

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

ВЕСТНИК

ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

ВЫПУСК 8(59) 2006
Серия: ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ
(ФИЛОЛОГИЯ)

ТОМСК
2006

Редакционная коллегия:

*Н.С. Болотнова, В.П. Борисенков, И.Л. Бухбиндер, М.П. Войтеховская,
В.Е. Головчинер, В.А. Дмитриенко (зам. главного редактора),
В.М. Зеличенко (зам. главного редактора), С.В. Ковалёва, В.В. Лаптев,
А.В. Лубков, В.З. Мидуков, В.Г. Морозин, Э.Д. Новожилов,
В.В. Обухов (главный редактор), С.Д. Одинцов, О.А. Осипова,
Г.Н. Прозументова, Ю.Т. Ревякин, А.М. Уразаев*

Научный редактор выпуска – В.Е. Головчинер

Выпускающий редактор: Л.В. Домбраускайте
Технический редактор: С.Н. Чуков
Корректор: Н.П. Киселёва

© Томский государственный
педагогический университет, 2006
Все права защищены.

Свидетельство о регистрации средства массовой информации
Министерство РФ по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций
ПИ № 77-9487 от 20 июля 2001 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРА: ИСТОРИЯ И ПОЭТИКА

<i>Зверева Т.В.</i> Версаль&руины в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина	5
<i>Владимирова Т.Л.</i> Легенда о Рафаэле в русской литературной римлиане	10
<i>Жилякова Э.М.</i> Гоголь и Байрон (от «Ганца Кюхельгартена» к «Мертвым душам»)	13
<i>Пушкарёва Е.Н., Уразаева Т.Т.</i> Лирика Джона Китса: своеобразие русской рецепции	21
<i>Доманский В.А.</i> Ранний Гоголь и украинская литературная традиция	24
<i>Марунов А.В.</i> Русская философская проза 1820–30-х годов как «вакуум» государственного образовательного стандарта по литературе	28
<i>Кафанова О.Б.</i> Жорж Санд и начало разрушения патриархального сознания в русской литературе XIX века	31
<i>Татаркина С.В.</i> Принципы моделирования художественного пространства в прозе А.Я. Панаевой	37
<i>Седельникова О.В.</i> Своеобразие эстетических взглядов А.Н. и В.Н. Майковых в контексте литературной полемики 1840-х годов	42
<i>Разумова Н.Е.</i> Перекодировка текста в стихотворном переводе (Тютчев и Шиллер)	47
<i>Сафронова Е.Ю.</i> Роман Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» в правовом аспекте	53
<i>Панамарёва А.Н.</i> Миф и музыкальность в драмах А.П. Чехова	57
<i>Климова М.Н.</i> К истории «Эдипова сюжета» в русской литературе	60
<i>Хатямова М.А.</i> Фольклорная стилизация в малой прозе Е.И. Замятина	68
<i>Барковская Н.В.</i> Ритмы звукового смысла в творчестве Андрея Белого 1920-х годов	75
<i>Мароши В.В.</i> Поэтическая этимология имени автора как генератор смыслов в творчестве Н. Гумилёва	82
<i>Яницкий Л.С.</i> Мифологическая архаика в поэзии Ф.Г. Лорки	85
<i>Комагина С.Г.</i> Трансформация архетипа змееборца в романе Н. Островского «Как закалялась сталь»	88
<i>Тюрин И.И.</i> Поэтика отражений в лирике А. Ахматовой («Северные элегии», «Полночные стихи»)	93
<i>Чернявская Ю.О.</i> К жанровому определению детективов А. Марининой	99
<i>Кислова Л.С.</i> Синдром «катастрофического сознания» в документальной драме Екатерины Нарши «Погружение»	105

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>Лазареску О.Г.</i> Литературное предисловие в составе художественного текста: проблемы функционирования и смыслообразования	111
<i>Казаков А.А.</i> Ценностная структура русской прозы второй половины XIX века в герменевтическом аспекте. К постановке проблемы	117
<i>Русанова О.Н.</i> Мотив в аспекте исторической поэтики	120

РЕЦЕНЗИИ

<i>Каманина Е.В.</i> Монография о гимнографии Киевской Руси (Мурьянов М.Ф. Гимнография Киевской Руси. М.: Наука, 2003. 451 с.)	127
<i>Рублёва Н.И.</i> Трагедия «Ди-Пи» и их литературный адвокат (Бабицева М.Е. Писатели второй волны русской эмиграции. М.: Пашков дом, 2005)	132

Научая жизнь

<i>Афанасьева Э.М., Ходанен Л.А.</i> Международная конференция «М.Ю. Лермонтов: художественная картина мира»	135
--	-----

SUMMARY	138
---------	-----

НАШИ АВТОРЫ	140
-------------	-----

CONTENTS

THE LITERATURE: HISTORY AND POETICS

Zvereva T.V. Versailles and Ruins in "Letters of a Russian Traveler" by N.M. Karamzin	5
Vladimirova T.L. The Legend about Raphael in the Russian Literary Rimliane	10
Zhilyakova E.M. Gogol and Byron (from "Hanz Kuchelgarten" to "Dead Souls")	13
Pushkareva E.N., Urazaeva T.T. John Keats' Poetry: Peculiarities of the Russian Perception	21
Domansky V.A. Early Gogol and Ukrainian Literary Tradition	24
Marunov A.V. Russian Philosophical Prose of the 1820–30s as a "Vacuum" of the National Literature Curriculum	28
Kafanova O.B. George Sand and the Beginning of the Patriarchic Perception Downfall in the Russian Literature of the 19 th Century	31
Tatarkina S.V. Principles of the Artistic Space Construction in the Prose of A. Panayeva	37
Sedelnikova O.V. The Individuality of the Esthetic Ideas of A.N. Maykov and V.N. Maykov in the Context of the Literary Polemics of the 1840s	42
Razumova N.E. Textual Conversion in the Translation of Poems (Ph.I. Tyutchev and F. Shiller)	47
Safronova E.Y. The Novel "The Insulted and Injured" by F.M. Dostoyevsky from the Point of View of Jurisdiction	53
Panamareva A.N. Myth and Melody in A.P. Chekhov's Drama	57
Klimova M.N. On the History of "The Oedipus Plot" in the Russian Literature	60
Khatyamova M.A. Pastiche of Folklore in E.I. Zamyatin's Prose	68
Barkovskaya N.V. Rhythms of the Sound Meaning in the Works by A. Bely in 1920s	75
Maroshi V.V. Poetic Etymology of the Writer's Name as a Sense Generator in the Works by N. Gumilyov	82
Yanitsky L.S. Mythological Archaisms in the Poetry of F.G. Lorca	85
Komagina S.G. Transformation of the Serpent Fighter Archetype in N.A. Ostrovsky's Novel "How the Steel was Tempered"	88
Tyurina I.I. Poetics of Reflections in the poetry of A. Akhmatova ("Northern Elegies", "Midnight Poems")	93
Chernyavskaya J.O. On the Genre Definition of the Detective Prose by A. Marinina	99
Kislova L.S. "Catastrophe Mind" Syndrome in the Documentary Drama "Submergence" by Ekaterina Narshi	105

THEORY OF LITERATURE

Lazaresku O.G. The Literary Forward in Fiction Problems of Functioning and Sense Generating	111
Kazakov A.A. Value Structure of the Russian Prose of the Second Half of the 19 th Century in the Aspect of Hermeneutics: on the Essentials of the Problem	117
Rusanova O.N. Motive in the Aspect of Historical Poetics	120

REVIEWS

Kamanina E.V. A Monograph on the Hymnography of the Kiev Russ by M.Ph. Muryanov	127
Rubleva N.I. The Tragedy of D-P and their Literary Advocate (about the Book "Russian Writers of the Second Emigration Wave" (2005) by M.E. Babitcheva)	132

SCIENTIFIC LIFE

Afanas'yeva E.M., Khodanenko L.A. The International Conference "M. Lermontov: Artistic Picture of the World"	135
--	-----

SUMMARY

.....	138
-------	-----

OUR AUTHORS

.....	140
-------	-----

ЛИТЕРАТУРА: ИСТОРИЯ И ПОЭТИКА

Т.В. Зверева

ВЕРСАЛЬ&РУИНЫ В «ПИСЬМАХ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА» Н.М. КАРАМЗИНА

Удмуртский государственный университет

O Versailles, ô regrets...

J. Delille

Так некий зодчий, созида
Огромный, великолепный храм
На диво будущим векам,
Гордился духом, помышляя
О славе дела своего;
Но вдруг огромный храм трясется,
Падет... упал... и нет его!..

Н. Карамзин

В «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина руины занимают едва ли не ведущее место: «На другой стороне Эльбь представляются развалины разбойничьих замков» [1, с. 98]; «На той и другой стороне дороги плодородные поля, Лотарингские горы с развалинами рыцарских и разбойничьих замков представляют для глаз нечто романтическое и придают разнообразие виду обширных равнин, утомительных для зрения» [1, с. 149]; «Я проехал ныне мимо развалин Габсбурга» [1, с. 190]; «Я прошел мимо развалин замка Уншпуннена...» [1, с. 197]; «Далее за Муртеном представились мне развалины Авентикума, древнего римского города, – развалины, состоящие в остатке колоннад, стен, водяных труб и проч.» [1, с. 216]. Подобные примеры можно было бы множить и далее. Путешествие Карамзина – это путешествие по «дряхлеющей Вселенной». Мир «разваливался» на глазах русского путешественника, при этом бегство к останкам Культуры ничего или почти ничего не решало. Напротив, стершиеся от времени карти-

ны, развалины замков, надписи на гробницах в очередной раз напоминали молодому автору не только о бренности личного существования, но и о хрупкости человеческой цивилизации¹. Даже в описании Версальского дворца просматривается авторская рефлексия над сокрушительной рукой Времени.

Как показала Н. Пахсарьян, тема руин была актуализирована французской литературой последней трети XVIII в. Ее развитие связано с именами Дидро, Вольнея, Вольтера, Тома, Фетри... [3]. Можно говорить и о предшествующем звучании данной темы в творчестве поэтов Плеяды. В условиях русской культуры формирование «руинного текста» связано главным образом с именем Карамзина² [5]. «Знаки минувшего» проступают не только в «Письмах русского путешественника», но и в «Бедной Лизе», «Острове Борнгольм», «Сиерре-Морене»...

В задачи настоящей работы не входит выявление литературного контекста, оказавшего влияние на Карамзина. Нам важно обозначить иной аспект проблемы – чрезвычайную активность «руинного текста» в условиях русской культуры рубежа XVIII – начала XIX вв., в результате чего произошло окончательное разрушение одической (в самом широком смысле этого слова) традиции, господствовавшей на протяжении всего столетия. Как известно, ода неизменно восходит к утверждению идеальных форм пространства. Наиболее репрезентативная тема одического жанра – памятник, понимаемый как место, в котором пространство обретает свои вечные начертания.

¹ Это, пожалуй, один из наиболее существенных моментов, отличающих карамзинское восприятие «руинной темы». По Карамзину, катастрофична не гибель индивида, катастрофично движение истории в целом, обращающей культуру в руины. Показательно, что в одном из самых своих пессимистичных текстов «Мелодор к Филалету» писатель говорит не о частном человеке, а о человечестве: «Свирепая война опустошает Европу, столицу искусств и наук, хранилище всех драгоценностей ума человеческого, драгоценностей, собранных веками, драгоценностей, на которых основывались все планы мудрых и добрых! <...> Когда же падут они... когда их великодушное здание разрушится, благодетельные лампы угаснут – что будет?» [2, с. 180].

² О формировании «руинного текста» в русской литературе 1770–80-х гг. мы писали в следующей работе: «“Развалины” Г.Р. Державина в контексте русской культуры конца XVIII – начала XIX вв.» [4].

Отсюда «проархитектурность» русского классицизма, отмеченная Л.В. Пумпянским [6, с. 180]. «Письма русского путешественника» – произведение переходного типа, в котором нашли свое отражение и черты предшествующей (одической) традиции с ее «тенденцией славить здания и монументы» [6, с. 181], и то новое, что привносила в текст зарождающаяся элегия с ее интересом к временным аспектам бытия. Осмотр достопримечательностей парижских окрестностей Карамзин не случайно начинает с Версаля, резиденции Людовика XIV – короля-солнца, – посягнувшего, как известно, на абсолютную власть не только над пространством, но и над временем. Версаль с самого начала своего возникновения стал символом чистой протяженности, того, что располагалось за пределами времени. В карамзинских «Письмах» Версальский сад – это пространство, на которое время уже наложило свою печать. На наш взгляд, можно говорить об уникальном звучании «версальской темы», органично вписанной автором в «руинный текст».

Описание Версальского дворца у Карамзина носит 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» [1, с. 411], – такими словами заканчивает свое письмо обессиленный от обилия впечатлений рассказчик. С другой стороны, Версаль отмечен чертами распада и разрушения.

Начнем с того, что посещению Версаля предшествует посещение аббатства св. Виктора. Здесь путешественник читает надгробные надписи и предается воспоминаниям об ушедших. Здесь же впервые упоминается имя Ленотра: «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» [1, с. 396]. Список 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» [1, с. 397]. Следует обратить

особое внимание на подспудное отождествление 'путешественника' с 'прохожим'. ПУТЕШЕСТВИЕ оборачивается ПРОХОЖДЕНИЕМ, соотносимым в первую очередь с временной осью. В своем смысловом пределе описываемое автором путешествие – это путешествие, конец которого отмечен не возвращением на родину, а «переступанием» известного порога³. Тема конечности человеческого существования, таким образом, предвосхищает звучание версальской темы.

Временной план проявлен в «версальском тексте» по-разному. Карамзин, например, описывает часы, увиденные им во 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 Людовика XIV, а сверху на облаке спускается богиня побед и держит корону над головою; внутри играет музыка – и наконец вдруг все исчезает» [1, с. 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» [1, с. 407]. Нарочитая подробность изображения часовых механизмов позволяет говорить о присутствии символического плана. Часы становятся знаком времени, напоминанием об исходе.

Присутствие времени обнаруживается и в самом способе описания. «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.

Время также являет себя в сложной системе исторических и культурных реминисценций. Приведем лишь один пример, характеризующий карамзинскую манеру письма: «Марк Антоний нашел его [Юпитера] в Самосе; Август поставил

³ Отметим, что в пространственной организации Версальского сада заложен этот же принцип видения. «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 бы выведя ее за горизонт» [7, с. 95]. В результате устремленный к «точке схода» взгляд оказывается вынесенным за пределы земного пространства. Зритель неожиданно для себя переходит в иное измерение – измерение времени. Не об этом ли взгляде говорил Карамзин и в предисловии к «Истории государства Российского»: «Взор наш, в созерцании великого пространства, не стремится ли обыкновенно – мимо всего близкого, ясного – к концу горизонта, где густеют, меркнут тени и начинается непроницаемость»? [2, с. 238].

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» [1, с. 410]. Подобные развернутые экскурсии в историю образуют своеобразный «туннель времени».

«История» заполняет собой Версаль. Однако, несмотря на обилие культурных впечатлений, ощущение пустоты не оставляет карамзинского героя: «В церкви служили обедню, но *никого не было*, кроме монахов» (здесь и далее курсив мой. – Т.З.) [1, с. 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*» [1, с. 407]; «*Никто* не слушает теперь их песен, кроме некоторых любопытных иностранцев, приходящих иногда видеть сад Версальский» [1, с. 409]. Время оставило свою печать не только на человеческой жизни, но и на судьбах богов. Символично, что даже «боги» оказываются бессильными перед неотвратимым течением времени: «Время и странствия лишили его [Юпитера] ног; художник Друилль приделал их; но мне казалось, что древний Зевс нетвердо стоит на новых ногах» [1, с. 410]. В результате избранного автором принципа описания создается образ «мертвого» Версаля. (Заметим, что в творчестве Карамзина усматривается определенная взаимосвязь между 'дворцом' и 'смертью'. Смотрите, например, описание московских дворцов после пожара 1812 г.: «...лунные лучи падают на скелеты этих когда-то великолепных дворцов, которые теперь опустошены пламенем и имеют вид преддверия смерти (*vestibules de la mort*)» [1, с. 119].)

Итак, в «Письмах русского путешественника» Карамзина время представлено в самых разных своих проявлениях. Однако ориентация на изображение времени была характерна не только для Карамзина, но уже и для Делиля, в поэме которого также имеются отсылки к временному плану. В чем же заключалось новаторство русского художника?

На наш взгляд, главное отличие в решении «версальской темы» состоит в том, что в тексте Карамзина представлено новое понимание пространства. Оно не только пересекается со временем, но изменяет свои очертания. Как известно, Версаль являлся наиболее полным выражением системы классицистических представлений о вре-

мени и пространстве:

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... [8, с. 29–30].

В карамзинском описании отсутствуют привычные для читателя характеристики Версаля (симметрия, стройность, ясность...). При этом упорядоченность пространства разрушается не столько мотивной структурой, сколько самим принципом изображения.

Прежде всего Карамзин отказывается от излюбленного им принципа панорамного описания⁴, в то время как именно данный принцип является наиболее адекватным по отношению к изображению Версаля. Действительно, уникальный «узор» Версальского сада может быть увиден только в том случае, если созерцающий его субъект займет привилегированную точку зрения в пространстве. Великий замысел Короля-солнца раскрывается лишь с «высоты птичьего полета». Безусловно, Карамзин был знаком с чертежами Ленотра и тем самым «посвящен» в «авторский текст», но это знакомство никак не обнаруживает себя в тексте. Напротив, путешественник 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» [1, с. 408]. Карамзинский герой не в состоянии усмотреть целостность замысла, выявить тот сокровенный порядок, который предназначался для Божественного ока.

Разрушению симметрии способствует и то, что рассказчик блуждает в «лабиринтах» Версальского сада, его передвижение не носит какого-либо целенаправленного характера. Вместе с тем искомый эффект симметрии может возникнуть только в случае, если взгляд посетителя совпадет с центральной осью, совпадающей

⁴ О том, что 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» [9, с. 96].

с главной аллеей⁵. Карамзинский герой отклоняется от «правильного» пути. Изменение пространственной точки зрения приводит к утрате «истинного зрения», способного обеспечить иллюзию Порядка и, как следствие, – Вечности. Таким образом, Взгляд путешественника разрушает симметрию и обнажает зыбкость мироздания.

В контексте предшествующих размышлений значимым оказывается и апофатический характер описания: «Надобно видеть: описать невозможно. Исчислять колонны, статуи, вазы, трофеи не есть описывать» [1, с. 408], «Одно название статуй, которыми украшаются партеры, фонтаны, лесочки, аллеи, заняло бы несколько страниц...» [1, с. 409–410]. По-видимому, следует говорить о кризисе дескрипции, связанной с кризисом классицистской поэтики в целом. Как известно, классицизм исходил из принципиальной познаваемости мира. Очевидность окружающего пространства обуславливала и 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» [1, с. 408–410]. Письменное слово рассказчика оказывается, таким образом, не в состоянии «собрать» «рассеянные красоты» Версальского сада.

Вместе с тем, несмотря на признание автора в бессилии собственного пера, в тексте все же можно усмотреть «волю к письму». Более того, Карамзин смело использует прием «исчерпывающего описания» (термин Л.В. Пумпянского⁶). Однако подобные описания отнюдь не упорядочивают текст, а, напротив, превращают 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 Антуанетта...). В результате подобного смешения всего и вся происходит разрушение целостности текста.

Итак, новаторство Карамзина заключалось прежде всего в том, что он разрушил характерные для предшествующей эпохи представления о про-

странстве как упорядоченной иерархической структуре. Чрезвычайно важно, что речь идет о Версале, являющемся символом абсолютизма. В самом широком аспекте пространство власти в системе классицистской культуры – это место, в котором наиболее вероятно вечное пребывание вещей. Незыблемость установленного порядка – знак отрицания Времени. По словам М. Ямпольского, «власть – это просто 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, апространство получает подчеркнуто иерархическую структуру» [10, с. 131]. Время лишает пространство этой иерархичности, оно уравнивает бесконечность мира, отнимая у пространства право на вечные, неизменные формы. Сквозь великолепие дворцов и пышность садов у Карамзина просвечивают будущие руины. (Интересно, что в 1779 г. французский художник Юбер Робер написал картину, изображающую развалины Большой галереи Лувра. Жанр «будущих руин» не получил большого распространения в европейской живописи, однако сам факт его возникновения симптоматичен.) Добавим также, что тотальной властью Времени над пространством отмечены, как правило, кризисные ситуации в истории культуры. Отмена пространственной иерархии не может быть продолжительной, ибо однородность и бесконечность пространства сродни Хаосу.

Итак, человек эпохи Просвещения впервые оказался перед лицом Хаоса. Однако эта ситуация несла в себе не только разочарование в идее прогресса и осознание бессилия человеческого разума. 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 возложена теперь на Художника. Закономерно, что именно с этого момента возникает конфликт поэта с властью, который немаловажен в предшествующей – классицистской – системе. Отныне взгляд художника призван обеспечить новую иерархию ценностей⁷. Карамзин открыто размышляет над этой проблемой. Он отмечает, что в системе перспективы, построенной

⁵ Об этом см., напр., у М. Ямпольского: «В репрезентативном смысле геометрия “искусственных видов” – это прямое продолжение дворца, и нужна она главным образом ради центральной оси симметрии, позволяющей владельцу Версаля занимать позицию наблюдателя, которой противостояло воплощение Бога – солнце, расположенное на другом конце “княжеского луча”» [10, с. 165].

⁶ См.: Л.В. Пумпянский «Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина» [6].

⁷ В соответствии с концепцией М. Ямпольского, «линейная перспектива превращает ... в центр организации мира точку зрения» [10, с. 128].

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» [1, с. 408]. (Отметим, что существует зависимость между той или иной системой перспективы и формой государственного правления. На эту взаимосвязь обращал внимание еще Е.В. Шервинский: «Все творчество Ленотра шло в этом направлении, и перспективность явилась у него средством выражения принципа абсолютизма» [11, с. 86].) Великолепие Версальского сада заставляет забыть путешественника о своем «Я», которое как бы растворяется («рассеивается») среди предметов искусства. Напротив, «найти себя» можно только в живописном пространстве, где точка зрения не задана и воля художника ничем не ограничена. Обретение происходит только в том случае, когда взгляд рассказчика погружается в созерцание живописной природы: «После великолепных, утомительных предметов искусства нахожу природу, снова нахожу самого себя, свое сердце и воображение, дышу легко, свободно, наслаждаюсь тихим вечером, радуюсь заходящим солнцем!... [1, с. 411].

Таким образом, в «Письмах» утверждалась идея нового пространства, способного изменять свои очертания в зависимости от взгляда художника. Путешественника не случайно привлекали те места, которые к тому времени уже посетили знаменитые европейские поэты. Преодоление абсолютной заданности пространства и утверждение пространства в его непредопределенности способствовало чрезвычайной популярности той модели романа, которую представляют собой «Письма». Данный текст породил целую галерею путешествий, в которых авторы следовали за Карамзиным, «изменяя» очертания уже знакомого читателю пространства посредством собственного взгляда (В.Кюхельбекер, В.Жуковский, В.Булгарин...).

В заключение хотелось бы сказать еще об одном месте, которое стало целью путешествия. В Эрменонвиле Карамзин посетил «Храм новой философии», задуманный Рене-Луи де Жирарденом как памятник Просвещению. «Он не достроен; материалы готовы, но предрассудки мешают совершить здание. <...> Внутри написано, что сей недостроенный храм посвящен Монтаню; над входом: “Познай причину вещей”, а на столпе: “Кто довершит?” Многие писали ответ на колоннах» [1, с. 308]. Незавершенность храма, сближающая его с руинами, конечно же, символична. В своем блестящем исследовании, посвященном руинам 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, то есть к настоящим руинам. Таким образом, помимо идей прогресса и совершенства, он также содержит коннотации упадка и разложения» [12, 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 ставшая форма заведомо несет в себе идею грядущего распада...

Литература

1. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Повести. М., 1980.
2. Карамзин Н.М. Соч.: В 2-х т. Т. 2: Критика. Публицистика. Главы из «Истории государства Российского». Л., 1984.
3. Пахсарьян Н. Тема руин во французской поэзии XVIII века // Тема руин в литературе и искусстве. Царицынский научный вестник. Вып. 6. М., 2003.
4. Зверева Т.В. «Развалины» Г.Р. Державина в контексте русской культуры конца XVIII – начала XIX вв. // Кормановские чтения. Вып. 5. Ижевск, 2005.
5. Карамзин Н.М. Неизданные сочинения и переписка. Ч. 1. СПб., 1862.
6. Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
7. Лихачёв Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.
8. Делиль Ж. Сады. Л., 1987. (Литературные памятники).
9. Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995.
10. Ямпольский М. Физиология символического. Кн. 1: Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. М., 2004.

11. Шервинский Е.В. Проблема освоения наследия садово-парковой архитектуры // Проблемы садово-парковой архитектуры. М., 1936.
12. Шенле А. Между «древней» и «новой» Россией: руины у раннего Карамзина как место «modernity» // Новое литературное обозрение. 2003. № 59.

Т.Л. Владимирова

ЛЕГЕНДА О РАФАЭЛЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ РИМЛИАНЕ

Томский политехнический университет

Тяготение к культуре и искусству Италии, восхищение художественными гениями этой страны было очень сильно у русских поэтов и писателей первой трети XIX в. Образы итальянской природы и искусства появляются в лирике Е.А. Баратынского, К.Н. Батюшкова, Д.В. Веневитинова, П.А. Вяземского, И.И. Козлова, М.Ю. Лермонтова, В.К. Кюхельбекера, А.С. Пушкина и др. В русле общеромантического увлечения Италией формируется литературная римлиана¹ – круг текстов, в которых представлена система образов, тем, идей и мотивов, так или иначе связанных с Римом. Русские читатели воспринимают Рим сквозь призму литературных произведений [2, с. 261]. Одним из ключевых в литературной римлиане являются мифообразы Рафаэля и его картины «Сикстинская мадонна», ставшие воплощением поэтического вдохновения и чистой красоты.

Заслуга в разработке легенды о Рафаэле на русской почве принадлежит В.А. Жуковскому. Фигура В.А. Жуковского занимает важное место в истории русско-итальянских литературных и культурных связей. Поэт три раза был в Италии; в его восприятии это «страна живописи, поэзии и быстрых страстей» [3, с. 272], а Рим – «самый прелестный город для иностранца» [3, с. 489].

Жуковский тщательно и целенаправленно готовился к путешествиям, о чем свидетельствует круг его чтения, в который входили произведения об Италии и ее искусстве. Среди них были различные путеводители, итальянские сочинения Гёте, итальянские страницы поэмы «Паломничество Чайльд Гарольда», где Байрон изображает Венецию и Рим. Дневник поэта этого времени представляет собой «оригинальный путеводитель любителя и знатока итальянского искусства» [4, с. 282]. В Риме Жуковский знакомится с русской колонией художников, среди которых были Карл Брюллов, Орест Кипренский, Александр Иванов,

Федор Бруни, а также с европейскими живописцами и скульпторами – Торвальдсеном, Овербеком, Корнелиусом. Своеобразным итогом знакомства с мастерами живописи, с природой и искусством Италии явились оригинальные рисунки поэта.

Третье путешествие Жуковский совершил вместе с наследником русского престола, будущим императором Александром II. В Риме они посетили картинные галереи Феша и Боргезе, осмотрели сокровища культуры и искусства Ватикана. Поэт проявлял интерес не только к итальянской живописи, но и к опере. Кроме знакомства с культурой и искусством этот период ознаменован римскими встречами Жуковского с Гоголем.

В библиотеке Жуковского содержатся произведения, так или иначе связанные с итальянской тематикой. А.С. Янушкевич выделяет три группы таких произведений. К первой относятся творения итальянских поэтов разных эпох: Вергилий, Гораций, Цицерон, Овидий, Лукреций, Данте, Альфиери, Ариосто, Боккаччо, Гольдони, Кастелли, Мандзони, Пеллико, Петрарка, Тассо и др. Ко второй – «исторические, общественно-политические сочинения Беккариа, Макиавелли, Чиббаро, Дарю, эстетические трактаты и труды по истории итальянской литературы и живописи Пьера Женгоне, Леопольда Чиконьяра, Леопольда Ранке, Антонио Скоппа». И третья группа книг – «разнообразные путеводители по Италии» [4, с. 287].

Жуковский воспринимает Италию как страну исторической славы, высокого гуманизма, непреходящих ценностей искусства. Пожалуй, особый интерес он проявлял к личности и творчеству Рафаэля. В своем дневнике поэт упоминает около тридцати различных произведений гениального художника, давая им высокую оценку: «великолепная картина», «чудесное совершенство», «вдохновенное создание». Большое влияние на творчество Жуковского и других русских ро-

¹ Термин «римлиана» мы вводим по аналогии с термином Н.Е. Меднис «венециана» [1, с. 11].