которой говорил А.М.Панченко, являет себя в самых разных жанровых образованиях. «Надпись на изображение» – один из излюбленных жанров поэтов-классицистов. Своеобразие данного жанра заключается в том, что «надписи» принадлежат иному, не собственно поэтическому пространству. «Надпись, которая изображена на великолепной серебряной раке святому, благоверному и великому князю Александру Невскому, построенной высочайшим появлением ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны в Троицком Александро-Невском Монастыре», «Надпись на конное, литое из меди изображение ее императорского величества государыни императрицы Елисаветы Петровны в амазонском уборе», «Надпись к статуе Петра Великого» – все перечисленные тексты Ломоносова пребывают в пространственной протяженности мира, в его трехмерном измерении; все они не могут быть мыслимы вне породившего их культурного объекта. Текст, таким образом, обретает принципиально новую сферу своего функционирования. Божественное Слово становится надписью, повышающей статус вещи.

Со времен римской античности антиномия «камня» и «слова» получала различные поэтические решения. В творчестве Ломоносова пальма первенства, несомненно, принадлежит Камню. В “Надписи на иллюминацию, представленную в день тезоименитства ее величества 1754 года” Ломоносов говорит о “пречудном обелиске”, являющемся наиболее адекватным выражением лирического восторга:

Что я монархине своей могу воздать?

И в славу имени ее мне что создать?

Какие радости в сей день представлю виды?
Мне тесны храмы все и низки пирамиды.
Ах, если б ревности сравнилась крепость сил,
То б Кавказ на хребте Рифейском ныне был,
Поставила б ей в честь пречудны обелиски
*Превыше облаков, к пределам звездным близки.*¹⁵

Поэтический текст обнажает свою исходную несамодостаточность. Не слово связывает здесь земное и небесное пространство, а устремленная к звездным пределам «Вавилонская башня».

Еще более иллюстративной в данном контексте является “Надпись на новый 1754 год, где время уподобляется великому зданию”. Значима здесь сама растворенность времени в пространстве, зримая возможность перехода одной категории в другую. Власть пространства над временем – основная интенция культуры Нового времени. К этому же ряду смыслов примыкает и «Надпись на день тезоименитства ее величества 1753 года, где российский покой уподобляется прекрасному селению с великолепными зданиями». Абстрактное понятие («покой») реализует себя через пространственный образ «здания». Данная метафора – одна из важнейших в поэтической системе Ломоносова, она поглощает даже метафору «града»:

Коликой славой днесь блистает
Сей град в прибытии твоём!
Он всех веселий не вмещает
В пространном здании своём [65].

Не случайно позднее И.А.Крылов, пародируя высокопарность хвалебной оды, прибегает к развенчанию именно этой пространственной метафоры: «...сочинители мелкого разбору зачали заготовлять пирамиды од»; «...вот тебе целый том од одного из бесприютных строителей славы»; «...стихотворцы мои,

¹⁵ Ломоносов М.В. Полн. собр. соч.: в 11 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1959. – Т. 8. – С. 555. В настоящей главе ссылки приводятся по данному изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

хотя и спят сами на открытом воздухе, а мне настроили столько храмов славы, что если бы можно было их ставить вместе на земле, то бы вышел из них город пространнее Пекина и великолепнее Древнего Рима»¹⁶. Предшествующие литературные жанры сатирик связывает с «городами» и «храмами». По-видимому, здесь сказалось интуитивное понимание тех общих законов, по которым выстраивалась поэтическая речь.

В данной главе «архитектурные» тенденции эпохи будут рассмотрены на примере поэтического творчества М.В.Ломоносова. Обращение к поэзии Ломоносова не случайно. Несмотря на то, что пространственные интуиции присущи классицистской поэзии в целом (Н.А.Львов, М.Н.Муравьев, Г.Р.Державин и др.), именно в творчестве Ломоносова они получают свое наиболее полное разрешение. Кроме того, в торжественных одах не могли не найти отражений собственно архитектурные изыскания поэта. В 1750-е гг. Ломоносов принимает активнейшее участие в разработке и обосновании академического комплекса на Стрелке. Именно ему принадлежит проект коренной перестройки комплекса академических зданий. В 1763 г. Ломоносов был избран почетным членом Академии художеств, а в 1764 г. ему было предложено стать ее президентом.

Наконец, не менее важной для нас является и эпоха 1750 – 1760 гг., которая приходится на расцвет творчества Ломоносова и является уникальной с точки зрения происходящих в ней «культурных сдвигов». Данный период характеризуется причудливым сочетанием взаимоисключающих друг друга стилей: «Переход от барокко к классицизму был один из самых быстрых в смене стилей отечественной архитектуры. Конец 1750-х годов – еще расцвет барокко. Середина 1760-х гг. – уже время широкого распространения классицизма»¹⁷.

¹⁶ Крылов И.А. Сочинения: в 2 т. – М.: Правда, 1984. – Т. 1. – С. 373-374.

¹⁷ Крашенинников А.Ф. Некоторые особенности переломного периода между барокко и классицизмом в русской архитектуре // Русское искусство XVIII века. – М.: Наука, 1973. – С. 63-74.

К середине столетия скрытые идеологические тенденции времени облекли себя в камень, обрели плоть. Средневековый город, как правило, имел вертикальное архитектурное решение – спасение души требовало восхождения: «Силуэт средневекового города прорывался вверх вертикалями объемов, обращаясь к небесам в общей многоголосой молитве»¹⁸. Петербург знаменовал иное пространственное решение. Д.С.Лихачев отмечает, что характерной его чертой является «преобладание горизонталей над вертикалями»¹⁹. Три шпиля (Петропавловской крепости, Адмиралтейства и Михайловского замка) «представляют собой как бы перпендикуляры к горизонтальным линиям и тем самым не противоречат им, а как бы подчеркивают их существование»²⁰. В ином ключе о горизонтальности петербургского пространства рассуждает Ю.М.Лотман: «Введение вертикалей, требующих взгляда снизу вверх, противоречит петербургскому контексту. Это подтверждается тем, что редкие исключения: соборная башня на Инженерном замке – не рассчитаны на взгляд, направленный от подножия здания вертикально вверх: ни к одному из них нельзя подойти вплотную, так как охрана останавливает пешеходов на почтительном расстоянии. На Петропавловскую крепость и Адмиралтейство надо смотреть из-за Невы или с Невской перспективы»²¹.

За изменением пространственных силуэтов стоит измененное видение мира. Еще П.Я.Чаадаев обратил внимание на те глубинные смыслы, которые таятся за внешней «трансформацией» пространственных образов: «В греческом стиле, как и во всех более или менее приближающихся к нему, вы откроете чувство оседлости, домовитости, привязанности к земле и ее утехам, в египетском и готическом – монументальность, мысль, прорыв к небу и его блаженству, греческий стиль со всеми производными от него оказывается

¹⁸ Данилова И.Е. Тема лестницы в итальянском искусстве кватроченто // *Arbor mundi = Мировое древо*. – М.: РГГУ, 1995. – Вып. 4. – С. 63-75.

¹⁹ Лихачев Д.С. Раздумья. – М.: Дет. лит., 1991. – С. 147.

²⁰ Там же. – С. 151.

²¹ Лотман Ю.М. Архитектура в контексте культуры // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб., 2000. – С. 681.

выражением материальных потребностей человека, вторые два – выражением его нравственных нужд; другими словами, пирамидальная архитектура является чем-то священным, небесным, горизонтальная же – человеческим и земным»²².

Таким образом, ритм четких горизонтальных линий есть ритм города Нового времени. Линия не соединяет более верх и низ, небесное и земное, а скорее – разделяет их, подчеркивает неслиянность божественного и человеческого миров. Следует также указать на то, что асимметричный принцип построения домов допетровской эпохи сменяется в Петербурге симметричной системой. Абсолютизация горизонтального плана, стремление к строгой упорядоченности, поиски симметрии – основные стилевые тенденции русского классицизма.

Традиционно принято говорить об образе вертикального пространства, созданного в оде Ломоносова. Уже в «Хотинской» оде поэт заявляет об особой зрительной позиции, предполагающей вознесенность субъекта над миром:

Не Пинд ли под ногами зрю? [18].

О парении поэта в связи с ломоносовской одой писал еще Г.Р.Державин, и с тех пор это стало одним из общих мест в описании жанровой специфики одического жанра.

Вместе с тем следует обратить внимание на то, что вертикальное пространство, атрибутированное «Богу-императору-пииту», является сакральным. Высота – понятие ценностное, это иное измерение пространства, доступное лишь для избранных. Именно поэтому вертикаль так неустойчива: движение ввысь всякий раз (!) сопровождается стремительным падением:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на *верх* горы высокой
<.....>
Внимая нечто, ключ молчит,

²² Чаадаев П.Я. Сочинения. – М.: Правда, 1989. – С. 217-218.

Который завсегда журчит

И с шумом *вниз* с холмов стремится [16].²³

«Шпили» ломоносовских од лишь утверждают устойчивость земного мироустройства. Парение необходимо для того, чтобы обозреть земную даль, очертить взглядом горизонты мира:

В пространстве заблуждает око;

Цветет в России красной рай,

Простерт во все страны широко [67];

Возри на горы превысоки,

Возри в поля свои широки,

Где Волга, Днепр, где Обь течет [202].

В торжественной оде Ломоносова в полной мере нашло свое зримое воплощение то линейное пространство, которое предопределило формы культуры XVIII столетия. Горизонтالي создают ту незримую основу, на которой возникают, с одной стороны, почти идеально вычерченные контуры Петербурга, с другой – простирающийся мир торжественной оды. Не случайно эпитет «пространный» – один из самых употребительных в поэтической системе Ломоносова:

С горящей, солнце, колесницы,

Низвед пресветлые зеницы,

Пространный видишь шар земной [135];

Сия тебе единой слава,

Монархиня принадлежит,

Пространная твоя держава

О как тебя благодарит [202].

²³ Еще, кажется, была не отмечена особая траектория взгляда (вверх – вниз), характеризующая ломоносовскую поэзию.

Обращает на себя внимание также внутренняя «энергичность» одического пространства, главнейшая функция которого – расширять свои внешние границы, преодолевать их исходные очертания:

Но море нашей тишины
Уже *пределы превосходит*,
Своим *избытком* мир наводит,
Разлившись в западны страны [103];

Петр силою своей десницы
Российски *распрострет* границы
И в них спокойство утвердит [134 – 135];

Там Лена чистой быстринной,
Как Нил, народы напояет
И *бреги наконец теряет*,
Сравнявшись морю тишиной [203].

Потеря берегов (=границ), разливающееся до бескрайности пространство, – характерная черта ломоносовской оды.²⁴

Равным образом идея *простиранья* связана и с внутренней структурой текста. Г.А.Гуковский отмечал, что отличительным признаком поэтической теории и практики Ломоносова является «стремление к изобилию»²⁵ [44]. Изобилие – это то, что выходит за рамки отведенного для него места, некий избыток вещи, требующий своей пространственной реализации. Ода не ограничена сюжетом – сфера поэтического восторга беспредельна. Принципиальная неисчерпаемость лирического волнения делает всякие границы текста условными. Внутренняя напряженность оды, ее

²⁴ Следует при этом отметить, что отмеченная безграничность пространства не внушает чувства беспокойства. Исходный для человеческой культуры «страх перед пустотой» неведом Новому времени.

²⁵ Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. – С. 44.

«агрессивность» ярче всего проявляют себя в поэтике названий. Странные и необычные для современного читателя, названия ломоносовских од иллюстрируют идею простирающегося текста:

Ода

ее императорскому величеству
всепресветлейшей императрице Елисавете Петровне,
самодержице всероссийской
на торжественный праздник тезоименитства
ее величества сентября 5 дня 1759 года
и на прославные ее победы, одержанные
над королем прусским нынешнего 1759 года,
которую приносится всенижайшее
и всеусерднейшее поздравление
от всеподданейшего раба Михайла Ломоносова [648].

Простирание связано с незримым распрямлением топоса, вытягиванием его в прямую линию, преодолением природной «кривизны» мира. «Хребты», «вершины» и «горы» уступают место «лугам», «полям» и «нивам» – идеальной линейной плоскости. Не случайно именно горизонтальному миру атрибутирована положительная семантика:

...владеет тишина полями [67];

...там мир в полях и над водами [129];

...усыпанный цветами луг [130];

...ясным солнцем освещенны,
смеются злачные луга [67].

Земное есть отражение небесного, Божий Град являет себя в пространстве социума. Концепт «поле» коррелирует в поэтической системе Ломоносова с концептом «небо»:

Где сад богиня насаждает,
Прохладны возлюбив места;
Поля, где небу подражают,
Себя цветами испещряют [396].

«Сравнять хребты гор с влажным дном» [163] – внутренняя интенция культуры Нового времени, приближение к искомой прямой линии.

Формулы протяженности сопряжены в оде с предлогами «сквозь» и «чрез», являющимися индикаторами ломоносовского стиля. Данные предлоги означают «...движение не мимо, а средою, чрез средо, проникая что-либо навывлет»²⁶. Возникает мотив *сквозного* (=прямого) пути, который преодолевает физические законы материального мира:

Мы пройдем с ним *сквозь* огонь и воды,
Преодолим бури и погоды,
Построим грады на реках [143];

Сквозь степь и блата Петр прошел [222];

Уже вам к ней усердный жар
Быстро проходит *сквозь* татар,
И путь отворен вам пространный [21];

Сквозь дождь, *сквозь* вихрь, *сквозь* град блистая...[387].

²⁶ Даль И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: А/О Изд. гр. «Прогресс», «Универс», 1994. – Т. 4. – С. 181.

Проницаемое пространство становится знаком Нового времени. Идея проницаемости нашла свое воплощение и в анфиладной системе построения парадных интерьеров, характерной для архитектуры русского классицизма. Анфилады символизировали тот сквозной путь, к которому стремилась эпоха. (Заметим, что «путь» всегда сопряжен в поэтической системе Ломоносова с идеей прямизны. Мысль о прямом пути – поступательном историческом движении – неотделима от русского Просвещения: «Прямой покажет правда путь» [36]. Идея прямого пути в каком-то смысле противостояла барочной идее лабиринта с сопутствующими ей мотивами блуждания и поисков выхода. (В данном аспекте XVIII век есть выход из лабиринта мира, преодоление исходной «кривизны» пространства и следование «распрямым» путем.)

Таким образом, горизонтальные линии предопределили как архитектурный облик Петербурга, так и архитектонику ломоносовских текстов. Торжественная ода стала отражением пространственных очертаний Нового мира. Общие пространственные представления эпохи нашли свое зримое воплощение не только в облике города в целом, но и в отдельных зданиях Б.Ф.Растрелли и С.И.Чевакинского, А.Ф.Кокоринова и Ж.-Б.Валлен Деламота, также формирующих особый язык столетия.

Язык одической образности находится в самом тесном родстве с дворцовой архитектурой. «Оды Ломоносова гармонировали с материальной пышностью дворцового убранства, с причудливыми раззолоченными павильонами, подстриженными фигурными садами, гротами, китайскими пестрыми фонариками, раскачивающимися на ветру, с нежной музыкой Арайя, шипеньем и треском рассыпающихся золотым дождем ракет, швермеров и лустукгелей елизаветинских балов и фейерверков».²⁷ В приведенном высказывании ода вписана в общее пространство культуры. А.А.Морозову важно показать соотношение части и Целого, выявить связующий ритм

²⁷ Морозов А.А. М.В.Ломоносов // Ломоносов М.В. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1954. – С. 48.

времени елизаветинского правления. Однако важен еще один аспект проблемы: речь идет о некоторых общих принципах построения архитектурного и поэтического текстов, восходящих к единому смыслопорождающему механизму культуры. При этом сам поэтический текст начинает мыслиться в качестве формы, организующей пространство. Одним из наиболее близких нам прочтений является работа Т.И.Смоляровой, которая обнаруживает связь между триумфальной аркой и одой во французской культуре: Ссылаясь на определение арки, данное Z.Bieniecki («Триумфальная арка представляет собой конструкцию в форме двери и возводится с целью увековечить то или иное событие. Как правило, арка несет на себе памятную надпись и изображение тех сюжетов, которые необходимо запечатлеть для истории»²⁸), исследовательница делает вывод об изоморфизме ‘арки’ и ‘оды’: «Если исключить из этого определения слова «в форме двери», то перед нами будет почти определение жанра оды. В архитектурных энциклопедиях арки относят обычно к так называемой окказиональной архитектуре, так же как оду – к окказиональной поэзии»²⁹.

Значимым в оде становится не внутреннее движение смысла, не развитие его во времени, а пространственная осуществленность текста. Л.В.Пумпянский связал бессюжетность ломоносовской оды с эмоцией лирического восторга: «Сфера восторженного догматизма бессюжетна, восторг не есть то волнение, из которого возникает миф и сюжет!»³⁰. Вместе с тем отсутствие сюжета, на наш взгляд, связано и с пространственной ориентацией культуры XVIII века. Сюжет неотделим от движения – скрытого временного потока. В оде Ломоносова композиция господствует над сюжетом, пространство – над временем. Интерес к композиции свойствен более художнику, нежели поэту:

Тебе я ныне подражаю

²⁸ Bieniecki Z. Quelques Remarques sur la Composition Architecturale des Arcs de Triomphe á la Renaissance // *Les Fêles de la Renaissance/ – III.* – Paris 1975. – P. 201-210.

²⁹ Смолярова Т.И. Ода в контексте праздника // *Arbor mundi = Мировое древо.* – М.: РГГУ, 1988. – Вып. 6. – С. 217.

³⁰ Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма. – С. 63.

И живописца избираю [766].

Жанровое своеобразие хвалебной оды во многом связано с композиционными принципами ее построения. Мы уже говорили об анфиладной системе построения – композиция в зданиях Трезини, Растрелли, Кокоринова, Чевакинского выстраивалась по единой оси, с одной стороны, давая ощущение протяженной перспективы, а с другой – соединяя «различные языки» парадных интерьеров. Здание оды «повторяет» очертания и рельефы петербургских дворцов. Архитектоника текста основана на анфиладном принципе – единая тематическая ось всецело определяет композицию торжественной оды. Отдельные строфы почти не соединены друг с другом причинно-следственными связями. Во всяком случае, логические сцепления не являются первичными. (Ю.Н.Тынянов отмечал, что «число строф определялось не развитием и исчерпанностью темы (или не только ими), но и, главным образом, исчерпанностью ораторских воздействий»³¹.) Каждая одическая строфа «нанизана» на внутреннюю связующую линию – «восторженно-пророческого бреда о судьбах государств и тронов»³².

Прямолинейность тематического плана определяет внешнюю рамку текста, строгая композиция упорядочивает исходные формы одического стиха. Четкость внешнего плана сочетается у Ломоносова с декоративным орнаментом поэтической строки. Г.А.Гуковский отмечает, что для торжественной оды характерна «обнаженная игра слов, то есть слово снова получает назначение элемента отвлеченного орнамента»³³. Барочная эклектика ломоносовского стиля смущала как современников поэта, так и тех, кто писал о его творчестве значительно позднее: «В самой своей основе бурный слог Ломоносова, с его смелым и неожиданным метафоризмом, сочетанием

³¹ Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 230.

³² Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма. – С. 57.

³³ Гуковский Г.А. Указ. соч. – С. 45.

«далековатых идей», гиперболой и живописностью, его риторический пафос чужды и враждебны поэтике классицизма»³⁴.

Действительно, Ломоносов разрушает границы, установленные рамками классицистской поэтики. Но вместе с тем торжественная ода отразила и глубинные стилевые тенденции культуры 1750 – 1760-х гг., в частности, то взаимодействие различных «языков» (барокко, рококо, классицизм, ампиризм и т.д.), которое было органичным для елизаветинской эпохи. Классицизм и барокко определяют дворцовую архитектуру этого времени: строгость внешнего плана, четкость объемов, ритмическое расположение пилястр и колоннад сочетаются с декоративным убранством внутреннего интерьера. Принцип «организованного многообразия», сформулированный В. Хогартом в трактате «Анализ красоты»³⁵, точно определяет ведущий стилиевой принцип эпохи. «Организованное многообразие» проявляет себя и в архитектуре, и в литературе. Избыточная «пышность» ломоносовской фразы имеет свои внутренние ограничения. Несмотря на внешнюю избыточность, текст выстроен в соответствии со строгими законами симметрии, упорядочивающими словесный рисунок. Причудливые гиперболы и метафоры, немыслимые инверсии и оксюмороны, о которых так много писали исследователи, в конечном счете, уравновешены внутренней симметрией, обнаруживающей себя на различных уровнях художественной структуры.

Вышеуказанный закон действует в первую очередь на фонологическом уровне текста. Исследуя звуковую природу ломоносовского стиха, В.В.Мерлин³⁶ обращает внимание на зеркально-симметрические повторы:

О ревности моей уверь

Тебе, о милости, источник

Российский, радостный Сион

³⁴ Морозов А.А. Судьбы русского классицизма // Русская литература. – 1974. – № 1. – С. 9.

³⁵ Хогарт В. Анализ красоты. – М.-Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1958. – С. 144.

³⁶ Мерлин В.В. Функции звуковой организации в поэзии М.В.Ломоносова (Ода и сатира классицизма) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – Л.: Наука, 1983. – С. 22-31.

Над мрачною налогом мглою [13].

Подобные повторы определяют специфику ломоносовской оды. Хаос гремящих звуков упорядочен внутренней симметрией, составляющей особый фонологический сюжет оды.

Действием этого же закона, на наш взгляд, определен и словесный повтор, примеры которого приводил в своем исследовании Ю.Н.Тынянов:

Отца отечества *отец!* [51];

Герою молвил тут *герой...* [23];

О слава жен во свете *славных...* [94].

Объясняя природу словесного повтора, Ю.Н.Тынянов отмечает, что «слово разрастается у Ломоносова в словесную группу, члены которой связаны не прямыми семантическими ассоциациями, а возникающими из ритмической (метрической и звуковой) близости»³⁷. Однако приведенные выше примеры могут отражать и те поиски симметрии, которые были предопределены духом времени. Начало и конец зеркально отражаются друг в друге, являя строгую вычерченность одической строфы.

Зеркальный принцип реализуется и в вертикальной структуре стиха:

Врагов так смотрит наш солдат,
Врагов, что вечный мир попрали,
Врагов, что наш покой смущали,
Врагов, что нас пожрать хотят [47];

Тобой поставлю суд правдивый,
Тобой сотру сердца кичливы,
Тобой я буду злость казнить,
Тобой заслугам мзду дарить [90];

³⁷ Тынянов Ю.Н. Указ. соч. – С. 238.

Не кровию земля кипящей обагрилась,
Но в радости струях Россия насладилась.
Не ярый нас страшил пожар горящих стен,
Но ревностью пылал народ к Тебе вожжен.
Не тяжкия на нас в плену звучали узы,
Но с плеском ставили мы верности союзы [524].

Синтаксический параллелизм не только усиливает эмоциональное воздействие текста, но и упорядочивает строфику.

К этой же парадигме смыслов восходит и «империальная формула», ставшая отличительным признаком ломоносовского стиля:

От тихих восточных вод до берегов Балтийских,
От непроходимых льдов до теплых стран Каспийских [368];

От устья быстрых струй Дунайских
До самых узких мест Ахайских [40];

От Иберов до вод Курильских,
От вечных льдов до токов Нильских [135].

Обладая внутренней симметрией, «империальная формула» не только упорядочивает пространство, но и восстанавливает исходные ориентиры физической реальности. Проводя незримые горизонтальные линии, синтаксическая конструкция «от...до» возвращает миру его устойчивость и неизменность.

В «Риторике» 1747 года Ломоносов приводит примеры, которые указывают на безусловный интерес поэта ко всякого рода «зеркальным построениям». И анаграммы, и «наклонения» имени, о которых здесь пишет Ломоносов, суть вариации этого всеобщего упорядочивающего принципа:

По правде целый *мир* назваться может *Рим*:

Он весь *мир* покорил оружием своим;

Иные *петлю* от *петли* убегают

И *смертию* себя от *смерти* избавляют.

Дублирование мотивов, постоянная повторяемость одних и тех же тем ограничивают устремленность текста к живому разнообразию смыслов, «застывшая» композиция препятствует развитию сюжета. Текст оды явился монументальным зданием эпохи Просвещения, памятником своему времени.

Ломоносовская ода открыла особый путь в русской литературе, который будет завершен А.С.Пушкиным. Поэма «Медный всадник» – гениальная «надпись» к гениальному творению Фальконе. Об отождествлении поэмы с архитектурой писал Р.Д.Тименчик: «...вся словесная ткань текста в целом воспринималась как диаграмматический знак изображаемого «предмета» – Петербурга»; «...все стихотворение в целом являлось как бы изоморфом петербургского городского пейзажа, а отдельная строфа соответствовала единице градостроительного членения»³⁸. Именно здесь пространство сольется со временем, а строгая композиция не будет ограничивать разворачивающийся в Вечность смысл. Неподвижное здание ломоносовской оды уступит место скачущему пушкинскому «всаднику»...

Литература – важнейшая, но не определяющая часть человеческой культуры. Соответственно, за теми или иными способами организации поэтического пространства скрываются законы обустройства мира. Внутренние механизмы, лежащие в основе архитектурной организации текста, восходят, в конечном счете, к скрытой конфигурации мира. За очерченными, предельно выверенными формами пространства усматривается та «воля к порядку», которая предопределила специфику века Просвещения. Архитектура противостоит порождаемой временем энтропии. Однако всегда следует

³⁸ Тименчик Р.Д. «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века // Проблемы пушкиноведения. – Рига, 1983. – С. 98.

помнить, что, чем сильнее устремленность к форме, тем трагичнее лежащее в основе этого стремления осознание того, что мир лишен твердых начертаний...

§ 2 ПРОСТРАНСТВО «ЗЫБИ»: МОТИВ ВОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ

М.В.ЛОМОНОSOVA

В соответствии с основным постулатом предшествующей «классической» эпохи пространственные формы «обречены» на вечное существование, поскольку они «уже» существуют. В системе данных представлений пространство как бы бесконечно длится во времени, здание, воздвигнутое однажды, существует «всегда». Законы симметрии, лежащие в основе «архитектуры» классицизма, суть законы Вечности, зеркально обращенной к себе. Найденное равновесие и есть место, в котором та или иная пространственная форма обнаруживает свои вневременные потенции. Закономерно, что основной комплекс эпохальных воззрений воплотился в Петербурге, ставшем символом «вечного града».

Вплоть до 1770 гг. эпоха Просвещения говорит о поступательном ходе времени, способном бесконечно «приращивать» пространство:

Преславный град, что Петр наш основал,
И на красе построил толь полезно:
Уж девним всем он ныне равен стал;
И обитать в нем всякому любезно.

Не больше лет, как токмо с пятьдесят,
Отселе ж все, хвалу от удивленной
Ему души со славою гласят,
И честь притом достойну во вселенной.

Что ж бы тогда, как пройдет уж сто лет? ³⁹

В процитированном фрагменте из оды В.К.Тредиаковского время предстает как категория, обеспечивающая пространственным формам «вечное» существование. Пространство здесь не противостоит времени, а как бы органично «вырастает» из него. Формула «приращения» становится одной из устойчивых словесных формул литературного текста. ⁴⁰

В одном из исследований Л.В.Пумпянским был отмечен следующий любопытный факт: тексты XVIII века в силу не совсем ясных причин не несут в себе памяти о петербургских наводнениях. ⁴¹ Следует разобраться в этом странном и непонятном умолчании столетия, тем более что уже в начале XIX века сформируется принципиально иной принцип художественного воплощения мира, в соответствии с которым текст будет устремлен к экстраординарным явлениям социофизической действительности.

«Мгновенная» реакция романтического текста на «следы беды вчерашней» иронически запечатлена в поэме А.С.Пушкина «Медный всадник»:

³⁹ Тредиаковский В.А. Указ. соч. – С. 190-191.

⁴⁰ Пожалуй, в наиболее полном виде она реализована в творчестве М.В.Ломоносова. Следует обратить внимание на то, что слова «приращение», «умножение», «возрастание» – одни из самых употребительных в поэтическом словаре Ломоносова. См., напр.: «Все к приращению блаженства человеческого хотя разными образы, однако согласно пользою служат. Но все сии чрез особенное щедролюбивые Государыни нашей благоденствие в России умножаются, процветут и принесут обильные плоды в свое время...» [253], «Богиня, Дщерь Божественна, науки основавших / И приращенье их Тебе в наследство давших...» [691], «Она щедроты умножает...» [743], «Размножили избыток свой...» [799] и т. д. В соответствии с просветительской концепцией, будущее не только «удерживало» прошлое, но и способствовало «умножению» плодов настоящего.

⁴¹ Приведем здесь обширное рассуждение Л.В.Пумпянского, являющееся отправной точкой наших последующих рассуждений: «Почему большое наводнение 1752 года не отозвалось в одах Ломоносова – мы не знаем. Возможно, что по политическим причинам: как было осмыслить его без нарушения уже прочно устоявшегося сравнения «Елисавета» – «тишина»? Вся официальная концепция елисаветинских од тишине была бы потревожена и смещена <...> Не было од, насколько мы знаем, и к наводнению 1777 года. Причины нам тоже неизвестны. Но впечатление, произведенное этим наводнением, превзошедшим предшествующие (10,5 футов выше ординара), было громадно...» (Пумпянский Л.В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пумпянский Л.В. Указ. соч. – С. 175).

Утра луч

Из-за усталых, бледных туч
Блеснул над тихой столицей
И не нашел уже следов
Беды вчерашней; багряницей
Уже прикрыто было зло.

<.....>

Граф Хвостов,
Поэт, любимый небесами,
Уж пел бессмертными стихами
Несчастье невских берегов.⁴²

Итак, почему ломоносовская ода не воспела «несчастья невских берегов»? Сформулированный Л.В.Пумпянским идеологический аспект проблемы представляется верным, но все же нуждающимся в некотором дополнительном комментарии, поскольку сама идеология – проявление более мощного смыслового механизма, названного М.Фуко «эпистемическим полем»⁴³. «Тишина» столетия была хранима не только Государством, но и в первую очередь самим Временем истории, в недрах которого зарождались возможности подобного восприятия мира. Попытаемся очертить эту не всегда видимую глазу «эпистему».

XVIII век был веком русского Ренессанса, возвращением солнца Эллады в «полнощную столицу»: ослепительно ясные ландшафты ломоносовских од, блеск зеркал, бесконечно отражающих свет, рассыпающийся огонь фейерверков... Не случайно принято говорить о «солнечном апофеозе русского абсолютизма»⁴⁴. Ни в одну из предшествующих и последующих эпох метафора света/огня не играла такой

⁴² Пушкин А.С. Указ. соч. – Т. 3. – С. 269.

⁴³ Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. – СПб.: А - cad, 1994. – С. 35.

⁴⁴ Сазонова Л.И. От русского панегирика XVII века к оде М.В.Ломоносова // Ломоносов и русская литература. – М.: Наука, 1987. – С. 112.

важной роли, как в эпоху классицизма. Предельная освещенность классического пространства достигается благодаря «умному свету», скользящему по поверхности физических тел и выявляющему видимый очам порядок мира. Логика поверхности является одним из важнейших принципов художественного оформления действительности в творчестве Ломоносова, напряженная глубина мира чужда его поэзии:

Светило дневное сияет

Лишь только на *поверхность* тел...[119].

Реальность ломоносовской оды, таким образом, – это *световая* реальность.

Между тем в связи с поставленной проблемой более важным для нас является не вопрос о внешних контурах мира, а вопрос о «внутреннем ландшафте» столетия – тех глубинных, не выявленных формах реальности, которые оказались заслоненными «световым» мифом, усиленно *культивируемым* русским Просвещением. (Не случайна в данном контексте исходная этимологическая связь таких слов, как «свет» и «просвещение».) Образы пространства, создаваемые той или иной эпохой, как правило, не совпадают с подлинной реальностью. Более того, сам текст является не чем иным, как формой преодоления этой данности – неоформленного и стихийного мира, стоящего за пределами поэтической реальности. За немерцающим светом ломоносовской оды скрывалась темнота первозданного мира...

Необходимо помнить, что история Российской империи начиналась с покорения водной стихии, взгляд Петра Первого был прикован к берегам мирового Океана. В начале XVIII в. начинают зарождаться черты основного мифа, который столетие спустя гениально завершится (*разрешится?*) всего в двух пушкинских строчках: «На берегу пустынных волн // Стоял он, дум великих полн».

«Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, при стуке топора и при громе пушек».⁴⁵ Строительство первого русского флота, «начертание во влаге Петрова града», поиски новых морских путей и «проходов», водные каналы, знаменитые фонтаны – всё это не что иное, как отражение борьбы человека с водной стихией, которая не только была «изнанкой» каменного Петербурга, но и олицетворяла «изнанку» мира как такового, напоминала о первичном Хаосе. Одним из первых поэтических текстов, посвященных покорению водной стихии, является «надпись» Феофана Прокоповича «На Ладожский канал»:

Где Петрополю вредит проезд водный,
Плодоносные судна пожирая,
Там царским делом стал канал всеплодный,
Принося пользы, а вред отвращая.
Сим страх оставлен Ладожский безгодный,
Сим невредимо пловут к нам благая.
На твою, Анно, дается то славу,

⁴⁵ Пушкин А.С. Указ. соч. – Т. 7. – С. 211. Это пушкинское сравнение России с кораблем, конечно же, не может быть случайным. Флот становится своеобразным символом нового государства. Выход к водным путям имел, как известно, важное стратегическое значение для зарождающейся империи; власть над миром, к которой стремилась молодая Россия, была неполной без власти над морем. Однако, как мы уже отметили выше, идеология является лишь частным проявлением фундаментальных интуиций времени. С этой точки зрения, оказывается плодотворно обращение к некоторым собственно историческим интерпретациям «морских реформ» петровского времени. Еще до недавнего времени историки полагали, что основной целью внешней политики Петра была борьба за выход к морю, что в свою очередь обосновывалось чисто экономическими причинами. Вместе с тем последние историографические исследования в значительной степени корректируют сложившиеся представления. Так, в частности, А.Б.Каменский отмечает, что «Россия уже обладала выходом к морю через Архангельск, и этот порт продолжал играть во внешней торговле страны существенную роль вплоть до конца XVIII в., уступив лишь Петербургу. Торговля с Азией и в XVII, и в XVIII вв. велась преимущественно через Астрахань. <...> Здесь важно подчеркнуть, что реально тот экономический эффект, который имеют в виду, говоря об исторической необходимости выхода России к морям, достигнут не был: Россия не стала владычицей моря...» (Каменский А.Б. От Петра I до Павла I: реформы в России XVIII века (опыт целостного анализа). – М.: РГГУ, 2001. – С. 92-93). Таким образом, совершенно очевидно, что за триумфальным шествием русского флота должны скрываться причины совершенно другого порядка.

И вода течет по твоему нраву.⁴⁶

Заставить «течь воду по нраву» человека и есть та заветная цель, к которой был устремлен век абсолютизма. Показательно, что первые проекты планировки Петербурга вообще не учитывали реальной топографии города и как бы «игнорировали» присутствие многочисленных водных препятствий. Так, например, планировка Леблона (1717 г.), восходящая к теории «идеального города», не могла быть воплощена, поскольку будущие проспекты и здания механически пересекали водные протоки, существовавшие в дельте Невы. Жажда обладания водой была настолько сильной, что человек петровской эпохи в буквальном смысле переставал «видеть» ее на своем пути.

Начало XVIII в. отмечено появлением в России обширной морской литературы. Одной из первых русских книг, напечатанных по указу императора, была «Книга учащая морского плавания, которую издаде остиндйския компании еометра и преславнейший во всей Эвропе математык: шыперский мастер и учитель Авраам Деграф». Несомненный интерес к морскому делу характеризует и научную деятельность М.В.Ломоносова. Среди его сочинений можно выделить «Рассуждения о большей точности морскаго пути...» (1759), где были предложены новые оригинальные способы определения местонахождения кораблей. Здесь же выдвинут и неосуществленный проект создания Морской академии, которая должна была, по мысли ученого, заниматься разработкой научных проблем, связанных с мореплаванием. Именно Ломоносову принадлежит перевод предисловия к «Морской науке» Л.Эйлера.⁴⁷ Всего за полтора месяца до смерти Ломоносов готовит морскую экспедицию по отысканию северо-западного прохода к восточным берегам Азии. К этому же времени относится и работа над «Примерной инструкцией морским командующим

⁴⁶ Русская силлабическая поэзия XVII – XVIII вв. – Л.: Сов. писатель, 1970. – С. 279.

⁴⁷ См. об этом: Потапов Ю.П. О переводе М.В.Ломоносовым предисловия к «Морской науке» Л.Эйлера // Ломоносов: Сборник статей и материалов. – Л.: Наука, 1983. – Вып. 8. – С. 18-26.

офицерам, отправляющимся к поисканию пути на Восток северным Сибирским океаном». Таким образом, научно-практическая деятельность Ломоносова оказывается близкой общим устремлениям столетия.

Закономерно, что поэтическое творчество Ломоносова также несет на себе отпечаток этой «водной тематики». Как нам представляется, водная семантика если и не определяет магистральную линию ломоносовской поэзии, то позволяет уточнить и прояснить природу большинства текстов.

Общеизвестно, что поэтика Ломоносова основана на системе контрастных мотивов или мотивных «дублетов». В соответствии с внутренним механизмом текстопорождения возникновение каждого из новых мотивов всякий раз сопряжено с порождением мотива ему противоположного. Так выстраивается целая система оппозиций, которая органично вписывается в «идеологическую» картину мира. «Весна» здесь всегда противопоставлена «осени», «ночь» – «дню», «свет» – «тьме», а «огонь» – «воде». Таким образом, «огненный» миф является оборотной стороной «водного» мифа. Поэтический мир Ломоносова – это мир, «где действует вода, где действует и пламень...» [804]. Диалектическая борьба двух начал, запечатленная в едва ли не самом знаменитом тексте Ломоносова («Письмо о пользе стекла»), является отголоском семантического тождества «огня» и «воды», их исходного единства в мифологическом сознании. В борьбе стихий находит свое отражение борьба жизни и смерти в природе, вечное преобразование Хаоса в Космос.

Огненная природа ломоносовского мира уже давно стала объектом пристального внимания литературоведов. «Если привлечь к рассмотрению не только похвальные оды Ломоносова, но всю поэзию в совокупности, то мы увидим, что ее сквозным образом является *огонь*. Образы, построенные на ассоциациях с огнем, – начиная с «Оды на взятие Хотина» (1739) и кончая последней миниатюрой «На Сарское Село» (1764), – присутствуют в

подавляющем большинстве поэтических произведений Ломоносова»,⁴⁸ – отмечает Е.Н.Лебедев в исследовании, название которого уже само обращено к метафоре огня («Огонь – его родитель»). На данный аспект ломоносовского творчества также обратил внимание и И.З.Серман. С точки зрения исследователя, мотив огня является не только одним из ведущих мотивов поэзии Ломоносова, но и той связующей темой, вне которой оказывается подчас непонятным смысл целого. Так, например, в оде 1748 года «тема огня во всех ее различных воплощениях и оттенках является тем стержнем, который скрепляет большое «тело» оды (240 строк) в одно, единое произведение, придает ей органическое единство, без учета которого нельзя понять ни ее общий смысл, ни значение отдельных строк и строф»⁴⁹.

Вместе с тем «водная» сторона основного мифа почти не обращала на себя внимания исследователей. Сложившаяся ситуация связана, на наш взгляд, с глубинным противоречием, лежащим в основе эпохального механизма культуры. Эпоха Просвещения в целом была «уклонением» от водной семантики в сторону «каменных» и «огненных» значений. «Окаменелый ток воды», о котором сказано в одной из од А.П.Сумарокова, является метафорическим воплощением обозначенной тенденции эпохи:

Играют реки с берегами,
Забвен под нашими ногами
Окаменелый ток воды.⁵⁰

Мотив воды является не только ведущим мотивом поэзии Ломоносова, но и образует ее особый глубинный сюжет. Сама Россия, задающая основное звучание торжественной оде, выступает в первую очередь как геометрически измеряемая поверхность рек. Пространный мир ломоносовского текста определяется пространностью российских вод:

В полях, исполненных плодами,

⁴⁸ Лебедев Е.Н. «Огонь – его родитель». – М.: Современник, 1976. – С. 107.

⁴⁹ Серман И.З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. – Л.: Наука, 1973. – С. 45.

⁵⁰ Сумароков А. П. Указ. соч. – С. 74.

Где Волга, Днепр, Нева и Дон,
Своими чистыми струями,
Шумя, стадам наводят сон... [222];

Течет Двина, Днепр, Волга тише,
Желая Твой увидеть свет [501];

Возри в поля свои широки,
Где Волга, Днепр, где Обь течет... [202];

Где Волга, Днепр, Двина, где чистый невский ток... [497].

В исследовании, посвященном изучению географических представлений и терминов, А.В.Барандеев пишет о преобладании в русском литературном языке XVI – XVII вв. терминов гидрографии.⁵¹ Языковое сознание точно запечатлело это исходное нарушение естественной пропорции. Показательно, что Ломоносов почти не употребляет названий русских городов за исключением Петербурга и Москвы. «Поэтическая топография» Ломоносова сплошь состоит из названий рек, которые становятся не только своеобразными символами России, но и неременным условием так называемого «имперского пейзажа».

В начале столетия в русской литературе начинают складываться черты «морского» мифа, может быть, именно поэтому центральным текстом «осмнадцатого века» становится «Энеида» Вергилия. Уже в 1709 году, рассказывая историю об измене Мазепы («Панегирикос»), Феофан Прокопович обыгрывает эпизод, заимствованный им из «Энеиды»: «И зло ко злу приложися. Коего бо зде тебе бяще многоочнаго опаства, еже бы своих от чуждых, верных подданных от отступников и изменников, приятелей от врагов разознати? Повествует славный стихотворец римский Вергилий, яко,

⁵¹ Барандеев А.В. Статус географической терминологии в русском литературном языке XVI – XVII вв. // Филологические науки. – 1991. – № 5. – С. 54-61.

егда греки пленяху и разоряху град Троию, неции от троянов, побивше сшедшихся со собою некия воя греческия, броня их и щиты на себе возложиша и, таковым покровенны сущим видом, многих иных супостатов нечаянно побиваху; мняху бо тыи, яко свои суть, и без упаства схождахуся. Не так ли творящися и во смущении сем зменническом?»⁵². В творчестве А.Кантемира происходит прямое сближение римской и русской истории, а «Петрида» являет собой яркий образец неудавшейся рецепции великого литературного памятника на русскую почву. «Россиада» М.М.Хераскова также восходит к тексту Вергилия и знаменует еще одну попытку осмыслить этапы русской истории в соответствии с римской темой. Инвариантный текст почти просвечивает в русском оригинале – первые строки поэмы напоминали читателю о другой – подлинной – истории культурного героя: «Пою от варваров Россию свободенно...» (Ср.: «Armo virumquecano» – «Я пою брани и мужа»)⁵³.

Вергилианский пафос эпохи не обошел стороной и творчество М.В.Ломоносова, Муза которого «шла по следам» римской поэзии:

*Хотя вослед иду Вергилию, Гомеру...[696].*⁵⁴

⁵² Феофан Прокопович Сочинения. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – С. 187-188.

⁵³ «Энеида» «исчерпает» себя лишь к концу столетия. Кризис рецепции непревзойденного образца для подражания будет обозначен появлением в русской литературе «Елисея» В. И. Майкова. Зачин «Елисея» пародирует ставший к тому времени уже классическим для русской поэмы зачин вергилиевского текста: «Пою стаканов звук, пою того героя...». Кроме того, как показал А. М. Кукулевич, данный текст Майкова является пародией на перевод первой песни «Энеиды» Вергилия, осуществленный В.Петровым в 1770 г. (История русской литературы. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. – Т.4. – С. 212). И сам факт майковской пародии, и обращение к «Енею» «карманного поэта» В. Петрова убедительно доказывают, что текст Вергилия перестает восприниматься к 1770 – 1780 гг. в качестве мифологического предтекста русской культуры. Логическим завершением обозначенного процесса является «Вергилиева Энеида, вывороченная наизнанку» Н.П.Осипова.

⁵⁴ Современники также отмечали «сходство» поэзии Ломоносова с поэзией Вергилия. Так, например, в стихах И.Н.Поповского, обращенных к портрету Ломоносова, отмечено не только тождество русского и римского поэтов, но и указано на известное превосходство Ломоносова над его великими предшественниками:

Московский здесь Парнас изобразил витию,
Что чистый слог стихов и прозы ввел в Россию,
Что в Риме Цицерон и что Вергилий был,
То он один в своем понятии вместил.

Первая ломоносовская надпись «К статуе Петра Великого» является эквивалентом латинского стиха из «Энеиды I».⁵⁵ Как видим, уже к 1742 г. миф о странствиях Энея адаптирован Ломоносовым к условиям русской культуры, а сам вергилиевский герой явился прообразом для Петра Первого. Образ Энея тесно связан с так называемой «космической фабулой», с неким первоначальным космогоническим «сценарием» бытия. Плавание Петра I также отражало космическую природу Героя в его мифологическом восприятии, тем более что «плавание божества в воде является типичной чертой мифа об умирающем и воскресающем боге в оформлении весьма различных национальных культур»⁵⁶. В контексте наших рассуждений значимой является именно эта отчетливо выраженная связь персонажа с водой. Начало русской истории, таким образом, имеет непосредственное отношение к «водному мифу».

В героической поэме «Петр Великий»⁵⁷, развивающей данный космогонический сюжет, император получает власть над морем из рук самого Морского Владыки. Традиционный для мифа мотив «чудесного рождения» Героя трансформирован Ломоносовым в мотив чудесного обретения права на власть. Данная трансформация отвечала художественной задаче Ломоносова – необходимости обосновать неземную природу Петра:

От хлябей сих и бездн властитель вод возник;
Воздвигли радостной морския птицы клик.
Он вслед плывущему Герою обратился
И новости судов Петровых удивился:

(Поэты XVIII века. – Л.: Сов. писатель, 1972. – Т. 1. – С. 114).

⁵⁵ Алексеева Н.Ю. Два стиха из «Энеиды» в переводе Ломоносова (надпись на гравюре 1742 г.) // XVIII век. – СПб.: Наука, 1999. – Сб. 21. – С. 81-88.

⁵⁶ Франк-Каменецкий И. К генезису легенды о Ромео и Юлии // Русский текст. – СПб., 1995. – № 3. – С. 189.

⁵⁷ В «Письме И. И. Шувалову» (1760 г.) Ломоносов пишет о своем намерении написать «Петриаду»: «...сие ободрит меня к сочинению в один год «Петриады» [131]. Это первоначальное название поэмы еще раз обнажает тот исходный римский контекст, на который и был ориентирован поэт.

«Твои, – сказал, – моря, над ними царствуй век,
Тебе течение пространных тесно рек:
Построй великий флот; поставь в пучине стены» [704-705].

По-видимому, данный сюжет является общим для литературы середины столетия, в частности, у А.П.Сумарокова встречается следующий его вариант:

Балтийский берег днесь ощущает,
Что морем паки Петр владеет
И вся под ним земля дрожит.
Нептун ему свой скиптр вручает,
И с страхом Невский флот встречает,
Что мимо Белтских гор бежит.

На грозный вал поставив ногу,
Пошел меж шумных водных недр
И, положив в морях дорогу,
Во область взял валы и ветер,
Простер премудрую десницу,
Подвигнул страхом глубину,
Пучина власть его познала,
И вся земля вострепетала,
Тритоны вспели песнь ему.⁵⁸

В основе художественной системы М.В.Ломоносова лежит космогонический миф о сотворении мира из «неизвестности» и «неизмеримости». Петербург, являющийся символом столетия, возникает из воды, которая, несомненно, восходит к первобытному библейскому хаосу: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился

⁵⁸ Сумароков А.П. Указ. соч. – С. 61-62.

над водою». Новая история повторяет очертания ветхозаветной истории, первозданная пучина вновь отражает в своих водах око Творца:

О коль ты счастлива, великая Двина,
Что славным шествием его *освящена!*
Ты тем всех выше рек, что устьями своими
Сливаясь в сонм един со безднами морскими
Открыла посреде играющих валов
Других всех прежде струй пучине *зрак Петров* [700].

Лик человека, подобно Божьему Духу, запечатлен теперь в водах:

О чистый Невский ток и ясный,
Щастливейший всех вод земных!
Что сей Богини лик прекрасный
Кропишь теперь от струй своих [95];

Сугубым ревом там и пеною порог
Стремится к низу, чтя Монарших святость ног [802].

Данный мотив нашел свое отражение и в прозе Ломоносова, в частности, в «Слове похвальном Петру Великому»: «И вы, великия реки, Южная Двина и Полночная, Днепр, Дон, Волга, Буг, Висла, Одра, Алба, Дунай, Секвана, Тализа, Рен и протчия, скажите, сколь много крат вы удостоились *изобразить вид Великаго Петра в струях ваших?*» [610].

Итак, XVIII в. является веком освящения водной стихии; эпоха Просвещения верит в возможность окончательного преобразования мира, в конечную победу Культуры над Природой, Космоса – над Хаосом. Однако идея универсального и вневременного Порядка, к которой так стремился русский классицизм, находилась в известном противоречии с идеями неоформленности и вечной изменчивости, которые олицетворяла «ужасна хлябь». Твердь возводимого культурой Города противостояла зыбким и дрожащим очертаниям Невы, постоянно напоминавшим об истинных

истоках Нового времени. Мотив преодоления водной стихии становится одним из ведущих мотивов ломоносовской поэзии. Покорение воды всегда сопряжено в творчестве Ломоносова с *преодолением Хляби* как некоей изначальной неустойчивости бытия:

Там смертну хлябь разинул ад!
Но промысл мрак сей разгоняет
И волны в мыслях укрочает:
Отверзя в славе Божий град [649];

С негодованием шумела вокруг река,
Что проливалась в чужую власть насильно:
Спасенна, ныне к нам несет дары обильно,
Во влаге начертав Петрова града вид [719];

Из каменных бугров воздвигнута стена,
Водами ото всех сторон окружена [705].

Подобные примеры можно было бы умножать и дальше. Оппозиция хлябь/твердь не только определяет ценностные параметры воссозданной Ломоносовым художественной реальности, но и отделяет прошлое время от времени настоящего. При этом «влага», «зыбь», «пучина», «бездна», как правило, соотнесены с прошлым России, уже окончательно преодоленным Историей. Ода Ломоносова – это торжество абсолютного Настоящего, запечатленного в неизменной твердости петербургского камня. Сам поэт верил в эту безусловную и окончательную победу человеческого разума над первозданными водами прошлого, просветительская идея поступательного движения истории была, как известно, очень привлекательна для него. Показательно, что победы русского флота в его одах описываются не только как военные. Флот, созданный гением Петра, сокрушает не столько близлежащие морские державы, сколько саму морскую стихию:

Уже в них корабли вступают,
От коих волны отбегают,
И стонет страшный Океан [502];

Так флот Российский в понт дерзает,
Так роет он поверх валов;
Надменна бездна уступает,
Стеня от тягости судов [92];

Уже белея понт перед Петром кипит,
И влага уступить шумя ему спешит [700].

Таким образом, военные победы соотнесены в поэзии Ломоносова с космогоническим процессом.

В творчестве Ломоносова нашел отражение и тот процесс сакрализации русского флота, который был характерен для XVIII столетия. Строительство кораблей было напрямую связано как с внешними эстетическими принципами культуры конца XVII – середины XVIII вв., так и с ее глубинными смысловыми механизмами. Достаточно напомнить, что в это время большое внимание уделялось внешнему виду кораблей. В соответствии с эстетическими представлениями времени борта, нос и корма покрывались резьбой и украшались аллегорическими скульптурами и картинами.⁵⁹ Имена прославившихся кораблей передавались по наследству, корабли тем самым как бы обретали «родовую историю». (Так, например, имя «Ингерманланд»

⁵⁹ Как обозначил в своей работе И.Д.Чечот, «...в эстетике корабля и портрета <...> значение «осанки», декоративного и говорящего костюма-убора, герба, регалий, оружия, сходно по структуре и смыслу. Корабль выступает в убранстве орнамента, изображений и эмблем» (Чечот И.Б. Корабль и флот в портретах Петра I: Риторическая культура и особенности эстетики русского корабля первой четверти XVIII в. // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. – Л.: Искусство, 1986. – Вып. 3. – С. 78-79).

встречается 4 раза, «Полтава» – 3, «Москва» – 6 раз.) Это постоянное «возобновление» имени символизировало, с одной стороны, идею вечной славы, с другой – идею преодоления времени, которая была одной из самых актуальных для человека XVIII века. Спуск новых кораблей всякий раз становился государственно значимым событием и увековечивался Историей. «Корабль» в поэтической системе Ломоносова подчас вообще начинает метонимически замещать собой «Россию»: «...помыслит, что не флот Российский, но целая Россия к брегам его пристала» [248].

Жанр надписи «на спуск» – один из определяющих в творчестве Ломоносова. Особенно интересна в контексте наших рассуждений «Надпись на спуск корабля, именуемаго Иоанна Златоустаго года, дня»:

Сойди к нам, Златоуст, оставив небеса,
Достойна твоего здесь зренья краса:
Петрова Дщерь тебе корабль сей посвящает
И именем твоим все море наполняет.
Когда ты пойдешь в путь на нем между валов,
Греми против Ея завистливых врагов.
Златыми прежде ты гремел в церьквах устами,
Но пламенными впредь звучи в водах словами [405].

Огненное Слово Иоанна Златоуста «заклинает» водную стихию; освещенное «море» оказывается соотнесенным с «небом». Помимо этого непосредственно вытекающего смысла данный текст содержит еще и «скрытую» отсылку к византийской литературе (Григорий Назианзин, Василий Кесарийский, Иоанн Златоуст), которая в свою очередь также широко развивала обозначенную тему.⁶⁰ (Добавим к этому, что само имя Иоанна

⁶⁰ См. об этом: Миллер Т.А. Образы моря в письмах каппадокийцев и Иоанна Златоуста: (Опыт сопоставительного анализа) // Античность и современность: К 80-летию Федора Александровича Петровского. – М.: Наука, 1972; Каждан А.П. «Корабль в бурном море»: К вопросу о соотношении образной системы и исторических взглядов двух византийских писателей // Из истории культуры средних веков и Возрождения. – М.: Наука, 1976 и др. Знакомство М.В.Ломоносова с данной культурной традицией подтверждается постоянным упоминанием византийских авторов, в творчестве которых поэту видятся образцы для

Златоуста ассоциировалось в русской культуре с образом «моря». Так, например, Епифаний Славинецкий в панегирике Иоанну Златоусту представляет многозначность именно этого символа: «...это и “чувственное”, т. е. реальное, море, это и “плавание” по жизненному пути; в то же время “мысленным морем” оказывается духовный мир человека, в данном случае Иоанна, который вместил в себя “глубокое неисчерпаемое нравного учение моря”»⁶¹.)

Как мы уже заметили выше, противоборство человека со «страшным Океаном» неизменно атрибутировано прошедшему времени. В Настоящем же вода обретает черты «пассивности» и становится способной лишь к отражению воли субъекта:

В моей *послушности* крутятся

Там Лена, Обь и Енисей [226];

Земля и море вам *послушно* [665];

Восток и Океан его *послушен* слову [729].

(Ср. также: «...в реках, от знойных Индии до вечных льдов протекающих, и на многих пространных морях, полных дивными Божиими чудесами, под Елисаветиною державою волны свои преклонящих» [254].)

К сказанному следует добавить, что в поэтической системе М.В.Ломоносова возникает взаимообратимость земного и небесного, при этом смысл подобной симметрии заключается не в зеркальном эффекте, впоследствии актуализированном романтической литературой, а скорее – в

подражания: «Для подражания в витиеватом роде слова тем, которые других языков не разумеют, довольно можно сыскать примеров в славенских церковных книгах и в писаниях отеческих, с греческого языка переведенных, а особливо в прекрасных стихах и канонах преподобного Иоанна Дамаскина и святого Андрея Критского, также и в словах святого Григория Назианзина, в тех местах, где перевод с греческого не темен» [219].

⁶¹ Елеонская А.С. Человек и Вселенная в ораторской прозе Епифания Славинецкого // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в. – М.: Наука, 1989. – С. 215.

принципе эквивалентности, некоей смежности двух противоположных стихий. Вода является земным эквивалентом неба, бездна морская повторяет очертания бездны небесной («Открылась бездна звезд полна; Звездам числа нет, бездне дна» [120]): явственный звуковой параллелизм «бездны» и «звезды» – всего лишь проявление их исходного семантического тождества. Из этой внешней соотнесенности рождается другая – соотнесенность Божественного и Человеческого миров:

Да движутся светила стройно
В предписанных себе кругах,
И реки да текут спокойно
В Тебе послушных берегах [216].

В процитированном отрывке важно увидеть, с одной стороны, идею высшей упорядоченности мира, с другой – обозначившуюся линию раздела между сферами владения («светила» принадлежат верхнему сакральному миру, в то время как «реки» – миру Империи). Соответственно, сама власть человека над водой оказывается уподобленной божественной власти над Космосом.

Обратимся к еще одному аспекту проблемы. Культура Просвещения, как известно, конституирует идеальную действительность, в которой нет места проявлениям хаоса. «Там вихрей нет, ни шумных бурь...» [129], – пишет Ломоносов в «Оде на день брачного сочетания Государя Великого князя Петра Федоровича и Государыни Великия Княгини Екатерины Алексеевны 1745 г.». «Спокойные воды» являются неизменным атрибутом подлинной истории России:

Утих свирепый вихрь в морях,
Владеет тишина полями,
Спокойство царствует в градах,
И мир простерся над водами [67];

Девиз и юнош красных лики,

Вносите радостные клики
По мягким тихих рек берегам...[129];

Заря багряною рукою
От утренних спокойных вод
Выводит с солнцем за собою
Твоей державы новый год [215];

Дабы среди Твоих спокойных царства вод
Велик был счастьем корабль – сей новый год.
Да многие потом довольств увидим полны,
Не ведая, что вихрь, не ведая, что волны [576].

Следует отметить следующую закономерность, характерную для идейно-художественной системы Ломоносова: как только речь в тексте заходит о настоящем (=идеальном) моменте, так тотчас же исчезают мотивы текучести и изменчивости, неизменно сопровождающие водную тему. В предельном варианте вода преобразуется в зеркало, олицетворяющее идею неизменности. Не случайно эпоха XVIII – это эпоха зеркал, ставших необыкновенно популярными в России именно при Петре Первом. Огромные парковые фонтаны также напоминали о «мировой чаше», отражающей реальность. «Зерцало жидкое» – один из устойчивых образов мировой культуры, переосмысленный классицизмом. Застывшая неподвижность зеркала, *удваивающего* красоту созданного человеком мира, и есть тот внутренний идеал, к которому так стремился русский абсолютизм.

Нарцисс над ясною водою,
Пленен своею красотою,
Стоит, любуясь сам собой [131];

Когда пучину не смущает

Стремление насильных бурь,
В зеркале жидком представляет
Небесной ясности лазурь,
И солнце с высоты дивится,
Что само толь глубоко зрится... [758].⁶²

В приведенных фрагментах текста водная поверхность превращается в «картину», трехмерное пространство обращается в двумерное. В «Слове благодарственном Ея Императорскому Величеству на освящение Академии художеств, именованном Ея говоренном» мотив отражающегося в воде мира получит свое дальнейшее развитие: «Распростертыя рядом по главным берегам невским и меньших притоков государственныя и обывательския палаты каким великолепием восхищают зрения, *усугубляя красоту в струях спокойных...*» [813]. (Принцип внутренней зеркальности является одним из конструктивных принципов ломоносовской оды, отличительной чертой которой являются постоянные возвращения-повторы к сходным ситуативным схемам и реализующим их мотивам.)

«Ясные» и «тихие» воды ломоносовской поэзии были олицетворением подлинной Натуры. Напомним, что для Ломоносова Природа всегда включена в Культуру, является ее непосредственным порождением. Экзистенциальное беспокойство субъекта перед текучестью и вечной изменчивостью окружающего его бытия нашло свое отражение в желании приостановить движение временного потока. В критике не раз отмечалось, что изображение природы в классицизме носит условный, декоративный характер. Декорация – олицетворение застывшего вневременного пейзажа, «каменный» слепок тревожного и беспокойного бытия природы. Здесь безмолвная неподвижность Вечности одерживает свою полную победу над временем. «Застывшие»

⁶² Интересно сопоставить кристаллическую ясность ломоносовских вод с текучестью и зыбкостью водной стихии, возникающей в романтической поэзии. «Застывшее зеркало» уступает место подвижным водам, которые не отражают, а искажают реальность. Эффекты отражения входят в состав романтической поэзии на совершенно других основаниях, чем это было в классицизме.

ландшафты Ломоносова как нельзя лучше отражают борьбу человека с изменчивостью мира. Противостояние Природе – есть противостояние Времени, под знаком которого проходил век Просвещения. В этой связи становится понятной та «агрессия», с которой обрушивается столетие на природное естество:

Мы пройдем с Ним сквозь огонь и воды,
Преодолим бури и погоды,
Поставим грады на реках [143].

Со времен Гераклита вода олицетворяла собой идею времени. Метафора времени – воды является одной из ведущих в литературе русского классицизма. В художественной системе Ломоносова лексемы «время» и «океан» также часто выступают в своей взаимной соотнесенности:

По правде вечность есть пространный Океан,
Что вихрям завсегда на колебанье дан;
В ней лета – корабли, что скоро пробегают
И в дальности себя безвестной закрывают [576].

«Проект иллюминации и фейэрверка на новый 1755 год» М.В.Ломоносова стал пространственной реализацией вышеуказанной метафоры. В данном тексте время обретает свои пространственные очертания, буквально сливаясь с рекой: «Действию происходить должно следующим образом: 1) по совершенном иллюминовании пристани на театре и всего острова на льду зажечь, когда повелено будет, корабль 1754 и, как он ясно станет изображаться, вывести из-за башни при пушечной пальбе и некоторых увеселительных огнях, и тянуть тихо, пока изтлевать зачнет, и тогда затянуть за бугор, перед ним стоящий. <...> 3) при том зажечь корабль 1755 и по прочищении вывести за тритонами при пушечной пальбе и при звучных огнях верхних и нижних» [575]. Проплывающие и сгорающие корабли – еще одно зримое напоминание о преходящем характере окружающей человека жизни. Не случайно этот проект Ломоносова был отвергнут, а к исполнению был принят

проект Я.Штелина. Эпоха 1750-х гг. интуитивно уходила от тревожных для нее смыслов; не желая мириться с временем, русское Просвещение говорило о грядущем преображении мира.

В поэзии Ломоносова рождались идеи, в целом созвучные просветительскому пафосу эпохи. Природа должна быть пересоздана, лишь в этом случае она обретает свойства подлинности. Вода наполняется позитивным смыслом, только будучи покоренной, чудесным образом изменившей свое природное течение:

Где солнца восход и где Амур
В зеленых берегах крутится,
Желая паки *возвратиться*
В Твою державу от Манжур [204];

О полны чудесами веки!
О новость непонятных дел!
Текут из моря в землю реки,
Натуры нарушив предел! [502];

О реки, блиския, но прежде разделенны,
Ликуйте, *тицанием Петровым сопряженны,*
Струями по томуж играючи песку,
Забудьте древнюю друг о друге тоску [722];

«Великой в похвалу Богине
Я воды обращаю к вершине:
Речет – и к небу устремлю» [398].⁶³

⁶³ Ср. с реализацией данной темы у других поэтов: «Сам рать образовал, сам строил корабли // Он рек – и реки в Белт из Каспа потекли...» (Капнист В.В. Избранные произведения. – Л.: Сов. писатель, 1973. – С. 236); «Свой Волга бег останавлиет // И хочет обратиться вверх...» (Майков В.И. Указ. соч. – С. 195). О распространенности данного

Изменение течения реки – это в первую очередь попытка изменить однонаправленный ход времени, преодолеть его линейность.

Символом окончательной победы над стихией воды является фонтанное искусство XVIII в. Достоинно внимания, что сам Ломоносов много занимался фонтанами. Сооружение фонтанов неминуемо связано с идеей нарушения известных законов физического мира, своеобразной «инверсией» воды. В «Письме к его Высочородию Ивану Ивановичу Шувалову» Ломоносов пишет:

Ты следуешь за ней, любезный мой Шувалов,
Туда, где ей Цейлон и в севере цветет,
Где хитрость мастерства, *преодолев природу*,
Осенним дням дает весны прекрасной вид
И *принуждает в верх скакать высоко воду*,
Хотя ей тягость в низ и жидкость течь велит [289].⁶⁴

Заметим, что речь в данном случае идет не просто об «инверсии» воды, но об ее предельном варианте – «травестии». Именно этим объясняется «вкрапление» в «Письмо» элементов «низкого штиля». Глагол «скакать» не только разрушает известную стилевую направленность ломоносовской строки, но и обнажает «кошунственный» характер описываемого в ней действия.

мотива говорит и то, что его присутствие обнаруживается в пародийных текстах. Так, например, в своей «Оде» А.С.Хвостов пишет:

Велим, поворотя оглобли,
Реке Алфею течь назад;
А чтоб Еака сбросить с кровли,
Велим Ираклу ехать в ад...

(Поэты XVIII века. – Т.2. – С. 423).

⁶⁴ В данном тексте запечатлено реальное событие, связанное еще с одной попыткой покорить воду. «Императрица Елизавета настойчиво требовала, чтобы в Царском Селе были устроены фонтаны, чему препятствовал высокий уровень дворцовой территории. <...> проверив результаты гидротехнических работ и признав их неудовлетворительными, Ломоносов предложил свои услуги и пообещал воды обратиться к «вершине», то есть изобрести какое-то новое водоподъемное сооружение (над чем он, как известно, действительно работал), а если потребуют, то устремить воды и «к небу», то есть усовершенствовать фонтаны» [969].

Борьба со временем – основная составляющая всякой абсолютистской культуры, ее исходная онтологическая функция. Воля к власти, неотделимая от форм монархического правления, отнюдь не сводится к покорению пространства. Всякая Империя претендует на высшую власть – власть над временем. В этом контексте смыслов фонтан становится символом бессмертия, олицетворением преображенного времени.⁶⁵ «Скачущие» воды фонтана всякий раз напоминали человеку об ином живительном ключе – сладких водах Рая, поющих о жизни вечной.

В конце XVIII века Г.Р.Державин напишет свой знаменитый «Водопад», который проведет водораздел между двумя культурами – на смену классической эпохе фонтанов придет романтическая эпоха водопадов. Время властно заявит о себе в романтизме, пространственная модель мира сменится временной моделью...

⁶⁵ В последующей литературной традиции фонтан часто выступает в качестве репрезентативного знака «имперской темы». В «Римских сонетах» Вячеслава Иванова вода, «бьющая в лазурь», становится символом выстроенного человеком Космоса истории:

Пел Пиндар, Лебедь: «Нет под солнцем блага
Воды милей». Бежит по жилам Рима,
Склоненьем акведуков с гор гонима,
Издревле родников счастливых влага.

То плещет звонко в кладезь саркофага;
То бьет в лазурь столбом и вдаль, дробима,
Прохладу зыблет; то, неукротима,
Потоки рушит с мраморного Прага...

(Иванов Вяч. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1978. – С. 297).

В стихотворении И.Бродского, напротив, фонтан олицетворяет собой гибель «имперского текста» – гибель мира, когда-то верившего в свое бессмертие:

Из пасти льва
Струя не журчит и не слышно рыка.
<.....>

Пересохла уста,
и гортань проржавела: металл не вечен.
Просто кем-нибудь наглухо кран заверчен,
хоронящийся в кущах, в конце хвоста,
и крапива опутала вентиль...

(Бродский И. Стихотворения. – Таллинн: Александра, 1991. – С. 36).

Уже на рубеже XVIII – XIX столетий в русской литературе появляется ряд текстов, объединенных темой наводнения. «На случай наводнения 27 сентября 1802 года, в ночи» И.Борна – одно из них:

Скажи, зачем, о гневный Посидон!
Идешь на брань?
Се славный град Петров – не Илион,
Забывший дань.
Не слышишь стон, взносящийся до звезд,
Отчаянных,
Не видишь слез отцовских и невест
О избранных.
Явись, явись, прекрасный Дидимей!
За мраком сим
В лучах своих спасительных излей
Отраду им.⁶⁶

Тема «петроградского» наводнения станет отправной точкой и в философских рассуждениях А.Востокова («К Теону»):

Гонимы сильным ветром, мчатся
От моря грозны облака,
И башни Петрограда тмятся,
И поднялась река.

А я, в спокойной лежа сени,
Забвеньем сладостным объят,
Вихрь свищущ слышу, дождь осенний,
Биющий в окна град.⁶⁷

К этому же ряду текстов следует отнести и «Частные случаи петербургского наводнения» А.С.Грибоедова. Решение «водной» темы в

⁶⁶ Поэты XVIII века. – Т. 1. – С. 190.

⁶⁷ Поэты-радищевцы. – Л.: Сов. писатель, 1961. – С. 242.

данных «записках» дано в апокалипсическом духе, как абсолютное торжество стихии: «Вихри буйно играли <...> по широкому разливу, суда гибли и с ними люди, иные истощавшие последние силы поверх зыбей, другие на деревьях бульвара висели над клокочущей бездною. <...> набережные различных каналов исчезали и все каналы соединились в одно. Столетние деревья в Летнем саду лежали грядами, исторгнутые, вверх корнями. Ограда ломбарда на Мещанской и другие, кирпичные и деревянные, подмытые в основании, обрушивались с треском и грохотом»⁶⁸.

Однако «подлинная история» наводнений будет написана только А.С.Пушкиным. Петербургский период русской истории завершится «Медным всадником», явившимся гениальным памятником уходящему столетию. Здесь предшествующая культура исчерпывает свои смыслопорождающие механизмы, здесь будет положен предел внутренним потенциям классицистского дискурса. Разбушевавшаяся стихия на мгновение изменит очертания Петербурга:

И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружен.⁶⁹

«Затворенная Хлябь», напомнившая о себе в пушкинской поэме, не нашла и не могла найти своего места в творчестве Ломоносова, поскольку XVIII век заявил о безусловной победе огня над водной стихией – «И влажная огнем покрыта быстрина» [723]; «И огонь от многих вод дает» [501]. (Интересно, что в своей поэме Пушкин дает описание мотива прямо противоположного – поглощения огня водой:

Но, торжеством победы полны,
Еще кипели злобно волны,
Когда *под ними тлел огонь*,
Еще их пена покрывала.⁷⁰)

⁶⁸ Грибоедов А.С. Горе от ума, письма и записки. – Баку: Маариф, 1989. – С. 160-161.

⁶⁹ Пушкин А.С. Указ. соч. – С. 265.

⁷⁰ Там же. – С. 268.

Культура XIX в. вглядывается в мутные воды прошлого, осознавая их принципиальную непреодолимость. Сюжет «Медного всадника», благодаря бесконечным отражениям тем и мотивов, не разворачивается, а «заворачивается» вокруг себя, еще и еще раз умножается симметричными и параллельными вариациями. В результате подобного построения поэмы возникает представление об особом пути русской Истории, трагически возобновляющей себя, вынужденной не только повторять и отражать уже пройденное, но и всякий раз возвращаться к исходной точке Хаоса. Эта, своего рода, не-до-конца-преодоленность темного – необходимейшее условие существования новой культуры.⁷¹

Остается лишь добавить, что память о первоизданных водах еще не раз отзовется в творениях «золотого» века:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И Божий Лик отобразится в них...⁷²

Итак, специфика того или иного этапа культуры заключается не только в избираемых ею «темах», но и в темах, ею отрицаемых. Русская культура XVIII века пройдет мимо множества катастроф, взволновавших мир. В данной связи следует обратить внимание, например, на отсутствие прямых откликов на лиссабонское землетрясение. «Поэма на разрушение

⁷¹ Показательно, что данная тема нашла свое воплощение в творчестве многих русских поэтов. Так, например, в одном из стихотворений, прославляющих в духе одической традиции предшествующего столетия Александрийский столп, Дмитрий Хвостов пишет:

Питомец Севера, сын грозных природы,
Тяжеловесный столп единствен и высок:
Глава утеса там, небесные где своды,
Подошва – нутрь земли, где вод кипит поток...

(Стихотворения графа Д.И.Хвостова. – СПб., 1834. – Т. 7. – С. 218.)

В контексте наших рассуждений обретает значение то, что в основании Александрийского столпа лежит все та же «хлябь» («где вод кипит поток»). Пространственный символ XIX столетия имеет ту же дионисийскую природу, что и Петербург в целом.

⁷² Тютчев Ф. И. Полное собр.стихотворений: в 2 т. – М. «TERRA»-«TERRA», 1994. – Т. 1. – С. 176.

Лиссабона» И.Богдановича – исключение, лишь подтверждающее обозначенную тенденцию. При этом мы имеем дело не с прямым откликом, а с *переводом* вольтеровской «Поэмы о гибели Лиссабона». Это еще раз доказывает, что русский классицизм уходит от прямой интерпретации природных катастроф.⁷³ Трагедия Лиссабона косвенно отзовется еще раз лишь в «Письме, содержащем некоторые рассуждения о Поэме Вольтера “На разрушение Лиссабона”» В.Левшина в 1788 году. Небезынтересно, что когда-то древнеримская культура также «не заметила» гибель Помпей. Помпеи станут «видимы» только в XIX веке.⁷⁴ Здесь вновь обнаруживается типологическое сходство римской и русской культуры. Потребуется совсем немного времени для того, чтобы катастрофы стали излюбленной темой русской словесности. 14 октября 1802 года в Москве произошло землетрясение, масштабы которого были несопоставимы с лиссабонским. Однако уже через четыре дня в «Вестнике Европы» появится заметка Н.М.Карамзина «О московском землетрясении 1802 года».⁷⁵

Еще раз подчеркнем, что настоящая часть исследования была обращена к так называемой «сфере слепоты». Речь шла о том «зыбком» пространстве, которое бессознательно пыталась преодолеть культура эпохи Просвещения. Зрение, направленное на «осветленную Россию», оказалось почти не в состоянии «различать» деструктивные силы природы. Подобная слепота сродни слепоте Эдипа: катастрофическая неспособность «видеть» реальность присуща не только человеку, но и культуре в целом. В следующем параграфе мы обратимся к еще одному аспекту проблемы. Речь пойдет о мире, от

⁷³ Вагеманс Э. Литературно-философская интерпретация лиссабонского землетрясения: португало-франко-русская теодицея // XVIII век. – СПб.: Наука, 2002. – Вып. 22. – С. 111-121.

⁷⁴ Прежде всего, следует упомянуть роман Э.Бульвер-Литтона «Последние дни Помпей», а также знаменитую картину русского художника К.Брюллова «Последний день Помпеи». См об этом также: Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры (аспекты проблемы). – М.: РГГУ, 2001. – С. 32.

⁷⁵ Казаков Р.Б. Заметка Н.М.Карамзина «О московском землетрясении 1802 года»: источниковедческий комментарий // XVIII век. – СПб.: Наука, 2002. – Вып. 22. – С. 296-309.

которого теперь уже сознательно уходит автор для того, чтобы сохранить свою веру в неприкосновенность просветительского космоса.

§ 3. О ПРИНЦИПАЛЬНОЙ ДВУХЧАСТНОСТИ «ОДЫ, ВЫБРАННОЙ ИЗ ИОВА» М.В.ЛОМОНОСОВА

«Ода, выбранная из Иова» стоит особняком не только в творчестве М.В.Ломоносова, но и в русской литературе XVIII в. в целом. Несмотря на то, что для поэтов-классицистов был чрезвычайно важен опыт обращения к духовной поэзии, ветхозаветная история об Иове не привлекала их внимания.⁷⁶ Место «Оды» в системе ломоносовской поэзии также не очерчено еще достаточно определенно. Культурно-исторический комментарий, предложенный Ю.М.Лотманом,⁷⁷ в значительной степени прояснил некоторые «темные» места данного текста и выявил его актуальность для читателя 1750 – 1760-х гг. Вместе с тем предложенная Лотманом интерпретация «Оды» не дала ответа на вопрос об ее обособленности.

На сегодняшний день не решен до конца и вопрос о соотношении ломоносовского текста с Книгой Иова. Несмотря на то, что в самом общем плане сюжетная схема оды заимствована из Библии, ее тематическая основа совершенно иная, тем более что Ломоносов не только «выбирает» из ветхозаветной книги, но и в значительной мере трансформирует канонический текст. Так, например, «Ода» заканчивается строфой, не имеющей аналога в библейском тексте:

⁷⁶ Духовная ода XVIII века имеет своим прямым источником тексты ветхозаветных псалмов. Интересно отметить, что если предшествующий, барочный, этап русской литературы был ориентирован на «страсти Христовы», то культура XVIII в. апеллирует преимущественно к ветхозаветным книгам. Вдохновенные песни Давида, Моисеево Пятикнижие и др. лежат в основе большинства поэтических переложений поэтов-классицистов. Подробное освещение этой проблемы см.: Луцевич Л.Ф. Псалтырь в русской поэзии. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2002.

⁷⁷ Лотман Ю.М. Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983. – Т. 42. – № 3. – С. 253-262.

Сие, о смертный, рассуждая,
Представь Зиждителю власть,
Святую волю почитая,
Имей свою в терпении часть.
Он все на пользу нашу строит,
Казнит кого или покоит.
В надежде тяготу сноси
И без роптания проси [392].⁷⁸

На наш взгляд, уникальность данного текста заключается в его «выбранности». Ода состоит из двух частей: текстовой и за-текстовой, при этом вторая, безусловно, является не менее важной. Именно двухчастный характер «Оды» определяет ее своеобразие. С точки зрения поэтической структуры, это один из самых новаторских по своей природе текстов, а все значение «выбранной» формы станет видимым только в условиях последующей – романтической – культуры.

В первую очередь следует обратить внимание на то, что в церковном чтении читается только пролог Книги Иова, следовательно, Ломоносов «избрал» *наименее известный фрагмент*. Особая тонкость, по-видимому, как раз и заключалась в том, что автор пропустил самое известное, сосредоточив свое внимание лишь на завершающих аккордах библейской книги. Как справедливо заметил в этой связи М.М.Дунаев, «сам выбор тех или иных мест для такого переложения всегда характеризует манеру мышления и даже мировоззрения поэта»⁷⁹. Следовательно, для уяснения авторского замысла

⁷⁸ Примечательно, что поэтические переложения «Псалтыри» неоднозначно воспринимались Церковью. «Мне очень не нравятся <...> преложения псалмов все, начиная с преложений Симеона Полоцкого, преложения из Иова Ломоносова, все, все поэтические сочинения, заимствованные из Священного Писания и религии. Написанные писателями светскими. Под именем светского разумею <...> кто водится мудрованием и духом мира», – высказывал свое мнение просвещенный епископ Игнатий (Брянчанинов). Цит. по: Христианство и русская литература. Сб. 2. – СПб.: Наука, 1996. – С. 27.

⁷⁹ Дунаев М.М. Православие и русская литература: в 6 ч. – М.: Храм святой мученицы Татианы при МГУ, 2001. – Т. 1. – С. 125.

необходимо поставить вопрос о том, что именно осталось за пределами «Оды» и каково соотношение за-текстового и текстового пространства. Известный парадокс ломоносовской «Оды» состоит в том, что смысловой потенциал «отсеченного» текста в значительной мере определяет содержание «выбранного» фрагмента. Но прежде чем приступить к рассмотрению за-текстовой части «Оды», еще раз скажем о том, чем она непосредственно является.

Во-первых, «Ода, выбранная из Иова» М.В.Ломоносова есть *прямое речение* Всевышнего. Предметом поэтического изображения здесь является нисходящее Божественное Слово, призванное «объяснить» смысл происходящих событий.

Необходимо заметить, что речения Бога не являются органичной частью духовной оды. Всякого рода обращения свыше характеризуют в первую очередь жанр торжественной оды. (Например, в «Оде на прибытие Елисаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург по коронации, 1742 г.» подобное обращение занимает целых четыре строфы.) Именно Божественное Слово обеспечивает необходимый *порядок космоса* в системе данного жанра:

Уже народ наш оскорбленный
В печальнейшей нощи сидел.
Но Бог, смотря в концы вселены,
В полночный край свой взор возвел,
Взглянул в Россию кротким оком
И, видя в мраке ту глубоко,
Со властью рек: «Да будет свет».
И бысть! О твари Обладатель!
Ты паки света нам Создатель,
Что взвел на трон Елисавет [140];

«В сей день для общаго примера

Ее на землю Я послал.
В Ней бодрость, кротость, правда, вера;
Я сам в лице Ея предстал.
Соделал знамение ново,
Украшив торжество Петрово
Наследницей великих дел,
Мои к себе щедроты знайте,
Но твердо все то наблюдайте,
Что Петр, Она и Я велел» [637].

Думается, что известный оптимизм похвальной оды связан не только со свойственным ей переживанием «блаженства», ощущением «райской жизни» («Ведь мы теперь и так в Раю» [468], «Сквозь волны, пламень вижу рай» [748]). Эмоциональный тон данного жанра в первую очередь определяется чувством неоставленности. «Око» и «голос» Творца обнаруживают свое постоянное присутствие в мире.⁸⁰

В оде духовной формируется противоположная картина мира. Если для жанра торжественной оды характерно изображение Слова, идущего от Бога к человеку,⁸¹ то духовная ода апеллирует к слову человека, взывающего к Богу. основополагающей темой в последней становится тема растерянности субъекта перед лицом мира. В духовной оде происходит «исчезновение» человеческого субъекта и утверждение надчеловеческого, иррационального по

⁸⁰ См. прямое выражение данной идеи в «Оде Государыне Императрице Екатерине Второй на день Ея тезоименитства 1762 года ноября 24 дня» А.П.Сумарокова:

Уста молитвы воссылают
Ко трону Господа-Творца:
«Благословляй Екатерину!»
– «Я сей молитвы не отрину», –
Вещает царь небесных стран.

(Сумароков А.П. Указ. соч. – С. 68).

⁸¹ Очевидно, что речь идет о тенденции. Похвальная ода может включать в себя обращения к Богу, но они не занимают существенного места в составе данного жанра. См., напр.:

Творец и Царь небес безмерных,
Источник лет, веков Отец,
Услыши глас Россиян верных
И чисту искренность сердец! [109].

своей сути, Божественного разума. Ситуация услышанности здесь чаще всего потенциальная.

Итак, устремленный ввысь голос человека и снисходящие откровения Творца – именно эти два разнонаправленных «словесных вектора» организуют поэтический мир Ломоносова. В результате подобного принципа изображения создается особое целостное пространство, в котором земное и небесное не только органично взаимосвязаны между собой, но и находятся в постоянном встречном движении друг к другу. В обозначенном аспекте «Ода, выбранная из Иова» является наиболее полным воплощением обозначенных тенденций, поскольку именно данный текст незримо соединяет *восходящее* (вопрошание, оставшееся за пределами текста) и *нисходящее* (ответ Бога) движения.

Во-вторых, ломоносовская «Ода» есть *ответ* Творца на «предполагаемые» вопросы Иова. Вместе с тем, ветхозаветная «Книга Иова» – книга диалогическая по своей сути. Это один из немногих ветхозаветных текстов, восходящих к структуре диалога. Действительно, большая часть «Книги» отведена беседе, разговору, при этом можно говорить о пересечении двух диалогических планов: с одной стороны, возникает вертикальное пространство, объединяющее Ягве и Иова, с другой – пространство горизонтальное, в плоскости которого оказываются Иов и его друзья – Элифаз, Биллад и Софар. Однако все эти имеющиеся в тексте Священного Писания «разговоры» не становятся «избранным» объектом поэтического описания. «Ода» Ломоносова монологична по своей сути и исключает возможность диалога. Разумеется, Ломоносов не случайно отказывается от воссоздания «словесного агона», отдавая предпочтение монологическому и императивному по своей сути «ответу». Подлинный (в бахтинском смысле) диалог, предполагающий наличие разнонаправленных, но вместе с тем равноправных точек зрения на одно и то же явление, неминуемо разрушает основания Нового времени, исходящего из понимания доминирующей точки зрения. Произведенная автором трансформация диалогической структуры текста в

структуру монологическую вполне согласуется и с законами, диктуемыми классицистской эстетикой.

В-третьих, ломоносовская ода есть «явление» Бога.

Категория явленности – важнейшая категория поэтики Ломоносова. Начиная с «Оды на взятие Хотина», почти каждая последующая ода отмечена событием «пришествия»:

Небесная отверзлась дверь,
Над войском облак вдруг развился,
Блеснул горящим вдруг лицом,
Умытым кровию мечем
Гоня врагов, Герой открылся [21 – 22].

Можно долго спорить о том, являются ли подобные «видения» частью «энаргийной эстетики»⁸² или перед нами голая риторика, и речь в таком случае

⁸² Нам уже приходилось цитировать рассуждения А.В.Михайлова о развитии «энаргийной эстетики» в условиях русской культуры. Формирование подобного типа текстов исследователь связывает с именами Бодмера и Клопштока на Западе и Карамзина в России: «...то, что поэт *описывает*, а он в своей поэзии всегда что-то *описывает* – он про-видит, преодолевая временное и пространственное удаление, он все это про-видит и видит как бы *сверхъясно*, с поразительной и *ирреальной* отчетливостью, и притом как бы *во сне наяву*; все таинственно предстает пред ним без зова из глубины времен, *сквозь туман*. Такое видение, когда поэту словно сами собою являются видения, а он их верно описывает, по-гречески называлось *ἐνάργεια*, а потому и эстетику творчества, какой держался Бодмер и его последователи и единомышленники, в том числе и Клопшток, можно назвать эстетикой *энаргийной*. Несомненно, у Карамзина сложилось о ее сути ясное – пусть даже и только интуитивное – представление. Это даже удивительно» (Михайлов А.В. Обратный перевод. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 264). Е.Погосян и М.Сморжевских связывают подобную эстетику с именем М.В.Ломоносова (Погосян Е., Сморжевских М. «Я деву в солнце зрю стоящу»: Апокалиптический сюжет и формы исторической рефлексии: 1695 – 1742 // *Studia russica helsingiensia et tartuensia*. – Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2002. – Вып. 8. – С. 9-36). Как нам кажется, «энаргийная эстетика» вполне органична для русского классицизма в целом. Мотив видений – один из самых устойчивых в системе поэтического текста:

Но внезапно растворились
Преодо мной небес врата,
Мысли светом озарились,
Блещет всюду красота;
Жаром дух мой воспаленный
Продолжати песнь горит.
Но кого? Творца вселены
На престоле славы зрит.
Мысль *видение* пленяет,

идет лишь о развитии очередной одической формулы. В контексте наших рассуждений важен другой аспект. Как известно, для сознания человека эпохи Просвещения существование вещей обеспечивалось их видимостью. Помыслить можно только *оче*-видное, только зримое, только то, что дано в опыте непосредственного созерцания. Все, что располагается за пределами видимого, автоматически оказывается исключенным и из сферы человеческого сознания. С этой точки зрения становится понятным, почему XVIII веком была востребована ветхозаветная образность, в то время как образная система Нового Завета, основанная на неуловимых для глаза явлениях, почти не привлекала внимания поэтов-классицистов. Непосредственное созерцание Божества в Новом Завете изначально невозможно, поскольку абсолютный свет исключен из зоны видения. В этой связи понятно, почему русская поэзия XVIII века так любит говорить о солнечном свете, который становится атрибутом света Божественного:

Светило гордое, всего питатель мира,
Блистающее к нам с небесной высоты!
О, если бы взыграть могла моя мне лира
Твои достойно красоты!

Но трудно на лицо твое воззрети оку;
Труднее нам еще постигнуть тебя;
Погружено Творцом ты в бездну преглубоку,
Во мраке зря густом себя.⁸³

Бог верхи небес склоняет...

(Майков В.И. Указ. соч. – С. 238-239).

⁸³ Сумароков А.П. Избранные произведения. – Л.: Сов. писатель, 1957. – С. 87. Интересно при этом отметить, что в творчестве Ломоносова наблюдается тенденция к преодолению дистанции между 'оком' и 'солнцем'. Так, например, в «Утреннем размышлении о Божием Величестве» поэт «приближает» око к слепящему свету, очерчивая взглядом невидимое:

Когда бы смертным толь высоко
Возможно было возлететь,
Чтоб к солнцу брэнно наше око
Могло приближившись воззреть,

Моление о чаше – яркое свидетельство присутствия Бога-Отца, но, вместе с тем, и его непрявленности в мире. В свою очередь ветхозаветный Бог дан, явлен, видим. «Я слышал о Тебе слухом уха; теперь же мои глаза видят Тебя», – говорит Иов. Эта видимость – своеобразный гарант устойчивости мира, яркое доказательство присутствия Творца. Вполне закономерно, что Ломоносов обратился к ветхозаветному пониманию: для него, как человека своего времени, идея «видимости» Бога была очень важной.

Между тем в за-текстовом пространстве ломоносовской «Оды» осталась едва ли не самая важная в смысловом отношении часть – вопрошание Иова, его «дикие слова», на какое-то мгновение разрушающие структуру ветхозаветного космоса. Утративший все земные блага, Иов требует ответа о смысле страданий («для чего?»), он желает утешиться великостью и целесообразностью Божьего замысла о своей Судьбе. Он готов терпеть и страдания, и лишения, готов принять саму смерть, но только в том случае, если все это не напрасно, если во всем абсурде происходящего можно усмотреть высшую необходимость. Однако Ягве уходит от ответа на «последние вопросы», не раскрывая своего промысла, а лишь напоминая человеку о его месте во Вселенной. Ответ Бога как бы «разворачивает» вопрос Иова «вспять», в иную плоскость: от «для чего?» – к «почему?»: «Где был ты, когда Я полагал основания земли? Скажи, если знаешь. Кто положил меру ей, если знаешь? Или кто протягивал по ней вервь? На чем утверждены основания ее, или кто

Тогдаб со всех открылся стран
Горящий вечно Океан.

Там огненны валы стремятся
И не находят берегов,
Там вихри пламенны крутятся,
Борющиеся множество веков;
Там камни, как вода, кипят,
Горящи там дожди шумят [117-118].

положил краеугольный камень ее, при общем ликовании утренних звезд, когда все сыны Божии восклицали от радости?» [Иов 38: 4].

Вряд ли услышанные слова могли быть откровением для Иова. Ветхозаветный человек знал о своей малости и ни на мгновение не забывал о своем месте в мире. Вместе с тем – и в этом великая непостижимая тайна Книги – слова Творца все же являются подлинным откровением: Иов понимает что-то очень важное и существенное, без чего немислимо пребывание в бытии, но само это понимание не имеет словесного выражения в библейском тексте. «Книга Иова» разрушает те привычные причинно-следственные связи, которым следует человеческий рассудок.

Итак, праведность существования отныне не является гарантом жизненного благополучия. По-видимому, Ломоносов уходил именно от этой, иррациональной по своей сути, логики, шедшей вразрез с просветительскими представлениями о мире. Поэт намеренно акцентирует внимание на той части текста, где «прочерчиваются» очевидные причинно-следственные отношения. В соответствии с рационалистическим видением мир предстает как строго упорядоченная иерархическая структура, где за каждой «вещью» закреплено исходное «место» («чин»).⁸⁴ Подобная логика – непрменный атрибут века Просвещения:

Где был ты, как я в стройном чине
Прекрасный сей устроил свет,
Когда я твердь земли поставил
И сонм небесных сил прославил,
Величество и власть мою?
Яви премудрость ты свою!

⁸⁴ Впоследствии именно эта строгая упорядоченность породит безумие гоголевского мира. Бунт «маленького человека» связан с неприятием своего «места» в иерархии мира, это требование нового Порядка, более справедливого и человеческого. В определенном смысле гоголевские персонажи порождены Иовом: бесконечное вопрошание о собственном уделе – их удел: «Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?» (Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т.3. – С. 165).

Где был ты, как передо мною
Безчисленны тмы новых звезд,
Моей возжженных вдруг рукою,
В обширности безмерных мест
Мое Величество вещали,
Когда от солнца возсияли
Повсюду новые лучи,
Когда вошла луна в ночи? [387 – 388].

В контексте современной Ломоносову эпохи абсолютизма можно говорить о безусловном характере всякой, в том числе и политической, власти.⁸⁵ По отношению к установленному властью порядку вещей всякое вопрошание оказывается не просто бессмысленным, но и разрушительным действием. В отличие от взбунтовавшегося героя, автор пытается сохранить веру в смысл

⁸⁵ Наличие данного смыслового комплекса подтверждается тем, что впоследствии С.Н.Марин сочинит «Пародию на оду 9-ю Ломоносова, выбранную из Иова», где обнажит «идеологическую» подоплеку классического текста:

О ты, что в горести напрасно
На службу ропщешь, офицер,
Шумишь и сердишься ужасно,
Что ты давно не кавалер,

Внимай, что царь тебе вещает,
Он гласом сборы прерывает,
Рукою держит эспантон...
<.....>
Сие, служивый, рассуждая,
Представь мою всеильну власть,
И, мерзостный мундир таская,
Имей твою в терпеньи часть.

Я все на пользу высшу строю,
Казню кого или покою.
Аресты, каторги сноси
И без роптания проси.

(Русские поэты: в 6 т. – М.: Дет. лит., 1989. – Т. 1. – С. 295-298).

Предположительное написание пародии Марина – 1801 год. Она была хорошо известна как современникам, так и последующему поколению читателей. Так, например, С.Т.Аксаков оставил воспоминания о том, что на экзамене он по «непостижимой рассеянности два раза сбивался с Ломоносова на Марина».

существования. Думается, что здесь сказывается не столько индивидуальность авторского взгляда на мир, сколько инерция просветительского космоса, тщательно охраняющего свои границы и не допускающего встречи с хаосом. Сфера вопрошания – это сфера неупорядоченного мира, ибо всякий вопрос на мгновение выводит мир из состояния равновесия.⁸⁶ Ответ – отсечение альтернативной реальности и возвращение мира к его исходному состоянию. Таким образом, важнейшей «идеологической» функцией «выбранной оды» является восстановление утраченной иерархии мира. «Невыбранное» в свою очередь указывает на наличие иной, иррациональной логики, в сфере которой обнаруживается бессилие рационализма. В открытии этого за-предельного (до-словесного) мира и заключался важнейший смысл «Оды».

Наконец, настало время обратиться к самому важному, на наш взгляд, смыслу. В основании ломоносовского текста лежит идея недоговоренности. «Ода» лишь указывает на наличие иных, не воплощенных в слове, смыслов. Вместе с тем, классицизм живет верой в то, что Сущее способно обрести себя в Слове. Данный тезис связан с эпохальным пониманием пространства как непреложного устойчивого порядка вещей. Мыслимое как статическое пространство находит свое воплощение в таком же статическом неподвижном слове. Результатом подобного понимания 'слова' и 'вещи' становится то, что в 40 – 60-е гг. XVIII века в условиях русской культуры устанавливается известное равновесие между реальностью и текстом: в мире нет ничего, чего бы не было в языке, и, напротив, в языке нет ничего, чего бы не было в мире. Эта принципиальная «переводимость» 'языков' – свойство классицистской эпохи,

⁸⁶ Отметим, что вопросительные конструкции занимают ведущее место еще в одном произведении М.В.Ломоносова – «Вечернем размышлении о Божием Величестве при случае Великого северного сияния» (4, 5, 6, 7, и 8 строфы). Важно, что в данном тексте также воспроизводится ситуация «смятения»:

Сомнений полон ваш ответ
О том, что окрест ближних мест.
Скажите ж, коль пространен свет?
И что малейших Дале звезд?
Несведом тварей вам конец?
Скажите ж, коль велик Творец? [123].

ориентированной на словесное выражение смысла. Русская литература верит в свою возможность быть «местом», в котором пространство обретает свои вечные очертания. Равным образом как греческая «хора»⁸⁷ – лоно вещи, так и классицистское слово – вместилище мира. Свой истинный и окончательный смысл история обретает только тогда, когда воплощается в слове.⁸⁸

Именно с этим, на наш взгляд, связано стремление про-говорить и до-говорить, характерное для XVIII столетия в целом. Вплоть до второй половины XVIII века в русской поэзии царствует это проговариваемое слово. Чрезмерная откровенность отрицательных персонажей может показаться чрезмерной и искусственной читателю, принадлежащему иной эстетической системе. Весьма показательна в данном аспекте трагедия А.П.Сумарокова «Димитрий Самозванец». Большинство исследователей творчества Сумарокова сходятся во мнении, что данная трагедия – яркий образец «трагедий зла». По меткому замечанию И.З.Сермана, злодеи Сумарокова знают, что они злодеи. Саморазоблачение зла – необходимое условие всякой классицистской трагедии. Как нам кажется, дело здесь в свойственной веку инерции языка, всегда стремящегося выговориться до конца. И Димитрий Самозванец А.П.Сумарокова, и Скотинин с госпожой Простаковой Д.И.Фонвизина не в состоянии молчать, поскольку всецело погружены в стихию проговариваемых смыслов. Очевидно, что для классицистской эстетики вполне приемлемо следующее правило: если явление действительно существует, то непременно существует и слово, это явление обозначающее. Нет и не может быть

⁸⁷ В древнегреческой философии существует понятие «хора», введенное Платоном: «Хора – это место, и всякая вещь находится в какой-нибудь хоре, но она неотделима от вещи и составляет часть ее сущности; вне своей хоры вещь не существует; ее эпитеты – мать и кормилица; всякое движение возможно только в хоре, границы хоры совпадают с границами находящейся в ней вещи» (Бородай Т.Ю. Семантика слова 'хора' у Платона // Вопросы классической филологии. – М.: Наука, 1984. – Вып. 8. – С. 70-71).

⁸⁸ В «Наставлении хотящим быти писателями» А.П.Сумароков писал:

Для общих благ мы то перед скотом имеем,
Что лучше, как они, друг друга разумеем
И помощью слов пространна языка
Все можем изъяснить, как мысль ни глубока...

(Сумароков А.П. Указ. соч. – С. 134).

реальности «по ту сторону» текста. В соответствии с этой исходной эстетической посылкой сокровенное становится откровенным, внутреннее – внешним.

Вместе с тем в истории всякой культуры неминуемо наступает время, когда происходит встреча с иным Словом – Словом, которое недоговаривает, умалчивает, а, говоря или высказывая, указывает на присутствие каких-то иных, непроговариваемых смыслов. С точки зрения последующего (романтического) этапа литературного развития, реальность неперевода на язык поэтического текста. Сущее всегда избыточно по отношению к Слову. Вещь утрачивает свое «место», а между миром и словом образуются скорее отношения изоморфности, нежели эквивалентности. Именно этим напряжением между неподвластным человеческому языку миром и поэтическим словом, пытающимся приблизить к себе этот мир, и живет романтическая эстетика. Вряд ли в пределах данной работы требуются иллюстрации к изложенным тезисам. Скажем лишь о том, что, на наш взгляд, тенденция к подобному типу высказывания намечается гораздо раньше. «Невыразимое» В.А.Жуковского – ответ той тенденции, которая получила свое рождение в «Выбранной оде» М.В.Ломоносова, в которой впервые намечен отказ от проговаривания. Именно здесь возникают условия для разрушения формативной функции слова. Недоговоренность оды разрушает риторику как таковую, всегда ориентированную на словесное выражение смысла. Подлинная *история Иова* располагается за пределами текста.

Отречение русской культуры от до-словесного состояния мира напрямую связано с упорядочивающей функцией всякого поэтического акта. Платон был одним из первых философов, поставившим вопрос о принципиальной асемантичности и алингвистичности Хаоса. С его точки зрения, неупорядоченная материя («хаос») не может быть мыслима, так как законы мышления, основанные на принципах причинности и тождества, преодолевают всякую неупорядоченность. Хаос, таким образом, неминуемо вытесняется

присутствием Слова. Классицизм восходит к платоновскому пониманию сущности языка. Отсутствие слова – зияние, та «щель», сквозь которую открывается выход к неупорядоченной реальности.⁸⁹

Таким образом, Ломоносов «разрушает» эквивалентность мира и текста. «Мерцание» смысла, возникающее в «Оде, выбранной из Иова», – необходимое условие нового – подлинного – Слова, для которого молчание становится сокрушительной и страшной силой, «останавливающей солнце и разрушающей города».

Следует обратить особое внимание на чрезвычайную продуктивность формы, найденной Ломоносовым. Жанровые особенности «выбранного» текста еще не очерчены в теории литературы, как, впрочем, не описан и корпус текстов, принадлежащих подобного рода «жанровой традиции». По нашему мнению, следует различать жанр отрывка (фрагмента), культ которого приходится на романтическую эпоху, и «выбранный» текст, как правило, связанный с иными эстетическими системами. Форма фрагмента указывает, прежде всего, на наличие актуальной реальности, пребывающей в до-словесном состоянии и ждущей встречи со Словом. При этом семантический потенциал невысказанного в значительной степени превосходит данность

⁸⁹ Впервые до-словесное состояние мира станет предметом поэтической рефлексии только в творчестве А.С.Хомякова:

Но есть поэту час страданья,
Когда восстанет в тьме ночной
Вся роскошь дивная созданья
Перед задумчивой душой;
Когда в груди его сберется
Мир целый образов и снов,
И новый мир сей к жизни рвется,
Стремится к звукам, просит слов.
Но звуков нет в устах поэта,
Молчит окованный язык,
И луч божественного света
В его виденья не проник.
Вотще он стонет иступленный:
Ему не внемлет Феб скупой,
И гибнет мир новорожденный
В груди бессильной и немой...

(Хомяков А.С. Стихотворения и драмы. – Л.: Сов. писатель, 1969. – С. 91).

текста. Важно также, что форма фрагмента ориентирована на принципиальную незавершенность, поскольку идея «целого» уничтожает данный жанр.⁹⁰ В свою очередь «выбранное» апеллирует не к реальности как таковой, а к предшествующему тексту («Ода, выбранная из Иова» → «Книга Иова»). Разумеется, что наличие предшествующего текста может быть только гипотетическим (например, «Отрывок из писем русского офицера в Финляндии» К.Н.Батюшкова, «Листок из дневника гвардейского офицера» А.А.Бестужева-Марлинского, «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В.Гоголя). В данном случае более важной оказывается возможность достроить «часть» до «целого». И если фрагмент соприкасается с невыраженной словом реальностью, то «выбранное» живет памятью о Тексте, некогда реализующем идею Целого.

Итак, уже к середине XVIII века обнаруживается присутствие особых тем, не получивших своего непосредственного воплощения в слове. Невысказанное – такая же равноправная часть культуры, как и то, что сказано и сделано ею. Здесь следует говорить не об отсутствии языка, а о его «тайном» присутствии, его тесной связи с тем, что высказывается. Важным является само появление за-текстового пространства – некоей первичной реальности, не опосредованной поэтическим высказыванием. Логика Просвещения исходит из категории мыслящего субъекта. При этом само мышление оказывается подчиненным универсальным законам, которые, однако, не в состоянии принять человеческий разум. Архитектура классицизма явилась мощнейшим вызовом Времени, антиномия «камня» и «волны» была иллюзорно разрешена на определенном этапе культурно-исторического развития. Поэтическое слово и иллюминации завораживали, освещая Россию новым, невиданным ранее светом

⁹⁰ См.: «...романтики <...> остро ощущали недостаточность всякого искусства. «невыразимость» переживания в слове: стремление к безусловно соответствующей форме делало для них всякую конечную форму искажением истины и жизни» (Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – С. 136).

(«О коль прекрасный свет блистает, / Являя вид страны иной!» [129]). Вместе с тем эпоха классицизма живет в постоянном предчувствии грядущего Хаоса. Страх перед неупорядоченной реальностью («зыбью») порождает две возможные формы противостояния: 1) завоевание хаоса, расширение границ культурного космоса; 2) уход от того, что может напоминать о «кромешной тьме» окружающего человека мира. Возможность третьего пути – иронии – не могла осуществиться в пределах классицистской эстетики, этим путем пойдет последующая романтическая эпоха.

Третья глава настоящего диссертационного исследования обращена к проблеме тела. В условиях русской культуры XVIII века тело отнесено к области Хаоса и вытеснено за пределы культурного космоса. Телесность в данный период – есть «пространство» первичных ощущений, еще не ставших достоянием поэтического высказывания, но подспудно определяющих его специфику.

ГЛАВА 3. ТЕЛЕСНЫЙ КОД РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА

Постановка проблемы «тела» обусловлена в первую очередь тем, что «язык тела» относится к сокровенному языку любой эпохи. Подлинность времени всего более раскрывается в подлинности телесных жестов. М.М.Бахтин полагал, что человеку не дана его собственная телесная выразительность. Философ говорил о теле как «смутном хаосе внутренних ощущений»¹. История культуры – это не в последнюю очередь история различных объективаций тела.² В силу самого разного рода причин русская культура не знала той космизации тела и отелесивания космоса, о которых писал в своих работах Бахтин. XVIII век характеризуется внешним отсутствием телесного символизма, «табуированностью» тела. Парадокс, однако, заключается в том, что эпоха классицизма, тем не менее, замкнута на проблеме тела: культура данного периода обнажает свою телесность тем, что тщательно скрывает ее. Условием «тайного» присутствия тела в системе поэтического текста как раз и является фигура умолчания. В данной части работы мы посчитали важным выявить причины, вследствие которых тело оказалось исключенным из зоны видения.

Благодаря работам В.А.Подороги³ в отечественном литературоведении сформировался подход, в котором литературная, текстуальная деятельность связывается с телесными практиками ее автора. Методологическими в данном направлении являются для нас и труды М.Б.Ямпольского⁴.

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 46.

² См. исследование В.Л.Круткина, в котором история человеческой культуры представлена в «телесном» аспекте: *Онтология человеческой телесности (философские очерки)*. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1993.

³ Подорога В.А. *Выражение и смысл*. – М.: Ad Marginem, 1995; Подорога В.А. *Феноменология тела: введение в философскую антропологию*. – М.: Ad Marginum, 1995.

⁴ Ямпольский М.Б. *Наблюдатель. Очерки истории видения*. – М.: Ad Marginem, 2000; Ямпольский М.Б. *О близком (Очерки немиметического зренья)*. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.

§ 1. ЧУВСТВО ТЕЛЕСНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ-
КЛАССИЦИСТОВ (В.К.ТРЕДИАКОВСКИЙ, М.В.ЛОМОНОСОВ,
Г.Р.ДЕРЖАВИН)

Как известно, на рубеже XVII – XVIII вв. Россия недвусмысленно заявила о своей преемственности культурного наследия Древней Греции и Древнего Рима. Возвращение к античности должно было не только знаменовать усвоение западноевропейского пути развития, но и неминуемо привести к усвоению основного комплекса идей, выработанных классической культурой. В сложившейся ситуации вполне естественно ожидать рецепцию телесности, поскольку античный космос немислим вне человеческого тела, благодаря которому он, собственно, и пребывает. Еще О.Шпенглер в «Закате Европы» точно охарактеризовал «прафеномен» античной культуры как «тело». Идея телесности и скульптурности античного идеала, как показал А. Ф. Лосев, является основополагающей идеей для представителей классической филологии: «Это – общая Винкельмано-Шиллеро-Гегеле-Ницшевская традиция <...> античная культура есть актуальная бесконечность *тела*. Это апофеоз биологически-прекрасного, идеально-божественного *тела* <...> античное тело с диалектической необходимостью оказывается *человеческим* телом, а основная интуиция античности с диалектической необходимостью оказывается *скульптурной* интуицией»⁵.

Искусство Нового времени являет собой мирочувствование, противоположное античному. «О если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, / И выпуклую радость узнаванья...» – писал на заре XX столетия О.Э.Мандельштам, констатируя факт безвозвратной утраты телесного зрения, которое только и является гарантией интимной, нерасторжимой близости

⁵ Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос. – М.: Мысль, 1993. – С. 60.

между человеком и окружающим его миром. Радость телесного познания, детское безусловное доверие к бытию, характерные для античности, утрачены на виражах исторического развития. За спиной русской культуры был усвоенный ею многовековой опыт средневековья – великий опыт неверия в видимость формы. Идеи брэнности материального мира, его иллюзорности оказались определяющими и для русского классицизма, декларировавшего свой разрыв со средневековым прошлым.

Классицизм лишен античной веры в пластически-телесное оформление мира. Греческий миф об Атланте, невысказанным напряжением мышц удерживающем твердь космоса, совершенно чужд Новому времени, которое, как известно, порождает иные мифологические сюжеты. За волей к форме скрывается трагическое неверие эпохи в способность бытия (в том числе и телесного) быть. Петербург, явившийся символом эпохи, – всегда лишь усилие формы по направлению к бытию, но никогда не само бытие. Изначальная неустойчивость Петербурга в пространстве, его пребывание вне места и составляют суть новой мифологии. Классицизм есть отражение безграничной веры в возможность формы, но за этой безграничной верой таится и величайшее сомнение в возможности ее существования. «Воля к форме» является, таким образом, оборотной стороной страха перед изначальной бесформенностью мира.

Актуализация земного мира с его мирскими радостями и тревогами, характерная для петровской эпохи, породила ощущение первичности материального бытия. Человеческое тело впервые становилось равноправным субъектом культуры, обретало свое место в аксиологической картине мира. Начало столетия отмечено небывалым подъемом живописного искусства. Парадные портреты А.М.Матвеева, А.П.Антропова, И.П.Аргунова, портретные миниатюры А.Г.Орлова и Г.С.Мусикийского, скульптурные портреты и монументальные памятники Растрелли и М.Козловского в полной мере отражают основные тенденции Нового времени. Жанр парадного портрета

есть саморепрезентация тела, прямое выражение все той же «воли к форме», без которой немислим классицистский дискурс.

Вместе с тем слащавая поверхность живописного портрета обманчива: его основная функция не открытие, а сокрытие реальности. «Позолота» века, культивируемый им аполлоновский миф тщательно скрывают область темного. За тяжелой поступью тела, его декоративностью и «морфологической избыточностью», присущей портретной живописи XVIII в., скрывается тщетное усилие формы к бытию. Именно поэтому жанр парадного портрета в своей основе восходит не только к идее утверждения («Я есмь!») – за внешней пышностью и округлостью классических портретов стоит трагическая мысль о бренности всего земного.

Страх перед хаосом, присущий классицизму, нашел свое прямое отражение в страхе перед кромешной «тьмой» человеческого тела. Вследствие этого культура XVIII века есть *культура жеста*, упорядочивающего несовершенные движения человеческого тела. Обусловленность жеста культурой – ярчайшее свидетельство изъятия тела из природы, окончательной победы «блаженного порядка» над стихийностью мира. Этим отчасти объясняется вся искусственность русского классицизма. «Жеманные грации» и «ужимки», о которых писал А.Бенуа⁶, не что иное как «очаровательная ложь» столетия, призванная утаить истинный язык человеческого тела. Противостояние культуры природе обретает самые широкие формы.⁷

Обозначенные тенденции прослеживаются и в литературе XVIII столетия. «Уход от тела» прослеживается на самых разных уровнях художественной

⁶ Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. – М.: Республика, 1998. – С. 35.

⁷ Отметим однако, что «естество» могло быть объектом пристального внимания, но лишь в том случае, если оно воспринималось субъектом в качестве Иного, не равного себе. Точнее, оно становилось объектом при условии, что у воспринимающего его субъекта отсутствует какая-либо почва для отождествления. Отсюда странный, но вполне объяснимый интерес XVIII века к неестественным, деформированным состояниям тела. По приказу Петра I диковинные «человеческие» экспонаты, существа-монстры свозятся в Кунсткамеру со всего света. Монструозность разрушает действие естественных законов, выводит тело за пределы телесного. Действием этого же культурного механизма обусловлен и интерес к карликам. При дворе карлики не только играли роль шутов, но и демонстрировали «разрыв» между претерпевающим аномальным телом и «бессмертным» телом императора.

структуры. Следует обратить внимание на принципиальное отсутствие развернутых описаний действующих лиц в пьесах данного периода.⁸ 'Внешнее' героя отсутствует, «тело» исчезает из поэтической реальности, уступая место имени (которое является характеристикой героя) и функции (уточняющей положение героя в конфигурации персонажей). Сама ограниченность жестов в условиях театрального действия указывает на действие механизма регрессии телесности, определяющего специфику поведения актеров.⁹ Основным конфликтом классической трагедии, как известно, является конфликт «долга» и «страсти», за которым угадывается все та же борьба с первоначальным человеческим грехом. «Страсть» есть избыток телесного; это та трагическая вина героя, которую он пытается избыть в пространстве классического сюжета. «Апология десексуализированной любви»¹⁰, позднее представленная в сентиментальных повестях Н.М.Карамзина, явилась логическим следствием подобного отношения к проблеме тела в русской культуре. И еще одно важное, на наш взгляд, замечание. События, происходящие с героями, не оставляют «следов» не теле. Единственный реальный след – сама смерть, впрочем, всегда находящаяся всегда за пределами текста.¹¹

Пожалуй, только творчество В.К.Третьяковского («Езда в остров любви») составляет здесь известное исключение, но вместе с тем следует признать и очевидную преждевременность осуществленного эксперимента. Тектонический принцип изображения, которым руководствовался молодой

⁸ Ср., напр., с творчеством Н.В.Гоголя, где описание сценических персонажей представляет собой самостоятельный элемент в структуре художественного текста.

⁹ О.Б.Лебедева полагает, что художественная образность классицистской трагедии определена спецификой одического слова. Трагедия «...усваивает нематериальный, условный тип художественной образности оды, принципиально оторванный от каких-либо предметных бытовых ассоциаций <...> Сумароков в воссоздании внешности своих героев как бы намеренно избегает любого напоминания о том, что это – существа из плоти и крови» (Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. – С. 118-121).

¹⁰ См. об этом: Шенле А. Между «древней» и «новой» Россией: руины у раннего Карамзина как место «modernity» // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – С. 125-141.

¹¹ О репрезентации смерти в трагедии см.: Ямпольский М. «Я не увижу знаменитой Федры...»: заметки о репрезентации смерти в барочной трагедии // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 4. – С. 5-42.

Третьяковский, находился в известном противоречии с существующей традицией. Как мы уже отметили выше, в соответствии со средневековыми представлениями человеческое тело изначально лишено своего места в мире, поскольку его пребывание всякий раз носило временный характер. В поэтическом переводе, предпринятом Третьяковским, тело впервые предстало не только в качестве элемента художественного описания, но и в качестве элемента структурного, преобразующего все уровни текста. Тело в романе становится универсальным знаком Космоса. Изгибы земного пространства ('острова', 'уголки', 'ущелья', 'лабиринты') лишь «повторяют» контуры человеческого тела, а сама «езда» по ним становится первым «телесным путешествием» в русской литературе. Заметим также, что Третьяковский не только расширил сферу художественной изобразительности, сфокусировав внимание читателя на описании телесных, почти физиологических реакций. Эксперимент сводился прежде всего к разрушению привычной для читателя «зоны видения», что и порождало ощущение необыкновенно крупного плана, кощунственной близости автора по отношению к изображаемому объекту. Новая пространственная перспектива, в которую оказалось помещенным человеческое тело, переводила его в область Близкого – область «дыхания». Это живое дыхание плоти обнажало исконную связь человека с земной стихией, с тьмой кромешного мира. Однако судьба скандально известного романа и судьба самого поэта явились следствием тех ограничений, которые накладывала на творца вся предшествующая русская культура.

Итак, телесные аффекты находятся за пределами изображения в произведениях писателей-классицистов. До определенного времени «тела» не существовало, и лишь начиная с 1770-х гг. оно вдруг появляется на основании совершенно иной «социальной оптики».

Объектом рассмотрения в данной главе является творчество М.В.Ломоносова и Г.Р.Державина, авторов, находящихся на противоположных «полюсах» классицистской системы. Вместе с тем творчество обоих

обусловлено единым механизмом культуры, вследствие действия которого в поэзии Ломоносова и Державина обнаруживается гораздо больше сходств, нежели различий. В частности, общим оказывается и опыт «отрицания тела».

Необходимо подчеркнуть, что мы обращаемся к принципам изображения, поскольку телесное не является сферой прямой репрезентации в классицистическом дискурсе. Именно поэтому нас в большей степени будет интересовать не объектный, а субъектный уровень текста. В зрительном поле художественно воссоздаваемой реальности всегда присутствует некоторый телесный остаток, а именно – *тело самого наблюдателя*. Субъект не только описывает мир с определенной пространственно-временной точки зрения, но и непосредственно вписан в него, наделен «пространственной протяженностью». Иными словами, речь идет о *телесной воплощенности* автора в тексте, о своего рода «концепированном теле автора».

В поэзии М.В.Ломоносова с самого начала угадывается некий недостаток телесности. Тенденция к РАЗ-ВОПЛОЩЕНИЮ – одна из основных тенденций в творчестве поэта: «...поэзия Ломоносова свободна от необходимости установления равновесия между поэтом и предметностью...» – писал Л.В.Пумпянский, акцентируя внимание на характере ломоносовской оды, в высшей степени беспредметном.¹² Действительно, ода изначально лишена какой бы то ни было связи с реальностью. Являясь выражением мира возможного, слово в оде утрачивает свою принадлежность вещи.

Бесплотность изображаемого мира проявляет себя прежде всего в известной сверхпроницаемости поэтического пространства, которое никогда не оказывает ожидаемого «сопротивления». Движение «сквозь» и «через» организует одическую образность, выявляя нематериальный характер описываемых действий:

Мы пройдем с Ним сквозь огонь и воды,
Преодолим бури и погоды,

¹² Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма. – С. 56-57.

Построим грады на реках.¹³

В своем небольшом, но емком исследовании «Умение прочитать оду» А.В.Западов обратил особое внимание на следующую строфу из «Оды, в которой Ея Величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную Ему Высочайшую милость в Сарском Селе августа 27 дня 1750 года»:

Ей ветры вслед не успевают,
Коню бежать не воспрящают
Ни рвы, ни частых ветвей связь:
Крутит главой, звучит броздами
И топчет бурными ногами,
Прекрасной Всадницей гордись! [398].

Начальные строки процитированного фрагмента демонстрируют уже отмеченное нами явление «сквозного» движения, порывающего с законами физической среды. Далее следует остановка движения, никак не мотивированная в тексте. А.В.Западов дает любопытный комментарий к данной ломоносовской строфе: «Ломоносов <...> сначала показывает в общих чертах движение коня, которому «бежать не воспрещают» рвы и частые ветки деревьев, а потом, *притворяясь* (курсив мой. – Т.З.), что рисует бегущего коня, изображает его с натуры стоящим на месте, когда конь крутит головой и «звучит броздами» – уздечкой и мундштуком. <...> Все это можно видеть и слышать, наблюдая готовящийся отъезд, а не во время скачки»¹⁴. Отмеченное исследователем «притворство» Ломоносова, конечно же, обладает самостоятельной семантикой. На наш взгляд, подобное неразличение «качества» движения обусловлено все тем же нейтральным (вакуумным) пространством, безразличным по отношению к характеру свершаемого в нем

¹³ Ломоносов М.В. Полн. собр. соч.: в 11 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. – Т. 8. – С. 398. Здесь и далее ссылки приводятся по данному изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

¹⁴ Западов А.В. Умение прочитать оду // Западов А.В. В глубине строки. О мастерстве читателя. – М.: Сов. писатель, 1972. – С. 20.

действия. В результате этого «разнонаправленные жесты» («стремительное движение» и «топтанье коня, готовящегося к отъезду») мыслятся в рамках единого действенного акта, неслучайно данного еще и в рамках единого синтаксического периода.

Вследствие того, что ломоносовский мир лишен исходной плотности и тяжести телесного бытия, получает свое максимальное воплощение идея «парения», на которую обратили внимание уже современники поэта. Мир, увиденный с «высоты птичьего полета», демонстрирует абсолютное торжество Взгляда. Эпоха Просвещения, как известно, исходила из безусловного доверия к видимым (оче-видным) формам. Уже в начале столетия в России появляются эстетические трактаты (Л.Магницкий, Н.Спафарий), в которых зрение ставится на первое место и восхваляется вслед за Аристотелем. (Слова “увидеть” и “познать” издавна используются как синонимы. Аристотель писал, что на пути к познанию люди влекомы чувственными восприятиями, “их ценят ради них самих, и больше всех зрительные восприятия, ибо видение мы предпочитаем всем остальным восприятиям, не только ради того, чтобы действовать, но и тогда, когда мы не собираемся что-либо делать: зрение больше других чувств содействует нашему познанию и обнаруживает много различий [в вещах]”¹⁵).

Однако характер зрения, представленного в оде Ломоносова, носит совершенно особый характер. Несмотря на привилегированную точку зрения, с которой описывается мир, читатель его «не видит», точнее, видит что-то другое, принципиально не соотносящееся с подлинной реальностью.

Сфера поэтического *видения* всякий раз подменяется Ломоносовым сферой поэтических *видений*:

Но спешно толь куда восходит
Внезапно мой плененный взор?
Видение мой дух возводит
Превыше Тессалийских гор! [66];

¹⁵ Аристотель. Метафизика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1976. – Т.1. – С. 65.

Сквозь страшны Россам перемены,
Сквозь прах, войнами возмущенный,
Я вижу тот пресветлый час [148];

О коль видение прекрасно!
О коль мечтание ужасно! [774].

Именно поэтические грезы, мистические видения грядущего и составляют объектный план торжественной оды. Взгляд поэта призван узреть за преходящими и несовершенными формами социофизической реальности подлинную Историю России, несомненно, восходящую к Священной истории:

Не сад ли вижу я священный,
В Едеме Вышним насажденный... [127].

Собственно поэтическая функция определяется Ломоносовым как способность «зреть», «видеть невидимое». Благодаря оптическим превращениям «невидимое» получает в оде статус "зримого". «Чудесный взор» поэта неизменно прикован к императорскому трону, символизировавшему идею высшего космического порядка. Жанр оды, таким образом, нацелен на обнажение невидимого эйдетического Порядка.

Соответственно можно говорить об особом, принципиально не телесном, характере зрения, представленного в оде. Несмотря на то, что слова «взирать», «воззри», «взор», «око» являются едва ли не самыми употребительными в поэтическом словаре Ломоносова, речь здесь, однако, не идет о привычных для современного читателя формах телесного зрения. Речь скорее идет об особом *активном зрении*, основная функция которого – воздействовать на окружающую реальность:

Елисавета царством мирным
Российския смягчит сердца
И, как дыханием зефирным,

Взираньем краткого лица

Вливают благосклонность в нравы... [773];

...Где Дщерь Петрова мне щедротною рукою

Награду воздала между трудов к покою,

Трудов, что ободрил Екатеринин глас,

И взор жизнь нову влил и воскресил Парнас! [805].

Взор, таким образом, обладает не столько волей к созерцанию, сколько волей к преобразению, взгляду атрибутирована вся сила магического жеста. Ода Ломоносова – исключительное господство Взгляда, который не столько видит, сколько овладевает пространством. (В некоторых случаях происходит прямое отождествление лексем «видеть» и «владеть». «Что видишь – все твое...» [736] – данная словесная формула, запечатленная в одном из последних ломоносовских текстов, наиболее полно отражает основную направленность ломоносовского «взора».) В этом очерчивании пространства усматривается архаическая функция взгляда, неизбежно присваивающего себе обо-зримое. (Прежде всего, речь идет об архаической литературной традиции. Одним из многочисленных значений слова в греческом языке является “сила зрения”, “власть взгляда” [см. у Гомера: Ил. XX, 205; Од. XXV, 94]. (Ср. также: «И сказал Господь Аврааму...: возведи очи твои, и с места, на котором ты теперь, посмотри к северу, и к югу, и к востоку, и к западу. Ибо всю землю, которую ты видишь, тебе дам Я и потомству твоему навеки» [Бытие 13, 14 – 16].)

Добавим также, что указанная активность/агрессивность зрения часто усиливается эпитетом “грозный”, указующим как на созидательную, так и на разрушительную функции взгляда:

Великой Анны грозный взор

Отраду дать просящим скор [26];

На запад смотрит *грозным оком*
Сквозь дверь небесну Дух Петров [97].

Подобной функцией наделяется в поэзии Ломоносова и рука:

От теплых уж берегов Азийских
Вселенной часть до вод Балтийских
В объятьи Вашем вся лежит.
Лишь только Перстик Ваш погнется
Народ бесчислен вдруг зберется,
Готов идти, куда велит [36].

“Рука” – выражение все той же направленной духовной энергии, призванной преобразить мир и подчинить его власти субъекта. На наш взгляд, следует говорить о возникающем в поэтической системе Ломоносова симбиозе “слова”, “жеста” и “взгляда”. В данном случае Ломоносов оказывается верен предшествующей традиции, для которой «изображение руки обозначало Слово – прозвучавший с небес Глас Всевышнего... <...> Средневековый жест становится не только сопровождением слова (как у римских ораторов), не только его обозначением, его знаком, но его прямым *во-площением* («...и Слово стало плотью...» – Иоанн), его телесной ипостасью»¹⁶.

Изображаемые поэтом жесты, конечно же, менее всего соотносятся с реальной пластикой образа, более того, они вообще не принадлежат области телесного в привычном понимании. «Авторское тело» исчезает во Взгляде. В результате подобной «регрессии» подлежащая реальность оказывается принципиально недоступной для непосредственного чувственного восприятия: автор как бы не обладает опытом телесной жизни в тексте. Не случайно предметом изображения в торжественной оде всегда является предельно удаленный мир:

Возри на света шар пространный,

¹⁶ Данилова И. Е. Слово и зримый образ в европейской живописи от Средних веков до XX века. – М.: РГГУ, 2002. – С. 5.

Возри на понт, Тебе подсланный,
Возри в безмерный круг небес [108].

Вместе с тем, несмотря на то, что в оде постоянно декларируется открытость пространства взгляду, оно никогда не приближено к воспринимающему его субъекту. Специфика ломоносовского зрения заключается в том, что оно не столько приближает, сколько удаляет читателя от чувственно-осязаемой реальности. Объект созерцания всякий раз задан, но никогда не дан в опыте телесного познания. Даже в том случае, когда Ломоносов подключает «близкое зрение» и абстрактные картины сменяются предметным и более детальным изображением, близкое пространство по-прежнему остается недоступным для пластического восприятия. Принцип панорамного изображения, занимающий исключительное место в ломоносовском творчестве и являющийся отличительным признаком одического жанра, – это экспансия зрения, наименее чувственного из всех органов чувств. В то же время в оде почти отсутствуют слуховые впечатления, и, конечно, в ней совсем нет места для впечатлений осязательных и обонятельных. «Зона касания» – это *terra incognita*, та сфера, пересечение границ которой знаменует собой кризис классицизма. Важно, что из пространства классических текстов навсегда изгоняются чувства обоняния и осязания, которые в силу своей ментальной природы открывают возможности для самого интимного диалога между человеком и миром.

Все же отметим, что в торжественной оде иногда встречаются описания близкого пространства. Однако, во-первых, подобные описания не занимают существенного места в составе данного жанра, их присутствие – скорее исключение, которое является подтверждением более общей закономерности. Во-вторых, картинам Близкого свойственна совершенно иная функциональность. Как правило, эти картины являются воплощением образа преходящего мира, находящегося во власти времени. Преходящему свойственна исключительная «плотность». Эта необычная для оды

«интенсивность материи» находит свое выражение в образах «сгущения»:

Огня ревущего удары
И свист от ядер летящих ярый
Згущенный дымом воздух рвут
И тяжких гор сердца трясут;
Уже мрачится свет полдневный,
Повсюду вид и слух плачевный [89].

В этом случае мир, наконец, обретает свою исходную «плотность», но вместе с тем обнаруживает и свой «тленный состав»:

Смешившись с прахом, кровь кипит;
Здесь шлем с главой, там труп лежит;
Там меч с рукой, отбит, валится.
Коль злоба жестоко казнится [92];¹⁷

Уж поле мертвыми наполнилось широко;
Непрядва, трупами спершись, едва текла.
Различный вид смертей там представляло око,
Различным образом повержены тела.
Иной с размаху меч занес на сопостата,
Но прежде прободен, удара не скончал;
Иной, забыв врага, прельщался блеском злата,
Но мертвый на корысть желанную упал.
Иной, от сильного удара убегая,
Стремглав на низ слетел и стонет под конем.
Иной пронзен, угас, противника пронзая,

¹⁷ Образы «кипения», «копошения», характерные для батальных сцен, восходят к образу времени: «Слово *время* может быть произведено от глагола *врѣтъ*, *врѣти*, означающего ‘кипеть, испускать из себя жидкость, источать, кишеть, копошиться во множестве’» (Буслаев Ф.И. Преподание отечественного языка. – М.: Просвещение, 1992. – С. 276). Здесь сказывается исключительное чутье Ломоносова, в поэзии которого находит воплощение «внутренняя форма» слова.

Иной врага поверг и умер сам на нем [361].

Остановимся детальнее на последнем примере. В данном фрагменте привлекает внимание не только предельная детализация описываемых образов, но и то, что само описание восходит к принципу каталога. Прием исчерпывающего описания «приближает» пространство к зрителю, поскольку «гибельное» пространство охвачено не Божественным, а человеческим взглядом. Соответственно можно говорить о характерной для ломоносовской оды иерархии пространственных образов: только бесконечно удаленное от человека может восприниматься в качестве некоей позитивности; напротив, как только мир попадает в сферу человеческого зрения, он сразу же утрачивает свои идеальные качества. (В дальнейшем подобные принципы изображения будут усвоены В.П.Петровым, в батальных одах которого мир предстанет в своей телесной наготе:

Сверкают пламенем глаза,
Сквозь засхлы в истомленьи губы
Скрежещут, оскаляясь, зубы,
На лицах буйность и гроза.
<.....>
Блеснули сабли выше плеч,
Ударов звук и крови брызги,
Зиянье ран, нестройны визги,
Шум, крик возник, и стон, и треск.¹⁸

Эта телесная напряженность петровского мира, однако, еще не означает открытия подлинной телесности, которая будет связана с совсем другой линией русской поэзии.)

В контексте наших рассуждений также значимо, что идеальное пространство, как правило, мыслится Ломоносовым лишь в качестве некоей возможности. Глаголы будущего времени обнажают принципиальную

¹⁸ Петров В.П. Сочинения: в 3 т. – СПб., 1811. – Т. 2. – С. 91-92.

невозможность искомой трансформации возможного в наличное, потенциального – в актуальное:

О коль пространность зрим широку,
Где может прогреметь Твой слух! [198];

Широкое открыто поле,
Где Музам путь свой простирать! [204].

(Вообще, эстетика классицизма неизбежно направлена на поиски места – пристанища подлинного События. Знаменитое правило, провозглашающее «единство места, времени и действия», есть не что иное, как поиски единственно возможной пространственно-временной точки, где тела обретают форму, где только и возможно подлинное бытие вещи. Место, понимаемое в аристотелевском смысле, – это условие существования тел как пластических объектов, возможность идеи получить свое материальное разрешение. Древняя Греция, как известно, не знала идеи пространства, но идея места сопряжена греческой философии. Культура Нового времени, напротив, всецело ориентирована на пространство, всякий раз обнаруживающего свою потенциальность.)

Принципиальная бестелесность мира есть необходимейшее условие его вечности. Мир ставшего (явленного, материально воплощенного) – это мир, подверженный неминуемому телесному распаду, обреченный быть знаком все разрушающего хода времени. Только не-явленное, лишенное какой бы то ни было телесной оболочки, обладает, с точки зрения человека рационалистической эпохи, подлинным онтологическим статусом.

В целом движение ломоносовской поэтики можно обозначить как движение к бестелесности. Последние тексты демонстрируют усиление атектонических принципов изображения мира. Не случайно, что поэтическим завещанием Ломоносова становятся элегические в своей направленности «Стихи, сочиненные на дороге в Петергоф, когда я в 1761 году ехал просить о

подписании привилегии для академии, быв много раз прежде за тем же»:

Ты Ангел во плоти иль, лучше, *ты бесплотен!*
Ты скачешь и поешь, свободен, беззаботен;
Что видишь – все твое; везде в своем дому;
Не просишь ни о чем, не должен ни кому [736].

Ломоносовский «кузнечик» и есть воплощение той исходной "легкости"/"бесплотности" бытия, которая была предметом исканий «безумного и мудрого» столетия.

Итак, Ломоносов лишен материального воображения в силу эпохального страха перед тьмой и бесформенностью первородной материи. Напротив, поэзия Г.Р.Державина, казалось бы, всецело основана на материальных фантазиях. Именно Державин возвращает русской словесности всю полноту чувственно-материального бытия, его исходную онтологическую тяжесть.

Однако подлинный смысл происшедших изменений, на наш взгляд, заключен не столько в значительном расширении изобразительного ряда, сколько в самом процессе о-веществления, о-предмечивания мира, в результате которого пространство, прежде понимаемое как абстрактное, наконец, проявляет себя в вещественном бытии, обретая телесные структуры. Взгляд "сквозь" и "по ту сторону" вещи, характерный для ломоносовской оды, сменяется взглядом, как бы наталкивающимся на плотность окружающей среды. Именно *тектоническая напряженность видимого* отличает Державина от предшествующих поэтов.

Следует также указать на осуществленное изменение пространственной перспективы: изображаемый поэтом мир располагается теперь в непосредственной близости от воспринимающего его субъекта. Еще Н.В.Гоголь говорил о постоянном пересечении дальнего и близкого пространств, приводящем к эффекту чрезвычайно крупного плана в державинской поэзии: "Иногда бог весть как издалека забирает он слова и

выраженья затем именно, чтобы стать *ближе* к своему предмету"¹⁹. Определенный, вещественно-оформленный Космос, доступный, наконец, не только Взору, но и Руке, касанием удостоверяющейся в наличии бытия, – это мир, которого доселе не знала русская литература. В одном из ранних стихотворений Державина возникает поразительное сравнение мира с вышитым полотном, природный ландшафт как бы замыкается в круге, очерченном пальцами:

Целуя раскрасневши щеки,
На пальца посмотреть велит,
Где по соломе разной шерстью
Луга, цветы, пруды и рощи
Градской своей подруге шьет.²⁰

«Неизмеримый» Космос обретает здесь иной модус существования, он «сворачивается» в точку, «стягивается» до «пространства стежка», выверенного теплом человеческой руки. Этот же *рукотворный* характер мироздания будет запечатлен и в одном из последних «посланий» Державина – «Евгению. Жизнь Званская»:

В которой к госпоже, для похвалы гостей,
Приносят разные полотна, сукна, ткани,
Узорны образцы салфеток, скатертей,
Ковров и кружев, и вязании [328].

Появление вещественно-материального плана и изменение пространственной перспективы вели к существенной перестройке всей субъектно-объектной системы державинского творчества. Категория пространства сменяется здесь категорией места, в котором субъект, наконец, обретает телесные очертания. Принцип панорамного изображения, когда-то положенный в основу ломоносовской и сумароковской оды, неминуемо

¹⁹ Гоголь Н. В. Указ. соч. – Т. 6. – С. 325.

²⁰ Державин Г.Р. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1957. – С. 110. Здесь и далее ссылки приводятся на данное издание с указанием страниц в скобках.

приводил к развоплощению субъекта. Панорамные изображения лишены перспективы в привычном понимании. Как показал М.Б.Ямпольский, здесь наблюдатель «хотя и помещен в центр, но утрачивает центральное положение субъекта, традиционно связываемое с точкой зрения живописной перспективы»²¹. Иными словами, поэт (точнее, пиит) в додержавинской оде максимально приближен к Божественному субъекту, центр которого – «езде и нигде». В поэзии Державина наблюдатель впервые занимает определенное место в пространстве и времени: «...словесный пейзаж, возникающий под пером Державина <...> имеет характер топографически точного соответствия реальной местности: по стихотворению «Прогулка в Сарском Селе» можно установить точку зрения, с которой поэт воспринимает окружающие его виды»²².

Близкий мир, в который оказалось помещенным «тело автора», востребовал всю полноту телесно-чувственных реакций. Видение Державина не могло по-прежнему опираться лишь на абстрагированные зрительные формы. На наш взгляд, можно говорить о возникновении новых телесных практик, которые были принципиально невозможными в творчестве предшествующих авторов. Первоочередная поэтическая задача Державина – *очертить и установить границы чувственного опыта*.

Для державинской поэзии характерно внимание к почти неуловимым движениям тела. Мир буквальным образом исполнен легких телесных «касаний»:

Пленира! На диване
Простерлась надо мной,
И легким осязаньем
Уст сладостных твоих,
Как ветерок дыханьем,

²¹ Ямпольский М.Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. – М.: Ad Marginem, 2000. – С. 11.

²² Лебедева О.Б. Указ. соч. – С. 294.

В объятиях своих
Меня ты утешаешь
И *шепчешь нежно* в слух... [209].

В одном из своих философских эссе Х. Ортега-и-Гассет говорил о том, что “было бы серьезной ошибкой предположить, что зрение является главным “чувством”. Первичным чувством было осязание, которое устанавливало самый тесный контакт между человеком и предлежащей ему реальностью: “Осязание – основная форма нашего общения с вещным миром, осязание и соприкосновение являются решающими факторами, определяющими строение нашего мира <...> При соприкосновении мы ощущаем вещи изнутри нас, из нашего тела, а не вне нас, как это происходит со слухом и зрением”²³.

Следует также обратить внимание на исключительную функцию запахов, еще, насколько нам известно, не описанную в связи с державинской поэтикой. Воздух обретает всю «густоту» и «вязкость» материи:

С курильниц благовоньи льются... [109];

Пойдем севодни благовонный
Мы черпать воздух, друг мой! В сад... [229];

Дыша невинностью, пью воздух, влагу рос... [327].

В минуты счастливого единения с миром поэт вдыхает всю неповторимую прелесть его ароматов, испытывая при этом почти физиологическое наслаждение. Обоняние призвано исключить дистанцию между субъектом и объектом, именно в этом акте чувственного восприятия человек оказывается неотделимым от мира, глубоко проникающем в него. Автор как бы пытается вместить мир в пределы собственного тела, ощутить полноту бытия через систему «низших» чувств, некогда отвергнутых классицизмом. (Отметим, что

²³ Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди // Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. – М.: Искусство, 1991. – С. 286-287.

случаи упоминания запахов носят единичный и несистемный характер в додержавинской поэзии.)

«Ассимиляция» субъекта и объекта достигается также благодаря описаниям вкусовых ощущений. При этом следует уточнить, что речь чаще идет о мотиве пред-вкушения. Изображенные поэтом яства словно застывают в пространстве живописной картины, искушая читателя и пробуждая его телесное восприятие:

Гремит музыка, слышны хоры
Вкруг лакомых твоих столов;
Сластей и ананасов горы
И множество других плодов
Прельщают чувства и питают...[90].

Мир-стол замер в ожидании званых гостей, которым еще только предстоит приобщиться к жизни, сполна вкусить ее радость и горечь. («Сладкое», «вязкое», «густое» – онтологические категории в поэтике Державина. Все это атрибуты *живой материи*, являющейся главным предметом изображения в державинской лирике. Даже поэзия обретает здесь «вкусовые» качества, уподобляясь «вкусному лимонаду».²⁴)

Перед нами картины, буквальным образом пронизанные чувством телесности. Это первые *откровения Тела* в русской словесности, откровения, быть может, еще наивные, но, несомненно, подлинные. Здесь начинают

²⁴ В истории человеческой мысли имеется связь между «вкусом» и «мудростью». На изоморфность этих категорий впервые обратила внимание И.Ю.Светликова (доклад, прозвучавший на XIII Лотмановских чтениях: «Понятие вкуса в истории интеллектуальной моды XVII—XVIII веков»). Исследовательница проследила историческое функционирование категории вкуса. Уже у Цицерона вкус определяется как *суждение* о еде и питье, в «Диалоге простеца о мудрости» Николая Кузанского мудрость – это то, что нельзя ни увидеть, ни услышать, а можно только попробовать на вкус; *homo sapiens* в классификации Линнея – это не просто «умный» человек, но и человек «со вкусом» Представление о вкусе как способности к суждению достигает своего апогея в философии XVII – XVIII веков (об этом: Мильчина В. Печальные, но не последние: «Числа в системе культуры» // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 77 – С. 539-555). Думается, что в условиях русской культуры взаимообусловленность «вкуса» и «мудрости» представлена в поэзии Г.Р.Державина.

вырисовываться контуры «авторского тела», которое отныне вписано в мир и испытывает на себе всю полноту воздействия внешней материи.

Однако радость обретения мира почти всегда у Державина омрачена мыслью о его неизбежном распаде. Образы ущербного тела впервые появляются в 1794 году. В стихотворении «Вельможа» дана целая галерея немощных героев, «обремененных» телом:

А там израненный герой,
Как лунь во бранях поседевший...
<.....>
А там – на лестничный восход
Прибрел на костылях согбенный
Бесстрашный, старый воин тот... [214].

Человеческое тело, таким образом, становится не только источником радости, но и источником боли, беспрестанно напоминающей о кратковременности земного существования. В творчестве Державина этот «эпохальный страх» перед телом нашел свое отражение в уже упомянутой нами тенденции развоплощения, берущей свое начало в творчестве Ломоносова.

Поэзия Державина пронизана мечтой о преодолении исходной тяжести земного мира. Не случайно наиболее важной стихией для державинской лирики является стихия воздуха. Уже названия стихотворений Державина формируют особый «воздушный контекст»: «Облако», «Буря», «Соловей», «Снигирь», «Ласточка», «Павлин», «Соловей во сне», «На птичку»...

К этому же ряду смыслов может быть отнесен и *мотив вознесения*, характеризующий главным образом позднюю лирику Державина («Облако», «Лебедь»...). Тоска о парении наиболее ярко воплощена в одном из лучших державинских текстов второго периода – стихотворении «Лебедь» (1804 г.):

Необычайным я пареньем
От тленна мира отделюсь,

С душой бессмертною и пеньем,
Как лебедь, в воздух поднимусь [303].

Важно отметить, что речь здесь идет не о метафорическом, а о буквальном «отделении» бессмертной души от бренного тела. Развертываемый на протяжении первых девяти строф гипотетический сюжет об экстатическом полете души неожиданно обретает статус подлинности. Последняя строфа изменяет временной регистр текста. Глаголы будущего времени («отделюсь», «поднимусь», «не задержусь», «предпочтусь», «не заключит» «не превращусь», «раздамся» и т.д.), организующие «пространство представления», сменяются в конце прямыми обращениями и призывами, перформативными по своей функции. В результате подобного построения текста происходит «выход» за пределы речевого акта в сферу чистого действия:

Прочь с пышным, славным погребеньем,
Друзья мои! Хор муз, не пой!
Супруга! Облекись терпеньем!
Над мнимым мертвецом не вой [204].

Данный текст выстроен таким образом, что его финал заставляет читателя еще раз оглянуться на весь предшествующий сюжет и развернуть его в обратном порядке. Смерть уже состоялась, как, впрочем, и вознесение души. При этом последняя строфа не только возвращает к началу текста, но и обнажает известную «мнимость» его конца. Перед нами лирическая исповедь души, уже освободившейся от тяги земного мира. Это поэтический урок Вечности, который противопоставлен в системе державинского творчества уроку Времени, запечатленному грифелем на аспидной доске.

Два описанных выше вектора державинской поэзии ('во-площение' и 'раз-воплощение') нашли свое отражение в оде «Евгению. Жизнь Званская», программной для заключительного этапа творчества. Написанная в 1807 г., эта ода, с одной стороны, является своеобразным итогом предшествующих исканий, с другой – напрямую примыкает к зарождающейся романтической

элегии. Остановимся на более детальном прочтении данного текста в силу того, что в нем запечатлен важный для нас переход от тектонического видения мира к видению атектоническому.

Сюжет во-площения организует первую часть оды: лирический субъект не только открывает читателю всю полноту чувственно-материального бытия, но и сам во-площается в нем. Державин последовательно обнажает все этапы «телесного» вхождения в мир. Внутренний взор, к которому поэт апеллирует вначале, сменяется взором внешним, чтобы затем уступить место иным телесным впечатлениям – слуху, обонянию и вкушению:

Восстав от сна, *взвожу на небо скромный взор;*
Мой утренюет дух правителю вселенной;
Благодарю, что вновь чудес, красот позор
Открыл мне в жизни толь блаженной.

Пройдя минувшую и не нашедши в ней,
Чтоб черная змия мне сердце угрызала...

<.....>

Зрю на багрянец зарь, на солнце восходящее,
Ищу красивых мест между лилей и роз...

<.....>

Смотрю над чашей вод...

<.....>

Пастушьего вблизи *внимаю рога зов,*
Вдали тетеревей глухое *токованье,*
Барашков в воздухе, в кустах *свист* соловьев,
Рев крав, *гром* жолн и коней *ржанье.*

На кровле ж зазвенит как ласточка, и *пар*
Повеет с дома мне манжурской иль левантской...

<.....>

Когда же мы донских и крымских кубки вин,
И липца, воронка и чернопенна пива

Запустим несколько в румяный лоб хмелин... [327].

«Удовольствие от бытия», переданное в начальных строфах, достигается благодаря предельной интенсификации телесных ощущений. Мир застывает в мгновении своего осуществления-овеществления: «О, коль прекрасен мир!». Однако сюжет оды не исчерпывается переданным движением к полноте и окончательной свершенности человеческого бытия. Конец «послания» знаменует качественно иную ступень осмысления реальности. Трансформация принципов изображения связана, на наш взгляд, с присутствием в оде элегической тональности, которая, несомненно, усиливается к концу. Жанр элегии неизбежно несет в себе элементы атектонического видения: пластические объекты утрачивают здесь самостоятельный онтологический статус, обнаруживая свою «бренность»:

Разрушится сей дом, засохнет бор и сад,

Не вспомняется нигде и имя Званки... [333].

Претерпевает существенные изменения и лирический субъект. Как известно, элегический герой осуществляет выход за пределы настоящего, находя свое подлинное «Я» в «минувшем». Любопытно, что функция «минувшего» в данном тексте принадлежит настоящему времени. Державин смещает временной фокус текста – поэт из будущего смотрит на настоящее, в котором его *уже нет*. «Тело» автора подменяется «текстами», хранящими память о былом певце. Подобное обращение «тела» в «текст» – знак новой литературной эпохи, обладающей не только безусловной верой в воскрешающую функцию Слова, но и верой в то, что «слово» и «тело» есть понятия если не тождественные, то хотя бы взаимозаменяемые. Вместе с тем перед нами очередная попытка культуры (на сей раз предромантической) исключить «тело» из зоны видения, превратив его в знак, уводящий в иную – не

телесную – сферу смыслов...

Таким образом, вопреки общепринятой точке зрения, в державинской поэзии угадывается все то же движение к раз-воплощению как изображаемого мира, так и воспринимающего этот мир субъекта. Несмотря на ряд существенных отличий, разделяющих поэзию Ломоносова и Державина, их творчество определяется единым механизмом регрессии телесного, который был характерен для культуры XVIII века.

В самом начале работы мы попытались показать универсальный характер данного механизма, охватывающего собой все области человеческой культуры. Остается добавить лишь следующее. Идея «Блаженного порядка», которой пыталась жить эпоха Просвещения, имела лишь одно уязвимое место – Время. Именно этой причиной обусловлено то, что в рамках классицизма пространственный код становится определяющим. Универсальный принцип «проархитектурности», за которым таились усилия эпохи «удержать» явленную однажды форму, привел к тому, что время на каком-то этапе историко-культурного развития стало «невидимым» и «неразличимым». Параллельно этому шел процесс, который с некоторой долей условности можно обозначить как процесс «опространивания тела». Начиная с начала XVIII в. тело в системе русской культуры становится элементом декоративного, геометрически выверенного пространства. Эта исключительно пространственная репрезентация человеческого тела – неотъемлемое свойство просветительской эпохи, всеми силами противостоящей энтропии. Между Телом и Временем вставало пространство, культивируемое как вечное и неизменное. Не случайно ведущей идеей эпохи оказывается памятник, который как раз и явился воплощенной мечтой о нетленном теле. Тело-камень, навсегда обретшее «место» в пространстве мира, и есть тот конечный идеал, к которому стремился человек Просвещения:

Я знак бессмертия себе воздвигнул
Превыше пирамид и крепче меди,

Что бурный Аквилон сотреть не может,
Ни множество веков, ни едка древность [Ломоносов, 184];

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
Металлов тверже он и выше пирамид;
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полет не сокрушит [Державин, 233].

Важно обозначить еще один аспект проблемы. Несмотря на то, что в художественном пространстве Державина обнаруживается во-площение субъекта, сам этот субъект остается по-прежнему недвижимой точкой. Сфера видения, конечно же, в значительной степени сужена по сравнению с «всевидением» М.В.Ломоносова. Отсюда иллюзия реальности описываемых Державиным картин. Однако взгляд автора по-прежнему условен. Условность проявляется в первую очередь в том, что взгляд никогда (!) не встречает препятствий со стороны пространства. Идея обозримости продолжает предопределять формы поэтического пространства. Державин в конечном итоге не выходит за пределы той сферы видения, которая была санкционирована эпохой.

Многие исследователи обращали внимание на близость «Жизни Званской» Г.Р.Державина и «Славянки» В.А.Жуковского. Несмотря на типологическую общность данных текстов, в «Славянке» намечаются контуры качественно иного видения мира. Прежде всего, здесь отсутствует та фокусировка взгляда, которая обеспечивала всеохватные изображения в предшествующей поэзии. В «Славянке» обнаруживается движение лирического субъекта, при этом открывающаяся панорама, как правило, ограничена теми или иными реалиями внешнего мира. Мир в буквальном смысле просвечивает «фрагментами» сквозь «чашу» или «темный свод леса»:

Иду под рощею излучистой тропой;
Что шаг, то новая в глазах моих картина;

То вдруг, *сквозь чащу* древ, *мелькает* предо мной,
Как в дыме светлая долина;

То вдруг *исчезло* все... окрест сгустился лес;
Все дико вокруг меня, и сумрак и молчанье;
Лишь изредка, струей *сквозь темный свод* древес
Прокравшись, дневное сиянье

Верхи поблеклые и корни золотит...²⁵

Неожиданность открывающихся взору картин («вдруг») связана с изменением пространственной точки зрения. В «Славянке» обнаруживается та подвижность взгляда, которая была недоступна предшествующим формам культуры. Именно в этом движении угадывается подлинное присутствие автора в поэтическом пространстве. В творчестве Жуковского запечатлена та подлинная встреча человека с миром, которая станет предметом поэтических изысканий XIX века. Обретение пространства начинается с непосредственного соприкосновения с ним. Изменение пространственного видения связано со становлением субъектности, понимаемой в самом широком смысле слова.

§ 2. СТРАХ ПЕРЕД ТЕЛОМ И МЫСЛЬ О БЕССМЕРТИИ В КОМЕДИИ Д.И.ФОНВИЗИНА «НЕДОРОСЛЬ»

В «Опыте исторического объяснения» «Недоросля» Д.И.Фонвизина В.О.Ключевский констатировал, что выход второй редакции текста совпал с существенными изменениями, происходящими в русском обществе в последние годы XVIII столетия: «Случилось так, что в ту же осень, когда впервые был сыгран *Недоросль*, в Петербурге свершились два важных события: составлена комиссия об учреждении народных школ в России и открыт памятник Петру

²⁵ Жуковский В.А. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1956. – С. 185.

Великому. Знаменательное совпадение»²⁶. Бессмертное творение Д.И.Фонвизина, во многом опередившее свое время и предвосхитившее появление «Горя от ума» А.С.Грибоедова, безусловно, связано с общественно-политической ситуацией России 1780-х годов. «Идеологический» сюжет пьесы неоднократно становился как предметом скрупулезных научных изысканий (В.О.Ключевский,²⁷ П.Н.Берков,²⁸ Л.В.Пумпянский²⁹ и др.), так и откровенных политических спекуляций. Пожалуй, самое глубокое в данном аспекте прочтение фонвизинской пьесы дано Л.В.Пумпянским: «...есть в «Недоросле» два мира, отличающихся тем, что они не в одинаковой степени принадлежат корпусу комедии»³⁰. С точки зрения ученого, миру комедии сопричастны только низкие персонажи, в то время как высокие герои вытеснены за его пределы, являясь выражением чуждого ему трагического пафоса. Именно это обстоятельство и разрушает единство художественного замысла. Пумпянский возводит обозначенную ситуацию к общественно-политической ситуации России, также характеризующейся распадом социума на два мира. Истоки «русской трагедии» связаны с отсутствием так называемого «третьего сословия», являющегося необходимым связующим звеном любой общественной структуры: «Комическая порядочность, честность <...> – исторически связаны с третьим сословием; его отсутствие ведет к отсутствию социального центра добродетели в комедии...»³¹.

Сам жанр просветительской комедии, нацеленной, прежде всего, на исправление нравов, способствовал тому, чтобы быть рассмотренным в идеологическом ключе. Однако порождающий то или иное явление историко-культурный контекст всякий раз оказывается шире идеологии в узком значении

²⁶ Ключевский В.О. Недоросль Фонвизина (Опыт исторического объяснения учебной пьесы) // Ключевский В.О. Литературные портреты. – М.: Современник, 1991. – С. 98.

²⁷ Там же. – С. 78-100.

²⁸ Берков П.Н. История русской комедии XVIII в. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1977.

²⁹ Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 2000.

³⁰ Там же. – С. 137.

³¹ Там же. – С. 138.

этого слова, он ни в коем случае не может быть ограничен теми или иными политическими направлениями мысли. Как нам кажется, необходимо вывести фонвизинскую пьесу за пределы идеологического прочтения и обратиться к сфере универсальных смыслов.

На первый взгляд, построение пьесы всецело подчинено законам эстетики классицизма. В соответствии с принципами классицистской комедии система персонажей упорядочена, характер каждого из героев ограничен семантическими пределами имени и исключает возможность какой бы то ни было трансформации. Как и полагается, зло терпит поражение, и этот непреложный закон просветительской эпохи еще раз напоминает читателю о том, что «просвещенный мир» близок к своему «освященному состоянию». Однако авторский взгляд на мир не ограничивался узкими рамками классицистской эстетики. Творческий расцвет Фонвизина совпадает с 1770 – 1780 гг., временем, усомнившимся в возможностях человеческого разума. С одной стороны, эпоха пыталась удержать те представления о нетленности и вечности человеческих деяний, которые были характерны для предшествующего периода. С другой стороны, мир обнаруживал свою деструктивную природу.

Творчество Д.И.Фонвизина запечатлело характерный для человека просветительской эпохи «страх перед бытием». В основе всякого «исправления нравов», искоренения тех или иных устоявшихся форм жизни неизбежно лежит чувство недоверия к миру, боязнь законов, определенных Творцом. Одним из непреложных законов существования является закон энтропии. В поздней по времени написания заметке («Политическое рассуждение о числе жителей у некоторых древних народов») Фонвизин с горечью отмечает: «Ни разум, ни искусство не подают нимало основания, откуда можно было заключить, что свет есть вечен и неразрушим»³² [т. 2, 616]. Идея «неразрушимости света»,

³² Фонвизин Д.И. Собр. соч.: в 2 т. – Л.: Худож. лит., 1959. – Т. 2. – С. 616. Здесь и далее ссылки приводятся по данному изданию с указанием тома и страниц в скобках.

верой в которую пыталась жить просветительская эпоха, поставлена здесь под сомнение. «Ни разум», «ни искусство» не в состоянии дать ответ на вопрос о конечной цели Творения. Прочитанное выше «Рассуждение» Фонвизин закончит парадоксальным образом, вообще отказавшись от продолжения бесплотных и бессмысленных споров: «Сии общие физические причины должны выключены быть от сего спора» [т. 2, 617]. Таким образом, Фонвизиным прямо обозначена некая сфера, которая не может быть предметом человеческой мысли. В данном случае для нас является очень важным авторский отказ от «помышления» или словесного оформления темы.

Исходный для человеческой культуры в целом и для эпохи Просвещения особенно, «страх перед бытием» чаще всего проявляет себя в «страхе перед Телом», поскольку именно Тело подвержено воздействию времени. Поэтому речь пойдет о противопоставлении «телесного» и «бестелесного» в системе художественного мира комедии.

Тема телесности – одна из определяющих для фонвизинского текста. Пожалуй, впервые в истории русской литературы автор исходит из принципиальной видимости Тела. (Как мы показали, в классицизме Тело находилось за пределами чувственного восприятия, соприкасаясь с областью незримого или невыразимого. Классицистская эстетика демонстрировала уход от человека-тела к человеку-языку. Соответственно, предметом изображения в дофонвизинской драме был сам акт говорения, который и обеспечивал положение героя на сцене.) Фонвизин предлагает совершенно иную «телесную стратегию». Уже в начале комедии Тело властно заявляет о себе, сосредотачивая внимание читателя/зрителя и становясь едва ли не ее единственным подлинным героем. Знаменитый «Тришкин кафтан» «жмет до смерти», раз-облачает плоть, делает ее предельно зримой. Митрофанушкин живот не вмещает в себя съеденного, также становясь в буквальном смысле «тесным» и «узким». В первой редакции пьесы физиология обнажена еще более

откровенно: «Иванушка. Ж, з, и, і, к. (Сжав брюхо.) Пусти, я ка.... Улита зажимает рот» [т. 2, 584]). Плоть здесь «выворачивает» себя, предельно обнажая «изнанку» бытия. Само название комедии содержит в себе некоторый оттенок «физиологичности», точнее – указание на ее ущербность («недоросль» – не-доросшее тело).

Все первые сцены «Недоросля» – своеобразная манифестация телесности, комический калейдоскоп положений Тела в пространстве. (Не случайно многие исследователи отмечали, что «Недоросль» – это комедия положений, а не лиц). В то время как положительные персонажи упражняются в красноречии, низкие герои комедии продолжают демонстрировать нелепость «телесно-животного» бытия. Это беспримерное для русской культуры вы-ворачивание Тела с наивысшей силой запечатлено в первой редакции пьесы.

Впервые на эту особенность фонвизинского текста обратил внимание П.Н.Берков.³³ Действительно, первая редакция «Недоросля» изобилует грубыми и непристойными шутками. Тема телесного низа настолько превалирует в данной редакции текста, что начинает граничить с откровенной пошлостью народной площадной культуры. Многие в первом варианте «Недоросля» выходят за пределы той эстетической нормы, которой регулировались низкие жанры. Перед нами чисто раблезианская игра с материей, которая могла бы послужить классической иллюстрацией бахтинским размышлениям.³⁴ Ряд первых сцен «Недоросля» – это изображение:

- 1) обильной непомерной еды: «Аз, а, а, б, в, г, д, е. Очень я есть хочу. Мама, давай же мне поесть-та» [т. 2, 583]; «Я не хочу больше читать. Я есть хочу. Да и тут написано что? Есть» [т. 2, 584] и т.д.;
- 2) «телесного низа»: «Ж, з, и, і, к (Сжав брюхо.) Пусти, я ка...» [т. 2, 584], «Смотри – его снова рвать станет» [т. 2, 587] и т.д.;

³³ Берков П.Н. История русской комедии XVIII века. – С. 83-133.

³⁴ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1965.

- 3) непристойных слов: «Да не дура ль ты...» [т. 2, 586], «Ата, какая дура проклятая, согрешил грешный!» [т. 2, 589], «...недолго буду сносить – тотчас перестанешь огрызаться, как собака» [т. 2, 589], «Ба! Ты уже, дурачина, против меня идешь» [т. 2, 590], «Бранит, старый черт; лишь тронь – то чертом перековеркаю» [т. 2, 590], «Совершенная ты дура» [т. 2, 590], «Дай ему, сударь, знать, что и ты такой же господин, что и старый-то хрен» [т. 2, 592] и т.д.;
- 4) недостойных жестов: «показывает шиш и уходит» [т. 2, 594]; «Иванушка, набив рот блинами, поперхнув в самые глаза отцу и матери, кои, закрыв лицо руками, закричали: «Охти меня, ослепил!» Иванушка, захохотав, ушел. Оставшие утирают глаза» [т. 2, 587 – 588] и т.д.
- 5) всяческих драк и телесных оскорблений: «Помазал бы дубиной по спине» [т. 2, 587], «Подымает трость на Иванушку, который, охватя рукою, так сильно дернул, что отец упал, а Ваня, бросив трость в ноги матери, ее ушиб» [т. 2, 590], «Берет за ворот Митьку и повертывает» [т. 2, 591], «Берут палку и тянутся» [т. 2, 591], «Подымает трость на Иванушку, который, охватя рукою, так сильно дернул, что отец упал, а Ваня, бросив трость в ноги матери, ее ушиб» [т. 2, 590].

Несмотря на то, что во второй редакции пьесы Фонвизин избавляется от ряда «непристойностей», мотив животного существования по-прежнему остается ведущим. Думается, что любой читатель без труда найдет их в составе «Недоросля». Уже И.Ф.Богданович был поражен сценической грубостью пьесы:

Почтенный Стародум,
Услышав подлый шум,
Где баба непригоже
С ногтями лезет к роже,
Ушел скорей домой.
Писатель дорогой!

Прости, я сделал то же.³⁵

О развернувшейся вокруг «физиологии» полемике писал В.П.Степанов.³⁶ Впоследствии В.О.Ключевский заметил, что любовь матери к Митрофанушке носит в пьесе исключительно «зоологический характер». На телесный симбиоз матери и сына указывает и семантика имени главного героя комедии ('Митрофан' – 'материю явленный'). Упоминание живота Митрофанушки в самом начале пьесы, конечно же, не случайно. Очевидно, что Фонвизин обыгрывает здесь слова «живот» и «жизнь», отождествляя их значения. Обжорство Митрофанушки, несомненно, восходит к «карнавальной традиции», однако просветительская пьеса по своему внутреннему пафосу всегда слишком серьезна, чтобы быть чистым выражением «раблезианской игры с материей». Кроме того, в комедии Фонвизина совершенно отсутствует подспудный для подобного рода текстов мотив «осмеянной смерти». Напротив, тема распадающегося смертного мира занимает здесь ведущее место.

Острый дух животного мира буквально сопровождает действие, воссоздавая удушливую атмосферу. «Свиной» запах является продолжением тленного мира, его знаком, это символ распадающейся матери, напоминающий в конечном счете о «смердящем теле».

Скотинин, с его безотчетной любовью к свиньям, не просто смешон, но и отвратителен («как пес возвращается на свою блевотину, и вымытая свинья идет валяться на грязи» [2Петр.2: 22]). При этом важно, что чувство отвращения связано не только с отсутствием нравственных устоев у данного персонажа. Безусловно, этическая сторона вопроса очень важна для автора просветительской комедии, и большая ее часть как раз посвящена разговору о нравственности. Однако Скотинин оказывается еще и знаком мира, обреченного на небытие. В системе человеческой культуры свинья связана не

³⁵ Богданович И.Ф. Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. писатель, 1957. – С. 166.

³⁶ Степанов В.П. Полемика вокруг Д.И.Фонвизина в период создания «Недоросля» // XVIII век. Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1986. – Сб. 15. – С. 204-229.

только с темами обжорства, нечистот, но и с необходимостью ее заклания. Отсюда особая связь свиньи со смертью.

Фонвизинская комедия запечатлела ужас становящейся культуры перед стихией материального бытия. Речь, конечно же, идет скорее об инстинктивном отталкивании, нежели о сознательной установке автора. За внешним отрицанием идеологии опустившихся дворян скрывается отрицание тварного мира, неизбежно связанного с распадом и смертью. Не случайно слово «смерть» формирует особое семантическое поле в пьесе. На эту закономерность фонвизинского текста, правда, в другой связи, указала О.Б.Лебедева: «слово *смерть* и синонимические ему слова погиб, пропал, умер, покойник буквально не сходят с уст бытовых персонажей, которые обладают эксклюзивным правом на это трагедийное понятие и широко им пользуются»³⁷. Смерть таится и ждет своего часа в тварном мире Скотинина и Простаковой. Текст призван обнажить прямую связь между сферой смерти и сферой материального бытия. «Крепколобость» скотининского рода обеспечивает ему определенную живучесть, но не избавляет от смерти. Даже Вавил Фалелеич, о крепкой «головушке» которого с гордостью рассказывает Тарас Скотинин, уже почил вечным сном. Биологическая форма существования, которую олицетворяют отрицательные персонажи, обнажается Фонвизиним.

Единственное спасение от мира, обреченно ждущего своей гибели, – уход в область вечных бесплотных идей. Этим и обусловлена феноменологическая легкость положительных персонажей «Недоросля», их принципиальная бесплотность. (В дальнейшем эти качества сформируют тип бес-почвенного героя.) Неукорененность героев в бытии делает их совершенно нечувствительными для законов физического мира, в том числе и для всеобщего закона времени. Не обладая необходимой для жизни «тяжестью», персонажи высокого мира несут на себе отблеск бессмертия. Стародум в

³⁷ Лебедева О.Б. Указ. соч. – С. 255.

буквальном смысле возвращается из мира мертвых, репрезентируя идею бессмертия:

«Г-жа Простакова (испугавшись, с злобою). Как! Стародум, твой дядюшка, жив! И ты изволишь затевать, что он воскрес! Вот изрядный вымысел!

Софья. Да он никогда не умирал.

Г-жа Простакова. Не умирал! А разве ему и умереть нельзя? <...>

Г-жа Простакова. Как не умирал! Что ты бабушку пугаешь? Разве ты не знаешь, что уж несколько лет от меня его и в памятцах за упокой поминали?» [т.1, 138].

И Стародум, и Правдин, и Милон – герои-идеи, «бессмертные» которых обеспечено их изначальной непринадлежностью жизни, своего рода инобытийностью. Сферой их истинного существования является не земной мир, а мир вечных идей – София. Эта «бесплотность» и «бескровность» идеальных героев чрезвычайно привлекательна для автора, поддавшегося иллюзии «жизни вечной». С точки зрения Фонвизина, Софьи(=Софии) достойны лишь те персонажи пьесы, духовное начало которых полностью вытеснило начало телесное. При этом триада «дух – душа – тело», характерная для предшествующего (средневекового) этапа культуры, «сворачивается» в классицизме в диаду «дух – тело». В результате подобной редукции из художественной реальности текста исчезает необходимое промежуточное звено – «душа», связующая «дольный» и «горний» миры. Оппозиция «дух-тело» обретает в русском классицизме абсолютный характер: без-духовность отрицательных персонажей в системе фонвизинского текста уравновешена бесплотностью положительных героев. Интересно при этом отметить, что телесная «тяжесть» Простаковой и Скотинина обеспечена удивительной «легкостью» и «прозрачностью» их языка, напротив персонажи софийного мира (Милон, Правдин, Стародум) «утяжеляются» речью. Не случайно последним принадлежат развернутые высказывания, которые в будущем

развернутся в блестящие, но бесконечные монологи Чацкого. Здесь происходит зарождение героев, чья субъектность будет обеспечена исключительно речевым планом...

Добавим, что устремленность к высшему, софийному миру и отказ от земного существования – характерная черта всей русской литературы. Именно здесь проходит водораздел между искусством классическим и искусством классицистским. Античность, на которую декларативно была ориентирована русская словесность, как известно, обожествляла близкую материю, усматривая в ней ту непосредственную основу, благодаря которой только и могло осуществляться человеческое бытие. Бог существует в великой явленности вещей, составляющих суть античного Космоса. Это доверие к близлежащему миру безвозвратно утрачено русской культурой. Показательно, что истинные ценности всегда располагаются за пределами того пространства, в котором пребывает человек. Главный герой русской литературы – лишний человек, патологически не способный различать ценность Близкого, обреченный на дальнее зрение, блуждающее в пространственных лабиринтах. Вследствие этого одним из основных жанров в литературе становится жанр путешествия, репрезентирующий идею невключенности субъекта в пространство. Путешествие – не что иное, как скольжение по поверхности мира, за которым скрывается страх места как точки, где тело обретает искомую тяжесть, где воскресает память о Матери-Земле, рождающей и умертвляющей всякую плоть. И Стародум, и Милон, и Правдин – герои «странствующие», не прикрепленные к почве. Слово «мещанин» в русском языке очень рано начинает нести в себе негативный оттенок, становясь синонимом «мертвого» человека, не способного к живой мысли. («Мещанская драма» будет создана А.Н.Островским почти век спустя. Примечательно, что Островский из пьесы в пьесу будет воспроизводить всю ту же, уже знакомую русскому читателю из пьес Д.И.Фонвизина, А.С.Грибоедова, Н.В.Гоголя удушливую атмосферу оседлости, в которой невозможно рождение истинного Героя.)

В первой настоящей русской комедии, таким образом, запечатлено недоверие к окружающему миру вещей, которое в дальнейшем будет характеризовать российскую словесность в целом. Оседлость надолго станет признаком недостойной для кисти художника действительности, напротив, «легкость» персонажа, его способность перемещаться в пространстве окажутся знаком, указующим на несомненную подлинность изображаемого лица.

Этими же причинами, на наш взгляд, обусловлен и факт отсутствия истинной комедии на русской почве. Конечная цель всякой комедии – возвращение мира к его исходным параметрам. Это неизбежное возвращение комедии к своему началу на глубинных уровнях несет в себе идею осмеяния Времени, нарушающего исходный порядок вещей в мире. Комедия Фонвизину не удалась, ибо логика осмеяния смерти не «склоняется на русские нравы». Специфика фонвизинской комедии заключается в том, что ее структура разомкнута, начало и конец не связаны между собой. Этот «зазор» и есть выход в последующую романтическую литературу.

Глава 4. ЖИВОПИСНЫЙ КОД РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Начиная с 1770-х гг. русская культура начинает осознавать собственную условность. Знаменитые «потемкинские деревни» являлись крайним выражением характерной для конца столетия «живописной» концепции пространства. Живописные селения, представленные взору Екатерины II, были всего лишь театральными декорациями. В исследовании А.М.Панченко «потемкинские деревни» разоблачены как миф, но сама разработка данного мифа в условиях русской культуры второй половины XVIII века представляется ученому значимой. Панченко связывает появление потемкинского проекта с политической ситуацией России накануне войны с Турцией.¹ В контексте наших рассуждений «размалеванные декорации» отражали характерную для всякого «имперского дискурса» установку на визуальные эффекты. Кроме того, «потемкинские деревни» – это еще и саморазоблачение культуры, обнажение собственной бутафорности.²

В данной связи закономерным оказывается обращение к изучению литературных текстов, в которых вырабатывается представление об условном характере всякого поэтического текста.

Данная часть работы адресована к феноменологии восприятия. В силу универсального характера заявленной проблемы мы обращаемся лишь к одному аспекту – живописному коду русской культуры, который становится основополагающим в условиях русской культуры 1770 – 1800-х гг. XVIII века. Привлекаемая метафора живописи не случайна. Чувство пространства более всего находит свое выражение в изобразительных видах искусства

¹ Панченко А.М. «Потемкинские деревни» как культурный миф // Из истории русской культуры. – М.: Языки русской культуры, 2000. – Т. IV. – С. 685-701.

² К этому же ряду явлений относятся и знаменитые маскарады и карусели Екатерининского времени.

(архитектура, скульптура, живопись). Практика классицизма всецело ориентирована на создание прямой перспективы, которая устанавливает порядок, но сам этот порядок принадлежит исключительно визуальным эффектам.

§ 1. «ПИСЬМА РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА» Н.М.КАРАМЗИНА: ВИЗУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Проблема взаимосвязи поэзии и живописи – одна из ведущих в русской культуре конца XVIII – начала XIX века. Это было время, когда в России стали активно обсуждаться теоретические вопросы искусства, в первую очередь живописного.³ По замечанию Г.З.Каганова, «...в русской культуре доминировали зрительные ценности <...> Картинность давно была лучшим мерилем всякой художественности и заключала в себе высшее наслаждение <...> Достоинство словесности определялось ее способностью рисовать

³ В 1770 – 1780-е гг. осуществляется ряд переводов европейской литературы: «Письма Дон Антония Рафаэлла Менгса, перваго живописца двора его Величества Короля Испанского к Дон Антонию Понзу, переведенного с Испанского (писанного самим художником) на Италианский, а с италянкого на Российский» (1786 г.), «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и Примечание о портретах. Переведены первое с итальянского, а второе с французского...», «Диссертация о влиянии анатомии и скульптуры на живопись». В одном из своих «эстетических трактатов В.К.Тредиаковский обращается к теоретической разработке проблемы взаимодействия словесного и живописного в составе человеческой культуры: «Как живописная картина; так поэзия: она есть словесное изображение. Преизрядно, после Горация, употребляется поэзия живописи: но стих я употребляю краске, употребленной на живопись. Что изображаю краскою, весьма есть различно от нея; равно и поэзия всеконечно есть не стих: сей есть как краска, а поэзия всеконечно есть не стих: сей есть как краска, а поэзия, как изображенное ею» (Тредиаковский В.А. Указ. соч. – С. 404).

О внимании русских поэтов к проблемам живописи говорят и стихотворные послания: «Стихи умершему Академии художеств и господину профессору и директору Антону Павловичу Лосенкову» В.И.Майкова, «Послание к российским питомцам свободных художеств» Я.Княжнина и др. О рецепции живописного наследия Западной Европы русским искусством см. содержательный ряд исследований К.Ю.Лаппо-Данилевского: Лаппо-Данилевский К.Ю. Об источниках художественной аксиологии Н.А.Львова // XVIII век. – СПб.: Наука, 1999. – Сб. 21. – С. 282-295; Мозговая Е.Б., Лаппо-Данилевский К.Ю. Идеи И.И.Винкельмана и Петербургская академия художеств в XVIII столетии // XVIII век. – СПб.: Наука, 2002. – Сб. 22. – С. 155-179.

картины»⁴ [11, 59-60]. На рубеже столетий культ архитектуры сменяется культом живописи. Интересно, что на протяжении почти всего XVIII столетия Творец чаще всего сравнивался русскими поэтами с фигурой Зодчего:

Не лучше ль блеском их не льститься;
Но Зодчему тому дивиться,
Что создал столь прекрасно мир?⁵

Однако к концу столетия эта метафора претерпевает изменения. На авансцену русской культуры выходит Бог-Художник:

Нет, Изограф! – хоть превосходишь
Всех мастерством дивным твоим;
Вижу, что средств ты не находишь
С Мастером в том спорить таким,
Чей взгляд все один образует, –
Рисует.⁶

Интерес поэзии к живописи обусловлен прежде всего общей эстетической ситуацией, сложившейся к 1770 – 1780-м гг. Внезапный расцвет русской живописи (Ф.С.Рокотов, Д.Г.Левицкий, В.Л.Боровиковский и др.) не мог не оказывать влияния на «смежные» искусства. Однако в этом случае не прояснена сама «живописная» тенденция времени. Настоятельно требует своего объяснения и исчерпанность «архитектурного стиля».

На наш взгляд, подобный переход обусловлен глубинными причинами, связанными со сменой представлений о сущности пространства. Гегель определяет скульптуру как «самостоятельное бытие», или «для-себя-бытие». Действительно, архитектура и скульптура связаны с трехмерностью изображения и обладают собственной пластической протяженностью. Монументальные здания становятся частью пространства, порождающего бытие человека. Как известно, Гегель оценивал «видимость» живописи как

⁴ Каганов Г. З. Санкт-Петербург: образы пространства. – М.: Индрик, 1995.

⁵ Державин Г.Р. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1957. – С. 296.

⁶ Там же. – С. 314.

очередную степень дематериализации духа, освобождения его от уз материальности – степень переходную от скульптуры к музыке, т.е. от одухотворенной телесности скульптуры к стихии внутреннего чувства. Согласно концепции Гегеля, в живописи внешнее еще не есть простой условный знак внутреннего (музыка), но уже и не есть само по себе нечто материальное (скульптура). Таким образом, живопись становится воплощением сферы чистой видимости, иллюзией материи, но никогда не самой материей. В «Философии искусства» Ф.Шеллинг также пытается наметить иерархию изобразительных искусств. Сопоставляя скульптуру с живописью, он отдает пальму первенства последней: «Ибо изобразительными средствами ее являются не телесные вещи, как в пластике, но свет и краски, то есть нечто, уже само по себе бесплотное и до известной степени духовное»⁷. Дематериализация мира, его пластическое развенчание – одна из характернейших особенностей европейской литературы рубежа XVIII – XIX столетий.

Переход от пластического видения к видению живописному был обусловлен переходным характером как европейской, так и русской культуры. Интересно, что в 1835 году С.П.Шевырев писал о завершении «пластического» периода в истории русской культуры: «Период форм, период материальный, языческий, одним словом, период стихов пластицизма уже кончился в нашей литературе сладкозвучною сказкою; пора наступить другому, духовному периоду мысли»⁸.

Однако переход к «духовному периоду мысли» не был одномоментным. На рубеже XVIII – XIX столетий пластическое видение мира уступает место видению живописному. В условиях русской культуры тенденция к живописности особенно ярко проявляет себя в творчестве Г.Р.Державина⁹ и Н.М.Карамзина.

⁷ Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль, 1999. – С. 316.

⁸ Шевырев С.П. Взгляд русского на современное образование Европы // Москвитянин. – 1841. – Ч.1. – С. 275.

⁹ См., например, ставшую уже классической работу Е.Я.Данько (Данько Е.Я. Изобразительное искусство в поэзии Державина // XVIII век. – М; Л.: Изд-во АН СССР,

Интерес к цвету в истории человеческой культуры связан с переживанием пространства. «Мгновенье каждое имеет цвет особый», – писал в своей поэтической декларации «Время» М.Н.Муравьев. Изменчивость пространства всего более проявляет себя в изменчивости колорита. Чем тоньше цветоощущение культуры, тем сильнее и драматичнее переживаемое ей чувство времени. Предшествующий этап русской поэзии не знал цветовых определений, которые бы выявляли неповторимость мгновения. Примеры, приводимые М.В.Ломоносовым в его «Риторике», почти все относятся к традиционным сочетаниям. Как правило, поэтическое определение обозначает типический (идеальный) признак определяемого понятия: ‘долгий путь’, ‘быстрый бег’, ‘кудрявая роща’, ‘румяная и благовонная роза’, ‘смердный труп’, ‘горькая желчь’, ‘зеленая трава’, ‘багряная кровь’ и т.д. Повторяемость одних и тех же словесных формул как внутри индивидуальных поэтических систем, так и в поэзии классицизма в целом приводит к созданию образа неподвижного мира. Условно-поэтический язык классицистской эстетики сопротивляется движению времени. Напротив, поиски русской культуры 1780 – 1790-х гг. ведутся в направлении пространства, окрашенного цветом. При этом кисть художников пытается запечатлеть переменные признаки реальности. Подобным движением отмечена, например, поэзия М.Н.Муравьева.

В творчестве Карамзина многое отмечено изобразительным, главным образом – живописным началом. Объектом исследования являются «Письма русского путешественника», в которых, на наш взгляд, наиболее полно раскрылся изобразительный дар писателя.

Несомненно, на поэтическую образность Н.М.Карамзина повлияло увлечение писателя классической живописью. Один перечень упомянутых им художников составил бы несколько страниц печатного текста. Обращенность

1940. – Сб. 2. – С. 166-247), а также исследование К.В.Пигарева, не утратившего своей актуальности и сегодня (Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство [XVIII – первая четверть XIX века]. – М.: Наука, 1966).

Карамзина к живописным полотнам носит программный характер. В поэме «Дарования» (1796 г.) автор говорит о том, что главной функцией поэзии является «описание картин, прелестных очам»:

Натуры каждое явление
И сердца каждое движенье
Есть кисти твоя предмет;
<.....>
И часто прелесть в подражанье
Милее, чем в природе нам:
Лесок, цветочек в описанье
Еще прелестнее очам.¹⁰

Вслед за М.В.Ломоносовым и А.П.Сумароковым¹¹ Карамзин предлагает идеи для живописных картин русской истории («О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств»): «Мысль задавать художникам предметы из отечественной истории достойна Вашего патриотизма и есть лучший способ *оживить* для нас ее великие характеры и случаи, особливо пока мы еще не имеем красноречивых историков, которые могли бы поднять из гроба знаменитых предков наших и явить тени их в лучезарном венце славы»¹². Итак, картины, по мнению Карамзина, способны оживить историю, явить тени ушедших. Слава художника в какой-то мере превосходит славу песнописца. Спор между пластическим и поэтическим запечатлен и в «Письмах русского путешественника», в эпизоде, в котором

¹⁰ Карамзин Н.М., Дмитриев И.И. Избранные стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1953. – С. 219.

¹¹ Интересно обратить внимание на типологическую общность «О случаях и характерах, в Российской истории, которые могут быть предметом художеств» Н.М.Карамзина с «Идеями для живописных картин из Российской истории» М.В.Ломоносова. Во всех этих текстах авторы пытаются выступить в роли живописцев. Возникает устойчивое впечатление, что речь в данном случае идет еще об одном «скрытом» состязании XVIII столетия (Ломоносов – Сумароков – Карамзин), только на этот раз в сфере конкуренции оказываются не «переложения псалмов», а «идеи для живописных картин».

¹² Карамзин Н.М. Сочинения: в 2 т. Т. 2. Критика. Публицистика. Главы из «Истории государства Российского». – Л.: Худож. лит., 1984. – С. 106.

дается описание Лаокооновой группы. Путешественник рассматривает знаменитую скульптуру с «Энеидой» в руках. Бессмертная поэма Вергилия сопоставлена в данном фрагменте с «произведением Фидасова резца». Слово и Камень вступают в открытое состязание. В дальнейшем Карамзин даст свою окончательную оценку подобному противостоянию: «Вергилиево описание конечно хорошо; но оно есть самая сухая история против Фидасовой поэмы». Живость (живо-пись=живое письмо) изображения чрезвычайно важна для автора, пытающегося найти пути к подлинному (насколько это возможно в рамках XVIII столетия) изображению жизни. Идеальное словесное изображение должно быть приближенным к живописному произведению или скульптурному творению. Описывая английскую литературу, Карамзин особо говорит о том, что именно она является родиной почитаемой им живописной поэзии: «Литература англичан, подобная их характеру, имеет много *особенности* и в разных частях превосходна. Здесь отечество *живописной поэзии* (poésie descriptive): французы и немцы переняли сей род у англичан, которые умеют замечать самые мелкие черты в природе. По сие время ничто еще не может сравняться с Томсоновыми «Временами года»; их можно назвать зеркалом природы»¹³.

Связь поэзии с живописью при этом была не только умозрительной, теоретической, но и конкретно-поэтической. Проза Карамзина развивалась в направлении «эстетики видения», внимание автора было сосредоточено главным образом на самом акте зрения.

Исследователи творчества Карамзина не раз отмечали необычность его зрительного восприятия. Тенденция к живо-писанию наиболее полно проявит себя в предромантической прозе Карамзина («Сиерра-Морена», «Остров Борнгольм»). Данный период характеризуется повышенной ролью

¹³ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Повести. – М.: Правда, 1980. – С. 501. Здесь и далее ссылки на «Письма русского путешественника» даются на данное издание с указанием страниц в квадратных скобках.

цветообозначений, что позволяет писателю добиться усиления зрительного эффекта.

Однако уже в «Письмах русского путешественника» имеет место авторская рефлексия над поэтическим словом, средства которого чрезвычайно бледны по сравнению с кистью художника. Только живописное полотно способно дать подлинный образ реальности, в полной мере запечатлеть уходящее мгновение. Тоска путешественника – это почти романтическая тоска, связанная с ограниченными возможностями Слова, с принципиальной недоовоплощенностью словесных образов: «Ах! Для чего я не живописец! Для чего не мог я в ту же минуту изобразить на бумаге плодоносную, зеленую долину Гасли, которая в виде прекраснейшего цветущего сада представилась глазам моим между диких, каменных, небеса подпирающих гор» [205]. Впоследствии В.А.Жуковский попытается дать свой программный вариант словесного выражения «невыразимого».¹⁴ Мучительное противостояние

¹⁴ Заметим, что в отличие от Н.М.Карамзина В.А.Жуковский отказывается в праве выражения не какому-либо отдельному виду искусства, а искусству как таковому. «Язык земной», о котором говорится в «Невыразимом», включает в себя не только слово, но и палитру: «*Но где, какая кисть ее изобразила?*». Несмотря на то, что, как не раз уже отмечалось критикой, слово поэта преодолевает «невыразимость» мира, рефлексия оказывается все-таки ведущей. Размышления о несостоятельности искусства пронизывают все творчество Жуковского. В «Путешествии по Саксонской Швейцарии» Жуковский противопоставляет «письмена природы» человеческому языку, указывая на невозможность воспроизведения «картин», созданных самим Творцом: «Как жаль, что надобно употреблять слова, буквы, перо и чернила, чтобы описать прекрасное! Природа, чтоб пленять и удивлять своими картинами, употребляет утесы, зелень деревьев и лугов, шум водопадов и ключей, сияние неба, бурю и тишину, а бедный человек, чтоб выразить впечатление, производимое ею, должен заменить ее разнообразные предметы однообразными чернильными каракульками, между которыми часто бывает гораздо труднее добраться до смысла, нежели между утесами и пропастями до прекрасного вида» (Жуковский В.А. Проза поэта. – М.: Варгинус, 2001 – С. 14).

Интересно сравнить поэтические опыты Н.М.Карамзина и В.А.Жуковского с юношеским стихотворением А.С.Пушкина «Монах» (1813):

Иль краски б взял Вернета иль Пуссина;
Волной реки струилась бы холстина;
На небосклон палящих, южных стран
Возведши ночь с задумчивой луною,
Представил бы над серою скалою,
Вкруг коей бьет шумящий океан,
Высокие покрыты мохом стены;
И там в волнах, где дышит ветерок,
На серебре, вкруг скал блестящей пены,

«логоса» и «иконы»¹⁵ завершится победой Слова. Однако для Карамзина, как представителя предшествующего – классицистского – периода русской литературы, важнее «икона», слово оказывается всецело подчиненным визуальному ряду.¹⁶ «Представление слова воочию» – главная цель карамзинского путешествия, описание которого уподобляется экскурсии по залам грандиозной художественной галереи.

Действительно, все в «Путешествии» готово обернуться живописным шедевром, все таит в себе скрытую возможность стать Картиной. Именно с этой особенностью текста связано беспрецедентное по своей частоте употребление слова «картина», ставшего не только своеобразной сигнатурой карамзинского стиля, но и образовавшего вполне самостоятельную сюжетную линию. Нам представляется, что можно выделить следующие варианты «картинного» сюжета:

1) взору путешественника открываются великолепные картины («Сей прекрасно выстроенный город, море, гавань, корабли в пристани и другие, рассеянные по волнующемуся, необозримому пространству вод, – все сие

Зефирами колеблемый челнок.

(Пушкин А.С. Указ. соч. – Т. 1. – С. 15-16).

Казалось бы, молодой Пушкин всего лишь подражает предшествующей литературе. Вместе с тем, в стихотворении имеется совершенно новый план. Еще Б.Томашевский отметил, что в этих строках «отразилось непосредственное знакомство с картинами Верне и, вероятно, с репродукциями мифологических пейзажей Пуссена. Характерен точный отбор существенных признаков пейзажа (преобладают признаки, присущие маринам Верне) и умение выразить их словом» (Томашевский Б.В. Пушкин: работы разных лет. – М.: Книга, 1990. – С. 44). Пушкинское стихотворение – счастливое соперничество слова с живописью. Отметим, что слово здесь едва ли не ярче и подлиннее своего источника.

¹⁵ Mitchell W. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994. – P. 28.

¹⁶ Существует, однако, и другая точка зрения. Например, Андреас Шенле говорит о логоцентризме Н.М.Карамзина: «Карамзин возлагает все свои надежды на слово. Для него не существует таких субъективных оттенков, которые нельзя уловить или выразить речью, подобно тому, как внешняя реальность полностью подлежит речевому описанию. Более того, слово создает реальность, так как она обретает форму только с помощью вымышленных представлений. Поэтому пальма первенства отдается слову...» (Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1740-1840. – СПб.: Академический проект, 2004. – С. 70).

вместе образует такую *картину*, любезнейшие друзья мои, какой я еще не видывал в жизни своей и на которую смотрел два часа в безмолвии, в глубокой тишине, в сладостном забвении самого себя» [55 – 56], «Шумит ветер – облака показываются на западе, разливаются по небу, и мрачная завеса скрывает от глаз моих великолепную *картину*» [239]);

2) путешественник занят пристальным рассматриванием живописных картин («Нет, я хожу в кармелитский монастырь для того, чтобы видеть милую, трогательную Магдалину, живописца Лебрюна, таять сердцем и даже плакать!.. О чудо несравненного искусства! Я вижу не холодные краски и не бездушное полотно, но живую ангельскую красоту, в горести, в слезах, которые из небесных голубых глаз льются на грудь мою, чувствую теплоту, жар их и вместе с нею плачу» [383 – 384]);

3) в памяти рассказчика всплывают образы известных картин («Сады, сельские домики, луга и винограды представлялись глазам моим. Сколько ландшафтов, достойных кисти Сальватора Розы или Пуссеновой» [134], «...и дикая лесная пустыня обратилась в прелестный английский сад, в живописные ландшафты, в Пуссенову картину» [424]);¹⁷

4) воображение путешественника рисует фантазмагорические картины («Мне казалось, что я пришел в мрачное жилище фанатизма. Воображение мое представило мне сие чудовище во всей его гнусности, с поднявшимися от ярости волосами, с клубящеюся у рта пеною, с пламенными, бешеными глазами и с кинжалом в руке, прямо на сердце мое устремленным» [126]; «Воображение мое представляло плывущую по зеркальным водам лодку; зефир веял вокруг ее и правил ею вместо кормчего» [260]);

5) взгляд рассказчика уподобляется взгляду художника: («...я с спокойствием невинности смотрел на ее прекрасные голубые глаза, на ее

¹⁷ Л.Геллер впервые обратил внимание на то, что русская литература предпочитает говорить о нерусском искусстве, создавая «выход через окно картины в нерусский мир» (Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) // Wiener Slawistischer Almanach. – 1997. – Bd. 44. – С. 157).

правильный греческий нос, на ее розовые губы и щеки и любовался ее прелестями так, как молодой ваятель любит Микель-Анджеловою статуею или живописец Рафаэлю картину» [87]; «...его-то и надо представить в живописи, а прочее можно обрисовать, но так, как делал свои рисунки Рафаэль или Микель-Анджело...» [353]).

В конечном итоге именно картинный сюжет формирует пространственность самого текста. Это пространство, по удачной формулировке Ж.Женетта, «не пассивно, не подчинено времени последовательного чтения, но, вырастая из этого времени и осуществляясь в нем», «его постоянно искривляет и обращает вспять, а значит, в известном смысле и отменяет»¹⁸. Речь при этом, конечно же, идет об иллюзорной отмене времени, о его локализации в пространстве страницы.

Особенно значим в данном аспекте сюжет посещения Дрезденской галереи. Данный фрагмент «Писем», насколько нам известно, не был еще предметом специального исследования. Вместе с тем, он играет едва ли не определяющую роль в системе карамзинского текста. Выделенность данного фрагмента из общей ткани повествования обусловлена в первую очередь тем, что визуальное пространство одерживает здесь полную победу над пространством вербальным. Борьба «логоса» и «иконы», определяющая специфику текста в целом, разрешается в пользу «иконы». Обращает на себя внимание то, что Карамзин почти отказывается от какого бы ни было комментария. Вместо ожидаемой читателем эмоциональной оценки увиденных картин – нескончаемый перечень имен художников и названий их картин.¹⁹

¹⁸ Женетт Ж. Фигуры: в 2 т.: пер. с фр. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 281.

¹⁹ Ощущение бесконечности списка усиливается чрезвычайно громоздким синтаксисом. Позволим себе обширную цитату, как нельзя лучше иллюстрирующую данную мысль: «Я рассматривал со вниманием Рафаэлю Марию (которая держит на руках младенца и перед которою стоят на коленях св. Сикстус и Варвара); Корреджию «Ночь», о которой столько писано было и говорено было и в которой удивляются смеси света с тьмою; Микель-Анджелову картину, представляющую осужденного на смерть человека и вдали город; картины Юлия Романа: Пана, который учит на флейте молодого пастуха; играющую Цецилию, окруженную святыми, и проч. – Веронезовы: «Воскресение», «Похищение Европы» и проч. – Караччиевы: «Гения славы», летящего по воздуху; «Марию с младенцем,

При этом авторский комментарий в буквальном смысле выведен за границы текста, являя собой жанр развернутых энциклопедических «примечаний». В результате избираемой автором повествовательной стратегии пространство текста сливается с перечнем картин.

На наш взгляд, приведенный в «дрезденском сюжете» каталог надписей – не что иное, как вход в особую визуальную (хочется сказать – виртуальную) реальность текста. От читателя требуется не чтение текста, а его «просматривание», переход от вербального восприятия к визуальному. Уход автора от всякой, в том числе и эмоционально-оценочной, интерпретации приводит к тому, что дрезденские полотна предстают перед читателем в своем исходном, не опосредованном взглядом рассказчика виде. Визуальное пространство в данном случае подчинено не Взгляду, а Памяти. Перечень надписей выполняет функцию мнемонических знаков, уводящих в лабиринт визуального опыта. В зависимости от «объема культурной памяти» контуры живописных полотен могут быть как предельно отчетливыми, так и предельно размытыми. Логическим пределом в данном случае являются, с одной стороны, воскрешенные полотна, с другой – «белые пятна», возникающие в случае незнакомства читателя с «надписью». Не случайно мотив стершихся от

Матвеем и Иоанном» и проч. – Тинторетовы: «Аполлона с музами», «Падение ангелов» и проч. – Бассановы: «Израильский народ в пустыне», «Ноево семейство» и проч. – Джордановы: «Похищение сабинянок», «Умиряющего Сократа», «Сусанну в купальне» и проч. – Розовы: собственный его портрет и ландшафт с деревьями, где сидящий старик говорит с двумя стоящими, – Пуссенновы: «Ноево жертвоприношение», ландшафт с двумя сидящими нимфами и с Нарциссом, который смотрится в воду, и еще другой, где спит нагая нимфа, которую рассматривают из-за дерева двое мужчин, – Рубенсовы: сидящую Марию с младенцем, которому ангелы подают плоды; «Страшный суд», «Христа, спящего на корабле во время бури», «Похищение Прозерпины», «Пьяного Силена с нимфами», «Венеру с Адонисом», «Наказываемого Купидона», которого одна женщина держит на руках, а другая сечет лозою; «Нептуна, укрощающего море» и проч. – Фан Диковы изображения королей Карла II и Якова II; Иеронима, у ног которого лежит лев, и проч. – и, наконец, Менгсовы, которых очень много» [91-94]. Этот беспрецедентный даже для литературы модерна синтаксический период, безусловно, рассчитан на «посвященного» читателя. В противном случае он являет собой образ хаоса. Если учесть, что данное перечисление постоянно прерывается не менее обширными энциклопедическими комментариями, становится ясной вся степень новаторства Карамзина.

времени картин занимает ведущее место в системе карамзинского творчества.²⁰ Всмотривание в неясные контуры фресок и живописных полотен оказывается эквивалентным припоминанию – пристальный Взгляд восстанавливает стертые контуры. В обозначенном контексте путешествие оказывается актом воскрешения артефактов.

Визуализация текста достигается также благодаря тому, что взгляд путешественника обладает завидной способностью к мгновенному преобразению окружающей реальности в «картинку»: «*Карикатура* за *карикатурою* приходила в трактир, и всякая *карикатура* требовала пива и трубки» [54], «Одним словом, нас можно было в эту минуту изобразить на одном из тех *эстампов*, которым украшаются модные романы!» [77], «Я с примечанием смотрел на *портрет* твой, любезный Вейсе, и узнал бы тебя между тысячами» [110]; «Я взошел на крыльцо и увидел молодую, прекрасную, нежную, белокурую женщину – в маленькой черной шляпке, в амазонском зеленом платье, с белым платком в руках, – вышедшую из коляски с пожилым горбатым, долгоносим мужчиною, которого изображение было бы не последнею темою между гогардскими *карикатурами*» [87], «...видеть смущение ночных теней на *романтической картине* вевейских окрестностей» [223], «...если бы я, прожив в Лондоне года два, уехал и захотел себе представить его в *картине*, то мне надлежало бы оживить в памяти своей сильные впечатления нынешнего дня» [454] и т. д. Любопытно заметить, что Карамзин не только обращается к живописи, но дает ее жанровую дифференциацию («карикатура», «эстамп», «романтическая картина» и т.д.). Завершаются «Письма русского путешественника» следующими размышлениями: «Может быть, и другие найдут нечто приятное в моих *эскизах*; может быть, и другие...» [528]. В результате подобного принципа

²⁰ Ср.: «Впрочем, вся картина испорчена воздухом и сыростию» [152], «Барельефы крыльца, представляющие разные сцены из «Метаморфоз» Овидиевых, покрылись зеленым мохом; здесь над пламенным сердцем нежного Приама, умирающего от любви к Тизбе, развевается хладная полынь; там время рукою своею изглаживает картину Юнонина мщения...» [340].

изображения окружающий мир сам начинает напоминать поверхность живописного полотна.

Таким образом, окончательной целью путешествия являлась поэтически преображенная реальность, максимально приближенная к поверхности живописного полотна. Подобное преобразование пространства – важнейшая составляющая авторского замысла. Восприятие объективной действительности почти всегда носит у Карамзина опосредованный характер. Мир обретает ценность только в том случае, если несет в себе память культурного знака. «Весна не была бы для меня так прекрасна, если бы Томсон и Клейст не описали мне всех красот ее», – с самого начала заявляет рассказчик. (Ср. с «Дарованием»):

Ламберта, Томсона читая,
С рисунком подлинным сличая,
Я мир сей лучшим нахожу;
Тень рощи для меня свежее,
Журчанье ручейка нежнее;
На все с веселием гляжу,
Что Клейст, Делиль живописали;
Стихи их в памяти храня,
Гуляю, где они гуляли,
И след их радует меня!²¹⁾

Вследствие этого границы, отделяющие искусство от жизни, становятся призрачными: картина оказывается входом в иное пространство, тогда как окружающая путешественника реальность обращается в лаковую поверхность живописного полотна. «Все сие так живо, так естественно, что я тысячу раз забывался и принимал искусственное подражание за самую натуру» [326], – отмечает путешественник в очередном из своих писем. (Примечательно, что в середине XVIII в. в Европе распространяется мода на так называемые «зеркала

²¹ Карамзин Н.М., Дмитриев И.И. Указ. соч. – С. 219.

Клода»: «Путешественники предпочитали любоваться не непосредственно природой, но ее отражением в зеркале с затемненной коричневой амальгамой, снимавшей яркость света и цвета и создававшей иллюзию живописного полотна»²²).

Мир-картина востребовал новую фигуру – фигуру Со-зерцателя. Путешественник Карамзина часами рассматривает открывающиеся взору картины: «Я с спокойствием невинности смотрел на ее голубые прекрасные глаза, на ее правильный греческий нос, на ее розовые губы и щеки и любовался прелестями ее так, как молодой ваятель любит Микель-Анджеловую статую или живописец Рафаэлю картину» [87]; «Сей прекрасно выстроенный город, море, гавань, корабли в пристани и другие, рассеянные по волнуемому, необозримому пространству вод, – все сие вместе образует такую картину, любезнейшие друзья мои, какой я еще не видывал в жизни своей и на которую смотрел *два часа* в безмолвии, в глубокой тишине, в сладостном забвении самого себя» [55 – 56]; «С час стоял я на мосту, соединяющим так называемый Новый город с Дрезденом, и не мог насытиться рассматриванием приятной картины, которую образуют обе части города и прекрасные берега Эльбы» [90]. Столь длительное разглядывание необходимо для того, чтобы «впечатлеть» природу: «Величественный рельеф природы! Впечатлейся в моей памяти!» [239]. Можно сказать, что глаз путешественника начинает уподобляться в карамзинском тексте камере-обскуре.

Действительно, мир «Писем» – это мир, всецело поглощенный взглядом рассказчика. Метафора зрения здесь основная. «Насыщайся, мое зрение!» [239] – за этим восклицанием путешественника скрыт важнейший принцип построения художественного текста. Читатель имеет дело не с объективной реальностью, а с оптическими иллюзиями, с миром, пропущенным через сетчатку глаза. Быть может, именно поэтому чтение «Писем» требует

²² Об этом: Ямпольский М.Б. Наблюдатель: Очерки истории видения. – М.: Ad Marginem, 2000. – С. 51.

постоянного напряжения: читателю необходимо учитывать опосредованный характер изображения, на котором настаивает автор. Иными словами, мы сталкиваемся не с прямым изображением, а с миром, «распростертым» на сетчатке глаза. (Не есть ли все последующие литературные путешествия – В.К.Кюхельбекер, Ф.В.Булгарин, В.Г.Белинский – попыткой избавиться от этого опосредующего взгляда и приблизить к себе реальность?) В одной из работ В.Подорога предлагает различать «вещи» и «объекты»: «Вещь – за границами живописного пространства, она принадлежит Реальности. Та же «вещь», которая попадает в живописное пространство – это уже не вещь, а объект»²³. Пользуясь подобным разграничением, можно сказать, что в «Письмах русского путешественника» представлены не вещи, а объекты.

В результате избранного принципа изображения создается особый мир, раздражающий читателя своей недоступностью. Пространство «Писем» – пространство поверхностей, не допускающее третьего измерения. На наш взгляд, здесь заключена важнейшая особенность сентименталистского метода. В отличие от классицизма сентиментализм указывает на возможность глубины, но никогда не открывает ее. Манифестация глубины не есть ее репрезентация. Однако при этом оказывается обнаженным принцип плоскостного (декоративного) пейзажа, характерный для предшествующего этапа. Читатель, которому был обещан выход в иное измерение, стремится к его обретению, но по-прежнему наталкивается на плоскость натянутого полотна. Путь к реальности блокирован зрением художника, видящим вокруг себя картины и только картины.²⁴

²³ Подорога В.А. Навязчивость взгляда. М.Фуко и живопись // Фуко М. Это не трубка. – М.: Худож. журнал, 1999. – С. 112-113.

²⁴ Характерно, что писатели конца XVIII – начала XIX в. также постоянно апеллируют к взгляду Художника, обращающего видимое в картины. «Сколько предметов для кисти художника! умей только выбирать», – пишет К.Н.Батюшков в «Прогулке в Академию художеств» (Батюшков К.Н. Избранная проза. – М.: Сов. Россия, 1988. – С. 96).

В данном тексте запечатлено все то же преобразование трехмерного пространства в пространство двумерное. Не случайно путники любят зеркальным отражением зданий: «Великолепные здания, позлащенные утренним солнцем, ярко отражались в чистом зеркале Невы, и мы оба единогласно воскликнули: «Какой город! Какая река!» (Там же. – С. 96). В

И еще одно, очень важное, на наш взгляд, замечание. Карамзин вводит в текст видимую фигуру рассказчика, преодолевая принципиальную невидимость автора, характерную для классицистской поэтики. Можно сказать о том, что объектом изображения в «Письмах» впервые становится видимый «автор» в видимом мире.²⁵ Напомним, что эпоха сентиментализма являет собой переход к видимости. Полемизируя с Руссо, Карамзин писал: «Нынешний век можно назвать веком откровенности в физическом и нравственном смысле... Теперь

контексте наших рассуждений гладь Невы – образ грандиозного художественного полотна. Взгляд путников обращен не вокруг себя, а устремлен к зеркальной поверхности воды. «Отраженные» картины – один из популярнейших приемов русской поэзии. По-видимому, их возникновение в русской поэзии связано с именем Г.Р.Державина, о чем убедительно писала М.Гришакова (Гришакова М.Ф. Семантика отражения в поэзии Г.Р.Державина // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1989. – Вып. 23. – С. 139-144).

Своего апогея зеркальные картины достигнут в творчестве В.А.Жуковского. В знаменитой «Славянке» открывающийся взору поэта пейзаж дан в «отраженном» виде:

То отраженный в них сияет мавзолей;
То холм муравчатый, увенчанный древами;
То ива дряхлая, до свившихся корней
Склонившись гибкими ветвями,
Сенистую главу купает в их струях.

(Жуковский В.А. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1956. – С.187).

Особенно поразительна картина опрокинутого мира в «Царскосельском лебеде»:

В зеркале прозрачной влаги отражаясь,
Длинной вереницей, белым флотом стройно
Плавают в сиянии солнца по спокойной
Озера лазури; ночью ж меж звездами
В небе, повторенном тихими водами,
Облаком перловым, вод не зыбля, реют
Иль двойною тенью, дремля, в них белеют... (Там же. – С. 276-277).

²⁵ Видимость для читателя еще не означает видимости для героев. Рассказчик Карамзина часто остается неузнанным. Следует указать и еще на одну любопытную тенденцию «Писем». Путешественник всегда (!) видит первым, при этом другие герои обнаруживают путешественника только после того, как он их уже разглядел. Чрезвычайно интересно эта невидимость проявляет себя в более позднем тексте – «Остров Борнгольм». Таинственный певец не замечает рассказчика, несмотря на неопозволительную близость последнего: «...он стоял в двух шагах от меня, но не видал ничего, не слышал ничего» [548]. Примечательна в контексте данных рассуждений и одна из заключительных сцен повести. Рассказчик разглядывает спящую в «пещере» женщину: «Она спала; русые волосы, с которыми переплелись желтые соломинки, закрывали высокую грудь ее, едва, едва дышащую; одна рука белая, но иссохшая, лежала на земле, а на другой покоилась голова спящей. Если бы живописец хотел изобразить томную, бесконечную, всегдашнюю скорбь, осыпанную маковыми цветами Морфея, то сия женщина могла бы служить прекрасным образцом для кисти его» [555-556]. По законам повествования героиня просыпается только после того, как рассказчик ее разглядел и, соответственно, – описал. Вновь отметим, что взгляд рассказчика в очередной раз уподобляется автором взгляду художника.

езде светлые дома и большие окна на улицу: просим смотреть! Мы хотим жить, действовать и мыслить в прозрачном стекле».²⁶ Необходимо при этом, однако, учитывать, что прозрачность, о которой говорит Карамзин, – это демонстрация все той же поверхности. В сентиментализме про-зрачность, несмотря на этимологию слова, не означает качественно иного по отношению к предшествующей эпохе видения. Это всего лишь расширение сферы художественной изобразительности – привлечение частного (приватного) пространства, которое становится предметом любопытствующего взгляда. Русский сентиментализм нашел новые темы для описания, но не смог изменить угла зрения на описываемые предметы.

Заметим, что впоследствии характер зрения претерпит у Карамзина существенные изменения. Уже в «Острове Борнгольм» намечаются принципиально иные возможности повествования. Напряженность представленного здесь зрения обусловлена непроницаемостью окружающего пространства. В результате путешественник обретает способность к всматриванию. Взгляд по-прежнему активен, но его активность иная. Это первый в истории русской культуры пример проницающего зрения, обладающего способностью прорывать внешние покровы, «взрезывать» полотно картины. В предисловии к «Истории государства Российского»

²⁶ Имеется в виду следующее заявление одного из героев Руссо: «Я, например, всегда считал достойнейшим человеком того римлянина, который решил построить свой дом таким образом, чтобы каждый мог видеть, что там происходит» (Руссо Ж.-Ж. Юлия, или новая Элоиза. – М.: Худож. лит., 1968. – С. 390), которое и обыгрывает Карамзин в «Моей исповеди». О принципиальной видимости эпохи начала XIX века см. также содержательное исследование О.Б.Вайнштейн, посвященное «зрительным играм» романтической эпохи. Поскольку речь в нем идет о хронологически более поздней эпохе, то интересно отметить следующую закономерность. Наблюдатель конца XVIII века видит мир, сам оставаясь при этом невидимым. Здесь еще обнаруживает себя классический субъект, всегда занимающий привилегированную позицию в пространстве. Романтическая эпоха востребовала другие «зрительные эффекты». Наблюдатель впервые оказался в роли наблюдаемого. В результате не только стирались различия между субъектами и объектами созерцания, но и создавалось особое оптическое пространство: «И Браммел, и его партнеры-фланеры смотрелись друг в друга, как в зеркала, наслаждаясь и убеждаясь в весомости, реальности собственного тела как видимой вещи» (Вайнштейн О.Б. Зрительные игры XIX века: оптика английских денди // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 70. – С. 256).

Карамзин писал: «Взор наш, в созерцании великого пространства, не стремится ли обыкновенно – мимо всего близкого, ясного – к концу горизонта, где густеют, меркнут тени и начинается непроницаемость?». В этих словах Карамзина Б.М.Эйхенбаум увидел формирование новых эстетических принципов: «...вместо близкого, видимого – дальнее, отодвинутое к горизонту, вместо зрения осязающего – зрение внутреннее, созерцание, почти слух. «Мимо всего близкого, ясного», – это действительно был новый и совершенно определенный эстетический принцип»²⁷. На наш взгляд, дело не только в любви Карамзина к «дальним образам», но, прежде всего, в стремлении автора встать «по ту сторону картинной рамки», увидеть недоступное пространство глубины.

В дальнейшем русская литература пойдет по пути, открытому Карамзиным. Зрение будет обретать все большую проникающую способность, становиться все более и более активным. При этом активность взгляда направлена не на преобразование реальности, как это было характерно для оды XVIII столетия, а на проникновение в «запретные зоны естества». Рамки данной работы не позволяют говорить об эстетике видения в романтизме. Ограничимся указанием на то, что в творчестве Карамзина заключены две важнейшие тенденции развития русской литературы рубежа веков, тесно связанные между собой.

Во-первых, намеченная активность зрения быстро начинает отождествляться в романтизме с дьявольским даром. Взгляд героя, как правило, пересекает недозволенные границы. (Например, в «Русских ночах» В.Ф.Одоевского, Киприяно («Импровизатор») обречен «все видеть, все знать, все понимать». Видение этого героя носит, как известно, совершенно особый характер. Сегелиль дарует ему взгляд, который срывает внешние покровы и обнажает внутренность: «Сквозь клетчатую перепонку, как сквозь кисею, Киприяно видел, как трехгранная артерия, называемая сердцем, затрепетала в его Шарлоте; как красная кровь покатила из нее и, достигая до волосных

²⁷ Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. – Л.: Худож. лит., 1986. – С. 19.

сосудов, производила эту нежную белизну, которою он, бывало, так любовался... Несчастный! В прекрасных, исполненных любви глазах ее он видел лишь какую-то камер-обскуру, сетчатую плеву, каплю отвратительной жидкости...»²⁸. Обретя страшный дар, герой Одоевского вынужден наблюдать за распадом материи. Божественная идея Целого оказывается недоступной его взгляду.) Мотив сверхзрения – один из излюбленных романтических мотивов. Поскольку Сущность всегда располагается за внешним Покровом, то романтиками была востребована способность глаза прорывать внешние декорации.²⁹

Во-вторых, следует отметить появление множества «Видений»³⁰, в основе которых лежит измененное видение мира, характеризующееся способностью глаза скользить по оси времени. Лирический субъект всматривается в будущее, которое предстает перед ним в пространственной перспективе. Думается, что появление данного жанра связано в первую очередь с апокалипсическими настроениями эпохи. (Все эти видения восходят к

²⁸ Одоевский В.Ф. Сочинения: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1981. – Т. 1. – С. 136.

²⁹ Впоследствии русской литературой будет востребована иная функциональность взгляда. Интерес для нас представляет недавнее исследование А.Б.Креницына о визуальном пространстве «Идиота» Ф.М.Достоевского. В частности, автор отмечает, что Достоевский «поистине неисчерпаем в описаниях «пристальных взглядов»: князь при встрече с Настасьей Филипповной «ослеплен и поражен до того, что не мог даже выговорить слова»; в дальнейшем он смотрит ей весь вечер в лицо «скорбным, строгим и пронизывающим взглядом»; Аглае князь заявляет: «Вы так хороши, что на вас боишься смотреть»; однако сам постоянно «очень вглядывается» в нее; у Гани Иволгина «взгляд, несмотря на всю веселость и видимое простодушие его, был что-то уж слишком пристален и испытующ». <...> Более того, потребность увидеть нечто или кого-то мотивирует большинство поступков героев «Идиота», выполняя тем самым сюжетобразующую функцию». В результате «визуального» прочтения текста А.Б.Креницын приходит к выводу о том, что «умение «глядеть» оказывается <...> особым философским *виденьем* мира, появляющимся (Креницын А.Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» // Роман Ф.М.Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. – М.: Наследие, 2000. – С. 163 – 205).

³⁰ См., напр., такие стихотворения М.Ю.Лермонтова, как «Предсказание» или «Видение», а также ряд примыкающих к ним визионерских по своей внутренней природе текстов: «Ночь. I», «Ночь. II», «Ночь. III», «Сон» и т.д.

«Откровению» Иоанна Богослова, которое также ориентировано на воссоздание зримых образов грядущего конца мира.³¹⁾

В целом же можно говорить о том, что русская литература начала XIX века все более и более погружается в сферу чистой видимости. Пространство перестает выполнять упорядочивающую функцию; напротив, оно обнаруживает свою близость к Аиду. Данная тенденция достигнет своего логического предела в творчестве Н.В.Гоголя, знаменующем собой окончательный кризис пространственных представлений. В «Петербургских повестях» образ вечного города всецело «растворен» в иллюзорных эффектах («Невский проспект»), а сама картина неожиданно обретает всю возможную степень «самостоятельного бытия» («Портрет»). Начиная с 20 – 30-х гг. XIX века в культуре нет ничего менее надежного, чем картина. Несмотря на «реалистический» характер изображения, «живописное полотно» неминуемо погружает зрителя в пространство мнимостей.

Итак, «золотой покров бытия», бережно хранимый классической культурой, сорван. Новая эстетика видения обусловила появление принципиально нового знания о мире – знания о скрытом Хаосе. Идея упорядоченности мира оказалась окончательно дискредитированной.

Несмотря на то, что в венчающем «Письма» «Острове» был обозначен выход в Хаос, Карамзин отказался от следования по открытому им пути. В своем творчестве он пытался ограничиться описаниями классической

³¹ Интересно в этой связи вспомнить поэму Мильтона («Потерянный рай»), где Сатана, наделенный сверхчеловеческим зрением, приближаясь к «невыразимо яркому» солнцу, усматривает то, что увидел когда-то Иоанн – Ангела, возвещающего конец света:

...Здесь, как нигде,
Прозрачен воздух, острый взор Врага
Благодаря ему так далеко
Проник, что различил на горизонте
Прославленного Ангела – того,
Которого на Солнце Иоанн
Увидел.

(Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон борец. – М.: Худож. лит., 1976. – С. 102).

поверхности. Это ограничение не случайно, оно обусловлено принадлежностью автора к просветительской эпохе. Намечая иные возможности зрения, Карамзин остался верным своему времени. Автор совершал свое путешествие по «дряхлающей Вселенной». Руины, гробницы, памятники становились знаками мира, обреченного на гибель. В условиях тотального кризиса Просвещения «Письма» Карамзина – попытка словом «остановить» уходящую эпоху. Карамзин прекрасно осознавал, что живет в преддверии «железного» века. На рубеже XVIII – XIX вв. русская культура прощается со своей мечтой об Аркадии. Прежде чем окончательно расстаться с прошлым, Карамзин запечатлевает его в картинах, несущих, по его мнению, подлинный отпечаток времени. Не случайно сюжет рассматривания картин занимает в структуре текста ведущее значение. Всмотривание путешественника – это стремление прорвать завесу настоящего, на мгновение воскресить прошлое. В свою очередь «Письма русского путешественника» также стали грандиозным художественным полотном, всматриваясь в которое, читатель мог увидеть картины прошлого. «Письма русского путешественника» – одно из последних произведений русской литературы, в котором сохраняется ренессансная вера в тождество ‘картины’ и ‘жизни’. В конечном итоге диалектика карамзинского текста основана на противоречии между хронологичностью текста, его движением во времени и пространством-картиною, тормозящим движение.

Наконец, последнее замечание, касающееся «живописных тенденций» в русской литературе XVIII века. Общепринятым считается тезис о том, что описание живописных картин «подчиняется либо нарративной, либо топической, но не живописной логике»³². Однако данный тезис применим не ко всем стадиям литературного развития. Русская культура XVIII в. эмблематична, соответственно тексты столетия также ориентированы на воспроизведение «эмблемы». Нарративная практика оказывается в

³² Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот). – С. 159.

значительной степени подчинена «практике живописной». Основополагающая функция подобного рода текстов – очерчивание настоящих или будущих картин (М.В.Ломоносов «Идеи для живописных картин из российской истории», «Описание мозаичных украшений для монумента Петру I», корпус текстов, составляющих описание «иллюминаций», и т.д.). Эта тенденция просуществовала вплоть до конца столетия. Даже Н.М.Карамзин отдал ей своеобразную дань в работе «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств». В «Письмах русского путешественника» нарративный план является определяющим. Отныне «картина» входит в систему поэтического текста, порождая самостоятельные сюжеты.

Один из частных эпизодов в структуре «живописного сюжета» рассмотрен в следующем параграфе («Карамзин перед картиной Лебрюна: об одном живописном аспекте “Писем русского путешественника”»).

§ 2. КАРАМЗИН ПЕРЕД КАРТИНОЙ ЛЕБРЮНА: ОБ ОДНОМ ЖИВОПИСНОМ АСПЕКТЕ «ПИСЕМ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА»

В «Письмах русского путешественника» есть одно любопытное место. *Шесть дней сряду, в десять часов утра* ходит путешественник в кармелитский монастырь для того, чтобы видеть *трогательную Магдалину живописца Лебрюна*. Посещение других весьма примечательных мест не влечет за собой подобного возвращения. Ни знаменитая Дрезденская галерея, ни Версальский дворец, ни Лувр не были удостоены автором романа «повторного» взгляда. Обращает на себя внимание и то, что автор сознательно уклоняется от изображения «сентиментальных» чувств, которые могли бы быть вызваны встречей со знаменитыми картинами. При описании живописных галерей

Карамзин, как правило, следует уже устоявшейся в европейских литературах традиции перечисления имен художников.

Иное дело – посещение кармелитского монастыря. Позволим себе обширную цитату, предваряющую наши рассуждения: «Шесть дней сряду, в десять часов утра, хожу я в улицу св. Якова, в кармелитский монастырь... «Зачем? – спросите вы. – Затем ли, чтобы *рассматривать* [курсив мой – Т.З.] тамошнюю церковь, древнейшую в Париже и некогда окруженную густым, мрачным лесом, где св. Дионисий в подземной глубине укрывался от врагов своих, то есть врагов христианства, благочестия и добродетели. Затем ли, чтобы решить спор историков, – из которых одни приписывают строение сего храма язычникам, а другие королю Роберту; одни утверждают, что статуя, видимая вверху, на портале, есть образ богини Цереры, а другие уверяют, что она представляет архангела Михаила? Или затем, чтобы удивляться великолепию алтарей, их бронзе, золоту, барельефам?..» Нет, я хожу в кармелитский монастырь для того, чтобы *видеть* [курсив мой – Т.З.] милую, трогательную Магдалину живописца Лебрюна, таять сердцем и даже плакать!..» [383]. Итак, путешественник вновь и вновь возвращается в стены монастыря не для того, чтобы *рассматривать Магдалину*, а для того, чтобы *видеть ее*. Возникающая при этом оппозиция *рассматривать/видеть* не сразу бросается в глаза, поскольку данные лексемы разведены в пространстве текста. В то же время это противопоставление играет важнейшую роль в осмыслении идейного содержания «Писем».

Цель сентиментального путешествия не сводилась к отождествлению когда-то увиденного и прочитанного в книгах с тем, что открывалось в опыте непосредственного созерцания. Стремясь к обретению особенного рода знания, путешественник постоянно апеллирует и к особому типу зрения. Проблема зрения – основная в «Письмах русского путешественника». С одной стороны, в творчестве Карамзина еще наблюдается то равновесие между глазом и миром, которое характерно для классических форм культуры. Предлежащий мир по-

прежнему ждет встречи с взглядом художника и доверчиво открывается ему. Именно этим объясняется необыкновенная распространенность панорам и видов, которые организуют художественное пространство «Писем».³³

При этом следует заметить, что в творчестве Карамзина по-прежнему отсутствуют описания близлежащего мира. Подлинная глубина реальности в ее вещной стихийности так и остается в конечном итоге скрытой от взгляда. Глаз путешественника не обладает *необходимой зоркостью*, которая ухватила бы неповторимость и единичность вещей, заполняющих собой мир, а в поэтических описаниях отсутствует та погруженность в вещную стихию, которая характерна, например, для творчества Г.Р.Державина, впоследствии – Н.В.Гоголя. В этой связи весьма примечательно, что в «Письмах русского путешественника» совершенно отсутствуют описания колорита живописных полотен. Цвет, фактура, контур – все то, что составляет вещественную поверхность картин, располагается за пределами видения.

На наш взгляд, не движение к вещи, а движение к тому, что расположено *за* ней, организует специфику художественного мира «Писем»: взгляд рассказчика стремится проникнуть в пространство, располагающееся за материальными объектами. Иными словами, не мир в его видимости, а видения всего более захватывают автора сентиментального путешествия. Как известно,

³³ В «Письмах» имеет место авторская рефлексия, направленная на выявление данного принципа изображения: «Я был на Стразбургской башне, на Альпийских горах, но устал до смерти, и если бы не постыдился женщины, то отказался бы от славы быть на высочайшем пункте Лондона. Мы взобрались едва ли не под самый крест; наконец... *pes plus ultra!* Остановились и забыли свою усталость. Прекрасный вид! Весь город, все окружности перед глазами!» [474]. Посещение «высочайших пунктов» становится своеобразной авторской программой, а описание «вида с горы» – самым распространенным принципом изображения: «Проехав через предместье Данцига, остановились мы в прусском местечке Штоценберге, лежащем на *высокой горе* сего имени. Данциг у нас под ногами, как на блюдечке...» [55], «После обеда были мы в Сан-Суси. Сей увеселительный замок лежит *на горе*, откуда можно видеть город со всеми окрестностями...» [76], «Я сел отдыхать на *вершине горы*, и великолепнейший вид представился глазам моим» [447], «Тамошний дворец недостойн большого внимания; сад также, – но *вид с горы*, на которой Ричмонд возвышается амфитеатром, удивительно прелестен» [515]. (Выделения в тексте мои – Т.З.) Эта принципиальная обозримость мира – гарант его устойчивости. Тревога исходит от того, что не открыто взгляду. Бытие становится непроглядным и, следовательно, – непознаваемым.

Н.М.Карамзин стоял у истоков так называемой энэргийной эстетики. Об этом замечательно писал А.В.Михайлов: «...то, что поэт *описывает*, а он в своей поэзии всегда что-то *описывает*, – он про-видит, преодолевая временное и пространственное удаление, он все это про-видит и видит как бы *сверхъясно*, с поразительной и *ирреальной* отчетливостью, и притом как бы *во сне наяву*; все таинственно предстает пред ним без зова из глубины времен, *сквозь туман*. Такое видение, когда поэту словно сами собою являются видения, а он их верно описывает, по-гречески называлось *ἐνάργεια*, а потому и эстетику творчества, какой держался Бодмер и его последователи и единомышленники, в том числе и Клопшток, можно назвать эстетикой *энэргийной*. Несомненно, у Карамзина сложилось о ее сути ясное – пусть даже и только интуитивное – представление. Это даже удивительно»³⁴.

Действительно, мы уже писали о том, что часто воображение рассказчика рисует «картины», расположенные за «живописной» плоскостью: «Трудно описать, что чувствовал я, прохаживаясь один, в глубокой тишине, по сему темному коридору и смотря на лампы и на старые картины, на которых были изображены разные страшные сцены. Мне казалось, что я пришел в мрачное жилище фанатизма. Воображение мое представило мне сие чудовище во всей его гнусности, с поднявшимися от ярости волосами, с клубящеюся у рта пеною, с пламенными, бешеными глазами, с кинжалом в руке, прямо на сердце мое устремленным» [126]. Приведенный пример – яркая иллюстрация карамзинского принципа изображения, в соответствии с которым подлинные картины постоянно подменяются картинами воображаемыми. Неясные контуры стершихся от времени картин как бы «проявляются» под взглядом рассказчика, через воскрешенные полотна забытые события прошлого вновь напоминают о себе.

Созерцание «Магдалины» Лебрюна также приводит к тому, что рассказчик погружается в бездны воображения: «Я *воображаю* (курсив мой –

³⁴ Михайлов А.В. Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком // Михайлов А.В. Обратный перевод. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 264.

Т.З.) тихую лунную ночь, когда, гуляя в Версальском парке со своими подругами, милая Лавальер сказала им...» [384]. В определенном смысле живописные полотна становятся местом обращенного времени. Память воскрешает события прошлого, а разглядывание картины – всего лишь необходимый этап на пути возвращения той или иной «истории».

Вместе с тем «описание» картины Лебрюна занимает совершенно особое место в художественном пространстве «Писем». Во-первых, как было уже отмечено выше, путешественник неоднократно *возвращается* к «Магдалине». Названное Карамзиным число возвращений («шесть»), конечно же, символично. В системе человеческой культуры данное число связано в первую очередь с «Книгой Бытия», с сотворением мира. Возвращаясь и вспоминая, путешественник в прямом смысле слова воскрешает реальность. Во-вторых, уникальность лебрюновской «Магдалины» связана еще и с тем, что это единственное полотно, к которому путешественник не только возвращается, но которым он желал бы *обладать*: «Я видел много славных произведений живописи, хвалил, удивлялся искусству, но эту картину *желал бы иметь, был бы счастливее с нею*, одним словом, *люблю ее!* Она стояла бы в моем уединенном кабинете, всегда перед моими глазами...» [384]. Иными словами, именно эта картина противопоставлена множеству других, и именно ей атрибутировано свойство единичности.

Что же привлекло Карамзина в лебрюновском замысле? Почему полотна почитаемого Рафаэля или Микель-Анджело не повлекли за собой столь бурной чувственной реакции, не послужили причиной авторской экзальтации? «Тайная прелесть» картины, по словам самого Карамзина, заключается в том, что в ней соединены два великих сюжета, вошедших в историю человеческой культуры: история Марии Магдалины и Луизы де Лавальер: «Лебрюн в виде Магдалины изобразил нежную, прекрасную герцогиню Лавальер, которая в Лудовике XIV любила не царя, а человека и всем ему пожертвовала: своим сердцем, невинностью, спокойствием, светом» [384]. В данной картине, таким образом,

пересеклись далекая и близкая истории, миф и реальность. Скорее всего, русский писатель был поражен смелостью лебрюновского сопоставления: великая любовь Луизы де Лавальер к Людовику XIV, отождествленная французским художником с любовью Магдалины к Христу.

Для Карамзина как представителя сентименталистского направления чрезвычайно важно понимание любви как подлинного чувства, которое не зависит от исторического или социального контекста. Программное заявление, прозвучавшее в «Бедной Лизе» («И крестьянки любить умеют!»), конечно же, не было для писателя ни знаком социального протеста, ни стремлением утвердить в пределах своего творчества идею о внесловном характере любви. Речь, прежде всего, шла о наличии неких изначальных ценностей, присутствующих в мире и не зависящих от того, как осознает их та или иная эпоха. «Вечные» идеи, прежде утверждаемые классицизмом, сменяются в рамках сентиментализма другими, такими же «вечными», идеями, одной из которых и становится любовь. Иными словами любовь – это отражение вечных законов природы, и поэтому для нее не может существовать формального права собственности, которое было бы обусловлено, например, социальной принадлежностью героев. Подлинное чувство к Людовику XIV не просто возвышает госпожу Лавальер, но делает ее частную историю созвучной истории Марии Магдалины. В пространстве живописного полотна их контуры сливаются. Сближение столь разных «текстов» отнюдь не смущает Карамзина, а, напротив, будоражит его мысль. По-видимому, Карамзина привлек сам прием, найденный французским художником. Как литератор, Карамзин оценил потенциал подобного приема, хотя и не применил его в своем творчестве.³⁵

³⁵ Впоследствии смысловой потенциал «двойного портрета» не без влияния Карамзина будет реализован Н.В.Гоголем. В «сентиментальных» «Старосветских помещиках» автор с нарочитой подробностью описывает картины, украшающие стены домика: «Два портрета было больших, писанных масляными красками. Один представлял какого-то архиерея, другой Петра III. Из узеньких рам глядела герцогиня Лавальер, запачканная мухами» (Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т. 2. – С.10). В данном контексте упоминание герцогини Лавальер представляется несколько странным. На наш взгляд, мы имеем дело с «обращенным сюжетом». Рассказчик говорит о герцогине Лавальер, в то время как герои украшают свое

Наконец, обратимся к еще одному, едва ли не самому важному аспекту рассматриваемой проблемы. В «Письмах русского путешественника» утверждалось новое понимание искусства. Значение данного произведения для русской культуры заключалось, на наш взгляд, в том, что Карамзиным были разработаны романтические принципы восприятия искусства. Хотелось бы обратить особое внимание на типологическое сходство таких, казалось бы, несопоставимых произведений, как «Фантазии об искусстве» В.–Г. Вакенродера и «Писем русского путешественника» Н.М.Карамзина. В «Фантазиях» Вакенродера, оказавших сильнейшее влияние на европейскую мысль, говорилось о правах на субъективное восприятие искусства. Проблема видения является основополагающей и в «Сердечных излияниях отшельника – любителя искусств» и в «Фантазиях об искусстве для друзей искусства». Прекрасное, с точки зрения Вакенродера, не существует объективно, а целиком подчинено воспринимающему его субъекту. Соответственно зритель становится непосредственным участником создания произведения, и именно его взгляд «завершает» поэтическое творение.

Как известно, Вакенродер создает один из самых действенных мифов в истории европейской культуры – миф о Рафаэле. Несмотря на то, что видение Рафаэля³⁶, о котором рассказывается в «Сердечных излияниях отшельника», является всего лишь блестящей авторской выдумкой, именно данной легенде суждено было занять ведущее место в романтической литературе. В «рафаэлевском» фрагменте текста творчество напрямую связывается с идеей откровения. При этом важно, что и восприятие художественных творений также соотносится Вакенродером с актом прозрения. Не случайно в одной из

жилище «портретом» Магдалины. «Запачканная мухами» Магдалина/Лавальер – виртуозный гоголевский сюжет, на который еще, кажется, не было обращено должного внимания.

³⁶ «Однажды ночью, когда он, как бывало уже не раз, во сне молился пресвятой деве, он вдруг пробудился со стесненным сердцем. В ночной тьме его взгляд был привлечен сияньем на стене, как раз насупротив ложа, и когда он вгляделся, то увидел, что это светится нежнейшим светом его незавершенное изображение мадонны, висящее на стене, и что оно стало совершенно законченной и исполненной жизни картиной. Божественность ее лица так поразила его, что он разразился светлыми слезами» (Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве. – М.: Искусство, 1977. – С. 31).

глав своей книги писатель сравнивает акт восприятия искусства с актом молитвы: «Наслаждение благородными творениями искусства я сравниваю с *молитвой* <...> Подождите, как и при молитве, тех блаженных часов, когда милость неба озарит вашу душу высшим откровением; только тогда ваша душа сольется в единое целое с творениями художников. Их волшебные образы немые и замкнуты в себе, коль скоро вы взираете на них холодными глазами; для того чтобы они заговорили с вами и подействовали на вас со всей своей силой, ваше сердце должно *сначала* воззвать к ним. Произведения искусства в своем роде так же чужды обыкновенному течению жизни, как и мысль о Боге...»³⁷. Следует отметить, что религиозная идея поклонения определяет специфику идейного содержания «фантазий» Вакенродера. В комментариях к текстам писателя А.В.Михайлов указал на то, что «поклонение» – это одно из наиболее часто встречающихся слов у Вакенродера. Это слово «есть у него, по сути дела, формула тождественного отношения к искусству; «поклонение» – *Andacht*, то есть молитвенная преданность образу, доходящая до степени душевного слияния с ним, – понятие, обработанное различными духовными течениями Германии и непереваемое со всеми его обертонами»³⁸.

В период написания «Писем» Карамзин не мог знать произведений Вакенродера, поскольку они не были опубликованы. К тому же в русской культуре еще не сложились условия для формирования подобного рода идей. Тем более удивительно, что Карамзин почти вплотную подходит к вакенродеровскому пониманию искусства. Русский путешественник в буквальном смысле следует за «рекомендациями» немецкого «любителя искусств», закрывая свои «телесные очи» для того, чтобы видеть «духовным взором».

Итак, в «Письмах русского путешественника» вырабатываются совершенно новые принципы понимания искусства. Предшествующая риторическая эпоха диктовала не только правила создания художественных

³⁷ Вакенродер В.Г. Указ. соч. – С. 74-75.

³⁸ Там же. – С. 258.

творений, но и законы их восприятия. Процесс восприятия был обусловлен сложнейшими механизмами, выработанными на протяжении столетий. Путешественник пытается, прежде всего, освободиться от той иерархии ценностей, которая уже утвердилась в культуре. В системе карамзинского текста малоизвестная картина Лебрюна занимает едва ли не высшую ступень в иерархии художественных ценностей. Путешественник остается наедине с картиной еще и в том смысле, что его восприятие не опосредовано предшествующим культурным опытом. Одиночество перед картиной схоже с одиночеством перед иконой. Созерцание требует усилий и предельной душевной сосредоточенности, только в этом случае открывается перспектива обретения смысла.

Следует также указать на то, что идея душевного очищения является ведущей в «Письмах». Смысл предстоящей жизни может быть обретен душой только в той мере, в какой она *преображается*, воспринимая мир. «Письма русского путешественника», в определенном аспекте, – это поиски мест, в которых душа обретает Бога. Отождествление культурного или природного пространства с пространством религиозным – путь, которым пойдет русская романтическая литература: «Нет, я хожу в кармелитский монастырь для того, чтобы видеть милую, трогательную Магдалину живописца Лебрюна, таять сердцем и даже плакать!..» [383], «Я смотрел и наслаждался; смотрел, радовался и – даже плакал, что обыкновенно бывает, когда сердцу моему очень, очень весело! – Вынул бумагу, карандаш; написал: «Любезная природа!» – и более ни слова!! <...> Мне казалось, что слезы мои льются от живой любви к Самой Любви и что они должны смыть некоторые черные пятна в книге жизни моей» [96], «Я преклонил колена, устремил взор свой на небо и принес жертву сердечного моления – тому, кто в сих гранитах и снегах напечатал столь явственно свое всемогущество, свое величие, свою вечность!... <...> Язык мой не мог произнести ни одного слова, но я никогда так усердно не молился, как в сию минуту» [199].

Впоследствии эта вакенродеровская традиция, усвоенная русской культурой не без косвенного участия Карамзина, найдет свое воплощение в творчестве русских романтиков. Один из самых ярких примеров – «Рафаэлева Мадонна» В.А.Жуковского: «...это не картина, а видение: чем дольше глядишь, тем живее удивляешься, что перед тобою что-то неестественное происходит (особенно, если смотришь так, что ни рамы, ни других картин не видишь). И это не обман воображения: оно не обольщено здесь ни живостью красок, ни блеском наружным. Здесь душа живописца, без всяких хитростей искусства, но с удивительною простотою и легкостью, передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось»³⁹. То, что «Рафаэлева Мадонна» Жуковского напрямую соотносится с «Видением Рафаэля» Вакенродера, не требует на сегодняшний день каких-либо специальных доказательств. Несомненно, что Жуковскому было прекрасно известно это сочинение. Однако «Мадонна» Жуковского имеет, на наш взгляд, и более близкий литературный источник: рассматриваемый нами эпизод из «Писем русского путешественника». Несмотря на то, что в литературоведении имеется ряд исследований, посвященных сопоставлению текстов Жуковского и Карамзина, на сходство данных эпизодов еще, кажется, не было обращено должного внимания.

Вместе с тем Жуковский обращается именно к традиции Карамзина, в значительной степени развивая ее. Поэт-романтик усваивает не только имеющуюся в «Письмах» идею «поклонения» перед подлинными творениями искусства, но и намеченную Карамзиным проблему «духовного очищения». Путешественник возвращается к картине Лебрюна для того, чтобы «таять сердцем» и «плакать». Ритуал внутреннего очищения личности здесь налицо. Неоднократное возвращение Жуковского к «Сикстинской Мадонне» также восходит к ритуальному действию.⁴⁰ Об этом аспекте «путешествия»

³⁹ Жуковский В.А. Проза поэта. – М.: Варгинус, 2001. – С. 26.

⁴⁰ «Я смотрел на нее несколько раз; но видел ее только однажды так, как мне было надобно. В первое мое посещение я даже не захотел подойти к ней: я увидел ее издали <...> В другой раз испугал меня чичероне галереи <...> Наконец однажды, когда было я расположился дать волю глазам и душе, подошла ко мне одна моя знакомая...» (Жуковский В.А. Указ. соч. – С.

В.А.Жуковского писал А.Шенле: «Рассказывая о своем восприятии «Сикстинской Мадонны», Жуковский обращается к ритуалу <...> Твердо установив ауральную ценность картины, автор продолжает описывать свое восприятие как один из счастливейших моментов жизни, как внутреннее расширение личности, прилив возвышенных чувств и вознесение к небесам»⁴¹ [8, 98 – 101]. Таким образом, посещение Дрезденской галереи оказывается религиозным актом, а граница между искусством и религией, картиной и иконой окончательно снимается. «Жуковский отстает от ритуалистическую метаморфозу в противоположность чисто эстетическому восхищению»⁴².

В заключение укажем на то, что семантика «картины» существенным образом менялась на протяжении первых десятилетий XIX века. Сюжет «созерцания картины» – один из самых распространенных в русской классической литературе.⁴³ Типология этого сюжета еще не разработана в отечественной науке. В самом общем виде можно сказать следующее. Для рубежа XVIII – XIX вв., как правило, характерно «возвышенное» описание живописных полотен. При созерцании картин и Карамзину, и Жуковскому открылась та «незримо-светлая даль», которая не только не противоречила жизни, но и примиряла с ней. Не случайно характеризуя «Отрывок из письма о Дрезденской галерее» Жуковского, П.А.Вяземский говорит о том, что само описание «перерастает» поэзию: «Это не живопись и не поэзия, а что-то выше самой поэзии. О нем можно сказать то, что Жуковский сказал о Мадонне. Это не картина, а видение»⁴⁴.

25). В приведенном фрагменте обращает на себя внимание и оппозиция смотреть/видеть, о которой мы уже говорили в связи с карамзинскими «Письмами», и символические возвращения. Только на четвертый раз Жуковскому удается *увидеть* Мадонну Рафаэля. О связи Жуковского с Карамзиным говорит и тот факт, что «Рафаэлева Мадонна» является *письмом* («Из писем к великой княгине Александре Федоровне»).

⁴¹ Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1740 – 840. – СПб.: Академический проект, 2004. – С. 98-101.

⁴² Там же. – С. 102.

⁴³ Реализацию данного сюжета можно видеть в «Мадонне» А.С.Пушкина, «Путешествии» В.К.Кюхельбекера, «Русских ночах» В.Ф.Одоевского, «Портрете» Н.В.Гоголя, «Идиоте» Ф.М.Достоевского и др.

⁴⁴ Вяземский П.А. Полн. собр. соч. – СПб., 1878. – Т. 1. – С. 269.

Однако очень скоро искусство обнаружит и свое противоположное – темное демоническое начало. В гениальном «Портрете» Н.В.Гоголя сюжет «созерцания картины» является определяющим. С одной стороны, в повести получает свое продолжение легенда о Рафаэле. Приехавший из Италии русский художник, «оставивший себе в учителя одного божественного Рафаэля», выставляет картину, способную на мгновение преобразить существующий порядок вещей. «Чистое, непорочное, прекрасное, как невеста, стояло перед ним произведение художника. Скромно, божественно, невинно и просто, как гений, возносилось оно над всем <...> картина между тем ежеминутно казалась все выше и выше; светлей и чудесней отделялась от всего и вся и превратилась наконец в один миг, плод налетевшей с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть только одно приготовление»⁴⁵. Обратной стороной рафаэлевского мифа является описание портрета, приобретенного Чартковым: «Сиянье месяца усиливало белизну простыни, и ему казалось, что страшные глаза стали даже просвечивать сквозь холстину <...> Но наконец уже в самом деле... он видит, видит ясно: простыни уже нет... портрет открыт весь и глядит мимо всего, что ни есть вокруг, прямо в него, глядит просто к нему вовнутрь...»⁴⁶. Следует обратить внимание на то, что данное описание восходит к «Видению Рафаэля» Вакенродера. Только сквозь плоскость (покров) холстины проступает «иной взгляд»...

Итак, «Письма русского путешественника» явились первым произведением в русской литературе, в котором обозначились новые принципы восприятия искусства. Примечательно в данной связи, что в самом начале своего эпистолярного романа Карамзин подробно описывает встречу с «великим Боннетом» (Ш.Бонне). Путешественник обнаруживает весьма основательное знакомство с основными трудами швейцарского философа: «Боннет позволил мне переводить его сочинения на русский язык. “С чего же вы думаете начать?” – спросил он. “С “Созерцания природы” (“Conte mplantation

⁴⁵ Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т. 3. – С.71.

⁴⁶ Там же. – С. 91.

de la Nature”), – отвечал я, – которое по справедливости может быть названо магазином любопытнейших знаний для человека”. – «Никогда не приходило мне на мысль, – сказал он, – чтобы это сочинение было так благосклонно принято публикой и переведено на столько языков. Вы знаете (из предисловия к “Conte mplation”), что я хотел бросить его в камин» [243]. Упоминание «Созерцаний природы» как наиболее значимого, с точки зрения Карамзина, произведения Боннета, конечно же, не случайно.⁴⁷ В контексте наших рассуждений чрезвычайно важно, что именно в данном сочинении говорится о сознании человека как зеркале, отражающем «вкратце внешний мир». При этом разнообразие «зеркал» зависит от творческой индивидуальности всматривающегося в мир субъекта. Мир на пересечении «зеркал» (сознаний) – новая тема искусства, которая получит свое разрешение в творчестве А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Н.В.Гоголя. В предваряющих данную эпохальную тему «Письмах» в центре внимания оказывается сам акт восприятия художественных творений, всякий раз субъектно обусловленный. Сокровенный смысл «Магдалины» рождается в игре трех зеркал – Автора, Путешественника и Лебрюна...

§ 3. КАРТИНЫ ВРЕМЕНИ В ПОВЕСТИ Н.М.КАРАМЗИНА «БЕДНАЯ ЛИЗА»

⁴⁷ Впоследствии «Созерцания природы» Ш.Бонне станут излюбленным чтением русских романтиков. В «Послании к А.Н.В.» А.Ф.Воейков запечатлел поэтические и философские предпочтения своей эпохи:

Найду ль подобные тем райским вечерам,
Когда читали мы Жан-Жака и Расина
В зной летний под окном, зимою у каина?
Когда, последуя Боннету-мудрецу,
Любили восходить от тварей ко Творцу...

(Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах. – СПб., 1822. – Ч. 4. – С. 218). См. также текст замечаний В.А.Жуковского во время чтения: Библиотека В.А.Жуковского в Томске. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1978. – Ч. 1. – С. 331-346).

Обращение к «Бедной Лизе» Н.М.Карамзина может показаться избыточным на фоне последних публикаций, которые заставили по-новому взглянуть на «незамысловатую сказку», некогда поразившую воображение современников.⁴⁸ Написанная на «сломе» времен карамзинская повесть вместила в себя всю противоречивость эпохи, связанную с разрушением старых и зарождением новых эстетических принципов.

На рубеже XVIII – XIX вв. в русской литературе появляются первые признаки распада «пространственного мифа», в результате которого происходит «освобождение времени», стремительно заполняющего собой мир. При этом утрата представлений о пространственной незыблемости мира осмысливается самими романтиками как «конец золотого века» («Конец золотого века» А.А.Дельвига, «Последний поэт» и «Последняя смерть» Е.А.Баратынского).

В повести Н.М.Карамзина, вышедшей в 1792 г., в полной мере отразилось «переходное» состояние русской культуры, которая, с одной стороны, все еще тяготела к застывшим формам классического пространства, с другой – обнаруживала течение времени, довлеющего над миром и человеком.

Отношение Карамзина к жанру идиллии было сложным и противоречивым. Известно, что Карамзин начинает свой путь в русской литературе с перевода идиллии С.Геснера “Das hölzerne Bein”. Интерес к жанру идиллии прослеживается на протяжении всего творчества, на что обратил внимание в своем исследовании А.Кросс. Исследователем было отмечено, что в программном для Карамзина стихотворении «Поэзия» «преобладающее место отводится поэтам пасторального направления. Феокрит, Бион, Мосх, Вергилий, Овидий, Геснер и Джемс Томсон – все эти поэты

⁴⁸ Зорин А.Л., Немзер А.С. Парадоксы чувственности // «Столетия не сотрут». – М.: Книга, 1989. – С. 7-54; Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения: к двухсотлетию со дня выхода в свет. – М.: Изд. Центр Российск. гос. гуманит. ун-та, 1995; Шенле А. Между «древней» и «новой» Россией: руины у раннего Карамзина как место “modernity” // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – С. 125-141 и др.

прославились тем, что воспевали красоту природы»⁴⁹. Интерес к идиллии возникает в русской литературе рано, при этом в своих «программных» документах русские поэты говорят о пастушечьей поэзии как древнейшей: «Тогоради, правильно говорит господин де Фонтенель в красной своей речи о натуре Эклоги: “Пастушеская поэзия есть древнейшая из всех поэзий, для того что пастушеское состояние есть старее всех состояний. Весьма вероятно”, продолжает он, “что первые пастухи вздумали в спокойствии своем и в праздности, петь увеселения свои и любовь; да и вводили они по пристойности часто в те песни стада свои, леса, источники, и все вещи, кои знакомее им были”. Итак, распространение поэзии сделалось от пастухов разных племен, а самое начало произошло Иувала Ламехова сына пастухаж»⁵⁰ В «Бедной Лизе» сохранены наиболее устойчивые черты этого древнейшего жанра, почти без изменений прошедшего сквозь «толщу времен».

На первый взгляд, повесть Карамзина содержит в себе явную полемику с «пасторальным текстом», о чем недвусмысленно заявлено в самом начале: «Он [Эраст – Т.З.] читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение и часто переносился мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались как горлицы, отдыхали под розами и митрами и в счастливой праздности все дни свои провождали» [536]. Подобный «вызов» идиллии является общим местом в русской литературе конца XVIII – начала XIX вв. Поскольку смыслопорождающий механизм текстов этого времени связан с «обращенными» формами риторики, то отрицание «общих мест» вскоре само становится «обратным общим местом». Так, например, в том же 1792 году читатель на страницах «Зрителя» встретился с героем И.А.Крылова («Каиб»), который также увлечен чтением идиллий: «Давно уже, читая идиллии и эклоги, желал он полюбоваться золотым веком,

⁴⁹ Кросс А. Разновидности идиллии в творчестве Н.М.Карамзина // XVIII век. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1969. – Сб. 8. – С. 220-221.

⁵⁰ Тредиаковский В.К. Указ. соч. – С. 409.

царствующим в деревнях; давно желал быть свидетелем нежности пастушков и пастушек. Любя своих поселян, всегда с восхищением читал в идиллиях, какую блаженную ведут они жизнь, и часто говаривал: “Если б я не был калифом, то бы хотел быть пастушком”»⁵¹.)

Развитие внешнего, событийного сюжета дано здесь в духе элегической тональности, что находится в известном противоречии с идиллическими принципами изображения. Действительно, время поглощает не только «плачевную судьбу Лизы», но и славную историю Отечества, контуры которой «проступают» на воротах полуразрушенного храма. «Глухой стон времен» предопределяет дальнейшее движение пасторального сюжета. Сама история Лизы и Эраста заключена во временную рамку и соотнесена с движением времени, обращая все в руины. Идиллическая тема «вечной любви», неподвластной влиянию мира, ставится, таким образом, Карамзиным под сомнение. Э.Пановский совершенно верно заметил, что при описаниях Аркадии Вергилий «переносит драму или в будущее, или, чаще, в прошлое; тем самым он преобразует мифологическую истину в элегическое чувство. Это открытие элегии, обнаружившее в прошедшем времени особое измерение реальности, положило начало той, растянувшейся на века, линии в поэзии, которая достигла вершины в творчестве Томаса Грея!»⁵². В своей повести Карамзин буквально воспроизводит найденную в «Буколиках» структуру. Идиллическая картина помещается в элегическую «рамку».

Однако, несмотря на кажущееся разрушение идиллического дискурса, в повести имеется и противоположная – «охранительная» – интенция, наличие которой позволяет говорить о более сложном авторском взгляде на действительность. В тексте, не утратившем жанровой связи с идиллией, сохранены исходные черты архаического жанра, в том числе и характерные для него представления о времени.

⁵¹ Крылов И.А. Сочинения: в 2 т. – М.: Правда, 1984. – Т. 1. – С. 389.

⁵² Пановский Э. “Et in Arcadia ego”: Пуссен и элегическая традиция // Новое литературное обозрение. – № 33. – 1998. – С. 33.

Прежде чем говорить о воплощении «идиллического времени» в повести Карамзина, скажем о важных в контексте наших размышлений конструктивных принципах жанра. Прежде всего, идиллия обращена к описанию еще «не падшего» мира, как бы не помнящего о времени и смерти. Отсюда не только принцип ахронного изображения событий, но и характерное для идиллии прекращение всякой процессуальности. Возникающая здесь архетипическая картина рая не может быть разрушена дальнейшим течением событий, так как идиллия восходит к аутентичному пространству, что совершенно исключает возможность метаморфозы. В конечном счете «движение» данного жанра неразрывно связано с выходом за пределы каких бы то ни было движущихся форм жизни, способных разрушить обретенное пространственное равновесие. Классицизмом, таким образом, был востребован «пространственный миф», основополагающая функция которого заключалась в построении непротиворечивой модели мира, пришедшего к искомому равновесию и тем самым соприкоснувшегося с идеальным (=вечным) бытием.

В первую очередь необходимо заметить, что всякая идиллия обращена к идее вневременного порядка, созданного самим Творцом. В «Бедной Лизе» мысль о Божественном разуме, пронизывающем собой мир, вложена в уста старой матери: «Как все хорошо у господа Бога! Шестой десяток доживаю на свете, а все еще не могу наглядеться на дела Господни, не могу наглядеться на чистое небо, похожее на высокий шатер, и на землю, которая всякий год новою травую и новыми цветами покрывается. Надобно, чтобы царь небесный очень любил человека, когда он так хорошо убрал для него здешний свет» [538 – 539]. Подобный взгляд на мир как отражение дел Господних находился в известном противоречии с эпохальными воззрениями, поскольку русская культура XVIII в. выстраивала миф о вечном граде, созданном волей человека. Быть может, именно этим в какой-то степени и обусловлен тот факт, что «пасторальный текст» находился на периферии литературного процесса. Репрезентативным жанром для русского классицизма была ода, которая как раз и воспевала

порядок, определенный не божественным, а человеческим разумом. Однако, несмотря на то, что идиллия не получает в России большого распространения, она все же совершенно необходима в общей системе классицистской эстетики. Не случайно к данному жанру считал должным обращаться А.П.Сумароков, для которого идея построения поэтической системы как целого была, как известно, первична. Ода и идиллия – два «полюса», которые не противопоставляются, а сопологаются в пределах единой системы, являя собой два образа ‘порядка’, один из которых определен Культурой, а другой – Природой.

Идиллическое время в «Бедной Лизе» обнаруживает себя также на уровне повествования, неизменно тяготеющего к изобразительному ряду. Дело здесь не только в тенденции к живописным построениям, характерной в целом для сентиментального стиля. Значимо то, что рассказчик Карамзина неизменно декларирует себя в качестве художника. Отсюда постоянные «оговорки» рассказчика: «Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного амфитеатра: *великолепная картина...*» [531], «Иногда вхожу в келии и представляю себе тех, которые в них жили, – *печальные картины!*» [532], «Но я бросаю *кисть*» [537], «Какая трогательная *картина!*» [543], «...такими прелестными *красками* описывала» [538] и т.д. В результате подобной дискурсивной практики словесный пейзаж начинает осуществлять функции изобразительного. Повествование Карамзина как бы изнутри «пропитывается» живописными принципами, в результате чего возникают вполне отчетливые контуры визуального сюжета.

В повести присутствует и прямая реализация мотива «рассматривания картин». Рассказчик в буквальном смысле вглядывается в стертые временем картины: «Иногда на вратах храма рассматриваю изображение чудес, в сем монастыре случившихся, там рыбы падают с неба для насыщения жителей монастыря, осажденного многочисленными врагами; тут образ богоматери обращает неприятелей в бегство». Пространство Карамзина – это пространство

пристального всматривания, сквозь которое начинают проступать черты времени. (В скобках заметим, что в наиболее развернутом виде «сюжет рассматривания картин» представлен в «Письмах русского путешественника». Рассказчик не жалеет времени для подробного описания картин и картинок, встречаемых им в многочисленных европейских галереях, замках, храмах, домах... Особенно впечатляет посещение Дрезденской галереи, поскольку приведенный список увиденных живописных полотен выходит за пределы литературной сферы. Рассказчик незаметно преобразуется в «гида», ведущего по залам знаменитой европейской галереи. В результате перед читателем возникают ряды визуальных знаков, обращающих чтение в «смотрение». Подобная смена дискурсов, конечно же, входила в художественную задачу Карамзина. Созерцание, в которое оказывается погруженным зритель, приводит к сдвигу времен, выходу за пределы настоящего. Здесь задается иной вектор движения, связанный с перемещением не по оси пространства, а по оси времени.)

В контексте наших рассуждений закономерно, что «плачевная судьба Лизы» оказывается в одном ряду с возникшими прежде образами картин. История Лизы предстает не только как драматическая смена картин, но и как картина, в которую всматривается рассказчик. «Рассказ», таким образом, обращен в живописное полотно, линии и краски которого «проступают» в памяти рассказчика. С этим связано преобладание «зрительной» лексики в системе карамзинской повести. Несмотря на то, что, по условию текста, рассказчик слышит историю от Эраста («Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могиле» [546]), события даны как «увиденные» рассказчиком. Память как бы воскрешает серию визуальных образов, возникших в момент слушания.

Возникающий в тексте «картинный сюжет» не случаен, поскольку 'идиллия' и есть 'картина'. В переводе с греческого «идиллия» – это «вид», «картинка», «картина».

Подобное соотнесение 'картины' и 'идиллии' в системе карамзинского текста, безусловно, связано с переживанием времени. Картина – символ запечатленного времени, как бы остановленного кистью художника. Любые движения и связанные с ними изменения здесь не реальны, а лишь потенциальны. И картина, и идиллия соприкасаются с пространством, внутри которого возможны «временные сюжеты», но при этом оно само абсолютно безразлично к внешнему времени, находящемуся за пределами «рамки». (Напротив, разрушение идиллического *lokus'a*, переход в пространство трагедии часто связаны с мотивами оживления картины или статуи: «Портрет» Н.В.Гоголя, «Медный всадник» и «Дон Жуан» А.С.Пушкина... Движение статуи/картины возможно лишь в случае «присвоения» времени, пребывание вне которого обеспечивало и их собственное существование, и существование известного миропорядка.)

Отметим, что подобное соотношение 'идиллии' и 'картины' характерно не только для творчества Карамзина. На неразрывную связь «двух картин» укажет впоследствии Н.В.Гоголь: «Идиллию можно назвать в истинном смысле картиною; по предметам, ею избираемым – картиною фламандской»⁵³. И так, логический предел всякой идиллии – «фламандская картина». Пространство живописного полотна впоследствии будет напрямую соотноситься Гоголем с преодолением времени. В рассуждениях о «Скульптуре, живописи и музыке» им замечено, что живопись «не схватывает одного только быстрого мгновения, какое выражает мрамор: она длит это мгновение»⁵⁴. Как известно, проза Гоголя – живая диалектика «живописного» и словесного», на которую обратил внимание еще А.Белый.⁵⁵ «Если бы я был живописец!», – восклицает гоголевский рассказчик в «Старосветских помещиках», осознавая, что не в силах удержать словом ускользающую идиллию. «Низменная буколическая жизнь» достойна кисти, которая только и может «длеть мгновение». Интересно

⁵³ Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т. 7. – С. 384.

⁵⁴ Там же. – С. 21.

⁵⁵ Белый А. Мастерство Гоголя. – М.: МАЛП, 1996.

заметить, что разрушение «картинной» идиллической жизни в системе повести предрешено профанацией «картин», которыми убрана комната Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича. Запачканный мухами портрет герцогини Лавальер, небольшие картинки, «которые как-то привыкаешь почитать за пятна на стене»,⁵⁶ – все это предрешает грядущую развязку сюжета.

Нейтрализация времени в «Бедной Лизе» происходит не только за счет отмеченной нами тенденции к визуализации текста. Следует отметить и возникающую в «Бедной Лизе» цикличность повествования. Возобновление наррации связано с ритуальным характером повести, на что обратили внимание еще «литературные противники» Карамзина. Знаменитые арзамасские «Заповеди карамзиниста» предписывали «шесть дней гулять и обходить без плана и без цели все окрестности московския, а день седьмой направляться к Симонову монастырю». Руины монастыря, посещаемые рассказчиком в разное время года, есть место обретения и обновления памяти и, соответственно, место возобновления рассказа.

История Лизы и Эраста разворачивается на фоне природной цикличной жизни.

Цикличность повествования обеспечивается также особым зеркальным построением текста: «глухой стон времен», о котором упоминает рассказчик в начале, отражается в «стонах Лизы», звучащих в финале, «гробные камни», возникающие в начале повествования, обращаются в «могилу», которую посещает рассказчик в конце и т.д. Начало и конец текста оказываются, таким образом, зеркально симметричными. В результате подобной организации текста возникают формы «обращенного» времени, которые препятствуют энтропии, стремительно нарастающей к финалу.

Немаловажную функцию в преодолении времени выполняет и отмеченный В.В.Виноградовым «прием симметрического построения синтагм и

⁵⁶ Гоголь Н.В. Указ. соч. – Т. 2. – С.10.

предложений»:⁵⁷ «*Одна Лиза, – которая осталась после отца пятнадцати лет, – одна Лиза, не щадя своей нежной молодости, не щадя рукой красоты своей...*» [533]. Подобные стилистические приемы призваны еще раз обнажить цикличность, всякий раз возвращающую читателя к началу.

Необходимо отметить, что подобная повторяемость является необходимой чертой идиллии. Впервые на данную особенность идиллического мира указал В. фон Гумбольдт: «природное бытие человека доказывается не отдельными действиями, но целым кругом привычной деятельности, всем образом жизни. Пахарь, пастух, тихий обитатель мирной хижины – все они редко совершают значительные поступки, а совершая их, уже выходят из своего круга. Характеризует их обычно не то, что они вершат, но то, что завтра повторится сделанное сегодня...»⁵⁸ [5, 245].

В «Письмах русского путешественника» Карамзин описывает посещение Геснеровой могилы. Путешественник открывает том сочинений Геснера – и его взору предстают следующие рассуждения: «Потомство справедливо чтит урну с пеплом песнопевца, которого музы себе посвятили, да учит он смертных добродетели и невинности. Слава его, вечно юная, живет и тогда, когда трофеи завоевателя гниют во прахе и великолепный памятник недостойного владетеля среди пустыни зарастает диким терновым кустарником и седым мхом, на котором иногда отдыхает заблудшийся странник. Хотя, по закону природы, немногие могут достигнуть до сего величия, однако ж похвально стремиться к оному. Уединенная прогулка моя и каждый уединенный час мой да будут посвящены сему стремлению!» [188]. Даже непосвященный читатель обнаружит здесь всю искусственность приема, благодаря которому создается ощущение «случайности» введенного Карамзиным текста. Данный фрагмент необходим автору «Путешествия» для того, чтобы тут же напрямую связать жанр идиллии с идеей бессмертия: «Предчувствием бессмертия наполнилось

⁵⁷ Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – М.: Гослитиздат, 1941. – С. 277.

⁵⁸ Гумбольдт В. Язык и философия. – М.: Прогресс, 1985. – С. 245.

сердце его, когда он магическим пером своим писал сии строки. Рука времени, все разрушающая, разрушит некогда и город, в котором жил песнописец, и в течение столетий загладит развалины Цюриха; но цветы Геснеровых творений не увянут до вечности, и благовоние их будет из века в век переливаться, услаждая всякое сердце» [188]. Таким образом, слава идиллического поэта простирается за пределы времени, поскольку только Творец «добродетели и невинности» способен вернуть человечеству память об «утерянном рае». Топика рая предопределяет «очертания» карамзинской поэзии:

Везде прелестные картины
Избытка, сельской красоты,
Невинной, милой простоты:
Цветут с улыбкою долины,
Блистают классами поля –
Эдемом кажется земля! [8, 267].⁵⁹

Подведем некоторые итоги сказанному. Карамзин, открывший, по словам Пушкина, историю, как никто другой понимал, что «золотой век» русской культуры остался позади. Однако это знание несло в себе и безумную надежду на то, что кисть художника способна запечатлеть картины «утерянного рая», а память человека – преодолеть исходную тягу мира к руинам. В одном из своих поздних творений – «Разговоре о счастии» – Карамзин вновь попытается примерить на себя маску живописца: «Несколько минут смотрю на тебя и жалею, что я не живописец...».

В заключение хотелось бы наметить еще один возможный пласт прочтения повести. Как нам кажется, в повести проступают контуры известного живописного сюжета. Мы имеем в виду знаменитую картину Пуссена “*Et in Arcadia ego*”. О знакомстве Карамзина с картинами Пуссена говорит частое упоминание имени художника в «Письмах русского путешественника»: «Сады, сельские домики, луга и винограды представлялись

⁵⁹ Карамзин Н.М. Полн. собр. стихотворений. – М.; Л.: Сов. писатель, 1966. – С. 267.

глазам моим. Сколько ландшафтов, достойных кисти Сальватора Розы или Пуссеновой» [134], «...и дикая лесная пустыня обратилась в прелестный английский сад, в живописные ландшафты, в Пуссенову картину» [424]. “Et in Arcadia ego” хранится в Лувре, который, как известно, посещал Карамзин во время своего европейского путешествия. Показательно и обращение Карамзина к переводу «Аркадского памятника» Х.Ф.Вейсе, восходящего в свою очередь к картине Н.Пуссена «Аркадские пастухи». В «Письмах русского путешественника» имеется прямая отсылка к «аркадскому сюжету»: «Но когда горячка юности пройдет, когда сто раз оскорбленное самолюбие поневоле научится смирению, когда, сто раз обманутые надеждою, наконец перестанем ей верить, тогда, с досадою оставляя будущее, обращаем внимание глаза на прошедшее и хотим некоторыми приятными воспоминаниями заменить потерянное счастье лестных ожиданий, говоря себе в утешение: “*И мы, и мы были в Аркадии!*”» [484].

В повести «Бедная Лиза» картина Пуссена завуалирована. Укажем, прежде всего, на типологическое сходство карамзинской повести и пуссеновой картины, восходящих к теме «могила в Аркадии». Эрвин Панофский дает «элегическую» интерпретацию картине Пуссена, обращая внимание на то, что художник лишает известный сюжет напряженного драматизма, и переводит его в план «сдержанной медитации над посланием, которое почивший человек адресовал своим живым сородичам: “Я тоже жил в Аркадии, где теперь, в свой черед, живете вы; я тоже вкушал радости, которые теперь вкушаете вы; я тоже высказал бессердечие, когда надо было проявить милосердие. Теперь я мертв и лежу в земле”»⁶⁰. Такое прочтение меняет смысл карамзинской повести. «Могила в Аркадии» призвана напомнить о том, что, несмотря на весь трагизм существования, сама земная жизнь, несомненно, и есть та единственная Аркадия, которая дана человеку и мимо которой он проходит.

⁶⁰ Панофский Э. Указ. соч. – С. 42-43.

Итак, в конце XVIII века пространство впервые обнаруживает свою иллюзорную (живописную) природу. Именно эти первичные пространственные «импульсы» обеспечили глобальный кризис риторической культуры. Мир оказывается во власти человеческого взгляда. Если классическая теория познания находила в «объективности» оптической модели обоснование того, что «истинное знание должно быть вечным и неизменным»,⁶¹ то метафизика присутствия и артикулирующий ее символический модус репрезентации видят в оптической метафоре подтверждение их собственной способности «претворять невидимое в видимое, наделять присутствием то, что дано только в воображении».⁶² «Обретенное зрение» – это зрение Художника, уже не заговаривающего мир, а пытающегося сделать изменчивую реальность подвластной описанию. Отныне смысл произведения связан с ускользанием мира от кисти художника.

Новый взгляд обнаружил ветхость классических декораций. Открытие подлинного пространства, как правило, совпадает с открытием времени. Думается, что классицизм, культивирующий неподвижное статичное пространство, был едва ли не самым существенным вызовом времени в истории человеческой культуры. Однако неминуемо наступает период, когда Слово вынуждено признать свое временное поражение. Мир освобождается от поэтических заклинаний, обнажая свою неидеальную сущность. Конец столетия ознаменован кризисом статичного пространства и как следствие – кризисом времени. Именно в этот период начинает формироваться «руинный текст» русской культуры, выявлению которого посвящена заключительная часть нашего исследования.

⁶¹ Рорти Р. Философия и зеркало природы. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1997. – С. 30. Критику зрительной теории познания см. там же.

⁶² Там же. – С. 42.

Глава 5. «РУИННЫЙ ТЕКСТ» РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА.

В последние годы появилось множество исследований, обращенных к «руинной» проблематике¹. Однако русская литература второй половины XVIII века в данном аспекте еще не рассматривалась. 'Руина' – оборотная сторона 'здания', в истории человеческой культуры наблюдается взаимообусловленность данных категорий. Как правило, в художественной реальности текста происходит актуализация одной из сторон данной оппозиции.

§ 1. «РАЗВАЛИНЫ» Г.Р.ДЕРЖАВИНА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX ВВ.

Культура классицистской эпохи неизменно устремлена к камню, являющемуся хранителем времени. Не случайно в системе человеческой культуры архитектура сопряжена с идеей бессмертия. Осмысляя предшествующий период, П.А.Вяземский отмечает именно это противоборство архитектуры и времени («Петербург <Отрывок>):

Там зодчий, сиюсь путь к бессмертию простерть,
Возносит дерзостно красивые громады.
Полночный Апеллес, обманывая взгляды,

¹ См.: Г.Зиммель Руина // Зиммель Г. Избранное – М.: Юрист, 1996. – С. 227-233; Зенкин С.Н. Из новейшей истории руин // Arbor Mundi=Мировое древо. – М.: РГГУ, 2000. – Вып. 7. – С. 61-66; Молок Н. Cariccio, simulacra, проект: метаморфозы руины в XVIII веке // Вопросы искусствознания. – М, 1996. – Вып. 9; Соколов Б.М. Руина как граница культурных миров // Тема руин в культуре и искусстве. Царицынский научный вестник. – М., 2003. – Вып. 6. – С. 7-38.

Дарует кистью жизнь, обезоружив смерть.²

Камень явился не только исходным материалом для создания нового мира, но и своеобразной чертой, за которой существование классических форм культуры оказывается невозможным. Логическим пределом подобной дискурсивной практики становится Памятник, которым гениально завершает себя классическая эпоха. Памятник – символ Места, понятого в аристотелевском смысле. Это та точка, в которой пространство получает свое идеальное во-площение и вследствие этого – право на вечное существование. «Медный всадник» Фальконе явился тем сакральным центром, в котором классическая культура обрела искомое равновесие/бессмертие. Вместе с тем именно открытие Фальконетова памятника (7 августа 1782 г.) отмечает тот временной рубеж, за пределами которого начинают усматриваться качественно иные формы культуры.³

Первые признаки начинающегося распада пространственных форм оказываются как раз связанными с рецепцией новоявленного памятника и обнаруживают себя в тенденции «оживить коня и всадника», на которую, правда, в другой связи указывал Л.В.Пумпянский.⁴ Возникновение «статуарного мифа» исследователь хронологически связал с концом XVIII столетия. Идея неподвижного пространства, культивируемая классицизмом,

² Вяземский П.А. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1958. – С. 113.

³ В одной из последних работ, посвященных «петербургскому мифу», В.Проскурина отметила, что «к началу 1770-х годов начинает доминировать формула, соотносящаяся с известной сентенцией Августа о том, что он принял Рим кирпичным, а оставляет его мраморным. Сама эта формула не раз прилагалась к Петру I <...> В эпоху Екатерины старое риторическое сравнение вновь оживет в петербургской мифологии. Тема архитектурного блеска становится политической темой» (Проскурина В. Петербургский миф и политика монументов: Петр Первый Екатерине Второй // Новое литературное обозрение. – М., 2005. – № 72. – С. 16). В системе наших рассуждений обозначенная тенденция имеет еще один уровень смыслов. К 1770-м гг. Россия действительно «завершает» себя в камне. Соответственно можно говорить и о том, что «пластическая» тенденция завершает себя, готовя тем самым почву для грядущей «катастрофы».

⁴ «В оде, посвященной памятнику, – пишет Л.В.Пумпянский, – назревала тенденция: 1) оживить всадника, 2) превратить его из предмета прославления в действующее лицо, и притом 3) действия условно-чудесного (всадник движется, всадник говорит)» (Пумпянский Л.В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века. – С. 183).

ставится под сомнение. «Оживший» всадник разрушает основной миф столетия – миф о вечном постоянстве камня.

Уже к 1780 – 1790-м гг. происходит переосмысление основного постулата классической эпохи, в соответствии с которым пространственные формы «обречены» на вечное существование, поскольку они «уже» существуют.⁵

Принцип «рассеивания» энергии, пришедший на смену принципу самосохранения, приводит к качественно иному восприятию мира. Если в начале столетия человек верил в вечность мира, «высеченного» из камня, то теперь он оказывается перед иной реальностью – реальностью низвергаемых временем зданий. 1774 годом датирован перевод оды Ж.-Б.Руссо «Sur un commencement d'annee», принадлежащий Н.А.Львову. Здесь, пожалуй, впервые в русской литературе в столь обнаженном виде заявлена тема тщетности всякого человеческого усилия, направленного на создание вечной формы. Несомненно, что в данном случае мы имеем дело с отголоском ветхозаветного мифа о Вавилонской башне:

Коль тщетно смертный помышляет
Чрез зданье стен бессмертным стать,
Та тщетность, их что созидает,
Не может вечность им придать.⁶

В контексте наших рассуждений особое значение обретает и то, что, как известно, Н.А.Львов был не только поэтом, но и крупнейшим архитектором своего времени. (Среди «архитектурных сочинений» Н.А.Львова – Иосифовский собор в Могилеве, Невские ворота Петропавловской крепости, здание почтамта в Петербурге, проект Борисоглебского монастыря в Торжке и

⁵ Небезынтересно, что чуть ранее, в 1775 году, Парижская академия наук приняла решение не рассматривать более никаких проектов *perpetuum mobile*. В основе идеи «вечного двигателя» лежала вера человеческого разума в возможность «жизни вечной», чудесным образом преодолевающей Время и бесконечно сохраняющей свой энергетический потенциал. Закон сохранения энергии, таким образом, к концу столетия обнаружил свою полную несостоятельность.

⁶ Русская литература – век XVIII. Лирика. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 374.

др.) Перед нами явление принципиально новой для русской культуры фигуры – фигуры Архитектора, не верящего в былую силу Камня. Впоследствии в творчестве Львова появится ода с весьма примечательным названием – «Музыка, или Семитония» (1796):

Глагол таинственный небес!
Тебя лишь сердце понимает;
Событию твоих чудес
Едва рассудок верить смеет.
Музыка властная! Пролей
Твой бальзам сладкий и священный
На дни мои уединенны,
На пламенных моих друзей!⁷

Написанная на исходе столетия, «музыкальная ода» знаменует собой конец «архитектурной эпохи». Пространство уступает место Времени, поэт-Музыкант приходит на смену поэту-Архитектору для того, чтобы воспеть иную «музыку миров».⁸

⁷ Там же. – С. 358-359.

⁸ Апологией «музыки миров» в русской литературе является стихотворение Федора Глинки:

Я слышал музыку миров!
Луна янтарная сияла
Над тучным бархатом лугов,
Качаясь, роща засыпала....
Прозрачный розовый букет
(То поздний заревой отсвет)
Расцвел на шпиге колокольни,
Немел журчащий говор дольний...
Но там, за далью облаков,
Где ходят флотами светилы,
И высь крестят незримо силы, –
Играла музыка миров...

(Поэты тютчевской плеяды. – М.: Сов. Россия, 1982. – С. 234).

Интересно, что сама музыка в XVIII столетии «уподоблялась пропорциям архитектуры». В частности, в 1773 году Клопшток пишет о том, что музыка должна преодолеть ритмы архитектуры и приблизиться к «живописным группам». Клопшток, таким образом, еще связывает музыку с пространственными видами искусства, но вместе с тем и отмечает необходимость ее выхода за пределы пространства: «Положение ритма в нашей музыке все еще чрезмерно уподобляется пропорциям архитектуры...».

Новое мироотношение находит свое воплощение в появлении новой для русской литературы темы – темы руин. Как показал К.Ю.Лаппо-Данилевский, слово «руина» появляется в русском языке уже в XVII веке, но первоначально оно имеет значение «погибель, разрушение». В привычном для нас значении «развалина» это слово начинает выступать только во второй половине XVIII века.⁹

В данной части работы мы проследим зарождение и развитие «руинной темы» в русской литературе конца XVIII века. В отечественном литературоведении данная тема рассматривалась преимущественно на материале элегической поэзии, относящейся к романтической эпохе.¹⁰ Однако появление «литературных руин» датируется более ранним, классическим, периодом русской литературы. На наш взгляд, возникновение данной темы обусловлено тотальным кризисом пространства, который собственно и привел в конечном итоге к «культурному взрыву» рубежа XVIII – XIX вв.

Появление новой темы в рамках той или иной культуры всякий раз обусловлено не только ее внутренним смыслопорождающим механизмом, но и рядом влияний, одни из которых восходят к так называемому «дальному» контексту, другие – к «близкому». Разумеется, образы «руин» прежде всего могли быть навеяны античной поэзией (Гораций, Овидий...), но влияние античности в 70 – 80-е гг. было несколько ослабленным, точнее, сам характер воздействия античной лирики на русскую поэзию был опосредованным. Руинная тема не обошла стороной эпоху Возрождения, в частности, она

⁹ Лаппо-Данилевский К.Ю. Последнее стихотворение Г.Р.Державина // Русская литература. – 2000. – № 2. – С. 150.

¹⁰ Из последних работ следует особо выделить монографию А.А.Фаустова, в которой дана блестящая интерпретация «руинной темы» в творчестве поэтов начала XIX века (Фаустов А.А. Язык переживания русской литературы: На пути к середине XIX в. – Воронеж: Изд-во Воронеж. пед. ун-та, 1998). В связи с более ранним – карамзинским периодом – контуры «руинного текста» намечены в исследовании Т.Г.Камарды Архитектурные метафоры в литературной поэтике конца XVIII – начала XIX в. // Вестн. Моск. Ун-та. Сер. 9. Филология. – 2001. – № 4. – С. 94-100.

занимала большое место в творчестве поэтов «Плеяды». (См., напр., сонеты Жоакена дю Белле, посвященные развалинам Рима:

Ронсар, я видел Рим –
античные громады,
Театра мощный круг,
открытый всем ветрам,
Руины там, где был чертог,
иль цирк, иль храм
И древних форумов стояли колоннады,
Дворцы в развалинах, где обитают гады,
Щетинится бурьян
и древний глеет хлам,
И те, что высятся наперекор векам,
Сметающим с земли
и племена, и град.¹¹⁾

Однако мы не располагаем достоверными сведениями относительно известности и распространенности данных текстов в условиях русской культуры XVIII века.¹² Именно поэтому в рамках настоящей работы мы не ставим себе целью выявить все эти воздействия, более актуальным представляется «ближний» европейский контекст.

¹¹ Семь веков французской поэзии в русских переводах / Сост. Е.В.Витковский. – СПб.: Евразия, 1999. – С. 91.

¹² Несомненно, что творчество поэтов «Плеяды» оказало существенное влияние на русскую поэзию XIX века, воскрешающего классическую традицию. Так, в частности, процитированный текст Жоакена дю Белле («Ронсар, я видел Рим...») найдет непосредственный отклик в стихотворении Аполлона Майкова «Древний Рим» (1845):

Я видел древний Рим: в развалине печальной
И храмы, и дворцы, поросшие травой,
И плиты гладкие старинной мостовой,
И колесниц следы под аркой триумфальной,
И в лунном сумраке, с гирляндой аркад,
Полуразбитые громады Колизея...

(Майков А.Н. Избранные произведения. – Л.: Сов. писатель, 1957. – С. 91).

С 1770-х гг. начинается активная рецепция западноевропейской культуры. Именно в этот период руины становятся одним из доминирующих мотивов в европейской живописи (Каспар Фридрих, Джованни Паоло Панини, Джованни-Николо Сервандони, Юбер Роббер и др.). Общеизвестно, что зарождение интереса к руинной теме возникает в западноевропейском искусстве в связи с именем Пиранези, итальянского художника, явившегося автором сотен гравюр с видами древнеримских развалин. Благодаря его «римским этюдам» Рим начал восприниматься в качестве гигантской руины. 1779 год был ознаменован созданием знаменитой картины французского художника Юбера Робера, на которой изображались развалины Большой галереи Лувра. «Будущие развалины» олицетворяли конечное торжество времени над пространством, природы – над культурой.

Однако, несмотря на распространенность данного мотива в европейской живописи, в России почти отсутствует видимый интерес к руинной теме. Впоследствии А.Бенуа, правда, отметит влияние живописи Ю.Робера на полотно Ф.Я.Алексеева¹³, но это влияние носит второстепенный и весьма опосредованный характер. В картинах русских художников конца XVIII в. (С.Щедрин, М.Иванов, Ф.Алексеев и др.) продолжает господствовать «геометрический стиль», являющийся отражением незыблемой веры в вечность петербургских перспектив. В то время как Запад уже открыл для себя законы энтропии, которым неизбежно подчинен эмпирический мир, русская живопись все еще продолжала творить миф о «застывшем» Пространстве. Исключением, пожалуй, являются лишь «Пейзаж с руинами» (1799) С.Щедрин и два

¹³ Отметим, что влияние Ю.Робера на русскую живопись воспринимается А.Бенуа скорее как негативное, разрушающее органику классического стиля. В частности, Ф.Алексееву дана следующая характеристика: «Федор Алексеев наряду с нашими большими портретистами XVIII века – один из наиболее интересных художников первого периода русской живописи. Большинство того, что от него осталось, как, например, акварельные виды Москвы в Эрмитаже и всякие его Кремли и Петербурги последних двадцати лет его жизни, относится собственно ко времени полного упадка его творчества. Спутанный влиянием вошедшего в моду Юбера Робера, он принялся шикарить, щеголять – и совсем неуклюже, – вместо того, чтобы по-прежнему жирной и сочной кистью серьезно передавать натуру...» (Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. – М.: Республика, 1998. – С. 87).

русских «Колизея», исполненных в «классической» манере, но типологически примыкающих уже не к XVIII, а к XIX веку: «Вид Рима. Колизей» Ф.М.Матвеева и «Колизей» Сильвестра Щедрина. Полуразрушенные стены Колизея, поросшие плющом руины напоминали зрителю о царстве Хроноса.

Руинная тема, не востребованная русскими живописцами, была усвоена и развита русской словесностью. Конец столетия был ознаменован появлением целого ряда литературных произведений, в которых «развалины» и «руины» занимают центральное положение. Это руины Н.М.Карамзина («Письма русского путешественника», «Бедная Лиза», «Остров Борнгольм»), «готические развалины» Г.П.Каменева, «отломки мраморны» И.Дмитриева, «страшны обломки» А.Н.Радищева, «разрушенные столпы» Г.Р.Державина...

В 1789 г. появляется стихотворение И.Дмитриева «Две гробницы», начинающее собой особую «кладбищенскую тему» в русской литературе. Построенный в форме диалога, дмитриевский текст является своеобразным спором о памятнике, точнее, о способности Камня по-прежнему свидетельствовать о Вечности:

И вот нечаянно послала мне судьба
Отломки мраморны разрушенна столба.
Нет вечного! И мрамор бранный!¹⁴

«Мраморный столб», верой в незыблемость которого жила просветительская эпоха, становится у Дмитриева символом бранныости. Пространство уже не в силах противостоять времени, обращающему в прах даже мрамор. Мы намеренно игнорируем дидактическую функцию дмитриевского текста, обнажая первичные «пространственные построения», которые подчас ускользают от читателя, «за замороженного» этическим пафосом. Как нам кажется, в данном случае мы имеем дело с чрезвычайно важной для дальнейшего развития русской литературы трансформацией пространственных образов, точнее, их семантики. 'Столб(п)', низвергнутый Хроносом,

¹⁴ Русская литература XVIII века. – Л.: Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1970. – С. 653.

превращается в груды «отломков». У человеческого тела отнимается его последнее пристанище – мрамор, а вместе с тем и право на бессмертие. Вторая гробница, на которую имеется прямое указание в названии стихотворения, отсутствует. Но именно отсутствие Камня парадоксальным образом связывается поэтом с идеей бессмертия. «Страшное позорище» разрушенного столпа уступает место живой «прекрасной картине»:

Здесь вьется виноград, там вижу лес густой;

Здесь рощи, поле там украшено скирдами;

Здесь тучные луга, покрытые стадами.

Вот памятник, моим оставленный отцом!¹⁵

Следует также особо выделить намеченное в данном тексте противопоставление ‘камня’ и ‘сада’, которое станет «базовым» для литературы конца XVIII века. При этом образ камня все чаще начинает восприниматься в негативном аспекте, в то время как образу сада, как правило, атрибутированы положительные характеристики.

Осуществленный И.Дмитриевым отказ от идеи памятника является знаком, который указывает на кризисный характер 1780 – 1790-х гг., утративших доверие к пространственным формам.

«Памятник герою» Г.Р.Державина, написанный вслед дмитриевскому тексту в 1791 г., во многом дублирует те смыслы, о которых сказано выше:

Вещай: сей столп повергнет время,

Разрушит. – Кто ж был полководец?

Куда его прошли победы?

Где меч его? где шлем? где образ?

<.....>

Развалины, могилы, пепел,

Черепья, кости им подобных –

Не суть ли их венец и слава?¹⁶

¹⁵ Там же. – С. 653.

Державин лишает свой текст того дидактического пафоса, которым было преисполнено стихотворение Дмитриева – памятник поставлен великому полководцу, чье имя, с точки зрения поэта, должно повторяться в веках. Однако камень более не является вместилищем памяти, утрачивает свою исходную онтологическую функцию. Данную функцию осуществляет теперь «преданье»; не памятник, а Муза увековечивает память героя:

Такого мужа обелиски
Не тем славны, что к небу близки,
Не мрамором, не медью тверды;
Пускай их разрушает время,
Но вовсе истребить не может:
Живет в преданьях добродетель.

Строй, Муза, памятник герою... [75].

Известная двойственность, о которой неоднократно писалось в связи с поэтической системой Г.Р.Державина, проявилась и в отношении к «каменному мифу». С одной стороны, «архитектурность» является неотъемлемой чертой державинской поэтики.¹⁷ Поэтическое пространство, обозначенное в текстах Державина, неизменно «кристаллизуется», отливаясь в форму драгоценного камня. На эту особенность поэтической системы уже не раз обращали внимание исследователи.¹⁸ В творчестве 1780 – 1790-х гг. именно камень

¹⁶ Державин Г.Р. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1957. – С. 174. Далее ссылки приводятся по данному изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

¹⁷ В наиболее завершеном своем виде мысль об «архитектурности» державинского творчества представлена у Л.В.Пумпянского: «Пирамиды, монументы, столпы, чертоги, колонны, истуканы, кумиры, мрамор, руины, обелиски – все это непрерывно толпится в его поэзии, а после Потемкинских праздников, и в особенности в годы 1794 – 1797, сгущается до такой степени, что «архитектура», не менее чем колоризм, навсегда становится сигнатурой державинского стиля» (Пумпянский Л.В. Указ. соч. – С. 247).

¹⁸ Пожалуй, Г.А.Гуковский был первым, кто обозначил в поэтической системе Державина отдельную лексико-семантическую группу: «Особое развитие получил у него также прием подбора слов, означающих великолепные, драгоценные предметы и т. п.» (Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. – С. 198). Ср. также с высказыванием С.С.Аверинцева: «При державинском состоянии природы не остается вещи, которая могла

является неким первичным элементом мироздания, обеспечивающим всеобщую связь макрокосма и выявляющим единство всего сущего. Кристаллическая основа мира может обнаруживать себя практически везде, за внешними различиями взгляд поэта угадывает сокровенное единство Натуры. В результате подобного «видения» снимаются принципиальные для классицизма различия между «верхом» и «низом», точнее, данные пространственные категории обнаруживают взаимобратимость. ‘Эфир’, ‘звезда’, ‘радуга’, ‘луна’, ‘облако’, ‘вода’, ‘рыба’, ‘луг’ – не что иное, как грани камня, призванного обеспечить исходную целостность и нерасчлененность бытия. Действительно, пространство эфира постоянно «рассекается» и «пронзается», в результате чего складывается впечатление о сверхплотности державинской ‘тверди’:

Рассекши огненной стезею
Небесный синеватый свод... [93];

Горел кристалл, горел от зарь;
Стоял в столпах гранит средь дома [244];

Как глыба там сизо-янтарна,
Навесаь, смотрит в темный бор [257].

Несомненно, что образ небесной тверди восходит к античной поэзии. Сквозь небо Державина «просвечивают» небеса Гесиода, Гомера, Вергилия... Кристаллы звезд замещают небо. Следует отметить беспрецедентное для лирики XVIII века употребление слова ‘звезда’, которое также можно считать своеобразной сигнатурой державинского стиля:

Меж вод и звезд лежит туман [163];

бы не блестеть; но блеск – атрибут драгоценного металла или камня. Поэтому ландшафт, окидываемый одним взглядом откуда-то сверху, как на гравированной карте-панораме, приобретает вид ювелирного изделия» (Аверинцев С.С. Поэзия Державина // Аверинцев С.С. Поэты. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 124).

И, летя под облаками,
Вознесли на звездный холм [266];

И своды потряслися звездны [312];

Прикованна цепьми к утесистой скале,
Огромной, каменной, досягшей тверди звездной [318].

Даже живая и подвижная субстанция воды словно «каменеет» под взглядом поэта:

За нами вслед летела
Жемчужная струя,
Кристалл шумел от весел [172];

Алмазна сыплется *гора*
С высот *четырема скалами*,
Жемчугу бездна и *сребра*
Кипит внизу, бьет вверх буграми [178];

Не в злаке ли журчит *хрустальный* ручеек... [305].

Феноменологическая полнота «каменного» бытия представлена в «Павлине» (1795). Мир буквальным образом «переливается», отражаясь всеми гранями камня:

Лазурно-сизы-бирюзовы
На каждого конце пера,
Тенисты круги, волны новы
Струиста злата и сребра;
Наклонит – изумруды блещут!
Повернет – яхонты горят! [232].

Не случайно в ряде мифологий образ павлина соотносится с идеей Целого. Кроме того, данный образ является символом смешения всех цветов.¹⁹ Соответственно, можно говорить о возникновении синкретичного образа Павлина-Мира-Камня, венчающего собой творчество Державина-классика.

Символ камня у Державина слишком сложен, чтобы претендовать на исчерпывающее рассмотрение в рамках данной части исследования. Отметим лишь, что в поэтической мифологии раннего Державина камню отведена едва ли не главная роль. Тенденция к кристаллизации пространства прослеживается вплоть до конца 1790-х гг., после чего заметно ослабевает. Зато в значительной мере усиливается тенденция к раз-воплощению пространственных образов. Дематериализация реальности связана в первую очередь с тем, что мир в конце XVIII столетия лишается своей устойчивой структуры, его сохранность более не обеспечена неизменностью Камня. В поздней поэзии Державина суждено поблекнуть сиянию выкристаллизованного мира. Миф о камне блестяще завершает себя в таких поэтических шедеврах, как «Прогулка в Сарском Селе», «Водопад», «Павлин», после чего 'алмазы' окончательно уступают место 'руинам'. (Отметим, однако, что образы «камня» продолжают присутствовать в «античной лирике», но этим образам свойственна совершенно иная функциональность.) «Дряхлающая Вселенная» обнаруживает свою почти детскую хрупкость.

В 1797 г. Державин создает стихотворение «Развалины», которое в полной мере отражает кризис пространственного мировосприятия, характерный для заключительного этапа поэтического творчества. Данный текст полемичен не только по отношению к предшествующей поэзии, но и по отношению к классическому видению мира в целом. Не случайно, первые строфы демонстрируют строгое следование традиции: в начале текста дается едва ли не полный перечень всех архитектурных образов, имеющих в арсенале одической поэтики:

¹⁹ Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – С. 379.

Вот здесь, на острове, Киприды
Великолепный храм стоял:
Столпы, подзоры, пирамиды
И купол золотом сиял [261].

Державин как бы намеренно идет по пути автоцитации, обнажая «общие места» собственной поэтической системы. По-видимому, нарочитая чрезмерность подобных описаний входит в художественную задачу автора. Данная избыточность необходима для того, чтобы в дальнейшем можно было сильнее оттенить исчерпанность пространственных образов, составляющих суть классической поэтики. Последующий текст являет собой «отломки» наиболее устойчивых элементов оды. Прежде всего, следует обратить внимание на осуществленную Державиным инверсию «базовой» конструкции, на которой покоилось «здание» классической оды. Сложившаяся главным образом в системе ломоносовского творчества синтаксическая формула «НЕ БЫЛО – ЕСТЬ»²⁰ преобразуется Державиным в противоположную синтаксическую конструкцию «БЫЛО – НЕТ»:

²⁰ Л.В.Пумпянский вычленяет несколько иную формулу, лежащую в основе одической темы «основание Петербурга»: «Синтаксис этот оказывается совершенно устойчивым; слагается его механизм из двух формул: хронологической (доселе – ныне) и топографической (где – там) <...> Хронологическая формула говорит о разнице между «прежде» и «теперь», а топографическая – о тождестве места» (Пумпянский Л.В. Указ. соч. – С. 163). На наш взгляд, данная конструкция вполне сводима к более общей формуле («не было – есть»), отражающей демиургическую основу всякого действительного акта. Уже к 1800-м гг. данная смысловая конструкция приобретает решающее значение в системе русской культуры. В качестве примера приведем стихотворение В. Попугаева «Гений на развалинах золотого дворца Неронова» (1807 г.), являющееся «вариантом» «Развалин» Г.Р.Державина:

Здесь были зданием громады,
Здесь мрамор, здесь сафир блистал,
Стояли гордо колоннады,
Их верх до облак досягал.
<.....>
Но, смертный, в ужасе внемли!
Покрыли горизонт туманы,
Сперлися в тучи облака,
Взревели ветры, бури рьяны,
И гром гремит издалика;
С высоких каменных помостов,
С надменных мраморных столбов

Но здесь ее уж ныне нет,
Померк красот волшебных свет,
Все тьмой покрылось, заустело;
Все в прах упало, помертвело...[264].

Космогоническая мифология, лежащая в основе эпохи Просвещения, сменяется мифологией эсхатологической, которая в дальнейшем будет предопределять особенности романтической поэтики. Творение уже не начинается в Камне, а свершается и завершается в нем. Не случайно в «Развалинах» возникает мотив тьмы, явно тяготеющий к библейской «кромешной тьме» (Мф. 8, 12 и др.). Свершающееся действие на сей раз разворачивается вне света, а следовательно, и вне спасения.

Окончателность происшедшего в мире кризиса маркирована в «Развалинах» видовым противопоставлением глаголов. Прошлое, олицетворяющее Космос и известную упорядоченность пространства, отмечено длительностью глаголов несовершенного вида («стоял», «сиял», «была», «вела»...). Это дление, указующее на принципиальную недискретность пространственно-временного континуума, таит в себе безумную надежду на Вечность. Но прошлое уже не является гарантом будущего, напротив, ставшее и свершившееся несет в себе угрозу неминуемого разрушения. Грамматически переход к настоящему, демонстрирующему «развалины», обозначен глаголами совершенного вида («померк», «покрылось», «заустело»...). Именно эти глаголы призваны отразить необратимость времени. Чувство священного «ужаса», которым охвачен державинский созерцатель в финале («От ужаса вся

Ваянья исполинских ростов
Упали с треском меж кусков
От гордых зданий, от уборов,
Погиб в громаде властелин!
И что ж представилось для взоров? –
Развалин ужас лишь един.

(Поэты-радищевцы. – Л.: Сов. писатель, 1979. – С. 181).

стынет кровь...» [264]), – это ужас человека просветительской эпохи, впервые столкнувшегося с законами «вычитания».

Обнаружение типологических сходств и различий в решении «руинной темы» не входит в задачу нашего исследования, однако об одном аспекте проблемы сказать все же необходимо. Несомненно, что «Развалины» Державина были напрямую связаны с античной традицией. Говоря об античных поэтических интерпретациях данной темы, Л.И.Таруашвили выделил три актанта, неизменно присутствующих в текстах: «1) стихия изменчивости в качестве времени, непостоянной судьбы и т.п., 2) мир материальных предметов, ею неумолимо разрушаемый, и 3) неподвластный капризам бытия духовный предмет – дух мудреца, наследие поэта и т.п.»²¹. В поэзии Державина можно видеть иную интерпретацию этой античной темы, а именно – отсутствие фигуры Мудреца, стоически противостоящего «холоду бытия». Закономерно, что «руинные тексты» лишены даже формально выраженного «Я». «Созерцатель» находится вне изображенной картины, размещаясь как бы по эту сторону художественного полотна, запечатлевшего процесс разрушения. Подобное «бегство» автора из мира руин вполне закономерно, поскольку русская культура XVIII в. еще не выработала механизмов борьбы с хаосом.

Лишь путешественник Н.М.Карамзина («Остров Борнгольм») отважится посетить развалины старого замка. Показательно, что этот путь связан с инициацией, т.е. утратой прежнего «Я»: в процессе своего «путешествия-проникновения» герой овладевает тайной острова, но его возвращение сопряжено с символической смертью. Обретение «тайны руин», таким образом, связано с потерей автоидентичности. Поскольку классицизм основан на идее тождества и не знает идеи метаморфозы, то путь, намеченный Карамзиным, явился едва ли не единственным примером в русской литературе XVIII века.

²¹ Таруашвили Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках орденового зодчества. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 315.

В целом же, как нам кажется, можно говорить о ситуации «ухода», характерной для конца столетия: взгляд поэта «скользит» по руинам, но никогда не проникает в их «чрево», словно избегая встречи с тем, что призвано безвозвратно разрушить обретенное равновесие мира. (Следует особо остановиться на этой специфике классического зрения. С одной стороны, это некое абсолютное зрение, не знающее пространственных пределов и не встречающее препятствий со стороны физической среды. С другой стороны, авторский взгляд всякий раз оказывается ограниченным самой поверхностью вещи. Классическое зрение способно временно пренебрегать присутствием вещей в мире, как бы «не видя» их на своем пути, но оно не в состоянии проникнуть в их сокровенную глубину, которая связана с качественно иным пространственным видением. Подобной способностью, с точки зрения человека рационалистической эпохи, обладает лишь божественное зрение:

Светило дневное блистает
Лишь только на поверхность тел,
Но взор твой в бездну проникает,
Не зная никаких предел.²²

«Бездна», запечатленная в одном из ранних текстов Ломоносова, и есть то недоступное пространство глубины, которое неизбежно располагается за лаковой поверхностью классического космоса.)

В сложившейся ситуации, за которой стоял эпохальный кризис пространственного мировосприятия, Державин вопреки собственным поэтическим прозрениям еще пытается следовать традиции. Обращение к переводу оды Горация «К Мельпомене» обусловлено, на наш взгляд, поисками выхода из «руинного пространства». «Памятник» – последнее пристанище поэта, но его призрачность очевидна. Уже само обращение к «чужому слову» (*Exegi monumentum* Горация), к тому же опосредованному русской культурой («Памятник» Ломоносова), говорит о неустойчивости собственной позиции.

²² Ломоносов М.В. Полн. собр.соч. – Т. 8. – С. 119.

В поздней поэзии Державина, тяготеющей к предромантической эстетике, усиливается недоверие к пространственным формам. Пространство все более становится выражением времени, и его главная функция состоит теперь в том, чтобы отразить в своем ландшафте складки и морщины временного потока. «Созерцание руин» – один из основополагающих тематических мотивов элегической поэзии, находящий свое воплощение в державинском творчестве начала XIX века. Элегическая тональность является определяющей в позднем шедевре Державина – оде «Евгению. Жизнь Званская» (1807):

Разрушится сей дом, засохнет бор и сад,
Не вспомняется нигде и имя Званки... [331].²³

Осуществленный Державиным переход от оды к элегии есть в первую очередь переход от пространственного видения мира к видению временному. Зарождение элегии, невозможной для предшествующей эпохи, обусловлено, на наш взгляд, выходом из классицистской системы координат: статического одномерного пространства.

²³ Отметим, что смысловое пространство державинской оды сложнее представленной нами схемы. Элегический настрой текста действительно является определяющим. Вместе с тем в данной оде обнаруживается и другое начало, о котором следует сказать особо. Исследователи уже давно обратили внимание на пристрастие Г.Р.Державина к перечислениям. В «Жизни Званской» представлен один из самых развернутых «вещных каталогов» в русской поэзии:

В которой к госпоже, для похвалы гостей,
Приносят разные полотна, сукна, ткани,
Узорны образцы салфеток, скатертей,
Ковров, и кружев, и вязани.

Где с скотен, пчельников, и с птичников, прудов
То в масле, то в сотах зрю золото под ветвями,
То пурпур в ягодах, то бархат-пух грибов,
Сребро, трепещущее лещами [331].

С точки зрения языковой структуры, подобные тексты демонстрируют торжество Имени. Отметим, что в поэзии Державина обнаруживается тенденция к преобладанию именного состава языка над глагольным. Как показал Г.Гийом, «...различие имени и глагола <...> является по сути различием универсума-Пространства и универсума-Времени» (Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. – М.: Эдиториал, 2004. – С. 55). Соответственно, можно сделать вывод о том, что за «именными» пристрастиями автора скрывается попытка преодолеть движение времени, запечатлеть его в уже существующем «списке» вещей. И если мотивный уровень текста («развалины») является воплощением элегического настроения, то языковой уровень в известной степени разрушает эту тональность.

Несмотря на то, что, как мы видели выше, в державинском творчестве были намечены контуры спасительного пути к слову («Памятник герою», «Памятник», «Евгению. Жизнь Званская», «Полигимнии» и др.), сам этот путь не мог быть осуществлен поэтом, всецело принадлежащим классической эпохе. Во всяком случае, не вера в воскрешающую силу слова определяет особенности заключительного этапа державинского творчества.²⁴ «Тайна бессмертия» оказывается, таким образом, недоступной ни поэту, ни художнику.

²⁴ Ср., однако, с иной точкой зрения, принадлежащей ряду исследователей. Например, А.А.Фаустов пишет: «В классическом XVIII в. разрушающемуся камню-столпу-кумиру противопоставлена бессмертная поэтическая речь» (Фаустов А.А. Язык переживания русской литературы: на пути к середине XIX в. – Воронеж: Изд-во Воронеж. пед. ун-та, 1998. – С. 13). Действительно, в ряде поэтических текстов рубежа веков эта тема заявлена. Так, например, А.И.Клушин в оде «Все пройдет», написанной в 1793 году, говорит о силе *предания*:

Где Спарта, Фивы, Вавилон?
Где гордая Семирамида?
Она исчезла, тех нет вида.
Паденье царств – судьбы закон.
<.....>
Но я в преданиях живу,
И смерть меня не поглощает...

(Поэты XVIII века. – Т. 2. – С. 349).

Показательно в данной связи стихотворение «Зависть пиита при взгляде на изображение окрестностей и развалин дома Горациева» В.В.Капниста, написанное им в последние годы жизни. Характерная для предшествующей эпохи приверженность к Камню, действительно, сменяется здесь новой верой в Слово, которое только одно способно противостоять разрушительному ходу времени:

Лишь Феба дар и лиры струны
С потомством нас соединят:
Как резки эхи, как перуны,
Немолчны звуки их гремят.
Давно безвестная могила
Гнетет в пустыне прах Ахилла,
Но в песнях он Омира жив.
Без лиры скрылся б след героев
И память знаменитых боев
В развалинах стовратных Фив.

(Капнист В.В. Указ. соч. – С. 317).

В оде «На тленность», посвященной Г.Р.Державину, Капнист также отстаивает права поэзии на вечность. В силу чрезвычайной важности текста приведем его полностью:

«Река времен в своем теченьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается

В контексте наших рассуждений, вполне закономерно, что последний «эсхатологический» текст Державина является отражением окончательной победы времени не только над пространством, но и над словом:

Река времен в своем стремленьи
*У*носит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
*Н*ароды, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы [360].

Это поэтическое завещание являет собой фрагмент («обломок», «руину»), вырванный Провидением из рук умирающего поэта. Кажущаяся непреднамеренность и случайность акростиха обманчивы.²⁵ Возникающий

Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы».

Так лебедь пел, Пиндар российский,
Когда готовился уж час,
В полете быстром к гробу близкий,
Взвенеть ему в последний раз.
И в миг, как хладною рукою
Уж лиру смерть рвала из рук,
Так громкий он издал струною
Пленительный последний звук.

Из века в век сей звук прольется.
Державин, нет! Всежруща тлень
К венкам твоим не прикоснется,
Пока светящий смертным день
Чредиться будет с ночью звездной,
Пока ось мира не падет, –
Времен над реюющею бездной
Венок твой с лирою всплывет.

22 сентября 1816

²⁵ М.Халле убедительно доказал, что в последние месяцы Державина интересовала проблема акростиха. Этот интерес нашел отражение в переписке поэта с преосв. Евгением (Болховитиновым). В «Рассуждении о лирической поэзии» Державин говорит о краеграницях

«вертикальный» срез текста смещает временной пласт – поэт смотрит на земной мир из иного пространства и иного времени, по отношению к которым и *этой*, только что созданный текст, уже представляется руиной. Поскольку последний текст находится в метапозиции по отношению ко всему предшествующему творчеству, то вся державинская поэзия также оказывается под знаком отрицания.²⁶ К этому следует также добавить, что одним из возможных источников последнего стихотворения Державина является стихотворение Н.Струйского²⁷:

В глаза нам все являет
Быстротекуще время,
Которого стремленье
Подобится рекам.
<.....>
Их хладные потоки,
В струях когда катятся,
Назад не возвратятся.
И в вечность так, как в море,

(краеистициях). (Об этом: Халле М. О незамеченном акростихе Державина // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. – 1959. – P. 235). См. историю вопроса о последнем стихотворении Г.Р.Державина: Лаппо-Данилевский К.Ю. Последнее стихотворение Г.Р.Державина. – С. 146-158.

²⁶ В последнем стихотворении Державина можно усмотреть и дополнительные смыслы, которые корректируют предложенный нами вывод. Поэт произносит еще одно сакраментальное слово – ЧТИ. Все уносимо Вечностью, но в мире все же остается единственно вечная форма – руины. Данный текст, таким образом, обнаруживает внутреннюю диалектичность. Следует также обратить внимание на то, что вертикальная надпись перформативна по своей функции: РУИНА(Ы) ЧТИ. По-видимому, перед нами последнее волеизъявление автора, некий жест, призванный обратить читателя в новую («руинную») веру. Интересное прочтение предложено К.Ю.Лаппо-Данилевским. Учитывая древнерусское значение слова «чти», исследователь предлагает следующую интерпретацию: Древнерусский глагол «чести» (южнославянская форма «чисти») обладает значениями «измерять» и «читать»; т.е. теоретически возможны следующие толкования: “Руина. Измерь[ее]!”, или “Руина. Прочти!”» (Лаппо-Данилевский К.Ю. Указ. соч. – С. 149).

²⁷ См. статью Н.Л.Васильева (Васильев Н.Л. Г.Р.Державин и Н.Е.Струйский (Об одном из возможных источников предсмертного стихотворения Державина) // *Известия РАН. Сер. лит. и яз.* – 2002. – Т. 61. – № 2. – С.44-50), в которой впервые прослежена связь между творчеством Г.Р.Державина и Н.Струйского.

Крылатое тож время
Полет свой управляет.²⁸

«Руинный текст» Державина, таким образом, «повторяет» «руинный сюжет» стихотворения Струйского, тем самым удваивая основной мотив.²⁹

Природа классицистской культуры такова, что она не может мыслить себя вне пространственных ориентиров. Вследствие этого обозначившийся кризис пространства начинает восприниматься как ситуация конца Культуры. Именно с этим кризисом, с нашей точки зрения, связано появление ряда текстов, «апокалипсических» по своей природе. Это в первую очередь «Осьмнадцатое столетие» А.Н.Радищева, которое является своеобразной эпитафией ушедшему веку:

Урна времян часы изливает каплям подобно:
Капли в ручьи собрались; в реки ручьи возросли
И на дальнейшем берегу изливают пенистые волны
Вечности в море; а там нет ни пределов, ни берегов;
Не возвышался там остров, ни дна там лот не находит;
Веки в него протекли, в нем исчезает их след.
<.....>
Зри, всплывают еще *страшны обломки* в струе.³⁰

Апокалипсическое видение мира свойственно и творчеству Н.М.Карамзина. В художественном пространстве «Писем русского

²⁸ Струйский Н.Е. Еротоиды. Анакреонтические оды. – М.: Редакция альманаха «Российский архив», 2003. – С. 23-24.

²⁹ И еще одно важное замечание. Трагическое мироотношение, проявленное в последнем стихотворении Г.Р.Державина, связано не с конечностью личного существования, как это было в более ранних по времени написания текстах (напр., «На смерть князя Мещерского»). Поэт говорит о конечности Истории, Культуры, Цивилизации. Здесь – прямой выход к Ф.И.Тютчеву («От жизни той, что бушевала здесь...»). Подлинный трагизм заключается в невозможности оставить след – *отпечаток* в мире. Время, уподобленное воде, не *запечат*левает, не сохраняет истории. И все-таки XVIII век – век классический, он еще не сомневается в том, что само время может прекратить свое существование. Это тема Ф.М. Достоевского, в чьем творчестве обозначен тот «порог» классической культуры, за которым «времени больше не будет»...

³⁰ Поэты-радищевцы. – Л.: Сов. писатель, 1979. – С. 480.

путешественника» Н.М.Карамзина руины и развалины занимают едва ли не ведущее место: «На другой стороне Эльбы представляются развалины разбойничьих замков»³¹; «На той и другой стороне дороги плодоносные поля, Лотарингские горы с развалинами рыцарских и разбойничьих замков представляют для глаз нечто романтическое и придают разнообразие виду обширных равнин, утомительных для зрения» [149]; «Я проехал ныне мимо развалин Габсбурга» [190]; «Я прошел мимо развалин замка Уншпуннена...» [197]; «Далее за Муртенем представились мне развалины Авентикума, древнего римского города, – развалины, состоящие в остатке колоннад, стен, водяных труб и проч.» [216]. Подобные примеры можно было бы множить и далее. Путешествие Карамзина – это путешествие по «дряхлеющей Вселенной». Мир в буквальном смысле слова «разваливался» на глазах русского путешественника, при этом бегство к останкам Культуры ничего (или почти ничего) не решало. Напротив, стершиеся от времени картины, развалины замков, едва различимые надписи на гробницах в очередной раз напоминали молодому автору не только о бренности личного существования, но и о хрупкости человеческой цивилизации. Закономерно, что одной из основных смысловых «формул» «Писем» становится уже описанная нами конструкция «БЫЛО – НЕТ»: «Где Франциск I наслаждался всеми приятностями любви и роскоши: где нежные звуки арф и гитар усыпляли его в объятиях богини сладострастия, там ныне пустота и молчание царствуют...» [340], «Где великолепие сего города, который был некогда первым в Гельвеции? Где его жители? Исчезают царства, города и народы – исчезнем и мы, любезные друзья мои!...» [216].³²

³¹ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Повести. – М.: Правда, 1980. – С. 98. Здесь и далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

³² Отметим, однако, что в «Письмах русского путешественника» еще наблюдается то необходимое равновесие между 'зданиями' и 'руинами', которое свойственно формам классицистской культуры. Подобное равновесие возникает благодаря центральному для карамзинского сочинения образу 'музея'. Музей оказывается хранилищем культуры, той

Чувство конца характерно для тех периодов культуры, которые оказываются перед необходимостью нового осмысления мира. В наиболее концентрированном виде подобное мироотношение отразилось в публицистических по своей природе текстах, в частности, в «Мелодоре к Филалету», где образ развалин является доминирующим. Показательно, что даже для описания внутреннего состояния человеческой личности, переживающей «конец мира», Н.М.Карамзину потребовались пространственные метафоры: «...хотел бы открыть тебе грудь мою, чтобы ты собственными глазами мог читать в ней сокровенную историю друга твоего и видеть – прости мое смелое выражение – видеть все *развалины надежд и замыслов*, над которыми в тихие часы ночи сетует дух мой, подобно страннику, воздыхающему на развалинах Илиона, стовратных Фив или великолепного греческого храма...»³³. Карамзинский человек не в состоянии построить мир, ибо в его руках находится Сизифов камень, обреченный на бесконечное падение: «Уже род человеческий доходил в наше время до крайней степени возможного просвещения и должен, действием какого-нибудь чудного и тайного закона, ниспадать с сей высоты, чтобы снова погрузиться в варварство и снова мало-помалу выходить из оногo, подобно Сизифову камню, который, будучи взнесен на верх горы, собственною своею тяжестью скатывается вниз и опять рукою труженика на гору возносится»³⁴. В лирическом обращении «К самому себе» автор с горечью констатирует факт утраты устойчивых представлений собственного поколения о «вечном храме»:

Так некий зодчий, созида
Огромный, велелепный храм
На диво будущим векам,
Гордился духом, помышляя

необходимой остановкой во времени, которая позволяет лучшим образцам человеческой культуры причаститься Вечности.

³³ Карамзин Н.М. Сочинения: в 2 т. Т. 2. Критика. Публицистика. Главы из «Истории Государства Российского». – Л.: Худож. лит., 1984. – С. 178.

³⁴ Там же. – С. 181.

О славе дела своего;
Но вдруг огромный храм трясется,
Падет... упал... и нет его!..
Что ж бедный зодчий? Он клянется
Не строить впредь... [10, 157].³⁵

Центральная метафора века («мир-здание») оказывается, таким образом, окончательно разрушенной.³⁶ Падение камней знаменует конец просветительской эпохи. Это падение и составляет, выражаясь словами О.Э.Мандельштама, «шум времени».

Во время своего путешествия по Европе, в Эрменонвиле, Карамзин посетил «Храм новой философии», задуманный Рене-Луи де Жирардэном как памятник Просвещению. «Он не достроен; материалы готовы, но предрассудки мешают завершить здание <...> Внутри написано, что сей недостроенный храм посвящен Монтаню; над входом: «Познай причину вещей», а на столпе: «Кто довершит?» Многие писали ответ на колоннах» [308]. Незавершенность храма, сближающая его с руинами, конечно же, символична. В своем блестящем исследовании, посвященном руинам у раннего Карамзина, А.Шенле дает следующую интерпретацию данному «символу»: «Этот храм, задуманный как искусственная руина, должен был стать призывом к завершению проекта Просвещения. Но его стилистика восходит к Сибиллиному храму в Тиволи, т.е. к настоящим руинам. Таким образом, помимо идей прогресса и совершенства, он также содержит коннотации упадка и разложения»³⁷.

³⁵ Карамзин Н.М., Дмитриев И.И. Указ. соч. – С. 157.

³⁶ Знаменательно, что именно на рубеже столетий появляется метафора «воздушного замка»:
Но время, опыт разрушают
Воздушный замок юных лет... (Там же. – С. 126).

В «Разговоре между издателем и классиком в Выборгской стороны или с Васильевского острова» П.А.Вяземский говорит о специфике романтических «зданий»: «Романтический зодчий оставляет на произвол каждому распоряжение и устройство здания – сущего *воздушного замка*, не имеющего ни плана, ни основания» (Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. – М.: Искусство, 1984. – С. 52).

³⁷ Шенле А. Между «древней» и «новой» Россией: руины у раннего Карамзина как место “modernity” // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 5. – С. 141.

Как нам кажется, седьмая незаконченная колонна храма представляет собой пространственное «основание» новой европейской философии. Эпоха Просвещения верила в незыблемость завершенной формы. В основании будущей эстетики будет лежать противоположная идея. С точки зрения романтизма, вечно только то, что способно к непрерывному становлению. Отсюда культ незавершенности, пронизывающий собой все уровни новоявленной эстетики. Время оказывается бессильным перед «недостроенным» храмом, поскольку оно теперь не в состоянии отнять у него главное – сакральную идею Целого. Новый мир не требует своего пространственного завершения, ибо известный парадокс заключается в том, что любая осуществившаяся форма заведомо несет в себе идею грядущего распада.

В заключение хотелось бы обозначить еще один смысл. В самом начале данной главы мы указали на «монументальные» тенденции эпохи Просвещения. В системе данного типа культуры руины оказываются «негативным двойником монумента». «Руинный текст» воплощает идею окончательной победы Природы над Культурой, Времени над Пространством. Однако на рубеже XVIII – XIX вв. семантика руин претерпевает значительные трансформации. В условиях романтической культуры руины являют собой «след во времени», позволяющий не только заново воссоздать прошлое, но и творчески пересоздать его. Культ «обломков», «мертвых следов», «стертых надписей» – это в то же время и культ Истории (личной, родовой, всечеловеческой), каждый раз творимой заново и всецело зависящей от воли творящего ее субъекта. «История государства Российского» Карамзина – одна из самых ярких страниц творческого пересоздания «руин» русской истории.³⁸

Таким образом, можно говорить о наличии «монументальной» и «руинной» тенденций в истории русской культуры. Монументы воспроизводят смысл, вложенный в них конкретно-историческим временем. Их первичной и

³⁸ Своего логического предела «руинная» проблематика достигнет в творчестве поэтов-романтиков.

непосредственной функцией является функция напоминания. Несмотря на то, что последующие времена могут открывать новые смыслы в той или иной монументальной форме, все эти смыслы потенциально присутствуют в ней уже в момент создания. Руины не обладают ни заданностью формы, ни заданностью смысла. Они – всего лишь отсылка к иному времени. Событие, породившее былую форму, оказывается стертым, «не прочитываемым» с точки зрения других времен, подобно, по выражению А.С.Пушкина, «узору надписи надгробной на непонятном языке». Именно поэтому руины так притягательны для культурного сознания, которое, наконец, освобождается от реальной истории и погружается в «исторические грезы». С этой точки зрения, русский классицизм – последний период в русской культуре, пытающийся не только остановить время, но и выработать особые формы пространства, способные восстанавливать «реальный» ход времени.

«Руинный текст» продолжает свое существование вплоть до 1830 – 1840-х годов. Романтическая проза окончательно исчерпывает семантический потенциал руин, превращая их в знак литературного текста.³⁹

В следующей части работы мы обратимся к анализу частного эпизода в «Письмах русского путешественника» – посещению Версальского сада. Данное пространство будет нами рассмотрено как место, в котором сама власть обнаруживает «руинную» природу.

³⁹ По отношению к русскому романтизму возможно определение «идеальных руин» предложенное В.Ю.Троицким. Несмотря на внутреннюю парадоксальность, оно оказывается верным по отношению к ряду текстов, в которых руины почти не связаны с чувством времени, а являются лишь указанием на «подлинность» поэтического высказывания. Например, «идеальные развалины» А.А.Бестужева-Марлинского, среди которых «лишь одна круглая башня прекрасной готической архитектуры устояла, остальное распалось. По карнизам стелется плющ, из бойницы, откуда летали некогда меткие стрелы, выпархивает теперь мирная ласточка; и ручей, пробиваясь между развалинами, омывает главы обрушенных башен, которые когда-то гляделись с высоты в его поверхность». Об этом: Троицкий В.А. Романтизм в русской литературе 30-х годов XIX века. Проза // История романтизма в русской литературе: романтизм в русской литературе 20-30-х годов XIX в. (1825 – 1840). – М.: Наука, 1979. – С. 119.

§ 2. ВЕРСАЛЬ & РУИНЫ В «ПИСЬМАХ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА» Н.М.КАРАМЗИНА

Описание Версаля в «Письмах» носит предельно двойственный характер. С одной стороны, Версаль вызывает чувство неизменного восхищения. «Я не видал ничего великолепнее Версальского дворца с парком и милее Трианона с его сельскими красотами» [411], – такими словами заканчивает свое письмо обессиленный от впечатлений рассказчик. Фрагмент текста, где автор обращается к описанию Версаля, выделяется в структуре «Писем» обилием культурных отсылок. Несмотря на то, что данный принцип является ведущим принципом в поэтике Карамзина в целом, следует отметить чрезмерную переполненность «версальского текста» мифологическими аллюзиями, историческими экскурсами, всякого рода культурными ассоциациями. Преклонение автора перед Культурой, способной преодолеть течение времени и тем самым наложить на жизнь печать абсолюта и Вечности, – вполне согласуется с классицистской эстетикой, для которой искусство было вернейшим средством стереть в природе «случайные черты» и уйти от всего преходящего. С другой стороны, для Карамзина Версальский сад – это пространство, на которое время уже наложило свою печать. Элегическая тональность присутствует в тексте наряду с одической восторженностью. Соответственно, можно говорить об уникальном звучании «версальской темы», органично вписанной автором в «руинный текст».

Тема времени предвосхищает звучание версальской темы. Не случайно посещению Версаля предшествует посещение аббатства св. Виктора. Здесь путешественник читает надгробные надписи и предается воспоминаниям об ушедших. Именно здесь впервые упоминается имя создателя Версальского сада: «Тут и гроб Ленотра, творца великолепных садов, перед которыми

древние сады гесперидские не что иное, как сельские огороды. Над гробом стоит бюст его: лицо благородное и важное. Таков был и характер артиста» [396]. Список приводимых в данном фрагменте гробниц завершается воспроизведением надписи, вырезанной над темным коридором кладбища церкви св. Северина: «Прохожий! Не полагаешь ли ты, что тебе придется перейти этот порог, через который я в размышлении переступил? Если ты об этом не думаешь, прохожий, это не умно, так как, даже не помышляя об этом, ты поймешь, что переходишь через этот порог» [397]. Следует обратить особое внимание на подспудно возникающее в «Письмах» отождествление 'путешественника' с 'прохожим'. ПУТЕ-ШЕСТВИЕ, связанное в большей степени с пространственной перспективой, оборачивается ПРО-ХОЖДЕНИЕМ, соотносимым в первую очередь с временной осью. В своем смысловом пределе описываемое автором путешествие – это путь, конец которого отмечен не возвращением на родину, а «переступанием» известного порога. Еще более важно подчеркнуть, что в композиционном плане Версаль «располагается» за этим порогом.

Временной план проявлен в «версальском тексте» по-разному. Время обнаруживает себя, прежде всего, в уже обозначенной нами системе исторических и культурных реминисценций. Развернутые экскурсы в историю человеческой цивилизации образуют своеобразный «туннель времени». Приведем лишь один пример, характеризующий карамзинскую манеру письма. Речь идет об изображении Юпитера, превращенном Карамзиным в описание предшествующих «странствий» скульптуры: «Марк Антоний нашел его [Юпитера – Т.З.] в Самосе; Август поставил в Капитолии; Германик, Траян, Марк Аврелий приносили ему жертвы. Маргарита, герцогиня Комаринская, подарила его министру Карла V Гранвелю, который украсил им Безансонский сад свой. Наконец, по воле Лудовика XIV, самосский колоссальный Юпитер шагнул в Версалию» [410]. Рассматривание статуи, таким образом, порождает поток культурных ассоциаций, в очередной раз углубляя временную

перспективу. В результате подобного принципа изображения у читателя создается ощущение чрезмерной «тесноты» и «переполненности» версальского пространства.

Вместе с тем, несмотря на обилие культурных впечатлений, чувство пустоты не оставляет карамзинского героя: «В церкви служили обедню, но *никого не было*, кроме монахов» [405]; «Версалия без двора – как тело без души: *осиротела, уныла*. Где прежде всякую минуту стучали кареты, теснился народ, там ныне едва встретится человек: *мертвая тишина и скука*» [407]; «*Никто* не слушает теперь их песен, кроме некоторых любопытных иностранцев, приходящих иногда видеть сад Версальский» [409]. Таким образом, в «Письмах» «версальскому тексту» свойственны такие разнонаправленные пространственные характеристики, как «избыточность» и «пустота».

Значимым во временном аспекте является и описание часов, увиденных русским путешественником в Версальском дворце: «Тут с любопытством рассматривали мы часы, сделанные в начале нынешнего века Мораном, который, подобно нашему Кулыбину, никогда не бывал часовщиком. Всякий час два петуха поют, махая крыльями; в ту же секунду выходят из маленькой дверцы две бронзовые фигуры с тимпаном, по которому два амура бьют всякую четверть стальным молоточком; в середине декорации является статуя Лудовика XIV, а сверху на облаке спускается богиня побед и держит корону над головою; внутри играет музыка – и наконец вдруг все исчезает» [406]; «часы, которые бьют секунды, показывают месяц, число, день недели, действие холода и тепла на металлы и круговращение планет с такой верностью, что во сто лет не могут сделать ни малейшей розницы с астрономическими таблицами» [407]. Нарочитая подробность изображения часовых механизмов позволяет говорить о присутствии в тексте символического плана.

Итак, в «версальском тексте» время представлено в самых разных своих проявлениях. Однако ориентация на изображение времени была

характерна не только для Карамзина, но уже и для Делиля, в «Садах» которого также имелись многочисленные отсылки к временному плану.⁴⁰ В чем же в таком случае заключалось новаторство русского художника?

На наш взгляд, главное отличие в решении «версальской темы» состоит в том, что в «Письмах» представлено совершенно новое понимание пространства, которое не только пересекается со временем, но и изменяет свои очертания. Как известно, Версаль являлся наиболее полным выражением пространственной концепции Нового времени:

Один являет нам симметрии закон.
Изделия искусств в сады приносит он.
Повсюду разместив то вазы, то скульптуры,
Из геометрии взяв строгие фигуры,
Деревья превратит в цилиндры и кубы...
<.....>
Ведь сколь грустны сады, где клумбы – как заплаты,
Где все расчерчено на ровные квадраты,
Где каждый маленький зеленый уголок
Причесан так, чтоб в нем укрыться ты не мог.
Где нет ни дерева без выстриженной ветки
И одинаковы, как близнецы, беседки,
Где разлинованы тропинки, как чертеж,
И где источника без вазы не найдешь...⁴¹

В карамзинском описании отсутствуют традиционные характеристики Версаля. То, что вначале так восхищало современников (симметрия, стройность, ясность), а немного позднее раздражало их, вообще осталось за

⁴⁰ «Культурный след» версальской темы в «Письмах русского путешественника» чрезвычайно глубок. Это не только цитируемые путешественником «Сады» Делиля, но и «Сады» Рапена, с которыми последний открыто полемизировал в предисловии к своей книге. Конечно же, воспитанный на классических образцах античного наследия, автор не мог не вспомнить имен Вергилия и Феокрита, также связанных с темой «садов».

⁴¹ Делиль Ж. Сады: пер. с фр. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1987. – С. 29-30.

пределами текста. В первую очередь Карамзин отказался от излюбленного им принципа панорамного описания⁴², в то время как именно данный принцип наиболее адекватен при изображении садов эпохи абсолютизма. Действительно, орнаментальный узор Версалии может быть увиден только в том случае, если созерцатель займет привилегированную точку зрения в пространстве. Великий замысел Короля-солнца раскрывался лишь с «высоты птичьего полета». Безусловно, сам Карамзин был знаком с чертежами Ленотра и тем самым «посвящен» в «авторский текст», но это знакомство никак не обнаруживает себя в «Письмах». Напротив, повествование выстраивается таким образом, что русский путешественник почти сразу же оказывается ПОСРЕДИ версальского великолепия, его взгляд теряется в бесконечности предметов, заполняющих собой пространство: «Партеры, цветники, пруды, фонтаны, бассейны, лесочки и между ними бесчисленное множество статуй, групп, ваз, одна другой лучше, не привлекают, а развлекают внимание, так что *вы не знаете, на что смотреть*» [408]. Ситуация «потери зрения» здесь чрезвычайно значима: глаз оказывается не в состоянии охватить целостность

⁴² О том, что именно Карамзин ввел в русскую литературу панорамные виды, писал В.Н.Топоров: «...панорамный принцип был усвоен прозой на рубеже XVIII и XIX веков и широко использовался именно как карамзинское изобретение» (Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения: к двухсотлетию со дня выхода в свет. – М.: Изд. Центр Российск. гос. гуманит. ун-та, 1995. – С. 96). Отметим, что принцип панорамного описания – один из основополагающих в «Письмах русского путешественника». Любая «живописная картина» представлена здесь прежде всего как панорамный снимок: «Тут на левой стороне представилась мне Эльба и цепь великих холмов, покрытых лесом, из-за которого выставляются кровли рассеянных домиков и шпицы башен. На правой стороне поля, обогащенные плодами; везде вокруг меня расстилались зеленые ковры, усеянные цветами. Вечернее солнце кроткими лучами своими освещало сию прекрасную картину» [96]; «Но на всяком возвышенном месте открываются живописные виды. Чистое обширное Женевское озеро, цепь Савойских гор, за ним белеющихся, и рассеянные по берегу его деревни и городки – Морж, Роль, Нион – составляют прелестную, разнообразную картину» [217]. Не случайно излюбленным «видом» Карамзина был вид с вершины горы: «На вершине горы мы остановились отдохнуть и полюбоваться прекрасными видами, которые наградили меня за все претерпенное мною» [168]; «Я стоял на высочайшей ступени, на которую смертные восходить могут для поклонения Всевышнему!..» [199]; «С каким удовольствием взошел бы я еще на гору Валериянскую, откуда взор мой летал по твоим живописным окрестностям!» [439].

замысла, выявить тот сокровенный порядок, который предназначался для Божественного ока.

Разрушению исходной симметрии способствует и то, что рассказчик блуждает в «лабиринтах» Версальского сада, его передвижение не носит какого-либо целенаправленного характера. Вместе с тем необходимый эффект может возникнуть только в случае, если взгляд рассказчика совпадает с центральной осью – главной аллеей. (Как известно, пространственная концепция Нового Времени создается в расчете на одномоментность восприятия, с присущим им господством одной оси, одной точки зрения, фронтальности) Карамзин намеренно уводит своего героя от «правильного» пути. Изменение пространственной точки зрения приводит к утрате «истинного зрения», способного обеспечить иллюзию Порядка и как следствие – иллюзию Вечности. Таким образом, блуждающий Взгляд путешественника разрушает версальскую гармонию и обнажает зыбкость мироздания.

Наконец, следует указать на характерные для «версальского фрагмента» принципы повествования. Во-первых, обращает на себя внимание апофатический характер описания: «Надобно видеть: описать невозможно. Исчислять колонны, статуи, вазы, трофеи не есть описывать» [408], «Одно название статуй, которыми украшаются партеры, фонтаны, лесочки, аллеи, заняло бы несколько страниц...» [409 – 410]. По-видимому, следует говорить о кризисе дескрипции, связанной с кризисом классицистской поэтики в целом. Как известно, классицизм исходил из принципиальной познаваемости мира. Оче-видность окружающего пространства обуславливала известную прозрачность письма. В «Письмах русского путешественника» можно видеть возникновение авторской рефлексии над поэтическим словом, утратившим способность к адекватной передаче смысла. Не случайно путешественник вспоминает «неудачный» опыт великого Тассо: «К славе художника вспомнил я Тассово описание Армидиных садов: как оно бедно в сравнении с Версальским» [408 – 410]. Слово рассказчика оказывается не в состоянии

«собрать» «рассеянные красоты» Версальского сада. Во-вторых, принцип «исчерпывающего деления» (термин Л.В.Пумпянского⁴³) отнюдь не упорядочивает текст, а, напротив, превращает его в «руины». «Версальское письмо» – это «бесконечные» отсылки читателя к историческим датам и местам, к мифологическим и реальным персонажам (Рабле, Жувенет, Лемуан, Веронез, Лебрюн, Рафаэль, Моран, Бассан, Микель-Анджело, Марк Антоний, Август, Германик, Траян, Марк Аврелий, Маргарита, Гранвель, Мария-Антуанета и т.д.). В результате подобного смещения «всего и вся» разрушается целостность текста, который начинает все больше и больше напоминать «руины», нежели структурированное пространство культуры.

Обращение писателя к Версалю, неизменно связанному с эпохой абсолютизма, конечно же, не было случайным фактом. («Письма русского путешественника» предшествовали «Истории Государства Российского», книге, всецело посвященной природе человеческой власти.) При описании Версальского сада речь идет не столько о пространстве как таковом, сколько о пространстве Власти. Карамзин разрушил характерные для просветительской эпохи представления об идеальном пространстве, санкционируемом государством. Еще раз отметим, что идеальное пространство в системе классицистской культуры – это место, в котором наиболее вероятно вечное пребывание вещей. В сознании человека XVII – XVIII вв. Версаль был не просто прекрасным архитектурным ансамблем, он был символом окончательной победы пространства над временем. Именно на этот смысл обратил внимание Д.С.Лихачев: «Ленотр расположил сады вдоль большой оси, протянувшейся с востока на запад – от центра Большого дворца. Однако он не закончил этой оси какой-либо эффектной архитектурной или скульптурной концовкой. Вместо этого он продолжил эту основную ось в бесконечность, как

⁴³ См.: Л.В. Пумпянский Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пумпянский Л.В. Указ. соч. – С. 210-220.

бы выведя ее за горизонт»⁴⁴. В результате устремленный к «точке схода» взгляд оказывается вынесенным за пределы земного пространства и зритель неожиданно для себя переходит в иное измерение – измерение Вечности. Взаимообращенность земного и небесного – одна из сокровенных «тем» Версаля.⁴⁵

Наличие сакрального центра обуславливает существование всякого рода иерархических структур. По словам М.Б.Ямпольского, «...власть – это <...> нечто, делающее пространство возможным, то есть организующее такое место, где возможна встреча людей и бытие вместе. В перспективистском пространстве репрезентации эти “первичные” тела заменяются репрезентативными субститутами, а пространство получает подчеркнута иерархическую структуру»⁴⁶. В «Письмах русского путешественника» были намечены пути к преодолению этих представлений. Версальская тема неизменно связывается Карамзиным с темой руин. Присутствие времени изменяет структуру пространства, руины уравнивают бесконечность мира, отнимая у пространства право на вечные, неизменные формы. Отныне в мире более не существует места, отмеченного неприкосновенностью Хроноса. Сквозь великолепие дворцов и пышность садов у Карамзина просвечивают будущие руины.⁴⁷ (Показательно, что в 1779 г. французский художник

⁴⁴ Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. – Л.: Искусство, 1982. – С. 95.

⁴⁵ Знаменитые версальские зеркала, в том числе и Галерея Зеркал Жюль Ардуэн Мансара, как нельзя лучше «отражают» метаморфозы временного и вечного, земного и божественного. Весь комплекс «был пронизан солярной аллегорикой, и зеркала занимали здесь господствующее положение: огромные парковые фонтаны – по сути дела – тоже символы зеркала. Из воды-зеркала поднимается в известном фонтане солнечная колесница Аполлона, а обильное введение зеркал в знаменитый Грот Фетиды создает сложное сочетание водной и солярной символики с идеей иллюзии и метаморфозы». См.: Ямпольский М.Б. Триумф и изгнание // Наука и религия. – 2001. – № 12. – С. 19.

⁴⁶ Ямпольский М.Б. Физиология символического. Книга 1. Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 131.

⁴⁷ Проблематика «будущих руин» пронизывает все творчество Карамзина. В качестве примера может быть приведена повесть «Бедная Лиза», для которой тема руин является определяющей. С одной стороны, Карамзин обращается к настоящим руинам: «Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокой травой, и в

Ю.Робер написал картину, изображающую развалины Большой галереи Лувра. Жанр «будущих руин» не получил большого распространения в европейской живописи, однако сам факт его возникновения симптоматичен.⁴⁸⁾ Соответственно, возникают новые представления о пространстве как однородном и непрерывном. Добавим также, что тотальной властью Времени над пространством отмечены, как правило, кризисные ситуации в истории культуры. Отмена пространственной иерархии не может быть продолжительной, ибо всякая однородность и бесконечность пространства сродни Хаосу.

Сложившаяся ситуация способствовала формированию нового статуса Художника. В «Письмах русского путешественника» нашел свое отражение кризис Власти, которая уже не могла санкционировать пространственную иерархию мира. Поскольку мир утратил прежнюю структуру, то ответственность за устойчивость миропорядка была возложена теперь на Художника. Закономерно, что именно с этого момента истории культуры возникает конфликт Поэта с Властью, который не мог быть развернут в предшествующей – классицистской – системе. Отныне только взгляд

темных переходах келий. Там, опершись на развалины гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных...» [532]. С другой стороны, в повествовании обнаруживается мотив «будущих руин». Описание величественной панорамы Москвы, представленной в самом начале повести, содержит в себе сравнение с амфитеатром. Это сравнение выделено в тексте курсивом: «Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется в образе величественного *амфитеатра*: великолепная картина, особенно когда светит на нее солнце, когда вечерние лучи его пылают на бесчисленных золотых куполах, на бесчисленных крестах, к небу возносящихся» [531]. Образ амфитеатра соотносится с античной архитектурой, пребывающей в настоящем времени в виде развалин. В системе карамзинского текста *амфитеатр* напоминает о сокрушительном движении времени.

⁴⁸⁾ В русской словесности жанр «будущих руин» нашел свое воплощение в утопии М.М.Щербатова «Путешествие в землю Офирскую Г-на С... швецкого дворянина». Данное сочинение М.М.Щербатова относится к середине 80-х гг. XVIII века, то есть времени, когда архитектурное величие Петербурга достигло своего апогея. Однако Перегаб (Петербург) несет зримые следы разрушения: «По проходе из разных мест в другие, ко удивлению моему видел я множество развалин и многие пустые места, которые показывали, что прежде сей город гораздо многонароднее и пространнее был» (Щербатов М.М. Путешествие в землю Офирскую Г-на С... швецкого дворянина // Взгляд сквозь столетия. [Русская фантастика XVIII и первой половины XIX в.]. – М.: Молодая гвардия, 1977. – С. 46). Важно при этом, что Петербург, прежде мыслимый как «вечный град», обнаруживает свою руинную природу.

художника призван обеспечить новую иерархию ценностей. В «Письмах русского путешественника» имеются прямые размышления над этой проблемой. Карамзин отмечает, что в системе перспективы, построенной Ленотром, нет места для претворения воли художника, так как Творение уже свершилось: «Лудовик XIV с Ленотром запечатали мне воображение, которое не может тут ничего придумать, ничего представить иначе» [408]. (В скобках отметим, что существует зависимость между той или иной системой перспективы и формой государственного правления. На эту взаимосвязь обратил внимание Е.В.Шервинский: «Все творчество Ленотра шло в этом направлении, и перспективность явилась у него средством выражения принципа абсолютизма»⁴⁹). Великолепие Версальского сада заставляет путешественника забыть о своем «Я», которое как бы растворяется («рассеивается») посреди предметов искусства. Напротив, «найти себя» можно только в живописном пространстве, где точка зрения не задана и воля художника ничем не ограничена: «После великолепных, утомительных предметов искусства нахожу природу, *снова нахожу самого себя*, свое сердце и воображение, дышу легко, свободно, наслаждаюсь тихим вечером, радуюсь заходящим солнцем...!» [411]. Можно говорить о том, что в «Письмах» утверждалась идея нового (оптического) пространства, способного изменять свои очертания в зависимости от Взгляда художника. Путешественника привлекали те места, которые до него уже посетили знаменитые европейские поэты.

Преодоление абсолютной заданности пространства и утверждение пространства в непредопределенности взгляда способствовало чрезвычайной популярности той модели романа, которую представляют собой «Письма». Не случайно данный текст породил целую галерею путешествий, в которых авторы следовали за Карамзиным, «изменяя» очертания уже знакомого читателю

⁴⁹ Шервинский Е.В. Проблема освоения наследия садово-парковой архитектуры // Проблемы садово-парковой архитектуры. – М., 1936. – С. 86.

пространства посредством собственного взгляда (В.К.Кюхельбекер, В.А.Жуковский, Ф.В.Булгарин, В.Г.Белинский и др.).

Итак, уже к 1780 – 1790-м гг. происходит ряд важных изменений, связанных с ощущением распада пространственных форм. В предыдущих параграфах мы уже говорили об интересе эпохи к «руинной теме», возникновение которой связано с открытием «близкого» пространства.

Вследствие обозначившегося пространственного кризиса, во-первых, происходит «смещение» бывшего центра (Петербурга) в сторону периферийного пространства, которое теперь начинает занимать более высокую ступень в ценностной иерархии и обеспечивать «чувство вечности»:

Прости, блестящий град: твои богаты стены,
Где, с детства самого до юности моей,
Наиподлейших был я жертвою людей,
Суть яд в глазах моих, – бегу их, как измены.

Бегу – куда ж? – к тебе, мое уединенье;⁵⁰

Зачем же в Петрополь на вольну ехать страсть,
С пространства в тесноту, с свободы за затворы,
Под бремя роскоши, богатств, сирен под власть
И пред вельможей пышны взоры?

Возможно ли сравнять что с вольностью златой,
С уединением и тишиной на Званке?⁵¹

Как расстаюсь с большим я светом?

На это стану отвечать.

В пустыне той, где, устраняся

⁵⁰ Поэты-радищевцы. – С. 156.

⁵¹ Державин Г.Р. Указ. соч. – С. 332.

От шумных городских сует,
Красами естества пленяся,
Я забываю гордый свет...⁵²

Во-вторых, происходит изменение семантики основных пространственных категорий. Симметрия и линейная перспектива, еще недавно являющиеся символом неизменчивого во времени мира, в новом культурном контексте становятся выражением статики и мертвенности. Мир более не способен сохранять себя, процессы энтропии оказываются ведущими. Закономерно, что именно в этот период русская культура начинает говорить о своей «старости», а мифологема «нового мира» сменяется ей противоположной. «Дряхлеющая Вселенная» обнаружила свою прямую зависимость от времени.

Переход от пространственного видения мира к видению временному запечатлен в двух главных произведениях Н.М.Карамзина – «Письмах русского путешественника» и «Истории Государства Российского». Последнее по своей структуре и внутреннему смыслу также восходит к путешествию, осуществленному автором по оси времени. Показательно, что сам Карамзин осознавал свою «Историю» именно таким образом: «Вы хотите читать историю? Это будет *долгое путешествие...*». (По-видимому, здесь следует говорить о специфическом восприятии времени, характерном для ранних

⁵² Поэты XVIII века. – Т. 2. – С. 84. Зарождение «усадебного мифа» в условиях русской культуры – яркое свидетельство перерождения мифа о «вечном граде». Отчасти с этим же процессом связано и развитие жанра путешествия, поскольку в основе данной жанровой модели лежит вектор центростремительного движения – от «центра» к «периферии». (О параметрах «усадебного мифа» см.: Дмитриева Е., Купцова О. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. – М.: ОГИ, 2003). Вместе с тем отметим, что «целью» бегства лирического героя является некое замкнутое пространство – «уединение». Литература эпохи классицизма еще не знает той бесконечной перспективы странствий, которая откроется ей в эпоху романтизма. Ю.Манн совершенно справедливо отмечает, что в «Послании к Александру Алексеевичу Плещееву» (1794) Н.М.Карамзин «...прославляет того, кто “не ищет благ за океаном / И с моря кораблей не ждет, / Шумящих ветров не робеет, / Под солнцем *домик* свой имеет...” <...> В рассмотренных поэтических формах, как правило, нет беспокойства, порыва вдаль, нет томления, но, напротив, есть стремление отгородиться (огород!) в своем углу, или домике, или хижине, заслонившись от внешних и внутренних треволнений» (Манн Ю.В. «Венок» или «венец»? «Шалаш» или «дворец»? «Халат» или «мундир»? // Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. – М.: РГГУ, 2007. – С. 36).

стадий постклассической или предромантической культуры. Время здесь переживает последствия предшествующего культа пространства, оно пока еще «пространственно» в буквальном смысле слова. Интересно, что впоследствии А.С.Пушкин назовет Карамзина «Колумбом русской истории» и тем самым еще раз обозначит пространственный аспект его «Истории»...)

Обозначившийся кризис повлек за собой изменения самой структуры классического пространства, его внутренней организации. Именно этому аспекту проблемы и посвящен следующий параграф.

§ 3. 'КРИВАЯ ПРОСТРАНСТВА': «ОСТРОВ БОРНГОЛЬМ»

Н.М.КАРАМЗИНА КАК ТЕКСТ-ЛАБИРИНТ

Объектом рассмотрения является один из самых «загадочных» текстов русской литературы конца XVIII столетия – «Остров Борнгольм» Н.М.Карамзина.

Повесть Карамзина неизменно привлекала к себе пристальное внимание со дня ее выхода в свет. Почти все исследователи, обращавшиеся к «Острову», указывали на его кризисный характер: «Тематически повесть была связана с «Письмами русского путешественника», и в тексте ее Карамзин сделал прямую отсылку к ним, но по методу и мироощущению она принадлежала уже следующей эпохе, когда события Французской революции отозвались глубоким кризисом в мировоззрении ее автора. И проблематика, и поэтика повести несут на себе явные следы этого кризиса»⁵³, – писал В.Э.Вацуро. В несколько ином ключе рассуждает о «кризисности» «Острова» А.А.Фаустов: «В течение XVIII в. человек неотвратимо приближался к ситуации «нехватки Бога» (по словам М.Хайдеггера) – для того чтобы в итоге, потеряв удерживаемую зрением (resp. словом-логосом) дистанцию, натолкнуться на невыразимую и

⁵³ Вацуро В.Э. Литературно-философская проблематика повести Н.М.Карамзина «Остров Борнгольм» // XVIII век. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1969. – Сб. 8. – С. 178.

внушающую страх действительность. <...> Этот общеевропейский «тео-семиотический» катаклизм в России раньше всех (и наиболее выпукло) обнаружился в карамзинском “Острове Борнгольм”»⁵⁴.

На наш взгляд, повесть Н.М.Карамзина – это еще и одно из первых произведений в русской литературе, в котором утверждался принципиально новый по отношению к классической традиции взгляд на пространство. Начнем с искажения линейного пространства и его преобразования в нелинейную структуру – лабиринт.

Среди сохранившихся элементов так называемой «лабиринтной сферы» Т.В.Цивьян выделяет следующие: а) здание, из которого нельзя выйти без поводыря; б) пещеру с непересекающимися меандрами; в) замысловатый маршрут, путь, изобилующий ловушками или, по меньшей мере, чрезвычайно усложненный⁵⁵. Этот архаический «лабиринтный комплекс» представлен в повести Карамзина во всей своей полноте: здесь имеется и остров, и замок-пещера, и тайна, которую, пройдя по замысловатому пути, в конечном итоге добывает герой. Однако сама по себе констатация вышеперечисленных «сходств» не проясняет смысла повести, поэтому представляется необходимым уяснить семантику «лабиринта» как в контексте карамзинского текста, так и в контексте предромантической культуры.

Как известно из ряда источников, посещение датского острова, описанного в повести, не было той изначальной целью, которую преследовал карамзинский герой. Иными словами, посещение острова с самого начала было отклонением от намеченного маршрута. *Запредельность* представленного в тексте движения осознана самим путешественником: «Англия была крайним *пределом* моего путешествия» [547]. Соответственно, можно говорить о возникающей в тексте «кривизне» движения, при которой путешествие

⁵⁴ Фаустов А.А. Авторское поведение в русской литературе: середина XIX в. и на подступах к ней. – Воронеж: Изд-во Воронеж. пед. ун-та, 1997. – С. 11-12.

⁵⁵ Цивьян Т.В. Путешествие Одиссея – движение по лабиринту // Концепт движения в языке и культуре. – М.: Индрик, 1996. – С. 307.

становится не воплощением целесообразного («прямого») пути, а скорее – отклонением от него. «Кривой», «искаженный», «непреднамеренный» маршрут является прообразом движения по лабиринту.⁵⁶

В соответствии с древнейшими архаическими представлениями лабиринт есть пространство, главная функция которого определяется охраной «центра», скрывающего от глаза непосвященного Тайну. В карамзинском «Острове» возникает образ предельно затрудненного пути, ведущего к «святилищу». «Дорога, ведущая в Центр, – отмечает М.Элиаде, – “трудная дорога” <...> ибо по сути своей она является переходом от мирского к сакральному; от эфемерного и иллюзорного к реальности и вечности; от смерти к жизни; от человеческого к Божественному»⁵⁷. Итак, маршрут путешественника – это путь 1) опасный («Он говорил об опасности, о подводных камнях...» [551]); 2) почти непроницаемый для взора наблюдателя («...висела лампада и едва-едва изливала бледный свет» [552], «Я вступил в темную аллею, под кров шумящих дубов и с некоторым благоговением углублялся во мрак ее» [555]); 3) труднопроходимый («...через обширный двор, заросший кустарником, крапивою и полынью, пришли мы к огромному дому» [552], «...повел меня через длинные узкие переходы» [554]). Конечным пунктом описанного в повести путешествия является «пещера»: «...но тут представилось глазам моим отверстие во внутренность холма; человек с трудом мог войти в него» [555]. Символика «пещеры» в истории человеческой культуры столь богата и разнопланова, что требует отдельного исследования, тем более что в художественном творчестве Карамзина различного рода «отверстия»,

⁵⁶ Отметим, что именно Карамзин ввел в русскую словесность категорию «бесцельного пути». Достаточно вспомнить программную для русского сентиментализма повесть «Бедная Лиза», где отсутствие целеполагания в движении рассказчика почти декларируется автором: «Может быть, никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели, куда глаза глядят – по лугам и рощам, по холмам и равнинам» [531]. Именно этот «бесцельный путь», в силу своей непредсказуемости открытый всем смыслам, прокладывал дорогу к становлению подлинной сюжетности в русской литературе.

⁵⁷ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость: пер. с фр. – СПб.: Алетейя, 1998. – С. 32-33.

«пропасти», «зияния» имеют самостоятельное значение и образуют отдельный смысловой пласт.⁵⁸ В обозначенном же нами контексте образ «пещеры» эквивалентен образу сакрального центра.

Одна из важнейших категорий поэтики Карамзина – категория пути – претерпевала значительные трансформации на протяжении всего творчества писателя. Смысл предпринятого путешествия по Европе («Письма русского путешественника») с самого начала был ориентирован на возвращение (=возвратное движение), то есть в пределах данного текста маршрут, которым следовал герой, имел очертания замкнутой линии. Очевидно, что здесь мы имеем дело с формами пространства, неизменно тяготеющими к фигуре круга.⁵⁹ В «Острове» усматривается принципиально иной образ пути – это потенциально разомкнутый путь, не гарантирующий возвращения. Интенция путешественника направлена на приобщение к миру Тайны: «мне казалось, что я приближаюсь к тому святилищу, где хранятся все таинства и все ужасы их богослужения» [555]. Это движение к «сакральному» центру острова без-

⁵⁸ Безусловно, что образ пещеры в «Острове» связан с «Государством» Платона, где символ пещеры является центральным: «Представь, что люди как бы находятся в подземном жилище наподобие пещеры, где во всю ее длину тянется широкий просвет. С малых лет у них на ногах и на шее оковы, так что людям не двинуться с места, и видят они только то, что у них прямо перед глазами, ибо повернуть голову они не могут из-за оков. Люди обращены спиной к свету, исходящему от огня, который горит далеко в вышине, а между огнем и узниками проходит верхняя дорога, огражденная, представь, невысокой стеной вроде той ширмы, за которой фокусники помещают своих помощников, когда поверх ширмы показывают купол» (Платон. Государство. Законы. Политик. – М.: Мысль, 1998. – С. 267). И у Платона, и у Карамзина речь идет об особой природе истины, недоступной непосредственному созерцанию (Платон) или описанию (Карамзин).

⁵⁹ Интуиция круга, как показал А.Ф.Лосев, характерна для классических форм культуры: «В античных философских текстах очень часто фигурирует интуиция круга или шара. О шаровидности космоса Ксенофан говорит прямо и буквально. У Аристотеля его главный онтологический трактат вовсе не только «Метафизика», а скорее трактат «О небе». И Аристотель исходит здесь из представления тоже о шаровидном и пространственно-конечном космосе <...> античная абсолютизация круга или шара становится понятной сама собой. Ведь все идеальное и все материальное существует, с античной точки зрения, не само по себе, но еще и вечно движется; а т.к. чувственно-материальному космосу невозможно двигаться куда-нибудь за пределы космоса (ничего такого за-космического для античности вообще не существует, то ясно, что космические движения вечно возвращаются сами к себе же, а потому круг и является единственно возможной идеальной формой всякого движения» (Лосев А.Ф. Типы античного мышления // Античность как тип культуры. – М.: Наука, 1988. – С. 86).

возвратно в том смысле, что герой на какое-то время «забывает» о необходимости возвращения на корабль.

По мере приближения к центру пространство острова становится все более и более активным: «Я смотрел на остров, который неизъяснимою силою влек меня к берегам своим...» [551], «Непреодолимое любопытство влекло меня в сию пещеру» [555]. Пространство, мыслимое в рамках классицистского дискурса как пассивное, неизменно претерпевающее волю субъекта, наделяется в «Острове» собственной волей, которая на этот раз сама предопределяет передвижения путешественника. Не случайно в повести возникает мотив плена. Плененность пространством – характерная черта героя нового типа, принадлежащего эпохе раннего романтизма. Лабиринт в соответствии со своей архаической функцией «поглощает» карамзинского героя. Эта активность/агрессивность внешнего мира достигает своего предельного выражения в сне путешественника: «Мне казалось, что все латы, висевшие на стене, превратились в рыцарей, что сии рыцари приближались ко мне с обнаженными мечами...» [554].

Следует также обозначить и возникающую в тексте тенденцию к сужению пространства. Движение «сквозь распавшуюся кремнистую гору» сменяется переходом «через длинные узкие переходы» только для того, чтобы взгляд героя, наконец, натолкнулся на «отверстие во внутренность холма», в которое «человек с трудом мог войти». «Страх», с самого начала охвативший путешественника и усиливающийся к финалу повести, отчасти связан с осознанием вхождения в лабиринт.

По замечанию Г.Башляра, «...у всякого лабиринта есть бессознательное измерение страха, глубина»⁶⁰. «Узость» связана с тьмой первородной материи, той сокровенной глубиной мира, которая сокрыта от человеческого взгляда. В отличие от принципиальной про-зрачности классического пространства, всегда доступного взору, описываемый Карамзиным остров при-зрачен. Чувство

⁶⁰ Башляр Г. Земля и грезы о покое. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2001. – С. 195.

«священного ужаса», определяющее эмоциональную палитру текста, порождено главным образом «потерей зрения», неподвластностью того, что скрыто от Взгляда. Пространство острова – это пространство пристального взглядывания, некое усилие ока, «прорывающего» в конечном итоге плоскость классических декораций. Путешественник Карамзина в буквальном смысле движется «вглубь», за пределы видимой поверхности вещей и явлений. Характерно, что конечным пунктом опасного пути является «внутренность холма».⁶¹

Путь карамзинского героя – это не только «вглядывание», но и «подглядывание», которое в свою очередь связано со стремлением субъекта познать запретные зоны естества, проникнуть «по ту сторону» явления. Как известно, в истории человеческой культуры запрет на «подсматривание» обусловлен «охранительной» функцией архаического Космоса, тщательно скрывающего свою хтоническую природу: «Скрывается то, что недозволено, что может представлять опасность, т.е. сокрытие имеет своей целью предохранение. Поэтому в подземной стране не только скрываются, но также и заключаются элементы, не вошедшие в структуру бытия и разрушительные для нее»⁶². Взгляд карамзинского путешественника дважды вторгается в «запретные» сферы. В начале повести происходит неожиданная встреча с гревзендским незнакомцем. По условию повествования, незнакомец не видит путешественника: «Взор мой не мог встретиться с его взором: чувства его были мертвы для внешних предметов; он стоял в двух шагах от меня, но не видал ничего, не слышал ничего» [548]. Неправдоподобная близость («в двух шагах»)

⁶¹ Это движение «внутрь» вполне согласуется с тем движением, которое было уже обозначено европейскими литературами. Споры о том, является ли мир тем, чем он себя являет, или у него есть еще одно – недоступное чувственному опыту – измерение, были хорошо известны русскому автору хотя бы по немецкой литературе. Еще в 1730 г. Альбрехт фон Галлер писал: «Внутрь природы не проникнуть духу сокровенному, слишком счастлив и тот, кому являет она хотя бы внешнюю оболочку». Несмотря на присутствующее в тексте сомнение в возможности проникновения, вся дальнейшая немецкая поэзия – это попытка движения к «сердцевине» мира.

⁶² Евзлин М. Космогония и ритуал. – М.: Радикс, 1993. – С. 71.

к незнакомцу демонстрирует вхождение в «чужое» пространство, разрушение сакральной границы, отделяющей путешественника от Тайны. Песня, исполняемая «тихим голосом» на датском языке, не предназначена для понимания Другого. Датский язык – это «чужой» язык, своеобразный код, который случайно оказывается в руках рассказчика («на датском языке, которому учил меня в Женеве приятель мой доктор NN» [548]). Таким образом, путешественник случайно соприкасается с тайной «тихой песни», хранимой Гревзендом. Пройдя путь, полный опасностей, рассказчик, теперь уже совершенно сознательно, проникает в «чрево» («щель») пещеры, и его взору открывается еще одно «запретное» зрелище – вид спящей женщины. И только после этого происходит окончательное узнавание «страшной тайны», обрывающей повесть.

Новое знание о мире, полученное рассказчиком, разрушает его представления не только об естественном порядке вещей (инцест), но и о Порядке как таковом. Не случайно в финале повести взор путешественника обращен к небу («наконец я взглянул на небо» [558]), а все внутренние монологи содержат в себе воззвания к Творцу. Лабиринт в данном случае являет себя как традиционное пространство инициации, в котором происходит утрата *indefity*.⁶³ Путь в «Острове» связан не с обретением, а с потерей «Я».

⁶³ Путешествие, описанное в «Острове Борнгольм», перестает быть пространственной формой самоутверждения личности, как это было в эпоху Просвещения. Для того чтобы ощутить происшедший в «Острове» смысловой сдвиг, достаточно сравнить данный текст с «Письмами русского путешественника», в которых явлена совершенно иная концепция путешествия. Имплицитной целью предпринятого путешествия по Европе являлась, как известно, объективация предшествующего духовного знания, обретенного еще в России. Эта специфика карамзинских «Писем» была обозначена Ю.М.Лотманом и Б.А.Успенским: «...путешественник Карамзина – это путешественник с книгой в руках. Он смотрит на то, что уже знает по описаниям, и не стесняется книжных заимствований в своем произведении. Вся Европа расстилается перед ним, как обширный сборник цитат, и он наслаждается, узнавая уже знакомое...» (Лотман Ю.М., Успенский Б.А. «Письма русского путешественника Н.М.Карамзина и их место в развитии русской культуры // Лотман Ю.М. Карамзин. – СПб.: Искусство – СПб, 1997. – С. 526). Таким образом, герой обречен на узнавание и всегда следует уже по знакомому в целом маршруту. За этим непрерывным процессом узнавания, на наш взгляд, стоит не только соотнесение внутреннего зрения с открывающимся взору внешним пространством, но и обретение *indefity*. Сохранение самождественности является одной из ключевых идей книги Карамзина. Присваивая

Карамзин в данном случае ориентируется на стереотипы готического романа, главным образом, французского. Главная черта готической прозы, по мнению С.Н.Зенкина, – «сакральное, отрезанное от нормального мира пространство, где человек оказывается под онтологической угрозой»⁶⁴. В карамзинской повести под онтологической угрозой оказывается не только герой, но и мир.

Настала необходимость обратиться еще к одному аспекту проблемы, вне которого понимание карамзинского текста будет все-таки не совсем полным. Известно, что «...текст о лабиринте строится по принципу лабиринта и, следовательно, изображает себя как лабиринт <...> пространство текста и пространство, описанное в тексте, структурированы одинаковым образом»⁶⁵. Наверное, не требует особых доказательств то, что структура повести соотнесена Карамзиным со структурой загадки. «Загадочность» – один из конструктивных принципов данного текста, который реализуется автором на различных уровнях художественной структуры. В конечном счете «Остров» вообще оказывается «текстом-загадкой», своеобразным смысловым лабиринтом, из которого «смущенная» мысль ищет выхода. По удачному

«культурные знаки», путешественник не «растворяется» в чужой культуре, а идентифицирует «Я». Подобная направленность связана, на наш взгляд, с предшествующей культурной традицией. Достаточно вспомнить «Хождение за три моря» Афанасия Никитина. За «путевыми записями» Афанасия Никитина стоит проблема «самостояния» – сохранения национальной и религиозной идентичности. Отчасти «Хождение за три моря» – это *антипутешествие*, поскольку главной задачей, стоящей перед автором, была задача возвращения. В дальнейшем жанр путешествия претерпит существенные трансформации. Функция путешествия будет сводиться не к сохранению идентичности, а, напротив, к изменению структуры личности. Так, например, в 1805 г. В.А.Жуковский пишет в одном из писем к Александру Тургеневу о целях предполагаемого путешествия: «Путешествие будет для меня важным делом <...> Возвратясь, посвящу себя совершенно литературе. Надобно сделаться человеком, надобно прожить недаром, с пользою, как можно лучше. Эта мысль меня оживляет, брат!» (Жуковский В.А. Собр. соч. – М.; Л.: Гослитиздат, 1959. – Т. 4. – С. 451). Спустя год Жуковский вновь возвращается к идее путешествия как идее становления и изменения собственной личности: «Путешествие должно положить основание всей моей будущей жизни, теперь еще не знаю, что я, следовательно, не знаю, на что гожусь, но тогда, конечно, узнаю» (Письма В.А.Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. – М., 1985. – С. 20).

⁶⁴ Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры (аспекты проблемы). – М.: РГГУ, 2001. – С. 54. См. также: Зенкин С.Н. Французская готика: в сумерках наступающей эпохи // *Infernalia*: Французская готическая проза XVIII – XIX веков. – М.: Ладомир, 1999. – С. 18-22.

⁶⁵ Цивьян Т.В. Указ. соч. – С. 312-313.

определению В.Э.Вацуро, в основе рассказанных в повести историй лежит «сюжетный эллипсис, заполнить который предоставлено воображению читателя»⁶⁶.

Однако загадочность карамзинского текста отнюдь не исчерпывается разгадкой Тайны, на которую ориентирован его идейный уровень.

Во-первых, следует указать на достаточно двусмысленный статус текста. «Остров Борнгольм» может быть рассмотрен и как своеобразный эпилог «Писем русского путешественника», и как самостоятельный текст. Таким образом, с самого начала открывается как минимум две возможности прочтения текста, а выбор, осуществляемый читателем, в этом случае оказывается тождественен выбору пути в возникающем смысловом лабиринте. Думается, что для Карамзина была важна стратегия неопределенности, в результате которой читатель вынужден «блуждать» в пространстве текста.

Во-вторых, загадочность текста порождается принципиальной неопределенностью модуса повествования («Сядем вокруг алого огня и будем рассказывать друг другу сказки, и повести, и всякие были» [547]; «Слушайте – я повествую – повествую истину, не выдумку» [547]). «Сказка», «повесть», «быль», «истина», «выдумка» – повествование Карамзина располагается между этими «жанровыми» обозначениями, каждое из которых порождает собственное движение смысла. В соответствии с художественным заданием граница, отделяющая «реальность» от «вымысла», оказывается окончательно стертой. В своем исследовании, посвященном структуре повествования карамзинского «Острова», С.А.Антонов обратил внимание на то, что «...едва ли не каждый элемент сюжета начинает функционировать в двойном («реально-иллюзорном») семантическом поле»⁶⁷. Отсутствие границы между «истиной» и «выдумкой» порождает чувство неуверенности у читателя,

⁶⁶ Вацуро В.Э. Указ. соч. – С. 185.

⁶⁷ Антонов С.С. «Остров Борнгольм» Н.М.Карамзина: Структура повествования и особенности композиции // Русский текст. – СПб., 1995. – Вып. 3. – С. 69.

поставленного перед необходимостью учитывать правила авторской игры и находить верные стратегии чтения.

Наконец, следует сказать об особенностях повествовательной структуры. «Сюжетный эллипсис», о котором говорил Вацуро, – это ‘зияние–пропасть–бездна’, призванная разрушить линейность текста. Две истории (песня гревзендского незнакомца и рассказ старца) не связаны между собой повествовательной нитью. Несмотря на то, что герой присваивает себе и «песню», и «ужаснейшую историю», его собственный рассказ не обладает «волей к тексту». Напротив, рассказчик отказывается от своего права на дальнейшее рассказывание, внезапно завершив текст и оставив читателя перед «пропастью» смыслов: «Мы сели под деревом, и старец рассказал мне ужаснейшую историю – историю, которой вы теперь не услышите, друзья мои; она остается до другого времени» [558].

Финальное возвращение героя на корабль не предполагает возвращения читателя, обреченного на бесконечное разгадывание смысла. Пространство текста не подчинено времени последовательного чтения, оно его постоянно «искривляет» и обращает вспять. Читатель, лишенный спасительной нити Ариадны, должен вернуться к началу и еще раз пройти по «длинным узким переходам» сюжета.

Путешественник Карамзина – последний персонаж русской литературы, благополучно возвратившийся на палубу корабля. В этом возвращении еще сказывается инерция предшествующего столетия, наивно верящего в то, что человек может «дважды войти в одну и ту же реку». Впоследствии «сюжет возвращения» предстанет в своем пародийном аспекте: «вернувшийся» обречен на осмеяние, ибо «лабиринт» не предполагает обратного движения. Романтизму чужд эклектический круг классицизма. Фигура возвращения здесь – фарсовая фигура. И Чацкий, и Онегин, и Печорин⁶⁸ терпят поражение, поскольку для

⁶⁸ Интересно, что возвращение Печорина («Максим Максимыч»), рисуемое в одной из первых глав лермонтовского романа, – «случайное», и герою не удастся скрыть досаду. «Сюжет встречи» в интересующем нас аспекте связан с идеей «вечного возвращения»,

человека романтической эпохи возможен только один путь, и этот путь разомкнут в абсолютную даль или абсолютное будущее. Повествование Карамзина внезапно обрывается, поскольку приблизившийся к Тайне герой обречен на вечное «изгнание». Не желая гибели своему герою, автор выбирает «конец» Текста...

Повествовательная стратегия, разработанная Н.М.Карамзиным в «Острове Борнгольм», оказалась необычайно популярной для последующей – романтической – прозы. Во-первых, подобная форма тяготела к «фрагменту», смысловой потенциал которого был осознан русскими романтиками. Во-вторых, мнимая незавершенность текста разрушала линейность повествования. «Игра» в незавершенность становится одним из неперенных атрибутов эпохи романтизма от «Очерков Швеции» В.А.Жуковского⁶⁹ до «Евгения Онегина» А.С.Пушкина.

данной в системе романтической прозы всегда в ироническом модусе. Кроме того, встреча с Максимом Максимычем обнаруживает «слишком человеческое» в Печорине («не мог скрыть досады»), претендующего на иную – демоническую – роль. Таким образом, автор еще раз указывает на обреченность романтического героя, судьба которого неизменно подчинена логике поступательного движения. Следует также отметить, что в творчестве М.Ю.Лермонтова «сюжет возвращения» неизменно отмечен катастрофичностью («Мцыри», «Демон» и др.).

⁶⁹ На данном аспекте «Очерков» заострила свое внимание Л.Н.Киселева, обозначив прямую связь этого произведения Жуковского с карамзинской традицией: «Даже не очень искушенный читатель "Очерков Швеции", конечно, понимал, что их незаконченность – мнимая. Имитация "отрывка" – это поэтический прием, прямо отсылающий к определенной литературной традиции, а именно – к жанру так называемой "готической" новеллы, и даже к конкретному тексту – к повести Н. М. Карамзина "Остров Борнгольм". Повествование у Жуковского обрывается как раз в тот момент, когда оно должно начаться, т. е. когда читательское ожидание мистического приключения в средневековом замке уже сформировано. Подобная игра с читателем призвана обострить внимание к деталям текста и, в частности, к описательной части, рисующей впечатление от посещаемой страны» (Киселева Л.Н. «Очерки Швеции» Жуковского и карамзинская традиция // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV. (Новая серия). – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2001. – С. 48).

§ 4. «РУИНЫ СЛОВА» В ШУТОТРАГЕДИИ И.А.КРЫЛОВА «ПОДЩИПА» («ТРУМФ»)

К концу XVIII столетия поэтическое слово окончательно утрачивает свои приоритеты. Оно становится выражением пространства, которое все более и более обнаруживает свою временную сущность. Впрочем, и очертания самого слова оказывается часто неразличимым вследствие действия того же универсального закона энтропии. На рубеже столетий в русской литературе появляется мотив стершейся надписи, который становится одним из проявлений «руинного текста». Наиболее полно данный мотив проявляет себя в «кладбищенской поэзии». (См., напр., стихотворение Г.П.Каменева «Кладбище»:

...время сожрало

Надпись златую, знатные титла –

Камень остался один.⁷⁰⁾

Стершаяся надпись изоморфна руинам, однако речь в данном случае идет не столько о трагическом ходе времени, сколько об утрате смысла. Прошлое оставляет «след на камне», но этот след невидим в последующей культуре («камень остался один»)⁷¹. Надпись становится не указанием на время, а указанием на язык времени.

Рубеж XVIII и XIX столетий отмечен также появлением иронии, которая окончательно подрывает былой авторитет слова. В частности, можно говорить о появлении «иронических» надписей, получивших большое распространение в

⁷⁰ Поэты-радищевцы. – С. 451.

⁷¹ Вариантом «стершейся надписи» является мотив «таинственной надписи», который традиционно связывается с романтической литературой. Вместе с тем возникновение данного мотива можно датировать более ранним периодом. Например, путешественник Карамзина в Булонском лесу видит «таинственные иероглифы», смысл которых оказывается изначально недоступным: «...вдруг является передо мною высокий обелиск, исписанный таинственными иероглифами. Жаль, что египетские жрецы не оставили мне ключа своей науки; сказывают, что на сей пирамиде помещена вся их мудрость» (Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. – С. 417). Следует отметить, что «мотив надписи» играет чрезвычайно важную роль в составе «Писем» и требует самостоятельного изучения.

русской литературе.⁷² Однако процесс окончательного «падения» получит свое завершение в творчестве И.А.Крылова.

Русский классицизм весьма последователен в своем стремлении освободиться не только от низкого, но и случайного, недостойного. «Подщипа» И.А.Крылова – произведение столь нетипичное для русской литературы, что остается только удивляться, как оно вообще оказалось не вытесненным за ее пределы. Теория «трех штилей» М.В.Ломоносова, как известно, не имела каких-либо реальных «стилевых» оснований, ее декларативность была очевидной. Не случайно даже в теоретическом аспекте Ломоносов не идет дальше разработки высокого стиля. ‘Высокое’ и ‘возвышенное’ в условиях русской культуры существуют без своего ‘низа’. Российская словесность в буквальном смысле «парит над землей», созерцая мир с «высоты птичьего полета». Подобная «мертвая система» не могла существовать на протяжении длительного времени, она с самого начала была обречена на поражение.

⁷² В связи с выявленной проблемой интересно обратиться к эпизоду посещения Эрменонвиля – последнего пристанища Жан-Жака Руссо («Письма русского путешественника»). Посещение Эрменонвиля – это своеобразное «путешествие по надписям». С самого начала путешественник занят пристальным разглядыванием «письмен»: «Прежде всего поведу вас к двум густым деревьям, которые сплелись ветвями и на которых рукою Жан-Жака вырезаны слова: «Любовь все соединяет» (Карамзин Н.М. Указ соч. – С. 424). Однако рядом с этой «сакральной» надписью располагаются и другие, обесценивающие значение первой: «На хижине, покрытой сосновыми ветвями, написано: “Царю хорошо в своем дворце, а леснику в своем шалаше: всякий у себя господин”, а не древнем густом вязе:

Под сению его я с милой изъяснился;

Под сению его узнал, что я любим!» (Там же. – С. 425).

(О мотиве «надписи на дереве» см. содержательное исследование: Николаев С.И. Имя на дереве (Из истории идилического мотива) // XVIII век. – СПб.: Наука, 2002. – Сб. 22. – С. 46-65). В 1796 году Н.М.Карамзин сочиняет шуточные «Надписи на статую Купидона». «Сочинитель сих надписей увидел в одном доме мраморного Амура и с позволения хозяйки исписал его карандашом с головы до ног». Надпись, таким образом, окончательно утрачивает свое былое значение. Профанация данного жанра наблюдается в «Путешествии по Саксонской Швейцарии» В.А.Жуковского: «Свод ее (пещеры Kuhstall) и стены кажутся мозаикою: так испещрены они именами путешественников, которые везде хотят оставить вечный след своего минутного пребывания. И нам захотелось отвесть вечности: Олсуфьев взгромоздился на лестницу и, пока я занимался временным, то есть утолял свой голод жареным картофелем, начертил для будущих времен свое и мое Имя на таком месте, далее которого ничья смелая рука не достанет» (Жуковский В.А. Проза поэта. – М.: Вагрибус, 2001. – С. 17-18).

Впервые дискуссия о «низком стиле» разворачивается в 1770 – 1780 гг. в связи с развитием комической оперы. Именно в этот период ставится вопрос о допустимом пределе ‘низкого’, за которым начинается разрушение литературного языка. Первым произведением И.А.Крылова, благодаря которому он вошел в русскую словесность, является «Кофейница», написанная как раз в жанре комической оперы. Впоследствии Крылов не раз обращается к данному жанру, как бы исследуя допустимые возможности грубого комизма («Бешеная семья», «Американцы»).

Написанная для домашнего театра шутотрагедия И.А.Крылова до сих пор остается в русской литературе непревзойденным образцом чистой комедии. Сам автор считал ее лучшей своей пьесой. Как известно, ее очень высоко оценивали современники, в том числе и А.С.Пушкин. В «Подщипе» сказала та «глуповатость» поэзии, которую ценил Пушкин, поскольку только подобные тексты имеют отношение к свободе и непосредственности творческого процесса. Для самого И.А.Крылова написание шутотрагедии знаменовало конец определенного этапа творческого развития. После 1800 года Крылов почти исчезает из литературных кругов столицы. «Драматургическая деятельность Крылова обрывается неожиданно <...> он навсегда оставляет театральное поприще, несмотря на небывалый по тем временам, поразительный успех его последних пьес. В этом есть нечто загадочное»⁷³. Затем, как известно, следует триумфальное возвращение писателя-баснописца. Задача настоящего исследования – попытаться осмыслить происшедшую трансформацию, понять, почему Крылов на долгое время уходит из литературы, чтобы впоследствии вернуться и до конца своих дней играть совершенно иную роль.

Изучение крыловской пьесы имеет давнюю историю. Споры об историческом контексте «Подщипы» уступили в последнее время место спорам

⁷³ Фомичев С.А. Драматургия Крылова начала XIX века // Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. – Л.: Наука, 1975. – С. 153.

о языковой структуре комедии. Работы Л.Киселевой,⁷⁴ Т.Мальцевой,⁷⁵ В.Скобелева,⁷⁶ С.Фомичева⁷⁷ обнажили пародийный характер домашней пьесы. Эти и другие исследования позволили О.М.Гончаровой сделать следующий радикальный вывод: «Подщипа» – текст, конфронтирующий с литературой и текстовым пространством русской культуры в целом, с любым жанром, любым стилем и, главное, с эстетическим мышлением эпохи. В пьесе нарушены не только сами по себе литературные каноны или иронично процитированы различные литературные тексты, Крылов нарушает и наиболее релевантное для сферы *эстетического* правило – снимает запретные границы между текстом и нетекстовым пространством, между письменной литературой и бытом/обиходом»⁷⁸. Действительно, «Подщипа» стоит на границе двух культур, знаменуя собой конец риторического этапа русской словесности. Однако данная пьеса занимает совершенно особое место и в системе творчества самого Крылова. Не следует также забывать, что отрицание литературности присутствует и в других произведениях автора («Кайб», «Пирог»⁷⁹...).

⁷⁴ Киселева Л.Н. «Домашние» пьесы И.А.Крылова // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М.Лотмана. – Тарту Tartu Ülikooli Kirjastus, 1992. – С. 155-162; Киселева Л.Н. Некоторые особенности поэтики Крылова-драматурга (взаимоотношения с литературной традицией) // Классицизм и модернизм. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1994. – С. 55-83.

⁷⁵ Мальцева Т.В. Литературная полемика и процесс жанрообразования в комедиографии XVIII века. СПб., 2000.

⁷⁶ Скобелев В.П. Литературное пародирование в сюжетном контексте комедии И.А.Крылова «Подщипа» («Трумф») // XVII век: между трагедией и утопией. Сборник научных трудов. – М., 2004. – Вып. 1. – С. 249-262.

⁷⁷ Фомичев С. Указ. соч.

⁷⁸ Гончарова О.М. Национальная традиция и «новая Россия» в литературном сознании второй половины XVIII века – СПб. Изд-во Рус. Христиан. Гуманит. ин-та, 2004. – С. 22.

⁷⁹ В литературоведении прочно утвердилась мысль о том, пьесы Крылова были пародией на сложившиеся стилевые стереотипы. Автор виртуозно обыгрывает сентиментальные формулы эпохи, заставляя своих героев говорить искусственным языком книжной реальности. В комедии «Пирог», написанной почти одновременно с «Подщипой», выявлена типичная для рубежа XVIII – XIX столетия ситуация, когда бытовое поведение персонажей всецело определяется сценическим кодом. Герои играют по известным им правилам, заимствованным из текущей словесности, при этом они не только не скрывают своей игры, а, напротив, предельно обнажают ее:

Вспышкин

Послушай же, Маланья Сысоевна!

Ужима

Следовательно, значение «Подщипы» для дальнейшего развития русской словесности не исчерпывается «пределной аннигиляцией литературной дискурсивности», как полагает О.М.Гончарова.

На наш взгляд, авторский замысел состоял не только в отрицании литературности, но и в обнажении условности языка как такового. Можно с уверенностью говорить о том, что именно язык является единственным подлинным героем крыловской шутотрагедии.

В художественном пространстве «Подщипы» первичной и основополагающей проблемой является сам акт говорения. Язык прочно соединен с телом героя, процесс проговаривания связан не только с тем, что герой желает сказать, но и с тем, насколько собственное тело позволяет герою высказаться. Все главные герои «Подщипы» испытывают серьезные трудности с артикуляцией. Проговаривание оказывается здесь, прежде всего, физиологической проблемой. Один из первых исследователей крыловской шутотрагедии П.Н.Берков отнес приемы искажения речи к приемам «внешнего комизма».⁸⁰ Этот взгляд утвердился в отечественном литературоведении, в частности, О.Б.Лебедева также пишет о том, что «в качестве фарсового приема

Ай, какое варварство! – Да зовите меня просто Меланией, сударь! – Посмотрите, я вам во всех романах покажу.

Вспышкин

Да ведь мы с тобою не роман! [304-305].

Объектом авторского внимания в «Пироге», «Кайбе» является не язык как таковой, а язык в его символической функции. Рубеж XVIII – XIX вв. отмечен тенденцией к театрализации всех форм жизни: «Театр вторгся в жизнь, активно перестраивая бытовое поведение людей. <...> То, что вчера показалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения» (Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю.М. Избранные работы. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 272). В результате реальность оказалась наполненной множеством языков (язык костюма, язык вееров, язык цветов и т.д.). Тотальная власть условных знаков не только порождала комические сюжеты, но и в значительной степени деформировала реальность. Думается, что в «Пироге» обнажена не условность сентиментального языка, а условность символа как такового. В то время как русский романтизм «зашифровывал» реальность, Крылов ее «расшифровывал», развенчивая «тайные» языки эпохи. Пирог в пьесе оказывается актом письма, «текстом», который с самозабвением «читают» герои: «Словом, мой пирог будет вам переводчиком моих чувств» [315].

⁸⁰ Берков П.Н. История русской комедии XVIII века. – Л.: Наука, 1977. – С. 365.

речевого комизма [Крылов] пользуется типично комедийным приемом: имитацией дефекта речи (ср. макаронический язык галломанов в комедиях Сумарокова и Фонвизина) и иностранного акцента (ср. фонвизинского Вральмана в «Недоросле») в речевых характеристиках князя Слюня и немца Трумфа»⁸¹.

На первый взгляд, действительно, И.А.Крылов подхватывает «внешние» комические эффекты, широко распространенные в русской литературе 1760-1770 гг. Заметим также, что именно к этому периоду складывается традиция, связанная с формированием принципов изображения положительных и отрицательных персонажей. С точки зрения речевого плана, отрицательные персонажи – это герои, либо искажающие речь, либо трансформирующие смысл слов. В наиболее завершенном виде искаженный речевой фон проявил себя в комедиях Д.И.Фонвизина. Уже П.А.Вяземский отметил пристрастие Фонвизина к «анатомии» слов и назвал подобные художественные приемы искусством «рассечения» слова.⁸² В «Бригадире» и «Недоросле» появляются персонажи, чьей непосредственной функцией является искажение речи. Однако следует подчеркнуть, что предметом осмеяния в фонвизинских комедиях по-прежнему остается герой, в то время как сама речь еще не выступает в качестве исходной проблемы. Кроме того, язык в пьесах Фонвизина представлен исключительно в идеологическом плане, между языком и телом персонажа сохраняется непреодолимая дистанция.

Иное дело – шутотрагедия Крылова. В случае «Подщипы» обращает на себя внимание тотальность указанного приема, последовательное применение которого приводит к разрушению коммуникативной функции языка. Речь Трумфа и Слюня не просто трансформирует исходный речевой фон, она располагается на грани распада смысла. Требуется известное усилие со стороны зрителя/читателя для того, чтобы восстановить подлинное звучание русской

⁸¹ Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. – М.: Высш. шк., 2003. – С. 323.

⁸² Вяземский П.А. Фон-Визин // Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. – М.: Искусство, 1984.

речи. Пьеса Крылова демонстрирует крайний случай разложения языка: «Ну, фот саплат са фесь моя люповь!»⁸³; «Нет, тепе там топра перебяки» [275]; «Князну, юбовь, тебя – стоб все побьяи цейти!» [276]; «...вьядей, поэяной, ей» [277] и т.д. При этом трудности «узнавания» связаны в большей степени не с звуковой, а с графической стороной текста – именно «графическая оболочка» слова становится серьезным препятствием на пути постижения смысла. Смысл прочтения в этом случае сводится к восстановлению привычного облика начертания. Можно сказать, что в пространстве крыловской пьесы русская речь как бы обретает “indefity”, а катарсис связан с процессом опознавания слов. Скорее всего, в художественные задачи Крылова входило проведение «лингвистического» эксперимента по установлению границ допустимого разрушения языка.

Уникальность языкового пространства «Подщипы» связана не только с действующим в нем механизмом искажения слов. Характерная для драматического рода двунаправленность речи (сцена и зрительный зал) получает здесь новый смысл. Показательно, что на сцене герои не испытывают каких-либо проблем, связанных с пониманием речи. Подщипа с полуслова понимает высказывания своего возлюбленного, а плохо говорящий на русском языке Трумф буквально на лету подхватывает предельно деформированную речь Слюняя:

Трумф. Пати-ка, прат, сюта!

Слюняй. Ой, смейть!

Трумф. Мне ната ти!

Слюняй. Пьисься моя беда! Помиюй, дядюська!

Трумф. Нет, милый мой, не мошна, смерть тфой.

Слюняй. Пьяпай.

Трумф. От тфой пришел мне польно тошно [273 – 274].

⁸³ Крылов И.А. Сочинения: в 2 т. – М.: Правда, 1984. – Т.2. – С. 254. Здесь и далее ссылки приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках.

Внутри сцены, таким образом, автор сохраняет целостное коммуникативное пространство, за исключением одной-единственной сцены, в которой царь Вакула ведет беседу с вельможами, один из которых не видит, другой не слышит, третий оказывается немым, а четвертый – едва дышит. Разрушение коммуникации происходит в другой плоскости – между сценой и зрителем. Зритель, как было уже сказано выше, почти не способен прорваться сквозь *плот-ность* языка, он сталкивается не столько с героями, сколько с *плотью самого слова*, с трудом воскрешая русское звучание речи.

Итак, в условиях крыловской пьесы сама *речь впервые становится проблемной*. При этом проблематичность речи связана не в последнюю очередь с телом персонажа. Высокий склад, характерный для жанра трагедии, разрушен языком как органом речи – тем «языком-телом», который не позволяет героям высказаться в соответствии с орфоэпическими нормами. С этой точки зрения, речь Слюня – своеобразная манифестация телесности языка. В «Подщипе» слово как бы вспоминает о своем низком происхождении, о своей унижительной зависимости от тела говорящего. Как известно, риторическая культура демонстрирует уход от человека-тела к человеку-языку. Понятая как «пред-человеческое состояние» телесность непременно выводилась за рамки классицизма. В этих условиях язык оказывался дважды невидимым: во-первых, он прозрачен, во-вторых, он физически не ощущаем самим говорящим. Крылов разрушает ясность классицистской речи, комически «затемняет» ее, обнаруживая в ней «тленный телесный состав».

На наш взгляд, за «шуткой» Крылова, первоначально предназначенной для интимного круга зрителей, стояло новое осмысление законов поэтической речи. Чтобы понять все значение крыловской пьесы для последующего этапа развития русской литературы, необходимо обратиться к еще одному аспекту проблемы. Как известно, состояние речи – первичное состояние человеческого субъекта в классицистском дискурсе: субъект не только выявляет себя в языке, он всецело владеет и обладает им. В рамках данного типа культуры Герой

всецело отождествляется с фигурой Говорящего. (Логическим пределом подобного типа отношения к слову является комедия А.С.Грибоедова «Горе от ума». Чацкий – высшая форма существования языка и, следовательно, человеческой личности. Для Грибоедова, воспитанного в рамках просветительской культуры, по-прежнему остается действенным отождествление «мыслящего» героя с героем «говорящим». Вместе с тем, комедия обнаруживает и кризис Ритора, слово которого не в состоянии изменить наличную реальность. Бесконечные риторические «упражнения» Чацкого обнаруживают свою фарсовую основу, а единственным действенным монологом становятся заключительные слова героя, которые, если и не преображают фамусовский мир, то хотя бы приводят к трансформации комедийного сюжета, обращая его в сюжет драматический.)

В «Подщипе» впервые происходит разрушение установленного классицизмом равновесия между Героем и Языком. Речь здесь идет о первичности словесного плана, его тотальной неподчиненности субъекту. Действительно, в абсурдном театре Крылова в первую очередь разыгрывается не игра актеров, а игра слов. Персонажи «Подщипы» как бы находятся в плену языка. Язык беспощадно играет героями, в результате чего проговаривается и выговаривается «непреднамеренное». Замечательный пример приводит в своей работе О.М.Гончарова. Говоря о характерном для крыловского текста процессе превращения речи в «нулевой дискурс» («пустую вербальность»), исследовательница отмечает: «Так, например, Трумф говорит, что хотел бы уважить княжеский «род» Слюняя, но в его акцентной речи получается другое – «рот». В результате возникает двойная референция, слово десемантизируется, утрачивая связь с законным референтом, и ориентирует читателя на иное означаемое: вся сцена может быть воспринята как сексуальный поединок (очень непристойный в представлениях эпохи), что подтверждается и в ее дальнейшем речевом разворачивании»⁸⁴. Таким образом,

⁸⁴ Гончарова О.М. Указ. соч. – С. 110.

в пространстве пьесы обнаруживается самостоятельное бытие языка, подчас отличное от «бытия» героев. Внешний «военный» сюжет о «завоевании» и «плене» отражен в словесной ткани произведения. Подлинные битвы и подлинные сражения свершаются на языковом поле. Язык «завоевывает» пространство пьесы, он без остатка подчиняет себе героев, минуя их волю и устанавливая собственные законы порождения смысла.

Говоря о специфике публичного слова, Деррида заметил: «Есть два типа выступающих перед публикой персонажей, два типа людей, участвующих в зрелище: с одной стороны, оратор или проповедник, с другой – комедиант. Первые двое представляют сами себя, в них представляющее и представляемое сливаются воедино. Напротив, комедиант рождается из разрыва между представляющим и представляемым. Подобно букве как означающему в алфавите, подобно письму, комедиант не вдохновляется, не воодушевляется никаким конкретным языком. Он ничего не обозначает. Он даже не живет, он отдает свой голос взаймы. Он – рупор»⁸⁵. Можно с уверенностью сказать, что в «Подщипе» Крылов отдает свой голос Комедианту, который является «рупором» и «проводником» неведомых ему смыслов. В данном аспекте путь русской культуры XVIII века – это путь от фигуры Проповедника к фигуре Комедианта.

Итак, «неправильная речь» героев приводит к возникновению самостоятельных сюжетов, разворачивает «действие» в иных направлениях. Множество крыловских «шутков» связано с материалом самого языка. Выше мы уже привели пример «непристойного» сюжета, отмеченный О.М.Гончаровой. В самом деле, в «Подщипе» оказывается проявленным «эротический» план, придающий известную двусмысленность пьесе. Об этой направленности произведения Крылова писал в свое время В.П.Скобелев,⁸⁶ в частности, указав на то, что в основе крыловской шутотрагедии лежат произведения И.Баркова.

⁸⁵ Деррида Жак. О грамматологии: пер. с фр. – М.: Ad Marginem, 2000. – С. 496.

⁸⁶ Скобелев В.П. Указ. соч. – С. 23.

Нам в свою очередь хотелось бы указать на наличие другого, очень важного для понимания «Подщипы» сюжета, связанного с осмыслением смерти. Данная тема относится к разряду экзистенциальных, и именно ее решение определяет специфику того или иного этапа культурного развития. Классицизм почти не знает сложной диалектики жизни и смерти. Смерть, с его точки зрения, потусторонняя по отношению к жизни, это некое мыслимое пространство, в которое нет реального доступа «существующему». Рубеж между жизнью и смертью строго очерчен и не может быть преодолен в условиях классической культуры. Классицизм демонстрирует уход от осмысления данной темы, отдавая предпочтение изображению видимых сфер.

Произведение Крылова – одно из немногих в русской литературе XVIII в., где происходит осмеяние смерти. ‘Смех’ и ‘смерть’ находятся в известной близости по отношению друг к другу. В устах Слюняя само слово «смерть» оказывается похожим на «смех»: «Виноват, а смейти я боюсь!» [276], «Ой, смеитюська моя!» [275]. При этом Крылов выстраивает такое пространство, в котором событие смерти оказывается принципиально невозможным. Движимый «волей к смерти» трагический сюжет аннулируется за счет смеха:

Подщипа

Готов ли вместе ты со мною умереть?

Слюняй

Позяюй!

Подщипа

Вместе нам приятна будет смерть.

Пойдем же, бросимся сейчас стремглав в окошко

И сломим головы.

(Тащит его за руку)

Слюняй

Постой, постой немносько!

Отсей вить высоко. Позяюй, бьёсюсь я,

Но тойко, знаесь сто: из низнего зийя [257].

Комический эффект усиливается за счет того, что Крылов обыгрывает, кажется, весь возможный «реестр смертей», который мог быть представлен в условиях классицистской трагедии:

Чернавка

Опомнитесь, княжна!

(Дурдурану)

Ну, если вподлинну утопится она?

Дурдуран

Царь все предвидел то и, страхом отчим движим,

Велел ей пузыри носить наместо фижем,

Чтоб, если кинется в реку, наверх ей всплыть;

А за столом велел лишь жеваным кормить,

Да чтоб, спустя чулки, ходила без подвязок... [251].

Трагедия есть, прежде всего, место репрезентации смерти. Невозможность смерти аннулирует трагедию как жанр. По-видимому, шутотрагедия Крылова отразила некоторые общие тенденции, характерные для русской литературы 1770 – 1790-х гг. Одним из первых русских поэтов, «осмеявших» возможность гибели главных героев, был И.Ф.Богданович. В «Душеньке» обнаруживается все то же осмеяние смерти, которое мы впоследствии видим в «Подщипе»:

«Не буду доле жить!

Приди, о смерть! Ко мне, приди!» – она вопила.
Но смерть, хотя ее царевна торопила,
Отказывалась ей по должности служить;
Курносо чучело с плешивой головою,
От вида коего трепещет всяка плоть,
Явилось к ней тогда с предлинною косою,
Но только лишь траву косить или полоть,
Где Душенька могла ступеньки поколоть.
Увидев, наконец, что смерть от ней бежала,
Насильно Душенька скончать свой век искала:
«Зарежуся!» вскричала,
Но не было у ней кинжала,
Ниже какого остря,
Удобного пресечь несчастну жизнь ея.⁸⁷

По мнению П.Н. Беркова, крыловское творчество восходит к «народным игрищам». ⁸⁸ Именно в народной культуре происходит то «овеселение» смерти, о котором когда-то писал М.М.Бахтин.

Практически все, кто когда-либо обращался к изучению «Подщипы», писали о комической стороне пьесы (Г.А.Гуковский,⁸⁹ М.А.Гордин и Я.А.Гордин,⁹⁰ И.З.Серман,⁹¹ В.П.Скобелев,⁹² С.А.Фомичев⁹³ и др.) Между тем Крылов обозначил жанр своей пьесы как *шуты-трагедию*. В чем же, в таком случае, проявляется трагическая сторона данного текста? На наш взгляд, трагическое проявляет себя там, где речь заходит о Слове. За комической темнотой словесного плана скрывается пространство истинной трагедии. Это

⁸⁷ Богданович И.Ф. Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. писатель, 1957. – С. 101-102.

⁸⁸ Берков П.Н. Указ. соч. – С. 362-370.

⁸⁹ Гуковский Г.А. Заметки о Крылове // XVIII век. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. – Сб. 2. – С. 142-165.

⁹⁰ Гордин М., Гордин Я. Театр Ивана Крылова. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1983.

⁹¹ Серман И.З. Молодой Крылов и театр // Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. – Л.: Наука, 1975. – С. 5-52.

⁹² Скобелев В.П. Указ. соч.

⁹³ Фомичев С.А. Указ. соч.

трагедия классического слова, утратившего свою прозрачность. Язык, вырвавшийся за пределы власти субъекта, обнаруживает свое темное стихийное начало. Порядок слов и, соответственно, порядок мира катастрофически рушатся. На рубеже столетий русская литература в лице Крылова впервые осознала трагическую избыточность слова, вырывающегося за собственные пределы и устанавливающего собственные законы порождения смысла.

Важно, что Крылов отчетливо осознавал свою собственную позицию. Загадочное исчезновение Крылова со сцены театрального Петербурга в начале XIX в., описанное С.А.Фомичевым, связано, на наш взгляд, с ощущением писателя, что он вплотную подошел к границе, пересечение которой неизбежно приводило к встрече с «бездной» – дурной бесконечностью слова и смысла. Кроме того, намеченный в драматургии и прозе Крылова путь «отрицанья» также таил в себе разрушительные начала. Крылов отказывается от следования по этому «шаткому» и «скользкому» пути. Известный консерватизм писателя связан с тем, что он пытается отстоять священные основания Традиции. Обращение к басням, столь не мотивированное на внешнем уровне, также согласуется с внутренней логикой его творчества. Именно жанр басни давал надежное прибежище Слову, в известном смысле «выпрямляя» его и ограничивая его в правах. По своей внутренней сути, басня ориентирована на воспроизведение «вечных истин». Она неизбежно возвращает мир к «здравому смыслу», который только один способен противостоять безумию и абсурду настоящей действительности.

Таким образом, к 1800 году «руинный текст» начинает охватывать собой все области бытия, в том числе и словесного. Кризис Просвещения не в последнюю очередь связан с кризисом Слова, которое более не в состоянии «удерживать» идеальные формы пространства. Руины становятся воплощением сущности пространства, в результате чего и мир, и человек оказываются под «онтологической угрозой». Романтическая культура поставлена перед

необходимостью поиска нового слова, способного противостоять тотальному распаду пространства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В проделанном исследовании мы выявили внутреннюю логику развития русской литературы второй половины XVIII века, обусловленную взаимодействием категорий языка и пространства. Рассмотрение литературного процесса с данной точки зрения позволило прийти к следующим заключениям.

На формирование пространственного мышления Нового времени оказало поэтическое слово, которое было призвано не только выявить высший порядок мира, но и одновременно утвердить его. Поэзия М.В.Ломоносова, В.К.Тредиаковского, А.П.Сумарокова, В.И.Майкова, В.В.Капниста и др. менее всего соотносима с непосредственной исторической данностью. В соответствии с философией Просвещения, реальное пространство истории – это всегда отклонение от провиденциального пути. Следовательно, задача поэта состоит в том, чтобы выйти за пределы искаженной временем реальной истории к некоей сверхреальности. Именно с этим связано становление «энэргийной эстетики» (А.В.Михайлов) в системе русской культуры. «Пророчески-восторженный бред», о котором в связи с ломоносовской одой писал Л.В.Пумпянский, находит свое воплощение в мотиве видений, организующем тематический состав оды.

Установка слова на преобразование реальности характерна для наиболее репрезентативных для классицистской литературы жанров – торжественной оды и «надписи на иллюминацию». Ритуальный характер указанных жанров на сегодняшний день не вызывает сомнения. Есть все основания полагать, что торжественная ода изоморфна охранительным ритуалам, направленным на сохранение ритма государственной жизни. Анализ ломоносовского творчества позволил сделать вывод о следующих первичных функциях одического жанра: 1) возвращение к прецеденту сотворения мира (Петровская эпоха); 2)

«космическое ограждение» императора; 3) сохранение и расширение границ Российской империи.

Вопрос о генеалогии одического слова по-прежнему остается открытым. Жанр оды включает в свой состав ряд «сакральных» словесных формул, берущих свое происхождение, с одной стороны, в церковной традиции (книги Священного Писания, молитвы, тропари и т.д.), с другой, – в фольклорной традиции охранительных заговоров к власти, но в каком соотношении находятся заговор и молитва в составе ломоносовской оды, остается не ясным. Европейская традиция жанра изучена, благодаря трудам Л.В.Пумпянского и Г.А.Гуковского, в которых была поставлена и отчасти решена проблема взаимодействия русской оды с одой западноевропейской. Настала необходимость поставить вопрос о собственно русских корнях торжественной оды.

Связанный с одой жанр «надписи на иллюминацию» также неотделим от ритуального действия. Фейерверки были призваны воочию продемонстрировать идею грядущего преображения в Свете. В соответствии с обозначенным аспектом мы уточнили специфику запечатленного «надписью» слова. По своей внутренней сути оно оказывается ближе всего к так называемому «онтологическому» звучанию. Ода светоносна в метафорическом смысле, «иллюминация» – в буквальном. «Фееричное» слово не утратило связи с породившим его Светом. Именно в пределах данного жанра находит свое отражение взаимообусловленность 'сияния', 'блеска', 'света', 'яркого звука' и 'мысли' – синкретический характер Слова, о котором впоследствии мечтали романтики и символисты. Подобная нерасчлененность как нельзя лучше характеризует раннюю стадию формирования искусства Нового времени.

Таким образом, оказывая воздействие на реальность, ода и «надпись» сближаются по своим функциям с мистическим дискурсом. Выражаясь лингвистическим языком, данные жанры не дескриптивны, а перформативны:

они не описывают, а обращают читателя (зрителя) в сферу чистого действия. Обычно подобные поэтические практики связывались исследователями либо с более ранними периодами русской культуры, либо, напротив, – с ее более поздними стадиями. Вывод об особом характере слова в классицизме позволяет еще раз убедиться в непрерывности «логоцентрической» традиции. За словом-термином, декларируемым классицистской эстетикой, скрывалось «живое слово», к которому пыталась прийти вся последующая русская литература.

Поэтическое слово формировало не столько образ самого мира, сколько параметры его восприятия. Мир, изображаемый в оде, – это мир ставшего, окончательно свершившегося. Несмотря на избыточную декоративность и кажущуюся динамичность поэтической «отделки», «здание оды» (Т.И.Смолярова) остается неподвижным. Противостояние времени обнаруживает себя на разных уровнях художественной структуры: 1) первичность композиционного плана при вторичности сюжета; 2) вторичность собственно-повествовательных элементов, ответственных за формирование исторического времени; 3) возобновляемый характер оды и т.д. Результатом подобной поэтической практики явилось «сотворение» мира, лишённого знаков времени.

Однако по мере развития данного жанра мы можем наблюдать, как постепенно происходило выхолащивание его первоначального смысла. В последних одах М.В.Ломоносова выявляется ограниченность слова. Оно по-прежнему стремится «заговорить» и «заклясть» мир, привести его к идеальному состоянию, но при этом обнаруживается условная природа всякого поэтического слова. Ломоносовская ода 1760-х гг. соотносится не столько с «высшей реальностью», сколько с художественной реальностью предшествующих текстов. Бесконечно «повторяя» и «возобновляя» себя, данный жанр неизбежно утрачивал силу своего воздействия.

Чем сильнее устремленность культуры к Порядку, тем «темнее» тот мир, от которого она отталкивается и который стремится преодолеть. Вплоть до

1770-х гг. бесформенная (доформенная) реальность пребывает вне культурного опыта, вне словесного воплощения. Литература классицизма всецело обращена к «свету» – к высшему просвещенному состоянию мира и человеческой души; «тьма кромешная» неизменно оказывается за пределами изображения. «Первозданные воды» подспудно напоминают о себе, но к 1750-1760-м гг. их первичность еще не осознана. Уход от иррациональной, недоступной человеческому разуму логики всего ярче сказался в «Оде, выбранной из Иова» М.В.Ломоносова. Вопрошание Иова, его «дикие слова» вытеснены за пределы текста и шире – за пределы просветительского космоса. Слово поэта надежно удерживает границы Космоса, не допуская смешения с Хаосом. Однако сама «выбранность» ломоносовского текста указывает на наличие «не выбранной» сферы – дословесной реальности.

Проблема соотношения словесного с до-словесным – одна из самых актуальных в современном литературоведении. В отечественной науке она была поставлена представителями авангарда 20 – 30-х годов XX века – Ю.Н.Тыняновым и С.М.Эйзенштейном. Ю.Н.Тынянов ввел понятие «звукового эквивалента», отнеся его к немым строфам, заряженным энергией ритма и обладающих самостоятельной семантикой. В работах ученого были впервые разведены понятия «эквивалента» и «паузы»: «пауза – гомогенный элемент речи, ничьего места, кроме своего, не заступающий, между тем как в эквиваленте мы имеем дело с элементом гетерогенным, отличающимся по самым своим функциям от элементов, в которые он внедрен»¹. «Звуковые эквиваленты», по Тынянову, имеют самое прямое отношение к «непосредственному» – пространству, еще не опосредованному словом. «Ода, выбранная из Иова» впервые открывает этот тревожный и безумный мир, располагающийся за пределами поэтической практики.

В системе человеческой культуры проблема 'словесного' и 'дословесного' смыкается с проблемой видимого и невидимого. Формирование «социальной

¹ Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – М.: Высш. шк., 1993. – С. 37.

оптики» всецело обусловлено конкретными формами исторической действительности. Человеческое зрение, как правило, исключает из сферы видения то, что располагается за границами культурного космоса. Первозадача русского классицизма сводилась не только к созданию образа вневременного неподвижного пространства, демонстрирующего окончательную победу космоса над хаосом. Культура данного периода формирует «сферу слепоты»: невидимыми и недоступными описанию в 1750 – 1770-е гг. оказываются прогоревшие иллюминации и разрушительные наводнения; поэтические тексты этого периода не запечатлевают «следы» лиссабонского землетрясения и знаменитых петербургских пожаров. Невысказанное – такая же равноправная часть культуры, как и то, что сказано и сделано ею. Здесь следует говорить не об отсутствии языка, а о его «тайном» присутствии, его тесной связи с тем, что высказывается. Еще не создана «апофатическая» история литературы, которая смогла бы многое объяснить и стать дополнением к академическим описаниям. По нашему глубокому убеждению, классицизм не столько открывает многие поэтические темы, сколько «прикрывает» их.

Эпоха Просвещения продемонстрировала едва ли не все возможные формы противостояния первичной реальности. Уход от непосредственного, как правило, связан в первую очередь с уходом от Времени.

Исходный для человеческой культуры в целом и для эпохи Просвещения в частности «страх перед бытием» обнаруживает себя в «страхе перед телом». Анализ художественной практики М.В.Ломоносова, Г.Р.Державина, Д.И.Фонвизина, А.Н.Радищева показал, что поэтика классицизма всецело обусловлена механизмом регрессии телесного. Во-первых, тело не предстает в качестве объекта описания в наиболее репрезентативных для русского классицизма жанрах – оде и трагедии; изображение же тела в системе низких жанров неизменно сопровождается негативной оценкой. Но наибольшее значение имеет то, что отказ от телесности проявляется на уровне субъектной организации текста. Авторские стратегии не связаны с телесным постижением

бытия, более того, автор всякий раз освобождается от собственной телесности, демонстрируя абсолютное торжество духа. Декларируемая классицизмом Вечность не в последнюю очередь обеспечивается особым характером зрения – абсолютной удаленностью субъекта от мира. Отсюда *преобладание видения над зрением*, характерное для русской литературы второй половины XVIII века в целом. Близлежащая реальность оказывается исключенной из поля зрения.

Мы показали, что в своем становлении пространство проходит незаметную для внешнего восприятия стадию: оно постепенно изменяет структуру текста, формируя тем самым условия для обретения нового взгляда. Безусловно, что подобные изменения касаются главным образом субъектно-объектного строя. В системе человеческой культуры погружение человека в стихию времени связано с обретением близкого плана, так как дальнейшее неизменно ассоциируется с идеей вечности. В истории русской поэзии данная линия связана с поэтическим творчеством Г.Р.Державина. Именно в художественной практике Державина осуществляется расширение границ чувственного опыта и локализация субъекта в близком пространстве. Трагическое мироотношение поэта, с наивысшей силой воплотившееся в последнем стихотворении, – результат открытия близлежащего мира, испещренного знаками времени.

Изменение пространственной перспективы, осуществленное в поэзии Г.Р.Державина, – итог внутренних поисков культуры XVIII века. В основании осуществленного на рубеже столетий эстетического переворота лежит «переворот» зрения. В терминах М.Б.Ямпольского, эпоха Просвещения осуществляет переход от *видения* к *зрению*.

На определенном этапе историко-культурного развития образ идеального пространства, культивируемый поэтическим словом, вступает в известные противоречия с первичным состоянием мира, доселе пребывающем в дословесном состоянии. Время, расположенное в «подсознании культуры», все чаще и чаще напоминает о своем существовании, требуя словесной

«материализации». Механизм осуществляемого культурой таинственного перехода мира из *дословесной* стадии в стадию словесную должен стать предметом самостоятельного теоретического исследования. Речь в данном случае идет об условиях человеческого зрения. Невидимое отделено от видимого кратким мигом *прозрения*, но данный «переворот зрения» осуществляется в результате действия сложнейших механизмов культуры. К концу XVIII столетия «руины» обрели всю возможную полноту поэтического переживания, но много прежде, чем взгляд обнаружил их существование, они сами готовили почву для того, чтобы быть увиденными.

В 1780-1790-ые гг. в русской литературе актуализируется метафора прозрения. Чрезвычайно важно, что именно в этот период культура начинает осознавать собственную условность. «Оптический переворот» порождает две линии в истории русской литературы – «радищевскую» и «карамзинскую».

В «Путешествии из Петербурга в Москву» А.Н.Радищев ставит вопрос о подлинности и мнимости человеческого зрения. Вслед за Прямовзорой автор снимает «завесу с очей», разоблачая условные формы «социальной оптики». Кульминация романа совпадает с прозрением героя. «Путешествие» А.Н.Радищева – это «очищение зрения», все то же движение к подлинной реальности, в поисках которой находилась русская словесность 1780-1790-х гг. Повествовательная стратегия Н.М.Карамзина носит принципиально иной характер. Писатель с самого начала подчеркивает условность воссоздаваемой художником реальности. Живописные метафоры, лежащие в основании «Писем русского путешественника», призваны продемонстрировать иллюзорность и субъективность зрительного мировосприятия. Чрезвычайно важно, что в двух наиболее известных русских романах конца XVIII столетия мир, мыслимый прежде в качестве подлинного и вечного, обнаружил свою иллюзорную природу. Вечность, о которой грезил век Просвещения, оказалась театральной декорацией.

Переходные стадии культуры характеризуются «онтологической угрозой» (М.Хайдеггер), исходящей от Времени. «Развалины», «гробницы», «стершиеся надписи» и «пожелтевшие листы» становятся знаками обретенной реальности, перед которой оказывается бессильным даже поэтическое слово. На рубеже XVIII – начала XIX вв. пространство как место репрезентации Власти сменяется пространством как местом репрезентации Времени. История русской литературы XVIII века, таким образом, может быть представлена как история специализации времени.

«Руинный текст» русской культуры находит свое логическое завершение в «Подщипе» И.А.Крылова – пьесе, которая демонстрирует предельный распад словесной реальности. Слово не в состоянии противостоять энтропии, более того, оно само становится источником порождения абсурда. Шутотрагедия И.А.Крылова завершает собой XVIII столетие. Разворачивающийся в «царских покоях» сюжет пьесы, выявляет кризис Власти, не способной более править словом и миром.

В последующей романтической культуре слово обнаруживает всю возможную степень призрачности. Сквозь его оболочку мерцает множество смыслов, отныне оно открывает *путь к истине*, но не является самой истиной. «Театр полуслова», о котором писал в своем стихотворении О.Э.Мандельштам, – это призрачный театр теней, где слова лишь напоминают о былом величии и всемогуществе вещного и вещего Слова:

Что делать вам в театре полуслова
И полумаск, герои и цари?
И для меня явленье Озерова –
Последний луч трагической зари.

Итак, русский классицизм, ставший объектом литературоведческого внимания в диссертационной работе, описан как динамичная художественная система, эволюция которой определяется внешними по отношению к нормативной поэтике и внутренними факторами. Анализ наиболее

репрезентативных текстов позволяет сделать выводы об открытости классицистского метода по отношению к предшествующей и последующей традиции. Мы проследили, какую роль в формировании эстетических принципов классицизма играют категории Слова, Пространства и Времени, их взаимосвязь в реальной художественной практике.

Представленный опыт описания истории классицизма в динамических проявлениях его поэтики может послужить моделью для исследования типологически сходных художественных структур.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев, С.С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда / С.С.Аверинцев // Новое в современной классической филологии. – М.: Наука, 1979. – С.41-81.
2. Аверинцев, С.С. Образ античности / С.С.Аверинцев. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 477 с.
3. Аверинцев, С.С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания / С.С.Аверинцев // Новое в современной классической филологии. – М.: Наука, 1979. – С. 5-40.
4. Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы / С.С.Аверинцев. – М.: Coda, 1997. – 343 с.
5. Аверинцев, С.С. Поэты / С.С.Аверинцев. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 364 с.
6. Аверинцев, С.С. Римский этап античной литературы / С.С.Аверинцев // Поэтика древнеримской литературы: жанр и стиль. – М.: Наука, 1989. – С. 5-21.
7. Аверинцев, С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С.С.Аверинцев. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 448 с.
8. Аверинцев, С.С. Риторика как подход к обобщению действительности / С.С.Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 15-47.
9. Автухович, Т.Е. Риторика и русский роман XVIII века / Т.Е.Автухович. – Гродно: ГрГУ, 1995. – 186 с.
- 10.Александрова, И.Б. Творчество Державина в литературно-философском контексте эпохи / И.Б.Александрова // Филологические науки. – 2003. – № 2. – С. 3-14.
- 11.Алексеев, М.П. Русская культура и романский мир / М.П.Алексеев. – Л.: Наука, 1985. – 539 с.

- 12.Алексеева, М.А. Гравюра петровского времени / М.А.Алексеева. – Л.: Искусство, 1990. – 206 с.
- 13.Алексеева, М.А. Фейерверки в России в XVIII веке / М.А.Алексеева // Театральное пространство. Материалы научной конференции. – М., 1978.
- 14.Алексеева, Н.Ю. Два стиха из «Энеиды» в переводе Ломоносова (надпись на гравюре 1742 г.) / Н.Ю.Алексеева // XVIII век. – СПб.: Наука, 1999. – Сб. 21. – С. 81-88.
- 15.Алексеева, Н.Ю. Державинские оды 1775 года: (к вопросу о реформе оды) / Н.Ю.Алексеева // XVIII век.– СПб.: Наука, 1993. – Сб. 18. – С. 75-92.
- 16.Алексеева, Н.Ю. Петербургский немецкий поэт Г.В.Фр.Юнкер / Н.Ю.Алексеева // XVIII век. – СПб.: Наука, 2002. – Сб. 22. – С. 8-27.
- 17.Алексеева, Н.Ю. Русская ода: развитие одической формы в XVII – XVIII веках / Н.Ю.Алексеева. – СПб.: Наука, 2005. – 368 с.
- 18.Анисимов, Е.В. Время петровских реформ XVIII в., 1-ая четверть / Е.В.Анисимов. – Л.: Лениздат, 1989. – 495 с.
- 19.Анисимов, Е.В. Юный град: Петербург времен Петра Великого / Е.В. Анисимов. – СПб: Дмитрий Буланин, 2003. – 363 с.
- 20.Антисери, Д. Западная философия от истоков до наших дней: в 4 т. / Д.Антисери, Д.Реале. – СПб.: Петрополис, 1997.
- 21.Античная лирика. Греческие поэты / Сост., вст. ст. и прим. В. Витковского. – М.: Рипол Классик, 2001. – 960 с.
- 22.Антонов, С.А. «Остров Борнгольм» Н.М.Карамзина: структура повествования и особенности композиции / С.А.Антонов // Русский текст. – СПб., 1995. – Вып. 3. – С. 60-73.
- 23.Аристотель. Метафизика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1976. – Т.1. – 550 с.
- 24.Аркин, Д.Е. Образы архитектуры и образы скульптуры / Д.Е.Аркин. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.

25. Артемьева, Т.В. История метафизики в России XVIII века / Т.В. Артемьева. – СПб.: Алетейя, 1996. – 318 с.
26. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
27. Архипов, Н.И. Бартоломео Карло Растрелли. 1675 – 1744 / Н.И. Архипов, А.Г. Раскин. – Л.; М.: Искусство, 1964. – 109 с.
28. Архипова, А.В. О русском предромантизме / А.В. Архипова // Русская литература. – 1978. – № 1. – С. 14-25.
29. Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти: пер. с фр. / Ф. Арьес. – М.: Изд. гр. «Прогресс». «Прогресс – Академия», 1992. – 528 с.
30. Байбурин, А.К. Ритуал в системе знаковых средств культуры / А.К. Байбурин // Этнознаковые функции культуры. – М.: Наука, 1991. – С. 23-42.
31. Барандеев, А.В. Статус географической терминологии в русском литературном языке XVI – XVII вв. / А.В. Барандеев // Филологические науки. – 1991. – № 5. – С. 54-61.
32. Батюшков, К.Н. Избранная проза / К.Н. Батюшков. – М.: Сов. Россия, 1988. – 528 с.
33. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
34. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1965. – 527 с.
35. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
36. Башляр, Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи: пер. с фр. / Г. Башляр. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
37. Башляр, Г. Земля и грезы о покое: пер. с фр. / Г. Башляр. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2001. – 320 с.
38. Башляр, Г. Избранное: Поэтика пространства: пер. с фр. / Г. Башляр. – М.: РОССПЭН, 2004. – 373 с.

39. Башляр, Г. Психоанализ огня: пер. с фр. / Г. Башляр. – М.: Прогресс, 1993. – 176 с.
40. Белинский, В.Г. Собр. соч: в 9 т. / В.Г. Белинский. – М.: Худож. лит., 1981.
41. Белый, А. Мастерство Гоголя / А. Белый. – М.: МАЛП, 1996. – 351 с.
42. Бенуа, А.Н. История русской живописи в XIX веке / А.Н. Бенуа. – М.: Республика, 1998. – 448 с.
43. Берков, П.Н. Введение в изучение истории русской литературы XVIII века. Ч. I: Очерк литературной историографии XVIII века / П.Н. Берков. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1964. – 262 с.
44. Берков, П.Н. История русской комедии XVIII века / П.Н. Берков. – Л.: Наука, 1977. – 391 с.
45. Берков, П.Н. Пушкинская концепция истории и русской литературы XVIII века / П.Н. Берков // Пушкин. Материалы и исследования. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – С. 75-93.
46. Берсон, Я. Субъект и семантика в классицистическом дискурсе / Я. Берсон // Русская филология. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1988. – Вып. 9. – С. 13-22.
47. Беспятых, Ю.Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях / Ю.Н. Беспятых. – СПб.: БЛИЦ, 1997. – 492 с.
48. Беспятых, Ю.Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях / Ю.Н. Беспятых. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1991. – 278 с.
49. Биbihин, В.В. Слово и событие / В.В. Биbihин. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 280 с.
50. Библер, В.С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век / В.С. Библер. – М.: Политиздат, 1990. – 413 с.
51. Библиотека В.А. Жуковского в Томске. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1978. – Ч. 1. – 529 с.

52. Бирюков, С. «Дерзайте, ныне ободрены...»: четыре подступа к поэзии М.В.Ломоносова / С.Бирюков // Литературная учеба. – 1986. – № 5. – С. 189-199.
53. Бобышев, Д.В. Медный сидень / Д.В.Бобышев // Метафизика Петербурга. Вып. 1. – СПб., 1993. – С. 309-315.
54. Богданович, И.Ф. Стихотворения и поэмы / И.Ф.Богданович. – Л.: Сов. писатель, 1957. – 257 с.
55. Бородай, Т.Ю. Семантика слова хора у Платона / Т.Ю.Бородай // Вопросы классической филологии. – М.: Наука, 1984. – Вып. VIII. – С. 68-74.
56. Брагинская, Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н.В.Брагинская // Славянское и балканское языкознание: карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259-283.
57. Бродский, И. Стихотворения / И.Бродский. – Таллинн: Александра, 1991. – 258 с.
58. Брук, Я.В. У истоков русского жанра. XVIII век / Я.В.Брук. – М.: Искусство, 1990. – 264 с.
59. Булгаков, С.Н. Первообраз и образ: в 2 т. / С.Н.Булгаков. – М.: Искусство, СПб: Инапресс, 1999. – Т. 2. – 439 с.
60. Буранок, О.М. Псалтырные мотивы в лирике Феофана Прокоповича / О.М.Буранок // Вестник Самарского государственного университета. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. – С. 24-31.
61. Буслаев, Ф.И. Преподавание отечественного языка / Ф.И.Буслаев. – М.: Просвещение, 1992. – 512 с.
62. Бухаркин, П.Е. Православная Церковь и русская литература в XVIII – XIX вв.: проблемы культурного диалога / П.Е.Бухаркин. – СПб.: С-Петербург. гос. ун-т, 1996. – 170 с.

- 63.Быкова, Т.А. Книгоиздательская деятельность Ильи Копиевского и Яна Тесинга / Т.А.Быкова // Описание изданий, напечатанных кириллицей. 1669 – январь 1725. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958.
- 64.Былинин, В.К. «Лабиринт мира» в интерпретации русского поэта первой половины XVII в. / В.К.Былинин // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в. – М.: Наука, 1989. – С. 42-49.
- 65.Бычков, В.В. Русская средневековая эстетика XI – XVII веков / В.В.Бычков. – М.: Мысль, 1995. – 637 с.
- 66.Бычков, В.В. Эстетика в России XVIII века / В.В.Бычков. – М.: Знание, 1989. – 63 с.
- 67.Вагеманс, Э. Литературно-философская интерпретация лиссабонского землетрясения: португало-франко-русская теодицея / Э.Вагеманс // XVIII век. – СПб.: Наука, 2002. – Вып. 22. – С. 111-121.
- 68.Вагеманс, Э. Русская литература от Петра Великого до наших дней: пер. с нидерл. / Э.Вагеманс. – М.: РГГУ, 2002 – 554 с.
- 69.Вайнштейн, О.Б. Зрительные игры XIX века: оптика английских денди / О.Б.Вайнштейн // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 70. – С. 169-191.
- 70.Вайскопф, М.Я. Имперская мифология и отрицательный ландшафт в «Мертвых душах» / М.Я.Вайскопф // Русский текст. – СПб., 1995. – Вып. 3. – С. 88-99.
- 71.Вакенродер, В.-Г. Фантазии об искусстве: пер. с нем. / В.-Г.Вакенродер. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
- 72.Валицкая, Л.П. Русская эстетика XVIII века: историко-проблемный очерк просветительской мысли / Л.П.Валицкая. – М.: Искусство, 1983. – 238 с.
- 73.Васильев, В.Б. Старинные фейерверки (XVII – первая четверть XVIII в.) / В.Б.Васильев. – Л.: Изд-во гос. Эрмитажа, 1960. – 92 с.

- 74.Васильев, Н.Л. Г.Р.Державин и Н.Е.Струйский (об одном из возможных источников предсмертного стихотворения Державина) / Н.Л.Васильев // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – 2002. – т. 61. – № 2. – С. 44-50.
- 75.Вацуро, В.Э. Готический роман в России / В.Э.Вацуро. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 542 с.
- 76.Вацуро, В.Э. Литературно-философская проблематика повести Н.М.Карамзина «Остров Борнгольм» / В.Э.Вацуро // XVIII век. – Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1969. – Сб. 8. – С. 190-209.
- 77.Вацуро, В.Э. Лирика пушкинской поры: «элегическая школа» / В.Э.Вацуро. – СПб.: Наука. Санкт-Петерб. изд. фирма, 1993. – 238 с.
- 78.Вацуро, В.Э. «Сиерра-Морена» Н.М.Карамзина и литературная традиция / В.Э.Вацуро // XVIII век. – СПб.: Наука, 1999. – Сб. 21. – С. 327-346.
- 79.Вейль, Г. Симметрия: пер. с англ. / Г.Вейль. – М.: Наука, 1968. – 191 с.
- 80.Вёльфлин, Г. Ренессанс и барокко: исследование сущности и становления стиля барокко в Италии: пер. с нем. / Г. Вёльфлин. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
- 81.Веневитинов, Д.В. Стихотворения. Проза / Д.В.Веневитинов. – М.: Наука, 1980. – 608 с.
- 82.Веселова, А. Роман и парк в интерпретации А.Т.Болотова: единство организации эстетического объекта / А.Веселова // Русская филология. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1999. – Вып. 10. – С. 36-43.
- 83.Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н.Веселовский. – М.: Высш. шк., 1989. – 406 с.
- 84.Взгляд сквозь столетия. (Русская фантастика XVIII и первой половины XIX вв.). – М.: Молодая гвардия, 1977. – 336 с.
- 85.Виды Петербурга и его окрестностей середины XVIII века. Гравюры по рисункам М.Махаева. – Л.: Сов. художник, 1968. – 95 с.
- 86.Виноградов, В.В. Избранные труды: поэтика русской литературы / В.В.Виноградов. – М.: Наука, 1976. – 511 с.

- 87.Виноградов, В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII – XVIII веков / В.В.Виноградов. – М. Высш. шк., 1982. – 528 с.
- 88.Виноградов, В.В. Стиль Пушкина / В.В.Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1941. – 620 с.
- 89.Винокур, Г.О. Доклад о Ломоносове / Г.О.Винокур // Вопросы литературы. – 1997. – Вып. 3. – С. 314-325.
90. Винокур, Г.О. О языке художественной литературы / Г.О.Винокур. – М.: Высш. школа, 1991. – 447 с.
- 91.Виппер, Б.Р. Статьи об искусстве / Б.Р.Виппер. – М.: Искусство, 1970. – 591 с.
- 92.Виролайнен, М.Н. Исторические метаморфозы русской словесности. – СПб.: Амфора, 2006. – 495 с.
- 93.Виролайнен, М.Н. Речь и молчание: сюжеты и мифы русской словесности / М.Н.Виролайнен. – СПб.: Амфора, 2003. – 503 с.
- 94.Волков, С. История Санкт-Петербурга с основания до наших дней / С.Волков. – М.: Независимая газета, 2001. – 542 с.
- 95.Вомперский, В.П. Риторика в России XVII – XVIII вв. / В.П.Вомперский. – М.: Наука, 1988. – 180 с.
- 96.Вомперский, В.П. Стилистическое учение М.В.Ломоносова и теория трех стилей / В.П.Вомперский. – М.: Изд. Моск. ун-та, 1970. – 210 с.
- 97.Вяземский, П.А. Стихотворения / П.А.Вяземский. – Л.: Сов. писатель, 1958. – 506 с.
98. Вяземский, П.А. Эстетика и литературная критика / П.А.Вяземский. – М.: Искусство, 1984. – 464 с.
- 99.Габричевский, А.Г. Морфология искусства / А.Г.Габричевский. – М.: Аграф, 2002. – 864 с.
100. Габричевский, А.Г. Пространство и время / А.Г.Габричевский // Вопросы философии. – 1994. – № 3. – С. 134-148.

101. Гаспаров, Б. Русская Греция, русский Рим / Б.Гаспаров // *Christianity and the Eastern Slavs*. – Berkley, Los Angeles; London, 1994. – Vol. II: *Russian Culture in Modern Times*. – P. 245 – 287.
102. Гаспаров, М.Л. Поэзия Пиндара / М.Л.Гаспаров // *Вестник древней истории*. – 1973. – № 2. – С. 211-217.
103. Геллер, Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) / Л.Геллер // *Wiener Slawistischer Almanach*. – 1997. – Bd. 44.
104. Гийом, Г. Принципы теоретической лингвистики: пер. с фр. / Г.Гийом. – М.: Эдиториал, 2004. – 224 с.
105. Гиндин, С.И. Изобретение в «Риториках» М.В.Ломоносова как прикладная система построения целых трактатов / С.И.Гиндин // *М.В.Ломоносов и русская культура*. – Тарту, 1986. – С. 88-91.
106. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я.Гинзбург. – М.: Интрада, 1997. – 408 с.
107. Гинзбург, Л.Я. Человек за письменным столом / Л.Я.Гинзбург. – М.: Сов. писатель, 1989. – 607 с.
108. Гоголь, Н.В. Собр. соч.: в 7 т. / Н.В.Гоголь. – М.: Худож. лит., 1986.
109. Гончарова, О.М. Греция/Византия как «текст» и «контекст» русской культуры XVIII века / О.М.Гончарова // *Литературоведение XXI века*. – СПб.-Мюнхен, 2001. – С.8-31.
110. Гончарова, О.М. Национальная традиция и «новая Россия» в литературном сознании второй половины XVIII века / О.М.Гончарова. – СПб.: Изд-во Рус. Христиан. Гуманит. ин-та, 2004. – 381 с.
111. Гордин, М.А. Екатерининский век: панорама столичной жизни. [Кн. 1] / М.А.Гордин. – СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2004. – 309 с.
112. Гордин, М.А. Жизнь Ивана Крылова / М.А.Гордин. – М.: Книга, 1985. – 283 с.
113. Гордин, М.А. Театр Ивана Крылова / М.А.Гордин, Я.А.Гордин. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1983. – 174 с.

114. Грассгоф, Х. О перспективе в повестях Карамзина / Х.Грассгоф // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1971. – С. 95-101.
115. Гребенюк, В.П. Эволюция поэтических символов российского абсолютизма (от Симеона Полоцкого до М.В.Ломоносова) / В.П.Гребенюк // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в. – М.: Наука, 1989. – С. 188-201.
116. Грибоедов, А.С. Горе от ума, письма и записки / А.С.Грибоедов. – Баку: Маариф, 1989. – 401 с.
117. Гришакова, М.Ф. Древняя Греция как утопия / М.Ф.Гришакова // Лотмановский сборник. – М.: О.Г.И.; РГГУ, 1995. – Вып. 1. – С. 692-698.
118. Гришакова, М.Ф. Семантика отражения в поэзии Г.Р.Державина / М.Ф.Гришакова // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1989. – Вып. 23. – С. 139-144.
119. Гусейнов, Г. Карта нашей Родины: идеологема между словом и телом / Г.Гусейнов. – Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 2000. — 266 с.
120. Гуковский, Г.А. Заметки о Крылове / Г.А.Гуковский // XVIII век. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. – Вып. 2. – С. 142-165.
121. Гуковский, Г.А. Очерки по истории русской литературы XVIII века: Дворянская фронда в литературе 1750 –1760-х годов / Г.А.Гуковский. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1936. – 239 с.
122. Гуковский, Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Г.А.Гуковский. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 352 с.
123. Гуковский, Г.А. Реализм Гоголя / Г.А.Гуковский. – М.; Л.: Худож. лит., 1959. – 531 с.
124. Гуковский, Г.А. Русская литература XVIII века. Учебник для вузов / Г.А.Гуковский. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 453 с.

125. Гумбольдт, В. фон Избранные труды по языкознанию: пер. с нем. / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1984. – 398 с.
126. Гумбольдт, В. фон Язык и философия культуры: пер. с нем. / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1985. – 451 с.
127. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я.Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 289 с.
128. Гуссерль, Э. Избранные работы: пер. с нем. / Э.Гуссерль. – М.: Издат. дом «Территория будущего», 2005. – 464 с.
129. Гутнов, А.Э. Мир архитектуры: (лицо города) / А.Э.Гутнов, В.Л.Глазычев. – М.: Мол. гвардия, 1990. – 350 с.
130. Даль, И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / И.Даль. – М.: А/О Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994.
131. Данилова, И.Е. Проблема жанров в европейской живописи: человек и вещь. Портрет и натюрморт / И.Е.Данилова. – М.: РГГУ, 1998. – 100 с.
132. Данилова, И.Е. Слово и зримый образ в европейской живописи от Средних веков до XX века / И.Е.Данилова. – М.: РГГУ, 2002. – 64 с.
133. Данилова, И.Е. Судьба картины в европейской живописи / И.Е.Данилова. – СПб.: Искусство – СПб., 2005. – 291 с.
134. Данилова, И. Е. Тема лестницы в итальянском искусстве кватроченто / И.Е.Данилова // *Arbor mundi = Мировое древо*. – М.: РГГУ, 1995. – Вып. 4. – С.63-75.
135. Данько, Е.Я. Изобразительное искусство в поэзии Державина / Е.Я.Данько // XVIII век. – М; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. – Сб. 2. – С. 166-247.
136. Декарт, Р. Избранные произведения / Р.Декарт. – М.: Госполитиздат, 1950. – 712 с.
137. Делиль, Ж. Сады: пер. с фр. / Ж.Делиль. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1987. – 228 с.

138. Державин, Г.Р. Стихотворения / Г.Р.Державин. – Л.: Советский писатель, 1957. – 472 с.
139. Державина, О.А. Панегирическая литература петровского времени / О.А.Державина. – М.: Наука, 1979. – 312 с.
140. Деринг-Смирнова, И.Р. Очерки по исторической типологии культуры / И.Р. Деринг-Смирнова, И.П.Смирнов. – Salzburg, 1982. – 167 с.
141. Деррида, Жак. О грамматологии: пер. с фр. / Ж.Деррида. – М.: Ad Marginem, 2000. – 511 с.
142. Дмитриева, Е. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай / Е.Дмитриева, О. Купцова. – М.: ОГИ, 2003. – 528 с.
143. Дмитриева, Н.А. Изображение и слово / Н.А.Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – 314 с.
144. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М.Достоевский. – Л.: Наука, 1972 – 1990.
145. Дунаев, М.М. Православие и русская литература: в 6 ч. / М.М.Дунаев. – М.: Храм Святой мученицы Татианы при МГУ, 2001. – Ч. 1. – 512 с.
146. Душечкина, Е.С. «От Москвы до самых до окраин...» (формула протяжения России) / Е.С.Душечкина // Риторическая традиция и русская литература. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003. – С. 108-124.
147. Дюбо, Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи: пер. с фр. / Ж.-Б.Дюбо. – М.: Искусство, 1976. – 768 с.
148. Евангулова, О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века: проблема становления художественных принципов Нового времени / О.С.Евангулова. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – 294 с.
149. Евангулова, О.С. Портретная живопись в России второй половины XVIII века / О.С.Евангулова. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 196 с.
150. Евзлин, М. Космогония и ритуал / М.Евзлин. – М.: Радикс, 1993. – 337 с.
151. Евсина, Н.А. Архитектурная теория в России XVIII века / Н.А.Евсина. – М.: Наука, 1975. – 256 с.

152. Елеонская, А.С. Человек и Вселенная в ораторской прозе Епифания Славинецкого / А.С.Елеонская // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в. – М.: Наука, 1989. – С. 201-220.
153. Женетт, Ж. Фигуры: в 2 т.: пер. с фр. / Ж.Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
154. Живов, В.М. Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века / В.М.Живов // Из истории русской культуры: (XVII – начало XIX века). – М.: Языки русской культуры, 1996. – Т. 4. – С. 657-685.
155. Живов, В.М. Первые русские литературные биографии как литературное явление: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков / В.М.Живов // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 25. – С. 24-28.
156. Живов, В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры / В.М.Живов. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 758 с.
157. Живов, В.М. Язык и культура в России XVIII в. / В.М.Живов. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 555 с.
158. Жигульский, К. Праздник и культура. Праздники старые и новые. Размышления социолога: пер. с польск. / К.Жигульский. – М.: Прогресс, 1985. – 336 с.
159. Жизнь и житие Сергия Радонежского / Сост., посл. и коммент. В.В.Колесова. – М.: Сов. Россия, 1991. – 368 с.
160. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М.Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 406 с.
161. Жреческие коллегии в Раннем Риме. К вопросу о становлении римского сакрального и публичного права. – М.: Наука, 2001. – 326 с.
162. Жуковский, В.А. Проза поэта / В.А.Жуковский. – М.: Варгинус, 2001. – 302 с.
163. Жуковский, В.А. Стихотворения / В.А.Жуковский. – Л.: Сов. писатель, 1956. – 846 с.

164. Жуковский, В.А. Собр. соч.: в 4 т. – М.; Л.: Гослитиздат, 1959. – Т. 4. – 783 с.
165. Заговорный текст: генезис и структура. – М.: Индрик, 2005. – 519 с.
166. Замятин, Д.Н. Культура и пространство: Моделирование географических образов / Д.Н.Замятин. – М.: Знак, 2006. – 488 с.
167. Замятин, Д.Н. Феноменология географических образов / Д.Н.Замятин // Новое литературное обозрение. – М., 2000. – № 46. – С. 255-275.
168. Западов, А.В. В глубине строки. О мастерстве читателя / А.В.Западов. – М.: Сов. писатель, 1972. – 279 с.
169. Западов, А.В. Мастерство Державина / А.В.Западов. – М.: Сов. писатель, 1958. – 259 с.
170. Захарова, О.Ю. Светские церемониалы в России XVIII – начала XX в. / О.Ю.Захарова. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. – 329 с.
171. Зелов, Д.Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII – первой половины XVIII века (история триумфов и фейерверков от Петра Великого до его дочери Екатерины) / Д.Д.Зелов. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 304 с.
172. Зенкин, С.Н. Из новейшей истории руин / С.Н.Зенкин // Arbor mundi=Мировое древо. – М.: РГГУ, 2000. – Вып. 7. – С. 61-66.
173. Зенкин, С.Н. Французская готика: в сумерках наступающей эпохи / С.Н.Зенкин // Infernaliana: Французская готическая проза XVIII – XIX веков. – М.: Ладомир, 1999. – С. 18-22.
174. Зенкин, С.Н. Французский романтизм и идея культуры (аспекты проблемы) / С.Н.Зенкин. – М.: РГГУ, 2001. – 144 с.
175. Зиммель, Г. Руина // Зиммель Г. Избранное: в 2 т. – М.: Юрист, 1996. – Т. 2. – С. 227-233.
176. Зорин, А.Л. Парадоксы чувственности / А.Л.Зорин, А.С.Немзер // «Столетия не сотрут...»: русские классики и их читатели. – М.: Книга, 1989. – С. 7-54.

177. Зорин, А.Л. Кормя двуглавого орла: литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века / А.Л.Зорин. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 414 с.
178. Иваницкий, А.И. Гоголь. Морфология земли и власти / А.И.Иваницкий. – М.: РГГУ, 2000. –188 с.
179. Иванов, Вяч. Стихотворения / Вяч. Иванов. – Л.: Сов. писатель, 1978. – 378 с.
180. Избранные произведения русских мыслителей второй половины XVIII века: в 2 т. – М.: Гослитиздат, 1952. – Т. 2. – 712 с.
181. Исупов, К.Г. Русская эстетика истории / К.Г.Исупов. – СПб.: Изд-во Высших Гуманитарных курсов, 1992. – 156 с.
182. Каганов, Г.З. Санкт-Петербург: образы пространства / Г.З.Каганов. – М.: Индрик, 1995. – 223 с.
183. Кагарлицкий, Ю. Сакрализация как прием: ресурсы убедительности и влияния имперского дискурса в России XVIII века / Ю.Кагарлицкий // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 38. – С. 66-77.
184. Каждан, А.П. «Корабль в бурном море»: к вопросу о соотношении образной системы и исторических взглядов двух византийских писателей / А.П.Каждан // Из истории культуры средних веков и Возрождения. – М.: Наука, 1976. – С. 26-39.
185. Казаков, Р.Б. Заметка Н.М.Карамзина «О московском землетрясении 1802 года»: источниковедческий комментарий / Р.Б.Казаков // XVIII век. – СПб.: Наука, 2002. – Сб. 22. – С. 296-309.
186. Калинин, И.А. Мифологическое пространство историографического дискурса (риторика построения истории России) / И.А.Калинин // Образ России в научном, художественном и политическом дискурсах: Материалы научной конференции (4 – 7 сент. 2000). – Петрозаводск, 2001. – С. 87-93.
187. Каменский, А.Б. «Под сению Екатерины». Вторая половина XVIII в. / А.Б.Каменский. – СПб., 1992. – 448 с.

188. Каменский, А.Б. От Петра I до Павла I: реформы в России XVIII века (опыт целостного анализа) / А.Б.Каменский. – М.: РГГУ, 2001. – 575 с.
189. Капнист, В.В. Избранные произведения / В.В.Капнист. – Л.: Сов. писатель, 1973. – 615 с.
190. Карамзин, Н.М. Избранные стихотворения / Н.М.Карамзин, И.И.Дмитриев. – Л.: Сов. писатель, 1953. – 522 с.
191. Карамзин, Н.М. Письма русского путешественника. Повести / Н.М.Карамзин. – М.: Правда, 1980. – 608 с.
192. Карамзин, Н.М. Полн. собр. стихотворений / Н.М.Карамзин. – М.; Л.: Сов. писатель, 1966. – 412 с.
193. Карамзин, Н.М. Сочинения: в 2 т. / Н.М.Карамзин. – Л.: Худож. лит., 1983.
194. Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С.Аверинцев, М.Л.Андреев, М.Л. Гаспаров, П.А.Гринцер, А.В.Михайлов // Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. – М: Наследие, 1994. – С. 3-38.
195. Катенин, П.А. Размышления и разборы / П.А.Катенин. – М.: Искусство, 1981. – 374 с.
196. Керлот, Х.Э. Словарь символов / Х.Э.Керлот. – М.: REFL-book, 1994. – 601 с.
197. Киселева, Л.Н. «Домашние» пьесы И.А.Крылова / Л.Н.Киселева // Сборник статей к 70-летию Ю.М.Лотмана. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1992. – С. 155-162.
198. Киселева, Л.Н. Некоторые особенности поэтики Крылова-драматурга (взаимоотношения с литературной традицией) / Л.Н.Киселева // Классицизм и модернизм. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1994. – С. 55-83.
199. Киселева, Л.Н. «Очерки Швеции» Жуковского и карамзинская традиция / Л.Киселева // Труды по русской и славянской филологии.

- Литературоведение. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2001. – Вып. 4. – С. 156-168.
200. Кларк, К. Пейзаж в искусстве: пер. с англ. / К.Кларк. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 304 с.
201. Клейн, Й. Религия и Просвещение в XVIII веке. Ода Державина «Бог» / Й.Клейн // XVIII век. – СПб.: Наука, 2004. – Сб. 23. – С. 126-133.
202. Ключевский, В.О. Недоросль Фонвизина (Опыт исторического объяснения учебной пьесы) // Ключевский В.О. Литературные портреты / В.О.Ключевский. – М.: Современник, 1991. – С. 78-100.
203. Кнабе, Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима / Г.С.Кнабе. – М.: Индрик, 1993. – 527 с.
204. Кнабе, Г.С. Понятие энтелехии и история культуры / Г.С.Кнабе // Вопросы философии. – 1993. – № 5. – С. 64-74.
205. Кнабе, Г.С. Русская античность / Г.С.Кнабе. – М.: РГГУ, 2000. – 240 с.
206. Колесов, В.В. К истории риторического мышления / В.В.Колесов // Риторическая традиция и русская литература. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003. – С. 8-27.
207. Комарда, Т.Г. Архитектурные метафоры в литературной поэтике конца XVIII – начала XIX в. / Т.Г.Комарда // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 2001. – № 4. – С. 94-100.
208. Комелова, Г.Н. «Панорама Петербурга» – гравюра работы А.Ф.Зубова / Г.Н.Комелова // Культура и искусство Петровского времени. – Л.: Аврора, 1977. – С. 111-143.
209. Корман, Б.О. Избранные труды. Теория литературы / Б.О.Корман. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – 552 с.
210. Коровин, В.И. Пометы П.А.Вяземского на собрании сочинений М.В.Ломоносова / В.И.Коровин // Новое литературное обозрение. – 1993. – № 3. – С. 181-192.

211. Королев, С. Поглощение пространства. Геополитическая утопия как жанр исторического действия / С.Королев // Дружба народов. – 1997. – № 12. – С.126-139.
212. Коростин, А.Ф. Русская гравюра XVIII века / А.Ф.Коростин, Е.И.Смирнова. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 1952. – 41 с.
213. Коростин, А.Ф. Русский рисунок XVIII века / А.Ф.Коростин. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 1952. – 46 с.
214. Коцингер, С. Возвышенное у Гоголя: власть риторики и возвышенное искусство / С.Коцингер // Традиции и новаторство в русской классической литературе (Гоголь... Достоевский...). – СПб.: Образование, 1992. – С. 3-24.
215. Кочеткова, Н.Д. Герой русского сентиментализма. 1. Чтение в жизни «чувствительного» героя / Н.Д.Кочеткова // XVIII век. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. – Сб. 14. – С. 121-143.
216. Кочеткова, Н.Д. Герой русского сентиментализма. 2. Портрет и пейзаж в литературе сентиментализма / Н.Д.Кочеткова // XVIII век. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. – Сб. 18. – С.70-97.
217. Кочеткова, Н.Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания) / Н.Д.Кочеткова. – СПб.: Наука, 1994. – 280 с.
218. Крашенинников, А.Ф. Некоторые особенности переломного периода между барокко и классицизмом в русской архитектуре / А.Ф.Крашенинников // Русское искусство XVIII века. – М.: Наука, 1973. – С. 63-74.
219. Криницын, А.Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» / А.Б.Криницын // Роман Ф.М.Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. – М.: Наследие, 2000. – С. 163-205.
220. Кросс, А. Разновидности идиллии в творчестве Н.М.Карамзина / А.Кросс // XVIII век. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1969. – Сб. 8. – С. 210-228.

221. Круткин, В.Л. Онтология человеческой телесности (философские очерки) / В.Л.Круткин. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1993. – 172 с.
222. Крылов, И.А. Сочинения: в 2 т. / И.А.Крылов. – М.: Правда, 1984.
223. Кубанов, И. Аффект и индивидуализация / И.Кубанов // Логос. – 1999. – № 2.
224. Кубанов, И. Пейзажи чувственности. Вариации и импровизации / И.Кубанов. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 192 с.
225. Кузнецова, Т.И. Техника повествования в ораторском искусстве / Т.И.Кузнецова // Поэтика древнеримской литературы: жанр и стиль. – М.: Наука, 1989. – С. 157-185.
226. Кузнецова, Э.В. Беседы о русском искусстве XVIII – начала XIX века / Э.В.Кузнецова. – М.: Просвещение, 1972. – 182 с.
227. Кузьмин, А.И. К изучению поэтики батализма у Ломоносова / А.И.Кузьмин // Поэтика и стилистика русской литературы. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1971. – С.52-59.
228. Кукушкина, Е.Д. Текст и изображение в конклюзии петровского времени (на примере портрета царевны Наталии Алексеевны) / Е.Д.Кукушкина // XIII век. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. – Сб. 18. – С. 21-36.
229. Кулешов, В.И. У истоков русской литературной критики / В.И.Кулешов // Русская литературная критика XVIII века. Сборник текстов. – М.: Сов. Россия, 1978. – С. 5-24.
230. Культурология. XX век: Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред., сост. и авт. проекта С.Я. Левит. – СПб.: Унив. кн., 1998.
231. Лавренова, О.А. Географическое пространство в русской поэзии XVII – начала XX вв. (Геокультурный аспект) / О.А.Лавренова. – М.: Институт Наследия, 1998. – 95 с.
232. Лаппо-Данилевский, К.Ю. Об источниках художественной аксиологии Н.А.Львова / К.Ю.Лаппо-Данилевский // XVIII век. – СПб.: Наука, 1999. – Сб. 21. – С. 282-295.

233. Лаппо-Данилевский, К.Ю. Последнее стихотворение Г.Р.Державина / К.Ю.Лаппо-Данилевский // Русская литература. – 2000. – № 2. – С. 146-158.
234. Лахманн, Р. Демонтаж красноречия: Риторическая традиция и понятие поэтического / Р.Лахманн. – СПб.: Академический проект, 2001. – 368 с.
235. Лебедев, Е.Н. «Огонь – его родитель» / Е.Н.Лебедев. – М.: Современник, 1976. – 216 с.
236. Лебедева, О.Б. История русской литературы XVIII века / О.Б.Лебедева. – М.: Высш. шк., 2003. – 415 с.
237. Левицкий А.А. Образ воды у Державина и образ поэта / А.А.Левицкий // XVIII век. – СПб.: Наука, 1996. – Сб. 20. – С. 68-71.
238. Левкиевская, Е.Е. Славянский оберег: семантика и структура / Е.Е.Левкиевская. – М.: Индрик, 2002. – 336 с.
239. Лекомцева, М.И. О роли признака симметричности в определении искусства / М.И.Лекомцева // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5) – Тарту, 1974. – С. 143-144.
240. Ливанова, Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом / Т.Н.Ливанова. – М.: Музгиз, 1952. – Т. 1. – 535 с.
241. Лиманская, Л.Ю. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта / Л.Ю.Лиманская. – М.: РГГУ, 2004. – 223 с.
242. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М.: МГУ, 1980. – 617 с.
243. Лихачев, Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С.Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-87.
244. Лихачев, Д.С. Очерки по философии художественного творчества / Д.С.Лихачев. – СПб.: Рус. – Балтийск. информ. центр, 1999. – 190 с.
245. Лихачев, Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д.С.Лихачев. – СПб.: Искусство-СПб, 1991. – 370 с.

246. Лихачев, Д.С. Прошлое – будущему / Д.С.Лихачев. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1985. – 575 с.
247. Лихачев, Д.С. Раздумья / Д.С.Лихачев. – М.: Дет. лит., 1991. – 318 с.
248. Логический анализ языка. Космос и хаос: концептуальные поля порядка и беспорядка. – М.: Индрик, 2003. – 640 с.
249. Логический анализ языка. Язык и время. – М.: Индрик, 1997. – 351 с.
250. Логический анализ языка. Языки пространства. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 448 с.
251. Ложкова, Т.А. Русская литература XVIII века / Т.А.Ложкова // Русская литература XVIII века: Ломоносов М.В., Державин Г.Р., Фонвизин Д.И., Карамзин Н.М., Радищев А.Н. – Екатеринбург: Урал-Фактория, 2002. – С. 371-421.
252. Ложкова, Т.А. Система жанров в лирике декабристов / Т.А.Ложкова. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2005. – 415 с.
253. Ломоносов, М.В. Избранная проза / М.В.Ломоносов. – М.: Сов. Россия, 1986. – 544 с.
254. Ломоносов, М.В. Полн. собр. соч.: в 11 т. / М.В.Ломоносов. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1959. – Т. 8. – 1279 с.
255. Ломоносов М.В. Стихотворения. Письма / М.В.Ломоносов, А.П. Сумароков, В.К.Тредиаковский. – М.: Олимп; ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999. – 544 с.
256. Лосев, А.Ф. Бытие – имя – космос / А.Ф.Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 958 с.
257. Лосев, А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А.Ф.Лосев // Литература и живопись. – Л.: Наука, 1982. – С. 31-65.
258. Лосев, А.Ф. Типы античного мышления / А.Ф.Лосев // Античность как тип культуры. – М.: Наука, 1988. – С. 78-104.

259. Лосев, А.Ф. Эстетика природы / А.Ф.Лосев, М.А.Тахо-Годи. – М.: Наука, 2006. – 419 с.
260. Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.) / Ю.М.Лотман. – СПб.: Искусство – СПб., 1996. – 398 с.
261. Лотман, Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М.Лотман. – Таллинн: Александра, 1993.
262. Лотман, Ю.М. Карамзин / Ю.М.Лотман. – СПб.: Искусство - СПб, 1997. – 832 с.
263. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М.Лотман. – М.: Гнозис, 1992. – 271 с.
264. Лотман, Ю.М. Неизвестный читатель XVIII в. о «Путешествии из Петербурга в Москву» // Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1962. – Вып. 6. – С. 335-338.
265. Лотман, Ю.М. Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова / Ю.М.Лотман // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1983. – т. 42. – № 3. – С. 253-262.
266. Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М.Лотман. – СПб.: Искусство-СПб. – 704 с.
267. Лотман, Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю.М.Лотман // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1984. – Вып. 18. – С. 30-45.
268. Лотман, Ю.М. Художественная структура «Евгения Онегина» / Ю.М.Лотман // Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1966. – Вып. 9. – С. 5-32.
269. Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – 560 с.
270. Луцевич, Л.Ф. Псалтырь в русской поэзии / Л.Ф.Луцевич. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. – 608 с.

271. Луцевич, Л.Ф. Sacrum/profanum в русской псалтырной поэзии XVIII в. / Л.Ф.Луцевич // Историко-литературный сборник. – СПб., 2003.
272. Майков, А.Н. Избранные произведения / А.Н.Майков. – Л.: Сов. писатель, 1957. – 502 с.
273. Майков, В.И. Избранные произведения / В.И.Майков. – Л.: Сов. писатель, 1966. – 504 с.
274. Мамардашвили, М.К. Картезианские размышления / М.К.Мамардашвили. – М.: Изд. гр. «Прогресс», 2001. – 352 с.
275. Мандельштам, О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. / О.Э.Мандельштам. – М.: «ТЕРРА»-«ТЕРРА», 1991.
276. Манн, П. де Слепота и прозрение: Статьи о риторике современной критики: пер. с англ. / П. де Манн. – СПб.: Гуманитарная академия, 2002. – 256 с.
277. Манн, Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма / Ю.В.Манн. – М.: РГГУ, 2007. – 518 с.
278. Матхаузерова, С. Древнерусские теории искусства слова / С.Матхаузерова. – Прага: Bohemia, 1976. – 356 с.
279. Мейер, А.А. Слово-символ / А.А.Мейер // Минувшее: исторический альманах. Вып. 6. – М.: Прогресс; Феникс, 1992. – С. 213-238.
280. Мелетинский, Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов / Е.М.Мелетинский // Мировое древо=Arbor mundi. – М.: РГГУ, 1993. – Вып. 2. – С. 9-62.
281. Мелетинский, Е.М. Поэтическое слово в архаике / Е.М.Мелетинский // Историко-этнографические исследования по фольклору. – М.: Издат. фирма «Восточ. лит.» РАН, 1994. – С. 86-110.
282. Мельникова, Л.В. Пейзаж как средство воплощения эстетического идеала в поэзии М.Ломоносова / Л.В.Мельникова // Пейзаж как развивающаяся форма воплощения авторской концепции. – М.: Наука, 1984. – С. 3-18.

283. Мерлин, В.В. Функции звуковой организации в поэзии М.В.Ломоносова (Ода и сатира классицизма) / В.В.Мерлин // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – Л.: Наука, 1983. – С. 22-31.
284. Мерло-Понти, М. Око и дух: пер. с фр. / М.Мерло-Понти. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
285. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия: пер. с фр. / М.Мерло-Понти. – СПб.: «Ювента» «Наука», 1999. – 605 с.
286. Миллер, Т.А. Образы моря в письмах капподокйцев и Иоанна Златоуста: (Опыт сопоставительного анализа) / Т.А.Миллер // Античность и современность: К 80-летию Федора Александровича Петровского. – М.: Наука, 1972.
287. Мильтон, Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон борец / Дж.Мильтон. – М.: Худож. лит., 1976. – 573 с.
288. Митрошкин, В.Ю. К проблеме отражения русской культуры XVIII века в «новом искусстве» начала XX столетия / В.Ю.Митрошкин // М.В.Ломоносов и русская культура. – Тарту, 1986. – С. 59-62.
289. Митрошкин, В.Ю. Традиции русской культуры XVIII в. и «новое искусство» (к внутримодернистским полемикам в журнале «Мир искусства») / В.Ю.Митрошкин // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. – Тарту, 1987. – С. 83-98.
290. Мифы народов мира: в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1991.
291. Михайлов, А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX вв. / А.В.Михайлов // Античность как тип культуры. – М.: Наука, 1988. – С. 308-323.
292. Михайлов, А.В. Диалектика литературной эпохи / А.В.Михайлов // Контекст – 1982. – М.: Наука, 1983. – С. 99-135.

293. Михайлов, А.В. Обратный перевод: (русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязи) / А.В.Михайлов. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 852 с.
294. Михайлов, А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: очерки по истории филологической науки / А.В.Михайлов. – М.: Наука, 1989. – 230 с.
295. Михайлов, А.В. Языки культуры / А.В.Михайлов. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 909 с.
296. Мозговая, Е.Б. Идеи И.И.Винкельмана и Петербургская академия художеств в XVIII столетии / Е.Б.Мозговая, К.Ю.Лаппо-Данилевский // XVIII век. – СПб.: Наука, 2002. – Сб. 22. – С. 155-179.
297. Моисеева, Г.Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980. – 263 с.
298. Моисеева, Г.Н. Ломоносов и древнерусская литература / Г.Н.Моисеева. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1971. – 284 с.
299. Моисеева, Г.Н. М.В.Ломоносов и живопись (о документальных источниках изобразительного искусства М. В. Ломоносова) / Г.Н.Моисеева // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX в. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1988. – С. 5-35.
300. Мольер, Ж.Б. Комедии. Всемирная библиотека поэзии / Ж.Б.Мольер. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – 535 с.
301. Морозов, А.А. М.В.Ломоносов / А.А.Морозов // Ломоносов М.В. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1954. – С. 5-62.
302. Морозов, А.А. Ломоносов и барокко / А.А.Морозов // Русская литература. – 1965. – № 8. – С. 70-96.
303. Морозов, А.А. Проблема барокко в русской литературе / А.А.Морозов // Русская литература. – 1962. – № 3. – С. 3-38.

304. Морозов, А.А. Судьбы русского классицизма / А.А.Морозов // Русская литература. – М., 1974. – № 1. – С.3-27.
305. Мочульский, К. Классицизм в русской поэзии / К.Мочульский // Современные записки. – 1922. – № 11. – С. 368-379.
306. Муравьев, М.Н. Стихотворения / М.Н.Муравьев. – Л.: Сов. писатель, 1967. – 386 с.
307. Мурина, Е.Б. Проблема синтеза пространственных искусств / Е.Б.Мурина. – М.: Искусство, 1982. – 192 с.
308. Мысли о душе. Русская метафизика XVIII века. – СПб.: Наука, 1996. – 314 с.
309. Нанси, Ж.-Л. Corpus / Ж.-Л. Нанси. – М.: Ad Marginem, 1999. – 255 с.
310. Недзвецкий, В.А. Русская литературная критика XVIII – XIX вв. Курс лекций / В.А.Недзвецкий. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1994. – 181 с.
311. Неретина, С.С. Слово и текст в средневековой культуре. История, миф, время, загадка / С.С.Неретина. – М.: Гнозис, 1994. – 208 с.
312. Неретина, С.С. Слово и текст в средневековой культуре: концептуализм Абеяра / С.С.Неретина. – М.: Гнозис, 1994. – 216 с.
313. Никанорова, Е.К. Буря на море, или буран в степи (к вопросу о типологии мотивов). Статья первая / Е.К.Никанорова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. – Новосибирск, 2002. – Вып. 5. – С. 3-36.
314. Никитина, С.Е. Внутриконфессиональные различия и устная традиция // *Skupiska staroobrdowcw Europie, Azji I Ameryce. Ich miejsce I tratycje we wspczesnym wiecie.* – Warszawa, 1994. – P. 172-194.
315. Николаев, С.И. Имя на дереве (из истории идилического мотива) / С.И.Николаев // XVIII век. – СПб.: Наука, 2002. – Сб. 22. – С. 46-65.
316. Николаев, С.И. Литературная культура Петровской эпохи / С.И.Николаев. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. – 152 с.

317. Николаев, С.И. Оригинальность, подражание и плагиат в представлениях русских писателей XVIII века. (Очерк проблематики) / С.И.Николаев // XVIII век. – СПб.: Наука, 2004. – Сб. 23. – С. 3-19.
318. Николев, Н.П. Пополнительные примечания на «Лиро-дидактическое послание» / Н.П.Николев // Русская литературная критика XVIII века. – М.: Сов. Россия, 1978. – С. 327-340.
319. Одесский, М.П. Поэтика русской драмы: вторая половина XVII – первая треть XVIII века / М.П.Одесский. – М.: РГГУ, 2004. – 352 с.
320. Одоевский, В.Ф. Сочинения: в 2 т. / В.Ф.Одоевский. – М.: Худож. лит., 1981.
321. Ортега-и-Гассет, Х. Что такое философия? / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Наука, 1991. – 408 с.
322. Ортега-и-Гассет, Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве: пер. с исп. / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Радуга, 1991. – 639 с.
323. Осповат, К.А. О «лирическом беспорядке» Ломоносова: (к постановке проблемы) / К.Осповат // Лотмановский сборник. – М.: ОГУ: МГУ, 2004. – Вып. 3.
324. Осповат, К.А. «Sublime misanthrope»: Ломоносов в 1760—1761 годах / К.Осповат // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 69. – С. 144-179.
325. Остин, Дж. Избранное: пер. с англ./ Дж.Остин. – М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. – 332 с.
326. Очерки русской культуры XVIII века: в 2 ч. – М. Изд-во Моск. ун-та, 1987. – Ч. 2. – 407 с.
327. Павлова, Г.Е. Проекты иллюминаций Ломоносова / Г.Е.Павлова // Ломоносов: сб. статей и материалов. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – Вып. 4.
328. Панофский, Э. “Et in Arcadia ego”: Пуссен и элегическая традиция / Э.Панофский // Новое литературное обозрение. – № 33. – 1998. – С. 30-50.

329. Панофский, Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Э.Панофский. – СПб.: Азбука-классика. – 336 с.
330. Панченко, А.М. Два этапа русского барокко / А.М.Панченко // ТОДРЛ. – Л.: Наука, 1977. – Т. XXXII. – С. 100-106.
331. Панченко, А.М. О русской истории и культуре / А.М.Панченко. – СПб.: Азбука, 2000. – 462 с.
332. Панченко, А.М. «Потемкинские деревни» как культурный миф / А.М.Панченко // Из истории русской культуры. (XVIII – начало XIX века). – М.: Языки русской культуры, 2000. – Т. 4. – С. 685-701.
333. Панченко, А.М. Русская культура в канун петровских реформ / А.М.Панченко. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1984. – 205 с.
334. Петербург в русской поэзии XVIII – начала XX века. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1988 – 382 с.
335. Петров, В. Сочинения: в 3 т. – СПб., 1811.
336. Пигарев, К. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX века) / К.Пигарев. – М.: Наука, 1966. – 292 с.
337. Пигин, А.В. Видение потустороннего мира в рукописной традиции XVIII – XX в. / А.В.Пигин // ТОДРЛ. – СПб.: Наука, 1996. – С. 551-557.
338. Платон. Государство. Законы. Политик / Платон. – М.: Мысль, 1998. – 798 с.
339. Плюханова, М.Б. О некоторых чертах народной эсхатологии в России XVII – XVIII веков: (Статья вторая) / М.Б.Плюханова // Проблемы типологии литературы: труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. – Тарту, 1985. – С. 54-70.
340. Погосян, Е.А. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730 – 1762 г. / Е.Погосян. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1997. – 158 с.
341. Погосян, Е.А. «Да не молчаливы будем. Радость не терпит в нас молчания» (к семантике триумфа в петровскую эпоху) / Е.А.Погосян //

- Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996. – Вып. 2. – С. 51-67.
342. Погосян, Е.А. Петр I – архитектор российской истории / Е.А.Погосян. – СПб.: Искусство - СПб, 2002. – 424 с.
343. Погосян, Е.А. Сад как политический символ у Ломоносова / Е.А.Погосян // Труды по знаковым системам. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1992. – Вып. 24. – С. 44-57.
344. Погосян, Е.А. «Я деvu в солнце зрю стоящу»: апокалиптический сюжет и формы исторической рефлексии: 1695 – 1742 / Е.А.Погосян, М.Сморжевских // *Studia russica helsingiensia et tartuensia*. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2002. – Т. VIII. – С. 9-36.
345. Подорога, В.А. Выражение и смысл / В.А.Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 426 с.
346. Подорога, В.А. Феноменология тела: введение в философскую антропологию / В.А.Подорога. – М.: Ad Marginum, 1995. – 339 с.
347. Поздеев, А.В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII века / А.В.Поздеев // Исследования и материалы по древнерусской литературе. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. – С. 338-358.
348. Померанц, Г.С. Медный всадник / Г.С.Померанц // Октябрь. – 1994. – № 8. – С. 134-162.
349. Померанц, Г.С. Праздник и культура / Г.С.Померанц // Декоративное искусство. – 1968. – № 10. – С. 36-45.
350. Потапов, Ю.П. О переводе М.В.Ломоносовым предисловия к «Морской науке» Л.Эйлера / Ю.П. Потапов // Ломоносов: сборник статей и материалов. – Л.: Наука, 1983. – Вып. 8. – С. 18-26.
351. Поэты XVIII века: в 2 т. – Л.: Сов. писатель, 1972.
352. Поэты тютчевской плеяды. – М.: Сов. Россия, 1982. – 400 с.
353. Поэты-радищевцы – Л.: Сов. писатель, 1979. – 588 с.
354. Поэты-радищевцы. – Л.: Сов. писатель, 1961. – 438 с.

355. Проективный философский словарь: новые термины и понятия. – СПб.: Алетейя, 2003. – 512 с.
356. Прокопович, Ф. Сочинения / Ф.Прокопович. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – 502 с.
357. Проскурина, В.Ю. Мифы империи. Литература и власть в эпоху Екатерины II / В.Ю.Проскурина. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 332 с.
358. Проскурина, В.Ю. Петербургский миф и политика монументов: Петр Первый Екатерине Второй / В.Ю.Проскурина // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 72. – С. 103-132.
359. Пумпянский, Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Л.В.Пумпянский. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 864 с.
360. Пушкин, А.С. Собр. соч.: в 10 т. / А.С.Пушкин. – М.: Правда, 1981.
361. Рабинович, В.И. Вслед Радищеву...: (Ф.В.Каржавин и его окружение) / В.И.Рабинович. – М.: Мысль, 1986. – 223 с.
362. Рабинович, Е.Г. От Атлантики до Урала (К предыстории вопроса) / Е.Г.Рабинович // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 52. – С. 64-72.
363. Радищев, А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву / А.Н.Радищев. – Л.: Сов. писатель, 1984.
364. Развлекательная культура России XVIII – XIX вв.: очерки истории и теории. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – 520 с.
365. Рапацкая, Л.А. Русское искусство XVIII века: («Рассвет на Неве») / Л.А.Рапацкая – М.: Просвещение, Владос, 1995. – 191 с.
366. Рейтблат, А.И. Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи / А.И.Рейтблат. – М. Новое литературное обозрение, 2001. – 329 с.

367. Речь Леклерка на заседании Академического собрания, посвященная кончине Ломоносова 15 апреля 1765 года // Записки императорской Академии наук. – СПб., 1867. – Т. 10.
368. Ровинский, Д.А. Обзорение иконописания в России до конца XVII века. Описание фейерверков и иллюминаций 1674 – 1891 гг. / Д.А.Ровинский. – СПб., 1903.
369. Ромодановская, Е.К. Русская литература на пороге нового времени. Пути формирования русской беллетристики переходного периода / Е.К.Ромодановская. – Новосибирск: Наука, 1994. – 231 с.
370. Рорти, Р. Философия и зеркало природы: пер. с англ. / Р.Рорти. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1997. – 320 с.
371. Роте, Х. “Избрал он совсем особый путь” (Державин с 1774 по 1795 г.) / Х.Роте // XVIII век. – СПб.: Наука, 1999. – Сб. 21. – С. 246-259.
372. Рубинс, М. Пластическая радость красоты: экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М.Рубинс. – СПб.: Академический проект, 2003. – 354 с.
373. Русская литература – век XVIII. Лирика. – М.: Худож. лит., 1990. – 735 с.
374. Русская мысль в век Просвещения. – М.: Наука, 1991. – 280 с.
375. Русская силлабическая поэзия XVII – XVIII вв. – Л.: Сов. писатель, 1970. – 422 с.
376. Русские поэты: в 6 т. – М.: Дет. лит., 1989.
377. Руссо, Ж.-Ж. Юлия, или новая Элоиза / Ж.-Ж. Руссо. – М.: Худож. лит., 1968. – 774 с.
378. Рыклин, М. Террорологиики / М.Рыклин. – Тарту; М.: Эйдос, 1992. – 221 с.
379. Рыклин, М. Пространства ликования. Тоталитаризм и различие / М.Рыклин. – М.: Логос, 2002. – 274 с.

380. Сазонова, Л.И. О драматургическом компоненте в одах Ломоносова / Л.И.Сазонова // Литература и искусство в системе культуры. – М.: Наука, 1988. – С. 368-374.
381. Сазонова, Л.И. От русского панегирика XVII века к оде Ломоносова / Л.И.Сазонова // Ломоносов и русская литература. – М.: Наука, 1987. – С. 103-126.
382. Сазонова, Л.И. Поэзия русского барокко / Л.И.Сазонова. – М.: Наука, 1991. – 261 с.
383. Санкт-Петербург. Петроград. Ленинград: энциклопедический справочник / под ред. Л.Н.Белова, Г.Н.Булдакова и др. – М.: «Большая Российская Энциклопедия», 1992. – 687 с.
384. Светликова, И.Ю. Истоки русского формализма. Традиция психологизма и формальная школа / И.Ю.Светликова. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 163 с.
385. Семь веков французской поэзии в русских переводах /Сост. Е.В.Витковский. – СПб.: Евразия, 1999. – 756 с.
386. Серман, И.З. Молодой Крылов и театр / И.З.Серман // Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. – Л.: Наука, 1975. – С. 5-52.
387. Серман, И.З. Поэтический стиль Ломоносова / И.З.Серман. – М.; Л.: Наука, 1966. – 259 с.
388. Серман, И.З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира / И.З.Серман. – Л.: Наука, 1973. – 284 с.
389. Скобелев, В.П. Литературное пародирование в сюжетном контексте комедии И.А.Крылова «Подщипа» («Трумф») / В.П.Скобелев // XVII век: между трагедией и утопией. Сборник научных трудов. Вып. 1. – М., 2004. – С. 249-262.
390. Смирнов, И.П. На пути к теории литературы / И.П.Смирнов. – Amsterdam, 1987. – 128 pp.

391. Смирнов, И.П. О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории / И.П.Смирнов // Wiener Slawistischer Almanah. - Sonderband 28. – Wien, 1991. – 296 pp.
392. Смирнов, И.П. Психодиахнологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / И.П.Смирнов. – М.: Новое литературное обозрение, 1994. – 351 с.
393. Смирнов, И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И.П.Смирнов. – М.: Наука, 1977. – 203 с.
394. Смолярова, Т.И. Аллегорическая метеорология в поэзии Державина (вокруг стихотворения «Радуга» [1806]) / Т.И.Смолярова // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 66. – С. 139-180.
395. Смолярова, Т.И. Ода в контексте праздника / Т.И.Смолярова // Arbor mundi = Мировое древо. – М.: РГГУ, 1988. – Вып. 6. – С. 212-229.
396. Смолярова, Т.И. Ода как здание: (Топика и композиция од Ломоносова) / Т.И.Смолярова // Русская филология. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996. – № 7 – С. 46-57.
397. Смолярова, Т.И. Париж 1928. Ода возвращается в театр / Т.И.Смолярова. – М.: РГГУ, 1999. – 132 с.
398. Смолярова, Т.И. “Явись! И бысть”. Оптика истории в поздней лирике Державина (History and Narration) / Т.И.Смолярова. – Helsinki, 2004.
399. Соколов, Б.М. Руина как граница культурных миров / Б.М. Соколов // Тема руин в культуре и искусстве. Царицынский научный вестник. – М., 2003. – Вып. 6. – С. 7-38.
400. Соловьев, В.С. Русская идея / В.С.Соловьев // Россия глазами русского: Чаадаев, Леонтьев, Соловьев. – СПб.: Наука, 1991. – 311-340.
401. Соловьев, С.М. История России: в 15 т. / С.М.Соловьев. – М.: Изд-во АН СССР, 1962-1966.
402. Стенник, Ю.В. Эстетическая мысль в России XVIII века / Ю.В.Стенник // XVIII век. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1986. – Сб. 15. – С. 37-51.

403. Степанов, В.П. Полемика вокруг Д.И.Фонвизина в период создания «Недоросля» / В.П.Степанов // XVIII век. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1986. – Сб. 15. – С. 204-229.
404. Стихотворения графа Д.И.Хвостова. – СПб., 1834. – Т. 7.
405. Струйский, Н.Е. Еротоиды. Анакреонтические оды / Н.Е.Струйский. – М.: Редакция альманаха «Российский архив», 2003. – 175 с.
406. Сумароков, А.П. Избранные произведения / А.П.Сумароков. – Л.: Сов. писатель, 1957. – 607 с.
407. Сумароков, А.П. Стихотворения / А.П.Сумароков. – Л.: Сов. писатель, 1953. – 342 с.
408. Таруашвили, Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: к вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества / Л.И.Таруашвили. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 376 с.
409. Тименчик, Р.Д. «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века / Р.Д.Тименчик // Проблемы пушкиноведения. – Рига, 1983. – С.82-102.
410. Томашевский, Б.В. Пушкин: работы разных лет / Б.В.Томашевский. – М.: Книга, 1990. – 672 с.
411. Топорков, А.В. Заговоры в русской рукописной традиции XV – XIX вв.: история, символика, поэтика / А.Л.Топорков. – М.: Индрик, 2006. – 480 с.
412. Топоров, В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения: к двухсотлетию со дня выхода в свет / В.Н.Топоров. – М.: Изд. центр РГГУ, 1995. – 512 с.
413. Топоров, В.Н. Два «Размышления» Ломоносова в контексте русской поэзии XVIII века / В.Н.Топоров // Поэтика. Стихосложение. Лингвистика. – М.: Азбуковник, 2003. – С. 4-18.
414. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н.Топоров. – М.: Изд. гр. «Прогресс» – «Культура», 1995. – 621 с.

415. Топоров, В.Н. О динамическом контексте трехмерных произведений изобразительного искусства (семиотический аспект). Фальконетовский памятник Петру I / В.Н.Топоров // Лотмановский сборник. – М.: О.Г.И.; РГГУ, 1995. – Вып. 1. – С. 420-462.
416. Топоров, В.Н. О ритуале. Введение в проблематику / В.Н.Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Наука, 1988. – С. 7-61.
417. Топоров, В.Н. Об индоевропейской заговорной традиции (избранные главы) / В.Н.Топоров // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. – М.: Наука, 1993. – С.3-103.
418. Топоров, В.Н. Об одном из парадоксов движения. Несколько замечаний о сверх-эмпирическом смысле глагола «стоять», преимущественно в специализированных текстах / В.Н.Топоров // Концепт движения в языке и культуре. – М.: Индрик, 1996. – С. 7-89.
419. Топоров, В.Н. Первобытные представления о мире (глава «Царь, первосвященник, поэт. Основной миф») / В.Н.Топоров // Очерки истории естественнонаучных знаний в древности. – М.: Наука, 1982. – С. 8-40.
420. Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы: избранные труды / В.Н.Топоров. – СПб.: Искусство, 2003. – 612 с.
421. Третьяковский, В.К. Стихотворения / В.К.Третьяковский. – Л.: Сов. писатель, 1935. – 487 с.
422. Троицкий, В.А. Романтизм в русской литературе 30-х годов XIX века. Проза / В.А.Троицкий // История романтизма в русской литературе: романтизм в русской литературе 20-30-х годов XIX в. (1825 – 1840). – М.: Наука, 1979. – С. 108-173.
423. Тынянов, Ю.Н. Архаисты и новаторы / Ю.Н.Тынянов. – Л.: Прибой, 1929. – 596 с.
424. Тынянов, Ю.Н. Литературный факт / Ю.Н.Тынянов. – М.: Высш. шк., 1993. – 319 с.

425. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н.Тынянов. – М.: Наука, 1977. – С. 227-253.
426. Тютчев, Ф.И. Полное собр.стихотворений: в 2 т./ Ф.И.Тютчев. – М. «TERRA» - «TERRA», 1994.
427. Уортман, Р. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии от Петра Великого до смерти Николая I: пер. с англ. / Р.Уортман. – М.: ОГИ, 2002. – 608 с.
428. Успенский, Б.А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI – XIX вв.) / Б.А.Успенский. – М.: Гнозис, 1994. – 240 с.
429. Успенский, Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей / Б.А.Успенский. – М.: МГУ, 1982. – 245 с.
430. Успенский, Б.А. Царь и император. Помазание на царство и семантика монарших титулов / Б.А.Успенский. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 140 с.
431. Успенский, Б.А. Царь и патриарх: Харизма власти в России: (Византийская модель и ее русское переосмысление) / Б.А.Успенский. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 676 с.
432. Успенский, Б.А. Этюды о русской истории / Б.А.Успенский. – СПб.: Азбука, 2002. – 473 с.
433. Фарыно, Е. Семиотические аспекты поэзии о живописи / Е.Фарыно // *Russian Literature*. – 1979. – Vol. VII. – P. 65-94.
434. Фаустов, А.А. Авторское поведение в русской литературе: середина XIX в. и на подступах к ней / А.А.Фаустов. – Воронеж: Изд-во Воронеж. пед. ун-та, 1997. – 108 с.
435. Фаустов, А.А. Очерки по характерологии русской литературы: середина XIX века / А.А.Фаустов, С.В.Савинков. – Воронеж: Изд-во Воронеж. пед. ун-та, 1998. – 156 с.
436. Фаустов, А.А. Язык переживания русской литературы: на пути к середине XIX в. / А.А.Фаустов. – Воронеж: Изд-во Воронеж. пед. ун-та, 1998. – 125 с.

437. Фейерверки и иллюминации в графике XVIII в. Каталог выставки. – Л.: ГРМ, 1978. – 96 с.
438. Феноменология искусства. – М.: ИФ РАН, 1996. – 236 с.
439. Фигурт, Р. Дискурс о возвышенном в русском сентиментализме: А.Радищев и Н.Карамзин / Р.Фигурт // Русский текст. – СПб., 1995. – Вып. 3. – С. 47-59.
440. Флоренский, П.А. Имена: Сочинения / П.А.Флоренский. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков: Изд-во Фолио, 1998. – 912 с.
441. Флоренский, П.А. Общечеловеческие корни идеализма / П.А.Флоренский // Богословский сборник. – 1909. – № 3. – С. 409-425.
442. Фомичев, С.А. Драматургия Крылова начала XIX века / С.А.Фомичев // Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. – Л.: Наука, 1975. – С. 130-153.
443. Фонвизин, Д.И. Собр. соч.: в 2 т. / Д.И.Фонвизин. – Л.: Худож. лит., 1959.
444. Франк-Каменецкий, И.Г. Вода и огонь в библейской поэзии / И.Г.Франк-Каменецкий // Яфетический сборник. III. – М.-Л., 1925.
445. Франк-Каменецкий, И.Г. К генезису легенды о Ромео и Юлии / И.Г.Франк-Каменецкий // Русский текст. – СПб., 1995. – № 3 – С. 158-177.
446. Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности / О.М.Фрейденберг. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.
447. Фуко, М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности: пер. с фр. / М.Фуко. – М.: Магистериум. Касталь, 1996. – 446 с.
448. Фуко, М. История безумия в классическую эпоху: пер. с фр. / М.Фуко. – СПб.: Университет. книга, 1997. – 547 с.
449. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук: пер. с фр. / М.Фуко. – СПб.: А - cad, 1994. – 406 с.
450. Фуко, М. Что такое Просвещение: пер. с фр. / М.Фуко // Вестник Московского университета. Филология. – 1999. – № 2. – С. 132-149.

451. Фуко, М. Это не трубка: пер. с фр. / М.Фуко. – М.: Худож. журн., 1999. – 143 с.
452. Хайдеггер, М. Бытие и время / М.Хайдеггер. – М.: Ad Marginem, 1997. – 452 с.
453. Халле, М. О незамеченном акростихе Державина / М.Халле // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. – 1959. – P. 232-236.
454. Хачатуров, С.С. «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века / С.С.Хачатуров. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 183 с.
455. Хейзинга, Й. Homo ludens; В тени завтрашнего дня: пер. с нидерл. / Й.Хейзинга. – М.: Изд. гр. «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 458 с.
456. Херасков, М.М. Эпические творения Михайла Хераскова: Ч. I II. – М., 1787.
457. Хогарт, У. Анализ красоты: пер. с англ. / У.Хогарт. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1987. – 252 с.
458. Хомяков, А.С. Сихотворения и драмы / А.С.Хомяков. – Л.: Сов. писатель, 1969. – 595 с.
459. Хоркаймер, М. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты: пер. с нем. / М.Хоркаймер, А.Адорно. – М.; СПб.: Медиум. Ювента, 1997.
460. Хоружий, С.С. Трансформация славянофильской идеи в XX веке / С.С.Хоружий // *Вопросы философии*. – 1994. – № 11. – С. 52-62.
461. Цивьян, Т.В. Путешествие Одиссея – движение по лабиринту / Т.В.Цивьян // *Концепт движения в языке и культуре*. – М.: Индрик, 1996. – С. 306-324.
462. Чаадаев, П.Я. Сочинения / П.Я.Чаадаев. – М.: Правда, 1989. – 655 с.
463. Черная, Л.А. Русская культура переходного времени от средневековья к Новому времени / Л.А.Черная. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 228 с.
464. Чечот, И.Б. Корабль и флот в портретах Петра I: риторическая культура и особенности эстетики русского корабля первой четверти XVIII в. / И.Б.Чечот

- // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. – Л.: Искусство, 1986. – Вып. 3.
465. Чистов, К.В. Фольклор в русской литературе XVIII века / К.В.Чистов // Русская литература. – 1993. – № 1. – С. 149-154.
466. Шайтанов, И.О. Мыслящая муза / И.О.Шайтанов. – М.: Прометей, 1989. – 260 с.
467. Шевырев, С.П. Взгляд русского на современное образование Европы / С.П.Шевырев // Москвитянин.1841. – Ч.1.
468. Шеина, Ю.В. Из истории буколических мотивов в русской литературе / Ю.В.Шеина // Филологические науки. – 2001. – № 1. – С. 29-34.
469. Шеллинг, Ф. Философия искусства / Ф.Шеллинг. – М.: Мысль, 1999. – 607 с.
470. Шенк, Беньямин Ф. Ментальные карты: конструирование географического пространства в Европе от эпохи Просвещения до наших дней / Беньямин Ф.Шенк // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 52. – С. 42-46.
471. Шенле, А. Между «древней» и «новой» Россией: руины у раннего Карамзина как место “modernity” / А.Шенле // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – С. 125-141.
472. Шенле, А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1740-1840 / А.Шенле – СПб.: Академический проект, 2004. – 272 с.
473. Шервинский, Е.В. Проблема освоения наследия садово-парковой архитектуры / Е.В.Шервинский // Проблемы садово-парковой архитектуры. – М., 1936.
474. Штелин, Я. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России / Я.Штелин. – М.: Искусство, 1990. – Т. 1. – 447 с.
475. Эйхенбаум, Б.М. О прозе. О поэзии / Б.М.Эйхенбаум. – Л.: Худ. лит., 1986. – 456 с.

476. Экфрасис в русской литературе: сб. трудов Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – 215 с.
477. Экштут, С.А. На службе российскому Левиафану / С.А.Экштут. – М.: Прогресс-Традиция, 1998. – 328 с.
478. Элиаде, М. Аспекты мифа: пер. с фр. / М.Элиаде. – М.: Королев: Парадигма, Акад. Проект, 2005. – 222 с.
479. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость: пер. с фр. / М.Элиаде. – СПб.: Алетейя, 1998. – 249 с.
480. Эльзон, М.Д. О пользе чтения стихов по горизонтали (к истолкованию последнего стихотворения Г.Р.Державина) / М.Д.Эльзон // Русская литература. – 2000. – № 3. – С. 81-83.
481. Эпштейн, М.Н. О творческом потенциале русского языка. Грамматика переходности и транзитивное общество / М.Н.Эпштейн // Знамя. – 2007. – № 3. – С. 193-208.
482. Эпштейн, М.Н. Слово и молчание в русской культуре / М.Н.Эпштейн // Звезда. – 2005. – № 10. – С. 202-223.
483. Эпштейн, М.Н. Тело на перекрестке времен. К философии осязания / М.Н.Эпштейн // Вопросы философии. – 2005. – № 8. – С. 66-82.
484. Эрн, В.Ф. Сочинения / В.Ф.Эрн. – М.: Правда, 1991. – 576 с.
485. Эфрос, А.М. Два века русского искусства / А.М.Эфрос. – М.: Искусство, 1969. – 304 с.
486. Юнг, К.Г. Ответ Иову / К.Г.Юнг. – М.: АСТ: Канон, 1995. – 352 с.
487. Яковлева, Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия) / Е.С.Яковлева. – М.: Гнозис, 1994. – 334 с.
488. Ямпольский, М.Б. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис) / М.Б.Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 335 с.
489. Ямпольский, М.Б. Наблюдатель. Очерки истории видения / М.Б.Ямпольский. – М.: Ad Marginem, 2000. – 287 с.

490. Ямпольский, М.Б. О близком (Очерки немиметического зрения) / М.Б.Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 240 с.
491. Ямпольский, М.Б. Триумф и изгнание / М.Б.Ямпольский // Наука и религия. – 2001. – № 12. – С.19-21.
492. Ямпольский, М.Б. Физиология символического. Книга 1. Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима / М.Б.Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 807 с.
493. Ямпольский, М.Б. «Я не увижу знаменитой Федры...»: заметки о репрезентации смерти в барочной трагедии / М.Б.Ямпольский // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 4. – С. 5-42.
494. Kjetsaa, Y. Lomonosov's Sound Characteristics // Scando-Slavica. – Copenhagen, 1974. – Т. XX. – P. 26-42.
495. Man, de P. The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau // Man de P. Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. – N.Y.: Oxford University Press, 1971.
496. Mitchell, W. Thomas Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.