

На правах рукописи

ЗВЕРЕВА ТАТЬЯНА ВЯЧЕСЛАВОВНА

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

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук**

Ижевск - 2007

**Работа выполнена в ГОУВПО
«Удмуртский государственный университет»**

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Елена Константиновна Созина
(ГОУВПО «Уральский государственный университет»)

доктор филологических наук, доцент
Татьяна Ивановна Печерская
(ГОУВПО «Новосибирский государственный педагогический университет»)

доктор филологических наук, доцент
Татьяна Анатольевна Ложкова
(ГОУВПО «Уральский государственный педагогический университет»)

Ведущая организация: ГОУВПО «Воронежский государственный университет»

Защита состоится 30 октября 2007 года в 10 часов на заседании диссертационного совета ДМ 212.275.06 в ГОУВПО «Удмуртский государственный университет» по адресу: 426034, г. Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2, ауд. 204.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ГОУВПО «Удмуртский государственный университет».

Автореферат разослан _____ сентября 2007 г.

Ученый секретарь,
кандидат филологических наук,
доцент

Н.И. Чиркова

Актуальность темы. В последние десятилетия в отечественном литературоведении наблюдается возрастание интереса к феномену XVIII столетия. Переизданы и вновь изданы образцовые труды Г.А.Гуковского, Л.В.Пумпянского, Ю.Н.Тынянова, Б.М.Эйхенбаума и др., в которых заложена основа изучения русского классицизма. Эта традиция русского литературоведения в осмыслении истории литературы XVIII века была продолжена Ю.М.Лотманом, Б.А.Успенским, В.М.Живовым, В.Н.Топоровым, И.З.Серманом, В.Э.Вацуро, Н.Д.Кочетковой, Т.Е.Автухович, Н.Ю.Алексеевой, М.П.Одесским, С.И.Николаевым, Е.А.Погосян, Л.Н.Киселевой, А.Л.Зориным, П.Е.Бухаркиным, О.М.Гончаровой и др. В последние годы появилось множество новых исследований, в которых представлен нетрадиционный взгляд на наследие XVIII века (В.Ю.Проскурина, Т.И.Смолярова, А.Шенле, К.А. Осповат и др.).

Вместе с тем история русской литературы эпохи Просвещения по-прежнему не завершена. Настоящее диссертационное исследование нацелено на выявление фундаментальных законов, лежащих в основании литературного развития эпохи Просвещения. В отечественной филологии сложилась блестящая школа культурно-типологических исследований: идея исторической обусловленности художественной формы в разной степени развивалась в трудах М.М.Бахтина, А.Я. Гуревича, Д.С.Лихачева, А.В.Михайлова, Ю.М.Лотмана, С.С.Аверинцева и др. Однако вне зависимости от оснований, положенных в систему различий, почти все исследователи сходятся на идее «культурного взрыва». В результате классицизм стал восприниматься в качестве изолированной художественной системы, с одной стороны, противостоящей каноническим формам культуры средневековья, с другой – романтической эстетике, отвергающей рациональные формы постижения мира.

На сегодняшний день настала необходимость осознать целостность классицизма, его живую связь с предшествующим и последующим культурным опытом. Осознание целостности литературного процесса, который не ограничен историей эстетических направлений (барокко, классицизм, сентиментализм, предромантизм, романтизм и т.д.) позволит по-новому взглянуть на историю русской литературы XVIII века. Многие из того, что впоследствии стало характеризовать романтическую эстетику, зарождалось в условиях классицизма. При этом речь идет не о «чужеродных» элементах, в значительной мере «опередивших» развитие словесности, а об элементах, органично вызревающих в ней. Так, например, открытие эстетической незавершенности произведения принадлежит отнюдь не романтикам. Парадоксально, но важнейшие работы Р.Декарта («Правила для руководства ума», «Разыскание истины» и др.) не завершены, при этом их незавершенность носит принципиальный характер.¹ Декарт, высказывания которого являлись программными для Нового времени, часто провозглашал принципы,

¹ См. об этом: Мамардашвили, М.К. Картезианские размышления / М.К.Мамардашвили. – М.: Издат. группа «Прогресс», 2001. – С. 9-10.

противоречащие традиционным представлениям о просветительской философии: «...не искать никакой науки кроме той, какую можно найти в себе самом или громадной книге света...»². Даже этих примеров достаточно для того, чтобы увидеть в философии Декарта не только обоснование рационализма, но и истоки романтической метафизики.

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

В настоящей работе мы исходим из *общего принципа*, в соответствии с которым всякая смена эстетических воззрений обусловлена глубинными переживаниями, связанными со Словом, Пространством и Временем – первичными категориями человеческого бытия. Речь в данном случае идет о понятиях особого рода. Это некие универсалии культуры, положенные в ее основание. История русской литературы XVIII века до сих пор не приведена в соответствие с этими основаниями. Нас интересует взаимодействие языка и пространства, их сосуществование в пределах того или иного культурного периода. Каждая культурно-историческая эпоха ставит свои водоразделы между текстом и миром. Однако вне зависимости от установленного тем или иным историческим временем типа отношений (тождество, подобие или различие) слово и мир находятся в непрерывном встречном движении. В истории человеческой культуры эпохи безраздельного господства Слова сменяются другими, в которых определяющим оказывается язык пространства.

Объектом исследования является русская литература второй половины XVIII века. Наше внимание сосредоточено на осмыслении творчества крупнейших писателей столетия: В.К.Тредиаковского, М.В.Ломоносова, Д.И.Фонвизина, Г.Р.Державина, Н.М.Карамзина, А.Н.Радищева И.А.Крылова. Сосредоточившись на описании динамики литературного процесса, мы выбрали наиболее репрезентативные тексты, позволяющие наглядно представить вектор эволюции. Основной материал рассматривается в широком культурно-историческом и литературном контексте XVIII века. Для уяснения действия основных смыслопорождающих механизмов потребовалось обращение к последующей романтической эпохе.

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

² Декарт, Р. Избранные произведения: пер. с фр. / Р.Декарт. – М.: Госполитиздат, 1950. – С. 265.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

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

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

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

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

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

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

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

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

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **«Введении»** обосновывается актуальность темы, формулируются цель и задачи работы, уточняются терминологический аппарат и методологические принципы исследования.

Глава первая «Проблема слова в эпоху Просвещения» состоит из трех разделов, в которых последовательно осмысливается функция слова в русской культуре первой половины XVIII века. Логоцентризм – характерная черта русской культуры в целом. Существо философии языка заключается в утверждении факта бытийственной причастности языка не только человеческому сознанию, но и самой реальности. В русской философии подобное понимание слова связано с «имясловской традицией», которая сформирована в трудах П.А.Флоренского, С.Н.Булгакова, В.Ф.Эрна, А.Ф.Лосева. Несмотря на то, что в основании всей русской культуры лежат «зримо-вещественные представления» о слове, в некоторые периоды

исторического развития роль слова оказывается особенно значимой. Задача первой главы – выявить формативную функцию слова в русской поэзии 1740 – 1760-х годов.

В первом параграфе **«Об основополагающих функциях слова в эпоху Просвещения»** мы обратились к общим принципам, к которым восходит новое понимание слова. В целом ориентированная на западно-европейскую культуру, русская литература эпохи Просвещения, с одной стороны, неразрывно связана с христианскими традициями, с другой – тяготеет к языческим корням, к чувственно-материальной стихии языкового бытия. Слово и Текст реализуют магическую функцию языка, стремясь к прямому и непосредственному воздействию на окружающую реальность.

Ориентация поэтов-классицистов на языческие представления о слове, казалось бы, расходится с устоявшимся мнением о «прозрачности» языка Нового времени³. Развернувшаяся в середине XVIII столетия борьба за неизменность и однозначность слова есть скрытая борьба стихотворца со временем. Термин – ловушка для времени, невластного над «застывшим» смыслом. Слово, обращенное в Термин, и Термин, неожиданно для себя ставший Словом, – основная антиномия русской литературы этого периода.

Следует обратить внимание на неоднозначность понятия «термин». Апеллируя к этимологии, П.А.Флоренский обнаружил связь данного слова с индоевропейским корнем *ter*, означающим: «перешагивать, достигать цели, которая по ту сторону». С точки зрения философа, «*terminus*» неразрывно связан с «границей», некоей священной полосой, которая символически разграничивает пространство и не может быть нарушена: «...термин есть хранитель границы культуры, он противостоит нерасчлененному Хаосу и, не допуская всеобщего смещения, тем самым, стесняя жизнь, освобождает ее к дальнейшему творчеству»⁴. В таком аспекте русская литература, которая в силу исторических причин оказалась вне традиции, представляется магическим обрядом установления незыблемых и священных границ. Стремление к идеальной упорядоченности пространства, неотъемлемое от эпохи, обеспечило ведущую роль принципа разграничения, который уже к началу XVIII столетия становится все более и более универсальным и начинает постепенно охватывать все области как социофизического, так и духовного бытия. «Поэтики» Ф. Прокоповича и А.П.Сумарокова, регламент о чинах Петра I, нормативные государственные акты, застройка и архитектура Петербурга – все это мучительные поиски предела/границы, все это бегство от открывшейся

³ «... язык становится невидимым или почти невидимым. Во всяком случае, он стал настолько прозрачен для представления, что его собственное бытие перестает быть проблемой <...> До предела заостря мысль, можно сказать, что классического языка не существует, но что он функционирует: все его существование выражается в его роли в выражении представлений, оно ею точно ограничивается и в конце концов исчерпывается» (Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук: пер. с фр. / М.Фуко. – СПб.: А-сэд, 1994. – С. 112.).

⁴ Флоренский, П.А. Имена: Сочинения / П.А.Флоренский. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков: Изд-во Фолио, 1998. – С. 147.

пустоты и беспредельности мира. Жанр в XVIII в. есть та неприкосновенная межа, за пределы которой не должен переступать поэт, чтобы не столкнуться с Иным – изменчивым бытием, в котором отсутствуют какие бы то ни было границы.

Принцип границы является ведущим эстетическим принципом в классицизме и реализуется на всех уровнях художественной структуры: окончательное закрепление функции «автор», разграничивающей литературное пространство по субъектному принципу; стилистическое (жанровое) сознание, исходящее из абсолютности иерархических границ, которые оно конституирует; принцип единства места, времени и действия, исходная функция которого – установить пределы события текста; незыблемость этических полюсов, их принципиальная несводимость друг к другу и т.д.

Таким образом, словесность этого времени решает уникальнейшую по своей сути задачу: отвергнув прошлое и оказавшись перед пугающей пустотой, она определяет свою собственную структуру и свои пределы. Классицистская литература очерчивает некий священный круг, отделяя себя от до-культуры – той кромешной тьмы, какой представляется теперь допетровская эпоха. Именно в очерчивании известных пределов и заключается исходная функция русского классицизма.

Во втором параграфе мы переходим к рассмотрению **ритуальных аспектов торжественной оды М.В.Ломоносова.**

Торжественная ода – один из самых репрезентативных жанров в русском классицизме. Смыкаясь по своим функциям с гимном, ода была песнопением Нового времени. Именно по этому «сакральному» Тексту и должно развернуться будущее России в его идеальной перспективе. Поэзия вершила судьбу России. Уникальность историко-культурной ситуации эпохи Просвещения определяется именно этой призванностью поэта государством, декларируемой нерасторжимостью поэзии и истории.

Ориентация на структуру и семантику обряда – одна из отличительных особенностей одических текстов. Наряду с аграрной и календарной магиями необходимо выделять государственную магию, призванную определить структуру зарождающейся империи. Обрядовая сфера светского церемониала по своим функциям смыкалась с литургическим действием. Самые ранние варианты русской оды примыкали к религиозному корпусу текстов. В Петровскую эпоху получают развитие так называемые панегирические канты, которые, с одной стороны, восходили к литургическому пению, с другой – включали в себя стандартные «официозы»: «Орле российский, пусти свои стрелы!», «Радуйся, Россия, радости сказую!», «Виват, Россия, именем преславна!». «Сопряжение» церковнославянского и официозного стиля – характерная черта переходной эпохи.

Важной становится сама регулярность написания одических текстов, благодаря чему социальные события приобретали характер *ритмических* явлений жизни. Тем самым зарождался ритм новой истории, который пытался осознать и обозначить в своих одах поэт. При этом ритуально-религиозное действие не только обнажало исходную связь ритма государственной жизни с

ритмом космогонического бытия, но и являлось необходимым условием сохранения порядка Космоса, в первую очередь – космоса Российской империи. Существенно, что историческое время в одах Ломоносова прерывает свое линейное движение и оказывается соотношенным с циклическим временем природной жизни. Именно это отождествление истории и природы составляет отличительную особенность творчества Ломоносова. Являясь органичной частью праздников годового цикла, государственные праздники осуществляли ритуальное воспроизведение «раннего времени» – прецедента сотворения мира. Возвращение к «началу» не только определяло структуру настоящего, но и являлось источником сохранения «златого века».

«Златой век» связывается Ломоносовым с эпохой Петра Первого. Нет ни одной (!) оды Ломоносова, где не было бы упомянуто имя Петра I. По отношению к оде XVIII века уместно говорить о магической функции первоимени. Поэтическое слово «возвращает» миру имя, воскрешает не только «златое время», но и самого Творца; текст становится ежегодным торжественным напоминанием о воскресении Петра как центральном событии и догмате новой государственной религии. Сотворение мифа о «возвращении» Петра Великого – одна из характерных особенностей русской культуры XVIII века.

Торжественная ода Ломоносова оказывается также изофункциональна магическому обряду, направленному на укрепление государственных территорий.

Очерчивание пространства – одна из основных функций всякого одического текста. Художественная реальность оды оказывается уподобленной «ландкарте», географическому атласу. Поэтику Ломоносова отличает тяга к двумерности, устремленность к миру, лишенному перспективы. Умопостигаемая реальность – плоскость точек и линий: географических названий, бесконечных перечислений стран, городов, рек, морей. На поэтической «карте» Ломоносова значим только один вид ориентации в пространстве – широта («пространность»). Ода лишена объемного видения предметов, сокровенной осязаемости вещей; ее мир находится за пределами чувственного постижения. Ломоносовская поэзия – это поэзия дальнего плана, недоступная ничему, кроме взгляда. Здесь поэт максимально отдалается от классической (античной) традиции, ориентированной на чувственно-материальное постижение Космоса. Классицизм, напротив, дематериализует видимое. Отсюда его недоверие к тому, что стоит за пределами видимого очами, – слуху, осязанию, обонянию. «Планиметрический ландшафт» – это в первую очередь торжество взгляда, абсолютная победа субъекта над пространством. Панорамные изображения, ставшие отличительным жанровым признаком, продиктованы желанием визуально подчинить себе низлежащий объект, охватить его взором, сделать реальность оче-видной. «Сие ясно показывает География, которая вся вселенная обширность единому взгляду подвергает», – писал Ломоносов в «Слове похвальном Ея Величеству Государыне Императрице Елисавете Петровне, Самодержице Всероссийской,

говоренном ноября 26 дня 1749 года», очевидно, осознавая эту основополагающую функцию всякого «географического написания».

Похвальные оды Ломоносова, с одной стороны, конституировали настоящие границы Российской империи, с другой – являлись своеобразными набросками планов, в которых был намечен захват чужих территорий. «Одическая» карта предшествовала реальному геополитическому расчленению мира. Обращает на себя внимание и наличие «египетского комплекса» в составе данного жанра: «пирамиды», «Египет», «брега Нила» и т.д. В похвальных одах Ломоносова Россия не раз отождествляется с Египтом, который в свою очередь является символом вечности.

Покорение пространства – внешняя цель эпохи Просвещения. Ее внутренней сокровенной мыслью была мысль о покорении времени, его окончательном преодолении. Египет – символ вечности, воплощенный в камне; здесь происходит победа пространства над временем. Идеальное государство для Ломоносова – мир социума, находящийся не только за пределами исторического времени, но и времени как такового. Таким образом, поэт вычерчивает *магическую карту*, руководствуясь которой, Россия может обрести искомое пространство вечности.

В свете ритуальных аспектов уточняется и специфика словесной организации оды. Слово Ломоносова носит молитвенный характер; заклинание мира и мольба о его преображении – ведущие линии государственной оды. Молитва оказывается не только органичной частью поэтического текста, но и определяет его структуру: «*Да движутся светила стройно / В предписанных себе кругах, / И реки да текут спокойно / В Тебе послушных берегах*».

Важнейшим средством «ритуализации языка» можно считать используемую Ломоносовым синтаксическую инверсию, приводящую к «лирическому беспорядку» и глобальной бессвязности синтаксиса. Отказ от синтаксически организованного слова, уход от логических связей в предложении приводит к возрастанию магической силы слов. Подлинный сюжет оды рождается из звукового и ритмического состава оды. Закономерно, что в «Риторике» Ломоносов акцентирует семантический ореол звука и метра.

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

Предметом изучения в третьем параграфе «**Иллюминационный текст**» в **системе русской культуры XVIII века** является один из самых «непрочитанных» жанров – «надпись на иллюминацию».

«Фееричные театры», пользовавшиеся в России огромной популярностью, были частью грандиозного «театра власти». Фейерверки демонстрировали не только победу человека над огненной стихией, но и представляли идею власти как таковой. «Восшествия», в честь которых и устраивались главным образом фейерверки, получают свой смысл от литургических религиозных процессий. В них не только воплощалась идея движения души к Богу, феерия сохраняла и другой магический элемент – она создавала «освященное» (sacrum) пространство власти, как бы очищенное ритуальным огнем. Жанр «надписи» в обозначенном контексте восходит к идее «огненного текста» – письмен, выводимых рукой Бога. В предшествующий XVII век огненно-световые зрелища в русской культуре были напрямую связаны с церковью: фееричный огонь использовался в мистериальных театрализованных постановках «пещного действия» – сюжетов из «Страшного суда». Разворачивающаяся на глазах «светофония» напоминала архаические мистерии.

Сакральный характер фееричных представлений подтверждается и тем, что во время их проведения устанавливалась традиция раздачи «хлеба» и «вина». «Преломление» хлебов и вкушение вина восходят не только к имперскому дискурсу (Д.Зелов)⁵, но и к евхаристии. В составе фееричных празднеств символика разделения хлеба получает новую интерпретацию: «тело Господне» подменяется «телом Государства». Причащение «хлебу» и «вину», таким образом, знаменует собой акт причащения «телу Власти», в результате чего и осуществляется «теологическое» единство части и целого.

Фейерверки XVIII столетия проецируются на множество текстов («надпись на иллюминацию», «проекты иллюминаций», «описания иллюминаций», специальные пояснительные брошюры, в которых была представлена вся эмблематика фейерверка, тексты технического характера, обеспечивающие реализацию зрелищного проекта, газетные сообщения о ходе фееричного праздника и т.д.). Ограниченный временем сгорания, праздник стремится увековечить себя во множестве вторичных «текстов».

Первичная функция всякой «надписи» – пояснение, комментарий к огненным сюжетам. Однако если первоначально «надпись» являлась текстовым эквивалентом «зрелища», то после завершения праздничного действия она утрачивала свой исходный статус. Приуроченность «надписи» к времени «иллюминации» делает ее одним из самых эфемерных словесных жанров в истории культуры. Уникальность подобных текстов как раз и заключается в том, что они разделяют «судьбу» фейерверка.

В дальнейшем жанр «надписи на иллюминацию» функционирует в пределах совершенно иного контекста и начинает восприниматься в качестве редуцированного варианта оды. Соответственно, оказывается полностью утраченной первичная функция данного жанра. После завершения праздника

⁵ См.: Зелов, Д.Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII – первой половины XVIII века (история триумфов и фейерверков от Петра Великого до его дочери Екатерины) / Д.Д.Зелов. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – С. 117.

«надпись» обретает иную – мнемоническую функцию: она уже не является воспроизведением Текста в его феноменологической полноте, она – всего лишь знак, метонимически этот Текст замещающий. Вторичная функция данного жанра – напоминание об иллюминации.

Словесный план в «надписях» является сопровождением плана огненного. В этом случае можно говорить об изоморфности Слова и Света (=Огня). Категория света – одна из важнейших в системе русской культуры XVIII века. Само терминологическое обозначение эпохи (Просвещение) было напрямую связано с концептом 'свет'. В данном аспекте иллюминации становятся буквальным воплощением Просвещения – идеи Света, преображающего мир. Существенно, что понятие *illuminatio* было введено Августином. Речь в данном случае, однако, шла не о внешнем огне, а о внутреннем свете. Этот внутренний свет имеет ту же основу, что и божественный, но пребывает не в универсуме, а в душе. XVIII век явился возрождением ослепляющих огненных пророчеств.

По своей внутренней сути «иллюминационное» слово оказывается ближе всего к так называемому «онтологическому» звучанию Слова. Ода светоносна в метафорическом смысле, «иллюминация» – в буквальном. Запечатленное «надписью» слово – это слово, не утратившее связи с породившим его Светом. Слово в «надписи» обнаруживает свою исконную свето-звуковую природу. Именно в пределах данного жанра нашла свое отражение взаимообусловленность 'сияния', 'блеска', 'света', 'яркого звука' и 'мысли' – тот синкретический характер Слова, о котором впоследствии мечтали романтики и символисты. Подобная нерасчлененность (синкретичность) как нельзя лучше характеризует раннюю стадию формирования нового искусства.

Изоморфной фейерверку является не только поэтическая надпись, но и гравюра. Воспроизведенный на гравюре «фееричный текст» обретал право на дальнейшее существование, как бы преодолевал присущую ему эфемерность. На гравюре, как правило, изображался не только сам фейерверк, но и окружающий его антураж – пирамиды, статуи, вензеля, надписи и т.д. Визуально фейерверк существовал в двуедином пространстве – в идеальном пространстве гравюры и в реальном пространстве, отмеченном движением времени.

На первый взгляд, гравюрный вариант иллюминации вторичен по отношению к «живому» действию. Однако существуют достаточные основания для того, чтобы признать гравюру в качестве ведущего «жанра». Мы полагаем, что именно гравюры воплощают присущие XVIII столетию представления об идеальном пространстве. Действительные иллюминации в силу самого разного рода причин (технических, погодных) уклонялись от первоначального сценария. В гравюрах же получал непосредственное отражение идеальный план фейерверка. Именно здесь с наибольшей отчетливостью очерчивались параметры идеального пространства: статичность, симметрия, соразмерность.

Таким образом, и торжественная ода, и надписи на «иллюминацию» восходят к особому типу слова, ориентированного на постижение эйдетической (идеальной) сущности явлений, преобразование существующего

порядка вещей. Язык русской поэзии XVIII века – это язык власти. Дело не только в том, что государственный пафос объемлет поэзию этого времени и литература становится сферой приложения официальной идеологии. Здесь, прежде всего, сказывается установка на овладение пространством и подчинение его языку. Как показала Р.Лахманн, уже Феофан Прокопович стремился к построению такого пространства, в котором «общественное, частное, религиозное коммуникативное поведение предстает как управляемое, как подвластное управлению риторикой»⁶. Мир всецело оказывается во власти словесной стихии.

Образ пространства в человеческой культуре связан с определенной системой представлений, которую вырабатывает та или иная историческая эпоха. Человеческое зрение исключает из сферы видения то, что располагается за границей культурного космоса. Задача классицизма сводилась не только к созданию образа вневременного неподвижного пространства, демонстрирующего окончательную победу космоса над хаосом. Эпоха Просвещения формирует и «сферу слепоты»: недоступными описанию оказываются прогоревшие иллюминации и разрушительные наводнения; поэтические тексты XVIII века не несут «следов» лиссабонского землетрясения⁷ и знаменитых петербургских пожаров. Именно природные катаклизмы обнажали пространство, над которым не властны ни империя, ни поэтическое слово.

Во второй половине XVIII столетия все более становится очевидным, что у мира есть свой собственный голос. Мы имеем в виду наличие реальности, обладающей своей собственной логикой, которая принципиально несводима к языку. Если в первой половине столетия обнаруживается господство языка над пространством, то с 1770-х гг. само пространство оказывает существенное воздействие на поэтический текст. Оно вырывается из-под власти языка, обретая самостоятельный онтологический статус.

Во второй главе диссертационного исследования **«Образ пространства в одах М.В.Ломоносова»** поставлен вопрос о «первичных» пространственных ощущениях, не зависящих от официального языка эпохи. В истории всякой культуры неизбежно наступает момент, когда «пространственные интуиции» начинают «улавливаться» языковыми формами, несмотря на то, что само пространство детерминировано языком.

Данная глава состоит из трех параграфов, первый из которых (**Архитектоника ломоносовской оды**) обращен к «официальному» образу пространства, а второй (**Пространство «зыби»: мотив воды в творчестве М.В.Ломоносова**) и третий (**О принципиальной двухчастности «Оды, выбранной из Иова» М.В.Ломоносова**) – к тому «тайному» языку пространства, который подготавливает грядущие изменения культурной парадигмы. В задачи настоящей части работы входит описание переходной

⁶ Лахманн, Р. Демонтаж красноречия: Риторическая традиция и понятие поэтического / Р.Лахманн. – СПб.: Академический проект, 2001. – С. 169.

⁷ За исключением «Поэмы на разрушение Лиссабона» И.Богдановича.

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

В **первом параграфе** торжественная ода М.В.Ломоносова рассмотрена с точки зрения ее «взаимодействия» с архитектурой Петербурга. Сама постановка вопроса о соотношении пространственных и словесных видов искусства оказывается актуальной для эпохи классицизма, проникнутой духом пространства.

Ориентация культуры на пространственную парадигму сказалась не только в строительстве Петербурга, города, который был изначально задуман как воплощение идеальной пространственной структуры. Господство архитектуры оказало влияние на различные виды искусств, в том числе и словесное. Для человека эпохи Просвещения статусом подлинной реальности обладает лишь явленное, то, что находит свое непосредственное воплощение в пространстве. Здания, храмы, монументы – суть те «столпы», на которых зиждется классицизм. Это зримые и весомые доказательства того, что данный мир есть и что он может быть развернут в пространстве.

В системе ломоносовского творчества возникает изофункциональность оды и здания. Ода выстроена в соответствии со строгими законами архитектурного целого. Мы показали, что в основании архитектурных ансамблей и литературных текстов лежат единые принципы, восходящие в свою очередь к мировидению эпохи. Пространство ориентировано на воплощение идеи вечности и неизменности. Внутренние механизмы, лежащие в основе архитектурной организации текста, восходят, в конечном счете, к скрытой конфигурации мира. За очерченными, предельно выверенными формами пространства усматривается та «воля к порядку», которая предопределила специфику века Просвещения. Архитектура противостоит порождаемой временем энтропии. Однако всегда следует помнить, что, чем сильнее устремленность к форме, тем трагичнее лежащее в основе этого стремления осознание того, что мир лишен твердых начертаний.

Образы пространства, культивируемые той или иной эпохой, как правило, не совпадают с подлинной реальностью. Более того, сам текст является не чем иным, как формой преодоления этой данности – неоформленного и стихийного мира, стоящего за пределами поэтической реальности. За строгими формами ломоносовской оды скрывалась темнота первозданного мира. «Здание» оды покоилось на крайне неустойчивом фундаменте. Твердь возводимого Петербурга противостояла зыбким и дрожащим очертаниям Невы, постоянно напоминавшим об истинных истоках Нового времени.

Во **втором параграфе** описана «деконструкция» одического пространства.

Л.В.Пумпянским был отмечен следующий любопытный факт: тексты XVIII века в силу не совсем ясных причин не несут в себе памяти о

петербургских наводнениях.⁸ Строительство первого русского флота, «начертание во влаге Петрова града», поиски новых морских путей и «проходов», водные каналы, знаменитые фонтаны – всё это не что иное, как отражение борьбы человека с водной стихией, которая не только была «изнанкой» каменного Петербурга, но и олицетворяла «изнанку» мира как такового, напоминала о первичном Хаосе. Одним из первых поэтических текстов, посвященных покорению водной стихии, является «надпись» Ф.Прокоповича «На Ладожский канал».

Мотив преодоления водной стихии становится одним из ведущих мотивов в поэзии М.В.Ломоносова. Показательно, что победы русского флота в его одах описываются не только как военные. Флот, созданный гением Петра, сокрушает не столько близлежащие морские державы, сколько саму морскую стихию.

Покорение воды всегда сопряжено в творчестве Ломоносова с преодолением хляби как некоей изначальной неустойчивости бытия. Оппозиция хлябь/твердь не только определяет ценностные параметры поэтической реальности, но и отделяет прошлое от настоящего. При этом «влага», «зыбь», «пучина», «бездна», как правило, соотнесены с прошлым России, уже окончательно преодоленным. Как только речь в тексте заходит о настоящем (=идеальном) моменте, так тотчас же исчезают мотивы текучести и изменчивости, неизменно сопровождающие водную тему. «Ясные» и «тихие» воды ломоносовской поэзии были олицетворением подлинной Натуры.

Экзистенциальное беспокойство субъекта перед текучестью и вечной изменчивостью окружающего его бытия нашло свое отражение в желании приостановить движение временного потока. Противостояние воде – это противостояние Времени, под знаком которого проходил век Просвещения. В поэзии Ломоносова рождались идеи, в целом созвучные просветительскому пафосу эпохи. Природа должна быть пересоздана, лишь в этом случае она обретает свойства подлинности. Вода наполняется позитивным смыслом, только будучи покоренной, чудесным образом изменившей свое природное течение: «О полны чудесами веки! / О новость непонятных дел! / *Текут из моря в землю реки, / Натуры нарушив предел!*», «“Великой в похвалу Богине / *Я воды обращу к вершине: / Речет – и к небу устремлю*”». Изменение течения реки – это в первую очередь попытка изменить однонаправленный ход времени, преодолеть его линейность.

Борьба со временем – основная составляющая всякой абсолютистской культуры, ее исходная онтологическая функция. Воля к власти, неотделимая от форм монархического правления, отнюдь не сводится к покорению пространства. Всякая Империя претендует на высшую власть – власть над временем. Значимо, что в творчестве поэтов-классицистов проблема времени

⁸ См.: Пумпянский, Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Л.В. Пумпянский. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 175.

всегда опосредована. Эпоха Просвещения «уклоняется» от описания «временных» параметров пространства.

Таким образом, в системе русской культуры XVIII века обнаруживаются особые темы, не получившие своего воплощения непосредственно в слове. Постановка данного вопроса адекватна по отношению к литературе XVIII века. Невысказанное – такая же равноправная часть культуры, как и то, что сказано и сделано ею. Здесь следует говорить не об отсутствии языка, а о его «тайном» присутствии, его тесной связи с тем, что высказывается.

В третьем параграфе (**О принципиальной двухчастности «Оды, выбранной из Иова» М.В.Ломоносова**) поставлена проблема «дословесных» структур.

Уникальность данного ломоносовского текста заключается в его «выбранности». Ода состоит из двух частей: текстовой и затекстовой, при этом вторая, безусловно, является не менее важной. С точки зрения поэтической структуры, это один из самых новаторских по своей природе текстов, а все значение «выбранной» формы станет видимым только в условиях последующей – романтической – культуры.

В за-текстовом пространстве ломоносовской «Оды» осталась едва ли не самая важная в смысловом отношении часть – вопрошание Иова, его «дикие слова», разрушающие структуру ветхозаветного космоса. Сфера вопрошания – это сфера неупорядоченного мира, ибо всякий вопрос на мгновение выводит мир из состояния равновесия. Ответ – отсечение альтернативной реальности и возвращение мира к его исходному состоянию. «Невыбранное» указывает на наличие иной, иррациональной логики, в сфере которой обнаруживается бессилие рационализма. В открытии этого запредельного (дословесного) мира и заключался важнейший смысл «Оды».

Вместе с тем классицизм живет верой в то, что Сущее способно обрести себя в Слове. Данный тезис связан с эпохальным пониманием пространства как непреложного устойчивого порядка вещей. Мыслимое как статическое пространство находит свое воплощение в таком же статическом неподвижном слове. Результатом подобного понимания 'слова' и 'вещи' становится то, что в 40 – 60-е гг. XVIII века в условиях русской культуры устанавливается известное равновесие между реальностью и текстом: в мире нет ничего, чего бы не было в языке, и, напротив, в языке нет ничего, чего бы не было в мире. Эта принципиальная «переводимость» 'языков' – свойство «классической» эпохи, ориентированной на словесное выражение смысла. Русская словесность верит в свою возможность быть «местом», в котором пространство обретает свои вечные очертания.

Именно с этим связано стремление про-говорить и до-говорить, характерное для XVIII столетия в целом. Вплоть до второй половины XVIII века в русской поэзии царствует это проговариваемое слово. Откровенность отрицательных персонажей может видеться чрезмерной и искусственной читателю, принадлежащему иной эстетической системе. Весьма показательна в данном аспекте трагедия А.П.Сумарокова «Димитрий Самозванец». По меткому замечанию И.З.Сермана, злодеи Сумарокова знают, что они злодеи.

Саморазоблачение зла – необходимое условие всякой классицистской трагедии. Как нам кажется, дело здесь в свойственной веку инерции языка, всегда стремящегося выговориться до конца. И Димитрий Самозванец А.П.Сумарокова, и Тарас Скотинин с госпожой Простаковой Д.И.Фонвизина не в состоянии молчать, поскольку всецело погружены в стихию проговариваемых смыслов. Очевидно, что для классицистской эстетики вполне приемлемо следующее правило: если явление действительно существует, то непременно существует и слово, это явление обозначающее. Нет и не может быть реальности «по ту сторону» текста. В соответствии с этой исходной эстетической посылкой сокровенное становится откровенным, внутреннее – внешним.

Вместе с тем в истории всякой культуры неминуемо наступает время, когда происходит встреча с иным Словом – Словом, которое недоговаривает, умалчивает, а говоря или высказывая, указывает на присутствие каких-то иных, непроговариваемых смыслов. С точки зрения последующего (романтического) этапа литературного развития, реальность неперевода на язык поэтического текста. Сущее всегда избыточно по отношению к Слову. Вещь утрачивает свою «место», а между миром и словом образуются скорее отношения изоморфности, нежели эквивалентности. В «Выбранной оде» М.В.Ломоносова впервые намечен отказ от проговаривания. Именно здесь возникают условия для разрушения формативной функции слова. Недоговоренность оды разрушает риторику как таковую, всегда ориентированную на словесное выражение смысла. Подлинная *история Иова* располагается за пределами текста.

Обнаружение реальности, стоящей по ту сторону слова, было важнейшим итогом «ломоносовского периода» русской литературы. Но для того, чтобы эта реальность стала непосредственным объектом поэтической рефлексии, потребовалась перестройка всей системы субъектно-объектных отношений.

Третья глава (Телесный код русского классицизма) посвящена онтологии тела в классицистском дискурсе. Постановка данной проблемы обусловлена тем, что «язык тела» относится к сокровенному языку любой эпохи. Подлинность времени всего более раскрывается в подлинности телесных жестов. История культуры – это не в последнюю очередь история различных объективаций тела. В силу самого разного рода причин русская культура не знала той космизации тела и отелесивания космоса, о которых писал в своих работах М.М.Бахтин. XVIII век характеризуется внешним отсутствием телесного символизма, «табуированностью» тела. Парадокс, однако, заключается в том, что эпоха Просвещения, тем не менее, замкнута на проблеме тела: культура данного периода обнажает свою телесность тем, что тщательно скрывает ее. Условием «тайного» присутствия тела является фигура умолчания. Мы посчитали необходимым выявить те причины, вследствие которых тело оказывается исключенным из зоны видения.

Русская культура второй половины XVIII века осуществила переход от *внетелесного* восприятия мира к телесному, в результате чего была не только преодолена абсолютная дистанция между человеком и миром, но и определена

новая перспектива взгляда. Данная проблема рассматривается в **первом параграфе «Чувство телесности в творчестве поэтов-классицистов (В.К.Тредиаковский, М.В.Ломоносов, Г.Р.Державин)»**.

Классицизм лишен античной веры в пластически-телесное оформление мира. За волей к форме скрывается трагическое неверие эпохи в способность бытия (в том числе и телесного) быть. Петербург, явившийся символом эпохи, – всегда лишь усилие формы по направлению к бытию, но никогда не само бытие. Изначальная неустойчивость Петербурга в пространстве, его пребывание вне места и составляют суть новой мифологии. Классицизм есть отражение безграничной веры в возможность формы, но за этой безграничной верой таится и величайшее сомнение в возможности ее существования. «Воля к форме» является, таким образом, оборотной стороной страха перед изначальной бесформенностью мира.

Телесные аффекты находятся за пределами изображения в произведениях писателей-классицистов. Тело погружено во тьму Близкого, неразличимого на данном этапе историко-культурного развития.

Присутствующие в поэзии М.В.Ломоносова жесты 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» предлежащая 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: «Воззри на света шар пространный, / Воззри на понт, Тебе подсланный, / Воззри в безмерный круг небес».

Соответственно можно говорить об особом, принципиально не телесном, характере зрения, представленного в оде. Несмотря на то, что слова «взирать», «воззри», «взор», «око» являются едва ли не самыми употребительными в поэтическом словаре Ломоносова, речь здесь, однако, не идет о привычных для современного читателя формах телесного зрения. Речь скорее идет об особом *активном зрении*, основная функция которого – воздействовать на окружающую реальность. Ода Ломоносова – исключительное господство Взгляда, который не столько видит, сколько овладевает пространством. В этом очерчивании пространства усматривается архаическая функция взгляда, неизбежно присваивающего себе обо-зримое.

Несмотря на то, что в оде постоянно декларируется открытость пространства взгляду, оно никогда не приближено к воспринимающему его субъекту. Специфика ломоносовского зрения заключается в том, что оно не столько приближает, сколько удаляет читателя от чувственно-осязаемой реальности. Объект созерцания всякий раз задан, но никогда не дан в опыте телесного познания. Даже в том случае, когда Ломоносов подключает «близкое зрение» и абстрактные картины сменяются предметным и более детальным изображением, близкое пространство по-прежнему остается недоступным для пластического восприятия. Принцип панорамного изображения, занимающий исключительное место в ломоносовском творчестве и являющийся

отличительным признаком одического жанра, – это экспансия зрения, наименее чувственного из всех органов чувств. В то же время в оде почти отсутствуют слуховые впечатления, и, конечно, в ней совсем нет места для впечатлений осязательных и обонятельных. «Зона касания» – это *terra incognita*, та сфера, пересечение границ которой знаменует собой кризис классицизма. Важно, что из пространства классических текстов навсегда изгоняются чувства обоняния и осязания, которые в силу своей ментальной природы открывают возможности для самого интимного диалога между человеком и миром.

Вместе с тем 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.

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

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. 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, прежде всего, указать на осуществленное изменение пространственной перспективы: изображаемый Державиным мир располагается теперь в непосредственной близости от воспринимающего его субъекта. О-предмеченный, вещественно-оформленный Космос, доступный, наконец, не только Взору, но и Руке, касанием удостоверяющейся в наличии бытия, – это мир, которого доселе не знала русская литература. В послании «К Н.А.Львову» возникает поразительное сравнение мира с вышитым полотном, природный ландшафт как бы замыкается в круге, очерченном пальцами: «Целуя раскрасневши щеки, / На пальца посмотреть велит, / Где по соломе разной шерстью / Луга, цветы, пруды и рощи / Градской своей подруге шьет». Неизмеримый Космос обретает здесь иной модус существования, он «сворачивается» в точку, «стягивается» до «пространства стежка», выверенного теплом человеческой руки. Этот же *рукотворный* характер мироздания будет запечатлен и в одном из последних «посланий» Державина –

«Евгению. Жизнь Званская»: «В которой к госпоже, для похвалы гостей, / Приносят разные полотна, сукна, ткани, / Узорны образцы салфеток, скатертей, / Ковров и кружев, и вязаний».

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. Поэтому следует говорить о возникновении новых телесных практик, которые были принципиально невозможными в творчестве предшествующих авторов. Первоочередная задача Державина – *очертить и установить границы чувственного опыта*. В его поэзии зрение утрачивает свою ведущую роль, предоставляя место слуху, обонянию и осязанию.

В этой связи оказывается объясненной и приверженность поэта к «вкусовым» метафорам. Мир-стол замер в ожидании званых гостей, которым еще только предстоит приобщиться к жизни, сполна вкусить ее радость и горечь. «Сладкое», «вязкое», «густое» – онтологические категории в поэтике Державина. Все это атрибуты живой материи, являющейся главным предметом изображения в державинской лирике. «Удовольствие от бытия» определяет эмоциональный тон державинской лирики. Мир застывает в мгновении своего осуществления-овеществления: «О, коль прекрасен мир!».

Вместе с тем поэзия Державина пронизана мечтой о преодолении исходной тяжести земного мира. Не случайно наиболее важной стихией для державинской лирики является стихия воздуха. Уже названия стихотворений Державина формируют особый «воздушный контекст»: «Облако», «Буря», «Соловей», «Снигирь», «Ласточка», «Павлин», «Соловей во сне», «На птичку» и др. К этому же ряду смыслов может быть отнесен и *мотив вознесения*, характеризующий главным образом позднюю лирику Державина («Облако», «Лебедь»).

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

Идея «Блаженного порядка», которой пыталась жить эпоха Просвещения, имела лишь одно уязвимое место – Время. Именно этой причиной обусловлено то, что в рамках классицизма пространственный код становится определяющим. Универсальный принцип «проархитектурности», за которым таились усилия эпохи «удержать» явленную однажды форму, привел к тому, что время на каком-то этапе историко-культурного развития стало «невидимым» и «неразличимым». Параллельно этому шел процесс, который с некоторой долей условности можно обозначить как процесс «опространивания тела». С начала XVIII в. тело в системе русской культуры становится элементом декоративного, геометрически выверенного пространства. Эта исключительно пространственная репрезентация человеческого тела – неотъемлемое свойство просветительской эпохи, всеми силами

противостоящей энтропии. Между Телом и Временем вставало пространство, культивируемое как вечное и неизменное. Не случайно ведущей идеей эпохи оказывается памятник, который как раз и явился во-площенной мечтой о нетленном теле. Тело-камень, навсегда обретшее «место» в пространстве мира, и есть тот конечный идеал, к которому стремился человек Просвещения:

Во втором параграфе (Страх перед телом и мысль о бессмертии в комедии Д.И.Фонвизина “Недоросль”) дан анализ комедии как текста, поэтика которого определяется механизмом регрессии телесного.

Творчество Д.И.Фонвизина запечатлело характерный для человека просветительской эпохи «страх перед бытием». В основе всякого «исправления нравов», искоренения тех или иных устоявшихся форм жизни неизбежно лежит чувство недоверия к миру, боязнь законов, определенных Творцом. Одним из непреложных законов существования является закон энтропии. В одной из поздних по времени написания заметок («Политическое рассуждение о числе жителей у некоторых древних народов») Фонвизин с горечью отмечает: «Ни разум, ни искусство не подают нисколько основания, откуда можно было заключить, что свет есть вечен и неразрушим». Идея «неразрушимости света», верой в которую пыталась жить просветительская эпоха, поставлена здесь под сомнение. «Ни разум», «ни искусство» не в состоянии дать ответ на вопрос о конечной цели Творения. Исходный для человеческой культуры в целом и для эпохи Просвещения особенно, «страх перед бытием» чаще всего проявляет себя в «страхе перед Телом», поскольку именно Тело подвержено воздействию времени.

Тема телесности – одна из определяющих для фонвизинского текста. Уже в начале комедии тело властно заявляет о себе, сосредотачивая внимание читателя/зрителя и становясь едва ли не ее единственным подлинным героем. Знаменитый «Тришкин кафтан» «жмет до смерти», раз-облачает плоть, делает ее предельно зримой. Митрофанушкин живот не вмещает в себя съеденного, также становясь в буквальном смысле «тесным» и «узким». В первой редакции пьесы физиология обнажена еще более откровенно. Плоть здесь «выворачивает» себя, предельно обнажая «изнанку» бытия. Само название комедии содержит в себе некоторый оттенок «физиологичности», точнее – указание на ее ущербность («недоросль» – не-доросшее тело).

Все первые сцены «Недоросля» – своеобразная манифестация телесности, комический калейдоскоп положений Тела в пространстве. В то время как положительные персонажи упражняются в красноречии, низкие герои комедии продолжают демонстрировать нелепость «телесно-животного» бытия.

Фонвизинская комедия запечатлела ужас становящейся культуры перед стихией материального бытия. Речь идет скорее об инстинктивном отталкивании, нежели о сознательной установке автора. За внешним отрицанием идеологии опустившихся дворян скрывается отрицание тварного мира, неизбежно связанного с распадом и смертью. Смерть таится и ждет своего часа в мире Скотинина и Простаковой. Пьеса обнажает прямую связь между сферой смерти и сферой материального бытия. «Крепколобость» скотининского рода обеспечивает ему определенную живучесть, но не

избавляет от смерти. Даже Вавил Фалелеич, о крепкой «головушке» которого с гордостью рассказывает Тарас Скотинин, уже почил вечным сном. Биологическая форма существования, которую олицетворяют отрицательные персонажи, обнажается Фонвизиним.

Единственное спасение от мира, обреченно ждущего своей гибели, – уход в область вечных бесплотных идей. Этим и обусловлена феноменологическая легкость положительных персонажей «Недоросля», их принципиальная бесплотность. (В дальнейшем эти качества сформируют тип бес-почвенного героя.) Неукорененность героев в бытии делает их совершенно нечувствительными для законов физического мира, в том числе и для всеобщего закона времени. Не обладая необходимой для жизни «тяжестью», персонажи высокого мира несут на себе отблеск бессмертия. Стародум в буквальном смысле возвращается из мира мертвых, репрезентируя идею бессмертия.

И Стародум, и Правдин, и Милон – герои-идеи, «бессмертие» которых обеспечено их изначальной непринадлежностью жизни, своего рода ино-бытийностью. Сферой их истинного существования является не земной мир, а мир вечных идей – София. Эта «бесплотность» и «бескровность» идеальных героев чрезвычайно привлекательна для автора, поддавшегося иллюзии «жизни вечной». С точки зрения Фонвизина, Софьи(=Софии) достойны лишь те персонажи пьесы, духовное начало которых полностью вытеснило начало телесное. При этом триада «дух – душа – тело», характерная для предшествующего (средневекового) этапа культуры, «сворачивается» в классицизме в диаду «дух – тело». В результате подобной редукции из художественной реальности текста исчезает необходимое промежуточное звено – «душа», связующая «дольний» и «горний» миры. Оппозиция «дух-тело» обретает в русском классицизме абсолютный характер: без-духовность отрицательных персонажей в системе фонвизинского текста уравновешена бесплотностью положительных героев. Интересно при этом отметить, что телесная «тяжесть» Простаковой и Скотинина обеспечена удивительной «легкостью» и «прозрачностью» их языка; напротив, персонажи софийного мира (Милон, Правдин, Стародум) «утяжеляются» речью. Неслучайно последним принадлежат большие по объему высказывания, которые в будущем развернутся в блестящие, но бесконечные монологи Чацкого. Здесь происходит зарождение героев, чья субъектность будет обеспечена исключительно речевым планом.

В **четвертой главе** диссертационной работы (**Живописный код русской культуры второй половины XVIII века**) речь идет о формировании в культуре второй половины XVIII века особого взгляда – взгляда Художника. Привлеченная метафора живописи не случайна. Чувство пространства всего более находит свое выражение в изобразительном искусстве. Кроме того, культура классицизма выстроена по законам *зрительного пространства*. Она всецело ориентирована на создание прямой перспективы, которая устанавливает порядок, но сам этот порядок принадлежит исключительно визуальным эффектам.

Проблема взаимосвязи поэзии и живописи – одна из ведущих в русской культуре конца XVIII – начала XIX века. На рубеже столетий культ архитектуры сменяется культом живописи. Подобный переход обусловлен глубинными причинами, связанными со сменой представлений о сущности пространства. Гегель определяет скульптуру как «самостоятельное бытие», или «для-себя-бытие». Действительно, архитектура и скульптура связаны с трехмерностью изображения и обладают собственной пластической протяженностью. Монументальные здания становятся частью пространства, порождающего бытие человека. Как известно, Гегель оценивал «видимость» живописи как очередную степень дематериализации духа, освобождения его от уз материальности – степень переходную от скульптуры к музыке, т.е. от одухотворенной телесности скульптуры к стихии внутреннего чувства. Согласно концепции Гегеля, в живописи внешнее еще не есть простой условный знак внутреннего (музыка), но уже и не есть само по себе нечто материальное (скульптура). Таким образом, живопись становится воплощением сферы чистой видимости, иллюзией материи, но никогда не самой материей. В «Философии искусства» Ф.Шеллинг также пытается наметить иерархию изобразительных искусств. Сопоставляя скульптуру с живописью, он отдает пальму первенства последней. Дематериализация мира, его пластическое развенчание – одна из характернейших особенностей европейской литературы рубежа XVIII – XIX столетий.

В первом параграфе «“Письма русского путешественника” Н.М.Карамзина: визуальные аспекты повествования» структура карамзинского романа рассмотрена с точки зрения ведущей роли живописного сюжета.

В «Письмах русского путешественника» имеет место авторская рефлексия над поэтическим словом, средства которого чрезвычайно бледны по сравнению с кистью художника. Только живописное полотно способно дать подлинный образ реальности, в полной мере запечатлеть уходящее мгновение. Тоска путешественника – это почти романтическая тоска, связанная с ограниченными возможностями слова, с принципиальной недоовожденностью словесных образов. Впоследствии В.А.Жуковский попытается дать свой программный вариант словесного выражения «невыразимого». Мучительное противостояние «логоса» и «иконы» в русском романтизме завершится победой слова. Однако для Карамзина, как представителя предшествующего – классицистского – периода русской литературы, важнее «икона», слово оказывается всецело подчиненным визуальному ряду. «Представление слова воочию» – главная цель карамзинского путешествия, описание которого уподобляется экскурсии по залам грандиозной художественной галереи.

Действительно, все в «Путешествии» готово обернуться живописным шедевром, все таит в себе скрытую возможность стать картиной. Именно с этой особенностью текста связано беспрецедентное по своей частоте употребление слова «картина», ставшего не только своеобразной сигнатурой карамзинского стиля, но и образовавшего вполне самостоятельную сюжетную линию. Мы выделяем следующие варианты «картинного» сюжета:

- 1) взору путешественника открываются великолепные картины;
- 2) путешественник занят пристальным рассматриванием живописных картин;
- 3) в памяти рассказчика всплывают образы известных картин;
- 4) воображение путешественника рисует фантазмагорические картины.

В конечном итоге именно картинный сюжет формирует пространственность самого текста. Это пространство, по удачной формулировке Ж.Женетта, «не пассивно, не подчинено времени последовательного чтения, но, вырастая из этого времени и осуществляясь в нем», «его постоянно искривляет и обращает вспять, а значит, в известном смысле и отменяет»⁹. Речь при этом идет об иллюзорной отмене времени, о его локализации.

Визуализация текста достигается также благодаря тому, что взгляд путешественника обладает завидной способностью к мгновенному преображению окружающей реальности в «картинку»: «*Карикатура* за *карикатурой* приходила в трактир, и всякая *карикатура* требовала пива и трубки», «Одним словом, нас можно было в эту минуту изобразить на одном из тех *эстампов*, которым украшаются модные романы!», «Я с примечанием смотрел на *портрет* твой, любезный Вейсе...» и т. д. Любопытно заметить, что Карамзин не только обращается к живописи, но дает ее жанровую дифференциацию («карикатура», «эстамп», «портрет» и т.д.). Завершаются «Письма русского путешественника» следующими размышлениями: «Может быть, и другие найдут нечто приятное в моих *эскизах*...». Окружающий мир сам начинает напоминать поверхность живописного полотна.

Окончательной целью путешествия являлась поэтически преобразенная реальность, максимально приближенная к поверхности живописного полотна. Подобное преобразование пространства – важнейшая составляющая авторского замысла. Восприятие объективной действительности почти всегда носит у Карамзина опосредованный характер. Мир обретает ценность только в том случае, если несет в себе память культурного знака.

Вследствие избранного автором принципа изображения границы, отделяющие искусство от жизни, становятся призрачными: картина оказывается входом в иное пространство, тогда как окружающая путешественника реальность обращается в лаковую поверхность живописного полотна.

Автор совершал свое путешествие по «дряхлающей Вселенной». Руины, гробницы, памятники становились знаками мира, обреченного на гибель. В условиях тотального кризиса Просвещения «Письма» Карамзина – попытка словом «остановить» уходящую эпоху. Карамзин прекрасно осознавал, что живет в преддверии «железного» века. На рубеже XVIII – XIX вв. русская культура прощается со своей мечтой об Аркадии. Прежде чем окончательно расстаться с прошлым, Карамзин запечатлевает его в картинах, несущих, по его

⁹ Женетт, Ж. Фигуры: в 2 т. / Ж.Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т.1. – С. 281.

мнению, подлинный отпечаток времени. Не случайно сюжет рассматривания картин занимает в структуре текста ведущее значение. Всмотрение путешественника – это стремление прорвать завесу настоящего, на мгновение воскресить прошлое. В свою очередь «Письма русского путешественника» также стали грандиозным художественным полотном, всматриваясь в которое, читатель мог увидеть картины прошлого. «Письма русского путешественника» – одно из последних произведений русской литературы, в котором сохраняется ренессансная вера в тождество ‘картины’ и ‘жизни’. В конечном итоге диалектика карамзинского текста основана на противоречии между хронологичностью текста, его движением во времени и пространством-картиною, тормозящим движение.

Общепринятым считается тезис о том, что описание живописных картин «подчиняется либо нарративной, либо топической, но не живописной логике»¹⁰. Однако данный тезис применим не ко всем стадиям литературного развития. Русская культура XVIII в. эмблематична, соответственно тексты столетия также ориентированы на воспроизведение «эмблемы». Нарративная практика оказывается в значительной степени подчинена «практике живописной». Основополагающая функция подобного рода текстов – очерчивание настоящих или будущих картин (М.В.Ломоносов «Идеи для живописных картин из российской истории», «Описание мозаичных украшений для монумента Петру I», корпус текстов, составляющих описание «иллюминаций», и т.д.). Эта тенденция просуществовала вплоть до конца столетия. Даже Н.М.Карамзин отдал ей своеобразную дань в работе «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств». В «Письмах русского путешественника» нарративный план является определяющим. Отныне «картина» входит в систему поэтического текста, порождая самостоятельные сюжеты.

Один из частных эпизодов в структуре «живописного сюжета» рассмотрен во втором параграфе работы **«Карамзин перед картиной Лебрюна: об одном живописном аспекте “Писем русского путешественника”»**.

«Описание» картины Лебрюна занимает совершенно особое место в художественном пространстве «Писем». Во-первых, путешественник неоднократно *возвращается* к «Магдалине». Названное Карамзиным число возвращений («шесть») символично. В системе человеческой культуры данное число связано в первую очередь с «Книгой Бытия», с сотворением мира. Возвращаясь и вспоминая, путешественник в прямом смысле слова воскрешает реальность. Во-вторых, уникальность лебрюновской «Магдалины» связана еще и с тем, что это единственное полотно, к которому путешественник не только возвращается, но которым он желал бы *обладать*. Именно эта картина противопоставлена множеству других, и именно ей атрибутировано свойство

¹⁰ Геллер, Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) / Л.Геллер // Wiener Slawistischer Almanach. – 1997. – Bd. 44. – С. 9.

единичности. Что же привлекло Карамзина в лебрюновском замысле? Почему полотна почитаемого Рафаэля или Микель-Анджело не повлекли за собой столь бурной чувственной реакции, не послужили причиной авторской экзальтации? «Тайная прелесть» картины, по словам самого Карамзина, заключается в том, что в ней соединены два великих сюжета, вошедших в историю человеческой культуры: Марии Магдалины и Луизы де Лавальер.

В «Письмах русского путешественника» утверждалось новое понимание искусства. Следует обратить особое внимание на типологическое сходство «Фантазий об искусстве» В.-Г. Вакенродера и «Писем русского путешественника» Н.М.Карамзина. В «Фантазиях» Вакенродера, оказавших сильнейшее влияние на европейскую мысль, говорилось о правах на субъективное восприятие искусства. Проблема видения является основополагающей и в «Сердечных излияниях отшельника – любителя искусств» и в «Фантазиях об искусстве для друзей искусства». Прекрасное, с точки зрения Вакенродера, не существует объективно, а целиком подчинено воспринимаемому его субъекту. Соответственно зритель становится непосредственным участником создания произведения, и именно его взгляд «завершает» поэтическое творение.

Вакенродер создает один из самых действенных мифов в истории европейской культуры – миф о Рафаэле. Несмотря на то, что видение Рафаэля, о котором рассказывается в «Сердечных излияниях отшельника», является всего лишь блестящей авторской выдумкой, именно данной легенде суждено было занять ведущее место в романтической литературе. В «рафаэлевском» фрагменте творчество напрямую связывается с идеей откровения. При этом важно, что и восприятие художественных творений также соотносится Вакенродером с актом прозрения. Религиозная идея поклонения определяет специфику идейного содержания «фантазий» Вакенродера.

В период написания «Писем» Карамзин не мог знать произведений Вакенродера, поскольку они не были опубликованы. Тем более удивительно, что Карамзин почти вплотную подходит к пониманию искусства, отраженному в «Фантазиях». Русский путешественник в буквальном смысле следует за «рекомендациями» немецкого «любителя искусств», закрывая свои «телесные очи» для того, чтобы видеть «духовным взором».

Таким образом, в «Письмах русского путешественника» вырабатываются совершенно новые принципы понимания искусства. Предшествующая риторическая эпоха диктовала не только правила создания художественных творений, но и законы их восприятия. Процесс восприятия был обусловлен сложнейшими механизмами, выработанными на протяжении столетий. Путешественник пытается, прежде всего, освободиться от той иерархии ценностей, которая уже утвердилась в культуре. В системе карамзинского текста малоизвестная картина Лебрюна занимает едва ли не высшую ступень в иерархии художественных ценностей. Путешественник остается наедине с картиной еще и в том смысле, что его восприятие не опосредовано предшествующим культурным опытом. Одиночество перед картиной схоже с одиночеством перед иконой. Созерцание требует усилий и

предельной душевной сосредоточенности, только в этом случае открывается перспектива обретения смысла.

Следует также указать на то, что идея душевного очищения является ведущей в «Письмах». Смысл пред-стоящей жизни может быть обретен душой только в той мере, в какой она *преображается*, воспринимая мир. «Письма русского путешественника», в определенном аспекте, – это поиски мест, в которых душа обретает Бога. Отождествление культурного или природного пространства с пространством религиозным – путь, которым пойдет русская романтическая литература.

Впоследствии эта вакенродеровская традиция, усвоенная русской культурой не без косвенного участия Карамзина, найдет свое воплощение в творчестве русских романтиков. Один из самых ярких примеров – «Рафаэлева Мадонна» В.А.Жуковского. То, что «Рафаэлева Мадонна» Жуковского напрямую соотносится с «Видением Рафаэля» Вакенродера, не требует доказательств. Несомненно, что Жуковскому было прекрасно известно это сочинение. Однако «Мадонна» Жуковского имеет, на наш взгляд, и более близкий литературный источник: рассматриваемый нами эпизод из «Писем русского путешественника». Несмотря на то, что в литературоведении имеется ряд исследований, посвященных сопоставлению текстов Жуковского и Карамзина, на сходство данных эпизодов еще, кажется, не было обращено должного внимания.

«Письма русского путешественника» явились первым произведением в русской литературе, где были обозначены новые принципы восприятия искусства. Примечательно в данной связи, что в самом начале своего эпистолярного романа Карамзин подробно описывает встречу с «великим Боннетом» (Ш.Бонне). Путешественник обнаруживает весьма основательное знакомство с трудами швейцарского философа. Упоминание «Созерцаний природы» не случайно: именно в данном сочинении говорится о сознании человека как зеркале, отражающем «вкратце внешний мир». При этом разнообразие «зеркал» зависит от творческой индивидуальности всматривающегося в мир субъекта. Мир на пересечении «зеркал» (сознаний) – новая тема искусства, которая получит свое разрешение в творчестве А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Н.В.Гоголя. В предваряющих данную эпохальную тему «Письмах» в центре внимания оказывается сам акт восприятия художественных творений, всякий раз субъектно обусловленный. Сокровенный смысл «Магдалины» рождается в игре трех зеркал – автора, путешественника и Лебрюна.

В третьем параграфе «Картины времени в повести Н.М.Карамзина «Бедная Лиза» мы обратились к иконическому аспекту повести, который до сих пор оставался за пределами исследовательского внимания.

«Плачевная судьба» Лизы оказывается в одном ряду с возникшими прежде образами картин. В результате избранной автором повествовательной стратегии история Лизы предстает не только как драматическая смена картин, но и как картина, в которую всматривается рассказчик. С этим связано преобладание «зрительной» лексики в системе карамзинской повести.

Несмотря на то, что, по условию текста, рассказчик слышит историю от Эраста, события даны как «увиденные» рассказчиком. Память воскрешает серию визуальных образов, возникших в момент слушания.

Формируемый автором «картинный сюжет» не случаен, поскольку «идиллия» и есть «картина». В переводе с греческого «идиллия» – это «вид», «картинка», «картина». Соотнесение «картины» и «идиллии» в системе карамзинского текста, безусловно, связано с переживанием времени. Картина – символ запечатленного времени, как бы остановленного кистью художника. Любые движения и связанные с ними изменения здесь не реальны, а лишь потенциальны. И картина, и идиллия соприкасаются с пространством, внутри которого возможны «временные сюжеты», но при этом оно само абсолютно безразлично к внешнему времени, находящемуся за пределами «рамки».

В повести Карамзина обнаруживаются контуры самой знаменитой пуссеновой картины – “*Et in Arcadia ego*”. О знакомстве Карамзина с картинами Н.Пуссена говорит частое упоминание имени художника в «Письмах русского путешественника». “*Et in Arcadia ego*” хранится в Лувре, который, как известно, посещал Карамзин во время своего европейского путешествия. Показательно и обращение Карамзина к переводу «Аркадского памятника» Х.Ф.Вейсе, восходящего в свою очередь к картине Пуссена «Аркадские пастухи». В «Письмах русского путешественника» также имеются и прямые отсылки к «аркадскому сюжету».

Мы указываем на типологическое сходство карамзинской повести и пуссеновой картины, восходящих к единой теме – «могила в Аркадии». Такое прочтение меняет смысл карамзинской повести. «Могила в Аркадии» призвана напомнить о том, что, несмотря на весь трагизм существования, сама земная жизнь, несомненно, и есть та единственная Аркадия, которая дана человеку и мимо которой он проходит.

Итак, в конце XVIII века пространство впервые обнаруживает свою иллюзорную (живописную) природу. Именно эти первичные пространственные «импульсы» обеспечили глобальный кризис риторической культуры. Если ранее теория подражания была ориентирована на живописность репрезентации, и это гарантировало непрерывность присутствия объекта созерцания,¹¹ то теперь «живописность» становится выражением иллюзорности мира, его онтологической неподлинности.

«Обретенное зрение» – это зрение Художника, уже не заговаривающего мир, а пытающегося сделать изменчивую реальность подвластной описанию. Отныне смысл произведения связан с ускользанием мира от кисти художника.

Новый взгляд обнаружил ветхость классических декораций. Открытие подлинного пространства, как правило, совпадает с открытием времени. Думается, что классицизм, культивирующий неподвижное статичное

¹¹ “Моделью для этой идеи репрезентации является нарисованный образ, представляющий объект взгляду таким образом, словно он непосредственно присутствует здесь и сейчас, и тем самым гарантирующий непрерывность его присутствия” (De Man P. *The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida’s Reading of Rousseau* // De Man P. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. – N.Y.: Oxford University Press, 1971. – P. 123).

пространство, был едва ли не самым существенным вызовом времени в истории человеческой культуры. Однако неминуемо наступает период, когда Слово вынуждено признать свое временное поражение. Мир освобождается от поэтических заклинаний, обнажая свою неидеальную сущность. Конец столетия ознаменован кризисом статичного пространства и как следствие – кризисом времени. Именно в этот период начинает формироваться «руинный текст» русской культуры, выявлению которого посвящена завершающая часть исследования. В последние годы появилось множество исследований, обращенных к «руинной» проблематике. Однако русская литература второй половины XVIII века в данном аспекте еще не рассматривалась. Задача заключительной части работы **«“Руинный текст” русской культуры второй половины XVIII века»** состоит в описании параметров «руинного текста» русской культуры конца XVIII – начала XIX века.

В первом параграфе (**“Развалины” Г.Р.Державина в контексте русской культуры конца XVIII – начала XIX века**) прослежены зарождение и развитие «руинной темы» в русской литературе, обозначена связь «руин» с кризисом пространственных представлений.

Центральное внимание отведено творчеству Г.Р.Державина, которое рассматривается в широком историко-культурном контексте (И.И.Дмитриев, Н.М.Карамзин, А.Н.Радищев и др.). Мы отмечаем, что для поэтической системы Державина 1780-х гг. характерна тенденция к «кристаллизации» мира. Данная тенденция прослеживается вплоть до конца 1790-х гг., после чего заметно ослабевает. Зато в значительной мере усиливается тенденция к воплощению пространственных образов. Дематериализация реальности связана в первую очередь с тем, что мир в конце XVIII столетия лишается своей устойчивой структуры, его сохранность более не обеспечена неизменностью Камня. В поздней поэзии Державина суждено поблекнуть сиянию выкристаллизованного мира. Миф о камне блестяще завершает себя в таких поэтических шедеврах, как «Прогулка в Сарском Селе», «Водопад», «Павлин», после чего ‘алмазы’ окончательно уступают место ‘руинам’. «Дряхлеющая Вселенная» обнаруживает свою почти детскую хрупкость. Центральным в выявленном контексте является стихотворение «Развалины». Данный текст отражает кризис пространственного мировосприятия, характерный для заключительного этапа поэтического творчества. «Развалины» полемичны не только по отношению к предшествующей поэзии, но и по отношению к классическому видению мира в целом. Не случайно первые строфы демонстрируют строгое следование традиции: в начале текста дается едва ли не полный перечень всех архитектурных образов, имеющих в арсенале одической поэтики: «Вот здесь, на острове Киприды, / Великолепный храм стоял: / Столпы, подзоры, пирамиды / И купол золотом сиял». Державин как бы намеренно идет по пути автоцитации, обнажая «общие места» собственной поэтической системы. Нарочитая чрезмерность описаний входит в художественную задачу автора. Данная избыточность необходима для того, чтобы в дальнейшем можно было сильнее оттенить исчерпанность пространственных образов, составляющих суть классицистской поэтики.

Последующий текст являет собой «обломки» наиболее устойчивых элементов оды. Обращает на себя внимание осуществленная Державиным инверсия «базовой» конструкции, на которой покоилось «здание» классической оды. Сложившаяся главным образом в системе ломоносовского творчества синтаксическая формула «НЕ БЫЛО – ЕСТЬ» 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».

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 «крошечной тьме». Свершающееся действие на сей раз разворачивается вне света, а следовательно, и вне спасения.

В системе эпохи Просвещения руины оказываются «негативным двойником монумента» (В.Подорога). «Руинный текст» воплощает идею окончательной победы Природы над Культурой, Времени над Пространством. Однако на рубеже XVIII – XIX вв. семантика руин претерпевает значительные трансформации. В условиях романтической культуры руины являют собой «след во времени», позволяющий не только заново воссоздать прошлое, но и творчески пересоздать его. Культ «обломков», «мертвых следов», «стертых надписей» – это в то же время и культ Истории (личной, родовой, всечеловеческой), каждый раз творимой заново и всецело зависящей от воли творящего ее субъекта. «История государства Российского» Карамзина – одна из самых ярких страниц творческого пересоздания «руин» русской истории.

Таким образом, можно говорить о наличии «монументальной» и «руинной» тенденций в истории русской культуры. Монументы воспроизводят смысл, вложенный в них конкретно-историческим временем. Их первичной и непосредственной функцией является функция напоминания. Несмотря на то, что последующие времена могут открывать новые смыслы в той или иной монументальной форме, все эти смыслы потенциально присутствуют в ней уже в момент создания. Руины не обладают ни заданностью формы, ни заданностью смысла. Они – всего лишь отсылка к иному времени. Событие, породившее былую форму, оказывается стертым, «не прочитываемым» с точки зрения других времен. Именно поэтому руины так притягательны для культурного сознания, которое, наконец, освобождается от реальной истории и погружается в «исторические грезы». С этой точки зрения, русский классицизм – последний период в русской культуре, пытающийся не только остановить время, но и создать особые формы пространства, способные воскрешать «реальный» ход времени.

Во втором параграфе «Версаль & руины в “Письмах русского путешественника” Н.М.Карамзина» анализируется частный эпизод – посещение Версальского сада. Это пространство рассматривается как место, в котором власть обнаруживает свою «руинную» природу.

Обращение писателя к «версальской теме», неизменно связанной с идеей абсолютизма, конечно же, не случайно. («Письма русского путешественника» предшествовали «Истории Государства Российского», книге, всецело посвященной природе человеческой власти.) При описании Версальского сада речь идет не столько о пространстве как таковом, сколько о пространстве Власти. Карамзин разрушил характерные для просветительской эпохи представления об идеальном пространстве, санкционируемом государством. Идеальное пространство в системе классицистской культуры – это место, в котором наиболее вероятно вечное пребывание вещей. В сознании человека XVII – XVIII вв. Версаль был не просто прекрасным архитектурным ансамблем, он был символом окончательной победы пространства над временем.

Тема времени предвосхищает звучание версальской темы. Не случайно посещению Версаля предшествует посещение аббатства св. Виктора. Здесь путешественник читает надгробные надписи и предается воспоминаниям об ушедших. Именно в данном фрагменте текста впервые упоминается имя создателя Версальского сада: «Тут и гроб Ленотра, творца великолепных садов, перед которыми древние сады гесперидские не что иное, как сельские огороды». Список далее приводимых гробниц завершается воспроизведением надписи, вырезанной над темным коридором кладбища церкви св. Северина: «Прохожий! Не полагаешь ли ты, что тебе придется перейти этот порог, через который я в размышлении переступил? Если ты об этом не думаешь, прохожий, это не умно, так как, даже не помышляя об этом, ты поймешь, что переходишь через этот порог». Следует обратить особое внимание на подспудно возникающее в «Письмах» отождествление 'путешественника' с 'прохожим'. ПУТЕ-ШЕСТВИЕ, связанное в большей степени с пространственной перспективой, оборачивается ПРО-ХОЖДЕНИЕМ, соотносимым в первую очередь с временной осью. В своем смысловом пределе описываемый автором путь – это путь, конец которого отмечен не возвращением на родину, а «переступанием» известного порога. Еще более важно подчеркнуть, что в композиционном плане Версаль «располагается» за этим порогом.

Временной план проявлен в «версальском тексте» по-разному. Время обнаруживает себя, прежде всего, в системе исторических и культурных реминисценций. Развернутые экскурсы в историю человеческой цивилизации образуют своеобразный «туннель времени». Значимым во временном аспекте является и описание часов, увиденных русским путешественником в Версальском дворце. Нарочитая подробность изображения часовых механизмов позволяет говорить о присутствии в тексте символического плана. Наконец, версальская тема неизменно связывается Карамзиным с темой руин.

Как известно, Версаль являлся наиболее полным выражением пространственной концепции Нового времени. В карамзинском описании отсутствуют традиционные характеристики Версаля. То, что вначале так восхищало современников (симметрия, стройность, ясность), а немного позднее раздражало их, вообще осталось за пределами текста. В первую очередь

Карамзин отказался от излюбленного им принципа панорамного описания, в то время как именно данный принцип наиболее адекватен при изображении садов эпохи абсолютизма. Действительно, орнаментальный узор Версалии может быть увиден только в том случае, если созерцатель займет привилегированную точку зрения в пространстве. Великий замысел Короля-солнца раскрывался лишь с «высоты птичьего полета». Безусловно, сам Карамзин был знаком с чертежами Ленотра и тем самым «посвящен» в «авторский текст», но это знакомство никак не обнаруживает себя в «Письмах». Напротив, повествование выстраивается таким образом, что русский путешественник почти сразу же оказывается ПОСРЕДИ версальского великолепия, его взгляд теряется в бесконечности предметов, заполняющих собой пространство: «Партеры, цветники, пруды, фонтаны, бассейны, лесочки и между ними бесчисленное множество статуй, групп, ваз, одна другой лучше, не привлекают, а развлекают внимание, так что вы не знаете, на что смотреть». Ситуация «потери зрения» здесь чрезвычайно значима: глаз оказывается не в состоянии охватить целостность замысла, выявить тот сокровенный порядок, который предназначался для Божественного ока.

Присутствие времени изменяет структуру пространства, руины уравнивают бесконечность мира, отнимая у пространства право на вечные, неизменные формы. Отныне в мире более не существует места, отмеченного неприкосновенностью Хроноса. Сквозь великолепие дворцов и пышность садов у Карамзина просвечивают будущие руины. Соответственно, возникают новые представления о пространстве как однородном и непрерывном. Добавим также, что тотальной властью Времени над пространством отмечены, как правило, кризисные ситуации в истории культуры. Отмена пространственной иерархии не может быть продолжительной, ибо всякая однородность и бесконечность пространства сродни Хаосу.

Обозначившийся кризис повлек за собой изменения самой структуры «классического» пространства, его внутренней организации. Именно этому аспекту проблемы и посвящен третий параграф (**“Кривая пространства”:** **“Остров Борногольм” Н.М.Карамзина как текст-лабиринт**).

Повесть Н.М.Карамзина – одно из самых «загадочных» произведений в русской литературе, где утверждался принципиально новый взгляд на пространство. В «Острове» происходит искажение линейного пространства и его трансформация в нелинейную структуру – лабиринт.

В соответствии с древнейшими архаическими представлениями лабиринт есть пространство, главная функция которого определяется охраной «центра», скрывающего от глаза непосвященного Тайну. В карамзинском «Острове» возникает образ предельно затрудненного пути, ведущего к «святилищу». Маршрут путешественника – это путь 1) опасный («Он говорил об опасности, о подводных камнях...»); 2) почти непроницаемый для взора наблюдателя («...висела лампада и едва-едва изливала бледный свет», «Я вступил в темную аллею, под кров шумящих дубов и с некоторым благоговением углублялся во мрак ее»); 3) труднопроходимый («...через обширный двор, заросший кустарником, крапивою и полынью, пришли мы к огромному дому», «...повел

меня через длинные узкие переходы»). Конечным пунктом описанного в повести путешествия является «пещера». Символика «пещеры» в истории человеческой культуры столь богата и разнопланова, что требует отдельного исследования, тем более что в художественном творчестве Карамзина различного рода «отверстия», «пропасти», «зияния» имеют самостоятельное значение и образуют отдельный смысловой пласт. В обозначенном же нами контексте образ «пещеры» эквивалентен образу сакрального центра.

Одна из важнейших категорий поэтики Карамзина – категория пути – претерпевала значительные трансформации на протяжении всего творчества писателя. Смысл предпринятого путешествия по Европе («Письма русского путешественника») с самого начала был ориентирован на возвращение (=возвратное движение), то есть в пределах данного текста маршрут, которым следовал герой, имел очертания замкнутой линии. Очевидно, что здесь мы имеем дело с формами пространства, неизменно тяготеющими к фигуре круга.¹² В «Острове» усматривается принципиально иной образ пути – это потенциально разомкнутый путь, не гарантирующий возвращения. Интенция путешественника направлена на приобщение к миру Тайны: «мне казалось, что я приближаюсь к тому святилищу, где хранятся все таинства и все ужасы их богослужения». Это движение к «сакральному» центру острова безвозвратно в том смысле, что герой на какое-то время «забывает» о необходимости возвращения на корабль.

Новое знание о мире, полученное рассказчиком, разрушает его представления не только об естественном порядке вещей (инцест), но и о Порядке как таковом. Не случайно в финале повести взор путешественника обращен к небу («наконец я взглянул на небо»), а все внутренние монологи содержат в себе воззвания к Творцу. Лабиринт в данном случае являет себя как традиционное пространство инициации, в котором происходит утрата *indefity*. Путь в «Острове» связан не с обретением, а с потерей «Я».

Финальное возвращение героя на корабль не предполагает возвращения читателя, обреченного на бесконечное разгадывание смысла. Пространство текста не подчинено времени последовательного чтения, оно его постоянно «искривляет» и обращает вспять. Читатель, лишенный спасительной нити

¹² Интуиция круга, как показал А.Ф.Лосев, характерна для классических форм культуры: «В античных философских текстах очень часто фигурирует интуиция круга или шара. О шаровидности космоса Ксенофан говорит прямо и буквально. У Аристотеля его главный онтологический трактат вовсе не только «Метафизика», а скорее трактат «О небе». И Аристотель исходит здесь из представления тоже о шаровидном и пространственно-конечном космосе <...> античная абсолютизация круга или шара становится понятной сама собой. Ведь все идеальное и все материальное существует, с античной точки зрения, не само по себе, но еще и вечно движется; а т.к. чувственно-материальному космосу невозможно двигаться куда-нибудь за пределы космоса (ничего такого за-космического для античности вообще не существует, то ясно, что космические движения вечно возвращаются сами к себе же, а потому круг и является единственно возможной идеальной формой всякого движения». (Лосев, А.Ф. Типы античного мышления / А.Ф.Лосев // Античность как тип культуры. – М: Наука, 1988. – С. 86).

Ариадны, должен вернуться к началу и еще раз пройти по «длинным узким переходам» сюжета.

Путешественник Карамзина – последний персонаж русской литературы, благополучно возвратившийся на палубу корабля. В этом возвращении еще сказывается инерция предшествующего столетия, наивно верящего в то, что человек может «дважды войти в одну и ту же реку». Впоследствии «сюжет возвращения» предстанет в своем пародийном аспекте: «вернувшийся» обречен на осмеяние, ибо «лабиринт» не предполагает обратного движения. Романтизму чужд эклектический круг классицизма. Фигура возвращения здесь – фарсовая фигура. И Чацкий, и Онегин, и Печорин терпят поражение, поскольку для человека романтической эпохи возможен только один путь, и этот путь разомкнут в абсолютную даль или абсолютное будущее. Повествование Карамзина внезапно обрывается, поскольку приблизившийся к Тайне герой обречен на вечное «изгнание». Не желая гибели своему герою, автор выбирает «конец» Текста.

Повествовательная стратегия, разработанная Н.М.Карамзиным в «Острове Борнгольм», оказалась необычайно популярной для последующей – романтической – прозы. Во-первых, подобная форма тяготела к «фрагменту», смысловой потенциал которого был осознан русскими романтиками. Во-вторых, мнимая незавершенность текста разрушала линейность повествования. «Игра» в незавершенность становится одним из неперенных атрибутов эпохи романтизма от «Очерков Швеции» В.А.Жуковского до «Евгения Онегина» А.С.Пушкина.

Четвертый параграф «Руины слова» в шутотрагедии И.А.Крылова «Подщипа» («Трумф») посвящен словесному аспекту «руинной темы». Процессы энтропии захватывают не только пространство мира, но и пространство самого языка.

В художественном пространстве «Подщипы» первичной и основополагающей проблемой является сам акт говорения. Язык прочно соединен с телом героя, процесс проговаривания связан не только с тем, что герой желает сказать, но и с тем, насколько собственное тело позволяет герою высказаться. Все главные герои «Подщипы» испытывают серьезные трудности с артикуляцией. Проговаривание оказывается здесь, прежде всего, физиологической проблемой.

Обращает на себя внимание тотальность указанного приема, последовательное применение которого приводит к разрушению коммуникативной функции языка. Речь Трумфа и Слюня не просто трансформирует исходный речевой фон, она располагается на грани распада смысла. При этом трудности «узнавания» связаны в большей степени не с звуковой, а с графической стороной текста – именно «графическая оболочка» слова становится серьезным препятствием на пути постижения смысла. Смысл прочтения в этом случае сводится к восстановлению привычного облика начертания. Можно сказать, что в пространстве крыловской пьесы русская речь как бы обретает “indefity”, а катарсис связан с процессом опознавания слов. По-видимому, в художественные задачи Крылова входило проведение

«лингвистического» эксперимента по установлению границ допустимого разрушения языка.

Итак, в условиях крыловской пьесы сама *речь впервые становится проблемной*. При этом проблематичность речи связана не в последнюю очередь с телом персонажа. Высокий склад, характерный для жанра трагедии, разрушен языком как органом речи – тем «языком-телом», который не позволяет героям высказаться в соответствии с орфоэпическими нормами. С этой точки зрения, речь Слюня – своеобразная манифестация телесности языка. В «Подщипе» слово как бы вспоминает о своем низком происхождении, о своей унижительной зависимости от тела говорящего. Как известно, риторическая культура демонстрирует уход от человека-тела к человеку-языку. Понятая как «пред-человеческое состояние» телесность непременно выводилась за рамки классицизма. В этих условиях язык оказывался дважды невидимым: во-первых, он прозрачен, во-вторых, он физически не ощущаем самим говорящим. Крылов разрушает ясность классицистской речи, комически «затемняет» ее, обнаруживая в ней «тленный телесный состав».

За «шуткой» Крылова, первоначально предназначенной для интимного круга зрителей, стояло новое осмысление законов поэтической речи. Чтобы понять все значение крыловской пьесы для последующего этапа развития русской литературы, необходимо обратиться к еще одному аспекту проблемы. Как известно, состояние речи – первичное состояние человеческого субъекта в классицистском дискурсе: субъект не только выявляет себя в языке, он всецело владеет и обладает им. В рамках данного типа культуры Герой всецело отождествляется с фигурой Говорящего. (Логическим пределом подобного типа отношения к слову является комедия А.С.Грибоедова «Горе от ума». Чацкий – высшая форма существования языка и, следовательно, человеческой личности. Для Грибоедова, воспитанного в рамках просветительской культуры, по-прежнему остается действенным отождествление «мыслящего» героя с героем «говорящим». Вместе с тем, комедия обнаруживает и кризис Ритора, слово которого не в состоянии изменить наличную реальность. Бесконечные риторические «упражнения» Чацкого обнаруживают свою фарсовую основу, а единственным действенным монологом становятся заключительные слова героя, которые если и не преображают фамусовский мир, то хотя бы приводят к трансформации комедийного сюжета, обращая его в сюжет драматический.)

В «Подщипе» впервые происходит разрушение установленного классицизмом равновесия между Героем и Языком. Речь здесь идет о первичности словесного плана, его тотальной неподчиненности субъекту. Действительно, в абсурдном театре Крылова в первую очередь разыгрывается не игра актеров, а игра слов. Персонажи «Подщипы» как бы находятся в плену языка. Язык беспощадно играет героями, в результате чего проговаривается и выговаривается «непреднамеренное».

В пространстве пьесы обнаруживается самостоятельное бытие языка, подчас отличное от «бытия» героев. Внешний «военный» сюжет о «завоевании» и «плене» отражен в словесной ткани произведения. Подлинные битвы и подлинные сражения свершаются на языковом поле. Язык

«завоевывает» пространство пьесы, он без остатка подчиняет себе героев, минуя их волю и устанавливая собственные законы порождения смысла.

В заключение мы указываем на наличие еще одного важного для понимания «Подщипы» сюжета, связанного с осмыслением смерти. Данная тема относится к разряду экзистенциальных, и именно ее решение определяет специфику того или иного этапа культурного развития. Классицизм почти не знает сложной диалектики жизни и смерти. Смерть, с его точки зрения, потусторонняя по отношению к жизни, это некое мыслимое пространство, в которое нет реального доступа «существующему». Рубеж между жизнью и смертью строго очерчен и не может быть преодолен в условиях классической культуры. Классицизм демонстрирует уход от осмысления данной темы, отдавая предпочтение изображению видимых сфер.

Произведение Крылова – одно из немногих в русской литературе XVIII в., где происходит осмеяние смерти. ‘Смех’ и ‘смерть’ находятся в известной близости по отношению друг к другу. В устах Слюняя само слово «смерть» оказывается похожим на «смех»: «Виноват, а смейти я боюсь!», «Ой, смейтюська моя!». При этом Крылов выстраивает такое пространство, в котором событие смерти оказывается принципиально невозможным. Движимый «волей к смерти» трагический сюжет аннулируется за счет смеха:

Подщипа

Готов ли вместе ты со мною умереть?

Слюняй

Позяной!

Подщипа

Вместе нам приятна будет смерть.

Пойдем же, бросимся сейчас стремглав в окошко

И сломим головы.

(Тащит его за руку)

Слюняй

Постой, постой немносько!

Отсей вить высоко. Позяной, бьёсюсь я,

Но тойко, знаесь сто: из низнего зийя.

Комический эффект усиливается за счет того, что Крылов обыгрывает, кажется, весь возможный «реестр смертей», который мог быть представлен в условиях классицистской трагедии:

Дурдуран

Царь все предвидел то и, страхом отчим движим,

Велел ей пузыри носить наместо фижем,

Чтоб, если кинется в реку, наверх ей всплыть;

А за столом велел лишь жеваным кормить,

Да чтоб, спустя чулки, ходила без подвязок...

Трагедия есть, прежде всего, место репрезентации смерти. Невозможность смерти аннулирует трагедию как жанр. По-видимому,

шутотрагедия Крылова отразила некоторые общие тенденции, характерные для русской литературы 1770 – 1790-х гг. Одним из первых русских поэтов, «осмеявших» возможность гибели главных героев, был И.Ф.Богданович. В «Душеньке» обнаруживается все то же осмеяние смерти, которое мы впоследствии видим в «Подщипе».

Практически все, кто когда-либо обращался к изучению «Подщипы», писали о комической стороне пьесы (Г.А.Гуковский, М.А.Гордин и Я.А.Гордин, И.З.Серман, В.П.Скобелев, С.А.Фомичев, О.М.Гончарова и др.). Между тем Крылов обозначил жанр своей пьесы как *шутотрагедию*. За комической темнотой словесного плана скрывается пространство истинной трагедии. Это трагедия классического слова, утратившего свою прозрачность. Язык, располагающийся за пределами власти субъекта, обнаруживает свое темное стихийное начало. Порядок слов и, соответственно, порядок мира катастрофически рушатся. На рубеже столетий русская литература в лице Крылова впервые осознала трагическую избыточность слова, вырывающегося за собственные пределы и устанавливающего собственные законы порождения смысла.

Таким образом, к 1800 году «руинный текст» начинает охватывать собой все области бытия, в том числе и словесного. Кризис Просвещения не в последнюю очередь связан с кризисом Слова, которое более не в состоянии «удерживать» идеальные формы пространства. Руины становятся воплощением сущности пространства, в результате чего и мир, и человек оказываются под «онтологической угрозой». Романтическая культура поставлена перед необходимостью поиска нового слова, способного противостоять тотальному распаду пространства.

В **Заключении** представлены итоговые обобщения и выводы, полученные в ходе исследования, намечены пути выхода рассматриваемой проблематики в более широкий историко-культурный контекст.

Русский классицизм, ставший объектом литературоведческого внимания в диссертационной работе, описан как динамичная художественная система, эволюция которой определяется внешними по отношению к нормативной поэтике и внутренними факторами. Анализ наиболее репрезентативных текстов позволил сделать выводы об открытости классицистского метода по отношению к предшествующей и последующей традиции. Мы проследили, какую роль в формировании эстетических принципов классицизма играют категории Слова, Пространства и Времени, их взаимосвязь в реальной художественной практике.

Представленный опыт описания истории классицизма в динамических проявлениях его поэтики может послужить моделью для исследования типологически сходных художественных структур.

СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ ОТРАЖЕНО В СЛЕДУЮЩИХ
ПУБЛИКАЦИЯХ:

1. Зверева, Т.В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века / Т.В.Зверева. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2007. – 328 с.
2. Зверева, Т.В. Литература XVIII века: программа лекционного курса / Т.В.Зверева. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2000. – 32 с.
3. Зверева, Т.В. История русской литературы XVIII века: учебно-методическое пособие / Т.В.Зверева. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2003. – 38 с.
4. Зверева, Т.В. О специфике Слова в эпоху Просвещения / Т.В.Зверева // Вестник Удмуртского государственного университета. Филология. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2000. – С. 115-120.
5. Зверева, Т.В. Архитектоника ломоносовской оды / Т.В.Зверева // Проблемы литературного образования: Материалы XVIII всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы филологического образования: наука – вуз – школа». – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2002. – Ч. 1. С.364-366.
6. Зверева, Т.В. Пространство ломоносовской оды / Т.В.Зверева // Кормановские чтения. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2002. – Вып. 4. – С.5-19.
7. Зверева, Т.В. Ритуальные аспекты торжественной оды М.В.Ломоносова // Проблема автора в художественной литературе. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2003. – Вып. 5. – С. 16-33.
8. Зверева, Т.В. «Я воды обращаю к вершине...» (к семантике воды в творчестве М.В.Ломоносова) / Т.В.Зверева // Вестник Удмуртского государственного университета. Филология. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2003. – С. 3-18.
9. Зверева, Т.В. Мотив воды в творчестве М.В.Ломоносова / Т.В.Зверева // Филолог. – Пермь, 2003. – Вып. 3. – С. 12-19.
10. Зверева, Т.В. К семантике художественного видения в поэтическом творчестве М.В.Ломоносова / Т.В.Зверева // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы X междунар. науч. конф., 19 – 21 сент. 2004, г. Гродно: в 2 ч. Ч.1. – Гродно: ГрГУ, 2005. – С. 377-382.
11. Зверева, Т.В. География оды (об одной особенности поэтического мира М.В.Ломоносова) / Т.В.Зверева // Восток – Запад: пространство русской литературы: Материалы международной научной конференции (заочной). Волгоград, 25 ноября 2004 г. – Волгоград: Волгоград. науч. изд-во, 2005. – С. 7-14.
12. Зверева, Т.В. Метаморфозы телесного зрения в творчестве поэтов-классицистов (М.В.Ломоносов, Г.Р.Державин) / Т.В.Зверева // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. – Вып. 8. – С. 61-74.
13. Зверева, Т.В. «Развалины» Г.Р.Державина в контексте русской культуры конца XVIII – начала XIX века / Т.В.Зверева // Кормановские чтения. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2005. – С. 16-33.

14. Зверева, Т.В. «Слово похвальное Петру Великому» как текст-заклинание / Т.В.Зверева, Л.А.Самарова // Подходы к изучению текста. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2005. – С. 15-20.
15. Зверева, Т.В. «Жалею, что я не живописец»: картины времени в повести Н.М.Карамзина «Бедная Лиза» / Т.В.Зверева // Вестник Удмуртского государственного университета. Филологические науки. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2006. – № 5. – С. 3-10.
16. Зверева, Т.В. Мир как лабиринт в повести Н.М.Карамзина «Остров Борнгольм» / Т.В.Зверева // Филологические записки. – Воронеж: Воронеж. ун-т, 2006. – Вып. 24. – С.103-113.
17. Зверева, Т.В. Страх перед смертью и мысль о бессмертии в комедии Д.И.Фонвизина «Недоросль» / Т.В.Зверева // Филологический класс. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2006. – № 12. – С.18-25.
18. Зверева, Т.В. Легенда об ожившей статуе в «Сиерре-Морене» Н.М.Карамзина / Т.В.Зверева // Кормановские чтения. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2006. – Вып. 6. – С. 73-82.
19. Зверева, Т.В. Образ Версаля в «Письмах русского путешественника» Н.М.Карамзина / Т.В.Зверева // Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора. – Волгоград: Волгоград. науч. изд-во, 2006. – С. 9-16.
20. Зверева, Т.В. «Каменный гость» в повести Н.М.Карамзина «Сиерра-Морена» / Т.В.Зверева // Проблемы современной филологии в вузовском образовании: Материалы междунар. научн.-практ. конф. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2006. – С. 211-220.
21. Зверева, Т.В. Версаль & руины в «Письмах русского путешественника Карамзина» / Т.В.Зверева // Вестник Томского университета. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2006. – № 8. – С. 5-10.
22. Зверева, Т.В. Метаморфозы телесного зрения в творчестве поэтов-классицистов (М.В.Ломоносов, Г.Р.Державин) / Т.В.Зверева // Вопросы культурологии. – М., 2006. – № 3. – С. 92-97.
23. Зверева, Т.В. «Трагическое смятенье» слова в шутотрагедии И.А.Крылова «Подщипа» / Т.В.Зверева // Электронный вестник ЦППК. – СПб., 2007. – № 4. – Режим доступа: <http://evcprpk.ru/index4.php>
24. Зверева, Т.В. «Руинный текст» русской культуры рубежа XVIII-XIX веков / Т.В.Зверева // Дергачевские чтения – 2004: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы междунар. науч. конференции. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. – С.41-48.
25. Зверева, Т.В. «Письма русского путешественника» Н.М.Карамзина: визуальные аспекты повествования / Т.В.Зверева // Сибирский филологический журнал. – Новосибирск: НГУ, 2007. – № 1. – С. 24-36.
26. Зверева, Т.В. О чем молчит «Ода, выбранная из Иова» М.В.Ломоносова, или еще раз об «умении прочитать оду» / Т.В.Зверева // Филологический класс. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2007. – С. 35-41.