

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Т. В. Зверева

МЕТАМОРФОЗЫ ТЕЛЕСНОГО ЗРЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ-КЛАССИЦИСТОВ (М. В. ЛОМОНОСОВ, Г. Р. ДЕРЖАВИН)

Каждой культурно-исторической эпохе свойственно определенное отношение к человеческому телу, прежде всего его эстетическому оформлению и преломлению. Для нас важно переживание тела, обусловленное дискурсивной практикой русского классицизма. Прежде чем перейти к непосредственному рассмотрению интересующих нас текстов, сделаем небольшое отступление, касающееся некоторых закономерностей русской и западно-европейской культуры.

На рубеже XVII–XVIII вв. Россия недвусмысленно заявила о своей преемственности культурного наследия Древней Греции и Древнего Рима. Возвращение к античности должно было не только знаменовать усвоение западно-европейского пути развития, но и неминуемо привести к усвоению основного комплекса идей, выработанных классической культурой. В сложившейся ситуации вполне естественно ожидать рецепции телесности, поскольку античный космос немыслим вне человеческого тела, благодаря которому он, собственно, и пребывает. Еще О. Шпенглер в «Закате Европы» точно охарактеризовал «прафеномен» античной культуры как «тело». Идея телесности и скульптурности античного идеала, как показал А. Ф. Лосев, является основополагающей идеей для представителей классической филологии: «Это – общая винкельмано-шиллеро-гегеле-ницшевская традиция» [Лосев, 1993, 60].

Искусство Нового времени являет собой мирочувствование, противоположное античному. «О если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, / И выпуклую радость узнаванья...» – писал на заре XX столетия О. Э. Мандельштам, констатируя факт безвозвратной утраты телесного зрения, которое только и является гарантией интимной, нерасторжимой близости между человеком и окружающим его миром. Радость телесного познания, детское безусловное доверие к бытию, характерные для античности, утрачены на виражах исторического развития. За спиной русской культуры был усвоенный ею многовековой опыт Средневековья – великий опыт неверия в видимость формы. Идеи брэнности материального мира, его иллюзорности оказались определяющими и для русского классицизма, декларировавшего свой разрыв со средневековым прошлым.

Классицизм лишен античной веры в пластически-телесное оформление мира. Греческий миф об Атланте, невысказанным напряжением мышц удерживающем твердь космоса, совершенно чужд Новому времени, которое порождает иные мифологические сюжеты. За волей к форме скрывается трагическое неверие эпохи в способность бытия (в том числе и телесного) быть. Петербург, явившийся символом эпохи, – всегда лишь усилие формы по направлению к бытию, но никогда не само бытие. Изначальная неустойчивость Петербурга в пространстве, его пребывание вне места и составляют суть новой мифологии. Классицизм есть отражение безграничной веры в возможность формы, но за этой безграничной верой таится и величайшее сомнение в возможности ее существования. «Воля к форме» является, таким образом, оборотной стороной страха перед изначально бесформенностью мира.

Актуализация земного мира с его мирскими радостями и тревогами, характерная для Петровской эпохи, породила ощущение первичности материального бытия. Человеческое тело впервые становилось равноправным субъектом культуры, обретало свое место в аксиологической картине мира. Начало столетия отмечено небывалым подъемом живописного искусства. Парадные портреты А. М. Матвеева, А. П. Антропова, И. П. Аргунова, портретные миниатюры А. Г. Орлова и Г. С. Мусикийского, скульптурные портреты и монументальные памятники К. Б. Растрелли и М. Козловского в полной мере отражают основные интуиции Нового времени. Жанр парадного портрета есть саморепрезентация тела, прямое выражение все той же «воли к форме», без которой невысказан классический дискурс.

Вместе с тем слащавая реальность живописного портрета обманчива: его основная функция не открытие, а сокрытие реальности. «Позолота» века, культивируемый им аполлоновский миф тщательно скрывают область темного. За тяжелой поступью тела, его декоративностью и «морфологической избыточностью», присущей портретной живописи XVIII в., скрывается тщетное усилие формы к бытию. Именно поэтому жанр парадного портрета в своей основе восходит не только к идее утверждения («Я есмь!») – за внешней пышностью и округлостью классических портретов стоит трагическая мысль о бренности всего земного.

Страх перед хаосом, присущий классицизму, нашел свое прямое отражение в страхе перед крошечной «тьмой» человеческого тела. Не случайно культура XVIII в. есть культура жеста, упорядочивающего несовершенные движения человеческого тела. Обусловленность жеста культурой – ярчайшее свидетельство изъятия тела из природы, окончательной победы «блаженного порядка» над стихийностью мира. Этим отчасти объясняется вся искусственность русского классицизма. «Жеманные грации» и «ужимки» [Бенуа, 1998, 35] не что иное, как «очаровательная ложь» столетия, призванная утаить истинный язык человеческого тела. Противостояние культуры природе обретает самые широкие формы.

Обозначенные тенденции прослеживаются и в литературе. Основным конфликтом классической трагедии, как известно, является конфликт долга и страсти, за которым угадывается все та же борьба с первоначальным челове-

ческим грехом. «Страсть» есть избыток телесного; это та трагическая вина героя, которую он пытается избыть в пространстве классического сюжета. «Апология десекуализированной любви» [Шенле, 2003, 125–141], позднее представленная в сентиментальных повестях Н. М. Карамзина, явилась логическим следствием подобного отношения к проблеме тела в русской культуре.

Однако в целом телесные аффекты находятся за пределами изображения в произведениях писателей-классицистов. Тело погружено во тьму «близкого», не различимого на данном этапе историко-культурного развития. Одной из важнейших задач настоящей работы является попытка описать данную «зону антитекста», в которую оказалось помещенным «тело». Объектом рассмотрения является творчество М. В. Ломоносова и Г. Р. Державина – авторов, находящихся на противоположных полюсах классицистской системы. Вместе с тем творчество обоих обусловлено единым механизмом культуры, вследствие действия которого в поэзии Ломоносова и Державина обнаруживается гораздо больше сходств, нежели различий. В частности, общим оказывается и опыт отрицания тела.

Необходимо подчеркнуть, что речь в данной работе идет о принципах изображения, поскольку телесное не является сферой прямой репрезентации в классицистическом дискурсе. Именно поэтому нас в большей степени будет интересовать не объектный, а субъектный уровень текста. В зрительном поле художественно воссоздаваемой реальности всегда присутствует некоторый телесный остаток, а именно – тело самого наблюдателя. Субъект не только описывает мир с определенной пространственно-временной точки зрения, но и непосредственно вписан в него, наделен «пространственной протяженностью». Иными словами, речь идет о телесной воплощенности автора в тексте, о своего рода «концепированном теле автора». В данной работе мы попытаемся выявить телесные реакции на мир, неизбежно присутствующие в тексте. Эти реакции, как правило, относятся к «внутренней стороне» художественной реальности, они не всегда эксплицированы, но именно телесные жесты восходят к подлинному языку эпохи.

В поэзии М. В. Ломоносова с самого начала угадывается некий недостаток телесности. Тенденция к развоплощению – одна из основных тенденций в творчестве поэта: «...поэзия Ломоносова свободна от необходимости установления равновесия между поэтом и предметностью...» – писал Л. В. Пумпянский, акцентируя внимание на в высшей степени беспредметном характере ломоносовской оды [Пумпянский, 2000, 56–57]. Действительно, ода изначально лишена какой бы то ни было связи с реальностью; являясь выражением мира возможного, слово в оде утрачивает свою принадлежность вещи.

Бесплотность изображаемого мира проявляет себя прежде всего в известной проницаемости поэтического пространства, которое никогда не оказывает ожидаемого «сопротивления». Движение «сквозь» и «чрез» организует одическую образность, выявляя нематериальный характер описываемых действий:

Мы пройдем с Ним сквозь огонь и воды,
 Преодолим бури и погоды,
 Построим грады на реках.

[Ломоносов, 1959, 143]

Вследствие того, что ломоносовский мир лишен исходной плотности и тяжести телесного бытия, получает свое максимальное воплощение идея «парения», на которую обратили внимание уже современники поэта. Мир, увиденный с «высоты птичьего полета», демонстрирует абсолютное торжество Взгляда. Эпоха Просвещения, как известно, исходила из безусловного доверия к видимым (оче-видным) формам. Уже в начале столетия в России появляются эстетические трактаты, в которых зрение ставится на первое место и восхваляется вслед за Аристотелем [см.: Спафарий, 1970; Магницкий, 1703]. Однако «зрение», представленное в оде Ломоносова, носит совершенно особый характер. Несмотря на привилегированную точку зрения, с которой описывается мир, читатель его «не видит», точнее, видит что-то другое, принципиально не соотносящееся с подлинной реальностью.

Сфера поэтического видения всякий раз подменяется Ломоносовым сферой поэтических видений (здесь и далее в цитатах разрядка наша. – Т. 3.):

Но спешно толь куда восходит
 Внезапно мой плененный взор?
 Видение мой дух возводит
 Превыше Тессалийских гор!

[Ломоносов, 1959, 66];

О коль видение прекрасно!
 О коль мечтание ужасно!

[Там же, 774]

Именно поэтические грезы, мистические видения грядущего и составляют объектный план торжественной оды. Взгляд поэта призван узреть за проходящими и несовершенными формами социофизической реальности подлинную историю России, несомненно, восходящую к Священной истории.

Собственно поэтическая функция определяется Ломоносовым как способность «зреть», «видеть невидимое». Благодаря оптическим превращениям «невидимое» получает в оде статус «зримого». «Чудесный взор» пиита неизменно прикован к императорскому трону, символизировавшему идею высшего космического порядка. Жанр оды, таким образом, нацелен на обнажение невидимого эйдетического Порядка.

Соответственно можно говорить об особом, принципиально не телесном, характере зрения, представленного в оде. Несмотря на то, что слова «взирать» «воззри», «взор», «око» являются едва ли не самыми употребительными в поэтическом словаре Ломоносова, речь здесь, однако, не идет о привычных для современного читателя формах телесного зрения, а скорее об особом активном зрении, основная функция которого – воздействовать на окружающую реальность:

Елисавета царством мирным
Российския смягчит сердца
И, как дыханием зефирным,
Взираньем краткого лица
В л и в а е т благосклонность в нравы...

[Ломоносов, 1959, 773]

...Где Дщерь Петрова мне щедротною рукою
Награду воздала между трудов к покою,
Трудов, что ободрил Екатеринин глас,
И взор жизнь нову влил и воскресил Парнасе!

[Там же, 805]

Взор, таким образом, обладает не столько волей к созерцанию, сколько волей к преобразению, взгляду атрибутирована вся сила магического жеста. Ода Ломоносова – исключительное господство Взгляда, который не столько видит, сколько овладевает пространством. (В некоторых случаях происходит прямое отождествление лексем «видеть» и «владеть»: «Что видишь – все твое...» – данная словесная формула, запечатленная в одном из последних ломоносовских текстов, наиболее полно отражает основную интенцию ломоносовского «взора».)

Добавим также, что указанная активность/агрессивность зрения часто усиливается эпитетом «грозный», указующим как на созидательную, так и на разрушительную функции взгляда:

Великой Анны грозный взор
Отраду дать просящим скор.

[Ломоносов, 1959, 26]

На запад смотрит грозным оком
Сквозь дверь небесну Дух Петров.

[Там же, 97]

Подобной функцией наделяется в поэзии Ломоносова и рука:

От теплых уж берегов Азийских
Вселенной часть до вод Балтийских
В объятьи Вашем вся лежит.
Лишь только Перстик Ваш погнется
Народ бесчислен вдруг зберется,
Готов идти, куда велит.

[Там же, 36]

«Рука» – выражение все той же направленной духовной энергии, призванной преобразить мир и подчинить его власти субъекта. На наш взгляд, следует говорить о возникающем в поэтической системе Ломоносова симбиозе «слова», «жеста» и «взгляда». В данном случае Ломоносов оказывается верен предшествующей традиции, для которой «изображение руки обозначало Слово – прозвучавший с небес Глас Всевышнего... <...>. Средневековый жест

становится не только сопровождением слова (как у римских ораторов), не только его обозначением, его знаком, но его прямым во-площением («...и Слово стало плотью...» – Иоанн), его телесной ипостасью» [Данилова, 2002, 5].

Изображаемые поэтом жесты, конечно же, менее всего соотносятся с реальной пластикой образа, более того, они вообще не принадлежат области телесного в привычном понимании. «Авторское тело» исчезает во Взгляде. В результате подобной «регрессии» предлагаемая реальность оказывается принципиально недоступной для непосредственного чувственного восприятия: автор как бы не обладает опытом телесной жизни в тексте. Не случайно предметом изображения в торжественной оде всегда является предельно удаленный мир:

Возри на света шар пространный,
Возри на понт, Тебе подсланный,
Возри в безмерный круг небес.

[Ломоносов, 1959, 108]

Вместе с тем, несмотря на то, что в оде постоянно декларируется открытость пространства взгляду, оно никогда не приближено к воспринимающему его субъекту. Специфика ломоносовского зрения заключается в том, что оно не столько приближает, сколько удаляет читателя от чувственно-осязаемой реальности. Объект созерцания всякий раз задан, но никогда не дан в опыте телесного познания. Даже в том случае, когда Ломоносов подключает «близкое зрение» и абстрактные картины сменяются предметным и более детальным изображением, близкое пространство по-прежнему остается недоступным для пластического восприятия. Принцип панорамного изображения, занимающий исключительное место в ломоносовском творчестве и являющийся отличительным признаком одического жанра, – это экспансия зрения, наименее чувственного из всех органов чувств. В то же время в оде почти отсутствуют слуховые впечатления, и, конечно, в ней совсем нет места для впечатлений осязательных и обонятельных. «Зона касания» – это *terra incognita*, та сфера, пересечение границ которой знаменует собой кризис классицизма. Важно, что из пространства классических текстов навсегда изгоняются чувства (обоняние и осязание), которые в силу своей природы открывают возможности для самого интимного диалога между человеком и миром.

Все же отметим, что в торжественной оде иногда встречаются описания близкого пространства. Однако, во-первых, подобные описания не занимают существенного места в составе данного жанра, их присутствие – скорее исключение, которое является подтверждением более общей закономерности. Во-вторых, картинам «близкого» свойственна совершенно иная функциональность. Как правило, эти картины являются воплощением образа преходящего мира, находящегося во власти времени. Преходящему свойственна исключительная «плотность». Эта необычная для оды «интенсивность материи» находит свое выражение в образах «сгущения»:

Огня ревущего удары
И свист от ядр летящих ярый

Згущенный дымом воздух рвут
И тяжких гор сердца трясут;
Уже мрачится свет полдневный,
Повсюду вид и слух плачевный.

[Ломоносов, 1959, 89]

В этом случае мир наконец обретает свою исходную «плотность», но вместе с тем обнаруживает и свой «тленный состав»:

Смешившись с прахом, кровь кипит;
Здесь шлем с главой, там труп лежит;
Там меч с рукой, отбит, валится.
Коль злоба жестоко казнится.

[Там же, 92]

Принципиальная бестелесность мира есть необходимейшее условие его вечности. Мир ставшего (явленного, материально воплощенного) – мир, подверженный неминуемому телесному распаду, обреченный быть знаком все-разрушающего хода времени. Только не-явленное, лишенное какой бы то ни было телесной оболочки, обладает, с точки зрения человека рационалистической эпохи, подлинным онтологическим статусом.

В целом, движение ломоносовской поэтики можно обозначить как движение к бестелесности. Последние тексты демонстрируют усиление атектонических принципов изображения мира. Не случайно поэтическим завещанием Ломоносова становятся элегические в своей направленности «Стихи, сочиненные на дороге в Петергоф, когда я в 1761 году ехал просить о подписании привелегии для академии, быв много раз прежде за тем же»:

Ты Ангел во плоти иль, лучше, ты безплотен!
Ты скачешь и поешь, свободен, беззаботен;
Что видишь – все твое; везде в своем дому;
Не просишь ни о чем, не должен никому.

[Там же, 736]

Ломоносовский «кузнечик» и есть воплощение той исходной «легкости»/«бесплотности» бытия, которая была предметом исканий «безумного и мудрого» столетия.

Итак, Ломоносов лишен материального воображения в силу эпохального страха перед тьмой и бесформенностью первородной материи. Напротив, поэзия Г. Р. Державина, казалось бы, всецело основана на материальных фантазиях. Именно Державин возвращает русской словесности всю полноту чувственно-материального бытия, его исходную онтологическую тяжесть.

Однако подлинный смысл происшедших изменений, на наш взгляд, заключен не столько в значительном расширении изобразительного, сколько в процессе овеществления, опредмечивания мира, в результате которого пространство, прежде понимаемое как абстрактное, наконец, проявляет себя в предметном бытии, обретая телесные структуры. Взгляд «сквозь» и «по ту сторону» вещи, характерный для ломоносовской оды, сменяется взглядом,

как бы наталкивающимся на плотность окружающей среды. Именно тектоническая напряженность видимого отличает Державина от предшествующих поэтов.

Следует также указать на изменение пространственной перспективы: изображаемый мир располагается в непосредственной близости от воспринимающего его субъекта. Еще Н. В. Гоголь говорил о постоянном пересечении дальнего и близкого пространства, приводящем к эффекту чрезвычайно крупного плана в державинской поэзии: «Иногда бог весть как издали забирал он слова и выраженья затем именно, чтобы стать ближе (рядка наша. – Т. 3.) к своему предмету» [Гоголь, 1986, 325]. Определенный, вещественно-оформленный космос, доступный, наконец, не только «взору», но и «руке», касанием удостоверяющейся в наличности бытия, – это мир, которого доселе не знала русская литература.

Появление вещественно-материального плана и изменение пространственной перспективы вели к существенной перестройке всей субъектно-объектной системы державинского творчества. Категория пространства сменяется здесь категорией места, в котором субъект обретает в конце концов телесные очертания. Принцип панорамного изображения, когда-то положенный в основу ломоносовской и сумароковской од, неминуемо приводил к развоплощению субъекта. Панорамные изображения лишены перспективы в привычном понимании. Как показал М. Ямпольский, здесь наблюдатель «...хотя и помещен в центр, но утрачивает центральное положение субъекта, традиционно связываемое с точкой зрения живописной перспективы» [Ямпольский, 2000, 11]. Иными словами, поэт (точнее, пиит) в додержавинской оде максимально приближен к Божественному субъекту, центр которого – «везде и нигде». В поэзии Державина наблюдатель впервые занимает определенное место в пространстве и времени. «...словесный пейзаж, возникающий под пером Державина... <...> ...имеет характер топографически точного соответствия реальной местности: по стихотворению “Прогулка в Сарском Селе” можно установить точку зрения, с которой поэт воспринимает окружающие его виды» [Лебедева, 2003, 294].

Близкий мир, в который оказалось помещенным «тело автора», востребовал всю полноту телесно-чувственных реакций. Видение Державина не могло по-прежнему опираться лишь на абстрагированные зрительные формы. На наш взгляд, можно говорить о возникновении новых телесных практик, которые были принципиально невозможными в творчестве предшествующих авторов. Первоочередная поэтическая задача Державина – очертить и установить границы чувственного опыта.

Для державинской поэзии характерно внимание к почти неуловимым движениям тела. Мир буквальным образом исполнен легких телесных «касаний»:

Пленира! На диване
Простерлась надо мной,
И легким осязаньем
Уст сладостных твоих,
Как ветерок дыханьем,

В объятиях своих
Меня ты утешаешь
И шепчешь нежно вслух...

[Державин, 1957, 209]

Следует также обратить внимание на исключительную функцию запахов, еще, кажется, не описанную в связи с державинской поэтикой. Воздух обрывает всю «густоту» и «вязкость» материи:

Пойдем севодни благовоный
Мы черпать воздух, друг мой! В сад...

[Там же, 229];

Дыша невинностью, пью воздух, влагу рос...

[Там же, 327]

В минуты счастливого единения с миром поэт вдыхает всю неповторимую прелесть его ароматов, испытывая при этом почти физиологическое наслаждение.

Обоняние призвано исключить дистанцию между субъектом и объектом, именно в этом акте восприятия человек оказывается неотделимым от мира, глубоко проникающего в него. Поэт как бы пытается вместить мир в пределы собственного тела, ощутить полноту бытия через систему «низших» чувств, некогда отвергнутых классицизмом. (Отметим, что случаи упоминания запахов носят единичный и несистемный характер в додержавинской поэзии).

Ассимиляция субъекта и объекта достигается также благодаря описаниям вкусовых ощущений. При этом следует уточнить, что речь чаще идет о мотиве предвкушения. Изображенные поэтом яства словно застывают в пространстве живописной картины, искушая читателя и пробуждая его телесное восприятие:

Гремит музыка, слышны хоры
Вкруг лакомых твоих столов;
Сластей и ананасов горы,
И множество других плодов
Прельщают чувства и питают...

[Там же, 90]

Мир-стол замер в ожидании званных гостей, которым еще только предстоит приобщиться к жизни, сполна вкусить ее радость и горечь. («Сладкое», «вязкое», «густое» – онтологические категории в поэтике Державина. Все это атрибуты живой материи, являющейся главным предметом изображения в державинской лирике. Даже поэзия обрывает здесь «вкусовые» качества, уподобляясь «вкусному лимонаду»).

Перед нами картины, буквальным образом пронизанные чувством телесности. Это первые откровения Тела в русской словесности, откровения, быть может, еще наивные, но несомненно подлинные. Здесь начинают

вырисовываться контуры «авторского тела», которое отныне вписано в мир и испытывает на себе всю полноту воздействия внешней материи.

Однако радость обретения мира почти всегда омрачена у Державина мыслью о его неизбежном распаде. Образы «ущербного» тела впервые появляются в 1794 г. В стихотворении «Вельможа» дана целая галерея немощных героев, «обремененных» телом:

А там израненный герой,
Как лунь во бранях поседевший...

<...>

А там – на лестничный восход
Прибрел на костылях согбенный
Бесстрашный, старый воин тот...

[Державин, 1957, 214]

Человеческое тело, таким образом, становится не только источником радости, но и источником боли, беспрестанно напоминающей о кратковременности земного существования. В творчестве Державина страх перед телом нашел свое отражение в той же, уже упомянутой нами тенденции развоплощения, берущей свое начало в творчестве Ломоносова.

Поэзия Державина пронизана мечтой о преодолении исходной тяжести земного мира. Не случайно наиболее важной стихией для державинской лирики является стихия воздуха. Уже названия стихотворений Державина («Облако», «Буря», «Соловей», «Снигирь», «Ласточка», «Павлин», «Соловей во сне», «На птичку» и т. п.) формируют особый – «воздушный» контекст.

К этому же ряду смыслов может быть отнесен и мотив вознесения, характеризующий главным образом позднюю лирику Державина («Облако», «Лебедь»...)

Тоска о парении наиболее ярко воплощена в одном из лучших державинских текстов – стихотворении «Лебедь» (1804):

Необычайным я пареньем
От тленна мира отделюсь,
С душой бессмертною и пеньем,
Как лебедь, в воздух поднимусь.

[Там же, 303]

Важно отметить, что здесь речь идет не о метафорическом, а о буквальном «отделении» бессмертной души от бренного тела. Развертываемый на протяжении первых девяти строф гипотетический сюжет об экстатическом полете души неожиданно обретает статус подлинности. Последняя строфа изменяет временной регистр текста. Глаголы будущего времени («отделюсь», «поднимусь», «не задержусь», «предпочтусь», «не заключит» «не превращусь», «раздамся» и т. д.), организующие «пространство представления», сменяются прямыми обращениями и призывами, перформативными по своей функции. В результате подобного построения текста происходит «выход» за пределы речевого акта в сферу чистого действия:

Прочь с пышным, славным погребеньем,
Друзья мои! Хор муз, не пой!
Супруга! Облекись терпеньем!
Над мнимым мертвецом не вой.

[Державин, 1957, 204]

Данный текст выстроен таким образом, что его финал заставляет читателя еще раз оглянуться на весь предшествующий сюжет и развернуть его в обратном порядке. Смерть уже состоялась, как, впрочем, и вознесение души. При этом последняя строфа не только возвращает к началу текста, но и обнажает мнимость его конца. Перед нами лирическая исповедь души, уже освободившейся от тяги земного мира. Это своеобразный урок Вечности, который противопоставлен в системе державинского творчества уроку Времени, запечатленному грифелем на аспидной доске.

Два вектора державинской поэзии (воплощение и развоплощение) нашли свое выражение в оде «Евгению. Жизнь Званская», программном тексте для заключительного этапа творчества. Написанная в 1807 г., эта ода, с одной стороны, является своеобразным итогом предшествующих исканий, с другой – напрямую примыкает к зарождающейся романтической элегии. Остановимся на более детальном прочтении данного текста в силу того, что в нем запечатлен важный для нас переход от тектонического видения мира к видению атектоническому.

Сюжет воплощения организует первую часть оды: лирический субъект не только открывает взору читателя всю полноту чувственно-материального бытия, но и сам воплощается в нем. Державин последовательно обнажает все этапы «телесного» вхождения в мир. Внутренний взор, к которому поэт апеллирует в начале, сменяется взором внешним, чтобы затем уступить место иным телесным впечатлениям – слуху, обонянию и вкушению:

Восстав от сна, взвожу на небо скромный взор;
Мой утренюет дух правителю вселенной;
Благодарю, что вновь чудес, красот позор
Открыл мне в жизни толь блаженной.

Пройдя минувшую и не нашедши в ней,
Чтоб черная змия мне сердце угрызала...

<...>

Зрю на багрянец зарь, на солнце восходящее,
Ищу красивых мест между лилей и роз...

<...>

Смотрю над чашей вод...

<...>

Пастушьего вблизи внимаю рога зов,
Вдали тетеревей глухое токованье,
Барашков в воздухе, в кустах свист соловьев,
Рев крав, гром жолн и коней ржанье.

На кровле ж зазвенит как ласточка, и пар
Повеет с дома мне манжурской иль левантсуй...

<...>

Когда же мы донских и крымских кубки вин,
И липца, воронка и чернопенна пива
Запустим несколько в румяный лоб хмелин...

[Державин, 1957, 327]

«Удовольствие от бытия», переданное в начальных строфах, достигается благодаря предельной интенсификации телесных ощущений. Мир застывает в мгновении своего осуществления/овеществления: «О, коль прекрасен мир!». Однако сюжет оды не исчерпывается переданным движением к полноте и окончательной свершенности человеческого бытия. Конец «послания» знаменует качественно иную ступень осмысления реальности. Трансформация принципов изображения связана, на наш взгляд, с присутствием в оде элегической тональности, которая, несомненно, усиливается к концу. Жанр элегии неизбежно несет в себе элементы атектонического видения: пластические объекты утрачивают здесь самостоятельный онтологический статус, являя свою «бренность»:

Разрушится сей дом, засохнет бор и сад,
Не вспомнянется нигде и имя Званки...

[Там же, 333]

Претерпевает существенные изменения и лирический субъект. Как известно, элегический герой осуществляет выход за пределы настоящего, находя свое подлинное «я» в «минувшем». Любопытно, что функция «минувшего» в данном тексте принадлежит настоящему времени. Державин смещает временной фокус текста: поэт из будущего смотрит на настоящее, в котором его уже нет. «Тело автора» подменяется «текстами», хранящими память о былом певце. Подобное обращение «тела» в «текст» – знак новой литературной эпохи, обладающей не только безусловной верой в воскрешающую функцию Слова, но и верой в то, что «слово» и «тело» есть понятия если не тождественные, то хотя бы взаимозаменяемые. Вместе с тем перед нами очередная попытка культуры (на сей раз романтической) исключить «тело» из зоны видения, превратив его в знак, уводящий в иную – не телесную – сферу смыслов...

Таким образом, вопреки общепринятой точке зрения, в державинской поэзии угадывается все то же движение как к развоплощению изображаемого мира, так и к развоплощению воспринимающего этот мир субъекта. Несмотря на ряд существенных отличий, разделяющих поэзию Ломоносова и Державина, их творчество определяется единым механизмом регрессии телесного, который был характерен для культуры XVIII в.

В самом начале статьи мы попытались показать универсальный характер данного механизма, охватывающего собой все области человеческой культуры. Остается добавить лишь следующее. Идея «блаженного порядка», которой пыталась жить эпоха Просвещения, имела лишь одно уязвимое место – время. Именно этой причиной обусловлен пространственный код эпохи. «Проархитектурность» русского классицизма привела к тому, что время на

каком-то этапе историко-культурного развития стало «невидимым» и «неразличимым». Параллельно этому шел процесс, который с некоторой долей условности можно обозначить как процесс «опространивания тела». Начиная с начала XVIII в. тело становится элементом декоративного, геометрически выверенного пространства. Эта исключительно пространственная репрезентация человеческого тела – неотъемлемое свойство просветительской эпохи, всеми силами противостоящей энтропии. Между «телом» и «временем» вставало пространство, культивируемое как вечное и неизменное. Не случайно ведущей идеей эпохи оказывается памятник, который явился воплощенной мечтой о нетленном теле. Тело-камень, навсегда обретшее «место» в пространстве мира, и есть тот идеал, к которому стремился человек Просвещения:

Я знак бессмертия себе воздвигнул
Превыше пирамид и крепче меди,
Что бурный Аквилон сотреть не может,
Ни множество веков, ни едка древность.

[Ломоносов, 1959, 184]

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
Металлов тверже он и выше пирамид;
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полет не сокрушит...

[Державин, 1957, 233]

Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1998.

Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1986.

Данилова И. Е. Слово и зримый образ в европейской живописи от Средних веков до XX века. М., 2002.

Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957 (Б-ка поэта. Бол. сер.).

Лебедева О. Б. История русской литературы XVIII века. М., 2003.

Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 8. М.; Л., 1959.

Лосев А. Ф. Бытие – Имя – Космос. М., 1993.

Магницкий Леонтий. Арифметика. М., 1703.

Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собр. тр. по истории русской литературы. М., 2000.

Спафарий Н. Эстетические трактаты. Л., 1970.

Шенле А. Между «древней» и «новой» Россией: руины у раннего Карамзина как место «modernity» // Новое лит. обозрение. 2003. № 59.

Ямпольский М. Наблюдатель: Очерки истории видения. М., 2000.