

МирГород

mirgorod

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,
его эпистемологии и интердисциплинарности

2015
n° 1 (5)

Lausanne – Siedlce

МИРГОРОД

2015 n°1 (5)



Section de langues slaves de l'Université de Lausanne
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach

«МИРГОРОД»

<http://www.inibi.uph.edu.pl/projekty/mirgorod>

Редакторы журнала:

Anastasia de La Fortelle (Université de Lausanne)
Roman Mnich (Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach)

Секретариат:

Roman Bobryk
Ewa Kozak
mirgorod.inibi@gmail.com

Редколлегия:

Olga Czerwińska (Черновцы, Украина)
Patricia Deotto (Триест, Италия)
Anton Eliáš (Братислава, Словакия)
Michał Girszman (Донецк, Украина)
Rainer Goldt (Майнц, Германия)
Leonid Heller (Париж, Франция)
Aleksander Korablev (Донецк, Украина)
Ludmiła Łucewicz (Варшава, Польша)
Dina Magomedowa (Москва, Россия)
Ivo Pospíšil (Брно, Чешская Республика)
Alexander Wöll (Франкфурт-на-Одере, Германия)

Научно-издательский совет:

Tatiana Awtuchowicz
Danuta Szymonik
Elena Sozina
Ludmiła Mnich
Edward Colerick

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной коллегии

мирГород

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,
его эпистемологии и интердисциплинарности

2015
n° 1 (5)

Section de langues slaves
de l'Université de Lausanne

Instytut Neofilologii
i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu
Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach

Skład i łamanie
Roman Bobryk

© *Copyright by Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych
Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach*

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной коллегии

Adres redakcji:

Ewa Kozak „Mirgorod”
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych
Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach
ul. Żytnia 39, pok. 3. 33
08-110 Siedlce
tel. (+48) (25) 643 18 79
e-mail: mirgorod.inibi@gmail.com
<http://www.inibi.uph.edu.pl/projekty/mirgorod>

ISSN 1897-1431

Druk i oprawa:
Drukarnia ELPIL

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

Roman Mnich

Свет и тьма европейского Просвещения 9

Татьяна Автухович

Концепт «Просвещение» в восприятии рядовых современников
(по материалам мемуарной литературы XVIII века) 21

Ольга Довгий

Оппозиция свет/тьма при изображении монарха
в сочинениях Феофана Прокоповича 33

Людмила Зайонц

Живое тело «Тавриды» (к поэтическим новациям Семена Боброва) 41

Марина Пономарева

От канона к автору: композиционные принципы «Сочинений» Г. Р. Державина
1808-1816 гг. 51

Анастасия Кистанова

«Слава, лавр и свет»: образ Екатерины II в одах русских масонов 65

Евгений Матвеев

Поэзия А. А. Ржевского: между барокко и сентиментализмом 77

Лазареску Ольга Георгиевна

Стихотворение М.Н. Муравьева "Зрение"
в контексте русской духовной культуры XVIII века 91

Татьяна Федосеева, Мария Горемыкина

Художественная антропология русского романтизма: о масонском влиянии
в раннем творчестве В.К. Кюхельбекера 101

Антон Элиаш

Свет и тьма в лирике Ф.И. Тютчева 113

Александр Иваницкий

Лейбниц – Шлегель – Гофман:
к вопросу об истоках романного диалогизма Достоевского 123

Виталий Махлин

Заметки о Философии Просвещения Э.Кассирера 135

КНИГИ, КНИГИ, КНИГИ...

Ruská literatúra 18.-21. storočia. VEDA, vydavateľstvo SAV. Bratislava 2013,
240 s. ISBN 978-80-224-1344-2 (**Roman Mnich**) 141

Автор как читатель и/или как человек: антропологические аспекты рецептивной деятельности.

Гулевич Е. В., Г. Джеймс и И. Тургенев: формы и этапы рецепции. Гродно: ГрГУ, 2013. – 130 с.

Блищ Н.Л., А.М.Ремизов и русская литература XIX-XX вв.: рецепция, рефлексия, авторефлексия. Минск: БГУ, 2013. – 182 с. (**Татьяна Автухович**) 144

Русская литература XVIII века в учебниках последних десятилетий

Буранок О.М., *Русская литература XVIII века: учебное пособие для студентов филологических специальностей высших педагогических учебных заведений.* Москва, 1995. 369 с.

Лебедева О.Б., *История русской литературы XVIII века: учебник.* Москва, 2000. 415 с.

Минералов Ю.И., *История русской словесности XVIII века: учебное пособие для студентов высших учебных заведений.* Москва, 2003. 258 с.

Пашкуров А.Н., Разживин А.И. *История русской литературы XVIII века: учебник для студентов высших учебных заведений. В 2 ч. Елабуга, 2010. Ч. 1. 336 с. Ч. 2. 448 с.*

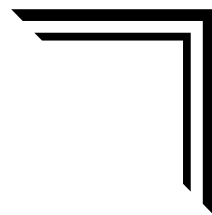
Бухаркин П.Е., *История русской литературы XVIII века (1700 – 1750-е годы): учебник для высших учебных заведений Российской Федерации.* Санкт-Петербург, 2013. 488 с. (**Татьяна Автухович**) 147

Екатерина Вельмезова: *История лингвистики в истории литературы.*

Москва: Индрик, 2014, 416 с. ISBN 978-5-91674-302-9 (**Roman Mnich**) 153

Anna Warda: „Cykl Felicijski” w poezji rosyjskiej końca XVIII-początku

XIX wieku. Łódź 2013. (**Татьяна Автухович**) 155



СТАТЬИ



Roman Mnich

(Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach)

СВЕТ И ТЬМА ЕВРОПЕЙСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

Abstracts

The article deals with the European and Russian concepts of Enlightenment as presented in the writings of Dmitrij Tschizewskij and Ernst Cassirer. The differences in their interpretations reflect the contradictory evaluation of the Enlightenment epoch by Kant and Hegel. In the context of these contradictions the author analyzes different Enlightenment discourses and the ideas of such philosophers as Johann Kaspar Lavater, Jean-Jaques Rousseau, and Voltaire.

Keywords: Enlightenment, Dmitrij Tschizewskij, Ernst Cassirer, Kant, Hegel

Сегодня, в начале XXI века эпоха европейского Просвещения, а также философия и идеология этой эпохи все чаще становятся предметом дискуссий в разнообразных научных дискурсах. В такой тенденции отражается, с одной стороны, коренящееся именно в Просвещении стремление к систематизации наших знаний и логической упорядочености социальных структур общества, а с другой стороны, критическое осмысление антропологических аспектов науки и культуры европейского XVIII века. Именно просвещенческие образцы и просвещенческие попытки систематизации знаний становятся объектом критики современных философов, противопоставляющих идеологию Просвещения разнообразным антропологическим стратегиям XX века:

Для современной философии, переходящей «от века к веку» и даже к новому тысячелетию, все более насущным и значимым становится стремление соотнести абстракции, категории, систему рассуждений и обоснований с самим человеком – мыслящим, познающим, действующим, чувствующим – в целостности всех его ипостасей и проявлений. Тенденция вывести его за скобки. Вообще элиминировать, сделать вид, что он второстепенен или даже мешает получить оптимальный

результат, эта тенденция уходит, либо означает приверженность к классическим, **просвещенческим** образцам или «техническую» необходимость при осуществлении формализации и символизации знания¹.

А исследователи русского Просвещения справедливо подчёркивают, что философская ситуация в России XVIII столетия «ещё ни разу не была описана адекватно», «множество текстов до сих пор не введено в научный оборот, не переведено (с латыни или с французского), не прочитано и не понято»².

Поскольку я не являюсь специалистом в области, связанной с литературой и культурой эпохи Просвещения, то моё сообщение представляет частный случай. Обращение к проблемам философии, культуры и литературы Просвещения связано с моим интересом к творчеству Дмитрия Чижевского (1894-1977) и Эрнста Кассирера (1874-1945). Эти мыслители по-разному интерпретировали как достижения, так и неудачи интересующей нас эпохи, но оба подчеркивали ту огромную роль, которую сыграло Просвещение в судьбах европейской культуры. Поэтому в своём сообщении я хотел бы, прежде всего, указать на противоположные возможности осмысления самого феномена европейского Просвещения. Корни такого полярного осмысления и полярной оценки кроются как в самой эпохе, так и во многих последующих попытках философской рефлексии, касающейся сущности Просвещения как очень своеобразной эпохи в истории и культуре Европы.

Наверное, уже без всякого преувеличения мы можем сегодня назвать эпоху Просвещения, говоря языком современного литературоведческого дискурса, своеобразным утопическим проектом европейского ума. Очевидно, что у сегодняшних исследователей не вызывает особого удивления тот факт, что европейское Просвещение в самых разных областях мысли и деятельности человека представило неосуществимые идеалы и планы. В нашем случае речь не идёт о литературных утопиях, хотя для русской литературы, по мнению исследователей, именно эпоха Просвещения определяет начало в развитии этого жанра³. Прежде всего мы говорим о самом философско-общественном проекте Просвещения как проекте утопическом, неосуществимом в принципе. Конечно, такая неосуществимость (конфликт желаемого, декларируемого и действительного) характерна практически для всех эпох в развитии европейской культуры и европейской политики – от Платона до Владимира Путина. Но эпоха Просвещения обнажила две характернейшие черты неосуществимости своего утопического проекта. С одной стороны, выстраиваются совершенно особые отношения между

¹ Людмила Микешина: *Философия познания. Полемические главы*. Москва 2002, с.12 (курсив мой – Р.М.). В этом плане о специфике русского просвещения см. специально *Введение* в книге немецкого исследователя Михаэля Шиппана – Machael Schippan: *Die Aufklärung in Russland im 18.Jahrhundert*. Wiesbaden 2012, S.13-46.

² Татьяна Артемьева: *Философские медиа-сообщества эпохи Просвещения*, „Wiener Slavistischer Almanach“. Sonderband 76 (2010), с.233. Основную причину такого состояния Т.Артемьева видит в «отсутствии методологии исследования, позволившей бы связать их (множество текстов – Р.М.) воедино и понять как целое, как процесс» (там же, с.233).

³ См. статью: Ольга Калашникова: *Утопия и миф: у истоков русской литературной утопии*, в: *Русская проза эпохи Просвещения. Новые открытия и интерпретации*. Под редакцией Элизы Малэк. Łódź 1996, с.47-53.

писателем-философом и государством, в котором он живет и о котором он пишет. С другой стороны, по-особому заостряется проблема противостояния экзистенциально-личного и творчески-декларируемого, и это не пушкинское противопоставление священной жертвы Аполлона и суетного малодушного ничтожного поэта. Мы говорим о сознательном отношении философов и писателей Просвещения к проповедуемым ими истинам: критика Церкви у Вольтера и одновременно заявление о том, что если бы Бога не было, его нужно было бы выдумать; педагогические идеи у Руссо, его система воспитания человека и одновременно отказ от воспитания собственных детей, и так далее, вплоть до русских писателей этой эпохи, выступавших против крепостного права, но бывших образцовыми помещиками и «владевших крестьянскими душами».

Мы, однако, предпочитаем преклоняться перед тем, что осуществили люди этой эпохи, нежели говорить о не реализованных ими планах. Речь идёт, конечно же, прежде всего, о французских энциклопедистах, хотя не только о них. Мы можем в этом контексте назвать также деятельность Александра Радищева в России или же деятельность Хуго Коллонтая и Станислава Сташица в Польше. Но я думаю, что упомянутый выше утопический проект европейского Просвещения ярче всего виден и, так сказать, «просвечивается» через идеологию европейских романтиков. Мы привыкли говорить о борьбе романтиков с классиками, хотя на самом деле непосредственным поколением, предшествующим романтизму, было поколение представителей европейского Просвещения. Европейские романтики вели непосредственный и живой диалог именно с представителями Просвещения, и великий романтик Ф.Р. Шатобриан со всей серьезностью упрекал не менее великого просветителя Вольтера прежде всего в том, что он «подменил религию философией»⁴.

Возвращаясь к проблеме утопического проекта Просвещения, вспомним слова известного философа и литературоведа Александра Пятигорского, который, ссылаясь на работы английского философа Джона Грэя, писал, что наше время представляет собой эпоху «крушения надежд и идей Просвещения и исторического прогресса». И дальше:

Беда современной политической философии с её идеями и принципами, унаследованными от эпохи Просвещения, не в том, что она больше не соответствует действительности – об этом нечего и говорить, – а в том, что полностью потеряла контекст. Крах марксизма – одного из вариантов политической философии Просвещения – не в том, что он оказался «не прав» в отношении действительного положения вещей, а в том, что возникло *другое* положение вещей, совершенно иная политическая и культурная ситуация, в которой марксизм уже не может быть ни прав, ни виноват. Он стал просто *неинтересен*, а выражаясь несколько вульгарно, оказался ни при чём⁵.

Если же говорить конкретно о России, то она весь XX век была в плену марксистской просветительской утопии, от которой не освободилась полностью и до сегодняшних дней.

⁴ См.: *Эстетика раннего французского романтизма*. Москва 1982, с. 109.

⁵ Александр Пятигорский: *Избранные труды*. Москва 2005, с. 367 (курсив А. Пятигорского. – Р.М.).

В процессе достаточно долгой работы над наследием Эрнста Кассирера, немецкого философа-неокантианца, с одной стороны, а с другой – над текстами Дмитрия Чижевского, видного слависта, философа, компаративиста, мне бросилась в глаза одна неординарная вещь. Речь идёт о совершенно противоположной оценке Просвещения у этих двух мыслителей. Сегодня трудно себе это представить, но в Европе первой половины XX века, почти в одно и то же время, в преддверии диктатуры Гитлера, в Германии вышли две книги. В 1932 году – *Философия Просвещения* Эрнста Кассирера⁶ и через два года, в 1934 году, – том материалов *Гегель у славян*, в котором был напечатан немецкоязычный вариант книги Дмитрия Чижевского *Гегель в России* (русский вариант вышел в Париже в 1939 году)⁷. У обоих этих мыслителей речь идёт как о самом понятии Просвещения и соответствующей эпохе, так и «жизни» эпохи Просвещения в европейской культуре последующих веков, XIX-ого и XX-ого.

Общая оценка Просвещения, данная Э. Кассирером в его монографии, была по-философски положительной. Немецкий философ рассматривает в своей книге вопросы, связанные с формами мышления в эпоху Просвещения, познание природы, психологию и теорию самого человеческого познания, идеи религии, права, государства и общества, проблемы эстетики и вопросы историзма в эпоху Просвещения. Учёный пытался, прежде всего, выявить и проинтерпретировать происходившее в философии Просвещения внутреннее движение, «драматическое действие её (философии Просвещения) мысли»⁸. Эрнст Кассирер подчёркивал также специально огромную связь философии Просвещения с философией европейской истории, в связи с чем он писал, что «подлинная “философия” Просвещения была и остаётся чем-то совсем иным, чем только суммированным понятием того, что думали и чему учили ведущие просветители – Вольтер и Монтескье, Юм и Кондильяк, Д’Аламбер и Дидро, Вольф и Ламберт»⁹. В этом смысле книга Э. Кассирера была своеобразным синтезом философии всего европейского Просвещения, которое, по словам немецкого философа, «оказалось способным ввести критику в жизнь и использовать её как неотъемлемое средство для жизни, для развития и постоянного самообновления духа»¹⁰.

В связи с упомянутой выше проблемой соотношения эпохи Просвещения с последующей эпохой европейского романтизма я хотел бы также специально отметить некоторые мысли Э. Кассирера по этому поводу. Речь идет о проблемах романтического историзма и о том, что «романтизм, несравненно превосходящий XVIII столетие широтой исторического горизонта и даром исторического вчувствования, теряет свое преимущество в тот момент, когда нужно поставить само

⁶ Русский перевод: Эрнст Кассирер: *Философия Просвещения*. Москва 2004.

⁷ См.: *Hegel bei den Slaven*. Im Auftrage der Deutschen Gesellschaft für slavistische Forschung in Prag, mit Unterstützung des Slavischen Institutes in Prag herausgegeben von D.Čyževský. Reichenberg 1934. Текст Д.Чижевского в этой книге – *Hegel in Rußland* (S.145-396). В Париже в 1939 году в серии «Русская научная библиотека» (книга вторая) вышла монография под тем же названием *Гегель в России*.

⁸ Эрнст Кассирер: *Философия Просвещения*. Москва 2004, с. 7.

⁹ Эрнст Кассирер, *ibidem*, с. 12.

¹⁰ В связи с нашей темой нужно отметить, что Э.Кассирер не касается в своей книге проблем Просвещения в России и в других славянских странах.

это столетие в правильную историческую перспективу». Поэтому «романтизм, который всеми силами души и духа отдается прошлому для того, чтобы постичь его в его чистой действительности, отрекается от такого прошлого, с которым он сам еще находится в непосредственном контакте»¹¹. В контексте этих мыслей Э. Кассирера становится понятным, почему европейские романтики были не в состоянии объективно оценить заслуги эпохи Просвещения и почему само Просвещение для них было «неисторической» эпохой.

Взгляд Дмитрия Чижевского на Просвещение был абсолютно противоположным. Д. Чижевский писал в упомянутой выше книге исключительно о русском Просвещении, но обобщения этого ученого касаются идеологии всего Просвещения как общеевропейского духовного явления. Взгляды ученого характеризуются несколькими аспектами. Во-первых, Д. Чижевский предложил другое понятие – не Просвещение, а *просвещенство*, тем самым негативная оценка содержалась уже в самой терминологии (ниже мы остановимся на корнях такого подхода). Во-вторых, Д. Чижевский рассмотрел не столько эпоху Просвещения XVIII века, сколько её конкретные последствия уже в веке XIX: речь идёт о так называемых 60-х годах и спорах о Просвещении того времени. Д. Чижевский, исторически обобщая проблему, пишет о скудости содержания этих споров:

Внешняя форма, которую приняло русское просвещенство, был политический и ещё более глубокий социальный радикализм... Но просвещенство настойчиво пыталось подменить все эти реально данные вопросы нереальными: освобождение крестьян – социализмом, политическую реформу – «социальной республикой» или «анархией», решение национальных вопросов – преодолением национальной узости, «свободу совести» в её конкретной постановке – атеизмом и так далее. Эта замена или подмена возможных ближайших целей возможными или невозможными последними целями-идеалами характерна для мыслительного стиля русского просвещенства. Наиболее знаменательно в этом стиле отсутствие оттенков, переходов, ступеней, градаций. Эта логическая форма опирается на метафизической предпосылке, на убеждении в совершенной «одноплоскости», «одноэтажности» бытия: высшие сферы бытия выводятся из низших, вернее – утверждается их выводимость из низших¹².

И дальше:

Русское просвещенство живёт в сфере дикого произвола и шаткого субъективизма [...] совершенно понятно, что философия, имеющая дело с неизмеримым и неосознанным, с невидимым и неисчислимым, могла встретить со стороны просвещенцев только презрение и издевательство¹³.

В связи с концепцией Д. Чижевского нужно также отметить, что его взгляды на Просвещение представлены не только в книге о Гегеле в России, но

¹¹ Эрнст Кассирер, *ibidem*, с. 221.

¹² Дмитрий Чижевский: *Гегель в России*. Париж 1939, с. 246-247 (глава *Господство просвещенства*). Книга Д. Чижевского переиздана в 2007 году в Санкт-Петербургском издательстве «Наука», но, к сожалению, это переиздание содержит массу опечаток и ошибок. Поэтому текст книги цитирую по парижскому изданию, но в современной орфографии.

¹³ Дмитрий Чижевский, *ibidem*, с. 248-249.

и в целом ряде других работ, особенно в статьях о творчестве Ф. Достоевского¹⁴. Специфика теории Д. Чижевского состоит в том, что просвещение (непрерывно с маленькой буквы! – Р.М.) для этого ученого не ограничено какой-то определенной эпохой, но является чертой, характерной для европейской мысли вообще на разных этапах ее развития. Просвещение (или просвещенство) в этом смысле связано обязательно с атеизмом и позитивизмом, а также с отмеченными выше «одноплоскостью» и «одноэтажностью» бытия как доминирующими тенденциями в философии. Такое просвещение было и в эпоху античности¹⁵, в некоторых течениях эпохи Ренессанса и так далее до XX века включительно. По всей видимости, эта идея «вечного» просвещения была заимствована Д. Чижевским из работ немецких философов и культурологов. Во всяком случае, в работах В. Дильтея мы встречаем как понятие «греческого просвещения» («griechisches Aufklärungszeitalter»¹⁶), так и мысль о перманентности «просвещенского» скепсиса в истории европейской философской мысли¹⁷.

Вернёмся теперь немного вспять, к истокам европейского Просвещения, чтобы объяснить позиции Э. Кассирера и Д. Чижевского в историческом контексте проблемы. Сегодня мало кто обращает внимание на то, как в оценке Просвещения уже в XIX веке столкнулись два гения немецкой философии – И. Кант и Г.В.Ф. Гегель, и как они совершенно по-разному оценили внутреннюю сущность Просвещения, а также перспективы понимания и интерпретации этой внутренней сущности. Вспомним, что в хрестоматийном ответе на вопрос *Что такое Просвещение?* И. Кант писал:

¹⁴ Итоговыми в этом плане можно считать публикации: 1) D.Tschižewskij: *Tolstoi und die Aufklärung des 18. Jahrhunderts*, „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen“, 1974, Bd. 211, S. 45-53. 2) D.Tschižewskij: *Dostojewskij und die Aufklärung* (Skripten des Slavischen Seminars der Universität Tübingen), Tübingen 1975 (S. 1-23). Специально в контексте нашей проблемы см.: А.В.Тоичкина: *Концепция Просвещения в работах Д.И.Чижевского о Достоевском*, „Вестник Русской христианской гуманитарной академии“ 2011, том 12, выпуск 3. Санкт-Петербург 2011, с. 199-208.

¹⁵ В этом плане мысли Д.Чижевского полностью перекликаются с аналогичными идеями Алексея Лосева, в *Истории античной эстетики* которого есть даже специальная глава *Греческое Просвещение*. А.Лосев пишет: „О софистах можно сказать даже больше. Они весьма близки сердцу западноевропейских просветителей различного толка, потому что сама греческая софистика, несомненно, есть греческое *Просвещение*. Если вся досократовская философия есть греческое Возрождение (понимая древнюю мифологию, как греческую архаику и средневековье) с переходом в антитезу рационализма и эмпиризма (в переводе на греческий стиль – это антитеза элеатства и гераклитизма), то софисты – это как раз типичнейшие просветители, то есть скептики, рационалисты, индивидуалисты и анархисты“ (А.Ф.Лосев: *История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон*. Москва 2000, с.11; курсив в цитате принадлежит А.Лосеву – Р.М.)

¹⁶ См. работу В.Дильтея *Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen*, in: Wilhelm Dilthey: *Gesammelte Schriften*. VIII. Band: *Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie*. Darmstadt 1960. S.75.

¹⁷ Понятно, что В.Дильтей, как и другие немецкие авторы, говорит не об истории собственно философии, а о духовной истории (Geistesgeschichte). К этому же понятию – Geistesgeschichte – обращается и Д.Чижевский в своих немецкоязычных работах.

Просвещение – это выход человека из состояния своего несовершеннолетия, в котором он находится по собственной вине. Несовершеннолетие есть неспособность *пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого*

(Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung)¹⁸.

Приведенное высказывание И. Канта является абсолютно противоположным по отношению к оценке Просвещения со стороны Гегеля, который именно в том факте, что рассудок человека не руководствуется верой, видел основной грех Просвещения:

Вера имеет против Просвещения *божественное право*, право абсолютного равенства себе самой или чистого мышления, и она испытывает со стороны *полную несправедливость*, ибо Просвещение искажает её во всех её моментах и делает их чем-то иным, нежели то, что они составляют в ней¹⁹.

Не кто иной, как Гегель писал, что «*Просвещение, эта суетность рассудка*, является самым резким противником философии»²⁰ (этот вывод почти дословно повторил Д. Чижевский в приведенной выше цитате). Согласимся, что это очень резкая, я бы даже сказал – страшная характеристика: век разума Гегель называет самым резким противником философии, суетностью рассудка. В такой ситуации сам собою возникает вопрос: если философия Просвещения не руководствовалась разумом, то чем же она тогда руководствовалась? На этот вопрос отвечают одновременно Э. Кассирер и Д. Чижевский, и их ответы, по всей видимости, взаимодополняются.

Сегодня речь идёт не о критике или отрицании достижений эпохи Просвещения – речь идёт о попытке понимания этой эпохи в парадигме, обозначенной двумя упомянутыми полюсами: Кантом и Гегелем. Причём такие взаимоисключающие оценки Просвещения характерны не только для отдельных философов, они встречаются у классиков русской литературы. И даже больше, обе оценки – положительная и отрицательная – у одного и того же автора. Достаточно вспомнить Александра Пушкина, который возлагает хвалы Просвещению, когда пишет: «О сколько нам открытий чудных // готовит Просвещенья дух», и порицает и отрицает оковы Просвещенья вместе с со своим героем Алеко: «Презрев оковы Просвещенья // Алеко волен, как они» (цыганы. – Р.М.). В этой пушкин-

¹⁸ Исторический и культурологический комментарий к этому высказыванию И. Канта см.: Peter-André Alt: *Aufklärung*. Stuttgart 2007, S. 1-2. В этом же плане см. не устаревшую статью Эдуарда Винтера: E. Winter: *Die Aufklärung bei den slawischen Völkern und die deutsche Aufklärung*, in: „Zeitschrift für Slawistik“, Band II (1957). S. 153-162.

¹⁹ Гегель: *Феноменология духа*. Москва 1959, с. 303 (перевод Густава Шпета. – Р.М.)

²⁰ Георг Вильгельм Фридрих Гегель: *Философия религии в двух томах*. Том 2. Москва 1977, с. 331 (курсив Гегеля. – Р.М.).

ской концепции соединились как положительный дух эпохи, так и отрицательные «оковы» Просвещения. Можно по-разному спекулировать на тему, что такое в данном случае *дух* (гегелевский дух или сердцевинная идеология эпохи вообще), равно как и о том, что такое *оковы* (кантовские ограничения разума или позднейшее марксово понимание свободы как ограниченной (осознанной) необходимости). В любом случае – все эти концепты впервые в европейской культуре зарождаются в эпоху, о которой мы сегодня говорим.

Приведенные выше примеры говорят о том, как выглядела ситуация в XIX веке, когда Европа переживала осень Просвещения. Ситуация, связанная с оценкой Просвещения, повторилась и в XX веке, о чём свидетельствуют упомянутые книги Эрнста Кассирера и Дмитрия Чижевского. Концепции этих мыслителей можно дополнять мыслями других исследователей. Так, например, у польского литературоведа Зигмунта Лемпицкого в его работах об эпохе Просвещения, есть интересное понятие для обозначения системы мышления в эту эпоху: З. Лемпицкий называет её «архитектурой мысли Просвещения»²¹. Понятие архитектуры мысли предстаёт весьма интересным и одновременно плодотворным для объяснения всевозможных противоречий именно этой эпохи. Хотя вспомним, что Дмитрий Чижевский, наоборот, писал об одноэтажной структуре мира русского просвещения. Сложность идеологической архитектуры в эпоху Просвещения констатируется практически всеми исследователями. Методологическим ориентиром для изучения этой сложности может быть предложенное Юрием Лотманом разграничение Просвещения как идеологического конструкта и Просвещения как реальной идеологической жизни эпохи:

Нам представляется целесообразным разграничивать Просвещение как идеологический конструкт, некоторую идеальную норму, созданную самими философами XVIII века и обобщенную в трудах исследователей в виде непротиворечивой модели, „снимающей“ индивидуальные различия позиции Дидро и Руссо, Вольтера и Мабли, и реальную идеологическую жизнь эпохи, ориентированную на эту норму или на полемику с ней, жизнь всегда более сложную и противоречивую, чем ее собственное о себе представление²².

Отмеченное Ю. Лотманом противоречие между идеальным конструктом Просвещения и реальной жизнью этого времени отразилось практически во всех проектах и дискурсах эпохи: от так называемой карты цивилизации²³ до приключений и сочинений авантюристов²⁴.

Интереснейшая характеристика вырождения русского Просвещения в русское просвещение, о которой было сказано выше, имеет свои философские корни, ибо сам термин – *просвещение*, по-видимому, заимствован Д. Чи-

²¹ Zygmunt Łempicki: *Wybór pism*. Opracował Henryk Markiewicz. Tom 1: *Renesans, Oświecenie, Romantyzm i inne studia z historii kultury*. Warszawa 1966, s. 235.

²² См.: Юрий Лотман: *Слово и язык в культуре Просвещения*, в: Ю.М.Лотман: *Избранные статьи*. Том 1. Таллин 1992, с. 216-223.

²³ См.: Ларри Вульф: *Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения*. Москва 2003.

²⁴ См.: Александр Строев: *«Те, кто поправляет Фортуну». Авантюристы Просвещения*. Москва 1998.

жевским у Гегеля. Именно Гегель принципиально противопоставлял Просвещение и просвещение (*Aufklärung und Aufklärerei*, „*der Dogmatismus der Aufklaere-rei*” у Гегеля). Но в контексте русской истории и русской культуры критика Просвещения Д.Чижевским имеет совершенно особые смыслы, потому что может быть дополнена аналогичными мыслями Густава Шпета. Этот философ писал:

Итак, восемнадцатый век не оставил новому ни философского наследства, ни даже философского завета. Деятнадцатый век и свою приобретательскую, и свою творческую работу должен был наладить собственными усилиями²⁵.

И дальше поразительная характеристика постромантической эпохи:

После декабрьского восстания ретрограды трубили во все трубы; другая сторона должна была смущённо молчать, потому что всякое оправдание «европеизма» было бы сочтено за оправдание декабристов. Гувернёрское воспитание стало в глазах одних очагом заразы, для других – «отводом глаз», для всех – средством самооправдания, хотя и в разных смыслах. Пушкин, очевидно, не думал, что говорит «просвещения плод – разврат и некий дух мятежный», когда утверждал: «Нечего колебаться во что бы то ни стало подавить воспитание частное». Пушкину всё-таки «вымыли голову», именно потому, что он не сказал первого. Уваров нашёл выход из затруднения: просвещение – дух мятежный, пока оно не «приновлено» к нашему духу, здравому, высокому, смиренномудрому...²⁶.

Наконец, ещё одна цитата о Просвещении – довольно известная и принадлежащая перу не кого-нибудь, а Фёдора Достоевского, который со всей серьёзностью писал в своём *Дневнике писателя* за 1880 год:

Сказано, конечно, игриво; но вы произнесли и важное слово: «Просвещение». Позвольте же спросить, что вы под ним разумеете: науки Запада, полезные знания, ремёсла или просвещение духовное? Первое, то есть науки и ремёсла, действительно не должны нас миновать. И уходить нам от них действительно некуда, да и незачем. Согласен тоже вполне, что неоткуда и получить их. Кроме как из западноевропейских источников. За что хвала Европе и благодарность наша ей вечная. Но ведь под просвещением я разумею (думаю, что и никто не может разумать иначе) – то, что буквально уже выражается в самом слове «просвещение», то есть свет духовный, озаряющий душу, просвещающий сердце, направляющий ум и указывающий ему дорогу жизни. Если так, то позвольте вам заметить, что такое просвещение нам нечего черпать из западноевропейских источников за полнейшим присутствием (а не отсутствием) источников русских. Вы удивляетесь? Видите ли: в спорах я люблю начинать с самой сути дела, с самого спорного пункта разом²⁷.

Кроме обозначенных проблем Просвещения мы можем назвать и другие, важные для этой эпохи, темы: идеология Просвещения в её преломлении в последующие века, вопросы утопии в литературе и философии Просвещения, соотношение в литературе Просвещения поэтики и риторики других эпох (прежде

²⁵ Густав Шпет: *Сочинения*. Москва 1989, с. 96.

²⁶ Густав Шпет, *ibidem*, с. 275.

²⁷ Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Том двадцать шестой: *Дневник писателя 1877 (сентябрь-декабрь), 1880 (август)*. Ленинград 1984, с. 150.

всего античности и Возрождения), масонский дискурс Просвещения. Стоит упомянуть отдельно и о парадоксальной трагедии Жана Жака Руссо, о котором сейчас много спорят европейские гуманитарии. Как и почему так случилось, что человек, который не воспитывал собственных детей, оставил целую программу воспитания, человек, который был несчастлив в любви, оставил образец любовного романа эпохи, и так далее. Мы опять возвращаемся к очень важному моменту этой эпохи – соотношению реалий жизни, с одной стороны, и деклараций, проповедуемых лозунгов, с другой стороны. Это та своеобразная поэзия и правда эпохи Просвещения, о которой очень точно писал Э.Кассирер, ссылаясь на опыт Ж.Ж. Руссо:

Человек бежит в мир, в общество, отдается бесконечному числу разного рода занятий, увлечений и развлечений только потому, что он не может вынести пребывания наедине с самим собой и должен стыдиться подлинного взгляда на себя. Вся эта безостановочная и бесцельная, суетная активность возникает только из страха перед покоем; ибо остановись человек хотя бы на мгновение для того, чтобы по-настоящему осознать это свое состояние и понять, что он такое есть, – он оказался бы жертвой самого глубокого и безнадежного отчаяния²⁸.

В эпоху Просвещения рождается также совершенно особое отношение к зверям (его можно было назвать «просвещённым» отношением к зверям). Бестиарий эпохи Просвещения тоже весьма своеобразный – в большинстве случаев это вариации на темы Йоганна Каспара Лаватера (1741-1801), хотя мы наблюдаем и следы средневековой и ренессансной традиций. О Лаватере размышляет даже Николай Радищев в *Путешествии из Петербурга в Москву* (станции *Новгород* и *Зайцево*), не говоря о целых страницах, посвящённых разговорам с Лаватером в *Письмах русского путешественника* Николая Карамзина²⁹. Но отношение к зверям в эпоху Просвещения имеет ещё один важный аспект, больше всего проявивший себя в научных дискурсах этой эпохи и из этих дискурсов перешедший в тексты художественных произведений. Речь идет о соотношении звериного и собственно человеческого (как части божественного) в человеке, с одной стороны, а с другой стороны, о соотношении в человеке животного (как живого) и автомата (как механического и в этом смысле мертвого). В русской литературе эта традиция будет существовать весь девятнадцатый век в разных ипостасях, вплоть до Льва Толстого, о влиянии на которого идей Лаватера блестяще написал Николай Гудзий в статье *Элементы физиономики в творчестве Льва Толстого (Толстой и Лафатер)*, где указана также огромная популярность идей Лаватера в русской культуре XIX века³⁰. О том, насколько тема бестиария во всём её разнообразии важна для эпохи Просвещения, свидетельствуют и спе-

²⁸ Эрнст Кассирер: *Философия Просвещения*. Москва 2004, с. 176.

²⁹ См. об этом статью А.В.Михайлова, обобщающую опыт чтения и интерпретации наследия швейцарского философа: Александр Михайлов: *Йоанн Каспар Лафатер*, в: Александр Михайлов: *Избранное. Завершение риторической эпохи*. Санкт-Петербург 2007, с. 348-394.

³⁰ Николай Гудзий: *Элементы физиономики в творчестве Льва Толстого (Толстой и Лафатер)*, в: *Проблемы сравнительной филологии. Сборник статей к 70-летию члена-корреспондента АН СССР В.М.Жирмунского*. Москва-Ленинград 1964, с. 354-362.

циальные заметки под названием *Человек и животное (Mensch und Tier)* в книге М.Хоркхаймера и Т.Адорно³¹.

Просвещение, конечно же, определило во многом события прошлого, XX века, о чём свидетельствует упомянутая монография М.Хоркхаймера и Т.Адорно³². Написанная в 1947 году книга представляла собой попытку критики Просвещения как эпохи такого разума, который обусловил собой трагедии XX века. Осмысление и осознание зависимости XX века от идеологии Просвещения, возможно, наиболее последовательно выражено в романе Бориса Пастернака *Доктор Живаго*. В самом конце романа один из персонажей – Гордон – говорит: «Так было уже несколько раз в истории. Задуманное идеально, возвышенно, – грубело, овеществлялось. Так Греция стала Римом, так русское просвещение стало русской революцией». Революция, конечно же, здесь воспринимается как целая цепь событий в России первой четверти XX века.

И последнее. Эрнст Кассирер в предисловии к упомянутой книге о философии Просвещения писал, что учёные должны создать необходимое предварительное условие для пересмотра громкого судебного дела, которое возбудили против Просвещения романтики и «вместо презрительного или высокомерного отношения к Просвещению мы должны вновь обрести мужество приложить его мерки к самим себе и внутренне вступить с ним в проблемную дискуссию»³³.

³¹ См.: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 1988, S.262-271.

³² См. русский перевод: М.Хоркхаймер, Т.В.Адорно: *Диалектика Просвещения. Философские фрагменты*. Москва – Санкт-Петербург 1997.

³³ Эрнст Кассирер, *ibidem*, с. 14.

Татьяна Автухович
(Седльце)

**КОНЦЕПТ «ПРОСВЕЩЕНИЕ»
В ВОСПРИЯТИИ РЯДОВЫХ СОВРЕМЕННОКОВ
(по материалам мемуарной литературы XVIII века)**

Abstract

The article investigates the perception of the word “enlightenment” in Russia in the second half of the eighteenth century on the basis of memoirs. Memoirs conceived of enlightenment as mainly erudition deprived of a moral content and therefore faulty. For ordinary contemporaries, bearers of an everyday consciousness, enlightenment was mostly a buzzword, a stereotypical statement. A straightforward understanding of the enlightenment as a dissemination of knowledge was combined with the reduction of the social, political and humanistic content of the enlightenment programme.

Keywords: Enlightenment, education, upbringing, memoirs, everyday consciousness, daily routine

Еще в конце XIX века, обосновывая значимость мемуарных свидетельств для изучения истории страны, Н.Д. Чечулин писал:

Но можно ли сказать, что знаешь историческое значение того или другого события, если не знаешь в точности его значения для современников, его влияния на них, наконец, его понимания современниками, теми, кто создавал это событие, кто жил с ним, кто им увлекался, радовался, гордился или страдал¹.

Отвечая на свой вопрос, исследователь настаивал на том, что «только изучение события на фоне эпохи, только понимание того, чем было оно для современников», позволяет дать правильную его оценку, а также понять «умственный и нравственный строй» народной жизни².

¹ Николай Чечулин: *Мемуары, их значение и место в ряду исторических источников*. Санкт-Петербург 1891, с. 8.

² Николай Чечулин, *ibidem*, с. 10.

На рубеже XX-XXI вв. в связи с поиском новых литературоведческих подходов и утверждением антропологического вектора исследования эти слова звучат более чем актуально. По существу о том же, хотя в иной перспективе, пишет знаменитый историк Р. Дарнтон:

Возможно, Просвещение было чем-то намного более земным, чем та высокогорная интеллектуальная атмосфера, какую описывают авторы учебников, и имеет смысл усомниться в слишком умственной, слишком метафизической картине интеллектуальной жизни в восемнадцатом веке. Один из способов вернуть Просвещение на землю – посмотреть на Просвещение с точки зрения авторов восемнадцатого века³.

Оба ученых утверждают такой взгляд на историю и литературу, который придает новый импульс изучению исторических ментальностей, парадигм сознания, проявляющихся в повседневной жизни людей, и – что наиболее перспективно для литературоведа – позволяет в новой проекции увидеть воплощенные в произведении модели мироустройства, мирообразы, осмыслить их как результат структурирования окружающей реальности с точки зрения обыденного сознания, отраженного на уровне нарратива, стиля, а также восприятия ключевых идей и стереотипов эпохи в их ценностном преломлении.

В данной статье предпринята попытка рассмотреть восприятие такого явления, как Просвещение, людьми XVIII века. В качестве свидетельств рассматриваются мемуарные источники трех типов: принадлежащие рядовым современникам, то есть отражающие обыденное сознание⁴; написанные представителями творческой интеллигенции, то есть представляющие сферу духа, рефлексии над историей; оставленные теми, кто был причастен к лабиринтам власти, то есть имел возможность активно творить историю. Сопоставление этих «зеркал» позволяет оценить как соотношение разных уровней общественного сознания, так и характер восприятия ведущих идей эпохи различными социальными группами, поскольку мемуарные тексты отражают соотношение (или взаимодействие) социального опыта и генетической памяти, которое определяет повседневную жизнь людей. Особый интерес этот вопрос представляет в связи с проблемой результативности такого культурного и идеологического проекта, как Просвещение: именно «устойчивые априорные структуры жизнедеятельности общества часто оказываются почти непреодолимым фактором, той слабо осознаваемой, но существенной реальностью, о которую разбиваются планы преобразователей»⁵.

В качестве предмета исследования выступает осмысление семантики слова «просвещение» современниками. При всей кажущейся локальности данной

³ Роберт Дарнтон: *Высокое Просвещение и литературные низы в предреволюционной Франции*, «Новое литературное обозрение» 1999, № 3 (37), с. 7-8.

⁴ То обстоятельство, что в статье анализируются мемуары, написанные представителями дворянского сословия, не исключает возможности рассматривать их как отражение обыденного сознания: во-первых, образовательный уровень тогдашнего провинциального дворянства был невысок и немногим отличался от уровня образованности крестьянского сословия; во-вторых, сознание большинства мемуаристов определяется расхожими мнениями, отражая именно уровень общих, стереотипных представлений.

⁵ Ирина Сиротина: *Отчужденный тип философствования в мемуарах русской интеллигенции от XIX к XXI веку*. Саранск 2002, с. 3.

проблемы, она чрезвычайно значима, поскольку в этом микроэлементе мемуарного текста отражаются, с одной стороны, адаптационные процессы, благодаря которым происходит усвоение нового идеологического явления, с другой стороны, мировоззренческие сдвиги в сознании: интенции смыслообразования всегда определяются ментальными процессами⁶. Не случайно Е.Н. Марасинова указывает, что «адекватное понимание российского Просвещения предполагает постановку и решение» ряда проблем, среди которых «преломление идей Просвещения в обыденном сознании и каждодневных моделях поведения»⁷.

Как известно, грандиозный утопический проект XVIII века, Просвещение возникло на волне антифеодалного движения народов. Критика церкви, рабства как проявления социального угнетения и неравенства, защита идеи естественного равенства людей, свободы мысли, обоснование стройной концепции переустройства мира на началах разума, согласно которой внедрение разумных (просвещенных) законов должно обеспечиваться действиями просвещенного правителя (теория просвещенного абсолютизма) и всемерным просвещением народа, – таковы наиболее значимые социально-политические составляющие этой оптимистической идеологии. Немаловажно и то, что французская просветительская мысль – это «философским образом осмысленная особая культура мышления и поведения человека XVIII века», которая предполагала рационализм, здравый смысл и свободу от всякой авторитарной догмы как основополагающие принципы мышления и обоснование независимости частной жизни как регулятор сферы общественного поведения⁸. Просветительские импульсы присущи уже реформам Петра I, но в полной мере идеи Просвещения становятся достоянием интеллектуальной жизни России во второй половине XVIII века. Именно в это время слова «просвещение», «просвещенный», «просветитель» входят в активный оборот, в том числе в мемуарных текстах, становясь, наряду с понятием «мода», одним из ключевых концептов эпохи.

Анализ текстов выявляет, с одной стороны, повышенную семантическую емкость, с другой стороны – смысловую неопределенность данного понятия в сознании современников.

Наиболее очевидным, отразившимся в большинстве мемуаров, было значение просвещение – образование. Мемуаристы обыгрывают прозрачную связь слова просвещение с понятием свет знаний: «Заря наук для нашего отечества начала пробиваться сквозь мрак невежества в конце осьмого десятка прошедшего столетия», – писал Г.С. Винский⁹; «Боже, в каком я был восторге от ниспавшего на меня света! Я готов был расцеловать своего просветителя!» – такой восторженной записью охарактеризовал А.Д. Галахов, известный в XIX веке исследователь русской литературы, свое состояние после знакомства с уравнениями

⁶ Ирина Сиротина, *ibidem*, с. 5.

⁷ Елена Марасинова: *Психология российского дворянства последней трети XVIII века (по материалам эпистолярной переписки)*. Москва 1999, с. 23.

⁸ Тамара Длугач: *Подвиг здравого смысла, или Рождение идеи суверенной личности (Гольбах, Гельвеций, Руссо)*. Москва 1995, с. 4.

⁹ Григорий Винский: *Мое время. Записки Г.С.Винского*. Ред. и вступ. ст. П.Е.Щеголева. Санкт-Петербург 1914, с. 16.

первой степени¹⁰. Эта взаимосвязь отчетливо артикулирована и в исповедальных мемуарах Д.И. Фонвизина, который пишет о «софистических рассуждениях» безбожников-вольтерьянцев, что «такие умствования [...] не просвещают, но помрачают человека»¹¹.

Мемуаристы дифференцируют природный ум и способности с одной стороны и наличие образования с другой: так, Фонвизин, характеризуя своего отца, пишет: «Отец мой был человек большого здравого рассудка, но не имел случая, по тогдашнему образу воспитания, просветить себя учением»¹².

Объем знаний, необходимый для признания человека просвещенным, варьируется. Для Г. Добрынина, автора наиболее личностных мемуаров XVIII века, просвещение ассоциируется с простой осведомленностью. В значении «осведомленность» слово «просвещение» выступает, например, в характеристике архиерея, который, по словам мемуариста, был просвещеннее своих коллег, поскольку жил и работал в разных городах. Как и многие его современники, невысоко оценивая уровень тогдашней системы образования, отмечая неуважительное и скептическое отношение к ученому сословию (к учителям, университетским профессорам), Добрынин отдавал должное кругозору героев своих мемуаров.

Напротив, в *Записках* Е.Р. Дашковой формула «просвещенный ум», являясь едва ли не основной при оценке окружающих, превращаясь в стереотип, не тождественна элементарной образованности (так, собираясь в заграничное путешествие, она мотивирует его необходимость «отсутствием в России образованных людей»¹³), а предполагает, очевидно, знакомство с философскими идеями французов.

В антонимической, согласно контексту, паре «просвещение и невежество» (Г. Добрынин) отчетливо ощущается в целом позитивное отношение мемуаристов к знаниям. В таком восприятии, безусловно, сказалось и воздействие последовательных мер, направленных на повышение образованности дворянства, и влияние на общественное сознание литературы, в которой сатирическое осмеяние невежественных дворян стало заметным явлением именно во второй половине XVIII века. Образованность осознается как одно из значимых достоинств личности.

Но не главным. В большинстве мемуаров присутствует двойственное, часто ироническое или вообще отрицательное отношение к просвещению и его результатам. С одной стороны, это объясняется тем, что в России приоритетными в системе общественных ценностей продолжали оставаться христианские добродетели, формирование которых, прежде всего, было связано с нравственным воспитанием. Просвещение для русских людей XVIII века имеет благотворные результаты только в том случае, если выступает как часть воспитания. С другой стороны, ставка на разум, с помощью которого человек может и должен управлять страстями души, характерна в целом для просветительской доктрины, которая акцентировала именно процесс познания и образования как усвое-

¹⁰ Алексей Галахов: *Из записок человека. Сто один*, «Русский вестник» 1876, № 10, с. 825.

¹¹ Денис Фонвизин: *Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях*, в: *Русская проза XVIII века*. Москва 1971, с. 392.

¹² Денис Фонвизин, *ibidem*, с. 377.

¹³ Екатерина Дашкова: *Записки. 1743-1810*. Ленинград 1985, с. 74.

ния знаний. Можно утверждать, что в мемуарах отразилась проблематизация – в большей или меньшей степени оторефлексированная – ущебности сугубо рационалистической концепции просвещения.

Смысловая связь просвещения и воспитания разрабатывается мемуаристами в самых разных аспектах и контекстах.

Для Екатерины II нравственность и просвещенность в их благотворном союзе являются залогом осуществления мудрого правления философа на троне, просвещенного государя:

Не удивительно, что в России было среди государей много тиранов. Народ от природы беспокоен, неблагодарен и полон донощиков и людей, которые, под предлогом усердия, ищут лишь, как бы обратить в свою пользу все для них подходящее; надо быть хорошо воспитанным и очень просвещенным, чтобы отличить истинное усердие от ложного, отличить намерения от слов и эти последние от дел. Человек, не имеющий воспитания, в подобном случае будет или слабым, или тираном, по мере его ума; лишь воспитание и знание людей могут указать настоящую средину¹⁴.

Нельзя не обратить внимания, во-первых, на очередность: «хорошо воспитанным и очень просвещенным», а не наоборот; во-вторых, на то, что «воспитанность» в данном контексте вовсе не сводится к наличию хороших манер, а предполагает именно нравственные добродетели.

Многие мемуаристы с сожалением констатируют, что просвещение как приобретение знаний отеснило нравственное воспитание современников. Так, Г. Винский пишет: «В России научение почти повсеместно принимается за воспитание»¹⁵, хотя, по мнению мемуариста, следует прежде воспитывать, а потом научать. О том же говорит Г. Добрынин, когда оговаривается: «просвещение – по-нынешнему воспитание»¹⁶. Для обоих просвещение как накопление знаний приобретает значение одностороннего и ущебного, лишнего нравственного содержания процесса; просвещение неотделимо от нравственного наставления, обучение и воспитание представляют для них единый процесс. Однако вторая половина XVIII века проходит под знаком разрушения этого единства, и мемуаристы фиксируют этот процесс и его результаты.

Так, Г. Добрынин, с юности поклонник свободы и вольности, в конце концов приходит к выводу, что, хотя сочинения «Лесажа, Волтера и Монтескье [...] суть явления, отверзающие умственный глаз подобных им человек, и оживотворяющие ощутительно душу мыслящего существа»¹⁷, тем не менее, «французское образование» (которое ассоциируется в его представлении с идеями французских просветителей. – Т.А.) «очищает и возвышает ум, но портит сердце и воротит добродетель, поселяя на место ее пороки»¹⁸. Поэтому в современной

¹⁴ Екатерина II: *Памятник моему самолюбию*. Москва 2003, с. 59.

¹⁵ Григорий Винский: *Мое время. Записки Г.С. Винского*. Ред. и вступ. ст. П.Е. Щеголева, Санкт-Петербург, 1914, с. 18.

¹⁶ Гавриил Добрынин: *Истинное повествование или Жизнь Гавриила Добрынина (пожившего 72 г. 2 м. 20 дней), им самим писанная в Могилеве и в Витебске. 1752-1823*. Предисловие М.Семевского, Санкт-Петербург, 1872, с. 176.

¹⁷ Гавриил Добрынин, *ibidem*, с. 134.

¹⁸ Гавриил Добрынин, *ibidem*, с. 229.

ему Москве он с огорчением наблюдает противоречивое сочетание «просвещения и невежества» и не верит в то, что есть «дома препорядочные, якобы составленные из чести, добродетели и просвещения»¹⁹ – в последнем примере очевидно контекстуальное уравнивание просвещения с понятиями, определяющими нравственные достоинства личности; показательна последовательность искомых качеств – как и у Екатерины, их перечень начинается с нравственных достоинств.

Как и Добрынин, Г. Винский также связывает истоки просвещения с Францией: французы, пишет он,

одни гораздо более способствовали нашему научению, нежели совокупно вся Европа. Россия, по воле Петра Великого, находившись более полувека под ферулою немецкою, даже и признаков не являла просвещения. Царствованию Екатерины принадлежит вся честь водворения в нашем отечестве полезных наук, которые разительнейшим образом начали иметь влияние на нравственность²⁰.

Осмысливая результаты этого влияния, Винский подчеркивает, что «Роллени, Лесажи, Вольтеры, Ж.Ж. Руссо» приохотили русских к чтению и самостоятельному рассуждению, виной чему их «занимательный слог, важность вещесловия, смелые истины»²¹.

Обратим внимание на то, что в мемуарах Добрынина и Винского фигурирует один и тот же перечень авторов и произведений: Вольтер, Лесаж, Руссо. С одной стороны, это авторитетные тексты, которые покупались и даже переписывались от руки, «читались с крайнею жадностию»²², с другой стороны, некий модный набор, который у всех на слуху и является обязательным для ознакомления. Не случайно Д.И. Фонвизин в *Недоросле* устами Стародума утверждал, что бывает «мода и на мысли, как на пряжки и пуговицы»²³. Учение французских просветителей стало модой, на что указывал один из авторов масонского журнала «Вечерняя заря»: «Не бывши просвещен нравоученьем модным, не можешь в публике казаться благородным»²⁴.

Менее очевидна в размышлениях мемуаристов связь просвещения и воспитания с проблемой власти и свободы, но, тем не менее, она просматривается. Осознавалась она, прежде всего, людьми, причастными к власти, но оценивалась по-разному.

Например, А.И. Бибииков, сенатор, генерал-аншеф, который выполнял ответственные поручения Екатерины II, в том числе инспектировал южные границы России в виду польских волнений, а затем руководил подавлением пугачевского восстания, видит в просвещении народа, прежде всего, благо и мотивирует свое мнение тем, что «по суеверию и крайнему непросвещению жителей сих об-

¹⁹ Гавриил Добрынин, *ibidem*, с. 260.

²⁰ Григорий Винский, *ibidem*, с. 16.

²¹ Григорий Винский, *ibidem*, с. 119.

²² Григорий Винский, *ibidem*, с. 45.

²³ Денис Фонвизин: *Недоросль*, в: *Собрание сочинений: в 2 т. Т.1*. Москва, Ленинград 1959, с. 130.

²⁴ Вечерняя заря. 1782. № IX. С. 70. Цитируется по: Людмила Вдовина: *Духовные искания в русском обществе в последней четверти XVIII в.*, в: *Мировосприятие и самосознание русского общества (XI-XX вв.)*. Москва 1994, с. 95.

ширных стран, могут они быть вовлечены злоумышленными в непредвидимые и опаснейшие бедствия»²⁵. «Непросвещенный край»²⁶ может быть охвачен бунтом – в данном контексте слово «непросвещенный» явно приобретает смысл «не охваченный контролем и попечением высшей власти», которая и является источником света – преобразований и установлений. Комментируя Указ от 19 февраля 1786 года, которым Екатерина II отменяла в России звание раба, Бибииков пишет:

Петр Великий возвел и поставил Россиян на степень просвещенных народов, но великая сия мать отечества более сего сделала; уволив подданных своих от уничижительного рабского имени, благоволила поступать с ними, как с людьми вольными и просвещенными²⁷.

В данном контексте слово «просвещенный» очевидно несет семантику «сознательный». Та же семантика просматривается в рассуждении о необходимости преобразований и новых установлений, «сообразных тогдашним обстоятельствам, нравам, просвещению народному и духу времени»²⁸. Важно то, что просвещение и свобода (вольность) в понимании Бибиикова не противоречат друг другу. Однако само просвещение сенатор понимает в рамках концепции просвещенного абсолютизма, полагая, что просвещенный человек – это «прежде всего верноподданный, способный принести наибольшую пользу Отечеству, а значит – монархии»²⁹.

Напротив, княгиня Дашкова право человека на свободу понимала в духе своего времени, поэтому, обсуждая с Дидро вопрос об освобождении крестьян, она настаивает на том, что «Просвещение ведет к свободе; свобода же без просвещения породила бы только анархию и беспорядок»³⁰.

Аналогичный акцент встречаем в *Записках Андрея Тимофеевича Болотова*: автор почти демонстративно избегает слов «просвещение» и «просвещенный», употребление которых в мемуарах носит единичный характер. Более того, потрясения московского «чумного» мятежа 1771 года, во время которого были убиты многие служители церкви, объяснил именно разрушительным влиянием просвещения: «Вот плоды просвещенного века»³¹.

Отношение к просвещению как к источнику революционной «заразы» особенно усилилось после Французской революции. Не случайно в мемуарах Г. Винского находим следующее утверждение: «Волтеры – не Мараты; Ж.Ж. Руссо – не Кутоны, Бюффоны – не Робеспьеры», которое возникает как реакция на массовый отказ от увлечения идеями французских просветителей. Винский далек от желания вслед за толпой кричать: «Распинайте французов!», напротив, он подчеркивает историческое значение просветительского учения:

²⁵ Александр Бибииков: *Записки о жизни и службе Александра Ильича Бибиикова. Составлены сыном его сенатором Бибииковым*. Москва 1865 (2-е издание), с. 25.

²⁶ Александр Бибииков, *ibidem*, с. 24.

²⁷ Александр Бибииков, *ibidem*, с. 59.

²⁸ Александр Бибииков, *ibidem*, с. 38.

²⁹ Елена Марасинова, *ibidem*, с. 23.

³⁰ Екатерина Дашкова, *ibidem*, с. 80.

³¹ Андрей Болотов: *Записки Андрея Тимофеевича Болотова. 1737-1796*. В 2 томах. Том 1. Тула 1988, с. 456.

«Ежели когда-нибудь настанут времена правды, тогда великие умы XVIII-го столетия, истинные благодетели рода человеческого, получают всю им принадлежащую честь и признательность»³².

Просвещение как распространение знаний, таким образом, воспринималось как явление двойственное по своим результатам: оно не только несет свет, но и способно повергнуть в мрак государственных беспорядков, религиозного критицизма, а на бытовом уровне – распутства. Эта двойственность проявляется в воспоминаниях князя И.М. Долгорукова, для которого «основательное просвещение» является положительной характеристикой только в том случае, если дополнено «прекраснейшей нравственностью»³³. Именно поэтому князь в одном из контекстов использует формулу «просвещение [...] не в превратном, а в настоящем его смысле»³⁴, что подразумевает наличие разных пониманий просвещения и образованности. «Человек дворянской толпы, служилый дворянин с ограниченным подчас и узким кругозором [...] который держится “пошлых”, как тогда говорили, расхожих, всем известных и обыкновенных правил»³⁵, князь Долгоруков выражает общее представление о просвещении, в котором признание необходимости и благотворности света знаний аранжируется недоверием к нему как к занятию опасному и ненужному, высмеянным еще Кантемиром в его первой сатире. Подобное восприятие свидетельствует о столкновении различных систем ценностей в сознании мемуариста.

В среде обычных людей гораздо чаще встречалось открытое неприятие просвещенности и просвещения, которое отождествлялось с распутством. Наиболее очевидно такое восприятие проявилось в мемуарах А.Е. Лабзиной, которая описывает своего мужа, известного ученого А.М. Карамышева, как воплощение порока, причем прямо связывает его бытовую распущенность с просвещением: «Мудреная для меня эта любовь! Не все ли так любят там, куда он меня везти хочет, и не это ли воспитание, которое называют лучшим и просвещенным?»³⁶. Характерно, что свой контакт с просвещенным человеком мемуаристка расценивает как утрату «блаженного состояния» душевного спокойствия и неведения греха.

Понимание просвещения как знания, лишённого нравственного содержания, проявилось и в мемуарах Фонвизина: когда автор *Чистосердечного признания* рассказывает о первом знакомстве с эстампами эротического содержания и о том, как показал их одной из своих знакомых девиц, он завершает свое повествование словами: «...она в теории получила равное со мною просвещение»³⁷, которые в исповедальном контексте несут явный иронический смысл.

³² Григорий Винский, *ibidem*, с. 17.

³³ Иван Долгоруков: *Капище моего сердца, или Словарь тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни*. Издание подготовил В.И. Коровин. Москва 1997, с. 105.

³⁴ Иван Долгоруков, *ibidem*, с. 192.

³⁵ Валентин Коровин: *Князь Иван Долгоруков и «Капище моего сердца»*, в: Иван Долгоруков: *Капище моего сердца, или Словарь тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни*. Издание подготовил В.И. Коровин. Москва 1997, с. 325.

³⁶ Анна Лабзина: *Воспоминания Анны Евдокимовны Лабзиной (1758-1828)*. Санкт-Петербург 1903, с. 44.

³⁷ Денис Фонвизин: *Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях*, в: *Русская проза XVIII века*. Москва 1971, с. 383.

Усвоение идеи свободы личности, ее гражданского достоинства неизбежно вносило раздвоенность в сознание современников. Можно говорить о поверхностном или избирательном усвоении просветительской философии, в которой, в зависимости от статуса и уровня личностных притязаний, были восприняты либо позиция суверенной, независимой личности, способной на личный выбор и ответственные решения, либо самое простое – «вольтерьянство», связанное с отрицанием религиозных ценностей и последующей неизбежной нравственной вседозволенностью и разрушительным скептицизмом, в то время как гуманистический пафос этой философии оставался «незамеченным». Многие мемуары свидетельствуют об этом противоречии.

Так, княгиня Е.Р. Дашкова трансформирует идеи Просвещения, усвоенные ею сначала в процессе чтения философов, а затем на опыте личного деятельного участия в политике, именно в модель жизненного поведения суверенной личности – интеллектуальной, самодостаточной, свободной, но при этом эмоционально холодной, особенно в отношениях с детьми.

Г. Добрынин усвоил самый, может быть, важный урок европейского Просвещения, который, по словам Канта, сводился к призыву иметь «мужество пользоваться собственным умом»³⁸. «Правило “молись и трудись” мне было известно, но я верил ему не слепо. Я разумел, что оно принадлежит человеку благородному, должностному, гражданину, и проч., а не рабу, стнящему под игом самонравия»³⁹. Свобода и воля, а также потребность в самореализации («Я, против воли моей, всегда тревожился неведомо откуда происходившим вопросом: что я теперь? и что буду впредь? где мой хлеб насущный?»⁴⁰) были главными его приоритетами в выборе жизненного пути, что очевидно является результатом осознания просветительской идеи самоценности человеческой личности.

В сознании Г. Винского сталкиваются усвоенное от просветителей критическое отношение к церкви («Проклятая поповщина! Где ты не злочинствовала!», – так завершает он повествование о дьячке-учителе, который единственным средством воспитания считал розги, но при этом использовал их избирательно, в зависимости от размеров родительских подношений) и характерное для начала XIX века (момента написания мемуаров) возвращение к традиционным религиозным ценностям, что было реакцией на революцию во Франции.

А.Д. Галахов вспоминает своего деда, помещика Сербина, «заразившего» религиозным неверием: «Твердый скептик во всем, что касалось религии, дед как будто и не знал того, что французские философы говорили о гуманном отношении к людям»⁴¹, оставаясь убежденным крепостником. Сочувствие принципам и идеям Просвещения уживалось в сознании А.Т. Болотова – человека, для которого просветительские идеи разума и практического устройства мира стали моделью житнетворчества, с верой в незыблемость крепостнических по-

³⁸ Иммануил Кант: *Ответ на вопрос. Что такое просвещение*, в: *Сочинения в 6 томах*. Т. 6. Москва 1966, с. 27.

³⁹ Гавриил Добрынин, *ibidem*, с. 55.

⁴⁰ Гавриил Добрынин, *ibidem*, с. 133.

⁴¹ Алексей Галахов: *Из записок человека. Сто один*, «Русский вестник» 1876, № 11, с. 75.

рядков⁴². У обоих персонажей стремление просветить крестьян, научить их грамоте, ремеслам сочеталось с жестокостью и неумеренностью в наказании за любую провинность. Достаточно вспомнить рассказ Болотова о том, как он собственноручно выбивал из крестьянина признание в совершенной краже и имя сообщника, – в этом рассказе поражает не столько факт многоразового избияния, сколько эмоциональная холодность экзекутора и его убежденность в разумности именно такого способа диалога и некое самолюбование своей находчивостью, проявленной в процессе дознания.

Н.Д. Чечулин, характеризуя состояние русского общества второй половины XVIII века и его отношение к проблеме крепостного права и освобождения крестьян, пишет о том, что большинство дворян, даже тех, кто придерживался прогрессивных мыслей, не было готово к отмене крепостного права⁴³.

Безусловно, это не было общим правилом. Например, А.П. Керн, характеризуя своего отца, который «был добр, великодушен, остроумен по-вольтеровски, достаточно по тогдашнему времени образован и глубоко проникнут учением Энциклопедистов», отмечает, что тот «в общении с крестьянами и прислугой [...] проявлял большую гуманность. Он был враг телесных наказаний и платил жалованье прислуге в то время, когда на мужиков смотрели исключительно как на рабочую силу»⁴⁴. Однако эта гуманность у него, как и у Дашковой, сочеталась с поразительным эмоциональным бесчувствием по отношению к членам семьи, в частности к дочери: отец наказывал ребенка за плач, запрещал пеленать и укачивать, рассказывать сказки на ночь, сидеть около него перед сном. Жестокая брань, упреки по любому поводу внушали девочке, а потом девушке только страх. В довершение всего семнадцатилетнюю наивную Анну отец из меркантильных соображений выдал замуж за 52-летнего («безобразного старого») генерала, искалечив ее жизнь. Не случайно в воспоминаниях Керн слово «просвещенный» выступает явным антонимом к слову «добрый»: рассказывая о чете малороссийских старичков, напоминающих старосветских помещиков Гоголя, мемуаристка пишет: «...с этими добряками приятно и привольно было жить и более просвещенным, чем они, людям»⁴⁵, – контекст высказывания позволяет увидеть в нем упрек просвещенным, но бездушным людям.

В мемуарах, таким образом, проявляется характерная для обыденного сознания тенденция выше ценить нравственные достоинства личности, а не интеллектуальные, как того требовала эпоха. Сопоставив разные источники, можно увидеть, что ряд позитивных характеристик, как правило, начинается со слов «добрый», «радушный», «гостеприимный», «порядочный» и только со временем на первый план выдвигается слово «образованный». Слово же «просвещенный» почти всегда имеет едва уловимые дополнительные негативные коннотации, ко-

⁴² Ирина Щерблыгина: *Нравственная позиция А.Т.Болотова в системе его нравственных ориентаций (к вопросу о системе ценностей русского образованного дворянства второй половины XVIII в.)*, в: *Человек эпохи Просвещения*. Москва 1999, с. 120-137.

⁴³ Николай Чечулин: *Русская провинция во второй половине XVIII века*. Санкт-Петербург 2010, с. 669-670.

⁴⁴ Анна Керн: *Воспоминания, дневники, переписка*. Москва 1974, с. 103.

⁴⁵ Анна Керн, *ibidem*, с. 108.

которые обнаруживают подсознательное недоверие мемуаристов к данному явлению.

Можно согласиться с Л.Н. Вдовиной и другими исследователями, которые пишут о том, что идеи французских просветителей функционировали в России второй половины XVIII века как своеобразная интеллектуальная мода:

Вольтер служил для читающей, интеллектуальной части русского дворянства как бы средством испытания веры, школой “духа”. В дальнейшем, пройдя через это испытание сомнением, одни приобретали снова душевный покой, другие – оставались холодными скептиками, третьи – вступали на путь религиозных исканий⁴⁶.

Увлечение «французским образованием» окончательно рассеивается в 1812 году, когда мемуарист «при каждом приближении к нам просвещенного народа бегал по лесам и по болотам»⁴⁷. Слово «просвещение», таким образом, приобретает для Г. Добрынина очевидный иронический смысл.

Подводя итог, скажем, что мемуары современников зафиксировали в целом общее – единое для группового (коллективного) сознания понимание слова «просвещение» и достаточно единообразное эмоциональное восприятие процессов, вызванных распространением идей французского Просвещения в России. Это единство обнаруживает, с одной стороны, прямолинейное понимание слова просвещения как распространения знания, образованности при редукции социально-политической и гуманистической составляющих просветительской программы, с другой стороны – столкновение в сознании современников идей рационализма с традиционным для христианской культуры, определявшей ментальность народного большинства, приоритетом нравственности и веры. Незначительные расхождения в понимании слова «просвещение», «просветитель», «просвещенный» обусловлены индивидуальной динамикой усвоения его истинного философского и социокультурного смысла. В то же время очевидным является то, что именно ментальные стереотипы и ценности, характерные для обыденного сознания, определяют вектор усвоения идей Просвещения в России во второй половине XVIII века. Наиболее точно восприятие просвещения на уровне массового сознания выразил А. Измайлов в своем сатирическом романе *Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества* формулой «просвещение ног», имея в виду именно поверхностный, внешний характер этого восприятия. Оптимистическая вера русских просветителей, в том числе Екатерины II, в то, что с помощью образования можно «в конце концов исправить все – и политику, и “поврежденные нравы”, и (когда-нибудь) рабство»⁴⁸, столкнулась с вековыми традициями и представлениями, интенции европейской культуры – с русской самобытностью. Поэтому антиномия «свет» и «тьма» в применении к обыденному сознанию имеет тенденцию к нейтрализации смысловых оппозиций, более того – к ее проблематизации, когда «свет» (образованности) оборачи-

⁴⁶ Людмила Вдовина: *Духовные искания в русском обществе в последней четверти XVIII в.*, в: *Мировосприятие и самосознание русского общества (XI-XX вв.)*. Москва 1994, с. 95.

⁴⁷ Гавриил Добрынин, *ibidem*, с. 342.

⁴⁸ Натан Эйдельман: *Грань веков. Политическая борьба в России. Конец XVIII – начало XIX столетия*. Москва 1986, с. 17.

вается «тьмой» (безнравственности), а «тьма» (невежества) оказывается «светом» (нравственной традиции). При этом само слово «просвещение» и производные от него чаще всего в тексте мемуаров функционирует как модное слово, стереотипное высказывание, лишенное определенного смысла.

Безусловно, такая семантика концепта в мемуарах россиян XVIII века обусловлена, о чем уже говорилось выше, и внутренней противоречивостью самого феномена Просвещения. Поэтому, когда современный философ пишет о том, что «эпоха Просвещения [...] является своего рода историей болезни, разрушения прочной иммунной системы, которая наращивалась тысячелетиями», и предлагает вслед за Ф. Ницше задуматься «о пользе и вреде науки, образования, просвещения для жизни», утверждая, что «последствия его, как полагали наши консервативные предки, действительно ужасны»⁴⁹, стоит отдать должное консерватизму «предков», которые с осторожным недоверием, а иногда и неприкрытым отторжением, отнеслись к очередной европейской моде – идеям французских просветителей.

⁴⁹ Борис Марков: *Культура повседневности*. Санкт-Петербург 2008, с. 264.

Ольга Довгий
(Москва)

ОППОЗИЦИЯ СВЕТА / ТЬМА ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ МОНАРХА В СОЧИНЕНИЯХ ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА

Abstract

In Theophanes Prokopovich's works we find a well-disposed monarchical canon, rich "stock of ready-made words" created on the basis of ancient and Western European models, that had served Russian poetry for more than three centuries. One of the most characteristic features of "Peter the Great's canon" is the variety of metaphorical codes. Family, corporal, astronomical, nautical, bestiarian and other metaphors are widely used in the description of Peter the Great. The antithesis of "light/darkness" appears to be the most important element in Theophanes's canon. The article analyses the representational methods of this opposition, such as solar metaphor, use of synonyms and antonyms with the semantics of light and darkness, use of amphiboly and diaphora, metonymic transfer, and others.

Keywords: Theophanes Prokopovich, monarchical Canon, the *light/darkness* opposition, ready-made word stock.

А.В. Михайлов определяет европейскую культуру двух тысячелетий понятием «морально-риторической системы», где слово, которым пользуется поэзия, есть «готовое слово»¹. Все достижения западноевропейской поэтики, весь спектр европейской эмблематики и символики находились в распоряжении образованнейшего Феофана и были умело им использованы. В сочинениях Феофана Прокоповича содержится богатый набор тем, мотивов, риторических приемов, языковых формул для изображения монарха, в совокупности составивших стройный канон² – фактически фонд готового слова³.

¹ Александр Михайлов: *Античность как идеал и культурная реальность XVII-XIX вв.*, в: *Античность как тип культуры*. Москва, 1988, с. 310.

² Под монархическим каноном мы понимаем устойчивую систему приемов изображения личности монарха и его преобразований в художественной литературе. Об эволюции петровского мифа в литературе существует обширная библиография; см., например: Юрий

«Матерью всякого услаждения бывает разнообразие», – отмечал Феофан в своей *Поэтике*⁴ и на практике постоянно демонстрировал силу этого тезиса. «В метафорическом языке поэтики произведение предстает то как сплетенная ткань, то как некое ремесленное изделие, то как организм (в том числе и как подобие человека), здание или даже (в кулинарной метафорике) как некое кушание; но почти всегда – как нечто упорядоченное», – отмечает А.Е. Махов⁵. При создании образа Петра Феофан активно использует метафорику семейную, телесную, вкусовую, астрономическую, зеркальную, морскую, корабельную, стихийную, бестиарную⁶ и т.д.; широкий метафорический спектр позволяет достигать двух главных целей риторики: *prodesse/delectare*.

Феофан искусно восхваляет самого Петра, но с не меньшим, а то и с большим увлечением, не жалея красок, описывает его врагов. Антитеза, «прекраснейшая из фигур» (Августин), – любимое риторическое оружие Феофана.

Антитеза *свет/тьма* – одна из ключевых в его каноне. Как справедливо заметил О.М. Буранок, это «самый модный образ эпохи: человек побеждает тьму старины, символизирующей неверие, обскурантизм, невежество, ради света знаний, нового, того, что, по мнению Феофана Прокоповича, несет счастье и славу России». Эта оппозиция, восходящая к античности, отмечается практически во всех исследованиях о творчестве Феофана Прокоповича⁷.

Наша работа посвящена выявлению способов репрезентации этой оппозиции в его сочинениях; мы проанализируем семантические поля «свет» и «тьма» применительно к образу монарха. Это трудная задача, т.к. сочинения Феофана

Стенник: *Петр I в русской литературе XVIII века*, в: *Петр I в русской литературе XVIII века. Тексты и комментарии* / Отв. ред. С.И. Николаев. Санкт-Петербург 2006; Олег Буранок: *Русская литература 18 века. Петровская эпоха. Феофан Прокопович*. Москва 2005; Олег Буранок: *Феофан Прокопович и историко-литературный процесс первой половины XVIII века*. Москва 2014; Олег Буранок: *Феофан Прокопович и русская литература. От предклассицизма до предромантизма*, в: Проблемы изучения русской литературы XVIII в. Вып. 16. Самара 2013; Ольга Довгий: *Петровский канон Феофана Прокоповича*, в: «Вестник РГГУ». Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». 2013 № 20 (121), с. 100-110.

³ Этот термин мы обосновали в своей монографии применительно к А.Д. Кантемиру (см.: Ольга Довгий: «*Развернуть старика...*»: *Сатиры Кантемира как код русской поэзии. Опыт микрофилологического анализа*. Москва 2012), но в отношении монархического канона честь создания фонда готового слова принадлежит, безусловно, Феофану.

⁴ Сочинения Феофана цит по: Феофан Прокопович: *Сочинения*. Под ред. И. П. Еремина. Москва; Ленинград 1961, с.383. Ссылки на это издание в дальнейшем даются с указанием страницы в скобках после цитаты. Все выделения курсивом в тексте сделаны нами. – О.Д.

⁵ Александр Махов: *Европейская поэтика. Темы и вариации*, в: *Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. Энциклопедический путеводитель*. Москва 2010, с. 9.

⁶ Подробнее о стихийно-бестиарном сюжете в сочинениях Феофана см.: Ольга Довгий: *Пётр – победитель зверей и стихий*, в: *Бестиарий и стихий*. Москва 2013, с. 6-19.

⁷ См., например: Наталья Кочеткова: *Ораторская проза Феофана Прокоповича и пути формирования литературы классицизма*, в: *XVIII век: Сб. 9. Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века*. Ленинград 1974, с. 50-80; Олег Буранок, *ibidem*; Ольга Довгий, *ibidem* и др.

построены таким образом, что к монарху имеет отношение абсолютно все; о чем бы ни говорил Феофан, все имеет целью восхваление Петра и его дела⁸.

Солярная, астрономическая метафора

Солнце – главный источник света на земле; солярная метафорика со времен античности прочно входит в панегирический государственный канон, часто закрепляясь в имени правителя: Владимир Красное Солнышко, Король Солнце и т. д. Трудно найти литературу, где бы не было уподобления государя солнцу. Эта метафора широко используется и в эмблематике, например: «Государь может править из любого места, точно так же как солнце, находясь в любом месте своего небесного пути, освещает лучами весь мир»⁹.

Солярная метафора в отношении Петра у Феофана используется постоянно; путь Петра уподобляется пути Солнца по небу, от восхода к зениту и – увы – закату:

...Дивная была и вышеупомянутая на монарха сего в начале владения его измена, но без соравнения дивнейшая сия новая явилась. Тогда он мал был, отрок был, новый был и *яко солнце при восхождении своем*, не силен, и понеже неизвестно было, что ему смотрение небесное уготовляло; того ради страха божия неимущим и не страшен был. Но когда возрастом и силою превеликий исполнился, показался...как не бояться сильного, победительного и всюду страшного? Однако ж иначе сталося. Виждь zde, всяк не крайне ослепленный, зри и виждь слепоту мятежников, шатание диавола, искушение самодержца, бедство всего отечества, но зри и виждь и чудесное божие смотрение...(с. 121);

Когда уже *сие солнце наше*, разбивши многия.... *восходило на высочайшее течения своего место*, на полудне славы своея, – тогда аки *луна некая*, подойти под него и *помянуть* потщалася измена жестокая, или бунт или мятеж... (с. 120).

Петр – солнце, свет; для подтверждения этого тезиса Феофан активно использует чужое слово, цитаты; из уст иностранных дипломатов уподобление Петра солнцу создает впечатление большей объективности и действует сильнее: «Вспомните же, и что говорил персидский посол, который славу дел его, всюду проходящую, уподобил солнцу, мир весь озаряющему...» (с. 144).

Найденные при описании Петра художественные средства Феофан применяет и для восхваления Анны, закрепляя канон:

..Ибо когда ты вышняго судьбами
Ступила на сей престол твой высокий,
Стала нам *солнцем*,
Греющим лучами
Твой всероссийский вертоград широкий (с. 218).

Феофан часто пользуется комбинацией уровней RES/VERBA: в одном сочинении встречаются солнце реальное и солнце метафорическое, что только усиливает эмоциональный эффект:

⁸ В этой небольшой статье мы не касаемся трагедокомедии «Владимир», подробнейшим образом исследованной в работах О.М. Буранка.

⁹ Александр Махов: *Эмблематика. Макрокосм*. Москва 2014, с. 135.

...солнце несозданно
Да хранит свет твой, солнце наше Анно!

Солярная метафора применяется и к истине; возникает мотив солнца, прогоняющего тьму, афористически закреплённый у Пушкина: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!». Это тоже универсальный риторический ход, известный с античности. По логике Феофана, истина всегда на стороне Петра; по сути, она является его метонимией:

Что же первое речем? Суть нынешние, были и древние настоящему учению противницы, которые не невежди себе мнятся бытии, но богословствуют от писания; да так, как то летают пружи, животное окрылателое; да что чревище великое, а крыльца малые не по мере тела; воздойдется полететь, да тот час и на землю падает. Тако и они сущи книгочии, аки бы крылатыи, покушаются богословствовати, аки бы летати, да за грубость мозга буесловцами являются, не разумеюще писания, ни силы божия. Сим первое дадим место, сих первее послушаем, да истинна, *аки солнце по прогнании тьмы*, яснейшая произыдет (с. 78).

Рядом с солнцем по закону оппозиции непременно возникает нечто, пытающееся его помрачить, например, луна. «Луна собою тело грубое и несветлое, светла же нам кажется для того, что лучи солнца, в нее упираясь, к нам, как от зеркала, отсвечивают, – так А.Д. Кантемир, переводчик *Разговоров о множестве миров* Б. Фонтенеля», сформулировал общепринятую в образованной среде точку зрения на Луну.

В отношении Луны у Феофана применяется фигура диафоры: есть Луна и Луна.

Встречается в его сочинениях Луна, противопоставляемая Солнцу, символизирующая опасность, грозящую Петру:

Когда уже сие *солнце наше*, разбивши многия [...] и изблизка и издалече возносившиеся облаки, тёмные и кровавые, восходило на высочайшее течения своего место, на полудне славы своея, – тогда, *аки луна некая*, подойти под него и помрачить потщалася некая измена жестокая, или бунт, или мятеж, или не вем как и нареши зло оное... (с. 120).

Эту Луну можно воспринимать как антоним Солнца по признаку *свет/тьма*: глагол «помрачить» поддерживает это значение.

Есть Луна дружественная, благодарно сияющая отраженным от солнца светом. Такая Луна может быть отнесена к семантической группе «свет». Луне в этом значении уподобляется императрица: «Тогда была тебе весна веселая, ныне лето плодоносное; тогда утро было, ныне полудне; тогда новой, ныне же *полной луне подобна еси, свет* толикий *от российского солнца издавшая...*» (с. 48).

Прилагательные с корнем «свет»

Феофан широко пользуется эпитетами с семантикой света. *Пресветлое лицо пресветлого величества, пресветлейшего монарха, сияющее* (еще одно определение с семантикой света) *красотой* – это не пример плеоназма; это цитата из реального Феофанова слова: «Егда *пресветлое пресветлаго величества* твоего лице, царскую честию и дивною неописанной победы красотой *сияю-*

ще... видети сподобляемся, пресветлейший..монархо...кое дати тебе приветствие...?» (с. 23). Все эти определения усиливают и закрепляют формулу: *монарх – свет*. Феофан умышленно использует амплификацию, не боясь пересластить или «пересветить».

Кроме *пресветлого монарха*, встречающегося многократно, обычной для Феофана является определение «светлейший» для Меншикова. В *Речи поздравительной светлейшему князю Александру Даниловичу Меншикову* тот же прием, что и в приведенной выше похвале Екатерине при помощи метафоры луны. Здесь Феофан употребляет другую свою любимую метафору – зеркала: в *светлейшем Меншикове* можно видеть «лице монаршеское, аки в живом зеркале». И Луна (Екатерина), и зеркало (Меншиков), отражая, многократно усиливают свет Петра.

Прилагательные с корнем *свет* применяются не только к людям, но и к предметам: «Что бо была прежде Россия..? И что есть ныне?...На место грубых хижин наступили *палаты светлые* ... (с.44); «И таковых то монарха нашего славных дел...есть *светлое* и известное российского счастья *свидетельство*...» (с. 45).

Антонимами «светлых», «дневных» эпитетов предсказуемо служат эпитеты с семантикой ночи, тьмы, мрака. К этой семантической группе относятся слова *ночь, мрак, ужас*. О «лукавых запорожцах» сказано: «Брань убо сия сотворится брань ночная; аки бо в темной нощи, великое бяше недооумение, кого хранится, на кого наступати...» (с. 27); об измене запорожцев: «О, кого сие иступлением не помрачит» (с. 28).

Глаголы с семантикой света, огня¹⁰ применяются Феофаном для описания славы России, славы монарха. Петр постоянно уподобляется Марсу, богу войны и огня: «И если бы таковой отрок у древних римлян, языческим суевением ослепленных явился, все бы воистину веровали, что он от Марса рожден есть...» (с. 128); «Вси твоей начнут дружбы, вси мира желати / И не дерзнут русского Марса раздражати...» (с. 214).

Феофан избирает слова с огненной семантикой для характеристики силы порывов, обуревающих Петра: «С природы охотный к оружию и *жаркий к огню* военному, во отроческом возрасте как играл и чем забавлялся?..» (с. 128); «Яко собственное было божие смотрение, когда *воспламенилось царево сердце* к водным судам ...» (с. 104); «*возгорелась охота* к водному гулянию...» (с. 105); «Он (Бог. – О.Д.) *царское сердце зажег* к архитектуре корабельной...» (с. 111).

Но глаголы с огненной семантикой (и связанным с огнем светом) амбивалентны; они применяются Феофаном и для описания врагов: «Просияла по лютых временах царская в России корона, *воспламенися* тот час в ближнем сем и иных народах *зависть от гордыни*...» (с. 51); «И се видим и зависть, и се *войну, от зависти зажженную*...» (с. 56); «...ибо *война* и турская, от шведской *зажженная, шведским огнем* и громом нарецися может...» (с. 132).

¹⁰ Подробнее о том, как Феофан использует метафорику четырех стихий для прославления Петра, см: Ольга Довгий: *Петр - победитель зверей и стихий (по сочинениям Феофана Прокоповича)*, в: *Бестиарий и стихии*. Москва 2013.

Петр выступает как победитель, укротитель вражеского огня: «Блисну отовсюду *огнь*... Но пуще всех обращает на себе наши очи Петр... Где не с стороны, аки на позорищи, стоит, на сам в действии толикой трагедии, и *где страшнейший огнь*, где лютость большая, тут и он...» (с. 56).

Метонимический перенос

Свет солнца-монарха метонимически переносится на его окружение, на все его деяния: «Се Моисей твой, Россия! Не суть ли *уставы его ясныя, свет* стезям твоим, высокоправительствующий синклит... Не *светила* ли суть тебе к поисканию пользы и ко отражению вреда...» (с. 127).

К этой же группе относятся и уподобление истины свету солнца (ведь ее несут слова и дела Петровы), и подвиги «светлейшего князя Меншикова», о чем шла речь выше.

Феофан постоянно употребляет лексику с семантикой света, блистания, сияния в применении к российским воинам: «Но в таковой тьме и курени и *ясно блисну* на весь мир слава российских воев... Егда... бо от нестерпимаго громогласия стенаше земля... и *закри лице солнцу дым*, с прахом смешенный, единому только оставльши свету, его же оружныя огне издаваху... – тогда не подвижеся храбрость и мужество твоего воинства...» (с. 30). В данном примере оппозиция выражена очень ярко, причем смешиваются уровни RES/VERBA: дым закрыл настоящее, реальное солнце (т.е. неприятель принес тьму), но эту реальную тьму побеждает метафорический свет славы российских воинов. Воины выступают как метонимия их вождя.

Зрение/Слепота

Эта пара антонимов активно участвует в расширении оппозиции *свет/тьма*: «Видь зде всяк, не крайне *ослепленный*, зри и веждь *слепоту мятежников*, шатание диавола...» (с. 121). Враги Петра, безусловно, слепы (разумеется, это слепота метафорическая), т.к. их зрение помрачил враг рода человеческого и они не восприимчивы к свету Петровой истины.

Амбивалентность

Сильное риторическое средство Феофана – активное использование фигуры диафоры и принципа амбивалентности.

Глагол «помрачать», безусловно, следует отнести к семантическому полю тьмы. Но в примере: «А где они, Римския Квинтии и Фабрики, коим удивляются историки... Помрачил славу их Петр...» (с. 106) глагол «помрачил» означает просто превосходную степень света. Если римские историки были славны (буквально сияли славой), то слава Петра (ее сияние) настолько выше, что слава античных героев померкла, превратившись просто в фон для сияния славы Петра.

У Феофана, как правило, тьма нужна для того, чтобы ярче показать свет. Чем темнее ночь, чем сильнее противник, тем ярче сияет слава Петра. Череду «ужасных» существительных и прилагательных, репрезентирующих семантическое поле тьмы, уравнивают и нивелируют «прогоняющие» глаголы:

*Прочь, уступай прочь,
Печальная ночь!*

Коликий у нас
Мрак был и ужас.

Солнце Анна возсияла,
Светлый день нам даровала.(с. 218).

Подведем итог. Мы рассмотрели некоторые средства репрезентации любимой оппозиции Просвещения *свет/тьма*, используемые в монархическом каноне из богатого фонда готового слова, созданного Феофаном по античному и западноевропейскому образцу. В обширном риторическом арсенале Феофана такие средства, как солярная метафорика, метонимический перенос, синонимические оппозиции (например, *слепота/ зрение*), широкое использование синонимов и антонимов с семантикой света и тьмы, прием диафоры и др.; умелое их использование создает услаждающее «разнообразие», к которому и стремился Феофан при создании канона изображения монарха. Созданный им фонд готового слова служит русской поэзии более трех веков. Подробное описание параллелей из произведений Феофана и русских поэтов (вплоть до Пушкина) должно стать темой отдельного монографического исследования.

Людмила Зайонц
(Москва)

ЖИВОЕ ТЕЛО ТАВРИДЫ
(к поэтическим новациям Семена Боброва)*

Abstract

This article explores the innovative poetic manner of Semyon Bobrov (1765-1810) and the highly original anthropomorphic style he used to depict convulsions of nature such as storms, earthquakes, volcanic eruptions, etc., when powerful natural forces come to life, bringing forth overwhelming transformations. In Bobrov's portrayal, landscapes emerge as enormous agonizing human bodies, reflecting the newly evolved tradition of anthropomorphic poetics and natural philosophical ideas of the late eighteenth – early nineteenth centuries, which largely shaped Semyon Bobrov's poetic method.

Keywords: poetic manner, idiom, nature, landscape, anthropomorphism, natural philosophy, Renaissance, Baroque

Семен Сергеевич Бобров вошел в историю русской литературы как поэт, «отверженный» современниками (И.Н. Розанов). Карамзинисты не пощадили его, на долгие десятилетия «закрыв» для читателей, а вслед за ними и для исследователей. В связи с этим вопрос о новаторстве его поэзии даже не возникал – слишком тяжелым грузом легла на нее печать архаизма¹. Та же судьба постигла его натурфилософские тексты, квалифицированные критикой как не совсем удачные эксперименты в области то ли дидактической, то ли описательной поэзии. В антологиях русской философской лирики он тоже не значится и по тем же причинам не входит в узкий круг отечественных поэтов-пантеистов. Между тем,

* Статья написана при финансовой поддержке гранта РФФИ 14-18-02194

¹ См.: Людмила Зайонц: «Пьянствующие» архаисты, в: «Новое литературное обозрение» 1996, № 21, с. 220-235.

в своем понимании литературного ремесла С. Бобров предвосхитил один из ключевых принципов философии природы Ф. Шеллинга:

Чтобы познать (природу. – Л. З.) нужно проследить этот процесс, т. е. понять творчество природы, а не описывать только ее продукты. Отражение творчества есть воспроизведение, вторичное порождение природы в мысли. [...] Философствовать о природе значит создавать природу².

Филологически осмысленный акт сотворчества резко выделял Боброва из его литературного ряда, свидетельством чему стала его поэма *Таврида* (1798), увидевшая свет в те же годы, что и натурфилософские сочинения Шеллинга (1797-1799).

Поэма была воспринята современниками как описательная, но ее самобытность все же бросалась в глаза, вызывая диаметрально противоположные оценки. Причин для этого было достаточно, главные из которых – беспрецедентный для русской литературы рубежа веков жанровый синкретизм и странная эстетика, в которой читалась иная, стилистически инородная для эпохи сентиментализма культурная парадигма. Смесь философии с мистикой и откровенный естественно-научный энтузиазм «Тавриды» обнаруживали в авторе не только ученика масонов (университетское окружение Боброва), но и адепта идейных завоеваний более далекой культуры – Ренессанса, со столь характерным для него интересом к естествознанию и философии пантеизма. В Европе начинают издаваться иллюстрированные книги-гербарии, при университетах Италии, а позже Германии и Голландии, разбиваются зоологические и ботанические сады, развиваются антропология, медицина, алхимия, минералогия. Природа начинает интересовать науку как целое (Парацельс, Кардано, Агрикола). Весь этот комплекс философско-эмпирического интереса к природе найдет свое концептуальное воплощение в *Тавриде*. С одной поправкой: объектом приложения этого интереса станет для Боброва не абстрактная вселенная, а реальное пространство Крымского полуострова: «Перед вами как будто не поэма, – писал о *Тавриде* И.Н. Розанов, – а каталог минералогического кабинета или описание гербариума. Бобров как будто старался создать русскую номенклатуру в области ботаники, зоологии, минералогии и многие названия, очевидно, придумывал сам»³. Интерес к подобной проблематике вполне соответствовал охватившему научную и массовую литературу конца XVIII в. естественнонаучному буму. Но вмешалась и судьба. В 1783 г. Крым был присоединен к России. На рубеже веков он превращается в уникальную природную лабораторию, где трудами естествоиспытателей П.С. Палласа и К.И. Габлица воплощалась в жизнь идея «земного рая»: Паллас и Габлиц

создают особый тип крымского сада, в котором редкие растения, словно в живом музее, восхищали изумленных путешественников обилием и разнообразием

² Цит. по: Куно Фишер: *Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение*. Санкт-Петербург 1905, с. 410

³ И. Н. Розанов: *Русская лирика*. Санкт-Петербург 1914, с. 386.

произрастаний. В этих садах природа являлась как чистая могущественная и плодотворная сила⁴.

С. Боброву, служившему в 1790-е гг. переводчиком при разных ведомствах Черноморского флота и совершавшему частые поездки по полуострову, выпадает роль непосредственного наблюдателя и хроникера этих преобразований. Работая над поэмой, он широко использует сочинения Габлица и Палласа, порой перелгая в стихи целые фрагменты их текстов (без всякой, впрочем, ссылки на источники)⁵. Хотя, возможно, именно их он и имеет в виду, уповая на неких «одушевленных Минервой Российских Геркулесов», которые

... преселили в мирны сени
Столетни опыты Европы
На помощь медленной природе... (IV, 190–191)⁶

Мифопоэтическое отождествление Таврии с «идеальным пространством» отразится в символической архитектонике поэмы, где крымская природа будет осмыслена как модель универсума⁷. Главным действующим лицом поэмы становится сам полуостров, иллюстрирующий программный тезис Боброва: *В природе мертвенности нет, но все в движенъи, все живет*.

В наибольшей степени это можно отнести к тем фрагментам, где перед читателем разворачиваются картины природных катаклизмов: грозы, бури, землетрясения, извержения вулканов. Для Боброва это те моменты в жизни природы, когда ее скрытые творческие силы пробуждаются и выходят наружу, природа оживает – и тогда ее преображение совершается на глазах. Возникающий эффект усиливает специально созданная Бобровым для таких случаев антропоморфная стилистика. Крымский полуостров предстает в виде грандиозного агонизирующего тела, черты которого начинают проступать в очертаниях ландшафта: земля вздымается и разверзает свои мощные *ложесна*; *нарывы* на ее поверхности разрываются, исторгая лаву; *сосцы* вулканов источают огненные потоки; трещат и ломаются *ребра* гор, утесы обрушиваются в свои оскалившиеся *пасти*, море *алчным зевом пожирает* сушу, смещаются *земные члены*, *бледнеют чресла облаков*, все стонет, воеет, сверкает, затмевается и кипит...

Каждая из найденных Бобровым метафор заслуживает отдельного анализа, обозначу здесь лишь его контуры⁸. Метафора Боброва не просто семантиче-

⁴ А.К. Сытин: *Естественноисторические труды К.И. Габлица и П.С. Палласа в поэме С.С. Боброва «Таврида»* (рукопись).

⁵ *Физическое описание Таврической области, по ея местоположению, и по всем трем царствам природы* К.И. Габлица (1785) и *Краткое физическое и топографическое описание Таврической области* П.С. Палласа (1795).

⁶ Цит. по: Семен Бобров: *Рассвет полнощи*. Санкт-Петербург 1804, ч. I–IV (ч. IV *Херсонида* – название поэмы во второй редакции). Здесь и далее часть обозначается римской, страница – арабской цифрами.

⁷ См.: Людмила Зайонц: *Пространственная вертикаль тело – душа – дух в ландшафтных моделях Семена Боброва*, в: «Wiener Slawistischer Almanach» 54/2004, с. 79–92.

⁸ Подробно см.: Людмила Зайонц: *Семен Бобров: поэтика метаморфизма (к анатомии ландшафта)*, в: *Антропологические концепции в русской культуре и литературе (XVIII – XIX вв.)*, Halle: Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 2008, с. 83–95.

ский гибрид – попадая в текст, она выстраивает и его грамматику. Так, в стихе *Утес обрушился в свою же пасть* мы понимаем, что перед нами метафора *пасть утеса*, но сюрреалистический эффект возникает по иной причине: часть и целое здесь меняются местами, признак в прямом и переносном смыслах поглощает свой объект – в итоге обрушившийся утес предстает в виде собственной зияющей пасти. Это приводит к тому, что *утес* и *пасть утеса* начинают читаться в пейзаже как самостоятельные объекты. Не менее распространенный случай – когда антропоморфный признак растворяется в стихе, переходя в зону второстепенных членов предложения, комбинация которых и создает картину:

<Рыбы> ... за собою оставляют
Кругов морщины по водам ... (IV, 262).

<Источники> от горных ниспадая ребр... (IV, 138).
<Воздух> ...через разрыв гортани горной
Раздал громовый звук разящий... (IV, 137).

Лишь слышен только дикий стон
Из сердца исходящий гор... (IV, 199).

В результате перед нами пейзаж, в котором мы начинаем видеть не воды и горы, но *морщины* вод, *сердце* гор, *ребра* гор. Более того, действие, описанное в каждой фразе, оказывается направленным именно на антропоморфный признак: рыбы по водам *оставляют* – *морщины*; стон *исходит* – *из сердца* гор; воздух прорывается – *через разрыв гортани*. В случаях же, когда сам антропоморфный образ – собственно метафора – выступает в роли субъекта действия, можно говорить о полной визуальной трансмутации пейзажа (курсив мой. – Л.З.):

Многоголавый горный стан
Возносит смуглое чело (IV, 37).

Бледнеют чресла облаков ...
Бледнеют бедра гор камнистых (IV, 213).

(о вулканах) *Нарывы* рдяны, зрея,
Расторгшись, лаву разливали (IV, 133).

Потом, как *из сосца кипяща*,
Оттоле *хлынули* шесть токов (IV, 137).

Использованная Бобровым стилистика в прямом и переносном смыслах разоблачает природу. Под привычной оболочкой из лесов, гор, долин и рек открывается жизнь гигантского живого организма, мощные силы которого, прорываясь наружу, обнажают его анатомию и физиологию. Этот организм наделен способностью расти, испытывать боль, разрешаться от бремени, передвигаться в пространстве:

Взревел в подземном лоне клочок,
Хребет сей скрипнул, – отступил (IV, 70).

Скалы сдвигаясь с основанья,
Шли силой некою вперед (IV, 137).

Пространство страшное долины <...>
Содвинулось от основанья,
Пошло – и стало в лоне моря (IV, 138).

Стада, – сады, – и цветники,
Как на невидимых колесах
Переселились в чужду область (IV, 139).

Без сомнения, конец русского XVIII в. был мало подходящим временем для подобной эстетики – свой пик она прошла в Европе двумя столетиями раньше, оставив след в растительных фантазиях Альтдорфера, вегетативных и ландшафтных «портретах» Арчимбольдо, в южноголландском антропоморфном пейзаже, где метафора «тело природы» впервые получила свое художественное воплощение (илл. 1-4).



Илл. 1. Джузеппе Арчимбольдо. Милан, 1593.



Илл. 2. Альбрехт Альтдорфер. Альпийский пейзаж с ивами, ок. 1511, Вена.



Неизвестный худ. Южные Нидерланды, вторая пол. XVI в., Боюссель. Илл. 3.



Илл. 4. Неизвестный худ. Южные Нидерланды, вторая пол. XVI в., Боюссель.

В этих ренессансных по духу и барочных по форме штудиях отчетливо проступает обновленная в эпоху Возрождения мифопоэтическая концепция изоморфизма Вселенной. Парацельс создает «хиромантию» растений, изучая их рост и разрушение и отождествляя с человеческим организмом. Одушевленным телом видит Землю Джордано Бруно: катар, рожа, мигрень и прочие недуги соответствуют в его космо-антропологии туману, дождю, зною, грому, молнии, землетрясению⁹. В 1665 году Атанасиус Кирхер публикует свой труд *Подземный мир* (*Mundus Subterraneus*), проводя аналогию между строением земли и строением живого тела. Шарль Булье, ученик Николая Кузанского, создает учение о «чувствах» и «состояниях» Вселенной, обладающей, подобно человеку, собственным эмоциональным и жизненным ритмом (ср. у Боброва: *Страстей движенье ощущаешь, Как некий странный бег комет* – II, 3). Это именно тот круг чтения, поэтическую транскрипцию которого он пытается найти. Макрокосм, вовлеченный в мистику обновления, переживает, таким образом, те же состояния, что и малый мир, он так же «дышит» и «трепещет», так же «разрывается», «стонет» и «воет», рождаясь заново. Одухотворяющая природу сила (дух) в своем движении безжалостно ломает, или, как пишет Якоб Бёме, «взрывает» материю – этим и определяются метаморфозы материального мира. Процесс обновления природы Бёме называет «Qual» – «мукой» материи, а саму природу «огнедышащим

⁹ См.: Джордано Бруно: *О бесконечности, вселенной и мирах*. Москва, 1936, с. 65–152.

вулканом», «Великой роженицей»¹⁰. Поэтому и материя, из которой она состоит, находится в процессе вечного преображения.

Макро- и микрокосм для Боброва – это миры постоянных «прерождений», где «бессмертно бытие крутится» (I, 28). В понятия земной жизни и вообще живого он вкладывает представление о циклическом кругообразном движении (жизнь – состояние вечного «коловоращения»). Ближайшую аналогию Бобров усматривает в модели кровообращения, которая кажется ему особенно применимой к его поэтическим представлениям о пространственно-временной организации мировой жизни: с одной стороны, протяженный во времени и необратимый ее ход отмечается пульсирующим ритмом – «боем Сатурновой крови», это и есть «трепет» вечности, ее «пульс»¹¹:

Со трепетом проходит мимо
Последних солнцев мир живой (II, 55),

Столетье каждое пред ним
Как атом трепетный мелькает (I, 98);

с другой стороны, сам макрокосм, как все живое, тоже подчинен закону кровообращения. Его «кровеносная система» состоит из множества «жил», по которым движутся и атомы времени, и небесные тела. Все они суть частные проявления объединяющего мир закона жизни:

Как шарики в крови (мы зрим то в малом мире)
Чрез жилы утлые не падая бегут;
Так круги светлые в обширном сем эфире
По жилам неким не падая текут¹².

Художественный метод, предложенный Бобровым, предполагал постижение сути и был направлен не на формы слога, насколько изощренными они ни казались бы, а на содержание поэтической мысли. Язык в этой системе был не целью, а средством. Целью оставался мир, истинное постижение которого оказывалось

¹⁰ См.: [Якоб Беме]: *Christisophia, или путь ко Христу, в девяти книгах, творения Якоба Бема...* Санкт-Петербург 1815, с. 340.

¹¹ Ср. с современными Боброву научными представлениями о кровообращении: «Боевые жилы так названы потому, что они бьются, т.е., попеременно кровию, в них от сердца вливаемая расширяются, и снова сокращаются; и сие их действие беспрерывно продолжается, пока человек в живых находится» (Н. Максимович-Амбодик: *Анатомико-физиологический словарь*. Санкт-Петербург 1785, с. LII).

¹² Цит. по: *Беседующий гражданин*. Санкт-Петербург 1785, Ч. IV, с. 139. Столь естественная для Боброва поэтическая параллель остается нетривиальной и «дикой» еще спустя несколько десятилетий. Это, видимо, ощущал и сам Бобров: в свое собрание сочинений 1804 г., которое он готовит с особой тщательностью, приведенное четверостишие не попадает. Здесь Бобров использует экспериментально полученные сведения об удельном весе кровяных шариков, собственно, и давшие возможность провести аналогию между циркуляцией крови и замкнутым движением небесных тел. (см.: *Кругообращение крови*, в: *Размышление о делах Божьих*, 1778, ч. IV, с. 74-77; *Некоторые примечания о крови*, ibidem, 1789, № 63, с. 174; *Нечто о пульсовых и прочих жилах*, ibidem, 1789, № 87, ч. 8, с. 144; *О биении пульса*, в: «Экономический магазин» 1783, № 52, с. 408-409).

под силу одной поэзии, поскольку сам мир представлял как высоко организованный поэтический текст.

Если бы России довелось пережить эпоху Возрождения, то, возможно, поэтический опыт Боброва стал бы одним из ярких образцов позднего русского «ренессансного барокко». Термин был предложен Д.С. Лихачевым, поддержавшим размышление А.А. Морозова о сложной природе восточнославянского барокко XVII в. и русского барокко XVIII в., которое «как бы приняло на себя функцию Ренессанса, облекая в свои формы его запоздалые проявления»¹³. Этот культурный синтез Д.С. Лихачев и определил понятием «ренессансное барокко». При всей условности термина, трудно отказаться от него в разговоре о поэтике Боброва, в которой угадывается дух философии и поэзии сеиценти, эпохи, в которой предметом познания и источником вдохновения объявлялась жизнь универсума во всем разнообразии ее форм. По убеждению Боброва, это и есть истинное назначение поэзии, призванной не описывать, но воссоздавать Натуру, творить ее в слове.

Путь к этому открывала барочная стилистика с ее техникой *кончетто*, известной в России XVIII в. по переводам Тассо, Грассиана и Джанбаттиста Марино, признанного мастера кончетто. Наиболее близок к Марино был теоретик барокко Эммануэль Тезауро, чей трактат *Моральная философия* об искусстве метафоры был переведен на русский язык и дважды переиздан в России в 1760-е гг. Высшей разновидностью метафоры Тезауро называет Метафору Пропорции, где форма выражения неразрывно связана с содержанием, и, если меняется одно, неизбежно меняется и другое. Ни одной фразой Бобров не выдал своих тайных учителей, и их никто не обнаружил, кроме, пожалуй, критика журнала *Благонамеренный*, который в 1822 г., спустя 12 лет после смерти Боброва, писал о нем:

Гений Боброва, своевольный, необузданный, презирал все почти правила вкуса. В его творениях часто встречаются картины чудовищные, мысли странные – словом, все причуды одичалого воображения [...] Можно бы привести много подобных примеров из Херсониды, которые живо напоминают принужденный слог *Марини* и его подражателей [...] Злоупотребление ума и слог, испорченный *кончеттами*, составляют отличительный характер Итальянского Стихотворца *Марини*, и хотя в меньшей мере, недостаток почти всех Итальянских Писателей. Самый Тасс иногда платит дань дурному вкусу своих соотечественников» (курсив автора. – Л.З.).¹⁴

В преамбуле к русскому изданию *Моральной философии* его переводчики Стефан Писарев и Гергий Дандол поместят слова Петра I, воспринятые ими как завет:

¹³ См.: Александр Морозов: *Проблема барокко в русской литературе XVII-начала XVIII века*, в: «Русская литература» 1962, № 3, с. 17; Дмитрий Лихачев: *XVII век в русской литературе*, в: *XVII век в мировом литературном развитии*, Москва 1969, с. 299-324.

¹⁴ [А.А. Крылов]: *Разбор «Херсониды», поэмы Боброва*, в: «Благонамеренный» 1822, XII, с. 463-464. О природе бобровской метафоры и его переложениях из Марино см: Людмила Зайонц: *От эмблемы к метафоре: феномен Семена Боброва*, в: «Новые безделки». Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацура. Москва 1995-1996, с. 50-76.

Историки [...] доказывают, что первый и начальный Наук Престол был в Греции, откуда, по несчастию, принуждены были оне убежать и скрыться в Италии, а по малом времени рассеялись по всей Европе; но нерадение наших предков им воспрепятствовало, и далее Польши пройти их не допустило...

Упрек в адрес предков, по вине которых европейские достижения остановились на границе с Московией, Петр заканчивает словами:

Я не хочу и изобразить другим каким либо лучшим образом сего наук прехождения, как токмо циркуляциею, или обращением крови в человеческом теле: да и кажется я чувствую некоторое в сердце моем предуведение, что оныя Науки убегут когда ни будь из Англии, Франции и Германии и перейдут для обитания между нами на многие веки...¹⁵

Издание эстетического трактата Тезауро должно было в представлении его русских адептов послужить к разрушению «вековых препон» и вдохнуть в отечественные науки и искусства дух Возрождения. И тогда, пишет Бобров, цитируя ту же преамбулу,

исполнился бы тот
Период славный просвещенья,
О коем беспримерный ПЕТР
Подобя току крови в теле,
Пророчески провозвещал... (IV, 189).

Взлелеянный идеями Ренессанса тип интеллектуальной культуры, так глубоко захвативший в конце XVIII столетия рядового русского литератора, оказался мало востребованным в России рубежа веков: она бредила французским Просвещением и примерялась к английскому сентиментализму, не подозревая, что уже написаны *Метаморфозы растений* Гете и *Идеи философии природы* Шеллинга. Обновленная немецким романтизмом старая европейская натурфилософия доберется до России ровно тогда, когда журнал *Благонамеренный* вынесет Боброву свой вердикт. Программный тезис Новалиса *Ландшафт нужно ощущать как тело* будет воспринят русскими романтиками как культурное открытие.

¹⁵ *Философия нравоучительная, сочиненная графом и Большого Креста Малтизским кавалером Эммануилом Тезауром. Переведена с итальянского языка статским советником Стефаном Писаревым и коллежским ассессором Георгием Дандолом.* Санкт-Петербург 1764–1765, ч. I–II, с. 2.

Марина Пономарева
(Санкт-Петербург)

**ОТ КАНОНА К АВТОРУ:
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ
«СОЧИНЕНИЙ» Г. Р. ДЕРЖАВИНА 1808-1816 гг.**

Abstract

The article explores the compositional principles of Gavrila Derzhavin's *The Collected Works* (1808-1816). The characteristic features of the compositional structure of *The Collected Works* break the general principles of text ordering, common to collections of the eighteenth century: absence of explicit designations of genre and thematic sections; modified order of spiritual verses; annular composition of the parts; thematic grouping.

Keywords: composition of a collection, Gavrila Derzhavin, Russian poetry of the eighteenth century

Изучение структуры художественного произведения, взаимоотношений элементов, из которых оно состоит, самым тесным образом связано с постижением основных законов и принципов художественного мира, с его смысловым содержанием. По словам Ю. М. Лотмана, композиция есть «высшая форма семантической организации» лирического текста¹. Это же справедливо и по отношению к композиционной структуре поэтического сборника. В его составе, последовательности произведений и связями между ними обнаруживаются и творческий замысел автора, и установки времени.

Как правило, наибольший интерес исследователей вызывают поэтические сборники, создававшиеся в период после XVIII в.². Этому есть свои причины. На

¹ Юрий Лотман: *Лекции по структуральной поэтике*, в: Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва 1994, с. 188.

² См., напр.: Инна Альми: *Сборник Е. А. Баратынского «Сумерки» как лирическое единство*, в: Инна Альми: *О поэзии и прозе*. Санкт-Петербург 2002, с. 178–205; Михаил Дарвин, Валерий Тюпа: *Циклизация в творчестве Пушкина*. Новосибирск 2001; *Историче-*

рубеже XVIII–XIX вв. разрушается риторическая культура с ее ориентацией на общее, универсальное, на традицию и образец. Для риторической культуры в целом и для XVIII в. в частности главными, определяющими своеобразие произведения чертами были черты, присущие не автору, а тому или иному жанру; именно жанр и его установки были стержнем, условием существования произведения. Для новой же формирующейся культуры основными принципами становятся индивидуальность, непохожесть на других, поиск собственного, оригинального высказывания. Соответственно автор, который в рамках риторической культуры следует традиции и заданным жанровой системой правилам и образцам, гораздо в меньшей степени свободен в проявлении своего собственного творческого волеизъявления, чем автор XIX в. И это в равной степени касается как отдельного художественного высказывания и литературного произведения, так и композиции лирического сборника.

В XVIII в. лирика наряду с прозой и драматургией входила в состав так называемых *Сочинений*³ или *Творений*⁴. Встречались и сборники собственно лирических произведений⁵. Поэтический материал распределялся в них по жанрово-тематическим разделам, обозначенным в оглавлении (если таковое имелось в сборнике) и – чаще – в самом корпусе текстов. Раздел, который объединял лирику одного жанра, являлся «основным конструктивным элементом книги»⁶.

Общая тенденция в композиционной структуре лирических сборников XVIII в. выражается в последовательности от «высокого» к «низкому», которую И. З. Серман определил так: *Богу – царю – человеку*⁷. Оды духовные, затем оды торжественные или похвальные, за ними следует раздел либо анакреонтических од, либо элегий, либо того, что обозначается как *Оды разные* или *Смесь*. Эти разделы можно наблюдать в отдельном сборнике (например, *Лирические сочинения* В. Капниста⁸), в одном томе собрания сочинений (*Собрание разных сочинений*

ские пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. Межвуз. сб науч. тр. Отв. ред. Михаил Дарвин, Кемерово 1992 и мн. др.

³ Напр.: Василий Петров: *Сочинения В. Петрова*. Санкт-Петербург 1782; Яков Княжнин: *Собрание сочинений Якова Княжнина: в 4 т.* Санкт-Петербург 1787; Александр Сумароков: *Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе, покойного действительного статского советника, Ордена св. Анны кавалера и Лейпцигского ученого собрания члена, Александра Петровича Сумарокова: в 10 ч.* Москва 1781-1782.

⁴ Напр.: Михаил Херасков: *Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные: в 12 ч.* Москва 1796-1803.

⁵ Александр Сумароков: *Разные стихотворения Александра Сумарокова*. Санкт-Петербург 1769; Александр Сумароков: *Стихотворения духовные*. Санкт-Петербург 1774; Ипполит Богданович: *Лирическое собрание, или Собрание разных в стихах сочинений и переводов некоторого Музы любителя*. Санкт-Петербург 1773.

⁶ Александр Коган: *Типы объединения лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению (на материале русской поэзии первой половины XIX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук*. Киев 1988, с. 5.

⁷ Илья Серман: *И. Ф. Богданович, в: Ипполит Богданович. Стихотворения и поэмы*. Ленинград 1957, с. 28, с. 224.

⁸ Василий Капнист: *Лирические сочинения Василия Капниста*. Санкт-Петербург 1806.

в стихах и прозе М. В. Ломоносова⁹) и в корпусе собрания сочинений, где каждый крупный раздел может составлять соответствующий том (*Творения* Н. П. Николева¹⁰).

«Нисходящая линия» может ощущаться и в пределах одного жанрового раздела, последовательность стихотворений которого оказывается закрепленной¹¹. Особенно отчетливо это прослеживается в организации раздела духовных од, где в общем порядке произведений можно наблюдать движение от слова «чужого» (от переложений и переводов) к слову «своему» (условно говоря, к самостоятельному творчеству).

Однако – и это необходимо подчеркнуть – речь идет не об обязательной схеме, не о жестком правиле для композиции лирических сборников, а именно о самой *общей тенденции* в их композиционной структуре. И тем не менее, отдельные авторы XVIII в. при составлении сборников не подчиняются даже самой общей тенденции. Примером может послужить сборник И. Ф. Богдановича *Лира...*¹², в котором особенно ярко проявляется нарушение жанровой иерархии. Раздел духовных стихотворений Богданович помещает в самом конце сборника, после разделов загадок и песен, а под заголовком *Разные сочинения* без всякого жанрово-тематического деления следуют эклоги, идиллии, духовные оды, мадригалы и пр. В особенностях композиции *Лиры* И. З. Серман усматривает сознательный замысел Богдановича, связанный со стремлением автора сборника даже в расположении стихотворений проявить свою индивидуальность¹³.

В творчестве Г. Р. Державина происходит значимый слом риторической культуры, попытка отказа от «общего», «готового» высказывания и поиск «своего» слова. Нашло ли новаторство Державина отражение в композиционной структуре его сборников?

Последним прижизненным собранием произведений Державина были *Сочинения*, изданные в Санкт-Петербурге в 1808-1816 гг.¹⁴ *Сочинения* состоят из пяти частей, первые четыре части вышли в свет в 1808 г., последняя, пятая, – в 1816 г. В первой, второй, третьей и пятой частях собрана лирика, в четвертой представлена державинская драматургия.

Рассмотрим некоторые композиционные особенности первых трех частей державинских *Сочинений*. Такое выделение данных частей из всего собрания в качестве самостоятельного целого возможно по целому ряду причин:

⁹ Михаил Ломоносов: *Собрание разных сочинений в стихах и в прозе Михаила Ломоносова*. Санкт-Петербург 1768, кн. 1.

¹⁰ Николай Николев: *Творения Николая Петровича Николева, Российской Академии члена: в 5 ч.* Москва 1795-1798.

¹¹ Александр Коган: *Типы объединения лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению (на материале русской поэзии первой половины XIX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук.* Киев 1988, с. 5.

¹² Ипполит Богданович: *Лира, или Собрание разных в стихах сочинений и переводов некоторого Муз любителя*. Санкт-Петербург 1773.

¹³ Илья Серман: *И. Ф. Богданович, в: Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы*. Ленинград 1957, с. 28.

¹⁴ Гаврила Державин: *Сочинения Державина: в V ч. Ч. I-IV.* - Санкт-Петербург 1808; Ч. V. - Санкт-Петербург 1816. В статье тексты Г. Р. Державина цитируются по данному изданию, при ссылках в скобках указываются часть, номер стихотворения и страницы.

- все три части объединяет их принадлежность к лирической поэзии (в противоположность четвертой, драматической, части),
- одновременный выход в свет частей,
- долгая и последовательная работа Державина над их подготовкой к изданию. Самым первым, начальным этапом работы над формированием собрания можно назвать 1792 г., когда Державин по желанию императрицы намеревался издать свои сочинения¹⁵.

Главной же особенностью, объединяющей три первые части *Сочинений*, являются их композиционные принципы. Так, Г. Н. Ионин, ссылаясь на анализ державинских рукописей, находит возможным назвать их «своеобразной лирической трилогией»¹⁶.

Пятая часть собрания, также представляющая державинскую лирику, сложилась значительно позже и была издана в 1816 г., через восемь лет после выхода первых четырех томов. В целом организация материала в пятой части повторяет композиционные принципы двух первых частей *Сочинений*.

Две первые части *Сочинений* Державина имеют между собой сходство и по составу, и по общей композиции. В первой собраны поэтические произведения, написанные в период с 1776 по 1798 гг., во второй – с 1794 по 1807 гг. Как видно, четкого соотношения частей со временем написания произведений здесь нет, они частично перекрывают друг друга. Однако первая часть *Сочинений* связана в основном со временем правления Екатерины II, вторая часть – со временем правления Александра I. Это подчеркивается и в посвящениях, которые помещены поэтом в начале каждой части. То есть основным принципом формирования состава и последовательности двух первых частей друг за другом (но не последовательности произведений внутри частей) стал для Державина принцип хронологический.

Третья часть представляет собой собрание анакреонтических стихотворений Державина. Сюда вошла анакреонтика, написанная им в период с 1770 по 1808 гг. Так для третьей части *Сочинений* общим принципом отбора произведений стал принцип тематико-стилистического единства.

В данной статье я сосредоточусь на особенностях композиционного построения *Сочинений*, общих для всех трех частей.

Первое, что привлекает внимание в организации материала, – это отсутствие во всех трех частях *Сочинений* жанрово-тематических обозначений разделов. Надо отметить, что Державин не был первым, кто отказался от обозначения жанрово-тематических разделов в собрании сочинений. Подобный эксперимент, как уже указывалось, был осуществлен Богдановичем. Также, например, Е. И. Костров в своем *Полном собрании всех сочинений и переводов в стихах г.*

¹⁵ Гаврила Державин: *Сочинения Державина. С объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т.* Санкт-Петербург 1864-1883, т. 1, с. XVI.

¹⁶ Герман Ионин: *Примечания*, в: Гавриил Державин: *Сочинения*. Санкт-Петербург 2002, с. 547.

Кострова¹⁷ отказывается от деления на разделы в оглавлении и самом корпусе текстов¹⁸.

Вместо деления корпуса текстов на разделы Державин предлагает сквозную нумерацию каждой из частей. Нумерация присутствует как в оглавлении, так и в самом корпусе текстов.

Эта особенность структуры державинских *Сочинений* – отсутствие обозначений жанрово-тематических разделов – была отмечена еще Г. А. Гуковским и связывалась ученым с формированием понятия поэта как «образного единства», выходящего за границы определенного жанра и скрепляющего между собой произведения разной жанровой природы. По мнению Гуковского, объединение державинских произведений в собрании сочинений происходит не при помощи отвлеченных черт жанра, а на основании авторской воли, направленной на создание лирического героя, который в сознании читателя был бы «неотделим от представления о реальном авторе»¹⁹.

Первая и вторая части *Сочинений* имеют одинаковую формальную структуру. Оглавлению частей предшествует посвящение монархам – Екатерине II и Александру I соответственно. За посвящением следует оглавление части, содержащее пронумерованный римскими цифрами список произведений данного тома и соответствующие им страницы издания. Вслед за этим располагаются сами тексты.

В третьей части *Сочинений* посвящение формально отсутствует. Его функцию выполняет стихотворение *Приношение красавицам* (III, 1), открывающее том, но расположенное уже за оглавлением к части.

Отсутствие авторского обозначения жанрово-тематических разделов в *Сочинениях* Державина не означает, что они там не присутствуют имплицитно. И в первой, и во второй частях со всей определенностью можно выделить раздел духовных стихотворений. Следуя за установившейся иерархией разделов в поэтических сборниках XVIII в., Державин открывает обе части своих сочинений духовными стихотворениями.

Этот раздел у Державина содержит переложения псалмов и духовные стихотворения, которые с некоторой долей условности можно обозначить как «самостоятельные» общефилософские размышления о Боге, вере, мироустройстве. Переложений библейских книг в первых двух частях *Сочинений* обнаружить не удалось, во всяком случае на них не указывают ни сам автор, ни комментаторы. Переложение из Песни песней Соломона имеется в конце третьей части собрания – *Соломон и Суламита* (III, CIV).

¹⁷ Ермил Костров: *Полное собрание всех сочинений и переводов в стихах г. Кострова* : в 2 ч. Санкт-Петербург 1802.

¹⁸ Отсутствие привычных для сборников XVIII в. разделов становится типичным для изданий первой четверти XIX в. даже по отношению к поэтам XVIII столетия (см., напр.: Михаил Муравьев: *Полное собрание сочинений М. Н. Муравьева*: в 3 ч. Санкт-Петербург 1819). Впрочем, имеются и исключения: первая часть изданных в 1811 году *Сочинений В. П. Петрова* (Василий Петров: *Сочинения В. Петрова*: в 3 ч. Санкт-Петербург 1811) полностью повторяет структуру его *Сочинений* 1782 г. (Василий Петров: *Сочинения В. Петрова*. Санкт-Петербург 1782).

¹⁹ Григорий Гуковский: *Русская литература XVIII века*. Москва 2003, с. 358.

Порядок расположения псалмов в разделе духовных стихотворений, по сравнению с композиционной тенденцией, общей для сборников XVIII в., изменен. Державин нарушает последовательное движение от первых номеров к последним, заданное Псалтырью, и размещает их следующим образом: в первой части – 81, 103, 100, 1, 90, 120, 146, 127, во второй – 48, 83, 74, 71, 132, 36, 52, 20.

Переложения псалмов обрамлены стихотворениями, которые переложениями не являются. Первая часть открывается знаменитой державинской одой *Бог* (I, I) и завершается *Успокоенным неверием* (I, XI). Вторую открывает *Бессмертие души* (II, I) и завершает *Молитва* (II, X). Эти последние – *Бессмертие души* и *Молитва* – ранее были изданы Державиным отдельной брошюрой и помимо тематических переключек имеют некоторое формальное единство.

Так, внутри раздела духовных стихотворений Державин уходит от иерархического расположения стихотворений и создает собственную композицию, образно говоря, заключая «чужое» слово в границы «своего». Подобное расположение произведений дает возможность говорить о кольцевой композиции данного раздела²⁰.

Тексты, следующие в первой и во второй частях собрания за духовными стихотворениями, распределять по жанрово-тематическим разделам представляется некорректным. Хотя непосредственно после духовных стихотворений в обеих частях следуют оды торжественные и оды похвальные императорам и героям, установить их закреплённость за определенным местом в сборнике невозможно – они встречаются на протяжении всего тома среди прочих стихотворений.

Что касается третьей части *Сочинений*, то в ее составе раздел духовных стихотворений отсутствует²¹. Вслед за *Приношением красавицам* (III, I) в том же располагаются стихотворения, связанные с императорской фамилией: все они посвящены лицам императорской семьи и написаны на какой-либо торжественный случай или событие (коронацию, обручение, свадьбу, посещение монастыря, рождение и т. п.). Данный раздел, являющийся своего рода подобием, анакреонтической вариацией раздела торжественных од, также имеет кольцевую композицию: он обрамлен текстами, посвященными Александру Павловичу, – *На рождение в Севере порфирородного отрока* (III, II) и *Беседа с Гением* (III, XVI)²².

²⁰ Л. Ф. Луцевич отмечает еще одну особенность державинских духовных стихотворений – авторские названия у переложений псалмов. Хотя эта особенность не имеет прямого отношения к порядку расположения текстов в сборнике, она также демонстрирует самостоятельность и отличие Державина от предшественников. См.: Людмила Луцевич: *Псалтырь в русской поэзии*. Санкт-Петербург 2002, с. 485.

²¹ В этой части имеется только одно переложение – *Соломон и Суламита* (III, CIV). Однако, хотя Державин повторил в *Соломоне и Суламите* и целый ряд основных образов, заимствованных из *Песни песней*, и некоторые композиционные принципы источника (например, диалоговую форму), весь символический подтекст, характерный для ветхозаветной традиции, в державинском произведении отсутствует. Сохранена только любовная тематика. Поэтому, несмотря на то что *Соломон и Суламита* является переложением библейской книги, по содержанию это произведение никак нельзя отнести к духовным стихотворениям.

²² Герман Ионин: *Творческая история сборника «Анакреонтические песни»*, в: Гаврила Державин: *Анакреонтические песни*. Отв. ред. Георгий Макогоненко. Москва 1986, с. 343.

Условной границей этого раздела можно назвать стихотворение *Мечта* (III, XVII), написанное на сговор Державина со своей второй женой Д. А. Дьяковой²³. *Мечта* маркирует переход от тем, связанных с императорской семьей, к теме частного человека – к прославлению и утверждению ценности частной жизни, свободного творчества, любви.

Итак, в организации материала внутри частей своего собрания Державин лишь отчасти придерживается жанрово-тематического принципа – в двух первых томах имплицитно присутствует раздел духовных од, в третьем можно выделить раздел, посвященный царской семье. Не следует Державин и хронологическому принципу организации материала, что заставляет задуматься об иных закономерностях в расположении поэтических текстов.

Одни из самых важных, несущих смысловую нагрузку, маркированных элементов композиционной структуры – ее начало и конец. Рассмотрим связи между, во-первых, посвящениями и содержанием каждой части в целом и, во-вторых, посвящениями и завершающими стихотворениями частей.

Посвящение являлось одной из составных частей собраний сочинений XVIII в. Н. Д. Кочеткова указывает на соотнесенность посвящения с содержанием книги, которой оно предпослано²⁴. М. Н. Дарвин, исследуя структуру поэтических сборников, отмечает двойную функцию посвящений: внелитературную, пиететную и художественную. Художественная функция, по мнению Дарвина, состояла в «выборе поэтом той или иной своей жанровой роли». Этот выбор жанровой роли Дарвин считает «отправным моментом развертывания художественного мира стихотворного сборника». Кроме структурной образующей, выбор жанровой роли был еще и «идеологическим шагом в создании поэтического произведения»²⁵. То есть посвящение задавало своеобразную установку на прочтение следующих за ним текстов, представляло сборник и «жанровый образ» его автора. В качестве характерного примера исследователь приводит согласованность посвящения, в котором «жанровым образом» поэта служит образ Анакреонта, и стихотворений анакреонтических сборников²⁶.

Посвящение к первой части *Сочинений* написано Державиным в 1795 г. «по случаю» – специально для поднесения рукописного собрания стихотворений Екатерине II. Это посвящение, подчеркивая свою связь со временем правления Екатерины II, «представляет» том, является его своеобразным конспектом и задает направление читательскому восприятию.

²³ Гаврила Державин: *Сочинения Державина. С объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т.* Санкт-Петербург 1864-1883, т. III, с. 714.

²⁴ Наталья Кочеткова: *Литературные посвящения в русских изданиях XVIII– начала XIX века. Статья 1. Особенности жанра*, в: XVIII век. Сб. 22. Отв. ред. Наталья Кочеткова, Санкт-Петербург 2002, с. 66-84; Наталья Кочеткова: *Литературные посвящения в русских изданиях XVIII века. Статья 2. Посвящения государю*, в: XVIII век. Сб. 23. Отв. ред. Наталья Кочеткова, Санкт-Петербург 2004, с. 20-46.

²⁵ Михаил Дарвин: *Русский лирический цикл: проблемы истории и теории. На материале поэзии первой половины XIX века*. Красноярск 1988, с. 35-38.

²⁶ Михаил Дарвин: *ibidem*, с. 34-45.

Посвящение императрице не только отражает общую тематическую направленность тома, но оказывается связанным с конкретными текстами первой части. Уже начальные стихи посвящения указывают на эту связь:

Что смелая рука Поэзии писала,
Как Бога, истинну Фелицу во плоти,
И добродетели Твои изображала,
Дерзаю к Твоему престолу принести...
(I, *Монархиня!*)

Это четверостишие является своего рода вариантом описания основных тем, констант первой части в понимании самого поэта. Текстуально близкую характеристику собственной поэзии – через сопоставление с изображаемым (Богом, Фелицей и ее добродетелями) – Державин дает в *Памятнике*, завершающем первую часть *Сочинений*:

IV:1 ... первый я дерзнул в забавном Русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о Боге,
И истину Царям с улыбкой говорить.
(I, LXV, с. 320)

Номинация императрицы в посвящении (Фелица) отсылает к одноименной оде Державина и вслед за этим ко всему комплексу державинских произведений, посвященных Екатерине II и написанных с отсылкой на данную оду.

В посвящении Екатерине II Державиным выделяются именно те черты, те признаки и характеристики, которые позволяют ему представить себя читателю как поэта, воспевающего монархиню и в ее лице – государство. При этом посвящение Екатерине не носит формального и официального характера, как поэтическое посвящение Александру I, предпосланное второй части, а построено как *личное* обращение поэта к монархине. Собрав в нем основные «приметы» комплекса произведений, непосредственно связанных с Екатериной II, Державин добивается того, что его слово, а следовательно, и создаваемый им образ поэта, становятся узнаваемыми. Посвящение, несмотря на использование этикетных формул, приобретает интимные черты, не теряя при этом торжественности, возвышенности слога. В частности, это происходит за счет характерного державинского приема – при разговоре о смерти использовать не только «обобщенно-безличные», аллегорические образы (например, смерть как старуха с косой), но и образы предельно конкретные:

И алчный червь когда, меж гробовых обломков,
Оставший будет прах костей моих глодать;
Забудется во мне последний род Багрима,
Мой вросший в землю дом никто не посетит... (выделено мною. – М.П.)
(I, *Монархиня!*)

Посвящение к первой части *Сочинений* выходит за рамки формальной этикетной формулы, перестает быть только соблюдением этикетного правила.

Это уже не посвящение условного «поэта вообще» условному «монарху вообще», а обращение поэта Державина к императрице Екатерине II, приобретающее характер личного высказывания.

Являясь одной из вариаций темы «поэт и власть», которая берет свое начало в римской античности, посвящение первой части напрямую соотносится со стихотворением, завершающим том, – *Памятник* (I, LXV). В данной паре стихотворений в решении темы бессмертия поэта обнаруживаются теснейшие взаимоотношения между славой и бессмертием государства и поэтом, прославляющим государство.

Однако при наличии в обоих стихотворениях одного и того же организующего текст мотива, в его трактовке, в интерпретации этого мотива Державиным есть принципиальные расхождения. Л. В. Пумпянский при анализе державинского *Памятника* указывает на существенное различие между пониманием Державиным «заслуг» поэта: в посвящении Екатерине II поэт велик тем, что воспекает великие дела империи («Ты славою, – Твоим я эхом буду жить»), в *Памятнике* акцент ставится не на предмете воспевания, а на найденном способе, стиле этого воспевания («...первый я дерзнул в забавном Русском слоге О добродетелях Фелицы возгласить, В сердечной простоте беседовать о Боге И истину Царям с улыбкой говорить»)²⁷.

Так первая часть державинских *Сочинений*, благодаря соотношению посвящения с последним стихотворением тома, оказывается построенной по принципу кольцевой композиции. При этом посвящение и *Памятник* не просто отсылают читателя к общей для них теме, а по-новому представляют ее, связывая данные тексты отношениями взаимодополнительности.

Посвящение второй части *Сочинений* Александру I носит более формальный, официальный характер. В нем подчеркивается, скорее, его пиететная, вне-литературная, а не художественная функция. Возможно, что в этом формальном характере посвящения кроется нечто большее, чем кажется на первый взгляд, и речь идет здесь не только об отсутствии неформальных, неформальных отношений между Державиным и Александром I. Представляется, что вторая часть *Сочинений* лишена той «магистральной линии», направления, если угодно – некоего центра, который составлял бы его основу, как это было в первом – «екатерининском» – и третьем – анакреонтическом – томах.

Тем не менее, и здесь можно обнаружить наличие связей между посвящением и последующими произведениями собрания. Так, обозначение императора именем покровителя искусств Аполлона сохраняется на протяжении второй и третьей частей *Сочинений* Державина и, возможно, является своеобразным преломлением темы «поэт и власть». Эта тема соотносится с темой бессмертия поэта в *Лебеде* (II, LXXIX), заключительном стихотворении второй части. Таким образом, вторая часть также организована Державиным по принципу кольцевой композиции.

²⁷ Лев Пумпянский: *Об оде А. Пушкина «Памятник»*, в: Лев Пумпянский: *Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы*. Отв. ред. Александр Чудаков, Москва 2000, с. 204. Жирный шрифт в державинской цитате – выделение Л. В. Пумпянского.

В третьей – анакреонтической – части *Сочинений* роль посвящения играет первое стихотворение тома *Приношение красавицам* (стихотворение написано в 1801 г., за три года до выхода отдельного сборника *Анакреонтических песен*). Хотя формально *Приношение красавицам* посвящением не является (в собрании 1808–1816 гг. оно следует не перед, а после оглавления части), по своему содержанию это стихотворение можно отнести к особому виду посвящений – к так называемым групповым посвящениям, обращенным к женщинам²⁸.

Что касается соотношения первого стихотворения части и ее общего состава, то третья часть *Сочинений* Державина является ярким примером их взаимосвязи. *Приношение красавицам*, содержащее набор следующих мотивов – обращение к красавицам, посвящение им своего творчества, воспевание любви, соотносится с содержанием, общей тональностью и жанровой природой анакреонтической части.

С образом же Анакреонта, с которым, по мнению Дарвина, корреспондирует «жанровый образ» поэта в анакреонтических собраниях лирики, напрямую связано завершающее третью часть стихотворение *Венец бессмертия*. Оно повторяет все основные мотивы третьей части и стихотворения *Приношение красавицам* (любовь, прелесть жизни, отказ от чинов и государственной службы, приверженность свободному поэтическому творчеству). В этом стихотворении Державин косвенно («старость» Анакреонта, его «седина» – еще один мотив третьей части *Сочинений*, являющийся автохарактеристикой поэта) и прямо сопоставляет себя с образом античного поэта:

IX 1 Посмейтесь, красоты Российски,
Что я в мороз, у камелька,
Так вами, как певец Тииский,
Дерзнул себе искать венка.
(III, СХХIII, с. 237)

Третья часть собрания²⁹, так же, как и первые две, имеет кольцевую композицию, при которой первый и последний элементы тома находятся в отношениях взаимозависимости.

Итак, первая, вторая и третья части *Сочинений* Державина построены согласно принципам кольцевой композиции: посвящение к каждой части (в третьей части – начальное стихотворение) соотносится с ее заключительным стихотворением. При этом основанием для соотношения произведений между собой является их принадлежность **одной теме**. Благодаря единой тематике посвящений и стихотворений, открывающих и завершающих части собрания, сами тома вступают в определенные взаимоотношения друг с другом. Характерно, что произведения, посвященные одной теме, представляют разные ее трактовки, что особенно ярко проявляется при сопоставлении трех завершающих произведений

²⁸ Наталья Кочеткова: *Литературные посвящения в русских изданиях XVIII– начала XIX века. Статья 1. Особенности жанра*, в: XVIII век. Отв. ред. Наталья Кочеткова. Санкт-Петербург 2002, сб. 22, с. 75.

²⁹ Об истории создания и формирования композиции части см.: Герман Ионин: *Творческая история сборника «Анакреонтические песни»*, в: Гаврила Державин: *Анакреонтические песни*. Отв. ред. Георгий Макогоненко. Москва 1986, с. 296–378.

первой (*Памятник*, I, LXV), второй (*Лебедь*, II, LXXIX) и третьей (*Венец бессмертия*, III, CXXIII) частей собрания.

Отличие между этими произведениями коренится, во-первых, в понимании отношений поэта и власти, во-вторых, в понимании тех заслуг, обладая которыми, поэт удостоивается бессмертия. В державинском *Памятнике* (переложение *Exegi monumentum...* Горация) реализовано античное представление о том, что поэтическая слава поэта бессмертна до тех пор, пока существует государство, частью которого он является. В *Лебеде* (также переложение Горация – Гораций, Оды, II, 20) эти связи уже значительно ослаблены. Здесь залогом поэтического бессмертия становятся само творчество и общегражданский пафос поэзии. В *Венце бессмертия* Державин утверждает свою абсолютную приверженность частной жизни, свободному поэтическому творчеству, отрицающему любую государственную деятельность.

Говоря о соотношении последних стихотворений трех рассматриваемых нами частей *Сочинений*, необходимо указать и на их связь с посвящением Екатерине II, открывающим все собрание Державина. Если посвящение Екатерине II и *Памятник* находятся все же в общей смысловой плоскости, тема бессмертия поэта имеет одно решение, то соотношение посвящения и *Лебеда*, а тем более *Венца бессмертия* оказывается полемичным.

Итак, кольцевая композиция каждой части державинских *Сочинений*, а также кольцевая композиция первых трех томов *Сочинений*, которая объединяет их в единое целое, построена Державиным на тематическом единстве.

Осмысляя наличие вариативности в понимании одной темы, можно двигаться в двух разных направлениях. Один возможный путь – это интерпретация такой множественности точек зрения как развития, последовательного движения взглядов Державина от одного понимания темы бессмертия поэта к другому. Такой путь предполагает рассмотрение композиции державинских *Сочинений* как отражения творческой эволюции автора. Подобный подход, на наш взгляд, автоматически сближает Державина с художественной эстетикой и представлениями о творчестве, которые сложились в XIX в. В этом случае различные трактовки темы бессмертия поэта предстают как последовательное переосмысление исходного понимания темы поэтического бессмертия, постепенный отказ от него и утверждение новой трактовки темы.

Второй возможный путь – это попытка взглянуть на данный феномен, исходя из установок, характерных для века восемнадцатого. И с этой точки зрения можно утверждать, что перед нами не динамическое *развитие* одной темы, а ее *морфология*. В данном случае Державин стремится представить все возможные трактовки темы поэтического бессмертия и таким образом полностью исчерпать ее. В проанализированных произведениях не только тема, но и образ самого поэта раскрывается с разных сторон, показан в трех лицах – как певец Фелицы и государственности, как основоположник новой поэтической манеры «пения», собственного стиля и как певец частной жизни, снискавший себе бессмертие в прославлении земных радостей и наслаждений.

Без сомнения, данное явление требует дальнейшего отдельного исследования и осмысления. Дать однозначный и окончательный ответ на вопрос о существовании подобной вариативности в трактовке темы на данный момент представляется затруднительным. Скорее всего, истина пролегает где-то посередине

предложенных решений. Однако хочется еще раз подчеркнуть по крайней мере два момента, характерных для исследуемых нами произведений. Во-первых, это неслучайное расположение данных текстов в структуре собрания, которое вскрывает их отношения полемичности, с одной стороны, взаимодополнительности, с другой. Во-вторых, как мне представляется, автобиографические детали (в широком смысле: от наличия возрастных примет автора в анакреонтической части или указания на свое происхождение в посвящении к Екатерине II до осмысления значимости своего творчества и отличия своей художественной системы от предшественников, личная интонация в обращении к императрице) наполняют условный – жанровый – образ автора живым, эмоциональным, личным содержанием.

Еще одна важная композиционная особенность *Сочинений* связана с распределением по частям собрания стихотворений, посвященных Екатерине II. Общая последовательность этих стихотворений (всего 12 текстов) подчинена хронологическому принципу. В первой части *Сочинений* собраны произведения, написанные при жизни Екатерины II и отражающие расцвет ее правления. Во вторую часть входят произведения, связанные со смертью императрицы (*На кончину Императрицы Екатерины II, и на восшествие на престол Императора Павла I, Надгробная Императрице Екатерине II*). В третью – стихотворение *Развалины*, своеобразное «воспоминание» о монархине. Таким образом, Державинным как будто задается временной вектор в развитии образа: три части *Сочинений* можно соотнести с тремя этапами жизненного цикла императрицы и одновременно с этапами авторской рефлексии над значением и фигурой Екатерины II – жизнь, смерть, жизнь в памяти поэта.

В составе всех трех исследуемых частей державинского собрания можно обнаружить другие произведения, объединенные между собой по принципу тематического единства. При этом стихотворения, о которых идет речь, расположены последовательно друг за другом. Мной выделено 14 таких тематических групп или образований, каждое из которых насчитывает от двух до четырех текстов. Например, группа стихотворений, посвященных А. В. Суворову (*Орел, На победы в Италии, На переход Альпийских гор, Снегирь*), или одическая пара *На Шведский мир* и *На взятие Измаила*, в которой Державин раскрывает тему славы. Стихотворения, рассмотренные как части единой тематической группы, являют любопытные отношения не только взаимозависимости, но также со- и противопоставленности, благодаря чему их тема и образы раскрываются наиболее полно.

Итак, располагая стихотворения в трех первых частях своих *Сочинений*, Державин стремится уйти от принципа, положенного в основу композиции лирических сборников XVIII в. Державин заменяет его принципом тематического единства. При этом тематический принцип используется Державинным разнообразно: для создания кольцевой композиции собрания (тема «поэт и власть»), для формирования групп текстов, расположенных последовательно друг за другом, для развития художественного образа во времени (цикл стихотворений о Екатерине II).

В последовательности духовных стихотворений Державин нарушает заданную традицией иерархию, наделяя свое собственное высказывание статусом, не характерным для сборников XVIII в. и риторической культуры в целом.

Вместе с тем в организации частей державинских *Сочинений* немало черт, сходных с общей композиционной тенденцией сборников XVIII столетия: наличие посвящений императорам, отсылка к античным мотивам, использование жанрового образа автора, скрытое присутствие жанровых разделов (раздел духовных стихотворений) внутри частей «Сочинений».

Державин балансирует между двумя эпохами, двумя разными поэтическими культурами, одновременно опираясь на предшествующую традицию и преодолевая ее.

Анастасия Кистанова
(Херсон)

«СЛАВА, ЛАВР И СВЕТ»: ОБРАЗ ЕКАТЕРИНЫ II В ОДАХ РУССКИХ МАСОНОВ

Abstract

The article focuses on the specificity of the poetical image of Catherine II in the odes written by Russian masons (A. Sumarokov, V. Maykov, I. Bogdanovich, M. Kheraskov). The reception of the Empress's image is based on Ancient Greek and Biblical mythology which is combined with the ethical aspects of the Masonic doctrine. Catherine II is represented as the wise Minerva and just Astraea who brings the golden age back to Russia. She acts as a demiurge creating a new world and it is often realized in the images of annual and diurnal cycles (Catherine II as the Sun, the Spring). The battle topos of Russian odes actualizes the features of the Empress as a cultural hero: she fights with the Evil represented in the image of Turkey. Catherine's image is sacralized, she is portrayed as a goddess and an angel bringing light of Truth and God's glory.

Keywords: Catherine II, mason, myth, ode, topos.

В поэтическом пространстве середины XVIII века доминирует жанр оды в различных тематических и функциональных модификациях. Значительное место занимает торжественная ода, в которой поэты откликаются на рождения и восшествия на престол монархов, наступление нового года, победы российского оружия и другие события общегосударственного масштаба. Торжественная ода сочетает панегирическую традицию древнерусской литературы с опытом французского классицизма и европейского Просвещения, и, несмотря на событие, лежащее в основе оды, ее центральным персонажем является сам монарх. Жанровый канон обуславливает наличие характерной топики, в рамках которой творится одическая мифологизация и сакрализация образа монарха и монаршей власти: царь-солнце, монарх-демиург, монарх – отец/мать отечества. Мифологизация осуществляется в традициях античной и библейской образности: наиболее часто поэты обращаются к мифу о Золотом веке, акцентируют пастьерство монархов, приписывают взошедшим на престол космогонические функции. Смена

монархов часто отображается в художественных текстах посредством календарной и суточной метафоры. Большое влияние на создание образа монарха оказывает и «культурная мифология» масонства, в значительной мере реализованная в одах, посвященных Екатерине II.

Одическая поэзия второй половины XVIII века часто становилась предметом изучения литературоведов. В работах Г. Гуковского, Л. Пумпянского, В. Проскуриной, А. Петрова, Н. Алексеевой, Е. Погосян рассматриваются модификации одического жанра, конститутивные черты торжественной оды, ее история и связь с панегирической традицией. Поэтическим мифологиям XVIII века посвящена монография Т. Абрамзон, отдельным аспектом которой выступает мифологизация образов российских правителей. Автор концентрируется преимущественно на образе Петра I (в поэзии М. Ломоносова, Г. Державина) и Екатерины II (в поэзии А. Сумарокова). Возникает необходимость в отдельном исследовании «личных мифов» российских монархов, создаваемых в торжественных одах XVIII века. Одическое творчество масонов, рассмотренное в этом аспекте, интересно оригинальной рецепцией образов царствующих особ, в которых сочетаются античная, библейская мифология, просветительские и масонские культурные мифы.

Наша статья, целью которой является изучение образа Екатерины II в масонской одической поэзии (творчество А. Сумарокова, В. Майкова, И. Богдановича, М. Хераскова), не претендует на полное раскрытие заявленной темы, а, скорее, представляет попытку инициировать исследования в этом направлении, обращаясь к формам и способам одической рецепции образов российских правителей. В одической поэзии, посвященной Екатерине, мифологизация образа монархини происходит по нескольким магистральным линиям: в рамках античной мифологии, библейской и масонской, образующим единое культурное поле.

Так, античная мифология реализуется, прежде всего, в рецепции Екатерины как Минервы, в образе которой акцентируются черты богини мудрости и справедливой войны (*Ода на день тезоименитства 1762 года, Ода на взятие Хотина и покорение Молдавии* (1769) А. Сумарокова, *Ода на Новый 1763 год* И. Богдановича, *Ода на день рождения, 1763 года* М. Хераскова, *Ода на заключение вечного мира между Российской империей и Османскою Портою 1774 года, Ода на торжество заключенного мира между Российской империей и Османскою Портою* (1775) В. Майкова). Екатерина, следуя семантике мифологического образа, покровительствует героям (русским войскам), ратует за развитие наук и искусств, защищает общественный порядок. Нередко семантика мифонима подчеркивается эпитетом «премудрая», что позволяет рассматривать образ монархини в парадигме масонской доктрины, ведь мудрость является одной из добродетелей масонства и одним из главных принципов работы масонской ложи. В оде В. Майкова *По восшествии на престол, на день тезоименитства 1762 года* Екатерина выступает носительницей мудрости в различных аспектах. Она – премудрость Божья, которая, согласно масонскому учению, является помощником и покровителем человека в мире. В оде В. Майкова она несет «отраду верным, страх врагам», выступает в роли хранителя и защитника страны. Кроме того, реализуя одический топос династической преемственности, Екатерина наследует мудрость Петра I, продолжает его дела:

Она сим скиптром править знает,
Она правдивый даст вам суд,
Она мои дополнит правы,
Она исправит грубы нравы,
Пред ней враги ее падут¹.

В предпоследней строфе оды подчеркиваются мудрость и достоинство самой монархини: «Тебя к порфире и короне / Твоя премудрость привела»². Масонские аллюзии подтверждаются и обращением к образу чистого золота: «И ты как злато искушенна / Чистейшее среди огня»³ (*Ода на день восшествия на престол 1768 года*), являющегося символом мудрости⁴. Таким образом, мудрость Екатерины обеспечивает справедливость, просвещение и защиту России.

Античный образ Минервы используется поэтами преимущественно в аллегорическом значении. Это отражает общую тенденцию рецепции античной мифологической образности традиционалистским художественным сознанием⁵, в результате чего она приобретает характер «дискретных, логически расположенных образов-аллегорий»⁶, «застывает» в четко очерченных рамках своих функций. При этом мифологические образы не статичны, будучи связаны с мифологическим первообразом, они обладают вариативной семантикой, о чем и свидетельствует неоднозначность их трактовки.

В подобном аллегорическом значении используется А. Сумароковым и образ Астреи — согласно античной мифологии, богини справедливости, царившей на земле в Золотом веке. Уточним, что миф о Золотом веке является важнейшим элементом одической мифологии. Поэты напрямую связывают воцарение и военные победы Екатерины с наступлением блаженных времен. Сошествие с небес Астреи «в прежней красоте» символизирует возвращение к безмятежным дням Золотого века.

Интересно, что в поэзии М. Хераскова, И. Богдановича и В. Майкова Екатерина не номинируется как Астрея, а отчасти уподобляется ей функционально, маркируя начало нового Золотого века. В таком ключе В. Проскурина усматривает в оде М. Хераскова *На день рождения... 1763 года* «оригинальную трактовку Вергилиевой эклоги: богиня Астрея появляется над германским городом Цербстом и предсказывает рождение «младенца» — самой Екатерины»⁷:

Над Цербстом вижу облак ясный,
Который ниспустил творец,
И в нем богини лик прекрасный,

¹ Василий Майков: *Избранные произведения*. Москва; Ленинград 1966, с. 188-189.

² Ibidem, с. 188-189.

³ Ibidem, с. 205.

⁴ Сергей Карпачев: *Масоны. Словарь. Великое искусство каменщиков*. Москва 2008, с. 272.

⁵ Анастасия Попович (Кистанова): *Мифологические мотивы и образы в поэзии русского преромантизма*. Херсон 2011.

⁶ Юрий Лотман, Зара Минц, Елеазар Мелетинский: *Литература и мифы*, в: *Мифы народов мира. Энциклопедия*: в 2-х т., (ред.) С. Токарев. Москва 1998, Т. 2, с. 60.

⁷ Вера Проскурина: *Миф об Астрее и русский престол*, <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/pros-pr.html>, 10.10.2014.

Держащей скипетр и венец;
 Се громкий глас ее твердится:
 «В сей день младенец в свет родится
 Священный скипетр сей принять,
 Полночный край от тьмы избавить...».⁸

Допуская возможность подобной трактовки, отметим, что в данном контексте образ богини можно интерпретировать и как образ Богоматери, атрибутами которой в иконописной традиции являются скипетр и венец, символизирующие царскую власть⁹. В данном случае Богородица профетически возвещает о рождении «божественного младенца», Екатерины, которой высшие силы вручают монарший скипетр и венец. Скипетр как средоточие сакральной силы и мощи является одновременно и проводником божественной воли, который «России сей внушает глас», вследствие чего подчеркнуто аллитерированная «буря бра-ней», укрощенная Екатериной, уходит в прошлое. Образом венца, врученного монархине, М. Херасков акцентирует божественный характер царской власти. Кроме того, венец, данный Екатерине, который «прославил» Россию, можно соотнести с библейским «венцом славы», дарованным Пастыреначальником всем истинным пастырям стада Божия (1 Петр 5:4). Приписывание монархам пастырских функций, по мнению исследователей, характерно для творчества М. Хераскова¹⁰; это же отметим и в одах В. Майкова: «Тебе я вверил часть вселенной, / Паси сей мир благословенный»¹¹. В силу этого, думается, трактовка образа богини, появляющейся над Цербстом, как Богоматери более обоснована текстуально.

О сакрализации образа Екатерины в русской одической поэзии свидетельствуют также строки И. Богдановича, видящего в Екатерине фигуру, соотносимую с высшим божеством, выступающую не только проводником, а и со-участницей его действий:

Сам Бог на помощь нам предстанет,
 Разя оружием твоим;
 С твоим Он громом купно грянет,
 Твой гнев и Свой покажет злым¹²,

а также строки В. Майкова, подчеркивающие божественный характер ее власти: «И царствовать тебе судил всесильный Бог»¹³. Отличие образа Екатерины, создаваемого В. Майковым, от образов монархини у других одописцев, заключается в акцентировании религиозности императрицы, от которой, по мнению поэта, истекает блаженство государства: «Россия, так и ты блаженна, / В твоей монархине возжженна / Любовь к бессмертному Царю»¹⁴. Отметим, что представление

⁸ Михаил Херасков: *Избранные произведения*. Ленинград 1961, с. 60.

⁹ Сергей Фомин: *Прототипы. Небесная заступница земного царства Русского*. Очерк 2. Часть 2, <http://www.pravaya.ru/faith/12>, 10.10.2014.

¹⁰ Татьяна Абрамзон: *Поэтические мифологии XVIII века (Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин)*. Магнитогорск 2006.

¹¹ Василий Майков, *op. cit.*, с. 205.

¹² Ипполит Богданович: *Стихотворения и поэмы*. Ленинград 1957, с. 151.

¹³ Василий Майков, *op. cit.*, с. 304.

¹⁴ Василий Майков, *op. cit.*, с. 197.

о параллелизме царя и Бога, унаследованное из византийской словесности, укоренилось в русской ментальности со времен Московской Руси¹⁵.

На сакрализацию образа монархини «работает» изображение ее в образе богини (А. Сумароков, В. Майков, И. Богданович, М. Херасков), в котором подчеркивается кроткий нрав («богиня мира»), протяженность России («богиня множества градов»), национальная принадлежность («богиня российская»), и в образе ангела (А. Сумароков, В. Майков). Ангел А. Сумарокова является на российском троне в образе «жены прекрасной», а В. Майков акцентирует небесную природу Екатерины – «ангел мир», несущий покой государству, веселящемуся «под сению монарших крыл»¹⁶.

Созданию небесного образа правительницы способствует и обращение к одическому топосу «царь-солнце», известному еще Симеону Полоцкому. В поэзии XVIII века этот топос актуализирует М. Ломоносов, который «освежает» его и «путем многократного наложения аллегорических значений и символического переосмысления событий»¹⁷ рисует в образе солнца пришедшую к власти Елизавету Петровну. Топос реализуется в одах поэтов-масонов как посредством прямой номинации, так и через прием сравнения монарха и явлений природы, их причинно-следственной связи (приход к власти / приезд монарха – наступление дня, весны). Подобная комплиментарность «манифестировалась в качестве стремления к подражанию натуре и являлась частью общего мимесиса»¹⁸. Отметим также, что обращение к солярной символике в одах И. Богдановича, В. Майкова, М. Хераскова, принадлежавших к братству вольных каменщиков, позволяет интерпретировать изображение Екатерины в образе солнца и в парадигме масонской мифологии как персонификацию истины, мужества и правосудия, что коррелирует с античным образом Афины (Минервы).

В оде М. Хераскова *На день рождения, 1763 года* посредством сравнения природы и монархини раскрывается второй семантический план, где, обращаясь к Екатерине как к солнцу, весне, поэт соотносит начало ее правления с приходом весны как календарного обновления мира, так и «вечной весны» Золотого века. Семантика мифа усматривается и в ожидании от монархини «восстановить мир и тишину», избавить Россию от «ревущих вокруг Бореев», где традиционная трактовка античного мифологического образа как северного ветра дополняется аллегорическим значением внешних врагов, которых призвана изгнать Екатерина – солнце / весна. В оде *На день восшествия на престол* (1791) весеннее обновление природы, понимаемое как начало «вечной весны», соотносится при помощи параллелизма с обновлением Москвы (возможным возрождением ее как столицы) в правление / присутствие Екатерины, выступающей в роли несущих жизнь

¹⁵ Виктор Топоров, Елизавета Давыдова: *Царевич Хлор и человек на троне (Имена и облики Александра I)*, <http://www.whoiswho.ru/russian/Password/papers/1r/alexander1/st1.htm>, (10.10.2014); Борис Успенский: *Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры*. Москва 1994.

¹⁶ Василий Майков, *op. cit.*, с. 253.

¹⁷ Алексей Петров: *Оды на Новый год, или Открытие Времени (Становление художественного историзма в русской литературе XVIII века)*. Магнитогорск 2005, с. 102.

¹⁸ Илья Калинин: *Слепота и прозрение. Риторика истории России и «Риторика темноты» Поля де Мана*, <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/kalin.html>, 10.10.2014.

весны, солнца. Это же наблюдаем в оде В. Майкова *На торжество заключенного мира между Российской империей и Оттоманскою Портою* (1775), где пробуждение Москвы, «венчанной стенами», с приездом Екатерины II показано в оппозиции «весна – зима», «жизнь – смерть».

В оде М. Хераскова *На день восшествия на престол* (1791) образ Москвы коррелирует с образом Екатерины, традиционно воплощаясь в женской ипостаси как царицы городов русских («градов» Екатерины). Первые употребления «риторического приема, в соответствии с которым Москва в художественных и публицистических текстах рассматривалась как женщина»¹⁹, С. Неклюдов датирует XVIII веком. В данном образе реализуются архаичные мотивы мифологических представлений о городе как деве / женщине²⁰ (Ср. у В. Майкова: «Казань, из пепла возвышаясь / И, как невеста, украшаясь»²¹). Синекдоха «венчанная глава» может рассматриваться как образ Москвы, либо Екатерины, в которых видит поэт «залог российского спасения», ведь для М. Хераскова знаковым является тот факт, что именно в Москве «на троне в первый раз рождения / Пресветлы празднуют часы». Возможно, с Екатериной связывает поэт ожидание будущего возрождения Москвы как столицы, анафорически подчеркивая возраст Москвы и ее славу: «Покрой, Москва, венцом лавровым, / Покрой ты белые власы»²² (преклонный возраст Москвы также акцентируют М. Ломоносов, Е. Костров). В оде В. Майкова *По восшествии на престол, на день тезоименитства 1762 года* Екатерина выступает в параллели с Москвой и солнцем. Женская природа монархии коррелирует с женской ипостасью и царственным положением Москвы, при этом посредством психологического параллелизма Екатерина соотносится с солнцем, сияющим в небе, освещающим государство «ясными лучами».

Соотношение образов правителей с календарным и суточным циклами связано с одическим топосом «монарх-демиург». Приход к власти нового монарха, в русской одической традиции часто корреспондирующий с весенним обновлением природы, началом годового цикла, отсылает к календарным годовым ритуалам, воспроизводящим «своей структурой ту порубежную кризисную ситуацию, когда из хаоса возникает космос»²³. Демургические функции, таким образом, контаминируются с космогоническими, когда каждый пришедший к власти монарх выступает Творцом, созидая новый космос из хаоса. Творческое сознание актуализирует в образе монарха архетип культурного героя, также обладающий функциями по «преодолению первоначального хаотического состояния мира и его... упорядочению»²⁴. Так, в оде М. Хераскова 1791 года *На день восшествия на престол* начало правления Екатерины представляется М. Хераскову космогоническим актом, творением нового мира: «Днем ясным север наш явится, / Пор-

¹⁹ Сергей Неклюдов: *Тело Москвы: К вопросу об образе женщины-города в русской литературе*, в: *Тело в русской культуре*, (ред.) Г. Кабакова, Ф. Конт. Москва 2005, с. 362.

²⁰ Владимир Топоров: *Исследования по структуре текста*. Москва 1987; Израиль Франк-Каменецкий: *Колесница Иеговы. Труды по библейской мифологии*. Москва 2004.

²¹ Василий Майков, *op. cit.*, с.252.

²² Михаил Херасков, *op. cit.*, с. 63.

²³ *Мифы народов мира. Энциклопедия*: в 2-х т., (ред.) С. Токарев. Москва 1998, Т. 2, с. 7.

²⁴ *Ibidem*, с. 26.

фира в небо превратится, / Екатеринин в солнце трон»²⁵. Отметим, что космогонические мотивы (создание мира из частей тела творца или его противника, из различных элементов) характерны и для других мифологических систем (скандинавской, аккадской) (Ср. в скандинавской мифологии: «Имира плоть / стала землей, / кровь его – морем, / кости – горами, / череп стал небом»²⁶). У М. Хераскова в качестве «материального состава творимых объектов»²⁷ выступают знаки царской власти (порфира, трон), подчеркивая тем самым восприятие Екатерины как божества, Творца. В одах В. Майкова Екатерина также обладает космогоническими функциями:

Екатерина воцарилась,
Настал день светлый после тьмы,
Настало время нам златое,
Мы все в возлюбленном покое,
Исчезла мгла грозящих туч.²⁸
(Ода на прибытие в Ярославль);

Густые тучи удалились,
Исполнен света стал эфир,
Врата небесны растворились,
Нисходит всем желанный мир.²⁹
(Ода на заключение вечного мира 1774 года).

Творение космоса из хаоса знаменуется обращением к образу света, носительницей которого выступает Екатерина: «Россия светом озарилась» (*Ода на день восшествия на престол 1791 года* М. Хераскова). Поэтика света характерна также для оды М. Хераскова *На день рождения, 1763 года*: «небесный свет», «светлая зарница», «пресветлы часы» – образы, связанные с образом монархини, ее пребыванием в Москве. Свет – константная черта образа монархини в одах В. Майкова: Екатерина – носительница света («светом возблистала»); ее «пресветлый трон» в «пресветлом храме» славы «объят сияньем»; российские войска «со именем Екатерины» несут свет, то есть свободу, мир и блаженство Греции; российская держава озаряется «сугубым» (удвоенным) светом – солнцем и сиянием Екатерины и ее побед. Отметим, что свет употребляется здесь не только в значении «освещать», но и в значении, близком к масонскому и просветительскому его пониманию: «Подателей вселенной света / Екатерина просветит»³⁰ (*Ода на преславную победу над турецким флотом в заливе Лаборно при городе Чесме 1770 года*). Свет, согласно масонскому учению, способствует постижению истины, и монархиня выступает как ее носитель и воплощение.

Отражение в образе Екатерины, сменяющей первоначальный хтонический мрак «душ небесным светом», архетипа культурного героя выражается также в насаждении сада «полезных обществу плодов» (М. Херасков), своего рода

²⁵ Михаил Херасков, *op. cit.*, с. 72.

²⁶ Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. Москва 1975, с. 213-214.

²⁷ Мифы народов мира. Энциклопедия, *op. cit.*, с. 8.

²⁸ Василий Майков, *op. cit.*, с. 196.

²⁹ Василий Майков, *op. cit.*, с. 240.

³⁰ Ibidem, с. 214.

райского сада, представляющего собой эквивалент «земного рая», локализованного в России. Это подтверждается и одами В. Майкова, где также актуализируется топоним райского сада: «Россия, яко крин эдемский, процвела»; «Наместо всех степей бесплодных, зрится рай»³¹, выраженный посредством семантики одической формулы «ныне – там», звучат мотивы плодородия, изобилия, восходящие к мифу о блаженных временах (Гесиод, Овидий):

Уж неплодоносны лозы
Являют на вершинах розы,
Там нивы кажут свой восход...
А там зелены винограды
Сторичный обещают плод³².

В рецепции мифологемы В. Майковым акцентирована топика Золотого века: «сладкий мир», покой; блаженство, счастье; расцвет наук и искусств: «Науки множатся, художества цветут», введен мотив веселья: «Россия... веселья своего внутрь сердца не вмещает»³³.

Правление Екатерины маркировано счастьем, тишиной и славой, присущими блаженным временам. Так, в одах М. Хераскова Россия в правление Екатерины предстает реализованным Золотым веком, блаженной страной («Парнас подобну сей державе / Блаженством – никогда не пел»), где монарший «благословенный свыше дом» прославляет свой блаженный народ, где до поры отсутствуют кровавые войны, в «храме Минервином» процветают искусства «и музы руки простирают / Российским дочерям и сынам»³⁴. Интересен образ городов, представляющихся Екатерине алтарями, на которых пылают сердца; автор акцентирует жертвенность россиян, сознающих себя «нежными чадами» монархини. Подобные образы отметим и в одах В. Майкова *На прибытие ее величества из Москвы в Ярославль 1763 года*:

Воздвигни из сердец сложенный
Алтарь, усердием возжженный...
Такою жертвой угождают
Народы, кои почитают
Спасителями своих владык³⁵;

На отошествование российского флота из Ревеля в Средиземное море (1769): «И сердце чистое ей в жертву принести»³⁶, много позже в оде П. Голенищева-Кутузова *На день восшествия на престол Павла I (1796)*: «Не сильна власть, не блеск Короны, / Но утишенны бедных стоны / Тебе воздвигли Трон в сердцах»³⁷, что свидетельствует об укорененности образа в поэтическом сознании русских одописцев. Образом алтаря, сложенного из сердец, поэты обязаны иллюминации 1748 года, описанной М. Ломоносовым (*Надпись на иллюминацию...*): «Во храме

³¹ Ibidem, с. 304-305.

³² Ibidem, с. 252.

³³ Ibidem, с. 305.

³⁴ Михаил Херасков, *op. cit.*, с. 62.

³⁵ Василий Майков, *op. cit.*, с. 196.

³⁶ Ibidem, с. 296.

³⁷ Вера Прокураина, *op. cit.*

ревности, на олтаре сердец... / От подданных твоих чистейший огонь пылает»³⁸. Как представляется, В. Майков развивает данный образ, трансформируя его в оде 1775 года *На торжество мира* в образ венца, сплетенного из сердец, более приличествующего монархине, нежели венок из роз, который плетет ей Москва: «Но ты ль сего венца достойна? / Что вся Россия днесь спокойна, / Сплетен из наших он сердец»³⁹.

Батальный топос одической поэзии также актуализирует в образе Екатерины архетипические черты культурного героя, иногда выступающего «борцом со стихийными хаотическими природными силами, которые... пытаются смести установленный порядок. При этом стихийные силы природы часто сливаются с образами иноплеменников»⁴⁰. В творческом сознании русских одописцев Турция, объявившая в 1768 году войну России, нарушает мир и покой блаженных времен, наступивших в России в царствование Екатерины: «Кто рушит нашу тишину / И кто златой наш век смущает?» (М. Херасков). В образе монархини реализуется дуальная мифологическая оппозиция свое – чужое: «Противным страх, своим отрада, / Союзным твердая ограда»; «Твой скипетр – страх врагам, союзным – оборона» (В. Майков). Турецкие войска, «хищники градов святых», изображаются М. Херасковым при помощи пейоративно коннотированной лексики, как правило, библейской, например: семантическая пара «геенский яд», «язва» (чума) – «язва» (турки как язва на теле Константинополя, «древнего царского града»), «Агареин род» (родившихся от рабыни и дерзнувших покуситься на святое вновь ждет участь «носить тяжелые оковы»), стая пугливых «вранов», которым «спасения нет» от российских «орлов», В. Майкову Турция видится в образе гидры. Подчеркнутая дерзость и гордыня турок («в гордых мыслях и словах», «продерзкий род», турецкого народа «дерзкий путь», «дерзость» турок, оковы – «дерзкого стремления плод», турки «дерзки, горды, смелы») позволяют соотнести их образ с образом сатаны. Это также подтверждается сравнением турецких Бендер с драконом (М. Херасков, *Ода на день восшествия 1791 года*), который «в русской эмблематике, особенно религиозной, полностью отождествлялся со змеем как эмблемой дьявола, сатаны, злыми силами ада, и, в частности, считался эмблемой сил, противостоящих Руси»⁴¹.

Россия в лице Екатерины и русского воинства, таким образом, выполняет драконоборческую функцию (Св. Георгий), а если рассматривать более архаичный вариант мифа, то и космогоническую – творит космос, сражаясь с силами хаоса (Тифон – хтоническое змееподобное чудовище античной мифологии, извергнутое в Тартар, Велес – в славянской мифологии змеевидный противник Перуна). Параллели с драконоборческим мифом прослеживаются и в каноническом изображении российского оружия как перунов (молний), являющихся атрибутами славянского громовержца. В русской одической традиции (В. Тредиаковский, М. Ломоносов, М. Херасков, В. Майков, М. Муравьев) Россия в лице монарха также обладает чертами бога-громовника, верховного божества славянской,

³⁸ Михаил Ломоносов: *Избранные произведения*. Ленинград 1986, с. 210.

³⁹ Василий Майков, *op. cit.*, с. 253.

⁴⁰ *Мифы народов мира. Энциклопедия*, *op. cit.*, с. 26.

⁴¹ Вильям Похлебкин: *Словарь международной символики и эмблематики*. Москва 2004, с. 137-138.

античной мифологий. У М. Хераскова это подтверждает еще одна художественная деталь: российский меч, рассекающий луну. Луна в русской одической поэзии зачастую соотносится с Турцией, так как «после захвата Константинополя турками знак полумесяца приобрел “статус” символа могущества турок, а позднее стал восприниматься как символ ислама»⁴². В стихе: «Тогда луну не Магомет, / Но меч российский рассечет»⁴³ М. Херасков мифопоэтически трактует возникновение эмблемы как разрубание луны Магометом, но предупреждением и угрозой для Турции звучит субституция образа исламского пророка образом российского оружия. Отметим, что сюжет рассечения луны отсутствует в мусульманской мифологии, будучи характерным для балто-славянской, где подобное действие совершает бог-громовержец.

Борьба с турками выступает как исполнение высшей воли, Россия – как десница Божия, призванная избавить от врагов (сил ада, Тартара) «места священные, / Где Искупитель наш рожден / И гроб, чем Тартар побежден» (М. Херасков). Как представляется, в поэтическом сознании М. Хераскова Тартар, породивший, по Гесиоду, змееподобного Тифона, также соотносится с сатаной. Русские воины получают у поэта статус полубогов, традиционный для героев античной мифологии, но, в отличие от последних, они сражаются не ради богатства или славы, воплощенных в образе золотого руна: «Не для златого... руна, / Не для несчастной Андромеды»⁴⁴. Русская одическая поэзия противоречит здесь европейской трактовке образа золотого руна как символа «сокровищ духовного знания и бессмертия»⁴⁵. Думается, можно проследить полемику с Вергилием: в IV эклоге войны Золотого века оправданы участием в них мифических героев (Ахилл, аргонавты), тогда как в оде М. Хераскова русские достойны называться полубогами за то, что их война – справедлива, это своего рода борьба со вселенским злом, воплощенным в образе турок. Подобный мотив отметим и в обращении к российскому флоту В. Майкова, видящего Россию в образе «северного Ясона»: «Не златорунную нам добычъ принеси /...Невинных христиан от лютых бед спаси»⁴⁶ (*Стихи на отошествие российского флота из Ревеля в Средиземное море*, 1769). Исполняя роль Христова воинства, российские воины сражаются ради освобождения христианских народов и святых мест. Аллегорические образы святых мучениц Веры, Надежды и Любви, стоящих в терновых венцах и черном одеянии у гроба Господня, в поэтическом сознании М. Хераскова олицетворяют святыни, попранные турками, семантика образа дополняется эмблематическим значением тернового венца: «Лучше умереть, чем неверным соделаться»⁴⁷. М. Херасков предлагает иную, нежели Вергилий (героические, справедливые), трактовку статуса сражений Золотого века, допуская возможность лишь той вой-

⁴² *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*, (ред.) К. Королев. Москва; Санкт-Петербург 2005, с. 337.

⁴³ Михаил Херасков, *op. cit.*, с. 65.

⁴⁴ *Ibidem*, с. 68.

⁴⁵ Джек Тресиддер: *Словарь символов*. Москва 1999, с. 123.

⁴⁶ Василий Майков, *op. cit.*, с. 295.

⁴⁷ *Эмблемы и символы*, (ред.) А. Махов. Москва 2000, с. 74.

ны, которая ведет к тишине и миру: «...спокойство основать / Екатерина хочет в мире»⁴⁸.

Выступая проводником воли Божьей, носительницей мира и «возлюбленной тишины», для российского народа Екатерина выступает как мать, что реализует одический топос «материнства / сыновства», являющийся результатом трансформации известной идеологемы петровского времени «монарх – отец отечества»⁴⁹. Архетипический образ Великой матери встречаем в одах А. Сумарокова (*На день рождения 1768 года*), В. Майкова (*Ода по восшествии на престол 1762 года*, *Ода на прибытие ее величества из Москвы в Ярославль 1763 года*, *Ода на заключение вечного мира между Российской империей и Оттоманскою Портою 1774*), где монархиня показана матерью своего народа: «мать росссов», «российска мать», а сердца россиян исполнены жертвенной любви к ней.

Жертвенность находит свое выражение и в изображении души Екатерины в образе внутреннего храма, где на алтаре ее сердца курится фимиам любви к человечеству. Образ сердца как жертвенника, алтаря во внутреннем храме души – один из константных образов масонской поэзии, типологически схожий с христианскими, иудейскими, исламскими представлениями о сердце как о храме или троне Бога⁵⁰. Так, в пасхальном масонском песнопении *Песнь Богу* М. Херасков обращается к Господу: «Тебе в сердцах алтарь поставим»⁵¹. Образ Екатерины в одах М. Хераскова дан, как представляется, в категориях библейской, античной и масонской образности, укорененных в творческом сознании поэта. В оде *На день рождения, 1763 года* поэт, выступающий в рамках одического жанра выразителем коллективного сознания, усиливает анафорой как личную («не может лира»), так и всеобщую («не может весь парнасский лик») невозможность выразить «торжественно и ясно» величие и значимость для России дня восшествия на престол Екатерины. Лишь в категориях библейской символики ему удастся показать величие и растущую славу монархини, соотнося ее образ с образом кедр, который в христианской мифопоэтической традиции является символом величия, знатности, силы и долголетия⁵². Оду *На день восшествия на престол... 1791 года* М. Херасков заключает словами: «Она мне – слава, лавр и свет»⁵³. (Отметим схожие образы и конструкцию в *Оде на день восшествия на престол 1761 года* М. Ломоносова, посвященной Елизавете: «Оливна ветвь, лавр, слава, меч!»⁵⁴.) Екатерина, таким образом, предстает, в силу своего подчеркнуто божественного характера, носителем Славы Господней, эту же семантику дополняет лавр, являясь в эмблематической традиции символом славы, обладая дополнительной семантикой бессмертия, тайных знаний, сакральности. Свет в христианской традиции является символом «добра» и «Бога», а в широком значении символизи-

⁴⁸ Михаил Херасков, *op. cit.*, с. 68.

⁴⁹ Алексей Петров, *op. cit.*, с. 70.

⁵⁰ Джек Тресиддер, *op. cit.*, с. 331.

⁵¹ Всеволод Сахаров: *Русское масонство в портретах*. Москва 2004, с. 17.

⁵² Эрик Нюстрем: *Библейский энциклопедический словарь*. Санкт-Петербург 1998, с. 199; Вильям Похлебкин, *op. cit.*, с. 185; Джек Тресиддер, *op. cit.*, с. 142.

⁵³ Михаил Херасков, *op. cit.*, с. 73.

⁵⁴ Михаил Ломоносов, *op. cit.*, с. 162.

рует бессмертие, чистоту, мудрость, величие⁵⁵. В поэтическом сознании М. Хераскова Екатерина выступает обладательницей всех этих качеств, они неоднократно акцентируются поэтом посредством образов солнца, кедра, матери, славы.

Таким образом, создавая поэтический образ Екатерины II, русские описцы, принадлежащие к ордену вольных каменщиков, обращаются к образности как традиционных, так современных им культурных мифологий, демонстрируя эклектизм в их рецепции. Античная и библейская мифологии сочетаются в изображении Екатерины с этической доктриной масонства. Монархиня выступает в образе Минервы как носительница мудрости и справедливой войны, обладая при этом семантикой премудрости Божьей, знаковой для масонского учения. Изображенная в образе Астреи, Екатерина II предстает творцом Золотого века, блаженных времен, о чем свидетельствует характерная топики (мотивы мира, тишины, весны, расцвета искусств, наук, образ райского сада). С этой ее ипостасью связаны космогонические и демиургические функции, часто реализуемые в образах календарного и суточного циклов: творение космоса из хаоса, борьба с порождениями тьмы. Образ монархини дан посредством солярной символики, репрезентируя одический топос «царь – солнце» и масонские представления о свете истины и просвещения. В образе Екатерины актуализируются архетипы культурного героя, Великой матери, она видится поэтам сакрализованной фигурой, соотносимой с высшим божеством (богиня, ангел), носительницей Славы Господней, которую символизируют образы кедра и лавра.

⁵⁵ Джек Тресиддер, *op. cit.*, с. 323-324.

Евгений Матвеев
(Санкт-Петербург)

ПОЭЗИЯ А. А. РЖЕВСКОГО: МЕЖДУ БАРОККО И СЕНТИМЕНТАЛИЗМОМ

Abstract

The article focuses on two contrary bases of A. A. Rzhevsky's lyric poetry. On the one hand, we can find a baroque word play, rhetorical figures, verse experiments. On the other hand, there is a tendency towards the simplicity and naturalness of poetic language and movement towards sentimentalism, which shows itself in the intensification of the author's personality, some typical sentimental motifs, and specific genre experiments.

Keywords: A. A. Rzhevsky, baroque, sentimentalism, lyric poetry, author's personality, word play, verse experiments, genre experiments.

Переходный, экспериментальный и новаторский характер поэзии Алексея Андреевича Ржевского (1737–1804), одного из весьма любопытных поэтов так называемой сумароковской школы, отмечался всеми исследователями его творчества. Как известно, первым среди исследователей на новаторский характер поэзии Ржевского обратил внимание Г. А. Гуковский, включивший в свою книгу *Русская поэзия XVIII века* (1927) очерк *Ржевский*. Для Гуковского Ржевский – первый в новой русской литературе насадитель поэтического трюка и поэтических фокусов который «создал поэзию изящного ухищрения, сознательной, подчеркнутой игры»¹. Анализируя жанровое своеобразие его поэзии, Гуковский приходит к выводу о том, что новаторство Ржевского прежде всего касается не системы жанров, а общих проблем стиля. По мнению исследователя, творчество Ржевского является образцом литературной эволюции: в его очерке поэт представлен, с одной стороны, как ученик Сумарокова, а с другой, как преобразователь сумароковского направления, в поэзии которого «простота» сменилась

¹ Григорий Гуковский: *Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века*. Москва 2001, с. 167, 180, 183.

«искусственностью»². В литературоведческих работах неоднократно подчеркивалось внимание Ржевского к стиховой форме. Так, например, по словам В. С. Баевского, произведения этого поэта «отличались виртуозным использованием языковых и стиховых форм, в основном в элегиях и идиллиях. [...] В его творчестве хорошо видно, как далеко продвинулась русская поэзия по пути технического совершенства»³.

Хотя все исследователи творчества Ржевского говорят о стилистическом новаторстве его поэзии, в литературоведческих работах нет единства в определении сути этого новаторства. Стилистическое обновление поэзии, предпринятое Ржевским, подчас связывается с разными литературными направлениями⁴.

Г. А. Гуковский специально не рассматривал вопрос о принадлежности поэзии Ржевского к тому или иному литературному направлению. Однако в ряде его общих работ (*К вопросу о русском классицизме*, *О русском классицизме*, *Проблемы изучения русской литературы XVIII века* и др.) под «русским классицизмом» прежде всего понимается поэзия всей сумароковской школы (в том числе и Ржевского)⁵. При более широком, чем у Гуковского, понимании классицизма (например, в концепции И. З. Сермана) творчество Ржевского также включается в это литературное направление.

Большинство исследователей выявляют связи поэзии Ржевского с другими литературными направлениями. Обращая внимание на экспериментальное начало в его поэзии, В. С. Баевский в своей монографии *История русской поэзии 1730-1980* прямо говорит о том, что произведения Ржевского противостояли высокой традиции классицизма⁶. Процесс стилистического обновления нашел свое непосредственное отражение у поэта в изысканности поэтической техники, в необычных метрико-строфических опытах – приемах, которые можно расценить как пример отказа от предписаний классицистической поэтики под влиянием

² Григорий Гуковский: *ibidem*, с. 157–183.

³ Вадим Баевский: *История русской поэзии 1730-1980*. Москва 1996, с. 32.

⁴ Для литературы XVIII века вполне типичным оказывается то, что творчество того или иного писателя сочетает в себе элементы различных литературных направлений (Александр Смирнов: *Смена направлений в русской литературе XVIII века*, в: *Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения*. Том 1. Москва 1997, с. 196-197; Наталья Кочеткова. *Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания)*. Санкт-Петербург 1994, с. 8–10). О скачкообразном развитии (Phasenverschiebungen) и интерференции стилей (Stilinterferenzen) в русской литературе XVIII века писал также Р. Лайэр (Reinhard Lauer: *Die lyrischen Experimente A. A. Rževskijs*, in: “Zeitschrift für Slavistik”. Band 36 (1991), Heft 4, S. 563).

⁵ Такое «суженное» понимание русского классицизма Гуковским не раз критиковалось позднейшими исследователями. В частности, И. З. Серман по этому поводу писал: «Из тщательно проанализированного творчества Сумарокова и его школы была выведена система эстетических взглядов и перенесена на весь русский классицизм [...] Но в этом приравнивании эстетики русского классицизма к школе Сумарокова было самое слабое место новой историко-литературной концепции. В ней не нашлось места Ломоносову, который примыкал к классицизму на правах бедного родственника; в нее уже никак не вмещался Державин; из нее можно было только с трудом “вывести” Фонвизина, и т. д.» (Илья Серман: *Русский классицизм (Поэзия. Драма. Сатира)*. Ленинград 1973, с. 9).

⁶ Вадим Баевский: *История русской поэзии 1730-1980*. Москва 1996, с. 32.

традиций барокко. Об этом, в частности, писал В. М. Живов, который в качестве возможных источников приемов Ржевского называет западных барочных авторов и русские школьные поэтики, сохранявшие барочный характер⁷. Л. Бердников и Ю. Серебряный, акцентируя связь поэзии Ржевского с барокко, писали о том, что «[...] Ржевский в своей поэтической практике использует и приемы, характерные для риторических ухищрений М. В. Ломоносова. Это и повторение (наклонение), и система антитез-оксюморонов»⁸. Немецкие слависты (Д. Чижевский, Р. Лахманн, И. Клейн, Р. Лауэр), отталкиваясь от пионерской работы Г. А. Гуковского, в своих исследованиях подчеркивают внимание Ржевского к стиховой форме и рассматривают творчество Ржевского как пример позднего барокко. Р. Лауэр, описывая различные эксперименты Ржевского, представляющие собой своего рода испытания стилистических возможностей поэзии (*die poetischen Ausdrucksmöglichkeiten*), связывает творчество Ржевского с маньеристско-барочной традицией (*manieristisch-barocke Tradition*) и отмечает, что ориентировался Ржевский, по-видимому, на французскую поэзию (от Ронсара до Вольтера)⁹. Эта же сторона поэзии Ржевского – а именно: наличие большого количества словесных «кунштюков», по мнению К. Ю. Лаппо-Данилевского, позволяет рассматривать его поэтическое творчество «как наиболее яркий пример рококо в русской литературе»¹⁰. Как правило, выводы о барочном или рокайльном характере поэзии Ржевского делаются исключительно на основе анализа отдельных ярких примеров. Это стихотворения, в которых поэт экспериментирует со звуковыми повторами (несколько примеров разбирается в упомянутой статье Р. Лауэра), синтаксическими фигурами речи (разбор Гуковским стихотворений *Портрет* и *Любовник*), различными стиховыми уровнями – метрикой (например, обыгрывание возможности сочетания строк любой длины в вольном ямбе в басне *Муж и жена*, представляющем собой фигурное стихотворение-«ромб»), ритмикой (*Ода, собранная из односложных слов*), рифмой (использование омонимичных рифм, произведения, сочиненные «на рифмы, набранные наперед», использование моноримов), строфикой (сонеты-фокусы Ржевского, которые могут читаться с разным смыслом по первым полустихиям, по вторым полустихиям и по целым стихам).

С другой стороны, к творчеству Ржевского можно подойти совсем с иной стороны, обратив внимание на то, что практически весь корпус поэтических произведений Ржевского создан в 1760-е годы – в эпоху изменения доктрины

⁷ Виктор Живов: *XVIII век в работах Г. А. Гуковского, не загубленных советским хрономосом*, в: Григорий Гуковский: *Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века*. Москва 2001, с. 19–20.

⁸ Лев Бердников, Юрий Серебряный: *Пантеон российских писателей XVIII века: Критико-биографические очерки*. Санкт-Петербург 2002, с. 416.

⁹ Reinhard Lauer: *Die lyrischen Experimente A. A. Rževskijs*, in: “Zeitschrift für Slavistik”. Band 36 (1991), Heft 4, S. 544–563. Впрочем, исследователь отмечает несводимость творчества Ржевского к одному литературному направлению, упоминая, помимо барокко, о рококо и сентиментализме (Reinhard Lauer: *ibidem*, S. 563).

¹⁰ Константин Лаппо-Данилевский: *Ржевский*, в: *Словарь русских писателей XVIII века*. Выпуск 3 (Р–Я). Санкт-Петербург 2010, с. 44.

классицизма и наметившегося перехода к сентиментализму и преромантизму¹¹. Поэтому некоторые исследователи находят в его поэзии черты этих литературных направлений. В своей диссертации *Поэзия Ржевского: проблематика и поэтика* В. И. Кукулитис выделяет основные темы и мотивы лирики поэта: любовную тоску, безнадежность и бренность всего земного, истинное счастье человека, нравственное самосовершенствование. В поэзии Ржевского отмечается усиление личностного начала и появление некоторых сентименталистских тем (например, идеализацию сельской жизни)¹². Об усилении личностного начала в лирике поэта говорит и М. Л. Смусина в исследовании, посвященном одному из основных лирических жанров Ржевского – элегии: «Эксперименты Ржевского не самоцельный формальный опыт, это не был поиск трудности ради ее самой, только для того, чтобы преодолеть ее, – это был поиск максимальной выразительности, предельной точности в передаче состояния человека»¹³. Полемизируя с Гуковским, Смусина связывает новаторство Ржевского не с демонстрацией искусства преодоления трудностей стиха, а с тем, что его поэзия – первый пример автобиографичной и сюжетной лирики в поэзии XVIII века, в которую «впервые пришел живой человек»¹⁴. Исследователи отмечают значительное влияние на лирику Ржевского масонских идей. В. И. Сахаров выделяет наиболее существенные «масонские черты» лирики поэта: лирико-дидактические жанры станса и рондо, относящиеся к размышляющей, философствующей поэзии, говорящие о бренности всего земного, философические сонеты, сходные с вольными переложениями псалмов, темы масонской нравственной диалектики. Кроме того, как отмечает исследователь, «стансы, сонеты и рондо Ржевского предваряют позднейшие философические (или «духовные») оды поэтов-масонов»¹⁵.

Общие характеристики лирики Ржевского можно умножать, но вышеперечисленного вполне достаточно для того, чтобы уловить несомненно двойственный характер его поэзии. В лирике Ржевского присутствуют два начала – с одной стороны, это барочное словесное ухищрение, риторические фигуры, эксперименты в области стиховой формы, с другой стороны, стремление сохранить простоту

¹¹ Александр Смирнов. *Смена направлений в русской литературе XVIII века*, в: *Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения*. Том 1. Москва 1997, с. 194-197; Наталья Кочеткова. *Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания)*. Санкт-Петербург 1994, с. 7-8.

¹² Валерий Кукулитис: *Поэзия Ржевского: проблематика и поэтика*. Автореф. ... канд. филол. н. Москва 1991, с. 15–16.

¹³ Марина Смусина: *Элегии А. А. Ржевского*, в: *Проблемы изучения русской литературы XVIII века*. Вып.1. Ленинград 1974, с. 31.

¹⁴ Марина Смусина: *ibidem*, с. 26–27.

¹⁵ Всеволод Сахаров: *Русская масонская поэзия XVIII века (к постановке проблемы)*, в: «Русская литература» 1995, № 4, с. 18. Отметим, однако, что прямых документальных свидетельств о вхождении Ржевского в масонские ложи в 60-е гг. нет: согласно опубликованным спискам членов петербургских и московских масонских лож, А. А. Ржевский принимался в различные ложи только в 70–80-е гг. (Андрей Серков: *Русское масонство. 1731–2000 гг. Энциклопедический словарь*. Москва 2001, с. 955, 956, 964, 968, 980). Таким образом, говорить о масонской поэзии Ржевского в 60-е гг. следует с большой осторожностью.

и естественность поэтического слова и движение в сторону сентиментализма. В связи с этим нужно сделать два замечания.

Во-первых, можно заметить, что два начала могут не противоречить друг другу: так, например, антитезы и оксюмороны, в целом характерные для творчества Ржевского, можно интерпретировать не только как проявление барочного остроумия и искусственной «риторизации» текста (как делал, например, Гуковский), но и как одно из проявлений диалектического восприятия мира, свойственного литературному сознанию последней трети XVIII века, в частности, литературному сознанию сентименталистов. Из всех обширных риторических возможностей Ржевский наиболее подробно разрабатывал именно антитезу – фигуру, зачастую выражающую именно диалектическое восприятие мира, его сложность и неоднозначность.

Во-вторых, если посмотреть на творчество Ржевского комплексно, то становится ясно, что второе начало в его лирике явно преобладает: произведений, условно говоря, барочных, гораздо меньше, чем текстов, с формальной точки зрения неэкспериментальных, разрабатывающих темы морального самосовершенствования, любовной тоски, идеализации сельской жизни, суетности света и т. д. Эти темы и конкретные наполняющие их мотивы, приобретающие зачастую характер топосов, развиваются в самых разных жанрах лирики Ржевского. В качестве примера можно рассмотреть в высшей степени характерную для писателей-сентименталистов тему города и деревни.

Город у Ржевского обычно раскрывается как место, где герой страдает от любовной тоски. Впервые у Ржевского эта тема появляется в элегии 1760 года (*Рок все теперь свершил, надежды больше нет...*), в которой поэт пишет:

Почто вступить в сей град желал я повсечасно?
О суетная мысль, желание напрасно!
О град, который я забав жилищем звал:
Ты мне противен днесь, ты мне несносен стал.
Мне мнится, здесь места приятность потеряли,
И все уже в тебе забавы скучны стали.
Тобою мучуся, смущаюся тобой,
Мой взор скучает днесь и дух страдает мой.
Как сердце в власть мое любви покорилося,
С тех пор уж для меня здесь все переменялось¹⁶.

В стансе 1761 года появляется мотив отъезда из города в «пустыню» разочарованного в любви героя. Представляется важным, что в раскрытии темы города ощутимы автобиографические черты и отчетливое личностное начало (это особенно заметно в первой строфе станса):

СТАНС

Прости, Москва, о град, в котором я родился,
В котором в юности я жил и возрастал,
В котором живучи, я много веселился,
И где я в первый раз любви подвластен стал.

¹⁶ «Полезное увеселение» 1760, № 11, с. 185.

Любви подвластен стал, и стал лишен покою,
В тебе, в тебе узнал, что прямо есть любить,
А ныне принужден расстаться я с тобою,
Злой рок мне осудил в пустынях жизнь влачить.

Но где, расставшись с тобою, жить ни буду,
Любви не истреблю к тебе я никогда,
Ни на единый час тебя я не забуду,
Ты в памяти моей пребудешь навсегда.

Приятности твои на мысли вображая,
В пустынях буду я по всякий час скучать,
Там стану воздыхать, и стану, воздыхая,
Стенящим голосом Кларису воспевать¹⁷.

Почти теми же словами говорится о городе в элегии 1762 года, но здесь конкретнее выражено противопоставление города и деревни:

Прости, прелестный град, о град, где я рожден!
Любезная Москва, я роком осужден
Расстаться с тобой, так он повелевает
И всё намеренье мое тем прерывает.
В пустынях ныне жить мне велено судьбой.
Прости, любезный град, расстанусь я с тобой!
В уделе я своем иду искать покою,
В деревне, где мой дом весь окружен рекою.
Там стану на берегах жизнь скучну проводить,
С струями буду слез потоки сообщать.
Пристанищем моим едины будут рощи,
Отрадой гласы птиц среди весенней ночи¹⁸.

В лирике Ржевского часто идеализируются и деревня, и город¹⁹. Приведем пример станса, в котором отражается идеализация деревни и который, кроме того, интересен высокой степенью автобиографичности (в заглавии обозначены конкретные дата и место написания текста):

¹⁷ "Полезное увеселение" 1761, № 9, с. 96. Герой стихотворения расстается не только с Москвой, но и с возлюбленной. Ср. сходную лирическую ситуацию в сонете А. П. Сумарокова *Москве* (перевод П. Флеминга): «Мной зришься ты еще в своем прекрасней цвет; / В тебе оставил я что мне милый всего, / Кто мне любезнее и сердца моего, / В тебе осталася прекраснейшая в свете» (Александр Сумароков: *Избранные произведения*. Ленинград 1957, с. 474). Благодарю Н. А. Гуськова, указавшего мне на этот возможный источник *Станса* А. А. Ржевского.

¹⁸ "Полезное увеселение" 1762, № 3, с. 120-121. Противопоставление Москвы и деревни обнаруживается в обращенном к А. А. Ржевскому стихотворении *Искренние желания в дружбе* из сборника *Новые оды* (1762) М. М. Хераскова. См. о проблематике и поэтике этого стихотворения: Татьяна Саськова: *Пастораль в русской поэзии XVIII века*. Москва 1999, с. 70-73.

¹⁹ Характерный пример идеализации Москвы – станс 1762 года *Ах, с чем теперь, ах, с чем, судьба, я расстаюся!..* ("Полезное увеселение" 1762, № 3, с. 118).

СТАНС. СОЧИНЕН 1761 ГОДА ИЮЛЯ
19 ДНЯ ПО ВЫЕЗДЕ ИЗ ДЕРЕВНИ Г[ОСПОДИНА] Х[ЕРАСКОВА]

Прости, приятное теперь уединенье,
Расстался я с тобой,
В тебе я чувствовал прямое утешенье,
Свободу и покой.

Гражданска суета мой дух не возмущала,
Любезна простота
Селян незлобивых меня там утешала,
И мѣста красота.

Сколь мило слушать то, как птички воспевают
По рощам меж кустов!
Милай, что люди все без злости пребывают;
Там нет клеветников.

Там злоба с завистью меж них не обитает,
И царствует покой.
Едина истина сердцами обладает,
Там век цветет златой.

Там нет насилия, там нет и утеснения
От общих всем врагов.
В равенстве все живут, от сильных нет грабленья,
Не слышно стону вдов.

Херасков! разлучась со мной, ты там остался,
Где век златой цветет;
А я, жалеючи, мой друг, с тобой расстался,
Чтоб жить, утех где нет.

Играти мыслями, играть моей душою
Угодно, знать, судьбе.
Ища спокойствия, лишены здесь покою,
Завидую тебе.

19 июля 1761²⁰

Город и деревня противопоставляются друг другу как «гражданская суета» и «деревенская простота». Идеализация деревни осуществляется в том числе с помощью распространенного пасторального мотива, который использовался и в масонской поэзии²¹, – мотива золотого века (4 и 6 строфы).

²⁰ Р. Лауэр говорит о наличии в этом стансе «типичных сентименталистских мотивов» (Reinhard Lauer: *Kleine Geschichte der russischen Literatur*. München 2005, S. 55).

²¹ «Золотой век» – один из ключевых мотивов мировой пасторальной поэзии (Татьяна Саськова: *Пастораль в русской поэзии XVIII века*. Москва 1999, с. 3–7). О теме золотого века, который оказывается одновременно «в доисторическом идеальном прошлом» и «впереди, в послеисторическом будущем» в масонской поэзии см.: Всеволод Сахаров: *Русская масонская поэзия XVIII века (к постановке проблемы)*, в: «Русская литература» 1995, № 4, с. 10.

Важно подчеркнуть, что именно второе начало лирики Ржевского (стремление сохранить простоту и естественность поэтического слова, развитие личностного начала в поэзии, движение в сторону сентиментализма) воспринимали и ценили его современники. М. М. Херасков в одной из философических од (к А[лексею] А[ндреевичу] Р[жевскому]) дает такую характеристику его поэтическим принципам:

Ты, просты видя нравы,
Желал простых стихов
Там сельские дриады
Плясали вокруг тебя;
Не чувствовал досады
Ты, сельску жизнь любя.
Тебя не утешали
Мирские суеты,
Тебя тогда прельщали
Природы красоты.
Тогда земному кругу
Ты пышность оставлял,
Тогда ты мне, как другу,
Все мысли объявлял²².

Херасков здесь обращает внимание вовсе не на словесное ухищрение и поэтические фокусы Ржевского, а на присутствующее в его поэзии стремление к простоте, на любовь к сельской жизни, равнодушие к светской суете, дружескую откровенность. Важно при этом, что Херасков пишет о простоте уже не только как о жизненном идеале Ржевского, а как о его творческом принципе («желал простых стихов»). В *Рассуждении о российском стихотворстве* Херасков также подчеркивал «чувствительное» начало лирики Ржевского:

С тех пор, как были заложены основы вкуса изящного в российской словесности, любимцы Муз развернули свои различные дарования, которые Парнас наш обогатили. Г. Ржевский отличился жалобливыми элегиями, трогал чувствительные сердца, чистым слогом движения страстей рисовал и оплакивал страдания любви несчастливой²³.

Еще одна важная особенность лирики Ржевского, которая, на наш взгляд, может свидетельствовать о переходном характере его поэзии, связана с системой его лирических жанров. Анализ жанрового состава лирики Ржевского показывает, что в центре его внимания, помимо элегии (27), были малые жанры так называемой «легкой поэзии» – загадки (21), мадригалы (15), стансы (18), эпиграммы (36), сонеты (23)²⁴, – те самые жанры, которые станут развиваться в поэзии

²² Михаил Херасков: *Избранные произведения*. Составление, вступительная статья и комментарии А. В. Западова. Москва, Ленинград 1961, с. 92.

²³ Михаил Херасков: *Рассуждение о российском стихотворстве*, в: *Литературное наследство*. Т. 9–10. Москва 1933, с. 294.

²⁴ Евгений Матвеев: *Метрика и строфика А. А. Ржевского*, в: *Петербургская стихотворная культура. Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов*. Сост. и научная редакция Е. В. Хворостьяновой. Санкт-Петербург 2008, с. 135.

русского сентиментализма²⁵. Многие исследователи поэзии Ржевского, анализируя различные жанры его лирики, демонстрируют неточность положения Г. А. Гуковского о том, что новаторство поэта в сфере жанров незначительно²⁶. Гуковский, сам отчасти опровергая свой тезис, писал о том, что стилистическое новаторство Ржевского главным образом «проявилась в небольших лирических пьесах, обозначаемых частью как «оды», частью иначе (иногда вовсе не подходящих ни под одно из установленных тогда жанровых понятий)»²⁷. На произведения Ржевского с заголовком «ода» обратил внимание и В. А. Западов:

Многие из его произведений, которые он называет одами, по существу, таковыми не являются. Это – стихотворения с сильной лирической струей, но поэт еще не знает, как назвать эти не укладывающиеся в традиционные жанры стихи, а потому и обозначает их как оды²⁸.

Приведем один любопытный пример, демонстрирующий явное несоответствие поэзии Ржевского классицистической системе поэтических жанров.

В 1761 году в октябрьском номере журнала *Полезное увеселение* появилось стихотворение А. А. Ржевского, озаглавленное *Ода*. Г. А. Гуковский воспринимал данный текст как характерную иллюстрацию перестройки Ржевским стилистической системы А. П. Сумарокова. В своем очерке 1927 года исследователь пишет:

Здесь имеем все, кажется, излюбленные приемы Ржевского; почти в каждой строфе встречаем стихи, связанные повторениями; в целую систему приведены антитезы [...] Ржевский на все лады сопоставляет и соединяет противоположности, создает сплошную игру слов в ряде антитез²⁹.

Однако эта ода интересна и в ином отношении. Через полтора года в 4-м номере журнала *Свободные часы* за 1763 год Ржевский публикует текст, весьма напоминающий оду 1761 года, однако с другим жанровым заглавием – «элегия». Сопоставим два стихотворения.

ОДА

Всечасно дух мутится
И сердце томно рвет;
Всечасно грудь томится,

ЭЛЕГИЯ

Престрогию судьбою
Я стражду огорчен,
И ею я с тобою

²⁵ Елизавета Купреянова: *Дмитриев и поэты карамзинской школы*, в: *История русской литературы*. В 10 томах. Том V. Литература первой половины XIX века. Ч. 1. Москва, Ленинград 1941, с. 122–123.

²⁶ Григорий Гуковский: *Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века*. Москва 2001, с. 167.

²⁷ Григорий Гуковский: *ibidem*.

²⁸ Владимир Западов: *Проблемы изучения и преподавания русской литературы XVIII века. Статья 3-я. Сентиментализм и предромантизм в России*, в: *Проблемы изучения русской литературы XVIII века. От классицизма к романтизму*. Вып. 5. Ленинград 1983, с. 145.

²⁹ Григорий Гуковский: *Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века*. Москва 2001, с. 174.

³⁰ «Полезное увеселение» 1761, № 10, с. 130–131.

Противен стал мне свет.

Нигде себе покою,
Нигде не нахожу:
Всё полно, зрю, тоскою,
Куда ни погляжу.

Жизнь стала вся переменна,
Превратен стал и свет;
Но мысль чем возмущенна,
То радость подает.

Грущу и веселюся,
В веселье грусть моя;
И от чего крушусь,
Тем утешаюсь я.

Веселостей лишаясь,
Веселием горю;
Бедами отягчась,
В бедах утехи зрю.

Но, ах, того не знаю,
Чего желаю я.
Куда, не понимаю,
Стремится мысль моя.

Я вольным быть не тщуся,
Любови не ищу,
Всечасно лишь мятуся,
Всечасно я грущу.

По всем местам вздыхаю,
Не зная, что начать;
Вздыхаю, и не знаю,
О чем хочу вздыхать.

От страсти убегая,
Жар чувствую в крови;
Напасти в ней считая,
Подвластен я любви.

Любовной в свете страсти
Нельзя приятней быть,
И в свете нет напасти
Жесточей, как любить³⁰.

Навеки разлучен.
Чем боле я прельщаюсь,
Тем боле я грущу,
И боле тем лишаюсь
Того, чего ищу;
Но боле чем лишаюсь
Надежды я судьбой,
Тем боле я прельщаюсь,
Любезная, тобой.
Тебе моей не быти,
Я знаю, никогда,
Тебя мне не забыть,
Я знаю, навсегда.
Лице твоё прекрасно
Из мысли вон нейдет,
Мечтаясь вечно,
Покою не дает
Когда тебя не вижу,
Смущаюсь и грущу,
Я всё возненавижу,
Везде тебя ищу;
Но ежели с тобою
Когда увижусь я,
Представлю, что судьбою
Плачевна жизнь моя:
Весь ум мой возмутится,
И сердце обомрет,
Всё чувство затмится,
В глазах померкнет свет.
Я от тебя скрываюсь;
Но, скрывшись, грущу,
И мыслей порываюсь,
Опять тебя ищу.
Опять тебя увижу,
Опять грущу, узря,
Опять возненавижу
Я жизнь, тобой горя.
Нигде мне нет покою,
Я всем его гублю,
Но, мучаясь тоскою,
Еще сильней люблю.
Я знаю, что не буду
Утешен я, любя;
Но вечно не забуду,
Любезная, тебя.
Мне то суждено частью,
Чтобы, любя, страдать
И чтоб, терзаясь страстью,
Отрады не видеть³¹.

³¹ "Свободные часы" 1763, № 4, с. 203–204.

Оба стихотворения написаны одним размером – 3-ст. ямбом (причем представляется важным, что это размер, не типичный ни для оды, ни для элегии), кроме того, они обладают одинаковой строфической структурой – написаны четверостишиями перекрестной рифмовки (единственное отличие в том, что ода написана графически разделенными строфами, а элегия – графически неразделенными строфами). Помимо стиховых показателей обращает на себя внимание общность стилистических приемов, в целом свойственных Ржевскому: это целая система повторов, антитез и оксюморонов.

Кроме формального сходства, два рассматриваемых стихотворения очень близки и на уровне проблематики. Их общая тема – любовная тоска. Повторяются отдельные ключевые мотивы двух текстов. В оде подчеркивается антитечность, противоречивость любовного чувства («Грущу и веселюсь, / В веселье грусть моя; / И от чего крушусь, / Тем утешаюсь я...»). В принципе об этом же говорится и в элегии: «Чем боле я прельщаюсь, / Тем боле я грущу, / И боле тем лишаюсь / Того, чего ищу». В обоих текстах говорится о безуспешном стремлении убежать от любовного чувства, заглушить его в себе. В оде: «От страсти убегаю, / Жар чувствую в крови; / Напасти в ней считая, / Подвластен я любви». В элегии: «Я от тебя скрываюсь; / Но, скрывшись, грущу, / И мыслей порываюсь, / Опять тебя ищу».

Использование различных жанровых наименований для произведений одинаковой структуры³² и сходного тематико-мотивного строения свидетельствует о наличии у Ржевского жанровых экспериментов, сопоставимых с экспериментами поэтов переходной от классицизма к сентиментализму эпохи. В качестве некоторой параллели можно привести трансформацию жанра оды в «философических» одах М. М. Хераскова, из поэзии 1770-х гг. – сборник *Новые лирические опыты* (1776) М. Н. Муравьева, который, как писала Л. И. Кулакова, называл одами «и послания, и элегии, и пейзажные зарисовки», лишая «термин конкретных признаков»³³.

В контексте нашей темы интересно также рассмотреть один из важных для Ржевского и его современников жанр – послание. Всего Ржевским написано 7 посланий: одно в 1760 году, три в 1761, два в 1763 и, наконец, одно уже после отхода от интенсивной творческой деятельности – в 1794 году. Большинство посланий 60-х гг. имеют морально-философскую и нравоучительную направленность, они дидактичны, поднимают ряд масонских тем (пороки и добродетели, житейская суета, поврежденная человеческая природа, нравственное самосовершенствование, размышления о смысле человеческой жизни и др.). Однако, несмотря на определенную шаблонность этих текстов в них можно обнаружить, как и в произведениях, о которых говорилось выше, личностное лирическое начало; так, например, *Письмо к Алексею Нарышкину* (1761) начинается с упоминания о тяжелой болезни («Желаешь обо мне, Нарышкин ты узнать / Сугубяе болезнь я начал ощущать, / Уже она меня всечасно изнуряет / И сил моих теперь

³² Отметим, однако, различие субъектной структуры оды и элегии: в оде единственным субъектом является лирическое «я», в элегии – наряду с «я» присутствует и героиня («ты»).

³³ Любовь Кулакова: *Поэзия М. Н. Муравьева*, в: Михаил Муравьев: *Стихотворения*. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Л. И. Кулаковой. Ленинград 1967, с. 29.

остатки отнимает...»³⁴). Соответственно, все дальнейшие обширные размышления поэта о смерти как об избавлении от мирской суеты воспринимаются, с одной стороны, как условность, «готовое слово», а с другой – как лирическое выражение внутреннего мира конкретного человека. Стилистическая и тематическая неоднородность посланий Ржевского связана с определенным жанровым синтетизмом этих текстов. Как писал В. И. Кукулитис,

свободное использование, помимо собственных составляющих, тематических, композиционных и стилистических принципов поэтики элегии, сатиры и торжественной оды в пределах художественной структуры стихотворной эпистолы делало последнюю жанром широкого содержания.

Развитие эпистолы

шло в направлении углубления жанрового синкретизма и структурно-содержательной открытости. Впоследствии, опираясь на эпистолярный опыт херасковцев, писатели-сентименталисты стали разрабатывать легкое дружеское послание, пришедшее на смену дидактическому посланию эпохи классицизма³⁵.

Любопытно, что в творчестве самого Ржевского отразился этот переход: через тридцать лет после своего отхода от активной поэтической деятельности в 1794 году он пишет послание Александру Васильевичу Храповицкому, которое и с точки зрения стиховой формы, и с точки зрения проблематики соответствует уже совсем новой эпохе. Послание (*Ответ Храповицкому*) написано не alexandrinским стихом, как все послания 60-х гг., а четверостишиями 4-ст. ямба. Отличается оно и по тематике: если все послания («эпистолы») первого периода имеют морально-философскую и нравоучительную направленность, то послание 1794 года менее серьезно, даже иронично. В нем автор отходит от распространенного в масонской поэзии образа «человека вообще» и в полушутливой форме сетует на невозможность писать стихи, причем в тексте отчетливо выражена самоирония. Ржевский, осмысляя свой жизненный путь, пишет:

В твоих стихах играют Музы;
Ты хочешь, чтоб и я писал;
На Карповку сажать арбузы
Я ехав, лиру потерял.

Не по воде ее отправил,
Сухим путем, бояся вод;
Но Васька, оброня, оставил
У Храповицкого ворот.

И так теперь владей ты ею:
Тебе приличнее она;
Я строить лиры не умею,
Тебе наука та дана.

³⁴ «Полезное увеселение» 1761, № 8, с. 49.

³⁵ Валерий Кукулитис: *Поэзия Ржевского: проблематика и поэтика*. Автореф. ... канд. филол. н. Москва 1991, с. 8.

Тебя всегда любили Музы,
Тебе готовили венцы –
Пой ты, – а я пойду арбузы
Сажать и сеять огурцы³⁶.

Любопытно, что почти полностью отошедший от литературной деятельности поэт продолжает остро чувствовать пульс литературной жизни и пишет совсем иначе, чем он это делал в 60-е годы.

³⁶ “Сын Отечества” 1817, ч. 40, №36, с. 140.

Ольга Лазареску
(Москва)

**СТИХОТВОРЕНИЕ М.Н. МУРАВЬЕВА «ЗРЕНИЕ»
В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII ВЕКА**

Abstract

Being a person's inherent ability, vision has been used as a resource of artistic perception in Russian literature over a long period of time. A firm relation has been established between eyesight as man's physical ability and vision as a spiritual and moral phenomenon. Quite often the loss of eyesight marks the beginning of a spiritual ascent, finding of wisdom, i.e. epiphany. In M. N. Muraviov's poem, this relation receives a new interpretation that takes into account technological achievements of the epoch, such as surgeries for the recovery of eyesight.

Keywords: poem, ontological oppositions, eyesight/insight, extrinsic/intrinsic, physical/spiritual, mind, soul.

Зрение как неотъемлемая способность человека, данная ему самой природой, было использовано в качестве ресурса художественного сознания задолго до того, как оно стало объектом естественнонаучных исследований. Важнейшим источником в попытке писателей осмыслить этот феномен были священные тексты, которые задали параметры освоения данного явления, основанные, прежде всего, на субстанциальных оппозициях света/тьмы, неба/земли, низа/верха, тайного/явного, плоти/духа:

Я свет пришел в мир, чтобы всякий верующий в Меня не оставался во тьме
(От Иоанна: 13: 46);

Приходящий свыше и есть выше всех; а сущий от земли земной и есть и говорит как сущий от земли; Приходящий с небес есть выше всех (От Иоанна: 3:31);

...вы от нижних, Я от вышних; вы от мира сего, Я не от сего мира
(От Иоанна: 8: 23);

...нет ничего сокровенного, что не открылось бы, и тайного, что не было бы узно (От Матфея: 10: 26);

Рожденное от плоти есть плоть, а рожденное от Духа есть дух (От Иоанна: 3: 6)

В русской литературе эти оппозиции реализовали себя в форме противопоставления внешнего (физического) зрения и внутреннего (душевного, духовного) видения мира, определяемого как *прозрение*. Этот вектор познания мира и самопознания также задан Евангелием: «Быв же спрошен фарисеями, когда придет Царствие Божие, отвечал им: не придет Царствие Божие приметным образом ... Ибо вот, Царствие Божие внутри вас есть» (От Луки: 17: 20-21). Разлад же между физическим зрением и внутренним, духовным видением Евангелие объясняет «огрубелостью сердец людей», которые «и ушами с трудом слышат, и глаза свои сомкнули, да не увидят глазами и не услышат ушами, и не уразумеют сердцем, и да не обратятся, чтобы Я исцелил их» (От Матфея: 13: 15). Этим зрячим, но невидящим Евангелие противопоставляет «блаженные очи, что видят» (От Матфея: 13: 16), а само око называет «Светильником для тела» (От Матфея: 6: 22-23): «...если око твое будет чисто, то все тело твое будет светло; если же око твое будет худо, то все тело твое будет темно». Божественный дар физического зрения, согласно Евангелию, может стать источником соблазнов, повергающих человека в ад: «...и если глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя: лучше тебе с одним глазом войти в жизнь, нежели с двумя глазами быть ввержену в геену огненную» (От Матфея: 18: 9).

На этот путь в «огонь вечный» указывали и русские писатели. Так, для предшественника Михаила Никитича Муравьева (1757-1807) Антиоха Дмитриевича Кантемира (1708-1744) именно атрибуты физического благополучия человека должны были служить сигналом неблагополучия духовного. В стихотворной сатире *На хулящих учения. К уму своему* (1729) Кантемир представляет галерею сатирических портретов невежд, каждый из которых вменяет наукам, учению вину – в зависимости от их собственного духовного горизонта и образа жизни: помещик Силван упрекает науку в том, что она отвлекает силы человека от труда, приносящего прокормление:

Учение, – говорит, – нам голод наводит;
Живали мы преж сего, не зная латыне,
Гораздо в невежестве больше хлеба жали,
Переняв чужой язык, свой хлеб потеряли...¹

Еще большая «вредоносность» науки определена священником Критоном – «расколы и ереси науки суть дети». В отличие от Силвана, который вменяет наукам «вред» в сфере быта, хозяйства, в других же сферах просто не видит в них никакой пользы («Сколько копеек в рубле – без алгебры считали»), Критон судит науки по части духовной – «Приходит в безбожие, кто над книгой тает». В ряду тех, кто хулит науку, пьяница и гуляка Лука, усматривающий «зло» науки в том, что она «содружество людей разрушает», и называющий книги «мертвыми друзьями», а также такой национальный тип, как щеголь Медор, усвоивший только внешние атрибуты образа просвещенного человека и потому упрекающий

¹ Антиох Кантемир: *Собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия*. Ленинград 1956, с. 57-62. В дальнейшем текст сатиры цитируется по этому изданию.

науку в том, что «чресчур бумаги исходит / На письмо, на печать книг, а ему приходит, / Что не в чем уж завертеть завитые кудри».

Все они разные – представляют разные, вредоносные, по мнению Кантемира, социальные типы, ибо за время осуществления петровских реформ, сторонником которых был Кантемир, сформировался «положительный аксиотип»² разумного, образованного человека как условия утверждения гражданских добродетелей и нравственности: невежда не может быть настоящим гражданином, ответственным за себя и свою страну.

Однако всех указанных персонажей объединяет характерная черта: вред от наук они непременно связывают с повреждением здоровья, в первую очередь, зрения. По их мнению, ум, ученость действуют в ущерб себе: жизнь ученого – это «томление» и «потение», каждодневная «хула злая». Непременные атрибуты образа ученого – согнутая спина и утраченное зрение. Обыватель не в состоянии понять необходимости таких «жертв»: «...на что коротати, / Крушиться над книгою и повреждать очи», когда жизнь так «недолга». Ученый, как воплощение идеи Ума, сознательно вступает на дорогу, на которой его «всяк» будет «как мору, чужиться, смеяться и гнушаться». Выбирая между легкой славой и «незнатностью», вызванной уединенными научными занятиями, он остановится на последней, ибо она может открыть путь к «мудрости всеблагой».

Да и «веселье» у ученого какое-то непонятное – «тайное», вне «содружества людей», вне компании. И веселит его не вино, а полученные знания («Весели тайно себя, в себе рассуждая / Пользу наук...»). Для него знания – это «вино» духовное, которое он вкусил, пройдя путь потери здоровья, одиночества.

Напротив, самодовольство, гордыня, отменный аппетит и здоровье («Румяный, трожды рыгнув, Лука...», епископ – обладатель «брюха», прикрытого «бородою») суть «положительные» ценности хулителей наук, их «высшая степень».

Утвердительная модальность их монологов, как в форме прямой речи, так и в не прямой речи («Нет правды в людях, – кричит безмозглый церковник», судья «бранится», воин «ропщет», писец «тужит») контрастирует с «молчаливостью» Ума, а их самодовольство – с беспокойством, которое одолевает ученого:

Не умнее, кто глаза, полон беспокойства,
Коптит, печась при огне, чтоб вызнать руд свойства...

Бессонница принимается ими только ради «кубка», но не ради жажды познания – «ища, солнце ль движется, или мы с землею».

Выстраивается ряд зеркальных отражений, в которых то, что «мнится» «тяжким», несущим потери, ущерб, оборачивается «бесстрашным», то есть духовной победой человека, его «высшим восходом». В этом ряду утрата зрения становится способом прозрения, обретения знания, того, что писатель называет «мудростью», к которой должна стремиться нация:

К нам не дошло время то, в коем председа
Над всем мудрость и венцы одна разделяла,

² В.Б.Сорокин: *Ценностный мир российской словесности. Аксиологическое литературоведение*. Москва 2010, с. 21.

Будучи способ одна к высшему восходу.
Златой век до нашего не дотянул роду...

В своей сатире Кантемир в персонифицированном образе Ума воспроизводит путь духовных обретений через потери, через отказ от житейского благополучия, общепринятых стандартов жизни. Для него добродетель – это гордость без гордыни и самодовольства, веселье без веселых компаний, это обладание знанием и понимание сути и природы вещей (прозрение) ценой утраты здоровья. Доминантным в характеристике Кантемиром персонифицированного носителя положительных ценностей – Ума – является качество самодостаточности. Однако самодостаточность эта имеет особую природу, она продиктована не самодовольством (которое сродни гордыне) и убежденностью в своей правоте, как это представлено безапелляционными заявлениями «щеголя, скупца и ханжи», а знанием конкретно-исторической ситуации, пониманием степени несовершенства общественного развития и человеческой природы в целом, снисходительным отношением к обывателю, не осознающему пользы образования:

Знаю, что можешь, уме, смело мне представить,
Что трудно злонравному добродетель славить,
Что щеголь, скупец, ханжа и таким подобны
Науку должны хулить, – да речи их злобны
Умным людям не устав, плюнуть на них можно...

Кантемир был человеком классицистического сознания и мироощущения, именно поэтому он сопрягает зрение как физическую способность человека с умом – таким же неотъемлемым свойством человеческой природы – как инструментом познания мира, открывающим возможность наблюдения над действительностью, анализа увиденного, умозаключений. В этой системе координат получение хорошего образования становилось залогом не только профессиональной, но и духовно-нравственной состоятельности человека. Науки, информировавшие человека о разных сферах и областях жизни, открывали возможность правильного, разумного, осознанного выбора в решении тех или иных проблем. Конечно, такая максима была обусловлена исторически, она была инструментом решения насущных задач – экономических (индустриализация страны за счет научных достижений), социально-политических (утверждение единого государственного, централизованного государства с четкой социальной иерархией), культурных (выработка кодекса поведения, хорошего эстетического вкуса) и т.д. Историческое развитие показало, что эта максима не является универсальной: уже во второй половине XVIII века наступает эпоха разочарования в идеалах Просвещения – осведомленность человека в науках, высокая образованность не гарантируют общественного благополучия, а разум не является единственным критерием оценки окружающего мира. Разум и сопряженные с ним способности начинают уступать место чувству, эмоциям, интуиции. Связь между просвещенностью, образованностью и личным и общественным благополучием чрезвычайно усложняется, перестает быть такой прямой, как на заре Просвещения. Однако в петровскую эпоху и последовавшие за ней годы отстаивания петровских завоеваний (после смерти Петра I) ведущие представители русского Просвещения, к каковым относился Антиох Кантемир, свято верили в прямую, непосредствен-

ную связь образования, книги и чтения с благополучием всей нации и каждого отдельного человека. А утраченное зрение – и способ совершенствования человека и общества, и плата за это движение вперед.

Любопытно, что связь зрения с идеалами духовно-нравственного порядка («мудростью», «высшим восходом»), которую обнаруживаем у Кантемира, тесным образом перекликается с духовными текстами XVIII века, в частности, со словами святителя Тихона Задонского (1724-1783), который считал, что прозреть, значит, посмотреть на мир «умными очами»: «Возведи умные очи в Небесные селения и осмотри там всех жителей – ни одного не найдешь, кто бы не пришел туда путем терпения»³. Слова святителя – своеобразное резюме кантемировой сатиры или, наоборот, сатира Кантемира – светский, развернутый с помощью художественных образов вариант религиозной формулы.

Однако подобную связь – зрение (утраченное зрение) / прозрение обнаруживаем и в гораздо более ранних текстах русской литературы. Так, в *Повести временных лет* за 1097 год излагается история ослепления Василька Тербовольского. Будучи ослеплен своим братом Давыдом, претендовавшим на земли Василька, князь объясняет произошедшее с ним только одним – он наказан Богом за свою гордыню: «И вот, клянусь богом и его пришествием, что не замышлял я зла братии своей ни в чем. Но за мое высокомерие низложил меня бог и смирил»; «...скажу тебе по правде, что бог на меня послал это за мою гордость»⁴. Но и после этого испытания, по слабости человеческой, вознамерился Василько с братом своим Володаром отомстить Давыду, задумавшему новые козни:

... сперва отнял ты зрение у глаз моих, а теперь хочешь взять душу мою; Стали они около Всеволожа (в котором правил Давыд. – О.Л.), и взяли город приступом, и запалили его огнем, и побежали люди от огня. И повелел Василько иссечь их всех, и сотворил мщение над людьми неповинными, и пролил кровь невинную.

Эти суровые испытания – предательством, местью – излагаются как будто бы для того, чтобы сформулировать, устами рассказчика, духовно-нравственный закон: человек не может быть судьей («мстителем»), это компетенция Бога:

Это второе отмщение сотворил он, которого не следовало сотворить, чтобы бог был только мстителем, и надо было возложить на бога отмщение свое, как сказал пророк: «И воздам мечь врагам и ненавидящим меня воздам, ибо за кровь сынов своих мстит бог и воздает отмщение врагам и ненавидящим его».

И только решение о прекращении братоубийственной войны разрывает цепь отмщений и открывает путь к Богу: «Володарь же и Василько, победив, остались стоять тут же, говоря: “Надлежит нам на своем рубеже стоять”, и не пошли никуда».

Как видно, ко времени написания М.Н. Муравьевым в 1776-1785 гг. стихотворения *Зрение* в русской литературе сложилась устойчивая связь между зре-

³ *Ларец мудрости духовной: Поучения святых отцов и подвижников благочестия*. Минск 2008, с. 134.

⁴ *Повесть временных лет*, в: *Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI - начало XII века*. Москва 1978, с. 259, 257. В дальнейшем текст *Повести временных лет* цитируется по этому изданию.

нием как физической способностью человека и зрением как духовно-нравственным явлением. Лишение физического зрения нередко – начало «высшего восхода», обретения «мудрости всеблагой». Но Муравьев – представитель той эпохи, когда перед человеком открылись невиданные дотоле технологические возможности возвращения утраченного зрения благодаря медицинским операциям. Если в предшествующей литературе дар зрения и дар прозрения относились к компетенции высших сил, а утраченное зрение становилось платой и способом обретения высшего знания, понимания сути вещей, то в новую технологическую эпоху эта устойчивая связь подвергается испытанию. Возникает закономерный вопрос: как художественное сознание решает эту новую коллизию, порожденную самим временем?

Такая коллизия и стала предметом поэтических размышлений в стихотворении Муравьева *Зрение*. Как и предшественники, Муравьев обращает внимание на двойную природу зрения – как внешнего впечатления, канала для поступления информации о мире (стихи 1-20) и как внутреннего состояния (стихи 21-42):

О превосходное души орудье, Око,
Благословенно будь! Ты взносишься высоко
Над тучи, коими одеты небеса,
Испытывать Творца несчетны чудеса.
Ты холмов и долин объемлешь окруженья [...]
Ты зришь в огромности, ты зришь природу в малом [...]
Вселенной живопись ты носишь на себе,
Изображенья всех предметов по чреде [...]
Но тем ли кончится весь долг и подвиг зренья,
Что внешние душе приносит впечатленья?
Нет, искренней еще присвоено оно
И чувства изъяснять ему поручено.
Во глубине души сокрытые движенья
Особые в очах находят выраженья⁵.

Для поэта глаз – «души ближайший друг», а внутренние впечатления – не столько умственное постижение мира, как это было у Кантемира, но, прежде всего, «нежные» оттенки чувств, диалог взирающих друг на друга очей, «наслажденья восторженной души»:

Как искра, бодрый взор приемлется сердцами,
Все может нежный глаз, сияющий слезами:
И радость, и печаль, любовь, и гнев, и страх
Изображает глаз мгновенья на крылах.

Как отмечал В.Н. Топоров,

для Муравьева зрение обретает всю полноту своего значения только тогда, когда оно орудие высших инстанций существа человека, когда оно их слуга [...]

⁵ Здесь и в дальнейшем стихотворение М.Н. Муравьева *Зрение* цитируется по: Владимир Топоров: *Из истории русской литературы. Т. II. Русская литература второй половины XVIII века. М.Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Книга II*. Москва 2003, с. 541-543.

Совершенно очевидно, что стихотворение Муравьева не об орудии зрения и не об акте его, но о самом зрении и его роли в более глубоком познавательном-мыслительном и духовно-душевном контексте, причем прежде всего о его второй части⁶.

При этом, если у предшественников Муравьева переход от внешнего зрения к внутреннему, к обретению «понятия о вещах» не «прописан», подается или как действие высших сил (как у героя древнерусской повести – прозрел, т.е. познал Бога после ослепления) или как растянутый во времени, длительный процесс умственного постижения сути вещей (как у ученого из кантемировой сатиры), то Муравьев представляет физическое зрение материальным носителем внешних впечатлений, которым предстоит встреча со «скрытым зрителем»:

Со светом сродственно отверстие зеницы,
Где перст напечатлен всеильных десницы,
Всечасно льющиеся пьет солнечны лучи
И их, сквозь влажностей кристаллы несучи,
На сеть, сплетенную из нервов, низлагает,
Где, скрытый зритель, дух вселенну созерцает.
Отсюда он берет понятия о вещах,
И нет того в душе, что не было в очах.

Для поэта физическое зрение существует для того, чтобы внешние впечатления («вселенной живопись») могли встретиться с этим «скрытым зрителем», преобразовались в духовный субстрат. Без этой встречи не состоится «понятия о вещах». Глаз – та «точка», «площадка», на которой встречаются внешний мир и душа (дух). Это дает основания исследователям считать, что

...глаз есть зеркало вселенной как внешнего мира, образ которого интериоризируется и отражается в зеркале глаза. Но если «нет того в душе, что не было в очах», это означает одно из двух – или душа отражается в очах, предопределяя сам тип и вид зрения, и тогда очи оказываются двойным зеркалом, воспринимающим и то, что вовне, и то, что внутри, отражая и «вселенной живопись», и «мир души», или же «вселенной живопись», запечатленная в очах, как бы «снимается» с них и ретранслируется душе, понимаемой в таком случае тоже как своего рода внутреннее зеркало, «душевное» зрение. Во всяком случае, поэт подходит непосредственно к той грани, где возникает тема и проблема двойного зеркала, двойного зрения, не раз возникающая в поэзии определенной настроенности ... в жанре мистических видений, в описании экстремальных ситуаций ... соответственно – в текстах, богатых знаменьями, подлинными, а не мнимыми⁷.

Стихотворение не включает в себя мистических видений, знамений, но в финальной части (стихи 71-90) описывается случай поистине экстремальный, переворачивающий представления о возможностях человека – физического прозрения слепого от рождения юноши посредством «руки искусного врача»:

Случилось, что один из тщательных мужей,
Употребивших жизнь к спасению людей,

⁶ Владимир Топоров: *Гимн зрению (анатомия и дары его)*, в: Владимир Топоров: *ibidem*, с. 545.

⁷ Владимир Топоров, *ibidem*, с. 547.

Над ним целения всю хитрость истощает.
Он зрит: уж луч его небесный освещает.

В промежуточных между начальными и финальными строфами стихах поэт вспоминает других слепцов – Гомера и Мильтона (стихи 43-70), «которых тяжка скорбь зеницы погасила». Если у предшествующих авторов физическая слепота – знак особой отмеченности, открывшиеся вместе с утратой зрения новые возможности как антипод евангельским зрячим, но невидящим, то у Муравьева незрячесть даже великих Гомера и Мильтона – «безмерна трата», «вечна ночь», «жалкий стон». «Отсутствие зрения переживалось тем мучительнее, чем более другие чувства свидетельствовали о том, каким прекрасным может быть и бывает мир, навсегда изъятый из зрения слепца»⁸:

Какая для тебя, Гомер, безмерна трата –
Не зреть природы сей, чем мысль твоя объята;
И ты, другой слепец, чувствительный Милтон!
Еще несется твой сквозь веки жалкий стон.

В эпоху сенсуалистской революции, утверждения данных человеку от рождения ощущений как приоритетного критерия в оценке мира восстановление зрения рукотворным, «операционным» путем само по себе воспринималось как подлинное знамение, а не как рядовое явление. И теперь, наоборот, обретение зрения становится испытанием для духа:

Он видит – и вместить толь много восхищенья
Бессилен дух его.

Настоящим испытанием для человека XVIII века стала «перенастройка» утвердившихся представлений и связей между божественным даром зрения, божественным же даром прозрения через утрату зрения и возможностями рукотворного (научного) возвращения зрения. Эти компетенции необходимо было как-то совместить, согласовать, примирить:

В век Мильтона и в век Муравьева последнее явление бывало крайне редко и считалось чудом ... И хотя успешные операции были редчайшими исключениями, принципиальным новшеством было сознание того, что прозрение слепца может зависеть и от другого человека – врача, что оно не невозможно. И в XVIII в. такие исключительные случаи склонны были относить не только, а иногда и не столько к искусству врача, сколько к некоему «небесному дару», «небесной благодати». Так полагал и Муравьев при всей его вере (более того, знании) в возможности науки⁹.

В финале стихотворения обретший зрение юноша «видит совершенно». Перед ним теперь открылось «позорище природы», он окружен любовью Бетси, он – «дарами юности и счастья пресыщенный». До операции «душе его прельщенной» не хватало только одного – зрения. Но теперь ему даровано и оно. Констатирующий и в определенном смысле оборванный финал стихотворения воз-

⁸ Владимир Топоров, *ibidem*, с. 550.

⁹ Владимир Топоров, *ibidem*.

вращает человека к евангельской ситуации «имеющего очи». Будут ли эти очи «блаженны», «что видят», или будут те, о которых напоминает евангелист Матфей, ссылаясь на пророчество Исаии, «которое говорит: слухом услышите – и не уразумеете, и глазами смотреть будете – и не увидите» (От Матфея: 13: 14).

Подобный финал позволяет сделать вывод, согласно которому если в науке ценность технологических достижений определяется степенью превышения традиционных возможностей человека, то в искусстве, напротив, ценность научных открытий определяется их способностью вернуть человека к истинным – духовным – ценностям. Фактически стихотворение Муравьева *Зрение* является поэтическим вариантом евангельской истории прозрения – физического и духовного:

И, проходя, увидел человека, слепого от рождения.

Ученики Его спросили у Него: Равви! кто согрешил, он или родители его, что родился слепым?

Иисус отвечал: не согрешил ни он, ни родители его, но *это для того*, чтобы на нем явились дела Божии. [...]

и сказал ему: пойдя, умойся в купальне Силоам, что значит: посланный. Он пошел и умылся, и пришел зрячим. [...]

И сказал Иисус: на суд пришел Я в мир сей, чтобы невидящие видели, а видящие стали слепы.

Услышав это, некоторые из фарисеев, бывших с Ним, сказали Ему: неужели и мы слепы?

Иисус сказал им: если бы вы были слепы, то не имели бы *на себе* греха; но как вы говорите, что видите, то грех остается на вас (От Иоанна: 9: 1-3, 7, 39-41).

Т.В. Федосеева, М.В. Горемыкина
(Рязань)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АНТРОПОЛОГИЯ РУССКОГО РОМАНТИЗМА: о масонском влиянии в раннем творчестве В.К. Кюхельбекера¹

Abstract

This article examines the foundations of V. K. Kukhelbecker's *Weltanschauung* in his early work. It further specifies the circumstances under which the Russian poet achieved a certain level of creative formation. We consider the biographical and literary context which caused his affinity with the Freemasons. This analysis opens up the motives and images of Kukhelbecker's early writing congenial to the Freemasons' Anthropology.

Keywords: V. K. Kukhelbecker, artistic anthropology, Russian poetry, Romanticism, the Freemasons' influence, creative perception.

В современной литературоведческой науке все большее внимание уделяется рассмотрению сложного антропологического аспекта литературно-художественного творчества. В конце XX – первом десятилетии XXI века выработке антропологического подхода в литературоведении с определением и уточнением структурно-семантического триединства «автор – герой – читатель» посвящены многие самостоятельные исследования². Понятие «художественная» или «литературная» антропология предполагает рассмотрение человека одновременно как субъекта и объекта изображения: автора, остающегося за пределами мира художественного произведения, и героя, включенного в этот мир, предназначенный для его восприятия читателем. «Художественная антропология» как литературо-

¹ Публикация подготовлена при финансовой поддержке РГНФ в рамках научного проекта № 14-04-00552 «Творчество Я.П. Полонского в контексте исторической, литературной, духовной жизни России (к 195-летию со дня рождения)» на 2014 год.

² Наталья Драгомирецкая: *Автор и герой в русской литературе XIX–XX вв.* Москва 1991. 379 с.; Тамара Власенко: *Литература как форма авторского сознания.* Москва 1995. 200 с.; Марина Ремнева (ред.): *Художественная антропология: теоретические и историко-литературные аспекты.* Москва 2011. 510 с. и др.

ведческий термин получает всё более широкое применение в науке, отражая расширение методологической области исследования применением подходов, вырабатанных в смежных с филологией антропологических дисциплинах.

По выражению С.Н. Козлова, антропологический подход в литературоведении предполагает «диалектическое единство аксиологической, психологической и телесно-вещественной сфер»³. Осмысление этого единства складывалось в российской науке постепенно. Об индивидуальном, личностном характере творческой деятельности писали литературоведы во второй половине XX века. Так, согласно логике М.М. Бахтина, человеческое «я» причастно бытию «единственным и неповторимым образом», таких «я» больше нет: «То, что мною может быть совершено, никем и никогда совершено быть не может»⁴. «Я» и «другой», мой мир и мир другого – основа диалогичности, которой подчиняется человеческое сознание. Между тем содержание литературно-художественного творчества не может быть сведено к человеческим характерам. В диалоге сознаний обнаруживается не только личностное, но и надличностное содержание, сосредоточенное в истории, культуре, национальном характере, ценностных ориентирах. В трудах Ю.М. Лотмана убедительно показана принадлежность творческого сознания автора миру идей, сформированных в культурном семиотическом пространстве. Находясь в семиосфере культуры, хранящей историческую память и выражающей онтологические универсальные смыслы, художник постоянно ведет диалог с языком культуры и на языке культуры, утверждая свой особый взгляд на вещи⁵. Таким образом, обосновывается взгляд на литературно-художественное творчество как продукт взаимодействия и результат отношения человеческого характера к сложившимся в национальной культуре обстоятельствам. В нашей работе мы исходим из определенных выше посылок и ориентируемся на ценностный (аксиологический) анализ, способствующий выявлению глубинных содержательных пластов в литературном творчестве и отвечающий задаче изучения выраженного в литературном творчестве индивидуального сознания и самосознания общества, преломленного в личности писателя.

Обстоятельства, послужившие предпосылками для становления романтизма в русской литературе, множественны. Эта множественность включает в себя и активизировавшееся в конце XVIII – начале XIX века масонское движение. В масонской идеологии нашли свое преломление антропологические устремления предромантиков и романтиков, утверждавших автономию человеческой индивидуальности и выделивших иррациональные начала в природе человека – дух и сознание индивида, а также свободное мышление и свободную волю. Высшей формой самовыражения человека романтики считали искусство, утверждая, что художник творит, когда «предчувствует» Бога и изображает «наши представления о Боге или богах»⁶.

³ Сергей Козлов: *Литературная антропология и поэтика персонажа*, в: «Филологические науки. Вопросы теории и практики» 2013, № 7, ч. 1, с. 92-98.

⁴ Михаил Бахтин: *Эстетика словесного творчества*. Москва 1979. С. 112.

⁵ Юрий Лотман: *Семиосфера*. Санкт-Петербург 2000, с. 155–335.

⁶ Александр Михайлов (составл., перевод, вступит. статья, коммент.): *Эстетика немецких романтиков*. Москва 1987, с. 453.

В настоящем исследовании мы рассматриваем мировоззренческие основания раннего творчества В.К. Кюхельбекера в отношении к сложившейся в России к концу 1810-х годов романтической и масонской антропологии.

Вильгельм Карлович Кюхельбекер (1797–1846) стал активным участником литературного процесса в России практически сразу после окончания Царскосельского лицея, будучи в числе первых его выпускников (1811–1817). Известно, что в Лицее сложилась атмосфера, способствовавшая личностному становлению и развитию творческих способностей воспитанников. В немалой степени она была обусловлена учебным планом, в котором преобладали гуманитарные науки, и составом преподавателей, среди которых было шесть профессоров (на тридцать воспитанников). Обучение проходило в обстановке свободного диалога, побуждавшего лицеистов к осознанному самоопределению. Именно в годы ученичества определились направление творческой мысли Кюхельбекера, его духовно-нравственные ориентиры.

Первый директор Лицея В.Ф. Малиновский – выпускник Московского университета, в юности испытал влияние Н.И. Новикова. Ко времени назначения в Лицей имел значительный послужной список: в русской дипломатической миссии в Лондоне; переводчик на конгрессе в Яссах, завершившем русско-турецкую войну; генеральный консул в Молдавии. Он превосходно владел древними и новыми языками, занимался литературной деятельностью и благотворительностью, был страстным сторонником просвещения. Профессор словесности Н.Ф. Кошанский всячески побуждал своих воспитанников к словесному творчеству, требуя от них чистоты слога и поэтической изобретательности. Большинство приглашенных Малиновским профессоров были молодыми людьми, испытывавшими влияние немецкой идеалистической философии. А.П. Куницын, незадолго до своего поступления в качестве адъюнкт-профессора по кафедре нравственной философии и правоведения в Лицей завершивший образование в Гейдельберге и Геттингене, был сторонником естественного права и противником всякого самовластия, как в государственных, так и в семейных отношениях. А.И. Галич, преподававший историю философии, логику, психологию, этику, выделялся своей эрудицией и способностью увлечь ученой беседой. Несомненно, привлекательной оказалась для лицеистов выработанная им концепция искусства, основанная на шеллингианском идеализме. О человеке Галич писал как о «гражданине двух миров – видимого и невидимого» – чувственно-органичного и духовно-нравственного. Об искусстве – как пересоздании первого в процессе творческого выражения второго⁷.

Культивируемое в Лицее отношение к человеку давало большую свободу для самовыражения, многие лицеисты пробовали себя в сочинительстве. Скоро образовался своеобразный поэтический кружок, в который входили А.С. Пушкин, А.А. Дельвиг, А.Д. Илличевский, Н.А. Корсаков, В.К. Кюхельбекер, М.Л. Яковлев. Хотя среди начинающих поэтов и не было полного единомыслия, нередко возникали споры и взаимные обиды, тяга к творчеству их объединяла. Уже в конце первого года обучения издавался рукописный журнал, в дальнейшем выходивший под разными названиями (*Вестник*, *Неопытное перо*, *Юные*

⁷ Александр Галич: *Опыт науки изящного*, в: *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. Т. 2*. Москва 1974, с. 212.

пловцы, Для удовольствия и пользы, Лицейский мудрец, Мудрец-поэт, Императорского Царскосельского Лицея вестник). Менялся с годами и состав «издатель». Одним из источников вдохновения для начинающих поэтов, несомненно, было общение с профессорами Лицея.

По воспоминаниям лицеистов, В.К. Кюхельбекера уже тогда отличал от его товарищей интерес к серьезным вопросам действительной жизни, вопросам судьбы человека и человечества. Его выделяли сосредоточенность на внутреннем мире, способность, отрешившись от обыденности, пребывать уединенно в сфере возвышенных идей и переживаний, что нередко становилось поводом к насмешкам среди его живых и общительных товарищей. Не случайно одним из любимых поэтов Кюхельбекера был В.А. Жуковский, о котором уже на склоне лет ссыльный поэт писал:

Ребенком я изучал его стихотворения: они согревали мое сердце, питали воображение [...]. В 1817 году привел меня к нему покойный Гнедич... И он полюбил меня, он удостоил меня своей дружбы [...] не лишил меня своего сердечного участия и тогда, когда я пал в бездну злополучия⁸.

Жуковский же, называя себя «духовным отцом» Кюхельбекера, отзывался о нем как о человеке, богатом «прекрасным дарованием», имеющем «прекрасное сердце»⁹. Отклики двух поэтов друг о друге убедительно показывают заинтересованность каждого, прежде всего, в личности другого, его человеческих свойствах. Их, безусловно, связывали дружеские чувства, основанные на духовном родстве.

Лирика В.А. Жуковского была привлекательна для молодого поэта углубленным вниманием к внутренней жизни человека, к духовно-нравственному её содержанию, к тому «невыразимому», что всегда стремится выразить творческая натура. Внутренне близок герою Жуковского был лирический герой раннего Кюхельбекера, стремившегося, по наблюдению А.В. Архиповой, «к небесной “отчизне”, в мир идеальной мечты и фантазии»¹⁰. Однако погруженность в идеальный мир, склонность к меланхолическому переживанию отличала в начале XIX века многих авторов. Меланхолия была самым распространенным переживанием среди молодых людей. Вполне отвечая духу времени, она породила в русской литературе школу поэзии, названную В.Э. Вацуро «элегической». В эти годы элегия, по утверждению ученого,

окрашивает своими рефлексамии или прямо подчиняет себе едва ли не все соседствующие поэтические жанры – идиллию, песню, послание, даже оду; два десятилетия господства «элегической школы» – эпоха повышенного динамизма литературного развития, диффузии эстетических и поэтических идей...¹¹.

В ряде стихотворений Кюхельбекера, написанных по окончании Лицея, обнаруживается развитие традиции «элегической» школы, непревзойденными

⁸ Василий Жуковский: *Собрание сочинений в 4 т. Т. 4.* Москва; Ленинград 1960, с. 727.

⁹ Василий Жуковский: *Ibidem*, с. 580.

¹⁰ Арина Архипова: *Литературное дело декабристов.* Ленинград 1987, с. 41.

¹¹ Вадим Вацуро: *Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа».* СПб. 2002, с. 5.

мастерами которой были общепризнанные лидеры русской поэзии 1810-х годов В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков. На склонность начинающего поэта к «элегизму» обратил в свое время внимание Н.А. Котляревский, который писал об органичном для него лирическом тоне «сентиментально-романтической песни»¹². Становящееся в творчестве Жуковского и Батюшкова романтическое сознание включало в себя углубленное постижение существа человеческой природы. Выводя на первый план ее духовную составляющую, поэты были сосредоточены на внутренней динамике и жизни души, для творческого воссоздания которой ими применялся традиционный для фольклора и литературы мотив пути. Жизненный путь в их поэзии интерпретировался как путь духовных исканий человека.

Несомненный интерес в этом смысле представляют стихотворения В.А. Жуковского *Теон и Эсхин* (1814), К.Н. Батюшкова *Странствователь и Домосед* (1814), В.К. Кюхельбекера *Ручей* (1819). Первые два ориентированы на классический сюжет и древнегреческую поэтику, их герои – представители античной культуры, ориентированной на общечеловеческое содержание. Так, герой стихотворения Жуковского Эсхин напрасно ищет смысл жизни вовне – в роскоши, славе, телесных наслаждениях. Многие странствия принесли ему лишь разочарование. Друг Эсхина Теон из дома не отлучался и, несмотря на внешнее неблагополучие (вернувшийся из странствия друг застаёт его печально сидящим на могиле возлюбленной), он живет радостно, поскольку открыл для себя иные, истинные ценности жизни – «...нетленные блага: любовь / И сладость возвышенных мыслей». Батюшков в стихотворении *Странствователь и Домосед* интерпретирует тот же сюжет, рассказывая историю двух братьев. Возвратившийся домой после многих лет, проведенных в поисках славы, Клит недолго радовал своим присутствием Филалета. Он, прослышав о невиданной стране, где «...вечно царствует весна, / За розами побрел – в снега гипербореев».

В стихотворении Кюхельбекера *Ручей* мотив пути также сопряжен со многими ошибками и разочарованиями героя. В погоне за новыми впечатлениями он покинул родину и «Жадно наслажденье пил, / Жадно пил кручину». Возвращение домой тоже было безрадостным и не дало успокоение душе:

Над ручьем старик сидел,
На ручей старик глядел:
Дряхлый, одинокий.
Он растерзанной душой
За бегущею волной
Несся в край далекий!¹³

Мятущейся душе романтического героя нет успокоения, он обуреваем страстями и глубоко страдает от недостижимости идеала. Жизненные испытания убеждают его, что телесные наслаждения не способны сделаться смыслом жиз-

¹² Нестор Котляревский: *Литературная деятельность декабристов. I. Вильгельм Карлович Кюхельбекер*, в: «Русское богатство» 1901, № 3, с. 110–137. [Электронный ресурс.] URL: http://az.lib.ru/k/kotljarewskij_n_a/text_1901_kuhelbekker_oldorfo.shtml

¹³ Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, тексты В.К. Кюхельбекера цитируются по: Вильгельм Кюхельбекер: *Избранные произведения в двух томах. Т. 1–2*. Москва–Ленинград 1967.

ни. Это понимают поэты, обратившиеся к единому сюжету; понимают они также, что страсти естественны для человека. Так, Жуковский писал, что страсти «душа всех наших деяний, без них добродетель холодна и нечувствительна, без них самая жизнь наша [...] мертва»¹⁴. Выход из означенного противоречия поэты находят во «внутреннем человеке», жизни его души. Вдохновение романтика движимо силами, происходящими из душевных и духовных стихий. Спиритуализм их сознания предполагает изначальную неполноту земного бытия, нескончаемый путь в поисках идеала.

Творческое становление В.К. Кюхельбекера, по окончании Лицея вошедшего в самую гущу литературной жизни России, проходило под несомненным влиянием преобладавших в его личном окружении настроений. Времени была свойственна «общежительность» – тяготение к различного рода объединениям, в которых сообща решались сложнейшие вопросы человеческого бытия, обсуждались животрепещущие проблемы современной жизни. Ещё в Лицее Кюхельбекер вступил в тайную организацию «Священная артель», позднее был членом «Вольного общества любителей российской словесности», на заседаниях которого живо обсуждались философские, социально-политические, исторические вопросы с опорой на идеи европейского Просвещения. В 1820 году молодой поэт стал членом масонской ложи «Избранного Михаила». П.С. Бейсов, подготовивший совместно с Б.В. Томашевским первую публикацию текста Лекции о русской литературе и русском языке, прочитанной Кюхельбекером в Париже в июне 1821 году, среди других исторических документов процитировал обнаруженное в бумагах Александра I письмо агента правительства от 8 сентября 1821 года. В письме о Кюхельбекере было сказано следующее:

Это одна из тех пламенных голов, которым дано дурное направление известным Обществом. Воспитанный в Царскосельском лицее, с дарованием, с желанием усовершенствоваться, рано попался он, вместе с А. Пушкиным и бароном Дельвигом, в руки Н. Тургенева и Глинки, находясь с последним в родстве. Ими введен в общество и принят в масоны, но более служил орудием к распространению слухов, мелких сочинений и пр. Будучи слишком неопытен, вспыхив, горяч, слепо и с жаром исполнял он их волю¹⁵.

Трудно теперь судить о том, насколько соответствовали действительности приводимые в письме сведения. Совершенно очевидным и подтвержденным фактами является влияние на юного Кюхельбекера масона Г.А. Глинки, мужа его старшей сестры Юстины Карловны. Ю.Н. Тынянов пишет о присланных последним в Лицей книгах Ф.-Р. Вейса и Ж.-Ж. Руссо, которые стали настольными книгами будущего поэта и в которых ученый замечал революционизирующее действие¹⁶. Для нас важно другое: уже тогда для Кюхельбекера были привлекательны

¹⁴ <Речь о счастье>, в: Владимир Резанов: *Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского*. Вып. 2. Петербург 1916, с. 186.

¹⁵ Вильгельм Кюхельбекер: *Лекция о русской литературе и русском языке, прочитанная в Париже в июне 1821 г.*, в: *Декабристы-литераторы*. Т. 59. Ч. 1. Москва 1954–1956, с. 347. (Литературное наследство).

¹⁶ Юрий Тынянов: *Пушкин и Кюхельбекер*, в: *Александр Пушкин*. Москва 1934, с. 332. (Литературное наследство. Т. 16–18.)

идеи, утверждающие первостепенное значение нравственной жизни человека и идеи личностного самоусовершенствования.

Масонское движение первых десятилетий XIX века было неоднородным. Ложа «Избранного Михаила» входила в состав Великой ложи «Астреи», действовавшей по системе, реформированной Ф.Л. Шрёдером в сторону ослабления мистического элемента. В учредительных документах ложи утверждалось, что целью деятельности масонов является:

...усовершенствование благополучия человека исправлением нравственности, распространением добродетели, благочестия и непоколебимой верности государю и отечеству и строгим исполнением существующих в государстве законов¹⁷.

Учитывая таким образом сформулированные цели, вряд ли можно счесть вступление Кюхельбекера в масонскую ложу опрометчивым шагом молодого человека. Основные идеи масонского движения в России первой четверти XIX века оказались чрезвычайно близки идеалистическим устремлениям поэта, который уже в период ученичества в Царскосельском лицее видел свое предназначение в творчестве и беззаветном служении своему народу и высшей истине. Масонская программа вполне отвечала его нравственному идеалу и личным стремлениям.

Как заметил А.Н. Пыпин, русское масонство Александровского времени, основываясь на «старой» мистике, активно впитывало в себя ведущие идеи современной ему общественной жизни: усвоило «черты библейского пиетизма, искавшего внутренней церкви», испытало влияние «новейших» школ Ф.Л. Шрёдера и И.-А. Фесслера, видевших в своей деятельности средство «для нравственного воспитания, на котором гражданское должно основаться», и лишь позднее приобрело стремления «чистополитические»¹⁸. В начале XIX века ложи объединяли не только представителей высшей знати, но и людей разного общественного положения, нередко отличавшихся независимым характером, чувством собственного достоинства, осознанным нравственным чувством. Замечено также, что масонское движение в России после победы в войне 1812 года слилось с патриотическим, образовавшим в среде русской аристократии так называемую «русскую партию». Оказало оно свое влияние и на развитие литературы. Устремленность миропонимания масонов к идеалу, персонализм идеологии, магизм религиозных представлений – все это вполне отвечало романтическому сознанию.

Русскому масонству изначально был свойствен христианский характер мировоззрения, который подчеркивался в официальных документах и нравоучительных речах, произносимых в ложах. В них утверждались лучшие человеческие качества: благонравие, борьба с гордыней, братская любовь и взаимопомощь. Культивируемые масонами представления о человеке производились из Послания апостола Павла К Римлянам: «Посему, как одним человеком грех вошел в мир, и грехом смерть, так и смерть перешла во всех человеков, потому что в нем все согрешили» [К римлянам: Гл. 5: 12]. В современном человеке масоны

¹⁷ Виктор Брачев: *Масоны в России – от Петра I до наших дней*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.2lib.ru/getbook/1530.htm> (дата обращения 21.04.2013).

¹⁸ Александр Пыпин: *Общественное движение в России при Александре I*. Санкт-Петербург 1885, с. 298–344.

видели черты «Ветхого Адама», смысл своей деятельности – в возрождении некогда утраченного Божественного присутствия, дающего полноту и цельность человеческого бытия. Начало пути к «Новому Адаму» они находили в самосозерцании и самосовершенствовании. Масоны-мистики считали, что путь к Богу – это путь внутреннего просветления, которое открывает все тайны мира.

Признавая бессилие разума перед тайной мира и человека, русские масоны утверждали необходимость откровения, нисходящего на избранных. Свою главную цель они видели в том, чтобы «познать самого себя, творение и Творца, познать сущность всех вещей, божеских и человеческих»; толковали Ветхий и Новый Завет, утверждая возможность обретения истинного знания в своем внутреннем мире, через созерцание в себе самом Бога; старались проникнуть в мир сверхъестественного и найти успокоение в единении с «причиной всего» – Божеским духом¹⁹.

Очевидно, что эти идеи и стремления были близки В.К. Кюхельбекеру: в его ранней лирике выделяются мотивы, сближающие выраженные поэтом представления о человеке с масонской антропологией. Среди них – мотив властвующей над человеком беспощадной судьбы (*Моим Царско-сельским друзьям*, 1817); жизни-сна «... когда безмятежный страдалец / Чарами ночи пленен, счастлив обманчивым сном» (*Элегия*, 1820); томления души по недостижимому в реальности идеалу (*Отрывок*, 1819); призрачности счастья в земном существовании человека (*К Лизе*, 1818; *Призрак*, 1818; *Мечта*, 1819); скоротечности земной жизни (*Тоска*, 1818; *Memento mori*, 1819; *Зима*, 1820).

Развивая мотив тленности земного бытия, скоротечности жизни, В.К. Кюхельбекер делает исключение для поэта, над которым время не властно:

Так! от дыханья толпы все небесное вянет, но Гений
Девствен могущей душой, в чистом мечтаньи – дитя,
Сердцем выше земли, быть в радостях ей непричастным
Он себе самому клятву священную дал (*К Пушкину*, 1818).

Ему близка идея об изначальной причастности человека Божественному миру, когда-то он был приобщен к небесам, но, в подверженности страстям, утратил эту связь:

И ныне рвется он, бежит,
И наслажденья вечно жаждет,
И в наслажденьи вечно страждет,
И в пресыщении грустит! (*Поэты*, 1820).

В стихотворении Кюхельбекера судьбы людей решает Зевс, посылающий для их спасения поэтов, которые

... в тело смертных облачась,
Напомят братьям об *отчизне*,
Им путь укажут к полной жизни;

¹⁹ Татьяна Николаева: *Философские искания русского масонства XIX века*, «Вестник МГТУ» 2010, т. 13, № 2, с. 404.

Тогда с прекрасным примирен.
Род смертных будет искуплен... (*Поэты*, 1820).

Речь идет об избранниках божества, осиянных светом высшей истины и призванных через боль, страдание, непонимание нести его людям. В тексте стихотворения, образно и стилистически тяготеющего к античной традиции, выражено христианское сознание автора. Вместе с мотивом грехопадения человечества, лишённого некогда дарованного ему небесного рая, вводится мотив искупительного страдания: «Посему, как преступлением одного всем человекам осуждение, так правдою одного всем человекам оправдание к жизни» [К римлянам: Гл. 5: 12]. Христианские мотивы грехопадения и искупительного страдания не функционируют в тексте непосредственно, они скрыты за внешним антуражем античной поэтики, и при этом вопрос о возвращении греховному человечеству Божественного присутствия решается в духе масонской антропологии: оно достигается благодаря мистическому «просветлению» избранных.

В стихотворениях *Прощание* (1820), *Участь поэтов* (1823), *Вяземскому* (1823), *К Богу* (1824), *Смерть Байрона* (1824), *На смерть Чернова* (1825) вновь и вновь говорится об особой судьбе поэта, сопряженной с многими скорбями и испытаниями. Одним из основных в этих стихотворениях является мотив очищения души в страданиях, «самостроения» духовного человека. Поэт призван внимать и следовать слову Господню:

Глагол Господень был ко мне
За цепью гор на Курском бреге.
«Ты дни влачишь в ленивом сне,
В мертвящей душу, вялой неге!
На то ль тебе я пламень дал
И силу воздвигать народы?
Встань, певец, пророк свободы!
Вспрянь, возвести, что я вещал!...» (*Пророчество*, 1822)

Лирический герой В.К. Кюхельбекера самоотвержен, во вдохновенном самоотречении готов к самым суровым испытаниям:

А я – и в ссылке, и в темнице
Глагол Господень возвещу:
О Боже, я в Твоей деснице!
Я слов Твоих не умолчу! (*Пророчество*, 1822)

Самоотверженное служение своему дару – страсть поэта, одухотворенная высокой идеей. С ней, а не с «ограниченным умом» связывал он приближение человека и человечества к совершенству. В воспоминаниях современников неизменно говорится о его благородной душе, добром сердце и полной сосредоточенности на идеальных представлениях о мире, идеальных отношениях между людьми. Внутренняя сосредоточенность на поиске идеала вполне могла послужить односторонности взгляда на смысл и суть русского масонского движения 1820-х годов, приобретшего к этому времени, по определению А.Н. Пыпина, «чистополитическое» направление. Кюхельбекер видел в нем то, что хотел видеть – стремление к духовному и нравственному совершенству.

Как показывает исследование раннего творчества поэта, не только стихотворные, но и прозаические его произведения были близки масонской антропологии. Эти сближения обнаруживаются, в частности, в книге путевых записок *Путешествие*, написанной по впечатлениям от заграничной поездки Кюхельбекера, состоявшейся в 1820–1821 годах. Отдельными частями она была опубликована в *Трудах высочайше утвержденного Вольного общества любителей российской словесности* (Ч. XXVIII. СПб., 1824. С. 166–175), в альманахе *Мнемозина* (М., 1824. Ч. II–IV), а также в журнале *Северный архив* (1825. №15). Судя по всему, Кюхельбекер ценил свой ранний прозаический опыт, включив его в продиктованное И.И. Пушину в год смерти «литературное завещание» полный список текстов, подлежащих опубликованию. Целиком *Путешествие* не может быть напечатано до сих пор, поскольку единственный известный его список, хранившийся у Ю.Н. Тынянова, современным исследователям недоступен²⁰. Тем не менее, интерес к нему оправдан, поскольку именно в этом сочинении литературно-эстетическая и духовно-философская позиция поэта выражена максимально свободно, в непринужденной стилистике путевых записок.

В тексте *Путешествия* привлекает внимание ряд соотносимых с масонскими мотивов и образов, воплощающих понимание человеческой природы и природы художественного творчества. Божественная природа художника-творца высказана в рассуждении об истинно поэтической душе, «вернейший признак» которой –

страсть к высокому и прекрасному; [...] поэт действует по вдохновению и столь же мало гордится своею жизнью, как своими творениями, ибо чувствует, что все ему данное есть дар свыше, а он только бренный сосуд той божественной силы, которая обновляет и возрождает человечество!²¹.

Делясь своими впечатлениями от посещения Дрезденской галереи, путешественник размышляет о возможности передать в произведении искусства Божественное содержание. В картинах зрелого Корреджо он более всего ценит сочетание легкого, воздушного письма и невыразимой сопричастности вечности. Говоря о картине *Святая ночь*, путешественник замечает:

...освещение меня так поразило, что я готов был пасть на колена. [...] Свет исходит от самого младенца Иисуса; солома под ним как будто превратилась в связку лучей солнечных [...] – все вокруг заимлет сияние от него, от отца света²².

Духовный свет, исходящий не только от образа Христа, но и от окружающих его предметов, вполне отвечает масонской идее о Боге как Великом Строителе Вселенной и о неизменном присутствии Его в самом творении. Наблюдая картину Корреджо *Мадонна со святым Себастьяном*, путешественник замечает, что святой изображен «не в мирных одеждах священника, не в блестящих доспехах воина: он привязан к дереву и готов принять смерть мученическую», в его

²⁰ Юрий Тынянов: *Пушкин и Кюхельбекер*, в: *Александр Пушкин*. Москва 1934, с. 650–651. (Литературное наследство. Т. 16–18.)

²¹ Вильгельм Кюхельбекер: *Путешествие. Дневник. Статьи*. Ленинград 1979, с. 58.

²² Вильгельм Кюхельбекер: *ibidem*, с. 31.

лице – не боль страдания, а «небесная, младенческая радость»²³. Подобно тому, что Образ святого Себастьяна показан как «избранный», заслуживший приобщения к Божественному всезнанию.

Образ «избранного», «просветленного», добродетельного человека выведен В.К. Кюхельбекером в повести *Европейские письма* (1820), в *Предуведомлении* к которой он акцентирует нравоучительность своего сочинения, заметив, что справедливую оценку современности можно дать, мысленно перенесясь в другое время.

Действие в повести происходит в далеком будущем. Это описание «воображаемого» путешествия американца по одичавшей Европе XXVI века. Произведение составлено из двенадцати писем, которые герой-путешественник адресует своему товарищу. Процветавшая шесть веков назад Европа представляет его глазам жалкое зрелище – таких городов, как Париж и Лондон, больше не существует, Рим стоит в развалинах. Несомненно, из уст вымышленного рассказчика звучит голос самого Кюхельбекера. Он дает свою оценку прошлому и настоящему, подчеркивает, что лишь теперь, в XXVI веке, изжиты пороки «старой» Европы, теперь «политика и нравственность одно и то же, когда правительства и народы общими силами стремятся к одной цели». Только при таких условиях, по мысли автора, возможно истинное процветание народов²⁴.

Центральное место в *Европейских письмах* занимает образ идеального правителя. Это старшина русской общины, расположенной на территории бывшей Калабрии. Он откровенен в разговоре, приветлив со слугами, трудолюбив, добродетелен, его основное правило – «во всем и вполне быть человеком»²⁵. Весь уклад жизни общины под началом Доброва строго иерархичен. Каждому отводится свое место в трудовой и духовной жизни, и старший относится к младшим с полным уважением и пониманием. Воссоздается, таким образом, модель масонского братства, где каждый, внутренне совершенствуясь, служит общему делу, находясь под властью носителя истины, учителя, «просветленного».

Анализ биографического материала, ранних стихотворных и прозаических произведений В.К. Кюхельбекера показывает, что склад его характера и душевные качества предопределили восприимчивость по отношению к романтическому пониманию человека, оформлявшемуся в 1810-х годах в условиях напряженных духовных и философских исканий русских поэтов и писателей. Близки романтическому сознанию молодого поэта идеи масонской антропологии. Среди них первая – идея единого Бога – Великого Строителя Вселенной, создавшего человека и природу. Вторая – повсеместное присутствие в творении Божественных «лучей мысленного света». Третья – «внутренний человек» как носитель этого света. Четвертая – тленность человеческой плоти, бренность всего земного: «Человек яко трава, дни его яко цвет сельный» [Пс. 102, 15]. (В масонской культуре засыхающая трава – предвестие возрождения, тело тленно, но бессмертен дух.) Пятая – движение духа и души, выражающееся во внутренних и внешних противоречиях, преодолевать которые принужден человек на пути к Богу. Роман-

²³ Вильгельм Кюхельбекер: *ibidem*, с. 32.

²⁴ Вильгельм Кюхельбекер: *Европейские письма*, в: *Взгляд сквозь столетия (Русская фантастика XVIII и первой половины XIX вв.)*. Москва 1977, с. 107.

²⁵ Вильгельм Кюхельбекер: *ibidem*, с. 119.

тический герой раннего творчества Кюхельбекера наделен свойствами «просветленной» личности и устремляет свои духовные силы на устроение внешней жизни, соответствующее его идеалистическим представлениям.

Антон Элиаш
(Братислава)

СВЕТ И ТЬМА В ЛИРИКЕ Ф.И. ТЮТЧЕВА¹

Abstract

Tyutchev's lyrical subject tries to find a way of integrating the individual into Nature on different structural levels of the poet's cosmogonic model of the universe wherein the images of light (day, cosmos) and darkness (night, chaos) play an important role. The lyrical subject subordinates his personal time to natural time and accepts his existence only within the context of an everlasting, "eternal" Nature. The poet reflects the spatial relations as an axiologically relevant opposition between "down" and "up" with a special emphasis put on being "inside" the universe. The analysis of Tyutchev's lyrical subject suggests a conclusion that Tyutchev's poetry, arising from the Romantic tradition, overcomes its boundaries and, owing to its philosophical background and poetological qualities, opens the way to a new neo-Romantic and Symbolistic interpretation of man and the world.

Keywords: light, darkness, chaos, cosmos, personification, lyrical subject

Свет и тьма представляют собой одну из наиболее распространенных в искусстве универсальных, архетипических образно-знаковых категорий. Как отмечает Е. Медкова,

оппозиция 'свет и тьма' ведет свое происхождение от простейшего природного цикла, который человек наблюдал каждый день и осмысливал испокон веков, – от суточной смены дня и ночи, бытия дня и небытия ночи. В цветовом коде свету и тьме соответствует пара белое и черное. В пространственной модели – верх и низ. В категориях морали – добро и зло, жизнь и смерть²,

¹ Статья возникла как результат исследований, реализуемых на Философском факультете Университета им. Коменского в Братиславе в рамках научного гранта VEGA 1/0078/13 Kľúčové etapy vývoja ruského umenia 19. a 20. storočia a ich ohlas v kultúrnom živote Európy.

² Елена Медкова: *Свет и тьма. Общая схема мифа*, в: "Искусство" 2007, № 11. <http://art.1september.ru/article.php?ID=200701114>

причем как свет, так и тьма рожают свои ассоциативные ряды: со светом чаще всего связаны утро, рассвет, день, солнце, заря, пламень, жизнь и т.д., а с тьмой – сумрак, вечер, тени, ночь, смерть, могила и т.д.

Свет и тьма как образы-символы в различных вариациях являются неотъемлемой составной частью художественных моделей мира большинства романтических (и не только романтических) поэтов, «представляют собой многомерные и многоплановые художественные конструкции, вступающие во взаимодействия и определяющие структуру поэтической реальности автора»³, позволяют «проследить особенности мировоззрения и мировосприятия лирического героя, в которых проявлена личная позиция автора»⁴. Особое значение приобретают, однако, в природной лирике с отчетливой рефлексивно-философской ориентацией, к которой без всяких сомнений можно отнести также преобладающую часть творчества Ф.И. Тютчева. Факт, что свет и тьма играют важную роль в образной системе его поэзии, подтверждает не только пестрая канва лексических «вариантов», которые связаны с ними по значению или являются их вариациями (день, ночь, хаос, бездна и др.), но и фреквенция слов «свет» (светило, светить, светлый, светозарный) и «тьма» (темный, темно, темнеть, тень), появляющихся в его стихотворениях в разных падежах и формах глагольного времени. По частотному словарю-конкордансу словоформ языка Ф.И. Тютчева понятия, связанные со светом, использованы в его стихотворениях 121 раз, а с тьмой 122 раза и принадлежат к наиболее часто применяемым однозначным лексическим единицам⁵.

В натурфилософской лирике Ф.И. Тютчева отношение лирического субъекта к окружающему его миру трансформируется в отношение человек – природа. Природа притом является не мертвой средой, материальным объектом, а воспринимается как живое «существо», обладающее собственной «душой», как «существо», которое в целом ряде случаев оттесняет лирический субъект на задний план и оккупирует целое пространство поэтического высказывания как единый непосредственный «агенс». Разумеется, такое восприятие природы немыслимо без ее последовательной персонификации, которая в тютчевской лирике представляет «не просто поэтический прием, а выражение внутреннего, поэтического сознания»⁶.

Тютчевское олицетворение природы настолько консеквентно, что оно затрагивает не только персонификацию отдельных ее явлений или элементов, но и ее самое. Таким образом воспринимаемый мир спонтанно мифологизируется, причем Тютчев для мифологизации подобного рода использует прежде всего культурную традицию античной космогонии.

Тютчев, правда, кроме мифологизации природы посредством античного пантеизма, к которому он неоднократно прибегал как к «кладовой готовых

³ Ольга Мурашева – Ирина Косенкова: *Взаимодействие ключевых образов света и тьмы в лирике К. В. Васильева*, в: «Ярославский педагогический вестник» 2012, № 1, Том I (Гуманитарные науки), с. 192.

⁴ Ольга Мурашева – Ирина Косенкова: *Ibidem*, с. 192.

⁵ Частотный словарь-конкорданс словоформ языка Ф.И. Тютчева.

<http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/stihi/freq/s.html>

⁶ Евгений Маймин: *Русская философская поэзия*. Москва 1976, с. 147.

и очень емких образов»⁷, для достижения идентичной цели иногда (хотя значительно реже) обращался также к ревитализации ветхозаветных представлений о сотворении мира. В связи с образами света и тьмы это наблюдается – как попытаемся показать позже – не только на древнем архетипическом концепте хаоса как бездны, неотъемлемой частью которого является темнота, т.е. хаоса-бездны, породившего все живое во Вселенной и обладающего неисчерпаемым творческим потенциалом, но и на неоднозначном аксиологическом отношении к свету и тьме, ревитализирующем их первоначальную неантагонистическую комплементарность; они, – отмечает Е. Медкова, – «как взаимоисключающие и взаимодополняющие понятия неразрывно связаны между собой в круге бытия»⁸, что, в конце концов, подтверждает и Ветхий Завет, в котором «просто констатируется: 'Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош; и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью' (Быт. 1: 2-5)»⁹.

Ф.И. Тютчев стремится преодолеть романтическую «заразу» индивидуализма субсумированием «я-индивидуум» в обобщающее «я-человек» и включением этого генерализованного субъекта в макрокосмос природы. Согласно его натурфилософско-пантеистической концепции мира, оба они – и вселенная, и человек как ее неотъемлемый элемент – становятся ареной борьбы космоса с хаосом, объединяющего начала с разъединяющим, света с тьмой, жизни со смертью, т.е. живут в процессе перманентного самообновления. Притом хаос как первооснова, как пра-состояние мира, трактуется не как отрицательное явление, а как закономерная составная часть «беспредельного», с которым «душа ночная», рвущаяся из «смертной груди», «жаждет слиться». Для Тютчева принципиально важен как раз этот факт слияния человека с беспредельным; выделиться из него, надменно презирая все, кроме собственного «я», значит превратиться в «злак земной», в «ропщущий мыслящий тростник». Противоположное состояние – осознание сопричастности, слияния с необъятным космосом – позволяет лирическому субъекту возобновить чувство антически непосредственного общения с миром.

Тютчевская концепция мира основана на автохтонности природы, на восприятии мира как имманентного, самодовлеющего универсума, который – вследствие перманентной борьбы космоса с хаосом, интеграции с дезинтеграцией, жизни со смертью – находится в состоянии непрерывной гибели и возрождения, в процессе постоянного самообновления. Притом хаос как первоначало, как изначальная сущность всего, представлен в лирике Тютчева практически во всех известных уже с античных времен «формах» (хаос как абсолютная пустота, бесконечная глубина или бездна, как вода или безбрежный океан, как темнота или ночь). Все виды этого таинственного, загадочного неизвестного Тютчев синтезировал в визуально и психологически чрезвычайно впечатляющих образах ночной «колесницы мира», «пылающей бездны», «бездны роковой», «древнего родимого хаоса» и т.п.

⁷ Евгений Маймин: *Философская лирика поэтов-любомудров*, в: *История русской поэзии в двух томах*. Т. 1. Ленинград 1968, с. 441.

⁸ Елена Медкова: *ibidem*.

⁹ Елена Медкова: *ibidem*.

Итак, тютчевский лирический субъект видит идеал в возобновлении античного непосредственного сосуществования человека с природой. Параллелизм образов, который часто используется поэтом как средство эмоционального и рационального «опредмечивания» связей человека с природой, иногда своим значением перешагивает рамки аналогии в направлении к символу и указывает скорее на тождество, чем на сходство, как это было привычным в поэзии классицизма и романтизма. Лирический субъект подтверждает свою сопричастность универсуму не только акцептацией своей судьбы, осознанием необходимости подчинить кратковременное индивидуальное существование вечно возобновляющемуся бытию целого, но и отрицанием собственного привилегированного положения, т.е. отрицанием своей роли «демиурга».

Тютчев постоянно возвращается к «закрытому» кругу тем, «ощупывает» их с разных точек зрения, стремясь проникнуть глубже, за внешнюю оболочку явлений, добраться до их сути. Одним из последствий такого стремления является неоднозначность его поэтических образов – вещи и явления становятся как бы «размытыми» (не случайно среди доминирующих символических образов в его лирике – кроме света и тьмы – чаще всего упоминаются вода и море) и приобретают широкие семантические коннотации. Результатом такой «флюидной», расплывчатой семантики является также факт, что внутренний монизм тютчевской поэтической модели мира, в которой противоречия вступают в диалектические взаимосвязи, «всплывает» только из целого, из всего корпуса его творчества, что «звезды, ночь, ветер и другие ведущие (символические) образы поэзии Тютчева, можно сказать, существуют над отдельным стихотворением» и вся его поэзия с этой точки зрения «воспринимается как единый сверхцикл (супрацикл)»¹⁰. Практически к идентичному заключению приходит и Л.Я. Гинзбург, подчеркивая, что

Тютчев открыл новый структурный принцип; контекст у него управляет не только данным стихотворением. Его власть простирается гораздо дальше. У Тютчева нет единого, проходящего образа лирического героя, но у него проходящие идеи, постоянные образы, строящие тютчевский мир¹¹.

Первый этап поэтического творчества Ф.И. Тютчева (20-е – 40-е гг. XIX века) ознаменован доминанцией субъекта, который непосредственностью переживания своего земного бытия в моменты гармонического «созвучия» с природой преодолевает трагичность своего лимитированного персонального существования.

Как справедливо отмечает О.В. Ланская, «со светом и тьмой, дихотомией, присущей миру, связана величайшая тайна существования человека. По сути, данные категории напрямую соотносятся со временем и пространством, то есть имеют свои особые границы и временную протяженность»¹². Эти «границы и временная протяженность» специфически преломляются в тютчевской пространственно-временной художественной модели мира.

¹⁰ Олег Орлов: *Поэзия Тютчева. Пособие по спецкурсу*. Москва 1981, с. 62.

¹¹ Лидия Гинзбург: *О лирике*. Москва 1997, с. 97.

¹² Ольга Ланская: *Концепты «свет» и «тьма» как отражение пространства в творчестве Ю.П. Кузнецова*, в: «Словесность. Культура» 2012, № 2-3, с. 140.

Персональное время тютчевского лирического субъекта основано не на эгоцентрическом принципе рефлексии индивидуального бытия, а на акцентировании континуальности человеческого бытия в бытии мира. Это сближает его с природным временем, в котором посредством цикличности существования частей реализуется линейность бытия целого. Природное время притом приобретает мифологизированный характер с отчетливо присущим ему элементом статики. Движение редуцируется до механического, имманентного круговорота, до перманентного чередования, в котором отсутствует эволюционная динамика и напряженность. Этот недостаток своей модели мира Тютчев компенсирует тем, что природу изображает не в каком-нибудь отчетливо выкристаллизованном состоянии, а в переходных моментах, когда в ней как бы сосуществуют предшествующая стадия с последующей, когда новое состояние только зарождается и вынуждено поэтому «бороться» за свое право на жизнь. Эта борьба природных сил и разных ипостасей времени (хаос – космос, зима – весна, ночь – день, тишина – гроза, гроза – радуга, гибель – рождение и т.п.) всегда персонифицирована. Усугубляют ее не только типичные синтаксические конструкции типа «еще..., а уж» («Еще в полях белеет снег, / А воды уж весной шумят...», «Еще земли печален вид, / А воздух уж весной дышит...») или использование анафоры и эпанастрофы, неоднократно сопровождаемых аллитерацией, как средств градации «действия» («Бегут и будят сонный брег / Бегут и блещут и гласят... / Они гласят во все концы...»), а также специфическая тютчевская персонификация, базирующаяся на оригинальном, смелом сочетании абстрактного существительного с конкретным глаголом или именем прилагательным («движение изнемогло»; «труд уснул»; «полдень мгlistый» лениво «дышит»; «мир, пробудившись, встрепенулся»; «полураздетый лес» и т.п.). Благодаря этому художественный образ отчетливо динамизируется и семантически углубляется,

рассматривается как оболочка, за которой таится и сквозит всеопределяющая сущность. Этот принцип видения вскрывает символический смысл образов света, тьмы, дня, ночи, бездны и выводит изображение космоса далеко за рамки изображения именно и только космоса (как это было у Ломоносова), заставляя обнаружить в нем художественно-философскую концепцию бытия в целом¹³.

В отличие от времени, пространство в тютчевской лирике более отчетливо аксиологически организовано на основании традиционного вертикального принципа. Лирический субъект, «понимающий человеческое существо как целостность, которую саму по себе нельзя считать полноправной, так как она является составной частью более высокого, так называемого лимитативного целого»¹⁴, «момент синтеза воспринимает как необходимость на каждой степени развития к более высоким по своему значению комплексам»¹⁵. Этот факт находит отражение в сравнительно сложной оценочной семантизации пространственной структуры, где аксиологически предпочитаемый «верх» имеет две формы вопло-

¹³ Михаил Гиршман: *Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева*. Москва 1981, с. 53.

¹⁴ Oskar Čepan: *Premeny „ducha a predmetnosti“ v slovenskom romantizme*, in: *Litteraria XVI. Literárny romantizmus*. Bratislava 1974, s. 114.

¹⁵ *Ibidem*, s. 119.

щения: земную (вершины, горы) и вселенскую (бездна), причем земная форма как более низкий уровень синтеза является составной частью высшего, универсального целого. Однако, обе они в тютчевском мире наделены аксиологически положительной оценкой и противопоставлены «низу» (как отмечает Ю.М. Лотман, «помимо общей для очень широкого круга культур интерпретации в системе 'добро – зло', 'небо – земля'“, еще и как 'тьма', 'ночь' – 'свету', 'дню', 'тишина' – 'шуму', 'одноцветность' – 'пестроте', 'величие' – 'суете', 'покой' – 'усталости'»¹⁶), хотя лирический субъект их воспринимает и рефлектирует по-разному. Оппозицию «верх – низ», функционирующую по своему статусу на более низком, более конкретном уровне земного субпространства, на уровне высшего, «лимитативного целого» (т.е. универсума) в некоторых случаях до определенной степени оттесняет на второй план чувство присутствия «внутри», благодаря которому зараженный индивидуализмом человек, живущий «вне» окружающего его мира, маргинализован; тютчевский лирический субъект стремится прежде всего передать всю глубину и гармонию чувства интегрированности с универсумом, пребывания человека «внутри» природного мира.

Следующей характерной чертой временных и пространственных свойств тютчевской художественной модели мира можно считать их комплементарность. Они вместе создают нерасчленимое универсальное «пространство-время», в котором не только «вызывают», «воскрешают» друг друга (ночь – вселенная, бездна; день – земной мир), но и взаимно «дополняются» (конденсация временного континуума в постоянное настоящее возмещается расширением пространства), иногда даже «заменяют» друг друга (измерение времени пространством – жизнь как плавание или путь, как река, текущая в море, непредсказуемость временной границы индивидуального существования трактуется как пропасть: «Кто смеет молвить: до свидания / Чрез бездну двух или трех дней?»¹⁷, и т.п.).

На факт тесной связи времени и пространства в лирике Тютчева обращает внимание и Ю.М. Лотман, констатируя, что в тютчевских стихотворениях почти всегда «мир 'низа' – дневной»¹⁸. С этой точки зрения небезынтересно, что горы, которые являются «верхом» земли и одновременно «низом» вселенной, Тютчев, как правило, изображает на рассвете, в момент перехода ночи в день. Пожалуй, наиболее полное выражение эта диалектика пространства и времени находит в стихотворении «Душа хотела б быть звездой»:

Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной, –

Но днем, когда, сокрытые как дымом
Палящих солнечных лучей,

¹⁶ Юрий Лотман: *Структура художественного текста*, в: Юрий Лотман: *Об искусстве*. Санкт-Петербург 1998, с. 213.

¹⁷ *Увы, что нашего незнанья...* (1854), в: Федор Тютчев: *Стихотворения. Письма. Воспоминания современников*. Москва 1988, с. 104.

¹⁸ Юрий Лотман, *ibidem*, с. 213.

Они, как божества, горят светлей
В эфире чистом и незримом¹⁹.

Как констатирует Ю.М. Лотман в своем анализе этого текста,

‘ночь’ первой строфы, распространяясь и на небо и на землю, делает возможным определенный контакт между этими противоположными полюсами тютчевской структуры мира. [...] Во второй строфе ‘день’ на земле не распространяется на все мироздание. Он охватывает лишь ‘низ’ мира. Палящие солнечные лучи ‘как дымом’ окутывают лишь землю. Вверху же, недоступная для взоров (‘незримая’ – и этим возможность контактов оборвана), царит ночь. Таким образом, ‘ночь’ – вечное состояние ‘верха’ – лишь периодически свойственное ‘низу’, земле. И это лишь в те минуты, когда ‘низ’ лишается многих присущих ему черт: пестроты, шума, подвижности²⁰.

В тютчевской художественной модели мира пространственно-временная оппозиция «ночь, вселенная» – «день, земля» не имеет характер абсолютной антиномии. Лирический субъект воспринимает оба полюса, скорее, как сущности разной степени обобщения, разного уровня и качества, причем вторая сущность (т.е. день, земля) может «перекрыть», но не ликвидировать бытие первой (ночи, вселенной), так как сама является как целое более низкого порядка ее составной частью. Поэтому, как отмечает М. Гиршман, в поэтическом мире Тютчева «между ‘днем’ и ‘ночью’ возможны довольно мирные отношения»²¹:

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадный, день любезный,
Как золотой покров свила,
Покров, накинутый над бездной²².

Оказывается, что в конечном итоге у Тютчева «‘бездна’ вмещает в себя ‘день’ и ‘ночь’. В философской интерпретации она выступает как Универсум, Абсолют и т.п.»²³.

Такое структурирование пространства-времени вместе с определением позиции и эмоционального состояния субъекта (человека) «внутри» этого пространства-времени Тютчев в стихотворении *День и ночь* делает более ощутимым также посредством фонетической инструментовки, акцентируя таким образом взаимосвязь двух семантических центров высказывания – в лексике, представляющей мир «низа» (земля, день, человек), доминируют передние «светлые» гласные «е», «и» и слог «ми» (блистательный день, мир), мир «верха» сочетается с задним «темным» гласным «о» и слогом «на» (высокая воля богов, ночь, покров, бездна, обнажена). Оба эти мира фонетически «скрещиваются» и как бы сливаются в единое целое в слове «бездна» (е – на). Это фонетическое «раскрытие» тютчевской художественной модели мира кульминирует в заключительном четверостишии стихотворения:

¹⁹ *Душа хотела б быть звездой* (не позднее 1830), в: Федор Тютчев: *ibidem*, с. 40.

²⁰ Юрий Лотман: *ibidem*, с. 214.

²¹ Михаил Гиршман, *ibidem*, с. 61.

²² *Святая ночь на небосклон взошла* (1848–1850), в: Федор Тютчев, *ibidem*, с. 84.

²³ Михаил Гиршман, *ibidem*, с. 61.

И бездна нам обнажена
 С своими страхами и мглами,
 И нет преград меж ней и нами –
 Вот отчего нам ночь страшна²⁴.

В нем «бездна обнажена» и «ночь страшна» охватной мужской рифмой (подударный слог «-на» в словах «обнажена» и «страшна» находится в максимально акцентированной рифменной позиции) «окружает» мир человеческих чувств и смысловых восприятий («мглами», «нами» – женская рифма, в рифменной позиции безударный слог «-ми»). Притом в слове «нами» – т.е. в личном местоимении «мы» (люди), использованном в форме творительного падежа, – встречаются оба фонетически релевантных слога – подударное «-на» и безударное «-ми», углубляя и наглядно раскрывая таким образом непосредственность соприкосновения «нас» (людей) с «бездной» и «ночью». Последний стих, однако, учитывая контекст целого корпуса тютчевской поэзии и характер его модели мира, нужно понимать не как однозначно отрицательное отношение лирического субъекта к «бездне» (ночи, хаосу), а как отношение, сочетающее страх индивидуума перед потерей своей идентичности с боязнью перед величием универсума, которая, как видно из других стихотворений Тютчева (*Душа хотела б быть звездой*, не позднее 1830; *Видение*, 1829; *Сон на море*, 1833; *Тени сизые смесились*, 1835; *Святая ночь на небосклон взошла*, 1848–1850; *Смотри, как на речном просторе*, 1851 и т.п.), пробуждает в человеке желание преодолеть лимитированность собственного бытия путем слияния с трансцендентным целым.

Лирический субъект Тютчева не только сохраняет, но и углубляет сенсуально-психологическую рефлекссию ценности индивидуального человеческого бытия в мире, но одновременно, реагируя на романтическое «опьянение» индивидуализмом, акцентирует значение высшего целого и ищет синтез индивидуального со сверхиндивидуальным на разных структурных уровнях космогонической модели мира, которую – стремясь постичь всю глубину ее внутренней диалектики – выстраивает на сохраненных культурной и исторической памятью человечества способах подхода к решению этого вопроса. Поэтому в его понимании универсума практически сосуществуют первобытный Хаос и Космос с античным пантеизмом, шеллингианским абсолютным разумом и христианским Богом, поэтому он в своей поэтической лексике неоднократно отдает предпочтение неопределенным местоимениям перед прямым, однозначным наименованием угадываемой Сущности.

Стремление Тютчева найти новые координаты самоидентификации субъекта, соединить индивидуум с целым вносит в его рефлексивную философскую поэзию, в его интерпретацию отношения субъект – мир динамичность и диалектическую противоречивость, но в конечном итоге оно вызывает положительное впечатление и приобретает характер гимна, воспевающего красоту и величие бытия и человека.

Поэзия Тютчева, вырастающая из романтической традиции, своим характером перешагивает рамки романтизма; способом художественного воплощения отношения субъекта к миру, философской диалектикой, поэтикой, переходя-

²⁴ *День и ночь* (1839), в: Федор Тютчев, *ibidem*, с. 73.

щей от аналогии к ассоциативно-символическому строению художественного образа, и актуализацией глубинной культурной памяти человечества не только корреспондирует с постромантическими тенденциями развития русской поэзии второй половины XIX века, но и открывает путь к символистской интерпретации человека и мира, вступающей на русское литературное поприще на переломе XIX-XX века.

Александр Иваницкий
(Москва)

**ЛЕЙБНИЦ – ШЛЕГЕЛЬ – ГОФМАН:
к вопросу об истоках романного диалогизма Достоевского**

Abstract

The monadological theory of G. W. Leibnitz (1714) constitutes a foundational ideological basis of dialogism in Dostoevsky's novels. Leibnitz considered being as a mutual semantic reflection of the world's elements. This idea found its way into the literary programme of F. W. Schlegel's romantic doctrine, which understood the novel as a Socratic dialog of the New Time. The result of this evolution was the programmatic novel of the Romantic period – *The Life and Opinions of the Tomcat Murr* by E. T. A. Hoffmann (1822). A constant inner dialogue between the novel's main characters (who are the "mirrors" of one another) prefigures the dialogism of Dostoevsky's novels.

Keywords: novelistic dialogism, mutually conscious reflection, carnivalesque behaviour, theatrical narrative poetics

М. Бахтин, выделивший особый феномен романного диалогизма в поэтике Достоевского (включающего сознание героев и карнавальную форму его публичного обнаружения), обозначил целый ряд возможных источников этого диалогизма в мировой литературе и шире – культуре в целом. Возможным звеном в этой цепи выглядит ряд взаимосвязанных идейных и художественных линий, с одной стороны, легших в основу культуры предшествующего XVIII столетия, а с другой – «ретранслированных» в эпоху Достоевского немецким романтизмом.

Согласно Бахтину, герой Достоевского внутренне устремлен к разрешению («проверке») так называемых «последних вопросов» морали. Однако естество героя, как правило, противоречиво и даже раздвоено. Поэтому любое возможное решение «проклятого вопроса», исходящее от одной стороны его естества, неизбежно оспаривается другой, противоположной. Именно этот, *внутренний* диалогизм сознания героя Достоевского обуславливает диалогизм его поведения

в отношении другого или других персонажей, в которых герой видит отражение определенных сторон собственного характера. И, соответственно, ищет в их «я» ответы на решаемые им вопросы. Поэтому «другой» для героя Достоевского почти всегда и двойник, и антипод. И если воля героя к решению мучающих его «последних вопросов» абсолютна, то их решения всегда и неизбежно относительны¹.

Сознание ключевых героев крупнейших романов Достоевского равно диалогично, поэтому внутренний диалог в романе, как правило, превращается в полилог. Он и обуславливает необходимость публичного, драматического выражения героем «проверки» своих решений последних вопросов². А раздвоенность его «я» и проистекающая отсюда относительность веры как в свою, так и «чужую» правду рождает неизбежную иронию героя в отношении обеих. *Пластическим*, или «*мимико-семиотическим*» выражением этой иронии и служит «*карнавальное*» поведение героя, которое, таким образом, никогда однозначно не утверждает его правду через развенчание чужой, но всегда проверяет ту и другую. В конечном счете, оно обнаруживает амбивалентность любой возможной правды и условность самой их противоположности.

Поэтому интрига в романах Достоевского, которая внешне зачастую выглядит раскрытием авантюрно-любовной либо авантюрно-уголовной тайны, никогда не связана с традиционными предметами интриги как таковыми³. Ее составляют не деньги, женщина, власть, слава, свобода либо месть героя врагу, лишившему его чего-то из вышеперечисленного, - но своего рода «приключения» ключевой идеи. А точнее – характеров, порождающих противоположные обертоны этой идеи, которые у Достоевского всегда антропологичны, то есть неизбежно порождаются и опровергаются определенным человеческим естеством.

Следует иметь в виду, что описанные Бахтиным элементы романного диалогизма Достоевского играли ключевую роль в программе романтического романа Ф.-В. Шлегеля, развернутой в его *Критических фрагментах* (1797) и *Фрагментах* (1798; далее в тексте, соответственно, КФ и Ф). Согласно Шлегелю, «универсальное» (т. е. романтическое) познание мира протекает диалектически – как вечное становление «Я» на основе сочетания идеи и ее критики (Ф, 116, 121). Критика протекает как ироническая рефлексия «я», интуитивно сознающего как актуальное несовпадение, так и потенциальное совпадение идеала и реальности (Ф, 51, 121, 305; КФ, 42, 108).

Такое самоопределение на основе самоиронии диктует императив полемического диалога, равно направленного как на другого, так и на самого себя (Ф, 399). Человек может понять себя только через другого, а другому раскрыть его «я» только через свое собственное.

В романе общение двух индивидов также оказывается у Шлегеля основанным на взаимной иронии, инсценируемой в форме буффонады (КФ, 42), что предполагает наличие у героя его двойника – антипода. Диалог на основе иронии и самоиронии в пределе соединяет его участников одну духовную личность (Ф, 125), а в перспективе – превращает в такую «коллективную личность» (в тер-

¹ Михаил Бахтин: *Проблемы поэтики Достоевского*. Киев 1994, с. 45 – 73.

² Михаил Бахтин, *ibidem*, с. 160 – 178.

³ М.М. Бахтин, *ibidem*, с. 74 - 82.

минологии Фихте) народ в целом (Ф, 242, 248, 252). Это и составляет фундаментальный предмет романтического романа (Ф, 252) – по Шлегелю, «сократического диалога нашего времени» (КФ, 26), наделяя его эпическим историзмом (Ф, 239).

Необходимой основой такого романа Шлегель видит диалог писателя с читателем. Писатель мыслит и создает себе читателя «...живым и реагирующим... Он не стремится воздействовать на него, а вступает с ним в союз совместного интимного философствования (Symphilosophie) или поэтического сотворчества (Sympoesie)» (КФ, 112).

В *Критических фрагментах* Шлегель фактически указывает собственно философский источник своей теории романа. Словесным и диалогическим воплощением иронии он объявляет остроумие – дух безусловно необходимой (логической) «общительности» (КФ, 9, 34, 56), воссоединяющий случайно или злонамеренно разъединенные мысли (Ф, 37) и потому изоморфный вечному становлению бытия (Ф, 383). Вершиной же остроумия для Шлегеля являются барокко (Ф, 383) и философия Г.В. Лейбница (Ф, 220).

В *Монадологии* (1714) Лейбница смысловое взаимоотражение всего сущего утверждается основой мира и бытия. Как известно, именно *Монадология* Лейбница стала идейно-эстетическим фундаментом немецкого (прежде всего музыкального) барокко и рококо XVIII столетия, от которого в своей романной теории неявно отталкивался Ф. Шлегель.

Согласно Лейбницу, мир образуют бесчисленные духовные субстанции – «монады» (параграфы 1-2). Будучи неделимой, монада не может распасться на составные части, то есть погибнуть (21). Ее вечно длящееся бытие есть бесконечная смена восприятий (перцепций) других монад, каждое из которых рождено предыдущим (23). Этот внутренний принцип монад, меняющий их восприятия по определенной логике, Лейбниц определяет как *стремление* (10-11/15). Люди представляют собою монады высшего порядка, ибо только у них восприятие рождает чувства и питается памятью. Суммарно это есть *сознание*, позволяющее считать людей («высшие монады») имеющими душу (14/19). В своих взаимоотношениях, основанных восприятии друг друга, монады могут выступать в действующей либо страдательной позиции – то есть объяснять собою другую монаду либо объясняться ею (50). Но воздействовать друг на друга (то есть воспринимать) они способны только через Бога, определившего принцип их вечного сосуществования (51). Поэтому «действия» и «страдания» монад всегда *взаимны*. Каждая может понять себя только через другую и собою объяснить другой ее самое (52).

Можно предположить, что не только шлегелевская программа романного диалогизма, но и ее лейбницианская подоплека были своеобразно воплощены в «крейслеровской» части итогового романа Э.Т.А. Гофмана *Житейские воззрения кота Мурра* (1821-1822). В ее основе лежит постоянный внутренний диалог, так сказать, «сознательных» двойников. Йоганнес Крейслер и его ближайший друг, музыкальный мастер и иллюзионист Абрагам Лисков видят друг в друге проекцию собственного «я» и подчиняют свое поведение «самопроверке» в другом.

Если у Достоевского диалогизм героев подчинен разрешению православно-христианской «последних вопросов» морали, то в романе Гофмана он по своему суммирует значения стержневых для романтизма оппозиций «искусство /

действительность» и «искусство / эрос». В этом плане Крейслер и Лисков во многом синтезируют ключевые линии малой прозы Гофмана.

С одной стороны, развивая романтическую концепцию искусства, Гофман уравнивал искусство и ремесло в понятии «мастерства». Им может быть пение и музыка (*Советник Креспель, Фермата*), живопись (*Выбор невесты*), каллиграфия (*Золотой горшок*); кукольная механика (*Щелкунчик, Песочный человек*), ювелирия (*Мадемуазель де Сюдери, Мастер Мартин Бочар и его подмастерья*) и др.

Овладение тем или иным мастерством лежит в основе личностного самоопределения героя у Гофмана. При этом «первородство» ремесла и искусства Гофман, в духе романтической апологии средневековья, замкнул на фигуре *мага*, который регулярно выступает медиумом мастера, открывающим тому первоисточники вещей и художественных образов. Таковы, например, архивариус Линдхорст в *Золотом горшке*, Проспер Альпанус в *Крошке Цахесе...* и др.⁴.

Однако архетипом творчества и творца для Гофмана всегда были, соответственно, прообразованная философией Лейбница и в то же время уходящая своими корнями в карнавал рокайльная опера и ее вершина – Моцарт⁵. Примечательно в этом плане, что «сократический» диалог двойников-антиподов в романной концепции Шлегеля носит характер контрапункта, что диктует музыкальный принцип как индивидуального, так и коллективного духовного становления (Ф, 322, 325, 444, 450). Именно стихия музыкального театра обуславливала ключевую для основных прозаических циклов Гофмана гармонию *искусства и эроса*, носящую открыто игровой характер. Их дисгармония, обусловленная «злым принципом» нового, рационалистического века, ведет героя к безумию и гибели. (Ср.: *Церковь иезуитов в Г.*, *Песочный человек* и др.)⁶. Эту дисгармонию в душе героя и призван излечить «маг». Но орудия «магического» лечения – иллюзионистская машинерия и буффонадная мистификация – идут не из средневековья, а из моцартианского музыкального театра, оперы буфф, карнавала и кукольной комедии дель арте⁷. На этом построены сюжеты *Выбора невесты*, *Синьора Формика*, *Принцессы Брамбиллы* и др.⁸ В романе Гофмана, однако, и художник, и мастер-иллюзионист равно переживают драматический раскол художества и любви в своем естестве и поэтому равно нуждаются друг в друге, видя

⁴ О роли мастера ведун как медиума героя у Гофмана см. монографию: Chr. M. Beardsley: *E.T.A. Hoffmann: die Gestalt des Meisters in seinem Maerchen*. Bonn 1975. См. об этом также в работе: Л. Славгородская: *Гофман и романтическая концепция природы*, в: *Художественный мир Э.Т.А. Гофмана*. Москва 1982, с. 194-195.

⁵ О гофмановской программе романтического обновления оперы на основе ее возврата к кукольному театру К. Гоцци см., в частности: Д.В. Житомирский: *Гофман и музыкальный театр*, в: *Художественный мир Э.Т.А. Гофмана*. Москва 1982, с. 115-118.

⁶ О природе безумия в *Песочном человеке* см.: U. Orlovsky: *Literarische Subversion bei E.T.A. Hoffmann Novellen von "Sandmann"*. Heidelberg 1988, s. 115-137, 155-179.

⁷ О музыкальном театре как ключевом лечении внутренней раздвоенности гофмановского героя см.: Л. Славгородская, *ibidem*, с. 196.

⁸ См. очень точное наблюдение А. Карельского о том, что, будучи архетипом художественного мироощущения Гофмана, музыкальный театр делает тягостными для писателя описания героя. Они заменяются «ремарками», описывающими его мимику и жесты: А.В. Карельский: *Немецкий Орфей*. Москва 2007, с. 396.

в другом свое отражение и, воздействуя на другого (в том числе с помощью публичной буффонады), проверяют и познают себя⁹.

Драматизм сознаний Абрагама Лискова и Йоганнеса Крейсlera – и отсюда их взаимоотношений – коренится в прошлом обоих героев – зрелых годах первого и раннем детстве второго. Жизнь маэстро Абрагама, изначально строителя органов, перевернула встреча с бродячим итальянским иллюзионистом Северино и его аттракционом невидимой прорицательницы Кьяры – полуженщины, полуребенка. Северино пробуждал в Кьяре пророческий дар, фактически истязая ее. Поэтому для Абрагама, ставшего тому свидетелем, женское начало – одновременно духовидческое и страдающее, стало сердцевинной иллюзионной машинерии и отсюда – неявной альтернативой музыкальной (органной) машинерии, которой занят он сам. В его чувствах к Кьяре противоречиво соединяются упоение ее вынуждаемым, почти мученическим экстазом и сочувствие ей, рождающее стремление освободить девушку от Северино (фактически отвоевать ее для себя). Вторая задача облегчается внезапной и таинственной смертью Северино, который, испуская дух, аффектированно «завещает» девушку Абрагаму. Впоследствии, отпуская Кьяру в самостоятельную жизнь, Абрагам дает ей денег, но вскоре теряет свои. Он вынужден отказаться от строительства органов и, по образцу покойного Северино, стать бродячим иллюзионистом. Внезапное возвращение Кьяры (окончательно превратившейся за это время из ребенка в женщину) «оухотворяет» новое ремесло Абрагама. Вслед за Северино он возрождает с Кьярой (ставшей его женой) аттракцион «невидимой девушки»: «...и так обстоятельства – пробуждение благозвучия в душе и любовь Кьяры образовали ...двойственность его поэтического “я”...».

В отличие от итальянца, Абрагам не пробуждает пророческий дар Кьяры силой, а дожидается, когда тот пробудится сам. Эта «гармония» любви и искусства обрывается так же внезапно, как и началась, – исчезновением Кьяры. В итоге искусства иллюзиона и родственной ему музыкальной машинерии становятся для Абрагама внутренне пустыми, поскольку более не одухотворены женским началом. В то же время утраченная гармония любви и искусства оказывается на поверку мнимой: любовь служила в ней инструментом фокуса и потому была обречена. Однако любовь к иллюзиону как артистической природе любого искусства делает для Абрагама несовершенной и половую любовь, если она с таким иллюзионом не связана. Этот смысловой тупик, вытекающий из противоположных душевных и творческих устремлений, и обуславливает «программно карнавальное» публичное поведение маэстро Абрагама – равно ироничное в отношении как окружающего мира, так и самого себя. Ср. его характерное описание: «...Лисков внезапно остановился, повернулся, с топотом пробежал вверх по улице... отвесил дядюшке глубокий поклон и убежал прочь с громким хохотом...».

Точкой отсчета в духовной судьбе Йоганнеса Крейсlera явилась сестра его матери, тетюшка Софи по прозвищу Фюсхен, которая очаровывала трехлет-

⁹ Знаменательно в этой связи мнение А. Карельского о том, что уже в малой прозе Гофмана его черты зачастую распределяются между учеником и медиумом: А. Карельский, *ibidem*, с. 402. В романе это единство становится как бы «деятельным». Два «сквозных» персонажа Гофмана наделяют друг друга своими чертами и, соответственно, фрагментами своих судеб. Это и рождает их взаимодействие в форме «внутреннего» диалога.

него ребенка пением и игрой на лютне. Вскоре, однако, маленький Йоганнес становится свидетелем ее смерти, причем именно на примере любимой тетушки он впервые осознает, что такое смерть. Сначала его под предлогом заразной болезни останавливают на пороге в спальню, где лежит умирающая Фюсхен, а спустя несколько дней, войдя в спальню, мальчик видит пустую кровать и слышит о том, что тетушка умерла и ее закопали в землю. В результате музыка, которая благодаря Фюсхен стала для ребенка главным содержанием жизни, навсегда соединяется для него с женским началом — фактически *материнским*, «*жизнедающим*», и в то же время навсегда *ушедшим*.

Это сознание разрыва музыки с ее женским / материнским первоисточником приводит Крейсlera к разделению музыки на подлинную — высокую и духовную немецкую («тевтонскую») и мнимую, пошло-поверхностную итальянскую. Если вторая повсеместна и ничтожна, то первая священна, но недостижима, так как унесена в прошлое смертью олицетворявшей ее прекрасной женщины, тети Фюсхен.

Отказ участвовать в постановке итальянской оперы при герцогском дворе направляет Крейсlera в Зигхартсвайлер, к карликовому двору князя Иринья, где находятся его давние друзья, Абрагам и советница Бенцон. В дочь советницы Юлию Крейслер влюбляется, очарованный ее игрой и пением, и как будто бы воскресает для жизни и музыки и. В третьей части романа, в Канцгемской аббатстве, Юлия снится ему в виде царицы музыки, венчающей его музыкальный путь.

Однако соединению с нею препятствует, в том числе, сознание Крейслером несовершенства как своего музыкального дара, так и музыкальных средств его воплощения: Юлия в совершенстве аккомпанирует себе на той самой гитаре, от которой он сам только что тщетно добивался благозвучия и в отчаянии зашвырнул в кусты. Это выражается в его открыто буффонадной филиппике в отношении гитары, адресованной фактически собственному музыкальному бессилию:

...Он схватил обеими руками (гитару)... и, держа перед собой, начал: — Скажи, маленькая упрямца, где, собственно, твое сладкозвучие, в какой уголок твоего существа запряталась чистая гамма? Или ты вздумала бунтовать против своего хозяина... — С этими словами незнакомец швырнул гитару далеко в кусты и удалился быстрыми шагами...

И в целом кажущиеся Крейслеру неразрешимыми отношения искусства и эроса а непреложно оборачиваются его карнавальным поведением. Так, единство музыки и любви, которая «...живет вне времени и пространства, вечна, как мировой дух, [и] открывалась [ему] в полных предвестия небесных звуках ...» — Крейслер «проверяет» в разговоре с аббатом Хризостомом по карнавальному принципу — профанируя свою идею устами оппонента:

...Я уже знаю, перед самым моим носом усаживается... оппонент — дьявол его возьми! — и... спрашивает меня с издевкой, возможно ли, чтобы у звука были голубые глаза? Я представляю ему убедительное доказательство, что звук, собственно, есть луч, сияющий нам из царства света сквозь разорванное облачное покрывало. Но оппонент идет далее и спрашивает со злобным смешком: «А лоб,

волосы, губы, руки и ноги — неужто все это тоже есть у самого простого, чистого звука?”

А затем притворно с этим оппонентом соглашается:

...Разве, дожив до зрелых лет, не сумел я остаться непоколебимо рассудительным? Желал ли я когда-нибудь, как мой кузен Ромео, быть перчаткой, только для того чтобы целовать щеку Юлии?.. в голове я ничего не таю, кроме нот, а в душе и сердце — ничего, кроме звуков. Ибо, черт возьми, как иначе мог бы я сочинить такую чинную гармоничную церковную штуку, как та вечерняя месса, что лежит законченная вон там на пульте?..

В том же разговоре Крейслер вышучивает перспективу своего «бюргерского» брака:

...на лице Крейслера началась та странная игра мускулов, что обычно предшествовала появлению овладевавшего им духа иронии. — Ха-ха! — воскликнул он. — ... разве я не вполне сносный мужчина, еще в цвете лет, довольно приятной наружности, и притом достаточно образованный и любезный? Разве не могу я вычистить прекраснейший черный фрак... смело подступить к любой краснощекой, к любой каре- или голубоглазой профессорской дочке... и спросить у нее... с наименьшей сладостью изящнейшего атогосо в манерах, лице и голосе: “Прелестнейшая, не пожелаете ли вы отдать мне вашу руку и к ней в придачу вашу драгоценную особу?”...

В результате гармония поэзии и любви, как и бюргерский брак, оказываются равно комичными и серьезными в зеркале друг друга – то есть выступают в подлинно карнавальных, амбивалентных отношениях, «проверяя» друг друга.

Крейслер и Абрагам видят друг в друге проекцию собственных душевных и творческих драм и пути их разрешения. Тем самым, каждый выступает для другого как художником – «пациентом», так и врачом – «магом». Поэтому внутренний диалог Абрагама с Крейслером как своим духовным «двойником» систематически становится «карнавальным». В первый раз Абрагам приходит в дом дяди Йоганнеса в качестве настройщика роялей, и тот требует от племянника сыграть гостю что-нибудь веселое и развлекательное, то есть крайне нелюбимое Йоганнесом. Тот играет неохотно и плохо; Абрагам слушает иронично, а в перерыве между двумя менюэтами воплощает иронию в карнавальное действие – вышибая из-под мальчика стул и заставляя того растянуться на полу. Действие это карнавально не только по форме, но и по сути. Оно уничтожающе по отношению к ничтожной музыке, вполне «достойной» ничтожного исполнения, но «приветственно» по отношению к самому Йоганнесу, поскольку шлет ему карнавальный призыв к «перерождению» и выражает веру в возможность оного. Неслучайно ответную ругань юного Крейслера Абрагам, опять-таки по законам карнавала, довольно воспринимает как приветствие. Свое «развенчание / увенчание» Абрагам переносит с юного музыканта на сам инструмент, по которому сначала отчаянно колотит молотком (как бы вышибая из него «ложную» музыку), а затем тщательно и в полном молчании настраивает несколько часов.

В открывающем «крейслеровскую» часть эпизоде тезоименитства княгини, которое Абрагам режиссирует в качестве фейерверкера, карнавальность его

поведения становится уже программным выражением его диалога с Крейслером, а точнее, инсценируемого им взаимоотражения их духовных судеб. Сначала он помещает над вензелем княгини имя Юлии, адресуясь тем самым к Крейслеру и показывая, что видит в его «музыкальном» романе с девушкой разрешение его собственной коллизии с Кьярой. А, удрученный отсутствием друга и используя поднявшийся ветер и суматоху, «режиссирует» превращение придворного праздника в карнавал:

...Так пусть же все кончится бешеной сумятицей, — воскликнул я в испуге и... приказал выстрелить из мортиры. [...] Множество блуждающих огоньков плясало и прыгало по парку, — то слуги с фонарями подбирали шляпы, парики, кошельки для кос, шпаги, башмаки, шали, брошенные в поспешном бегстве. [...] Я был весь полон тобой, Йоганнес, и мнилось мне: вот сейчас ты встанешь передо мной из-под могильного камня погибших надежд и несбывшихся грез и падешь ко мне на грудь...

Карнавальное осмеяние тут опять-таки амбивалентно. Оно направлено как на псевдодвор князя Ириней, так и на самого Абрагама, ищущего окольные и симулятивные пути решения собственных проблем и неуспешного в этом.

В свою очередь, Крейслеру-мальчику маэстро Абрагам — музыкальный мастер кажется магом, способным развернуть время вспять и вернуть его счастливое прошлое. Взрослому же Крейслеру иллюзии Абрагама служат шуточным катарсисом его душевной раздвоенности:

...Неподалеку от двери капельмейстер увидел в полосе яркого света своего двойника, свое второе «я», шагавшее рядом с ним. Вне себя от ужаса, он бросился в хижину и, задыхаясь, бледный как смерть, упал в кресло... Тут только Крейслер понял, что изображение отбрасывается замаскированным вогнутым зеркалом; он был раздосадован, как и всякий, кто, поверив в чудо, вдруг видит, что оно развешено у него на глазах. Человеку более по душе самый глубокий ужас, чем естественное объяснение представшего ему призрака; он не довольствуется здешним миром, ему надобно увидеть нечто из иного мира, не требующее телесной оболочки, чтобы стать видимым...

Как и впоследствии у Достоевского, диалог в романе Гофмана на деле оказывается полилогом. Третьим по значимости его участником выступает дочь князя Ириней принцесса Гедвига, наперсница Юлии. Впервые они с Юлией встречаются Крейслера, когда тот, зашвырнув в кусты непосlušную гитару, переносит с нее на двух девушек свой шутовской монолог, равно адресованный своему неумению и недомыслию своих оппонентов:

...на лице его появилась шутовская маска, и он заговорил тонким, резким голосом: — ...вот беда — я вынужден сам представляться вам и в столь неподобающем месте: между утиным прудом и лягушачьим болотом... Пощадите, пощадите, о принцесса, о благородные дамы и господа! — Незнакомец упал ниц перед принцессой и запел пронзительным голосом: “Ah, pieta, pieta, signora!”...

Гедвига разгневана шутовской речью капельмейстера, поскольку своим обликом Крейслер воскрешает то же живущее в ней с детства «роковое» столкновение искусства и эроса. Крейслер, по давшейшему признанию Гедвиги самому

музыканту, напомнил ейобезумевшего придворного художника Леонгарда Эттлингера, нежно любимого ею в детстве. Тот многократно писал красавицу мать принцессы, пока не влюбился в нее, сделал письмо сублимацией любовного овладения, - а осознав его недостаточность для окончательного обладания, сошел с ума. После долгого ожидания девочка однажды снова встречает Эттлингера – безумца в кандалах, вырвавшегося из-под стражи и грозящего ей чем-то похожим на нож.

История Гедвиги и Эттлингера выглядит зеркальной в отношении истории Крейсlera и тети Фюсхен. Любимый ребенком и связанный с искусством друг противоположного пола таинственно исчезает, а затем возвращается в ужасном облике, но не трупа, а безумца (вид смерти), грозящего смертью самомурбенку. В результате искусство сплетается в сознании Гедвиги с любовным насилием, которые вместе оборачиваются безумием, равно разрушительным для самого художника и предмета его страсти. В сознании Гедвиги это любовно-художественное безумие рождает двойственное чувство влечения и страха. В результате девушка боится самой себя - изтот страх переносит на Крейсlera. Тот становится как бы посредником в продолжающемся заочном диалоге принцессы с Эттлингером и опосредованно с самой собою.

Интерес Гедвиги к Крейслеру как таковому обусловлен тем, насколько он похож и / или не похож на Эттлингера и, тем самым, способен преодолеть «благоприобретенную» раздвоенность ее естества. Эту раздвоенность Гедвига публично обнажает перед Крейслером во время музыкального вечера – опять-таки в карнавалльно-амбивалентной форме. Потребовав от Крейсlera (как когда-то его отец) исполнить что-нибудь легкое и «не разрывающее душу» и получив в ответ сугубо ироническое исполнение желаемого, Гедвига (подобно Абрагаму) благодарит капельмейстера в амбивалентной форме развенчания как другого, так и себя:

...принцесса обняла Юлию, смеясь... громко и безудержно... — Дай мне обнять тебя, — воскликнула она, — ты самая очаровательная, самая голосистая, самая задорная мельничиха на свете. Ты способна одурачить всех баронов, заместников, нотариусов, какие только есть на земле, да еще... — Последние слова ее утонули в новом взрыве хохота...

В то же время для самого Крейсlera Гедвига оказывается невольным посредником в его собственном заочном диалоге с никогда не виденным им Эттлингером. С одной стороны, в рассказанной принцессой истории обезумевшего художника Крейслер видит мрачное предсказание самому себе, поскольку боится, что безумие, подобно хищному зверю, набросится из-за угла на него самого. С другой стороны, он обнаруживает спасительные для себя отличия от Эттлингера: музыкант иначе, нежели художник, соединяет эрос с искусством. Об этом он говорит Гедвиге – формально успокаивая ее, а на деле себя:

...милостивейшая принцесса, верьте мне... твердо: истинные музыканты своими плотскими руками и выросшими на них пальцами только и делают, что творят... к возлюбленной они в действительности простирают лишь духовные нити... Вот почему я ставлю в вину господину Леонгарду Этлингеру, что он дошел до такого неистовства, тогда как он мог, подобно всем истинным музыкантам, лю-

бить светлейшую княгиню сколько душе угодно, без всякого ущерба!.. полагаю, что господин Леонгард не был истинным музыкантом. Те носят избранницу в своем сердце и не желают ничего иного, как петь, слагать стихи, писать картины ей во славу...

А затем продолжает диалог с Эттлингером уже без посредников – видя его своим двойником в собственном отражении в воде:

...Эгей, это ты, любимый мой двойник, неразлучный товарищ! Послушай-ка, дружище, а ведь для художника, который слегка свихнулся и пожелал, в надменной заносчивости своей, попользоваться вместо лака княжеской кровью, у тебя довольно презентабельный вид...

Этот «водный двойник» благотворно преображается в глазах Крейсlera по мере его пребывания в Канцгеймском аббатстве – в чем музыкант признается аббату Хризостому:

...Когда я на днях опять гулял возле маленького озера в обширном саду аббатства и увидел в воде свое отражение, странствующее рядом со мной, я сказал себе: “Человек, что бредет там внизу, это человек спокойный, рассудительный, он уже не мятется в туманных и безграничных просторах, он крепко держится найденной дороги, и счастье для меня, что человек этот никто иной, как я сам...”

Такой внутренний диалог с собой как другим систематически переходит в романе в свою зеркальную форму – диалога с другим как с собой. Так, для маэстро Абрагама страстное осуждение советницы Бенцон, принесшей свою любовь в жертву спокойствию, благополучию и светскому тщеславию, становится ступенью воспоминания о собственной любви к потерянной Кьяре и внутреннего диалога с ней:

— Несчастная женщина, — ...воскликнул маэстро... — Ты думаешь, что нашла покой и удовлетворение, и не подозреваешь, что это отчаянье, подобно вулкану, исторгло из твоей души весь ее огненный пыл! В своем угрюмом ослеплении ты принимаешь мертвый пепел, где не распустится больше ни почки, ни цветка, за тучное поле самой жизни и надеешься еще снять с него плоды...

То, что этот монолог Абрагам по сути адресует себе, открыто подтверждает его продолжение:

— А что касается моих так называемых фокусов, то... с тех пор, как покинула меня моя Невидимая девушка... — И вдруг мысль о потерянной Кьяре жгала сердце старика такой тоской, какой он давно не испытывал. Ему показалось, будто он видит ее образ в темной дали, будто он слышит ее сладостный голос. — О Кьяра, моя Кьяра! — воскликнул он в мучительной скорби...

Как и впоследствии у Достоевского, особым орудием диалогизма в романе Гофмана выглядит почти невероятная и мгновенная осведомленность всех участников авантюрной интриги о самых как будто бы таинственных ее поворотах. Причина состоит в том, что герои живут не только в своем сознании, но и в сознании своих партнеров по непрерывному внутреннему диалогу и как бы

«читают» в душах друг друга. Это однажды формулирует друг Крейслера в аббатстве отец Гиларий словами: “Video mysterium” («Вижу тайну»).

Примеры такого полилога и его карнавальных экспликаций в романе Гофмана можно множить, но пора перейти к предварительным выводам. Монадологическое учение Лейбница, видевшего основой бытия смысловое взаимоотражение составляющих его элементов, явилось, очевидно, прямой идейной основой диалогической программы романа Ф.В. Шлегеля - , прямо опиравшегося на Лейбница и видевшего роман эпической формой сократического диалога Нового Времени. Гофман в своем романе о музыке и композиторе не только актуализировал преемственность философии Лейбница и поэтики Шлегеля, но и сделал музыку рококо (еще один плод «монадологии») *предметом* заочного диалога Лейбница и романтизма. Родившийся в результате в его романе диалог музыкальных / театральных сознаний Крейслера и Абрагама (зачастую протекающий в соответствующей, буффонадной, форме) стал, по-видимому, ближайшим предшественником «внутреннего» диалога героев Достоевского.

Виталий Махлин

(Москва)

(Московский педагогический государственный университет, Россия)

ЗАМЕТКИ О ФИЛОСОФИИ ПРОСВЕЩЕНИЯ Э.КАССИРЕРА

Abstract

This essay deals with Ernst Cassirer's *Philosophy of the Enlightenment* in connection with some research problems in the history of philosophy. The essay also touches on the translation of Cassirer's book into Russian.

Keywords: Ernst Cassirer, philosophy

Читая или перечитывая *Философию Просвещения* Э.Кассирера¹ сегодня, после конца Нового времени в прошлом столетии, мы можем по-новому увидеть и оценить этот историко-философский труд в особенности с общеметодологической точки зрения. Перед нами не обычное сочинение по истории философии в духе XIX века; явный традиционализм автора книги не должен мешать разглядеть в ней менее явную особенность, актуальную и в наше время, но мотивированную как раз духовно-идеологической злобой дня эпохи конца Веймарской республики.

Известное представление о «переписывании» истории слишком тесно связано в общественно-политическом сознании с эпохой тоталитарных режимов в прошлом столетии и все еще затрудняет понимание того, что, независимо от политической конъюнктуры, процесс исторического становления сопровождается непрерывным переосмыслением и переоценками исторического прошлого и в этом смысле - «переписыванием» истории. Становящаяся, незавершенная современность открывает *смысловую* незавершенность того, что, казалось бы, уже «было». Тем более это верно в отношении истории *мышления*.

Полемический импульс *Философии Просвещения*, Кассирера опубликованной в 1932 году, заключался в неприятии не столько *критики* Просвещения, под знаком которой Новое время стояло еще со времен романтизма, сколько бо-

¹ Ernst Cassirer: *Philosophie der Aufklärung*. 1.Aufl. Tübingen 1932.

лее принципиального, то есть философского, подхода к истории философии и к истории вообще – методологии, сложившейся в особенности под влиянием Гегеля и распространившейся в XIX – начале XX века на научное сознание и, в еще большей степени, на общественное сознание. Гегелевская *метафизика* исторического процесса мотивирует и обосновывает поступательно-восходящее движение познания – схему, в соответствии с которой каждая эпоха и каждый тип мышления в историческом развитии мирового духа закономерен и необходим *в свое время*, но столь же закономерно и необходимо их сменяет и «снимает» другая, более прогрессивная эпоха и более высокий тип мышления. Под этим углом зрения Гегель, Маркс и другие оценивали философию Просвещения как продуктивную, но ограниченную своим временем.

Но, во-первых, романтическая и гегельянская критика абстрактного рационализма Просвещения сама была порождением и продолжением «века критики», а точнее – развитием *метаимперативов* Просвещения (Ж.-Ф.Лиотар в XX в. писал, соответственно, о «метарассказах»). А во-вторых, эту обновленную рационалистическую критику, радикализованную вокруг 1840 года на путеводной нити слова «действительность» (*Wirklichkeit*), в диапазоне от позднего Шеллинга и Кьеркегора до Маркса и Энгельса, не столько опровергли, сколько, напротив, еще усилили *иррационалистические*, воинственно антипросветительские тенденции конца XIX – начала XX в. Эти тенденции, разумеется, было бы некорректно и несправедливо огульно причислять к «фашизму», – как это последовательно проделал в свое время марксист, ленинист и сталинист Г.Лукач², – но их одиозный политический извод Э.Кассирер хорошо понимал и умел разглядеть в мышлении многих своих немецких коллег (в *Философии Просвещения* характерна в этом отношении полемика с талантливым А.Боймлером, позднее активным нацистом).

В противоположность как «прогрессивным» и «левым», так и «реакционным» и «ультраправым» интерпретациям европейского Просвещения, научно-философская позиция Кассирера не только и не просто «апология Просвещения», как заявил рецензент сразу же по выходе книги.³ И апология, и полемика здесь подчинены историко-философской установке, которую сегодня можно, пожалуй, назвать «герменевтической», притом почти независимо от «философской герменевтики», складывавшейся в Германии в таких философских направлениях, от которых Кассирер (вышедший, как известно, из Марбургского неокантианства рубежа веков) скорее дистанцировался («философия жизни», «экзистенц-философия» и т.п.). В чем же своеобразие кассиреровского подхода к философии Просвещения?

Сам Кассирер в предисловии к своей книге называет свой метод «интенсивным», противопоставляя его более традиционному и популярному, «экстенсивному» историко-философскому исследованию. «Интенсивное» рассмотрение

² Georg Lukács: *Die Zerstörung der Vernunft: Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler*. Berlin 1955.

³ Hans B <ar>th: *Apologie der Aufklärung*, „Neue Zürcher Zeitung“. 18. Februar 1933; см.: Gerald Hartung: *Einleitung*, in: Ernst Cassirer. *Philosophie der Aufklärung*. Mit einer Einleitung von Gerald Hartung und einer Bibliographie der Rezensionen von Arno Schübbach. Hamburg 1998.

мыслителей раннего и позднего Просвещения означает такое аналитическое и синтетическое углубление в историко-философский материал, которое не только объективирует и «очуждает» это мышление в качестве уже «бывшего», как бы отпавшего *в свое время*, но скорее, наоборот, «разобъективирует» мысль, освобождает *смысл*, по выражению М.М.Бахтина, «из плена времени»,⁴ выявляя, как говорит сам Кассирер в предисловии, «чистую актуальность» (*reine Aktualität*) мысли, не совпадающую с тем, что «всего лишь исторично» (*bloss historisch*).

Это не традиционное рационалистическое, но и не «иррационалистическое» понимание истории мысли и, соответственно, философии Просвещения; Кассирер хочет сказать и убедительно показывает, что творческие импульсы Просвещения именно в границах своего времени - перерастают его, так сказать, «больше и лучше» себя, и что это «больше» (*das Mehr* философской герменевтики Гадамера) должно быть понято почти независимо от *последствий* Просвещения («негативных» или даже «позитивных»), от всего того, что Т.В.Адорно и М.Хоркхаймер называли «диалектикой Просвещения», а Р.Гвардини после Второй мировой войны – «Концом Нового времени». Импульсы и так называемая «духовная история» (*Geistesgeschichte*) философии Просвещения – так можно определить «пафос» книги Кассирера – гораздо значительнее («*абсолютно историчнее*», как сказал бы Э.Гуссерль) так называемых результатов просветительской мысли, не говоря уж о роковых последствиях.

Насколько Кассирер мыслитель Конца Нового времени (т.е., собственно, XX века) видно уже из того, как он в предисловии к своей *Философии Просвещения* характеризует изменение, которое внесла философия XVIII века в понимание «системы», по сравнению с великими философскими системами XVII века: прежний «дух системы» сменился «систематическим духом»: «Философия не отделяет себя от естествознания, от истории, от юриспруденции, от политики, но дает им всем как бы животворящую питательную среду – атмосферу, в которой они только могут существовать и оказывать воздействие». Нечто подобное, как кажется, произошло в XX веке: отказавшись, в своих наиболее характерных проявлениях, от систематической формы изложения, философия стало не менее, а более систематической в смысле конкретности, а главное, она способна реализовать себя не в абстрактных обобщениях, но как критика и корректив *Fachwissenschaften*, конкретных научных дисциплин. Кассирер обнаруживает обе эти тенденции на своем, казалось бы, архаичном и «преодоленном» материале и форме мышления XVIII века. В этом смысле «историко-систематический» подход Э. Кассирера к философии Просвещения (и к мышлению вообще) тоже сохраняет свою «чистую актуальность» для историко-философских исследований в наше время.

* * *

⁴ М.М.Бахтин: *Ответ на вопрос "Нового мира"*, в: М.М.Бахтин: *Собрание сочинений в шести томах*. Том 6. Москва 2002, с.456.

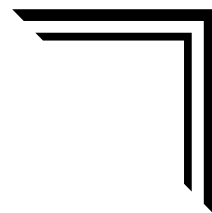
На правах переводчика *Философии Просвещения* на русский язык⁵ я позволю себе высказать несколько соображений, относящихся к моему опыту переводческой работы более чем двенадцатилетней давности. Не «теория перевода», которая якобы дает переводчикам какие-то практические рекомендации, но скорее конкретный переводческий опыт и его «случаи» (case studies) обладают качеством «индивидуального всеобщего», в духе известного протофеноменологического утверждения Гете: не ищите ничего за феноменами, они сами – теория. Один такой «феномен», с которым я столкнулся в цитированном выше «Введении», запомнился мне больше всего. Слово *Darstellung*, естественное в немецкой научной прозе, неожиданно вызвало затруднение: по-русски это скорее «изображение», и в применении к научным жанрам речи звучит скорее «ненаучно». Сегодня я бы перевел – «изложение», но в то время у меня было мало опыта в переводе немецкоязычных текстов. И вот я решился тогда перевести *Darstellung* словосочетанием «изображение-описание», позаимствованным мною у раннего М.М.Бахтина. В уцелевшем программном философском фрагменте без начала и конца *К философии поступка* (1921; опубл. без купюр 2003) двадцатипятилетний русский мыслитель писал: «Общим моментом дискурсивного теоретического мышления (естественнонаучного и философского), исторического *изображения-описания* и эстетической интуиции, важным для нашей задачи, является следующее...».⁶

Очень вероятно, что оборот «изображение-описание» здесь – перевод на русский немецкого этого самого *Darstellung*. Это тем более вероятно, что М.М.Бахтин, в числе первых мыслителей 1920-х годов создавая русский вариант «социальной онтологии» («нового мышления») XX в., по сути дела, пытался создать и новый русский философский язык с опорой на немецкую научную традицию. Во всяком случае «изображение-описание», кажется, точнее (хотя и тяжеловеснее) передает немецкое *Darstellung*, чем «изложение».

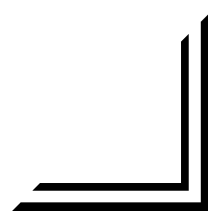
В целом, однако, перевод книги Э.Кассирера, при всей плотности содержания мысли, не заключал в себе каких-то особых трудностей: перед нами все еще классическая немецкая философская речь, по-видимому, еще не содрогнувшаяся (как у Хайдеггера или у Адорно) под воздействием «невиданных перемен» прошлого столетия.

⁵ Эрнст Кассирер: *Философия Просвещения*. Москва РОССПЭН, 2004 (переиздание 2014).

⁶ М.М.Бахтин: *Собрание сочинений в шести томах*. Том 1. Москва 2003, с.7.



КНИГИ, КНИГИ, КНИГИ...



Ruská literatúra 18.-21. storočia. VEDA, vydavateľstvo SAV. Bratislava 2013, 240 s. ISBN 978-80-224-1344-2

Сегодня всякая история литературы, по словам Ханса Роберта Яусса, является своеобразной провокацией современного литературоведения. С одной стороны, время писания историй литературы прошло, с другой стороны, любая новая попытка написать историю литературы (не зависимо от того, какой литературы и какого периода) как бы заранее обречена на острейшую дискуссию. По отношению к русской литературе исторический материал в принципе уже «отстоялся», канон классических произведений XVIII-XX веков утвердился, и споры идут разве что о сегодняшних (современных и ещё живущих) популярных писателях: останутся ли они со временем в списках классиков и на страницах учебников или же канут в небытие.

В этом смысле, рецензируемая книга, изданная Словацкой академией наук и Философским факультетом Университета имени Яна Амоса Коменского в Братиславе (под редакцией профессора Антона Элиаша), не является собственно ИСТОРИЕЙ русской литературы XVIII-XXI веков (примечательно, что самого слова *история* (dejiny) нет в заглавии книги). По жанру, скорее всего, мы имеем дело с энциклопедическим справочником или компендиумом, посвящённым русской литературе от эпохи Петра I до современности, то есть до начала XXI века. В книге представлены основные авторы, основные теоретические понятия, методы, школы, идеи, течения.

Содержание представленного в книге материала отражает классический канон русской литературы и не вызывает особых возражений и споров, больше того – в названиях глав и разделов отразилась определённая концепция русской литературы XVIII-XXI веков. Концептуализация материала представлена как в традиционных формулах, так и в новом взгляде на русскую литературу, русскую историю и русскую действительность – взгляде со стороны.

Материал книги изложен в трёх больших разделах, посвящённых соответственно трем векам русской литературы, при этом материал XX и начала XXI века объединён в одной главе (в дальнейшем упоминаемая мною проблематика книги соотносима с названиями подглав).

Раздел, посвящённый восемнадцатому веку (Автор этого раздела – Любор Матейко) представлен в двух главах (с.9-48), название которых вполне традиционно: 1) Литература на переломе эпох (1700-1730) и 2) Литература в период классицизма и сентиментализма (1730-1800). Гораздо интереснее названия отдельных подглав, отражающих основные теоретические и концептуальные подходы Автора к изложению материала. Начинается раздел вопросом о путях к новому автору и новому читателю в русской культуре XVIII века, дальше рассмотрен вопрос о церковнославянском языке и языке обиходном, наконец, четыре следующие подглавы отражают проблему развития поэзии под влиянием латинских и польских образцов, прозовые жанры, театр и публицистику. Зеркальным отражением этой главы (только уже на новом этапе развития) является вторая глава, в которой рассмотрены проблемы уже существующего нового автора и но-

вого читателя, функция образовавшегося литературного языка, развитие нарративных жанров, и соответственно вопросы поэзии, прозы и драмы.

Девятнадцатый век представлен в четырёх главах, хронологически почти что отражающих деление столетия на четверти. Авторы этого раздела отказались от привычного взгляда на русский девятнадцатый век как на историю романтизма и реализма, хотя сам вопрос перехода от романтизма к реализму на примере прозы рассмотрен в отдельной подглаве (с.79-84). Первые две главы (с. 49-87, Автор – Антон Элиаш) отражают литературную жизнь России во время правления двух императоров – Александра I (1801-1825) и Николая I (1825-1855), они озаглавлены соответственно: *Турбулентная четверть века (1801-1825)* и *Россия во времена Николая I (1825-1855)*. Основные проблемы, которые рассмотрены здесь – это вопросы литературных кружков и салонов, формирование русского литературного языка и период «золотого века» русской литературы, развитие новых тем и литературных жанров, кризис романтизма в поэзии.

Третья глава этого раздела (с.88-102, Автор – Андреа Хабурова) посвящена литературному процессу 50-60-х годов XIX века, здесь отражены проблемы чистого искусства на фоне реформ Александра II, эстетика натуральной школы, русский театр и поэтика русского классического романа. В последней главе, посвящённой XIX веку (с.103-116, Автор – Катарина Масярова) рассмотрен феномен русского народничества, трансформация поэтики русского романа, так называемая стагнация русской поэзии и зарождение чеховской драмы.

Последний, самый большой по объёму раздел отражает литературную жизнь России в XX и XXI веках. Первые две главы этого раздела посвящены русскому модернизму (традиционно называемому Серебряным веком) и русскому авангарду (с.117-142, Автор – Соня Паштекова), здесь отражены все основные проблемы поэтики и эстетики этой эпохи: кризис классического реализма, символизм, неореализм и неоромантизм, акмеизм, футуризм, имажинизм и русская сатира как «кривое зеркало» эпохи. Хронологически период модернизма и авангарда в рецензируемой книге заканчивается 1925 годом, и именно с этого года начинается глава о русской литературе советского периода (с.143-168, Автор – Мария Куса). В этой главе передан в достаточно полном объёме исторический фон событий и на этом фоне представлена литературная жизнь России: пролеткульт, НЕП, Сталин и литература, война и литература, Н.Хрущёв и М.Горбачёв как два «перестройщика» советского общества, развитие основных жанров и стилей времени.

Отдельными двумя главами представлена русская независимая литература XX века (с.169-195, Автор – Валерий Купка), речь идёт о так называемых трёх волнах русской эмиграции и о своеобразной «оппозиционной» литературе внутри советской России (к такой литературе зачислены оберинуты, московская и ленинградская литература 50-60- годов, а также театр 70-80-х годов).

Последние четыре главы представляют литературный процесс в России конца XX века (с.196-201) и литературную жизнь в современной России, разделённую на отдельные аспекты, посвящённые соответственно прозе (с.202-207), поэзии (с.207-210) и драме (с.211-214). Авторы этих глав (Зузана Лобкова и Иван Посохин) оговаривают специфику современного литературного процесса на примере жанровых изменений в литературе, литературных экспериментов, литера-

туры в Интернете, а также основных характеристик современной русской поэзии: концептуализма, необарокко и неоавангарда.

Так структурно выглядит основная часть рецензируемой книги, которую продолжают пять приложений: общая библиография, перечень самых известных русских авторов, именной указатель, информация от издателей и хронологические таблицы. Очевидно, что предложенные Авторами хронологические таблицы особенно важны для такого типа издания: в них представлено сравнение двух типов контекста (общественно-исторического и литературно-культурологического) на примере двух геополитических регионов: с одной стороны, России и Восточной Европы, а с другой стороны, Словакии, Центральной и Западной Европы. События начинаются 1703 годом (основание Санкт Петербурга) и заканчиваются 2012 годом – вторым избранием Владимира Путина на президента.

Конечно, с Авторами можно спорить по многим вопросам и дискутировать по поводу отдельных аспектов предложенной концепции. Так, например, представленное соотнесение исторической хронологии и времени литературных явлений не всегда оправдано с культурологической точки зрения – ведь сентиментализм не кончается в 1800 году, так же, как и Серебряный век русской литературы нельзя замыкать 1910 годом. Но это те частности, которые не влияют на общее впечатление от книги. Впрочем, сами Авторы во введении чётко определили цели и методы отбора и подачи материала: он должен вести читателя от представленного историко-литературного контекста через презентацию специфических черт литературного процесса к интерпретациям тех литературных произведений, которые представляют ключевые аспекты поэтики рассматриваемой эпохи и написаны ведущими авторами этого времени (с.8). В контексте такой установки рецензируемая книга полностью соответствует интенциям Авторы и может быть рекомендована как специалистам по русской литературе, так и тем читателям, которые сегодня интересуются русской литературой.

Roman Mnich (Siedlce)

АВТОР КАК ЧИТАТЕЛЬ И/ИЛИ КАК ЧЕЛОВЕК: АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕЦЕПТИВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Рецензия на книги:

Гулевич Е. В., *Г. Джеймс и И. Тургенев: формы и этапы рецепции. Гродно: ГрГУ, 2013. – 130 с.*

Блищ Н.Л., *А.М.Ремизов и русская литература XIX-XX вв.: рецепция, рефлексия, авторефлексия. Минск: БГУ, 2013. – 182 с.*

Сравнительное литературоведение сегодня переживает второе рождение; компаративистика, по словам В.И. Тютю, выступает как стратегия гуманитарного познания. Вместе с тем, компаративистика, как и литературоведение в целом, реагирует на появление антропологического тренда в литературоведении конца XX- начала XXI вв. и вносит коррективы в свою методологию, акцентируя «человеческое измерение» в сравнительных исследованиях. О продуктивности такой тенденции свидетельствует появление в 2013 году в Беларуси двух монографий, посвященных творческим контактам писателей с художественным опытом предшественников и современников.

Монография Елены Гулевич посвящена достаточно традиционной теме – формы и этапы рецепции личности и творчества Тургенева его младшим современником Г. Джеймсом. Как следует из названия, главным для автора является динамический аспект рецепции. Как правило, в литературоведении констатировалось влияние тургеневского творчества лишь на раннего Джеймса. Е. Гулевич, развивая идеи рецептивной эстетики, в первую очередь Х. Блума, показывает, что Тургенев как человек и как писатель постоянно находился в фокусе авторского внимания Джеймса, который, с одной стороны, пытался разгадать тайну творческой индивидуальности русского писателя, с другой стороны, стремился освободиться от его мощного влияния. Эта динамика прослеживается в книге в разных аспектах: во-первых, на основании эпистолярных источников восстанавливается история личных контактов писателей, которая у Джеймса развивалась от восхищенного, почти любовного обожания красивого «русского великана» до спокойного и почтительного отношения к значительной личности. Во-вторых, через анализ критических статей Джеймса выявляются этапы и основные «узлы» диалога американского писателя с творчеством маститого мэтра, который пользовался исключительной популярностью как в Европе, так и в Америке, затмив при жизни и Л. Толстого, и Достоевского: автор книги показывает, что критическая рефлексия Джеймса в значительной степени была обусловлена логикой собственного творческого самоопределения. Наконец, одним из самых ярких фрагментов книги является оригинальная интерпретация повести Джеймса *Смерть льва*, которая рассматривается Е. Гулевич как художественное пересоздание образа Тургенева: данная гипотеза основывается на тщательной реконструкции совпадений между биографическими обстоятельствами жизни русского писателя и деталями картины, воссозданной в повести.

Биографический контекст подкрепляется в книге контекстом творческим: Е. Гулевич восстанавливает динамику творческого перечитывания литературного наследия Тургенева Джеймсом и характеризует основные формы усвоения и реализации в текстах Джеймса художественных открытий старшего предшественника, которые в ее интерпретации предстают как движение от повторения и дополнения открытий Тургенева в раннем творчестве Джеймса через переосмысление литературного опыта русского писателя в зрелой прозе к освобождению от влияния и обретению творческой самостоятельности, которая тем не менее не означала полного дистанцирования Джеймса от традиции Тургенева, но проявлялась в иных формах – в семантической и формальной ее трансформации в поздней прозе американского писателя.

Книга Е. Гулевич убеждает в том, что синтез биографического и сравнительно-исторического литературоведения с идеями рецептивной эстетики не только позволяет представить проблему «Джеймс и Тургенев» во всей многоплановости и рецептивной полифонии, но и придает ей антропологическое измерение, показывая диалог одного творческого сознания с другим прежде всего как агональный диалог личностей. Безусловным, по крайней мере для меня, выводом после прочтения книги кажется вывод о том, что традиции теоретического литературоведения XX века не должны элиминироваться под флагом антропологического поворота, который, к сожалению, во многих случаях оказывается откатом назад – к поверхностному проблемно-тематическому анализу.

В еще большей степени справедливость данного соображения подтверждает книга Натальи Блищ *А.М. Ремизов и русская литература XIX-XX вв.: рецепция, рефлексия, авторефлексия*, в которой предлагается новая концепция автобиографической прозы А.М. Ремизова как «метанарратива».

В основе исследовательской методологии Н. Блищ лежит синтез идей литературной герменевтики, феноменологии, элементов психоанализа и интертекстуального анализа, что оказывается продуктивным для исследования сущности литературного творчества как проявления и компенсации глубинных авторских комплексов, а также поведенческих стратегий творческой личности. Н. Блищ реконструирует субъективную версию истории русской литературы «по Ремизову», которая у писателя предстает как бесконечная череда «отражений» и «перекличек».

Так, рассматривая концепцию русской литературной классики – произведений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, представленную в художественном творчестве, критических статьях и выступлениях, автобиографической прозе А.М. Ремизова, Н. Блищ подчеркивает субъективный и творческий характер восприятия писателем своих предшественников. Ремизовское прочтение произведений Пушкина, Гоголя и Достоевского, в основе своей психоаналитическое и феноменологическое, не вписывается в характерную для эмигрантской, а также дореволюционной истории русской литературы тенденцию к апологетической мифологизации их творчества. Вместе с тем, как справедливо подчеркивает автор книги, разрушая устоявшиеся мифы о великих русских писателях, Ремизов создает собственные, цель которых – закрепление своей укорененности в русской литературной традиции и оформление собственного мифа через рефлексию над приемами и формами создания подобных мифов писателями-классиками. Та же интенция определяет творческий диалог Ремизова с писателя-

ми и поэтами XX в. – Чеховым, Горьким, Л. Андреевым, Брюсовым, Буниным, Шмелевым, Кузминым, Блоком, который проходил в широком диапазоне – от соперничества за место на литературном Олимпе и иронического развенчания до заинтересованного проникновения в специфику писательской индивидуальности и благодарного приятия чужих творческих открытий в копилку собственного ремесла; в этом диалоге мировоззренческое и творческое причудливо сочеталось с бытовым и личным, объективное – с лично-пристрастным. Такого рода рецептивная избирательность («феноменологическая редукция») предстает как определяющая характеристика писательской рефлексии над творчеством собратьев по перу. При этом именно субъективно-мифологизирующая интенция, которая в прозе А. Ремизова проявлялась в создании писательской маски и использовании игровой стратегии, а также сближение в его прозе литературоведения и писательской эссеистики, как показывает Н. Блищ, оказалось продуктивной тенденцией, определив творческие стратегии А.Д. Синявского (Абрама Терца), А. Жолковского, С. Соколова, обозначив тем самым влияние Ремизова на литературоведение второй половины XX века.

Итак, данная книга тоже демонстрирует возможности комплексного подхода к исследованию проблемы: применение возможностей феноменологии, психоанализа и герменевтики к полю рецептивной эстетики позволило автору решить целый ряд проблем, начиная от психологии писательского творчества (чем, в свою очередь, определяется антропологический вектор исследования) заканчивая определением места Ремизова в истории русской литературы.

Как представляется, обе книги дают убедительный пример реализации антропологической заинтересованности современной науки о литературе без утраты завоеваний теоретического литературоведения XX века.

Татьяна Автухович (Седльце)

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА В УЧЕБНИКАХ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

- Буранок О.М., *Русская литература XVIII века: учебное пособие для студентов филологических специальностей высших педагогических учебных заведений.* Москва, 1995. 369 с.
- Лебедева О.Б., *История русской литературы XVIII века: учебник.* Москва, 2000. 415 с.
- Минералов Ю.И., *История русской словесности XVIII века: учебное пособие для студентов высших учебных заведений.* Москва, 2003. 258 с.
- Пашкуров А.Н., Разживин А.И. *История русской литературы XVIII века: учебник для студентов высших учебных заведений. В 2 ч. Елабуга, 2010. Ч. 1. 336 с. Ч. 2. 448 с.*
- Бухаркин П.Е., *История русской литературы XVIII века (1700 – 1750-е годы): учебник для высших учебных заведений Российской Федерации. Санкт-Петербург, 2013. 488 с.*

В течение двух последних десятилетий в России вышло пять учебников по истории русской литературы XVIII века. Такое внимание к данному периоду истории русской литературы закономерно и объясняется несколькими факторами. Безусловно, определяющим является фактор актуализации интереса к XVIII веку на рубеже XX-XXI вв.: прошедшее столетие, с одной стороны, типологически сходно – по характеру «взрывных» процессов в культуре – с веком Просвещения, с другой стороны, оно является завершением этих процессов, демонстрируя подлинные результаты прекраснодушных утопических проектов и мечтаний века Разума. Это, в свою очередь, предполагает становление иной исследовательской парадигмы и концептуализацию – в новом историческом и социокультурном контексте – известных явлений и фактов литературного процесса.

Немаловажно и то, что в современной России, как и во всем мире, происходит переосмысление задач высшего образования, осуществляется реформа высшей школы, что стимулирует создание учебников нового поколения, не только подводящих итоги и систематизирующих накопленные наукой сведения, но и соответствующих изменившимся условиям внешней среды и новым требованиям к университетскому образованию.

Учебник, как правило, отражает авторскую концепцию учебного курса, которая, тем не менее, должна в большей или меньшей степени учитывать фундаментальные основы научного знания и требования программы. Это выбор между необходимым и достаточным, устоявшимся и новым, известным и поисковым. В своей рецензии я попытаюсь обозначить – по необходимости кратко – концептуальную и методическую специфику рецензируемых учебников, а также те проблемные зоны в истории русской литературы XVIII века, которые сегодня являются дискуссионными.

В учебнике О.М. Буранка представлена периодизация истории русской литературы XVIII века, восходящая к периодизации, предложенной В.А. Западным: 1. Литература Петровской эпохи (первая четверть века), которая, по мнению автора, определяется формированием предклассицизма; 2. Литература 1730-

1750-х гг., когда «на базе предклассицизма и под влиянием французского классицизма формируется классицизм как направление и художественный метод в искусстве и литературе»; 3. Литература 1760-первой половины 1770-х гг., когда в Россию проникают просветительские идеи, происходит расцвет сатиры и журналистики, в недрах классицизма зарождается сентиментализм; 4. Литература последней четверти XVIII века, для которой характерен упадок классицизма, эволюция и расцвет сентиментализма и зарождение реалистических тенденций. Традиционной представляется и концепция литературы, которая развивается под знаком европеизации и освоения достижений западной общественно-политической и эстетической мысли, «"подтягивания" России к культурному уровню дворянско-буржуазных государств тогдашней Европы». Обзорные главы, в которых дается характеристика основных литературных направлений, дополняются монографическими главами, где представлены биографические сведения, мировоззренческая, общественно-политическая и эстетическая позиция писателя, проблемно-тематический и жанровый анализ произведений, эволюция творчества, место в литературном процессе; обозначены аспекты полемики вокруг творческого метода писателя. Не претендуя на новаторскую концепцию, О.М. Буранок, надо полагать, видит цель учебника в формировании широкой историко-литературной и собственно литературоведческой осведомленности читателя.

В отличие от О.М. Буранка, О.Б. Лебедева принципиально отказывается от «фактографического энциклопедизма» (с. 9), чтобы выйти за пределы мировоззренческого, проблемного и социологического исследования, характерного для традиционных учебников (Г.А. Гуковского, Д.Д. Благого, П.А. Орлова, О.В. Орлова и В.И. Федорова), к анализу поэтики и эстетики. Как справедливо подчеркивает О.Б. Лебедева, в этих учебниках «за редчайшим исключением литературные тексты XVIII в. анализируются [...] не столько как факты изящной словесности (т.е. с точки зрения их эстетического своеобразия и художественных особенностей), сколько как факты общественно-политической мысли, идеологии и публицистики» (с. 7). Поэтому в своем учебнике О.Б. Лебедева приводит биографические сведения лишь в тех случаях, когда они объясняют творчество писателя, а очерк исторической ситуации дает только в применении к судьбоносным для развития государственности и русской литературы периодам – эпохе петровских преобразований, которая породила новый тип личности, и времени первых десятилетий царствования Екатерины II, когда складывается новый тип соотношения идеологии и эстетики.

В основе авторской концепции курса – жанры в аспекте исторической поэтики, что предполагает характеристику наиболее репрезентативных для данного писателя жанров и отбор текстов для анализа. Русская литература, таким образом, предстает как «динамичная жанровая система». Четкость концепции достигается за счет исходной посылки: жанровая система русской литературы XVIII века определяется продуктивными моделями протожанров («старших жанров»), каковыми являются, по мнению О.Б. Лебедевой, ода и сатира. Соответственно, именно доминированием одного из этих жанров или их взаимодействием, перекрещиванием, синтезом объясняется, считает автор учебника, специфика сюжетного развертывания, принципов создания образов персонажей, повествовательной структуры произведений, в которых может преобладать установка либо на Слово (мировоззренческий, бытийный компонент), либо на Быт (бытовой ком-

понент), либо Слово и быт могут выступать в своем противоречивом и антиномичном сосуществовании (такая картина характерна уже для литературы второй половины века). Данная идея соотносится с двухуровневым характером философской картины мира и человека, определявшей мировосприятие людей XVIII века, которые разделяли в реальной действительности мир материальный и идеальный, быт и Бытие, а также с их системой ценностей.

Установка на анализ поэтики и эстетики в их жанровом преломлении и динамике определяет характер предлагаемой О.Б. Лебедевой периодизации истории русской литературы XVIII века, в которой выделяются следующие периоды: 1. Литература первой трети XVIII в. (1700-1730), когда происходит переход от традиций древнерусской литературы к культуре общеевропейского типа; границей этого периода является начало деятельности А.Д. Кантемира и выход в свет переводного романа *Езда в остров Любви* В.К. Тредиаковского; 2. Период становления, укрепления и господства классицизма (1730-середина 1760-х гг.); 3. Литература второй половины 1760-х – 1780-х гг., для которой характерен расцвет публицистических жанров, внедрение демократической беллетристики в высокую литературу и в результате этого колебание четкой иерархии жанров классицизма; 4. Литература 1790-х гг., когда происходит смена типа эстетического сознания и в творчестве «первого классика русской литературы XIX века» Карамзина начинается новая история русской литературы. Как подчеркивает автор, «эстетическое единство русская литература XVIII в. обрела свое кульминационное завершение в творчестве сентименталиста Радищева; сентименталист Карамзин открывал своим творчеством новый век русской словесности» (с. 17). Принцип историзма как основной методологический принцип автора учебника проявляется в постоянном прочерчивании преемственных связей между литературой XVIII в. и XIX в., а также в проекции результатов мировоззренческих и идеологических изменений, происходивших в веке Просвещения, на политическую и культурную ситуацию в России XIX-XX вв. В результате XVIII век вписывается в долгосрочную культурную и литературную перспективу и предстает не как подготовительный («переходный») этап к расцвету литературы в XIX веке, а как самоценный и продуктивный период ее истории.

Если О.Б. Лебедева по существу сужает хронологические рамки XVIII века, то Ю.И. Минералов их расширяет: для него литературный XVIII век начинается во второй половине XVII века творчеством Симеона Полоцкого и протопопа Аввакума, а заканчивается смертью Г.Р. Державина во втором десятилетии XIX века; традицией XVIII века, подчеркивает Ю.И. Минералов, определяется творчество таких поэтов, как С. Бобров и С. Ширинский-Шихматов, лишь формально принадлежащих XIX веку. Соответственно в этом «большом XVIII веке» Ю.И. Минералов выделяет три большие эпохи: время барокко (к которому он причисляет и А.Д. Кантемира), время классицистов и просветителей и державинскую эпоху. Такая концепция во многом основана на авторском прочтении словесности XVIII века (именно «словесности» - так Ю.И. Минералов озаглавил свое учебное пособие) как искусства слова. Как и О.Б. Лебедева, Ю.И. Минералов отказывается от принципа энциклопедизма в изложении курса, но сосредоточивает свое внимание на словесном воплощении тем и идей, стремится воссоздать «художественный образ идеи» (с. 163) в произведении каждого писателя. Развитие литературы в XVIII веке автор пособия рассматривает в контексте раз-

вития поэтики и риторики, грамматических и синтаксических учений; итог литературного развития видит в постепенной утрате риторической тропеичности, которая отражала ментальную и стилистическую специфику литературы барокко, классицизма и постклассицизма в творчестве Державина. Утрата риторической традиции, по мнению автора, приводит к невозможности воплощения некоторых тем, а значит, к смене жанровых и тематических предпочтений в литературе XIX века.

Двухтомный учебник А.Н. Пашкурова и А.И. Разживина представляется попыткой на новом уровне вернуться к традиции энциклопедической полноты информации. Об этой установке свидетельствует, во-первых, стремление авторов к восстановлению культурных, религиозно-философских и эстетических, исторических, политических, научных, контекстов каждого литературного явления. В свете этих контекстов, отмечают авторы учебника, «литература русского XVIII столетия предстает перед нами как сложнейший и интереснейший кроссворд-лабиринт» (Т.1, с. 4). Такая попытка оказалась продуктивной, в частности, еще и потому, что традиционно истоки новой русской литературы XVIII века искали в западной философии, – напротив, А.Н. Пашкуров и А.И. Разживин восстанавливают часто неожиданные преемственные связи ее с византийской и древнерусской духовной традицией. Восстановление многообразных контекстов позволило авторам учебника представить не внешнюю, а духовную биографию писателей XVIII века.

Во-вторых, стремление к максимальной полноте проявляется в том, что в учебнике рассматривается не только хрестоматийный набор авторов XVIII века, но и писатели второго и даже третьего ряда, незаслуженно забытые не только читателями, но и авторами учебников. Кажется, впервые в вузовском учебнике фигурирует такой поэт, как Иван Барков; представлены сатиры и элегии М.В. Милонова как явление просветительского реализма; восстановлены такие страницы раннего русского сентиментализма, как творчество М.М. Хераскова и поэтессы Марии Пospelовой, а также других представительниц женской поэзии; обозначены достижения «меланхолической школы» в лице прозаика П.И. Шаликова и русского классицизма в лице Е. Кострова. Русский сентиментализм представлен и в его продуктивных взаимопересечениях и отталкиваниях с предромантизмом. На фоне постоянного «усыхания» вузовской программы курса отрадным видится внимание авторов учебника к творчеству Я. Княжнина и В. Озерова, Н. Львова и писателей львовского кружка И. Хемницера и В. Капниста. Но важным в данном случае является даже не столько восстановление исторической справедливости по отношению к забытым писателям и восполнение лакун в историко-литературной осведомленности студентов-филологов, сколько возможность представить литературный процесс во всей его полноте: характеристика основных направлений и жанров русской литературы XVIII века дополняется характеристикой их индивидуально-художественных реализаций в творчестве конкретных и очень разных по творческой манере представителей. Кроме того, и это главное, подобный подход показывает непродуктивность многих литературоведческих дискуссий, например, о барокко и классицизме, о просветительском реализме и классицизме и т.д., в основе которых лежала жесткая схема: от барокко к классицизму, затем Просвещению, через Просвещение к сентиментализму и реализму. Как показывают авторы учебника, реальная художественная

практика редко соответствовала такой последовательной смене литературных доминант, поскольку в русской литературе на протяжении всего века взаимодействовали разные философские и эстетические традиции и влияния, которые осмысливались и преломлялись в свете индивидуальных духовных и творческих поисков конкретного писателя.

Таким образом, концепция учебника определяется четко сформулированной методологической установкой авторов, которые видят свою задачу в разрушении устойчивых исследовательских мифов, сопровождающих литературу XVIII века: о диктате европейской традиции на протяжении всего столетия; о преимущественно политическом и философском содержании литературы и соответственно ее низкой эстетической ценности; о диктате теории (жанров и направлений) над творческой индивидуальностью писателей; о рационализме, который определял художественную не только практику писателей-классицистов, но и всего XVIII века; наконец, о классицизме как доминирующем и едва ли не единственном значимом явлении литературы на протяжении всего века.

Наконец, в-третьих, нельзя не отметить методическое обеспечение рецензируемого учебника: каждый раздел учебника сопровождается обширная библиография, в которой представлены как классические исследования, начиная с XIX в., так и новейшие, уже XXI века, работы; схемы и таблицы по основным разделам курса; концептуальное Заключение, в котором выделены и акцентированы главные открытия писателей и литературы в целом, – все это, безусловно, призвано способствовать усвоению материала. Кажется, авторы учебника А.Н. Пашкуров и А.И. Разживин успешно решили одну из сложных проблем современного вузовского образования, совместив принцип полноты изложения с его проблемным характером.

Как и Ю.И. Минералов, авторы данного учебника поддерживают концепцию «большого XVIII века», начиная его с 1690-х годов и заканчивая 1830-ми годами. Соответственно оформляется периодизация: 1. 1690-1720-е годы – время взаимодействия барокко в его завершающей фазе и зарождающегося классицизма («предклассицизма»); 2. 1730-1760-е годы – эпоха утверждения и расцвета русского классицизма, распространения просветительских идей, становления социальной журналистики, зарождения сентименталистских тенденций; 3. 1770-1800-е годы – время взаимодействия «как минимум пяти литературных явлений» – классицизма, сентиментализма, просветительского реализма, предромантизма, классицизма. 4. 1800-1830-е годы – время, когда все литературные традиции XVIII века остаются влиятельными в творческом сознании нового поколения писателей.

Учебник П.Е. Бухаркина посвящен литературе первой половины XVIII века (предполагается написание истории литературы всего столетия) и завершается рассмотрением творчества М.В. Ломоносова, который, по мнению автора, является рубежной фигурой между двумя частями века. Концептуальную основу своего учебника П.Е. Бухаркин видит, прежде всего, в многообразии и взаимодополнительности исследовательских подходов, в соответствии языка изложения языку словесности, в отказе от четких и однозначных дефиниций в пользу «многорегистровых описаний исторической жизни того или иного литературного явления, в конечном счете позволяющих увидеть предмет в его противоречивой сложности»; наконец, в двойной перспективе видения литературы XVIII века –

в перспективе исторической поэтики – исследования культурных процессов внутри века и в перспективе литературы XIX-XX вв., которая была подготовлена именно XVIII веком.

Добавим к этому, что главная особенность учебника П.Е. Бухаркина (его точнее было бы назвать монографией) заключается в его культурологической направленности. Автор развивает идеи Б.А. Успенского, А.М. Панченко, Д.С. Лихачева, Л.И. Сазоновой, рассматривая, прежде всего, *литературную культуру* XVIII века. В этом аспекте значимыми для него являются такие понятия, как культурный сдвиг, культурный жест, культурная позиция, культурный регистр, литературный быт. Акцент на семиотике культуры позволяет П.Е. Бухаркину выявить культурный смысл происходивших в XVIII веке изменений, создать впечатляющую картину не просто литературы, а именно литературной культуры, проявляющейся во всех аспектах литературного быта. В этой картине значимое место занимает и смена ментальных установок писателя, изменение взаимоотношений писателя с властью (смена писательского типа), и риторизация культуры и многое другое.

Подобный подход позволил автору учебника предложить свое решение дискуссионного, как мы видели, вопроса о периодизации литературы XVIII века и ее хронологических границах. Согласно П.Е. Бухаркину, литературу XVIII века можно рассматривать в двух перспективах. В макроскопической перспективе границы XVIII века раздвигаются до второй половины XVII века и первой трети XIX века включительно. Единство «большого XVIII века» определяется культурными сдвигами, определявшими новый тип литературной культуры, среди которых секуляризация и европеизация жизни, освоение риторической традиции, становление конвенционального отношения к слову наряду с символическим его пониманием, формирование русского литературного языка, рецепция античности как новой культурной парадигмы. В то же время микроисторический, «внутренний» подход отчетливо демонстрирует наличие двух дат, которые замыкают XVIII век: 1 января 1700 года, когда Россия впервые встретила новый год по юлианскому календарю, и 11 марта 1801 года, когда был убит Павел I. Дифференциация аналогичных, на первый взгляд, процессов, происходивших во второй половине XVII-начале XVIII вв., возможна именно при выявлении их культурного смысла. Так, например, изменяется, подчеркивает автор вслед за А.М. Панченко, тип писателя: «пишущий человек в конце XVII в. прежде всего обращен к Богу. Словесный труд для него – способ духовного делания, своего рода религиозный подвиг, могущий привести к спасению. [...] При Петре такое отношение к литературным занятиям постепенно исчезает. [...] Вместо служения Богу предлагается служить государству – такая подвижка писательской ментальности отражает культурный сдвиг колоссальной силы» (с. 33-34). Значимыми оказываются и изменения в характере и типе европеизации: «мягкая» гуманитарная европеизация через украинское посредничество во второй половине XVII в. сменяется жесткой европеизацией прагматического толка, направленной на усвоение технологических новаций, при Петре I.

Именно внимание к семиотике культуры позволяет, по мнению П.Е. Бухаркина, показать реальную сложность процессов в культуре и литературе XVIII века, ускользающих от однозначных и прямолинейных научных характеристик. Полноты картины ради добавим, что внутренняя периодизация XVIII века, по

мнению автора учебника, выглядит следующим образом: 1. Литература петровского времени, для которой характерно хаотичное смешение разнородных элементов, нового со старым; 2. Литература середины XVIII в. (середина 1730-х – конец 1760-х гг.), когда происходит окончательное утверждение европейского художественного языка; 3. Литература конца XVIII в. (1769-1800-е гг.), отмеченная активным распространением просветительских идей. Нельзя не заметить, что в обосновании периодизации П.Е. Бухаркин избегает таких понятий, как барокко, классицизм, сентиментализм, акцентируя прежде всего культурные аспекты.

Подводя итог, скажем, что названные в рецензии учебники дают представление о состоянии и основных направлениях (проблемных зонах) изучения русской литературы XVIII века, о многообразии научных подходов, благодаря чему учебники не отменяют, а взаимодополняют друг друга, давая студентам, аспирантам и преподавателям возможность выбора между альтернативными подходами. В своей динамике учебники отражают становление новой образовательной парадигмы университетского образования.

Татьяна Автухович (Седльце)

**Екатерина Вельмезова: *История лингвистики в истории литературы*.
Москва: Индрик, 2014, 416 с. ISBN 978-5-91674-302-9**

Рецензируемая книга, как отмечает её Автор – Екатерина Вельмезова – возникла из "размышлений об университетском преподавании истории и эпистемологии лингвистических учений" (с.9), то есть из лекций по истории лингвистики, которые Автор читает в Лозаннском университете с 2006 года. Тематический перечень всех этих лекций дан в книге (с.16-17): курс состоит из двадцати шести тематических блоков, читается два семестра (по тринадцать в каждом семестре). Своеобразие авторского подхода к проблеме лингвистических теорий мы можем увидеть уже в самом выборе тем для лекционного курса: наряду с традиционными проблемами русской и европейской лингвистики (грамматика, проекты универсальных языков, проблема русского литературного языка, языковая эволюция и языковая типология) в предлагаемой тематике соединены собственно лингвистические вопросы с идейным содержанием целого ряда литературных текстов. Как правило, эти тексты по времени своего возникновения совпадают с актуализацией соответствующей лингвистической проблематики. Отмечаемое соединение лингвистики и литературоведения Автор специально подчеркивает в эпиграфе к книге, взятом из текста романа В.Каверина *Скандалист, или вечера на Васильевском острове*: "Я [...] расскажу, что я думаю насчёт лингвистики в теории литературы" (с.7).

Структурно книга состоит из шести глав, обрамленных *Предисловием* и *Послесловием*. Каждая из глав снабжена соответствующей тематической биб-

лиографией. Глава первая представляет "лингвистическую интерпретацию" новеллы Проспера Мериме *Локус* (с.19-58). Анализируемая проблематика заявлена Автором уже в названии главы: *Иоганн Виттенбах, Август Шлейхер, Макс Мюллер и ... Проспер Мериме? Рассуждения о языках и языке в новелле "Локус"*. Подробная интерпретация текста новеллы П.Мериме позволила Автору коснуться самых разнообразных лингвистических вопросов, имплицитно и эксплицитно представленных в произведении: от проблемы санскрита, законов перехода санскрита в литовский язык (с.40-43), возникновения научного интереса к литовскому языку и загадки баскского языка (с.43-44) до общих, уже литературоведческих выводов, касающихся прототипов героев новеллы: "в образе профессора Виттенбаха можно увидеть черты сразу трех реальных ученых – современников Мериме: историка Иоганна Виттенбаха, «подарившего» персонажу Мериме своё (такое ли уж «говорящее»?) имя со слегка измененной орфографией, и лингвистов Августа Шлейхера и Макса Мюллера" (с.52).

Такое соединение анализа языковедческой проблематики с историческим контекстом эпохи, соотношение героев произведений с реальными учёными-филологами характерно практически для всего текста книги. Следующие пять глав книги посвящены соответственно:

а) глава вторая – интерпретация знаменитого *Пигмалиона* Бернарда Шоу (с.59-102);

б) глава третья – анализ теорий Николая Марра, Евгения Поливанова и Виктора Шкловского в упомянутом выше романе В.Каверина *Скандалист, или вечера на Васильевском острове* (с.103-196);

в) глава четвёртая – интерпретация идей "бахтинского круга" в романах "с ключом" (то есть с легко опознаваемыми прототипами) Константина Вагинова; и если филологи-литературоведы обычно в таком контексте говорят о романе *Козлиная песнь*, то Е.Вельмезова общается к почти забытым на сегодня текстам К.Вагинова, то есть, таким произведениям, как *Труды и дни Свистонова*, *Бамбочада*, *Гарпагоняна*;

г) глава пятая – это краткая история советской лингвистики конца сороковых–начала пятидесятих годов прошлого века, представленная в романе А.Солженицына *В круге первом*;

д) наконец, глава шестая представляет структурализм в советской лингвистике на примере анализа повести Аркадия и Бориса Стругацких *Попытка к бегству*.

Объемно среди глав книги выделяется пятая глава, посвящённая роману А.Солженицына, занимающая практически сто страниц основного текста. Возможно, это обусловлено особым интересом Автора и студентов к этому периоду сталинской эпохи, возможно – особенностью анализируемого текста романа *В круге первом*. Отмечу, что, с одной стороны, эта глава является органическим продолжением предыдущей (особенно в аспекте анализа учения Николая Марра), с другой стороны, здесь представлен широчайший геополитический и идейный контекст времени: от внутренней политики Сталина по отношению к отдельным советским республикам до советско-китайских отношений и советской дружбы со славянскими народами (югославами, поляками, чехами, болгарами).

В русле сказанного, стоит отметить, что сама Автор весьма чётко определила принципы отбора литературных произведений для соответствующей интерпретации: "Выбор литературных произведений для анализа ограничивался сле-

дующими критериями: во-первых, создавшие их писатели были (относительными) современниками авторов соответствующих теорий, не отделёнными от времени появления последних дистанцией, которая зачастую позволяет смотреть на происходящее с большей отстраненностью и объективностью", "во-вторых, речь шла о переносе в прозу не собственных лингвистических убеждений писателей..., но об отражении теорий, созданных другими лингвистами" (с.11). Е.Вельмезова специально подчёркивает, что "эти теории обычно вкладывались в литературном тексте в уста тех или иных ключевых персонажей – лингвистов, у которых были определённые прототипы" (с.11).

В книге Е.Вельмезовой, с одной стороны, в конспективном виде (иногда не столько в главном тексте, сколько в примечаниях), с другой стороны, сквозь призму художественных произведений, представлены основные лингвистические теории XX века, а также споры вокруг основных лингвистических идей этой эпохи. Знание языков и европейского контекста отмечаемых дискуссий позволило Автору представить широчайший исторический и собственно филологический анализ и комментарий проблематики. А интерпретация художественных произведений под углом наличия в них лингвистических теорий позволила сделать вывод о том, что "редкость, с которой возникают литературные произведения, отражающие те или иные лингвистические теории сочетается с определённой повторяемостью – некоторыми воспроизводящимися из одного текста в другой закономерностями, связанными с передачей в литературе лингвистических идей" (с.393).

Конечно же, книга Екатерины Вельмезовой, как и всякая научная книга, во многих своих аспектах провоцирует дискуссию. Причём именно междисциплинарный характер (рядом с собственно лингвистическим – литературоведческий, исторический, политический) целого ряда комментариев и рассуждений Автора вызывает разнообразные вопросы, дополнения, рассуждения со стороны заинтересованного читателя. Этим книга и интересна, и не только лингвистам, но и каждому филологу – студенту, преподавателю, исследователю.

Roman Mnich (Siedlce)

Anna Warda: "Cykl Felicyjski" w poezji rosyjskiej końca XVIII-początku XIX wieku. Łódź 2013.

Новая книга профессора Лодзинского университета Анны Варды посвящена интересному, хотя по существу малоизученному в своей целостности эпизоду истории русской литературы конца XVIII – начала XIX века – стихам, посвященным императрице Екатерине II, которая с легкой руки поэта Державина вошла в историю под именем Фелицы. Это имя, наряду с другими именованиями, почерпнутыми из мифологии и официального государственного дискурса,

стало ее эмблемой, узнаваемым поэтическим знаком, и лейтмотивом прошло через произведения самого Державина и многих наследовавших ему поэтов. В книге А. Варды реконструируется история «Фелицийского текста» русской литературы в его широких культурных и исторических проекциях, а также в отношениях между текстами, входящими в его состав.

Сразу оговорим необходимое, на наш взгляд, терминологическое уточнение: в применении к данному литературному феномену корректнее использовать именно термин «текст» в том значении, которое ему придавал, например, У. Эко: «текст» – это диалог между создаваемым текстом и уже ранее созданными текстами, а также диалог автора с читателем, осуществляемый благодаря способности «текста» порождать новые смыслы. Эту идею разрабатывали и представители тартуско-московской школы, исследовавшие «городские тексты» русской литературы: «текст» не только способен транслировать информацию, ее вырабатывать или накапливать, но и обнаруживает свойства интеллектуального устройства, способного создавать новые тексты. Этот механизм обнаруживается в создании и функционировании «фелицийского текста». Апелляция А. Варды (в обоснование своей дефиниции стихов, посвященных Фелице», как цикла) к понятию «несобранный цикл» безосновательна, поскольку само понятие не является строгим и общепризнанным и открывает путь к созданию под именем цикла произвольных исследовательских антологий.

Именно историю создания и функционирования «фелицийского текста» (или «текста Фелицы») восстанавливает А. Варда в своей монографии. Книга является собой блестящий пример применения культурно-исторического и интертекстуального подходов к изучению литературы. Анализ многочисленных текстов сопровождается характеристикой биографического, исторического и культурного контекста; во многих случаях приводятся параллели с произведениями живописи и архитектуры. Безусловным достоинством монографии А. Варды является и безупречное знание исследовательской традиции, благодаря чему ее книга строится как диалог с разными точками зрения – диалог иногда полемический, но чаще диалог согласия. Многие наблюдения и выводы автора носят характер открытия. Таковы предположения А. Варды относительно источников имени царевича Хлора в сказке Екатерины II, инспирировавшей появление знаменитой оды Державина и затем многочисленных стихотворений, вошедших в «Фелицийский текст». Такова и оригинальная интерпретация оды *Фелица* как примера персифляции – льстиво-иронической речи и достаточно убедительное – в рамках данного прочтения – предположение о том, что императрица, почувствовав авторскую иронию, предложила Державину игру – наградив автора оды перстнем. Как продолжение инициированной Екатериной игры выступают, по мнению автора монографии, следовавшие за «Фелицей» произведения Державина, такие как *Благодарность Фелице*, *Видение Мурзы*, *Изображение Фелицы*, *Мой истукан*, *Памятник*, *Приношение монархине*, *Голубка*, *К царевичу Хлору*, *Евгению. Жизнь Званская*. И если большинство из названных произведений традиционно относится исследователями к текстам о Фелице, то, например, принадлежность некоторых, таких как *Мой истукан*, *Голубка*, *К царевичу Хлору*, *Евгению. Жизнь Званская* выявляется в результате убедительного анализа текста и историко-литературного контекста, предложенного А. Вардой.

Интерес представляет также и предлагаемая А. Вардой реконструкция мотивных связи оды *Фелица* со *Сказкой о царевице Хлоре*, написанной Екатериной II для своего внука, и с *Российской азбукой*, которую также написала императрица. Тщательный историко-литературный комментарий, сопровождающий данную реконструкцию, как и в целом анализ произведений, анализируемых в монографии, придает убедительность исследовательской концепции и в то же время представляет самостоятельную ценность для читателей, незнакомых с реалиями жизни и литературного быта России XVIII века, и демонстрирует исключительную роль *Фелицы* (оды Державина и ее венценосного адресата) в личной и литературной судьбе Державина, а также в русской литературе.

В отдельных главах исследуются отголоски *Фелицы* в литературе 1783-1784 гг. (круг писателей журнала «Собеседник любителей Российского слова», в число которых входили такие поэты, как В. Жуков, М. Сушков, М. Херасков, О. Козодавлев, Е. Костров), целью которых было, с одной стороны, поэтическое соперничество с Державиным, с другой стороны, осмысление его эстетического новаторства; в литературе 1790-1803 гг., когда появились 20 произведений, написанных как анонимными, так и известными авторами, среди которых В. Капнист, Н. Николев, А. Клушин, С. Джунковский, Н. Смирнов, князь И.М. Долгоруков, в большинстве своем представлявших собой подражание и тиражирование державинской традиции до уровня готового слова; наконец, в литературе 1815-1832 гг., когда в произведениях А. Пушкина, затем М. Милонова и Н. Шатрова появляется момент литературной полемики с певцом Фелицы. История «Фелицийского текста» предстает, таким образом, в своем логичном развитии от зарождения к расцвету и завершению.

Несомненно, монография А. Варды – заметное явление в современной русистике, не только польской, но и европейской. Такое утверждение основывается, кроме уже указанных выше, на следующем соображении. Книга воссоставляет значимый эпизод истории русской литературы века Просвещения, взятой в таком аспекте, как взаимоотношения поэта и власти; демонстрирует механизмы литературного диалога, диалогическую природу творчества; показывает способность гениального произведения порождать то поэтическое «эхо», которое, в конечном счете, и образует свой «текст» в литературе. Значимость такого текста определяется не значимостью имен, его создававших, а тем «резонансным пространством» (В.Н. Топоров), культуры, которое он создает, обеспечивая преемственность культуры. Книга А. Варды – безусловное тому свидетельство.

Татьяна Автухович (Седльце)

Section de langues slaves de l'Université de Lausanne
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach
Zakład Kulturologii Wschodnioeuropejskiej Uniwersytetu Warszawskiego
при сотрудничестве
с кафедрой теории литературы и художественной культуры
Донецкого национального университета

«МИРГОРОД»

Господи Боже! Какая бездна тонкости бывает у человека!
(Николай Гоголь, *Миргород*)

Это всё дрянь, чем набивают головы ваши;
и академия, и все те книжки, буквари, и философия, всё это *ка зна що!*..
(тот же Н. Гоголь, и тот же *Миргород*)

*Международный филологический журнал, посвященный истории и эпистемологии
современного литературоведения, а также возможным ответам на вопрос о том,
как сделана и делается сегодня наука о литературе*

Основной профиль журнала:

- эпистемология современного литературоведения, обсуждение и анализ литературоведческих концепций как в контексте других гуманитарных наук, так и на фоне обиходных представлений о литературе, литературоведении, науке и гуманитарности;
- пути развития теории литературы в прошлом, настоящем и будущем;
- поиски совместного языка и вопросы терминологии современного литературоведения.

МИРГОРОД предполагает также публиковать тематические рубрики материалов, диалоги с известными литературоведами, литературоведческие дискуссии и информации о книгах.

Технические требования к публикации
(тексты высылать по адресу: mirgorod.inibi@gmail.com)

Текст

- 12 кеглем Times New Roman
- интервал 1,5
- цитаты более 3 строк выделяем отдельным абзацем, 11 кеглем, интервал 1,0
- поля - 2,5

Ссылки

- автоматические внизу каждой страницы
- 10 кеглем
- интервал 1,0

К статье прилагаем:

- **резюме на английском языке** (3-5 предложений);
- **ключевые слова**;
- **англоязычный вариант заглавия статьи.**

Сноски

А) ПРИ ЦИТИРОВАНИИ КНИГ И МОНОГРАФИЙ В СНОСКАХ УКАЗЫВАЕМ:

1) имя и фамилию автора (ов), после двоеточия – название публикации полностью курсивом, место и год издания, а после запятой – страницу для цитаты или же страницы для статьи;

2) если работа является частью сборника или монографии, то после запятой пишем «в:» (для латиноязычных изданий «in:», «w:» или «v:» в соответствии с языком книги) и курсивом указываем название книги, имя и фамилию редактора (ов);

3) если работа указана в предыдущем примечании, пишем данные автора и «ibidem».

Примеры:

- 1) Игорь Смирнов: *Кризис современности*. Москва 2010.
- 2) Нина Брагинская: *Славянское возрождение античности*, в: *Русская теория 1920-1930-е годы*. Москва 2004, с.49-80.
- 3) Maria Kłańska: *Odyseusz*, w: *Mit – człowiek – literatura*. Praca zbiorowa. Wstęp Stanisław Stabryła, Warszawa 1992, s.245-276.

Б) ПРИ ЦИТИРОВАНИИ СТАТЕЙ ИЗ НАУЧНОЙ ПЕРИОДИКИ (ЕЖЕГОДНИКОВ, ЖУРНАЛОВ) В СНОСКАХ УКАЗЫВАЕМ:

1) имя, фамилию автора, название публикации полностью (курсивом),

2) название периодического издания в кавычках (обычным шрифтом), год, том, номера страниц.

Примеры:

1) Илья Серман: *Пути и судьбы Григория Гуковского*, "Новое литературное обозрение" 2002, № 3 (55), с.54-65.

2) Kathrin Rosenfield: *Hölderlins Antigone und Sophokles' tragisches Paradoxon*, „Poetica“. Band 33 (2001), Heft 3-4, S.465-502.

* * *

Тематическая рубрика в очередном (пятом) номере **МИРГОРОДА** будет посвящена *драматургическим механизмам современной культуры* в ее основных парадигмах:

- а) «язык театра» и «театр языка»,
- б) новая драма как феномен,
- в) драма и переходная эпоха,
- г) трагедия как один из первоисточников европейской культуры

Материалы и статьи ожидаем от авторов по адресу: **mirgorod.inibi@gmail.com**