

«РУИННЫЙ ТЕКСТ» РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ РУБЕЖА XVIII-XIX ВВ.

Пространственный код является определяющим для классического видения мира. Чертежник, зодчий, архитектор становятся главными фигурами Нового времени. «Архитектурные грезы» столетия нашли свое отражение в Петербурге, городе, которому было суждено стать зримым воплощением мифа о камне.

В период тотальной власти Архитектуры все остальные виды художественного творчества, в том числе и поэтического, также «опространствуются». Словесное искусство становится частью общего, архитектурного, замысла эпохи. Культура XVIII века неизменно устремлена к Камню, являющемуся хранителем Времени. Камень явился не только исходным материалом для создания нового мира, но и своеобразным пределом, той чертой, за которой существование классических форм культуры оказывается невозможным. Логическим пределом подобной дискурсивной практики становится Памятник, которым гениально завершает себя классическая эпоха. Памятник — символ Места, понятого в аристотелевском смысле. Это та точка, в которой пространство получает свое идеальное воплощение и вследствие этого — право на вечное существование. «Медный всадник» Фальконе явился тем сакральным центром, в котором классическая культура обрела искомое равновесие/бессмертие. Вместе с тем именно открытие фальконетова памятника (7 августа 1782 г.) отмечает тот временной рубеж, за пределами которого начинают усматриваться качественно иные формы культуры.

Уже к 1780-1790-м гг. происходит переосмысление основного постулата классической эпохи, в соответствии с которым пространственные формы «обречены» на вечное существование, поскольку они «уже» существуют. (Небезынтересно, что чуть ранее, в 1775 году, Парижская академия наук приняла решение не рассматривать более никаких проектов *perpetuum mobile*. В основе идеи «вечного двигателя» лежала вера человеческого разума в возможность «жизни вечной», чудесным образом преодолевающей Время и бесконечно сохраняющей свой энергетический потенциал. Закон сохранения энергии, таким образом, к концу столетия обнаружил свою полную несостоятельность.)

Принцип «рассеивания» энергии, пришедший на смену принципу самосохранения, приводит к качественно иному восприятию мира. Если в начале столетия человек верил в вечность мира, «высеченного» из камня, то теперь он оказывается перед иной реальностью — реальностью низвергаемых временем зданий. 1774 годом датирован перевод оды Ж.-Б.Руссо «*Sur un commencement d'annee*», принадлежащий Н.А.Львову. Здесь, пожалуй, впервые в русской литературе в столь обнаженном виде заявлена тема тщетности всякого человеческого усилия, направленного на создание вечной формы. Несомненно, что в данном случае мы имеем дело с отголоском ветхозаветного мифа о Вавилонской башне:

*Коль тщетно смертный помышляет
Чрез зданье стен бессмертным стать,
Та тщетность, их что созидает,
Не может вечность им придать [7:374].*

В контексте наших рассуждений, особое значение обретает и то, что, как известно, Н.А.Львов был не только поэтом, но и крупнейшим архитектором своего времени. Перед нами явление принципиально новой для русской культуры фигуры — фигуры Архитектора, не верящего в былую силу Камня. (Показательно, что впослед-

ствии в творчестве Львова появится ода с весьма примечательным названием — «Музыка, или Семитония»:

*Глагол таинственный небес!
Тебя лишь сердце разумеет;
Событию твоих чудес
Едва рассудок верить смеет.
Музыка властная! Пролей
Твой бальзам сладкий и священный
На дни мои уединенны,
На пламенных моих друзей! [7:358-359].*

Написанная на исходе столетия, «музыкальная ода» знаменует собой конец «архитектурной эпохи». Пространство уступает место Времени, поэт-Музыкант приходит на смену поэту-Архитектору.)

Новое мироотношение находит свое воплощение в появлении новой для русской литературы теме — теме руин. В предлагаемом исследовании представлена попытка проследить зарождение и развитие «руинной темы» в литературе конца XVIII века. В отечественном литературоведении обозначенная нами тема уже рассматривалась, но преимущественно на материале элегической поэзии, относящейся к романтической эпохе [2:9]. Однако появление «литературных руин» датируется более ранним, классическим, периодом русской литературы. На наш взгляд, возникновение данной темы обусловлено обозначившимся тотальным кризисом пространства, который собственно и привел в конечном итоге к «культурному взрыву» рубежа XVIII — XIX вв.

Появление новой темы в рамках той или иной культуры всякий раз обусловлено не только ее внутренним смыслопорождающим механизмом, но и рядом влияний, одни из которых восходят к так называемому «дальнему» контексту, другие — к «близкому». В рамках настоящей работы мы не ставим себе целью выявить все эти воздействия, поскольку для этого требуется самостоятельное исследование. Речь пойдет лишь о некоторых типологических сходствах и различиях. Образы «руин» прежде всего могли быть навеяны античной поэзией (Гораций, Овидий...), но влияние античности в 70-80-е гг. было несколько ослабленным, точнее, сам характер воздействия античной лирики на русскую поэзию был опосредованным. В силу этого более актуальным представляется «ближний» европейский контекст, на котором необходимо заострить внимание.

Следует начать с того, что обозначенный хронологический период занимает особое место в истории России. С начала 70-х гг. начинается активная рецепция западноевропейской культуры. Именно в этот период руины становятся одним из доминирующих мотивов в европейской живописи (Каспар Фридрих, Джованни Паоло Панини, Джованни-Николо Сервандони, Юбер Робер...). Общеизвестно, что зарождение интереса к руинной теме возникает в западноевропейском искусстве в связи с именем Пиранези, итальянского художника, явившегося автором сотен гравюр с видами древнеримских развалин. Благодаря его «римским этюдам» Рим начал восприниматься в качестве гигантской руины. 1779 г. был ознаменован созданием знаменитой картины французским художником Юбером Робером, на которой изображались развалины Большой галереи Лувра. «Будущие развалины» олицетворяли конечное торжество времени над пространством, природы над культурой.

Однако, несмотря на распространенность данного мотива в европейской живописи, в России почти отсутствует видимый интерес к руинной теме. Впоследствии А.Бенуа, правда, отметит влияние живописи Ю.Робера на полотна Ф.Я.Алексеева [1:87], но это влияние носит второстепенный и весьма опосредованный характер. В картинах русских художников конца XVIII в. (С.Ф.Щедрин, М.М.Иванов, Ф.Я.Алексеев...) продолжает господствовать «геометрический стиль», являющийся отражением незыбле-

мой веры в вечность петербургских перспектив. В то время как Запад уже открыл для себя законы энтропии, которым неизбежно подчинен эмпирический мир, русская живопись все еще продолжала творить миф о «застывшем» Пространстве. Исключением, пожалуй, является лишь «Колизей» Сильвестра Щедрина: полуразрушенные стены Колизея, поросшие плющом руины, напоминали зрителю о царстве Хроноса.

Руинная тема, не востребованная русскими живописцами, была усвоена и развита русской словесностью. Конец столетия был ознаменован появлением целого ряда литературных произведений, в которых «развалины» и «руины» занимают центральное положение. Это руины Н.М.Карамзина («Письма русского путешественника», «Бедная Лиза», «Остров Борнгольм»), «готические развалины» Г.П.Каменева, «отломки мраморны» И.Дмитриева, «страшны обломки» А.П.Радищева, «разрушенные столпы» Г.Р.Державина...

В 1789 г. появляется стихотворение И.Дмитриева «Две гробницы», начинающее собой особую «кладбищенскую тему» в русской литературе. Построенный в форме диалога, дмитриевский текст является своеобразным спором о памятнике, точнее, о способности Камня по-прежнему свидетельствовать о Вечности:

*И вот начаянно послала мне судьба
Отломки мраморны разрушенна столба.
Нет вечного! И мрамор бренный! [7:653].*

«Мраморный столб», верой в незыблемость которого жила просветительская эпоха, становится у Дмитриева символом бренности. У человеческого тела отнимается его последнее пристанище — мрамор, а вместе с тем, и право на бессмертие. Вторая гробница, на которую имеется прямое указание в названии стихотворения, отсутствует. Но именно отсутствие Камня парадоксальным образом связывается поэтом с идеей бессмертия. «Страшное позорище» разрушенного столпа уступает место живой «прекрасной картине»:

*Здесь вьется виноград, там вижу лес густой;
Здесь рощи, поле там украшено скирдами;
Здесь тучные луга, покрытые стадами.
Вот памятник, моим оставленный отцом! [7:653].*

Следует также особо выделить намеченное в данном тексте противопоставление 'камня' и 'сада', которое станет «базовым» для литературы конца XVIII века. При этом образ камня все чаще начинает восприниматься в негативном аспекте, в то время как образу сада, как правило, атрибутированы положительные характеристики.

Осуществленный И.Дмитриевым отказ от идеи памятника является знаком, который указывает на кризисный характер 1780 — 1790-х гг., утративших доверие к пространственным формам.

«Памятник герою» Г.Р.Державина, написанный вслед дмитриевскому тексту в 1791 г., во многом дублирует те смыслы, о которых было сказано выше:

*Вещай: сей столп повергнет время,
Разрушит. — Кто ж был полководец?
Куда его прошли победы?
Где меч его? где шлем? где образ?*

*Развалины, могилы, пепел,
Черепья, кости им подобных —
Не суть ли их венец и слава? [3:174].*

Камень более не является вместилищем памяти, утрачивая свою исходную онтологическую функцию. Данную функцию осуществляет теперь «преданье»; не памятник, а Муза увековечивает память героя:

*Такого мужа обелиски
Не тем славны, что к небу близки,
Не мрамором, не медью тверды;
Пушай их разрушает время,
Но вовсе истребить не может:
Живет в преданьях добродетель.*

Строй, Муза, памятник герою... [3:75].

Символ камня у Державина слишком сложен, чтобы претендовать на исчерпывающее рассмотрение в рамках данного исследования. Отметим лишь, что в поэтической мифологии раннего Державина камню отведена едва ли не главная роль. Тенденция к кристаллизации пространства прослеживается вплоть до конца 1790-х гг., после чего заметно ослабевает. Зато в значительной мере усиливается тенденция к развоплощению пространственных образов. Дематериализация реальности связана в первую очередь с тем, что мир в конце XVIII столетия лишается своей устойчивой структуры, его сохранность более не обеспечена неизменностью Камня. В поздней поэзии Державина суждено поблекнуть сиянию выкристаллизованного мира. Миф о камне блестяще завершает себя в таких поэтических шедеврах, как «Прогулка в Сарском Селе», «Водопад», «Павлин», после чего 'алмазы' окончательно уступают место 'руинам'. (Отметим, однако, что образы «камня» продолжают присутствовать в «античной лирике», но этим образам свойственна совершенно иная функциональность.)

В 1797 г. Державин создает стихотворение «Развалины», которое в полной мере отражает кризис пространственного мировосприятия, характерный для заключительного этапа поэтического творчества. Данный текст полемичен не только по отношению к предшествующей поэзии, но и по отношению к классическому видению мира в целом. Не случайно, первые строфы демонстрируют строгое следование традиции: в начале текста дается едва ли не полный перечень всех архитектурных образов, имеющихся в арсенале одической поэтики:

*Вот здесь, на острове, Киприды
Великолепный храм стоял:
Столпы, подзоры, пирамиды
И купол золотом сиял [3:261].*

Державин как бы намеренно идет по пути автоцитации, обнажая «общие места» собственной поэтической системы. По-видимому, нарочитая чрезмерность подобных описаний входит в художественную задачу автора. Данная избыточность необходима для того, чтобы в дальнейшем можно было сильнее оттенить исчерпанность пространственных образов, составляющих суть классической поэтики. Последующий текст являет собой «обломки» наиболее устойчивых элементов оды. Прежде всего, следует обратить внимание на осуществленную Державиным инверсию «базовой» конструкции, на которой покоилось «здание» классической оды. Сложившаяся главным образом в системе ломоносовского творчества синтаксическая формула «НЕ БЫЛО — ЕСТЬ» [6:163], преобразуется Державиным в противоположную синтаксическую конструкцию «БЫЛО — НЕТ»:

*Но здесь ее уж ныне нет,
Померк красот волшебных свет,
Все тьмой покрылось, запустело;
Все в прах упало, помертвело... [3:264].*

Космогоническая мифология, лежащая в основе эпохи Просвещения, сменяется мифологией эсхатологической, которая в дальнейшем будет предопределять особенности романтической поэтики. Творение уже не начинается в Камне, а свершается и завершается в нем. Не случайно в «Развалинах» возникает мотив тьмы, явно тяготеющий к библейской «кромешной тьме» (Матф. 8, 12 и др.). Свершающееся действие на сей раз разворачивается вне света, а, следовательно, и вне спасения...

Обнаружение типологических сходств и различий в решении «руинной темы» не входит в задачу нашего исследования, однако, об одном аспекте проблемы сказать все же необходимо. Несомненно, что «Развалины» Державина были напрямую связаны с античной традицией. Говоря об античных поэтических интерпретациях данной темы, Л.И.Таруашвили выделил три актанта, неизменно присутствующих в текстах: «1) стихия изменчивости в качестве времени, непостоянной судьбы и т.п., 2) мир материальных предметов, его неумолимо разрушаемый, и 3) неподвластный капризам бытия духовный предмет — дух мудреца, наследие поэта и т.п.» [8:315]. В поэзии Державина можно видеть иную интерпретацию этой античной темы, а именно — отсутствие фигуры Мудреца, стоически противостоящего «холоду бытия». Не случайно, «руинные тексты» лишены даже формально выраженного «Я». «Созерцатель» находится вне изображенной картины, размещаясь как бы по эту сторону художественного полотна, на котором запечатлен процесс разрушения. Подобное «бегство» автора из мира руин вполне закономерно, поскольку русская культура XVIII в. еще не выработала механизмов борьбы с хаосом.

В сложившейся ситуации, за которой стоял эпохальный кризис пространственного мировосприятия, Державин вопреки собственным поэтическим прозрениям еще пытается следовать традиции. Обращение к переводу оды Горация «К Мельпомене» обусловлено, на наш взгляд, поисками выхода из «руинного пространства». «Памятник» — последнее пристанище поэта, но его призрачность очевидна. Уже само обращение к «чужому слову» (*Exegi monumentum* Горация), к тому же опосредованному русской культурой («Памятник» Ломоносова), говорит о неустойчивости собственной позиции.

В поздней поэзии Державина, тяготеющей к романтической поэтике, усиливается недоверие к пространственным формам. Пространство все более становится выражением времени и его главная функция состоит теперь в том, чтобы отразить в своем ландшафте складки и морщины этого времени. «Созерцание руин» один из основополагающих тематических мотивов элегической поэзии, находящий свое воплощение в державинском творчестве начала XIX века. Элегическая тональность является определяющей в позднем шедевре Державина — оде «Евгению. Жизнь Званская» (1807):

*Разрушится сей дом, засохнет бор и сад,
Не воспомянется нигде и имя Званки... [3:333].*

Осуществленный Державиным переход от оды к элегии есть в первую очередь переход от пространственного видения мира к видению временному. Кризис одического жанра, на протяжении столетия демонстрирующего абсолютную поглощенность времени пространством, внутренне связан с всеобщим кризисом мира, происшедшем в конце столетия. Зарождение элегии, невозможной для предшествующей эпохи,

обусловлено выходом из классицистской системы координат — статического одномерного пространства.

Несмотря на то, что, как мы видели выше, в державинском творчестве были намечены контуры спасительного пути к Слову («Памятник герою», «Памятник», «Евгению. Жизнь Званская», «Полигимнии» и др.), сам этот путь не мог быть осуществлен поэтом, всецело принадлежащем классической эпохе. Во всяком случае, не вера в воскрешающую силу слова определяет особенности заключительного этапа державинского творчества.

Закономерно, что последний «эсхатологический» текст Державина является отражением окончательной победы времени не только над пространством, но и над Словом:

*Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы [3:360].*

Это поэтическое завещание являет собой фрагмент («обломок»), вырванный Провидением из рук умирающего поэта. Кажущаяся непреднамеренность и случайность акrostиха обманчива. Возникающий «вертикальный» срез текста смещает временной пласт — поэт смотрит на мир из иного пространства и иного времени, по отношению к которым и этот, только что созданный текст, уже представляется руиной. Поскольку последний текст находится в определенной метапозиции по отношению ко всему предшествующему творчеству, то вся державинская поэзия также оказывается под знаком отрицания.

Классическая культура не может мыслить себя вне пространственных ориентиров. Вследствие этого обозначившийся кризис начинает восприниматься как ситуация конца Культуры. Отсюда появление ряда текстов, «апокалипсических» по своей природе. Это в первую очередь «Осьмнадцатое столетие» А.П.Радищева, которое является своеобразной эпитафией ушедшему веку:

*Урна времен часы изливает каплям подобно:
Капли в ручьи собрались; в реки ручьи возросли
И на дальнейшем берегу изливают пенистые волны
Вечности в море; а там нет ни пределов, ни берегов;
Не возвышался там остров, ни дна там лот не находит;
Веки в него протекли, в нем исчезает их след.*

Зри, всплывают еще страшны обломки в струе [7:480].

Апокалипсическое видение мира свойственно и для творчества Н.М.Карамзина. В наиболее концентрированном виде подобное мироотношение отразилось в публицистических по своей природе текстах, в частности, в «Мелодоре к Филалету», где образ развалин является доминирующим. В контексте наших рассуждений также чрезвычайно интересен воссозданный в рамках данного текста образ камня. Это Сизифов камень, который не может служить основанием мира, ибо обречен на бесконечное падение: «Уже род человеческий доходил в наше время до крайней степени возможного просвещения и должен, действием какого-нибудь чудного и тайного закона, ниспадать с сей высоты, чтобы снова погрузиться в варварство и снова мало-

пomalу выходить из одного, подобно Сизифову камню, который, будучи взнесен на верх горы, собственно своею тяжестью скатывается вниз и опять рукою труженика на гору возносится?» [4:181]. Центральная метафора века («мир-здание») оказывается, таким образом, окончательно разрушенной. Падение камней знаменует конец просветительской эпохи. Это падение и составляет, выражаясь словами О.Э.Мандельштама, «шум времени».

Во время своего путешествия по Европе, в Эрменонвиле, Карамзин посетил «Храм новой философии», задуманный Рене-Луи де Жирарденом как памятник Просвещению. «Он не достроен; материалы готовы, но предрассудки мешают совершить здание [...] Внутри написано, что сей недостроенный храм посвящен Монтаню; над входом: «Познай причину вещей», а на столпе: «Кто довершит?» Многие писали ответ на колоннах» [6:308]. Незавершенность храма, сближающая его с руинами, конечно же, символична. В своем блестящем исследовании, посвященном руинам раннего Карамзина, А.Шенле дает следующую интерпретацию данному «символу»: «Этот храм, задуманный как искусственная руина, должен был стать призывом к завершению проекта Просвещения. Но его стилистика восходит к Сибиллиному храму в Тиволи, т.е. к настоящим руинам. Таким образом, помимо идей прогресса и совершенства, он также содержит коннотации упадка и разложения» [10:141].

Как нам кажется, седьмая незаконченная колонна храма представляет собой пространственное «основание» новой европейской философии. Эпоха Просвещения верила в неизбежность завершенной формы. В основании будущей поэтики будет лежать противоположная идея. С точки зрения романтизма, вечно только то, что способно к непрерывному становлению. Отсюда культ незавершенности, пронизывающий собой все уровни новоявленной эстетики. Время оказывается бессильным перед «недостроенным» храмом, поскольку оно теперь не в состоянии отнять у него главное — сакральную идею Целого. Новый мир не требует своего пространственного завершения, ибо известный парадокс заключается в том, что любая ставшая форма заведомо несет в себе идею будущего распада.

Таким образом, миф о Камне, лежащий в основании всего классического периода русской культуры, потерпел крушение. Потребуется совсем немного времени для того, чтобы «страшные обломки» вновь соединились под волшебным пером А.С.Пушкина в «магический кристалл», сквозь грани которого будет «различаться» иная «даль» смыслов...

Примечания:

1. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. — М., 1998.
2. Вацура В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». — СПб., 1994.
3. Державин Г.Р. Стихотворения. — Л., 1957. (Библиотека поэта. Большая серия)
4. Карамзин Н.М. Сочинения: В 2-х т. Т. 2. Критика. Публицистика. Главы из «Истории Государства Российского». — Л., 1984.
5. Ломоносов М.В. Полн.собр.соч.: В 10 т. М.-Л., 1959. Т. 8.
6. Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
7. Русская литература — век XVIII. Лирика. — М., 1990.
8. Таруашвили Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках орденового зодчества. — М., 1998.
9. Фаустов А.А. Язык переживания русской литературы: На пути к середине XIX в. — Воронеж, 1998.
10. Шенле А. Между «древней» и «новой» Россией: руины у раннего Карамзина как место «modernity» // Новое литературное обозрение. — М., 2003. № 59.