Санкт-Петербургский государственный университет

**КОСЬЯНЕНКО НИКИТА ЕВГЕНЬЕВИЧ**

**Выпускная квалификационная работа**

**Топос горы в русской одической поэзии XVIII века**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.01 «Филология»

Основная образовательная программа СВ.5036. «Отечественная филология (русский язык и литература)»

Научный руководитель:

профессор, Кафедра истории русской литературы,

Бухаркин Пётр Евгеньевич

Рецензент:

ведущий научный сотрудник, Пушкинский дом ИРЛИ РАН,

Алексеева Надежда Юрьевна

Санкт-Петербург

2022

Оглавление

[ВВЕДЕНИЕ 3](#_Toc104921234)

[Глава 1. ТОПОС ГОРЫ И ОДИЧЕСКИЙ ВОСТОРГ: АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ 12](#_Toc104921235)

[Глава 2. ОДЫ ЛОМОНОСОВА 36](#_Toc104921236)

[Глава 3. ОДЫ СУМАРОКОВА И КОСТРОВА 80](#_Toc104921237)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 111](#_Toc104921238)

[БИБЛИОГРАФИЯ 112](#_Toc104921239)

 *Они писали о великих людях, а не о высоких холмах,*

*но сидели при этом на холме.*

Г. К. Честертон.

 *«Кусочек мела»*

## ВВЕДЕНИЕ

Эта работа продолжает одну из наиболее давних традиций изучения русской торжественной оды. Как пишет Н. Ю. Алексеева, «с самых первых шагов изучения русских од исследователи обратили внимание на устойчивость в них тем, мотивов и словесных выражений».[[1]](#footnote-1) Прежде всего это, конечно, объясняется самим материалом: «По‑видимому, панегирическая поэзия несёт в себе как данность определённый набор “общих мест” и без них невозможна».[[2]](#footnote-2) Тем интереснее обратиться именно к топике — первоэлементам, из которых составляется одический мир.

В своём труде «Европейская литература и латинское Средневековье» [далее ЕЛЛС – *Н. К.*] Р. Э. Курциус, вслед за которым здесь используется этот термин, не даёт чёткого определения *топосу*, говоря только, что «в структуре античного знания топика походила на тематический каталог. В ней содержались только самые общие мысли: такие, которые можно применять в любой речи или в любом тексте».[[3]](#footnote-3) Как пишет С. Л. Козлов в предисловии к русскому переводу книги, «достаточно открыть оглавление ЕЛЛС, чтобы увидеть, сколь разнородные и разнопорядковые элементы подводятся Курциусом под категорию “топосов”: с одной стороны различные метафоры; с другой стороны, мифологические и легендарные персонажи; с третьей стороны дескриптивные стереотипы («Прелестный уголок», «Эпическкий пейзаж»); с четвёртой стороны категориальные со‑ и противопоставления, принятые в данной культуре («Оружие и наука», «Поэзия и философия», «Поэзия и теология»); с пятой стороны, «Маньеризм» — абстрактное понятие, данной культуре вообще неизвестное».[[4]](#footnote-4) Работа Курциуса неоднократно подвергалась критике за расплывчатость предложенного термина. Однако, по всей видимости, топика в понимании автора и не предполагает однородности всего, объединяемого ей.[[5]](#footnote-5) Главными свойствами топоса в таком случае являются универсальность значения и регулярное воспроизведение в культуре — его преемственность.[[6]](#footnote-6) Вероятно, это связано с особой функцией топосов. Так, П. Е. Бухаркин отмечает, что с точки зрения риторики они представляют собой одновременно и одобряемый культурой вид аргументации, и способ убедительного оформления мысли. Поэтому «для своего употребления топос требует общеизвестности – как автор, так и читатель должны представлять, что перед ними именно топос, и какие смыслы он в себе заключает. Подобная узнаваемость достигалась во многом тем, что в риторической словесности топосы не были принадлежностью какой‑либо индивидуальной авторской системы; они принадлежали не отдельному автору, но словесной культуре в целом».[[7]](#footnote-7) Преемственность топоса обеспечивается тем, что он превращается в константу сознания, от которой всякий раз отталкивается воображение ораторов и поэтов. Следовательно, как отмечал Д. Чижевский, топосы — «это не жесткие формулы, но, скорее, лишь темы, которые каждый писатель может разрабатывать по-своему, в некотором роде рамки, которые оставляют место для весьма разнообразного содержания, оправа, в которую можно заключить всевозможные конкретные украшения».[[8]](#footnote-8)

 Особое место среди топосов занимают широко известные метафоры. Некоторые такие топосы русской торжественной оды уже были предметом отдельного внимания исследователей.[[9]](#footnote-9) Примерами подобных работ могут служить статьи «Паденье “Готфска Фаетонта”» А. А. Морозова[[10]](#footnote-10) и «Топос “тишины” в одической поэзии М. В. Ломоносова» П. Е. Бухаркина.[[11]](#footnote-11) Говоря в своей книге о политической концепции ломоносовской оды, Е. А. Погосян рассматривает топос «труда натуры» через описываемое поэтом движение вод — аллегорию государственных преобразований, смут и следующих за ними переворотов, войны и, наконец, мирного времени.[[12]](#footnote-12) Чрезвычайно важна для настоящей работы статья этой же исследовательницы «Сад как политический символ у Ломоносова»,[[13]](#footnote-13) где в общем виде реконструируется пространство ломоносовской оды, в центре которого оказывается гора.[[14]](#footnote-14)

Было бы неправильно думать, что названные работы говорят о творчестве только одного поэта. Ведь с его именем оказалось связано окончательное представление о русской пиндарической оде. «Лишь после торжественных од Ломоносова окончательно и бесповоротно определилась русская одическая традиция, причём определилась в исторической своей плодотворности» (П. Е. Бухаркин).[[15]](#footnote-15) Имя Ломоносова как образцового автора долго было почти синонимично этому жанру, и «вплоть до Державина, говоря об оде, разумели одного Ломоносова» (Л. В. Пумпянский).[[16]](#footnote-16) Эта работа также начинается с Ломоносова и прослеживает метаморфозы избранного топоса в традиции, так или иначе восходящей к «Российскому Пиндару», а именно в одах А. П. Сумарокова, Е. И. Кострова.

Итак, ода как жанр, помимо прочего, характеризуется узнаваемым сочетанием топосов. По отдельности каждый из них используется универсально, вне зависимости от жанра. Однако, поднявшись на уровень выше, можно видеть, что существуют комбинации «общих мест», ассоциирующиеся с панеригическими жанрами. В свою очередь, должно быть, из этих комбинаций можно выделить наиболее характерные для   прозаических / стихотворных панегириков и для торжественной оды.[[17]](#footnote-17) Но это, безусловно, не означает, что никаких других топосов, кроме входящих в узнаваемое сочетание, автор не использует, но первые словно бы составляют примету жанра. Своеобразная «блочность» собственно одического мышления, при котором автор оперирует не столько отдельными образами и темами, сколько уже заданными объединениями тех и других, была отмечена исследователями.[[18]](#footnote-18) Однако важно подчеркнуть, что одописец в высшей степени осмысленно прибегает к предписанным традицией общим местам, в достаточной мере ощущая их семантическое и эмоциональное содержание. Комбинируя в рамках одного произведения различные топосы, писатель риторической эпохи добивается их значимого взаимовлияния. «Обращение к одическому клише, — пишет Е. А. Погосян, — представляющему ту или иную тему оды, <…> определено общей концепцией оды — ода “помнит” идею, которую “представляет” тот или иной штамп».[[19]](#footnote-19)

Достаточно вспомнить некоторые из приступов торжественной оды, и выбор топоса горы в качестве объекта исследования, уже, должно быть, не покажется произвольным <далее курсив в цитатах мой — *Н. К.*>: «Восторг внезапный ум пленил, Ведет *на верьх горы высокой*…»,[[20]](#footnote-20) «Великая Императрица / Достойная Петрова Дщерь, / Порфирородная девица / Отверзла мне *к Парнассу* дверь…»,[[21]](#footnote-21) «И ты ли, Музы изумленна, / Безмолвная пребудешь в сне? / Восстань, явися ободренна, / *Священных гор на вышине*, / Другинь прелестных внемля звуки, / Ты арфу златострунну в руки / C подобным жаром приими…»,[[22]](#footnote-22) «Младая муза, вспрянь, бодрись, В теченьи солнца светозарном, / Приближь к нему свой орлий взор, / Сдержи его крутизн в вершине, / *На самой выспренней стремнине / Пловущих синих, светлых гор…*»[[23]](#footnote-23) Кажется, восхождение на гору является одним из наиболее распространённых вариантов описания поэтического восторга, которым, как показывают многочисленные исследования, определяется самая сущность пиндарической оды.[[24]](#footnote-24) «Уже по описанию одического восторга — пишет Н. Ю. Алексеева — можно составить представление об оде, уже из него становится понятной взятая им <поэтом — *Н. К.*> высота, а вместе с нею его способность к универсальному, одическому видению мира».[[25]](#footnote-25) Безусловно, чаще всего в приступе оды упоминается мифологический Пинд, Парнас или Геликон, между которыми здесь нет никакой разницы: каждая из этих вершин, по восходящей к античности риторической традиции, признаётся обиталищем Аполлона и муз. Кастальский источник, бьющий на Парнасе, и бегущая с Геликона Иппокрена также инвариантны друг другу как источники вдохновения: их вода чудесно превращает слова поэта в стихи. В связи со спецификой торжественной оды как жанра, нередко Пинд/Парнас/Геликон соседствует в ней с Олимпом или даже замещается им. Так одописцами моделируются взаимоотношения их искусства с двором, властью или политикой вообще. Описание того, как поэт оказывается на вершине горы, если оно есть в тексте, может составлять один стих или быть развёрнуто до нескольких строф, и в центре исследования стоит вопрос о комплексном значении таких описаний для пиндарической оды, из которого возможно было бы понять популярность этого топоса среди поэтов. В то же время, конечно, не все упоминания горных вершин обязательно относятся к описанию восторга. Гора, как и лес, поле и море, различные реки, представляют один из немногочисленных элементов, составляющих в целом довольно однообразный одический ландшафт. Часто встречаясь в поэтических текстах, она вбирает в себя определённый набор типических значений, восходящих ещё к мифологии. Например, такие: 1. Верхний предел мира, граница земли: «И что надуты вод громады / Текли покрыть пространны грады, / Сравнять хребты гор с влажным дном» (Ломоносов, 141); 2. Место сосредоточения несметных сокровищ подземного мира: «И се Минерва ударяет / В верьхи Рифейски копием, / Сребро и злато истекает / Во всем наследии Твоем. / Плутон в расселинах мятется, / Что Россам в руки предается / Драгой его металл из гор, / Которой там натура скрыла; / От блеску дневнаго светила / Он мрачный отвращает взор» (Ломоносов, 216) 3. Алтарь, мемориал: «Отныне горы ввек Альпийски / Пребудут Россов обелиски, / Дымящи холмы — алтари» (Державин, II, 298); 4. Преграда,[[26]](#footnote-26) что наряду с лесами и реками защищает страну: «Ни Польские леса глубоки, / Ни горы Шлонския высоки / В защиту не стоят врагам». (Ломоносов, 653); «Сей юный устремится Грек, / Поправ великость преткновений, / Чрез гор хребты, чрез наглость рек, / Престолы опровергнет сильных» (Костров, 16); 5. Убежище обессиленным: «Оставив шум войны, Градив, / <…> Искал к покою гор, пещер, / У Финских спать залег озер, / Тростник подслав, травой покрылся» (Ломоносов, 44), «Да от престола светоносна / Мужей порочных совесть злостна / Бежит и кроется в горах» (Костров, 66). 6. Эмблема устойчивости, непоколебимости: «Да будет тое невредимо, <здоровье императрицы — *Н. К.*> / Как верьх высокия горы / Взирает не поколебимо / На мрак и вредные пары. Не может вихрь его достигнуть, / Ни громы страшные подвигнуть; / Взнесен к безоблачным странам, / Ногами тучи попирает, / Угрюмы бури презирает, / Смеется cкачущим волнам» (Ломоносов, 155), «Россия наглу презирает / Твою державу, оттоман, / И тако Порту попирает, / Как Пико[[27]](#footnote-27) гордый океан. / Гора от молнии спасенна / И выше облак вознесенна, / Спокойно видя под собой / Воюющего с ней Эола / И внемля шумы грозна дола, / Пренебрегает ветров бой» (Сумароков, 145). Автор настоящей работы старался не обходить подобные, частные для торжественной оды, случаи стороной, хотя в большей степени концентрировался на обозначенной проблеме, пытаясь выделить функции топоса, наиболее специфические именно для этого жанра.

В первой главе, с опорой на уже существующие концепции одического восторга, перечислены три главных аспекта, в которых топос горы рассматривается далее. Каждый из этих аспектов представляется чрезвычайно важным при определении специфики пиндарической оды, и в соответствии с любым из них, вероятно, может быть определена функция избранного топоса в этом жанре. Первая глава посвящена проблеме топоса горы в связи с главной характеристикой торжественной оды — её восторгом, а потому носит более теоретический характер, а потому в ней приводятся только небольшие примеры из од Ломоносова, Сумарокова, Кострова, а также Державина, не рассматриваемого в рамках настоящей курсовой. Тем не менее, высказываемые в этом разделе положения не только гипотеза, но и полученная путём предельного обобщения изученного материала классификация основных функций, которые выполняет топос горы в русской панегирической оде. Глава показывает, что востребованность этого образа у панегиристов, вероятно, объясняется его полисемантичностью, богатством смыслового и эмоционального потенциала в связи с жанровыми задачами торжественной оды, своеобразной многовалентностью, одновременно организующей несколько видов связей на разных уровнях художественного текста. Подобное возможно благодаря универсальным мифологическим представлениям, связанным с горами. Разумеется, в данном случае актуальны две традиции, составившие основу общеевропейской культуры: греко‑римская и библейская. Соответственно, в одическом каталоге читатель встретит такие оронимы как Пинд, Парнас, Геликон, Атлас, Олимп, Этна, Фракийские и Фессалийские горы, с одной стороны, и Синай, Сион — с другой. Как правило, в рассматриваемых текстах это лишь условные наименования, слабо соотносящиеся с физической географией. Первостепенным оказывается культурный ореол того или иного названия, его традиционное аллегорическое значение. Иные, в том числе неусловные, географические вершины, если и фигурируют на этом месте в одах, то прочитываются как вышеназванные, занимая какое-либо из мест, уготованных риторикой. В тоже время образ горы, мотив пребывания на её вершине и взгляда оттуда на весь мир обнаруживает теснейшую связь с восторгом как условием и внутренней формой пиндарической оды, самой природой возвышенного, организующей этой жанр. Реконструируя систему интересующих топосов русской торжественной оды в целом, первая глава не ставит своей задачей проследить исторические изменения в осмыслении и функционировании образа горы в поэтических текстах авторов XVIII века.

Вторая и третья главы демонстрирует высказанные ранее теоретические положения уже на конкретном материале: торжественных одах Ломоносова, Сумарокова, Кострова. Выделить одическое творчество первого поэта в отдельную главу показалось целесообразным, поскольку следующие стихотворцы во многом продолжают его традиции. Эти главы не только конкретизирует и в чём‑то уточняет данное до того схематическое описание, но и, конечно, дополняет его. Становится очевидно, что, разделённые при аналитическом представлении, функции топоса реализуются в поэтических текстах одномоментно, и образ горы зачастую видится одописцами сразу в нескольких перспективах. Хронологическое рассмотрение позволяет хотя бы фрагментарно дать историю этого топоса в панегирической поэзии XVIII века, проследить его эволюцию в торжественной оде. Здесь выявляются свои закономерности, традиции обращения к той или иной вершине, чёткое аллегорическое соотнесение какого-либо названия с абстрактной идеей, которые, по всей видимости, наиболее последовательно и во всей полноте разрабатывались Ломоносовым, с большей избирательностью использовались Сумароковым и Костровым, Также говорится в этой главе об окказиональном использовании топоса, условном наименовании оронимом объекта, связанного с событием, к которому приурочена ода: от Царского Села, где поэту была оказана монаршая милость, до Московского университета, празднующего двадцатипятилетие.

В заключении работы представлены обобщающие выводы и сделана попытка осмысления того, какой путь проделал топос горы в русской торжественной оде от Ломоносова до Кострова.

## Глава 1. ТОПОС ГОРЫ И ОДИЧЕСКИЙ ВОСТОРГ: АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ

Как уже отмечено в предисловии, лирический восторг — основа пиндарической оды, организующая жанр сила. Не будет преувеличением сказать, что и весь образный строй произведения в таком случае должен не только отвечать этому чувству, но и порождать его в слушателях. Потому именно горы так часто возникают в оде, причём в большинстве случаев в самом её начале, уже в приступе — возможно, наиболее ответственной части, настраивающей автора и слушателя, передающей напряжение и масштаб всему далее. А следовательно, в зависимости от того, как понимается восторг, можно определить значение топоса горы.

На сегодняшний день существует несколько интерпретаций одического восторга, предложенных в разное время авторитетными учёными: Г. А. Гуковским, Л. В. Пумпянским, Е. А. Погосян и Н. Ю. Алексеевой. Ниже применительно к теме исследования рассматриваются три из них. Концепция Е. А. Погосян в этой главе не затрагивается только потому, что тесно связана с особенностями мировоззрения Ломоносова и относится исключительно к одам этого автора.[[28]](#footnote-28) Толкования же Г. А. Гуковского, Л. В. Пумпянского и Н. Ю. Алексеевой кажутся более общими, описывающими на примере Ломоносова пиндарическую оду вообще.

1. ***1. Пинд/Парнас/Геликон: Метапоэтический элемент оды.***

Г. А. Гуковский писал, что сам по себе лирический восторг становился темой для ломоносовской оды: «Эмоциональная основа всей системы Ломоносова осмысляется им как тема каждого его произведения в целом; это — лирический подъем, восторг, являющийся единственной темой его поэзии и только получающий различные оттенки в тех или иных одах (а также и речах). Для Ломоносова носителем восторга, т. е. единственным персонажем его лирической темы, является душа, пребывающая в состоянии сильнейшего аффекта, вознесенная к небесам, Парнасу; земные предметы не представляются ее взору, восхищенному в Жилище Муз; все предстает пред ней увеличенным, возведенным в достоинство божественного».[[29]](#footnote-29)

Безусловно, в такой формулировке эта мысль кажется несколько абсолютизированной («*единственная* тема», «*только* получающая разные оттенки»), но в то же время трудно не согласиться: если в поэтическом тексте описывается подъём на гору, которая аллегорически обозначает поэзию — метатекстуальный элемент, размышление об оде внутри оды. Хотя Г. А. Гуковский и подчёркивает важность эмоции, не менее значимым представляется, что Ломоносов не выражает её бездумно, а именно тематизирует, осмысляет («Эмоциональная основа всей системы Ломоносова осмысляется им как тема каждого его произведения в целом»).

Обратившись к книге Э. Р. Курциуса (гл. «Музы»), можно заметить, например, насколько чувствительны подобные описания к любому изменению в понимании поэзии на протяжении многих веков европейской литературы, но прежде всего — к её отношениям с классической традицией. Так, уже в римской литературе наряду с привычным обращением поэта к музам возникает важнейшие для всей следующей поэзии вариации этого топоса. Сначала — снижение образа или его замена, обращение к кому‑нибудь другому как источнику вдохновения: «Воззвания к музам постепенно обесценивалось, что у Горация проявлено в форме пародии (Сатиры, I 5, 51); Тибул вместо муз взывает к другу (II 1, 35), а Проперций — к возлюбленной (II 1, 3). Овидий иронизирует над музами (Ars, II, 704)».[[30]](#footnote-30) Наконец, возникает формула символического отрицания подъёма на Парнас: «Важным для последующих времён оказался отказ от муз у Персия (34-62). В этом он приблизился к философии. В своей первой сатире он с точки зрения стоической этики нападает на вырожденческую поэзию и риторику своего времени. В кратком прологе к своей книжке он называет себя “аутсайдером” в поэзии, никогда не упивавшемся из Иппокрены. Сам он — “полуневежа”, semipaganus: ему нет места на деревенском празднике (paganalia) профессиональных поэтов — или, по крайней мере, он участвует лишь наполовину».[[31]](#footnote-31) Нежелание взойти на Пинд/Парнас/Геликон маркирует особый статус поэта, условно отделяя его от «мейнстрима» своего времениили, что возможно для позднейших эпох, от поэзии прошлого, её неприемлемых обычаев. Кажется, любое критическое замечание о литературе может быть, во‑первых, выражено таким образом, а во‑вторых — провозглашено к данному тексту или автору не имеющим никакого отношения. Неудивительно, что пренебрежение Парнасом быстро распространилось за пределы сатирического жанра. Подобное толкование функции «отказа от восторга» на материале русской литературы может быть подтверждено выводами учёных, например, о предшествующих канонической торжественной оде панегириках Сухопутного шляхетного корпуса, М. Собакина, П. Суворова. Эти поэты подчёркивают, что в первую очередь являются солдатами, противопоставляя себя академическим одописцам. Кадеты демонстративно не ступают на Парнас, нередко либо сами отгоняют “красных муз”, либо при попытке с ними знаться встречают отпор Меркурия, выбивающего перо из воинских рук.[[32]](#footnote-32) Рассматриваемые же в этой работе одописцы, как будет видно далее, традиционно обращаются к тому же топосу, когда хотят отделиться от льстивых и лживых поэтов античности, что весьма напоминает отзвук французского «спора о древних и новых». Подобные примеры, вероятно, в достаточной мере подчёркивают вообще органичность подобного жеста для риторической культуры.

Вслед за римлянами топос борьбы с музами подхватывают раннехристианские поэты. Э. Р. Курциус пишет: «Сам этот поэтический отказ вскоре стал поэтическим топосом, черты которого прослеживаются с IV по XVII век. Это показатель нарастания и отступления моралистско‑дидактического ригоризма. Этот топос часто сопровождается попыткой заместить античных муз каким-то христианским аналогом. Таким образом появились более или менее осмысленные новшества. Весь этот процесс довольно важен для истории литературы, поскольку он повлёк за собой заметные последствия; кроме того, он отражает религиозную атмосферу эпохи».[[33]](#footnote-33) Нередко, дабы откреститься от муз, поэты вслед за Персием будут утверждать, что не бывали на Пинде. Так делает, например, Альдхельм: «Он отбрасывает и “кастальских нимф”, и Аполлона. Альдхельм — как и Персий — “не спал на Парнасе”. Песню ему дарует господь — как он вдохновил Моисея на “метрические стихи”. Кроме того, отрицание муз у Альхельма сочетается с “библейской поэтикой” святых отцов».[[34]](#footnote-34) Как показывают исследователи, в контексте русской словесности XVIII века, в том числе торжественной оды, обращение к библейским и богослужебным заимствованиям (в широком понимании этого термина), пожалуй, в наименьшей степени исходя из ригоризма, служит самым разнообразным целям.[[35]](#footnote-35) Одним же из способов обозначенного подключения к традиционной образности Священного Писания также является акцентирование читательского внимания на том, что Парнас — вершина языческих поэтов, которым противопоставляет себя одописец. Как правило при этом христианские элементы панегирика не вытесняют греко‑римских, а весьма прихотливо с ними смешиваются.

Гонения муз продолжило Просвещение. Так, «будучи просвещённым рационалистом Филдинг вынужден отвергнуть гомеровскую мифологию: если только блестящий поэт, каким, несомненно, был Гомер, не стремился высмеять суеверия своего времени. В любом случае смешон тот христианский писатель, который тревожит языческих божеств, давно уже сошедших со своего престола. Нет ничего постыднее и абсурднее, чем воззвание к музам у современных авторов. Уж лучше, как С. Батлер в своём “Гудибрасе” (1663), воззвать к кружке пива, которая, пожалуй, вдохновила больше поэзии и прозы, чем все воды Иппокрены и Геликона».[[36]](#footnote-36) Следует отметить, что хотя Филдинг и вспоминает воззвание к пивной кружке Батлера, два этих случая имеют несколько разный смысл. «Гудибрас» — ироикомическая поэма, где образ кастальского ключа бурлескно преображается в соответствии со стихией жанра, что в контексте рассматриваемой темы аналогично римской сатире. Конечно, роман Филдинга тоже комический, но здесь, как справедливо отмечает Э. Р. Курциус, звучит действительно критика общего места, для которой, конечно, имеются мировоззренческие доводы, но больше, может быть, писатель всё-таки движим тем, что греко-римское «баснословие», как его назвали бы в XVIII столетии, уже изжило себя как язык искусства; бурлеск здесь — только инструмент этой критики. Подобная, но более мягкая трансформация Пинда/Парнаса/Геликона происходит, например, в «Фелице» Г. Р. Державина, переигрывающей ломоносовский одический канон в насаждаемом самой императрицей просвещённом вкусе, почему поэзия в ней сравнивается с лимонадом, который в таком случае служит своеобразным аналогом Кастальского ключа.

 И, наконец, последний и, вероятно, самый сильный кризис пришёлся на следующий же период литературы. «В год смерти Филдинга (1754) Томас Грей (1716–1771) написал “пиндаровскую оду” о “развитии поэзии”. Это не что иное, как реабилитация античной музы. Её царство гораздо шире, чем считалось. Она утешает коренных жителей ледяного Севера, дрожащих от холода. Она прислушивается к молодому дикарю в благоуханных чилийских лесах. В этих образах прослеживаются следы английского предромантизма. Но попытки спасти муз в Арктике или в тропиках свидетельствуют лишь о том, что царствование древних богинь подошло к концу. Их музыка, поддерживающая когда-то гармонию сфер, отзвучала. Великому Уильяму Блейку оставалось только попрощаться с ними в горестном плаче: “Whether on Ida’s shady brow… [На тенистых выступах Иды…]”».[[37]](#footnote-37) Отечественная словесность рассматриваемого периода, кажется, не располагает подобными текстами: образ музы у нас не пострадал так сильно, благополучно перекочевав в следующее столетие. Однако дыхание предромантизма овеяло склоны русского Парнаса, и он изменился вместе со всей поэзией, стал более живописен, но менее высок. Завершение риторической традиции и постепенный переход к литературе нового типа также, кажется, был запечатлён русской одой, сперва нарушив кое‑что в её строю и пространстве, затем просто заземлив её парение.

 Таким образом, если вслед за Гуковским рассматривать поэтические описания восторга как тему оды, можно проследить рефлексию авторов над тем, как менялся этот жанр и вообще литература их времени. Понять, как они мыслили своё искусство и к чему в нём стремились. Итоги этих размышлений нередко явлены в образе вершины муз.

* 1. ***Парнас/Олимп/Синай: Картография социального пространства***

Как тему оды описывал восторг и Л. В. Пумпянский.[[38]](#footnote-38) Одический поэт, характеризуясь учёным именно как «носитель восторга» в противопоставление романтическому лирику описывается следующим образом: «Высшая цель такого певца — провидеть, раскрыть судьбы, наставлять народы: во всяком случае “роман между душой и миром” не есть его тема. Торжество поэзии Ломоносова — не “изображение природы” (между тем как высшие звуки романтической поэзии были исторгнуты природою), а пророчески восторженный бред о судьбах государств и тронов».[[39]](#footnote-39)

Отсюда Пумпянский выводит главную особенность классицистического стиля, закономерно связывая её с западно-европейской рациональной философией: «Общая его черта — отсутствие психологической качественности; чувственный материал, конечно, есть, но он есть знак мыслей, и вся ода стремится только мыслить, в чем выражается ее преимущественно песенный характер; иностранные учителя русской оды могли быть ею в этом отношении довольны. Происхождение этой исключительной связи поэзии с мыслью в неоевропейском классицизме очень сложно; надо помнить про картезианство и вообще про новую постановку темы первенствующей серьезности знания; новый классицизм был поэзией поколений, которые преимущественно стремились к ясному познанию и совершили первую попытку построить научную цивилизацию. Для оды, во всяком случае, невозможна была никакая иная тема, кроме мысли; следовательно, ее стиль должен был стать тканью системы означений. Конечно, впоследствии произойдет неизбежный процесс опредмечивания знака, но тогда станет невозможной ода сама <…> удержаться же в своей замкнутой сфере ода может, оставаясь лишь делом восторженного разума и чувственные элементы превращая в значащие».[[40]](#footnote-40)

 В этом вдохновенном рассуждении можно наблюдать ту же особенность, что и в описании восторга, данном Г. А. Гуковским, а именно сосредоточенность учёного на одной из сторон, составляющих восторг. В данном случае, это мысль («…вся ода стремится *только* *мыслить* <…> Для оды, во всяком случае, *невозможна была никакая иная тема, кроме мысли* <…> удержаться же в своей замкнутой сфере ода может, оставаясь лишь делом *восторженного разума…*»).[[41]](#footnote-41) Притом этот же восторг в другом месте той же работы ярко описывается как эмоция, без которой не родился бы и волнующий стиль: «Чтобы понять происхождение гениального дела 1739 г., надо вообразить ту первую минуту, когда восторг перед Западом вдруг (взрыв) перешел в восторг перед собой, как западной страной. <…> Более могущественного открытия никогда не переживал русский народ; оно сразу разделило (“не мир, но меч”) на разумеющих (ведущих) и подчиненных. Без сомнения, с этим разделением связано рождение оды правящих, первое песнопевчество. Вот почему в России произошел renouveau оды, которая <…> на Западе действительно изнашивалась; но это было неважно; хоть и в изношенной форме, она хранила на дне уголек восторга; вдруг он попал к русским — и зажег пожар. Что чем осветилось, ода ли судьбой России или Россия одою? Такие явления происходят мгновенно и слитно. Русские поняли себя: они уже сорок лет знали, что стремятся к величию, но вдруг, на этом пути к величию, пнято собственное величие — это была решающая в истории культуры минута, потому что минута постигнутого величия себя есть уже минута Муз. А первый признак присутствия Муз — стиль».[[42]](#footnote-42)

Генеральным свойством одического стиля, как уже говорилось, и становится то, что все реалии художественного мира не имеют никакого самостоятельного значения, являясь только аллегориями. В частности, например, моделируя государство как вселенную, торжественная ода нередко репрезентирует в образах природного мира различные социальные институты. Ср. то же в описании Е. А. Погосян: «Таким образом, организуя повествование об идеальном государстве (оду), описанное “одическое пространство” получает значение идеальной модели государтсва».[[43]](#footnote-43) Причём горы в таком случае используются, вероятно, гораздо чаще других объектов.

Это объясняется древнейшими мифологическими представлениями. Согласно В. Н. Топорову, гора — самый распространённый инвариант мирового древа. «Как и последнее, гора часто понимается как образ мира, модель Вселенной, в которой отражены все основные элементы и параметры космического устройства. Прежде всего, гора находится в центре мира — там, где проходит его ось (axis mundi)».[[44]](#footnote-44) Аналогичное устройство одического мира уже отмечено Е. А. Погосян: «В центре земли находится гора (иногда она называется Олимп — 86; 127 <стр. в ПСС Ломоносова — *Н. К.*>) — место пребывания императрицы-солнца-орла. Ниже — Петербург, Россия; ещё ниже — другие страны. <…> На территории России есть и вторая гора, “пониже” первой (оттуда на императрицу взирают снизу вверх) — Парнас: место, где бывают поэты и учёные, в том числе Ломоносов».[[45]](#footnote-45) (Эта модель наглядно демонстрирует, что центральное место в своей вселенной государственный панегирик отводит политическому, а не собственно поэтическому.) Замечательно, что именно как о центре имперского мира, его мифологической оси, говорит о горе в «Хотинской оде» Харша Рам: как о вертикали возрастающего имперского чувства, накладывающейся на горизонталь стремительно расширяющихся территорий — следовательно, имперское возвышенное похищает поэта на высокую гору именно с тем, чтобы охватить взглядом бескрайние пространства и запечатлеть их как принадлежащие империи.[[46]](#footnote-46) Отсюда нетрудно сделать вывод, что ода как жанр, прославляющий государство, так или иначе занимается его условной картографией.

То обстоятельство, что поэты XVIII столетия создают наглядную схему устройства общественной жизни в стране, обозначая по отдельности каждый социальный институт, можно также связать с картезианством. Одописец как бы аналитически разделят модель государства-горы на составляющие горы‑институты: просвещение как совокупность искусств, науки и образования он обозначает Парнасом, власть и политику вообще — конечно, Олимпом; церковь аллегорически изображает Сион или Синай. Но, по всей видимости, корни такой репрезентации уходят в древность и это унаследованный классической традицией от античной мифологии инвариант представления о мире как горе́. На примере восточных культур о подобном пишет В. Н. Топоров: «Заслуживает внимания тот факт, что образ мировой горы не связывается обычно с реальной горой <…> Однако и реальные географические объекты часто не только почитались, обожествлялись и соотносились с особым божеством или духом‑покровителем, но и дублировали мировую гору в её функции моделирования вселенной. Так, уже в Древнем Китае существовал культ пяти священных гор: Хэншань в Шаньси (символ севера), Хуашань в Шэньси (символ запада), Хэншань в Хунани (символ юга), Тайшань в Шаньдуне (символ востока), Суншань в Хэнани (символ центра). В дальнейшем каждая гора обрела своих божеств-управителей и свою сферу влияния. <…> Китайская традиция почитания гор, попытка объединения их в классификационную систему засвидетельствована в “Книге гор и морей” (“Шань хай цзин”)». Практически так же одический поэт объединяет нарисованные им горы в системы, представляя в виде условной карты свои размышления о взаимоотношении разных сфер общественной жизни. Разумеется, реальная география здесь не просто уступает аллегорической, но и совершенно не подразумевается. Ороним фигурирует в оде как договорённость.

В свете сказанного большую отчётливость приобретают, кажется, следующая мысль Л. В. Пумпянского о мифе и риторическом стиле классицистической оды: «Если взять наиболее общую форму словесного выражения природного предмета — миф, можно сказать, что (ломоносовская) ода есть момент в истории развития мифа (или мифологического термина)». [[47]](#footnote-47) Терминологичность, как известно, предполагает собой однозначность, чёткую соотнесённость плана выражения с планом содержания. Рационализирующая культура этого времени стремится заключить сложное, полисемантическое по своей природе мифологическое содержание в чёткие формы, как бы придать мифу разумную архитектонику, проведя чёткие границы между его составляющими. С усилением классицистических тенденций этот процесс только становится заметнее, но, в сущности, он связан с риторикой, о чём далее в своих рассуждениях говорит Л. В. Пумпянский, усматривая здесь начало одного из примечательных свойств оды: «В пределе механического оцепенения это <отмеченная связь оды с определённым этапом развития мифа — *Н. К.*> приводит к (общеизвестному) злоупотреблению мифологическими именами, вообще же это есть отношение к предмету через уже существующее слово».[[48]](#footnote-48) Возможно, связь между мифологическим мышлением и рациональной аллегорикой, пусть и совсем в ничтожнейшей мере, но всё-таки немного теснее, чем может показаться на первый взгляд.

* 1. ***Гора как образ кульминации***

Не соглашаясь с Г. А. Гуковским и Л. В. Пумпянским, Н. Ю. Алексеева предлагает принципиально иной подход, выводя осмысление лирического восторга на другой уровень, и определяет его не как тему, а как необходимое условие для осуществления оды: «Описание восторга есть условие осуществления оды, а сам восторг, как говорилось в поэтиках, “источник” лирической поэзии, тоже своего рода условие. Так, и обращение к Музе в начале эпопеи не принадлежит к темам или мотивам эпопеи, сколько бы пространным оно ни было, а есть настроение духа поэта (и читателя), открыто заявленная установка на род повествования, творческое моление. Не имея отношения к сюжету эпопеи, оно могло бы отсутствовать, но тогда все сказанное в самой эпопее имело бы иной смысл. Без обязательного вступления в эпопею читатель не только бы не знал, какого рода повествование перед ним, но и не присоединил бы своего усилия к молению Музы и уже не с тем духом читал бы эпопею. А поэт не с тем духом ее бы писал. Так и в оде, читателю важно не только понять, почему поэт вдруг оказывается на небесах и чем оправданы видения поэта и изречения им истин, но хотя бы несколько пережить то усилие, страх, удивление, которые поэт испытывает при восторжении своего духа, или восхищении. Благодаря этому читатель и сам хотя бы несколько восторгается».[[49]](#footnote-49)

 Сказанное выше подтверждается риторической теорией. Прежде всего, учением Псевдо-Лонгина <далее в тексте называемого Лонгином — Н. К.> о возвышенном, которое очень важно для традиции русской пиндарической оды и даже больше: «Учение о возвышенном Лонгина и его французского переводчика и интерпретатора Буало стало теоретической основой будущего реформирования Ломоносовым языка и литературного стиля».[[50]](#footnote-50) Одна из главных идей этого позднеантичного трактата заключается в том, что для восхищения слушателей или читателей автор сам должен преисполниться восхищением. Не испытывая возвышенного чувства заразить им публику невозможно. Цитируя фрагмент из несохранившейся трагедии Еврипида «Фаэтон», Лонгин восклицает: «Разве не кажется тебе, что поэт в своем воображении сам взошел с ними на колесницу и, разделяя их опасность, сам мчится на этих конях? Ведь он никогда не сумел бы изобразить всего этого, если бы его воображение не унесли с собой эти небесные создания».[[51]](#footnote-51) Здесь, кажется, источник выделяемой Ломоносовым[[52]](#footnote-52) фигуры восхищения, в качестве примеров для которой он приводит приступы «Оды на взятие Немюра» Буало и своих од[[53]](#footnote-53): «Восхищение есть когда сочинитель представляет себя как изумленна в мечтании, происходящем от весьма великого, нечаянного или страшного и чрезъестественного дела. Сия фигура совокупляется почти всегда с вымыслом и больше употребительна у стихотворцев». [[54]](#footnote-54)

Вместе с тем, как уже отмечалось исследователями, одним из важнейших медиаторов возвышенного между поэтом и читателями, по мысли как Лонгина и Буало, так и Ломоносова, являются различные зрительные образы[[55]](#footnote-55): «Слово “образ” используется в самом общем смысле, дабы дать выражение каждой отдельной мысли, и создает перед нашими духовными очами живописное изображение, которое кажется будто живым. Но кроме того, оно используется еще и в более конкретном и узком смысле — по отношению к ораторской речи, когда в результате воодушевления и необычайного движения души нам кажется, будто мы видим предметы, о которых говорим, и будто мы представляем их пред очи тех, кто слушает» (Лонгин–Буало; пер. К. Ю. Тверьянович и М. Г. Шарихиной)[[56]](#footnote-56); «Не меньшее стремление имеет слово, когда определению, соединенному с восхищением, следует напряжение и изображение» (Ломоносов).[[57]](#footnote-57) Уже Лонгин, говоря о возвышенном, в числе первых приводит примеры с образом горы. «Из многочисленных примеров — пишет оратор, — я выберу смелые слова Гомера об Алоадах <здесь и далее приведены переводы Н. И. Гнедича — *Н. К.*>: “Оссу на древний Олимп взгромоздить, Пелион многолесный / Взбросить на Оссу они покушались, чтоб приступом небо взять”. — Далее он продолжает еще величественнее: “И угрозу б они совершили…”».[[58]](#footnote-58) Исполины, ставящие гору на гору — закономерно встречаются и в одической поэзии. Воспользовавшись определением Ломоносова, можно сказать, что горы, величественные уже сами по себе, становятся здесь частью «весьма великого, нечаянного или страшного и чрезъестественного дела», отчего и происходит восхищение. Это же сложение огромных частей в невообразимое целое является источником возвышенного в следующем примере из Гомера, который приводит Лонгин: «А как возвышенно представляет божественное величие Гомера: “Сколько пространства воздушного муж обымает очами, / Сидя на холме подзорном и смотря на мрачное море, / Столько прядают разом богов гордовыйные кони”. — Поэт измеряет мировым пространством прыжок коней. // Такая грандиозность меры заставляет нас воскликнуть в изумлении: а что будет, если кони сделают еще один скачок? Ведь им уже не найти тогда для себя места в этом мире!»[[59]](#footnote-59) В связи с нашей темой интересно обратить внимание на первые два стиха, с подзорным холмом, на котором только возможно панорамное зрение и, следовательно, описываемое чувство. Это позиция, с которой открывается мир глазам одописца.[[60]](#footnote-60)

 Представляется неслучайным, что подъём на высокую гору — один из наиболее распространённых вариантов описания восторга. Должно быть, он один из самых напряжённых. Не только воображение читателя представляет, с каким усилием поэт поднимается на гору, но и сама эта гора являет собой колоссальное напряжение земли, во всей своей тяжести, как волна, рвущейся к небу. Неслучайно волны и горы нередко соседствуют в одах,[[61]](#footnote-61) уподобляются друг другу: «В морях как южных вечной всток / От гор Атлантских вал высок» (Ломоносов, 48), «Окияна ветром волны / Взносятся превышше гор» (Сумароков, 129), «Волна с волной, гора с горою / Сражаются покрыты мглою» (Костров, 57), «С тобою бог! — И гор громада / Раздвиглась силою твоей» <видимо, аллюзия на сюжет о переходе Моисеем Чермного моря> (Державин, 288). Гора в подобном понимании может послужить прекрасной репрезентацией для внутренней формы пиндарической оды, как та описана Н. Ю. Алексеевой, поскольку гора сочетает в себе одновременно тяжесть и стремление к небу, динамику и неподвижность.[[62]](#footnote-62)

При подключении к вызванному аффекту мифологических представлений, сообразно с которыми вершина горы — пространство иного мира, место обитания богов,[[63]](#footnote-63) трудно не вспомнить об открывающемся поэту *умном ви́дении*. Иногда, говоря о вершине горы, одописцы XVIII века упоминают оставленные ниже облака, их дожди и громы, а также бессильный ветер. Это известный эмблематический образ, подразумевающий вечность, непреходящесть: вершина горы как бы отрезается небом и, таким образом, уже принадлежит ему. Восходит эмблема, по всей видимости, к изображениям Олимпа[[64]](#footnote-64) (что дополнительно объясняет расположение здесь небесной двери в одах Ломоносова). Нередко заоблачная вершина смешивается с образом скалы в море,[[65]](#footnote-65) как в уже приводившихся во введении примерах: «Как верьх высокия горы / Взирает не поколебимо / На мрак и вредные пары. / Не может вихрь его достигнуть, / Ни громы страшные подвигнуть; / Взнесен к безоблачным странам, / Ногами тучи попирает, / Угрюмы бури презирает, / Смеется cкачущим волнам» (Ломоносов, 155), «Гора от молнии спасенна / И выше облак вознесенна, / Спокойно видя под собой / Воюющего с ней Эола / И внемля шумы грозна дола, / Пренебрегает ветров бой» (Сумароков, 145). Эта же эмблема с Атлантом, восхваляющая достоинства императрицы: «Превыше облак восходящий / Недвижно зрит от звезд Атлант / На вихрь, в подножиях шумящий; / Так блещущий Ея талант / Души и тела красотою, / Над мрачною налогов мглою / В лучах небесных вознесен, / Туманы, бури презирает / И дни нестройны пременяет / На ясность радостных времен» (Ломоносов, 790). Подобное наложение эмблем сильнее проявляет главное противопоставление «*неизменное — преходящее»*, и, хотя примеры выше касаются скорее частных значений, думается, что образ горы в одических приступах наделён схожими коннотациями. Гора в таком случае символизирует собой преодоление земного ощущения через доведение его до предела — где оно становится смежно с небесным, горним, божественным. Так может быть описано состояние furor poeticus, лирического восторга, крайнего напряжения, при котором автор прозревает идеальные сущности вне земных воплощений, видит только реальнейшее, вечное, снимая эмпирические искажения.[[66]](#footnote-66)

 Таким образом, в течение многих столетий связанные с горой мифологические представления, как бы распадаясь, укладывались в лаконичные символические формулы европейской культуры, кочующие от автора к автору, из искусства в искусство. Даже в XX веке гора по‑прежнему остаётся связанной с некоторым состоянием, близким к восторгу оды. Причём некоторые авторы даже скорее идут на поводу у памяти культуры, нежели только мифологического мышления, и потому сознательно апеллируют к этому жанру.

В качестве примера можно привести эссе Г. К. Честертона «Кусочек мела».[[67]](#footnote-67) Здесь рассказывается о том, как писатель отправился на холмы, чтобы порисовать. Его подъём описывается следующим образом: «Я взял палку и нож, мелки и бумагу и направился к холмам. Карабкаясь на них, я думал о том, что они выражают самое лучшее в Англии, ибо они и могучи, и мягки. Подобно ломовой лошади и крепкому буку, они прямо в лицо нашим злым, трусливым теориям заявляют, что сильные милостивы. Я смотрел на ландшафт, умиротворенный, как здешние домики, но силой своей превосходящий землетрясение. Деревням в огромной долине ничто не угрожало, они стояли прочно, на века, хотя земля поднималась над ними гигантской волною».[[68]](#footnote-68) Сделав поправку на то, что описываются холмы,[[69]](#footnote-69) трудно не обратить внимания на то, что их образ сочетает противоположные характеристики силы и мягкости, умиротворённости и беспокойства, угрозы и защищённости, подвижности и неподвижности, текучести и твёрдости. Это очень похоже на характеристики состояния возвышенного, данные вслед за Лонгином философами И. Кантом и Э. Бёрком[[70]](#footnote-70): «Подобно ломовой лошади и крепкому буку, они прямо в лицо нашим *злым, трусливым теориям* (ужас) заявляют, что *сильные милостивы* (радость)». Вместе с тем, этот пейзаж переходит в панегирик стране: «…я думал о том, что они выражают самое лучшее в Англии, ибо они и могучи, и мягки. <…> Деревням в огромной долине ничто не угрожало, они стояли прочно, на века, хотя земля поднималась над ними гигантской волною». Ср. как, по замечанию М. Левитта, описывает «сильных» русская ода: «Всякое “щедрое”, “кроткое”, “прекрасное” зрелище для положительных героев несёт “ужас” отрицательным. <…> Вид повелителя, как и вид Господа, способен защитить и оборонить, но одновременно и уничтожить (<…> “Великой Анны грозный взор”, который “казнь и милость обещает”)».[[71]](#footnote-71)

 На вершине холма Честертону открывается умное зрение, и он приступает к творчеству, отмеченному большой долей условности, традиционности и формульности: «Минуя кручи, поросшие травой, я искал, где бы присесть. Только не думайте, что я хотел рисовать с натуры. Я собирался изобразить дьяволов и серафимов, и древних слепых богов, которых почитал когда-то человек, и святых в сердитых багровых одеждах, и причудливые моря, и все священные или чудовищные символы, которые так хороши, когда их рисуешь ярким мелком на оберточной бумаге. Их приятней рисовать, чем природу; к тому же рисовать их легче».[[72]](#footnote-72) Автор комически подчёркивает сущность своего художественного зрения и  заостряет читательское внимание в последнем предложении на том, что дало ему эту способность именно восхождение на холм: «На соседний луг забрела корова, и обычный художник запечатлел бы ее, но у меня никак не получаются задние ноги. Вот я и нарисовал душу коровы, сверкавшую передо мною в солнечном свете; она была пурпурная, серебристая, о семи рогах и таинственная, как все животные. Но если я не сумел ухватить лучшее в ландшафте, ландшафт разбудил лучшее во мне».[[73]](#footnote-73)

 Нельзя увидеть здесь натяжки, ведь далее писатель сам сравнивает себя со старинными поэтами, характеризуя их через тот же образ холма: «Вот в чем ошибка тех, кто считает, будто поэты, жившие до Вордсворта, не замечали природы, ибо о ней не писали. // Они писали о великих людях, а не о высоких холмах, но сидели при этом на холме*».*[[74]](#footnote-74)

 Неслучайно, что центральная часть эссе посвящена белому мелку, цвет которого символизирует предельную напряжённость духовных сил, созвучные одическому напряжению: «Те, кому знакома философия (или религия), воплощенная в рисовании на темном фоне, знают, что белое положительно и очень важно. Одна из основных истин, сокрытых в оберточной бумаге, гласит, что белое — это цвет; не отсутствие цвета, а определенный, сияющий цвет, яростный, как багрянец, и четкий, как чернота. Когда наш карандаш доходит до красного каления, мы рисуем розы; когда он доходит до белого каления, мы рисуем звезды».[[75]](#footnote-75) Такое же напряжение, подлинную “положительность” приобретают на вершине холма и отвлечённые понятия. «Одна из двух или трех вызывающих истин высокой морали, скажем, истинного христианства, именно в том, что белое — самый настоящий цвет. Добродетель — не отсутствие порока и не бегство от нравственных опасностей; она жива и неповторима, как боль или сильный запах. Милость — не в том, чтобы не мстить или не наказывать, она конкретна и ярка, словно солнце; вы либо знаете ее, либо нет. Целомудрие — не воздержание от распутства; оно пламенеет, как Жанна д'Арк».[[76]](#footnote-76) Обратим внимание, что и в одическом мире добродетели и щедроты, талант и красота монарха, его псалмическая в своём значении слава, обладают теми же свойствами, следовательно сияют, как солнце.[[77]](#footnote-77) Как ни странно, в контексте рассуждений Честертона ещё понятнее кажется и то, почему ломоносовская тишина — вовсе не отсутствие звука.[[78]](#footnote-78)

 Однако как раз белый мелок, символизирующий всё вышесказанное, автор, по свойственной ему рассеянности, и забывает взять на холмы. Писатель в большом огорчении и печали — но вдруг он обнаруживает, что сидит на скале белого мела. Соответственно, холм начинает буквально воплощать в себе условие творчества и одновременно славу страны: «Всё тут было из мела. Мел громоздился до неба. Я отломил кусочек уступа, на котором сидел; он был не так жирен, как мелок, но свое дело он делал. А я стоял, стоял и радовался, понимая, что Южная Англия не только большой полуостров, и традиции, и культура. Она — много лучше. Она — кусок белого мела».[[79]](#footnote-79)

 Таким образом, Честертон в своём эссе игриво переиначивает топос восхождение на Парнас, и сквозь интимное повествование о довольно незначительном событии пробивается ода.[[80]](#footnote-80) И всё-таки важно, что рассказ о рисовании на холме и белом мелке, который забыл автор, с “сюжетной” точки зрения первичен, поскольку это показывает, как образ горы пробуждает в культурной памяти воспоминание об одическом жанре, символизирует его.

 Следующий пример, который хотелось бы здесь привести, несколько иного рода, поскольку не содержит конкретных отсылок к поэзии прошлого, тем более каких-либо размышлений о ней. Известное стихотворение Леонида Аронзона «Утро» рождается из того же чувства лирического восторга, что ода. Причём организуется оно при помощи интересующего нас топоса: «Каждый легок и мал, кто взошел на вершину холма. / Как и легок и мал он, венчая вершину лесного холма!»[[81]](#footnote-81)

Разбирая это стихотворение, О. А. Седакова пришла ко мнению, что определяющей чертой поэтики Аронзона является повсеместная кульминация, в данном случае организованная повторами слов и образов, среди которых наиболее часты ассоциирующиеся с кульминацией: «В двадцати одной строке этого стихотворения два слова, *вершина* и *холм*, врозь и вместе, повторяются по десять раз. Иначе говоря, речь идет не просто о кульминации, но о кульминации кульминации (и «вершина», и «холм» отвечают латинскому сulmen). <…> Кульминация связана со сплошным развитием текста, с его исподволь подготовленным — и при этом неожиданным (в чем и заключается мастерство композиции) взрывом. Мы оказываемся на вершине повествования, откуда видно все — и вперед, и назад. <…> В этой “новой гимнографии”, которая с первого слова вводит в предельное напряжение и держит его до последнего слова, его форма открывается как форма мира. Искусство кульминации – это мир в форме епифании, в форме мгновенного явления рая».[[82]](#footnote-82)

Неслучайно в конечном итоге О. А. Седакова характеризует творчество Аронзона как «новую гимнографию». Сделанное исследовательницей описание чрезвычайно похоже на предложенную Н. Ю. Алексеевой модель пиндарической оды: «Несколько равнозначных центров определяют композицию оды. Ода не имеет линейной композиции, которая восторжествовала в литературе с началом романтизма. Одописец с самого начала, уже после приступа, заявляет основные свои “представления”, а дальше по-разному их обыгрывает, не добавляя к ним никакого нового знания. Более того, в отличие от лирического стихотворения, каким оно сложилось в эпоху романтизма, само чувство лирического поэта в оде не знает развития. Оно уже с самого начала оды находится на наивозможной высоте и преисполнено поэтическим восторгом. Единственное изменение, какое одическое чувство может испытывать, это временное снижение восторга или повышение его при потрясении от увиденной картины. Тогда как лирическое стихотворение есть движение чувства, и читатель заканчивает чтение стихотворения с другим душевным опытом, чем начинает. Повествуя о развитии чувства при восприятии события, лирическое стихотворение наделяет читателя опытом переживания. В оде никакого опыта чувства и мысли читатель не получает. Но он причащается к опыту восторга, испытывает восхищение духа, душевно потрясается, заражается возвышенным виденьем события и убеждается в его благе».[[83]](#footnote-83)

 В этом свете становится очевидно, что повсеместная кульминация — композиционное проявление одического восторга, а гора является, возможно, наиболее традиционным и визуально понятным вариантом представления кульминации (ср. различные графики). Это объясняет почему образ горы по‑прежнему вызывает ассоциации с подобным состоянием духа — подобным, но всё-таки не в достаточной мере внезапным и напряжённым.

Конечно, видение Аронзона более спиритуалистично в соответствии с вообще визионерской поэтикой автора и тем, что эти стихи вообще не связаны с темой государства. То есть, во‑первых, это попытка узреть рай мистический, а не условно политический. Во‑вторых изменение претерпело само понятие идеи, реальнейшей сущности, которую видит и запечатлевает поэт. В XVIII веке она совпадала с готовым представлением о вещи или явлении, мысленным образом, когда для романтиков и после них платоновский эйдос опять стал недостижим.[[84]](#footnote-84) К тому же во всей европейской культуре происходит значительное изменение представлений о соотношении идеи и опыта, и в области искусств это приводит к тому, что художники не стремятся постичь совершенный образ внутренним взором, а составляют представление о нём из действительности.[[85]](#footnote-85) Ода также постепенно снижает своё парение и начиная с Державина уже обращается к изображению реального мира и душевных переживаний. «Отказавшись от парения, заменив умственное созерцание чувством, Державин не замечает, как мир ускользает из его видения. В своей единственной парящей (по теме) оде “Лебедь” (1804) он уже не может взлететь выше высоты полета птицы. Поразительно вживаясь в свое преображение в лебедя, вплоть до глупой горделивости птицы своим оперением (“лебяжьей лоснюсь белизной”), и в возможную для своего чувственного воображения высоту, он занят прежде всего своим ощущением полета (“лечу, парю”), не замечая, что перед ним открывается не весь мир, а лишь небольшая его часть, предстающая со взятой им высоты холмом (“как холм он [мир. — *Н. А.*] высится главою”)».[[86]](#footnote-86) Так и холмы вышеназванных авторов — место ностальгии по утраченному чувству, потерянной высоте. После романтизма, который больше любил элегию, золотой век безвозвратно отошёл в прошлое, в то время как для оды золотой век — сейчас и навсегда. Неслучайно, в своём шутливом эссе Честертон вспоминает о старинной литературе, даже защищает её. Аронзон не только не видит чётко, дитя или ангел там на холме, кровь или маки, но повторяет <курсив мой — Н. К.>: «Это *память* о рае венчает вершину холма!», «Это *память* о Боге венчает вершину холма!». Так объясняется присутствие в этих текстах особой медитативности, плохо соотносящейся с восторгом оды.

\* \* \*

Представляется, что толкования одического восторга, предложенные Г. А. Гуковским, Л. В. Пумпянским, Н. Ю. Алексеевой, всё‑таки говорят об одном явлении с разных сторон, а потому каждая из них, не в ущерб другой, может быть признана справедливой. Возможно, это несколько наивный взгляд на проблему, но думается, что восторг души не входит в противоречие с мышлением знаками, как и восторг разума не исключает эмоционального потрясения, а условие оды, если о нём говорится в тексте, вольно или невольно становится его темой. Объединение этих концепций, как уже следует из вышесказанного, для настоящей работы кажется плодотворным. Оно позволяет выделить различные функции топоса, которые наиболее специфичны для жанра. В следующих главах все они будут продемонстрированы на примерах конкретных произведений.

## Глава 2. ОДЫ ЛОМОНОСОВА

Почти в каждой оде Ломоносова упоминаются какие‑либо горы. Именно он, пожалуй, использует данный топос с наибольшим разнообразием и сложностью. Это можно заметить и на основе уже существующих исследований.

 В статье «Сад как политический символ у Ломоносова» Е. А. Погосян на основе всего поэтического творчества автора, а также дворцовой символики, фигурирующей в различных празднествах, садово‑парковом оформлении и др. реконструирует устойчивое «одическое пространство». Посредине его возвышается Олимп. В стороне от этой горы расположен Парнас, который несколько ниже. Соответственно эти вершины означают монарха и поэтов с учёными. Вместе с тем, как показывает исследовательница, топосы Олимп и Парнас прихотливо накладываются в творчестве Ломоносова на эмблемы «скалы в море» и «райского сада», а также на реальные пространства Петербурга и Царского села. Кроме того, сохраняя неизменным своё взаимоположение, Олимп и Парнас различно предстают в тех случаях, когда говорится о царствованиях Петра и Елизаветы Петровны. Однако в конце статьи автор подчёркивает, что результаты его исследования не исчерпывают предмета целиком и для дальнейший изысканий ещё есть место: «Предложенное прочтение од Ломоносова не как реальных событий, а эмблем, замещающих эти события, является лишь одним из возможных прочтений. Кроме того, описанные в статье значения эмблем не являются единственными в сложной системе государственно‑политической символики од Ломоносова».[[87]](#footnote-87)

 Следует заметить, во-первых, что Е. А. Погосян не ставила среди задач своего исследования описать сам по себе топос горы в поэзии Ломоносова, а поэтому оно может быть существенно дополнено. Во‑вторых, представленная автором модель одического пространства — общая для большого количества текстов и применительно к конкретным одам может трансформироваться в соответствии с целями поэта. В‑третьих, реконструкция так или иначе представляет одический мир Ломоносова вне изменений, происходящих в течение времени, которые хотя и не перестраивают системы в целом, но всё-таки представляются значимыми. И наконец, в‑четвёртых, прибегая к топосу горы, Ломоносов использует большое количество интересных приёмов, которые хотелось бы выявить.

Однако, разумеется, это общеевропейский топос, который к моменту рождения русской панегирической поэзии уже имел свою длительную историю, обозрение которой не входит в задачи настоящей работы. Даже среди корпуса ломоносовских сочинений поэтический образ горы впервые возникает не в оригинальных одах, а его переводах с французского и немецкого. Поэтому нелишним представляется начать с них.

***2.1. Оды Фенелона, Штелина и Юнкера***

В 1738 году Ломоносов переводит известную оду Ф. Фенелона «Аббату де Ланжерону» с таким выразительным приступом:

Горы, толь что дерзновенно
Взносите верьхи к звездам,
Льдом покрыты беспременно,
Нерушим столп небесам,
Вашими под сединами
Рву цветы над облаками,
Чем пестрит вас взор весны.
Тучи, подо мной гремящы,
Слышу и дожди шумящы,
Как ручьев падучих тьмы.

Вы горам Фракийским равны,
Клал одну что на другу
Исполин, отвагой славный,
Чтоб взотти небес к верьху.
Зрю на вас, поля широки,
Где с уступами высоки
Горы выше облаков
Гордыя главы вздымают,
Бурей ярость посрамляют
Всех бунтующих ветров.

(Ломоносов, 8–9)

Без труда здесь обнаруживается эмблема горы с заоблачным верхом: поэт безмятежно собирает цветы, когда под ногами у него собралась гроза («Тучи, подо мной гремящы, / Слышу и дожди шумящы, / Как ручьев падучих тьмы <…> Горы выше облаков / Гордыя главы вздымают, / Бурей ярость посрамляют / Всех бунтующих ветров»). Следовательно представляемая картина содержит вполне определённое значение. Вершина горы традиционно ассоциируется с прочностью, неколебимостью, а в переносном смысле — подлинностью вещей. Это коррелирует сразу с двумя смысловыми векторами оды. С одной стороны, с её темой: как пишут комментаторы, Фенелон описывает французскую провинцию Овернь, где он предпочёл провести старость и «где высокие горные кряжи чередуются с плодородными долинами».[[88]](#footnote-88) Это место осмысляется автором как locus amoenus, прелестный уголок, воплощающий гармонию между всем в природе, включая человека.[[89]](#footnote-89) В таком случае упомянутая эмблема подчёркивает отрезанность от большого мира с его соблазнами и  обманами, от городского шума и толчеи, — как сам заоблачный пик отрезан от всего на земле. И здесь очень важно, что говорится не об одной горе, а о многих: подобным образом горы ограждают долины Оверни от остальной страны, в частности, от Парижа, а следовательно, только в этой местности, вдали от света, автор способен обрести настоящее счастье.[[90]](#footnote-90) Неслучайно, одним из возможных девизов к эмблеме горы с вершиной над облаками являются слова «Sola in caelo securitas» — «Спокойствие — лишь на небесах».[[91]](#footnote-91) Этот смысл, кажется, соответствует оде, описывающей гористую, приближенную к небесам Овернь.

С другой стороны, эмблема акцентирует наше внимание на умном зрении пиита по восхождении на Парнас либо Геликон: одновременном взгляде «очми и думой», из‑за облаков, с самого неба, откуда всё открывается в реальнейшем виде, в своих неизменных прообразах. Следующее далее описание реки намекает, по всей видимости, на Иппокрену, стремящуюся с геликонской вершины и возбуждающей своими водами поэтический жар:

Как на сих горах червленой
Начинает вид зари
Сыпать по траве зеленой
Злато, искры и огни,
Скачют на лугах ягнята,
То, где лыва кустовата
*По истокам* вдоль ростёт,
Зе́фир древ верьхи качает,
С пастухами призывает
Спать стада при шуме вод.

Но с пригожством на угрюмой
Нет тово на сей земли,
*Что б я зрил очми и думой*Бреги как моей реки

<…>

Пу́стыня, где быстриною
Стрёж моей реки шумит
Чистой только лиш водою,
Спешно пенючись, бежит;
Где два острова прекрасны,
Как щастливы ветьвми рясны,
*Зраку могут радость дать,
Серце каковой желает,
Лира что моя незнает
Песнь тебе Богов вспевать*!
<…>
*Здесь, при Музах, во щастливой
Слатко тишине живу*…

 (Ломоносов, 8–11)

И это не просто вдохновение, а именно пиндарический восторг. Читая в приступе оды о цветах над грозовыми облаками, мы сталкивается контрастом, который оживляет воображение, придаёт изображаемому настоящую напряжённость и, наконец, вызывает чувство возвышенного, создание которого в поэтических текстах волновало, по всей видимости, Ломоносова в 1738 году. А поскольку немецкая литература этого времени боролась со всякими элементами высокого стиля, молодой писатель и должен был обратиться к французской поэзии, ещё недавно всколыхнутой «Спором о древних и новых».[[92]](#footnote-92) Фенелон, как известно, был одним из последних его участников, и хотя сумел угодить обеим сторонам, в своих пристрастиях поэт всё‑таки ближе древним.[[93]](#footnote-93) По всей видимости, читал Фенелон и переведённый Буало в 1674 году трактат Лонгина «О возвышенном», следы чего можно обнаружить в рассматриваемой оде.

Во второй её строфе возникает образ, который может показаться даже несколько парадоксальным вне названного контекста:

Вы горам Фракийским равны,
Клал одну что на другу
Исполин, отвагой славный,
Чтоб взотти небес к верьху.

(Ломоносов, 8)

 В какой‑либо другой оде гиганты, восставшие против богов, скорее были бы охарактеризованы как возмутители мирового покоя, нарушители всеобщего равновесия. Однако Фенелон вспоминает о них, должно быть, по аналогии с первым примером подлинно возвышенного, который приводит Лонгин. Ещё раз процитирую его: «Оссу на древний Олимп взгромоздить, / Пелион многолесный / Взбросить на Оссу они покушались, чтоб приступом небо взять».[[94]](#footnote-94) Больше того, в оде Фенелона гиганты громоздят те самые горы, с которых поэт осматривает долины Оверни — т. е. практически тот самый гомеровский «подзорный холм», который можно видеть у Лонгина через страницу или две после вышеприведённого примера: «Сколько пространства воздушного муж обымает очами, / Сидя на холме подзорном и смотря на мрачное море, / Столько прядают разом богов гордовыйные кони».[[95]](#footnote-95) Это очередное ассоциативное наложение, обогащающее содержание оды Фенелона, всю смысловую и эмоциональную сложность которой, при должном чтении, можно понять уже по приступу. Исполин здесь становится «славным отвагой» в соответствии с общим тоном оды, изображающей идиллические картины. Но поэтому он и нужен ей — чтобы придать стихам соответствующее жанру возвышенное чувство. К тому же это не государственная ода, и в ней не присутствует короля, что сразу бы превратило исполина в возгордившегося бунтовщика, заслуженно обращающего на себя гнев небес.[[96]](#footnote-96) Напротив, пейзажная ода Фенелона при своём восторге кажется даже интимной. В частности, за счёт употребления притяжательных местоимений первого лица: «моя река», «мои кусты», «наши леса» — и, конечно, взгромоздить *его* горы, пожалуй, мог только «исполин, отвагой славный».

Итак, многоплановость и полисемантичность начального фрагмента из оды Фенелона базируется на возможности нескольких параллельных прочтений топоса высоких гор, который, во-первых, соответствует реальному ландшафту провинции Овернь, во‑вторых, толкуется в соответствии с известной эмблемой, в‑третьих, ассоциируется с Геликоном и, наконец, уподобляется другим мифологическим горам, чтобы усилить в читателях чувство возвышенного. Переведя этот текст, Ломоносов, вероятно, сам овладел в последствии искусством сложного образного построения в одических приступах, и в своём оригинальном творчестве аналогичным образом использовал топос горы.

Однако помимо французского влияния Ломоносов испытал не менее сильное немецкое, в частности, петербургских од Я. Штелина и Г. Юнкера, некоторые из которых он переводил. Эта традиция кажется более умозрительной, аллегоричной, в центре же её всегда государственный пафос и прославление императрицы. Образ горы используется здесь не столь многопланово, но связанные с ним топосы переходят в ломоносовскую оду.

 Так, «Всеподданнейшее поздравление» Штеллина начинается строфой:

Какой утехи общей лучь
В Российски светит к нам пределы,
Которой свет прогнал тьму тучь?
По страхе Музы толь веселы
Не знают, что за ясность зрят.
Чей толь приятной светит взгляд,
Парнасской верьх в восторг приводит?
Не Основатель ли того приходит?

(Ломоносов, 53)

 Во‑первых, в этих стихах представлено аллегорическое изображение Парнаса, скорее всего, ассоциирующегося с Академией наук, от лица которой была поднесена ода.[[97]](#footnote-97) Образ дан совершенно абстрактно и никак не описывается: читатель сразу видит муз на вершине горы, которые и являются в этом тексте носительницами восторженного чувства. Ломоносовская ода, кажется, не знает столь однозначного соотнесения Парнаса и Академии. В раннем творчестве одописец вообще будет использовать Парнас только как эмблему поэзии, почему описания восторга станут более распространёнными и эмоционально убедительными. Во‑вторых, важно отметить исходящее от монарха сияние — на основе которого императрица сопоставляется здесь, видимо, с Фебом-Аполлоном, «основателем» Парнаса и одновременно Солнцем. Исследователями уже отмечено, что от петербургских немецких в ломоносовской оде появилась «тема распространяемого от трона света <…>, тема восхода солнца и уподобление его императорской милости».[[98]](#footnote-98) Интересно, что в некоторых случаях свет связывается поэтом с другой аллегорической вершиной, обозначающей трон.

 Источающий сияние монарх Ломоносова может пребывать на Олимпе, который впервые под его пером возникает в переводе «Венчанной Надежды Российской империи» Юнкера: «Когда Олимп давал таких Монархов славных?» (Ломоносов, 70). Уже в следующей своей оде, того же 1742 года, Ломоносов наряду с поэтическим Парнасом разместит политический Олимп.

 Вероятно, от Юнкера, занимающегося соляной промышленностью, к Ломоносову перешёл топос горы как хранилища сокровищ, природных богатств, которые наука должна сделать доступными для пользы отечества [[99]](#footnote-99): «Коль много скрытых есть богатств в горах Твоих! / Что прошлой век не знал, натура что таила, / То все откроет нам Твоих стараний сила» (Ломоносов, 77).

 Из всего вышесказанного видно, что на примере одного топоса можно увидеть, как русская ода синтезирует в себе отдельные элементы и черты французского и немецкого классицизма: «Её дух и характер — по замечанию Н. Ю. Алексеевой, — сложились под влиянием учения об оде Буало и отчасти его интерпретации трактата Псевдо-Лонгина “О возвышенном”. Петербургским немецким одам русская ода обязана своим государственным содержанием и целым комплексом государственных топосов».[[100]](#footnote-100) Обратившись к оригинальным сочинениям Ломоносова, следует попытаться показать, какие возможности открыл жанру синтез двух во многом противоположных систем.

***2.2. «Куда я ныне восхищен?» Границы условности***

Известная проблема при чтении произведений риторической словесности состоит в том, чтобы отличить то или иное общее место, употреблённое в тексте по традиции, от сделанного при помощи тех же общих мест описания действительного положения вещей. Нередко с похожими затруднениями сталкиваются не только простые читатели, но и профессиональные филологи. В каких‑то случаях решить однозначно, имеет ли поэтическое описание что‑либо общее с реальностью, невозможно.

 Именно так, по всей видимости, обстоит дело с хрестоматийным начало «Хотинской оды» Ломоносова:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой,
Где ветр в лесах шуметь забыл;
В долине тишина глубокой.
Внимая нечто, ключь молчит,
Которой завсегда журчита
И с шумом в низ с холмов стремится.
Лавровы вьются там венцы,
Там слух спешит во все концы;
Далече дым в полях курится.

 (Ломоносов, 16)

 В академическом комментарии предложено видеть здесь преломлённое через одическую топику описание подлинных обстоятельств сражения: «В этой строфе, которую Державин считал превосходным образцом “беспорядка лирического”, Ломоносов, как и в ряде последующих строф, искусно вплетает в ткань обязательной в его время мифологической символики чисто реалистические детали, почерпнутые из реляции о Ставучанском сражении и из “журнала кампании 1739 году”, которые были напечатаны в виде отдельного приложения к “Санктпетербургским ведомостям” (при дальнейших ссылках на это издание, сохранившееся в Библиотеке Академии наук СССР в одном экземпляре под шифром Ак/161а, оно обозначается сокращенно “Реляция”). Упоминания о “горе высокой”, о “долине” и о “ключе” могут быть поняты как намеки на гору Парнас и на долину у ее подножия, где был Кастальский ключ, но они характеризуют вместе с тем и реальные условия боя: турецкий укрепленный лагерь при деревне Ставучаны “стоял на такой вышине, что мы оного никакою пушкою, ниже из мортиры бомбою достать не могли”, русская же армия находилась в долине и была отделена от неприятеля “маленькой речкой” (Реляция, стр. 2)»[[101]](#footnote-101). С тем, что изображение Парнаса соотносится с положением турецкого лагеря, соглашался и А. А. Морозов.[[102]](#footnote-102) В свою очередь Е. А. Погосян видит в данном примечании склонность комментаторов «искать политические реалии даже в самых далеких от политики словах оды».[[103]](#footnote-103)

 Дополнительная сложность возникает ещё потому, что язык нехудожественных текстов XVIII века не был резко отделён от поэтического и содержал в себе те же топосы, что отражает единство мировоззрения людей той эпохи вне зависимости от их занятий: «Устойчивые темы и выражения очевидно по‑разному соотносятся с отражаемой в них действительностью. Некоторые из них абстрактны и не имеют прямого отношения к окружающим автора оды реалиям. Другие, напротив, отражают реальные факты и обстоятельства, подобно газетной хронике или “описаниям” торжеств. И те и другие в оде постоянны, но временная дистанция, отделяющая нас от оды XVIII века, не всегда позволяет отличить “общее место”, отражающее реалии, от абстрактного <…> Словесное выражение общих мест в оде может повторять формулы не только других панегириков, но и газетных сообщений, реляций и деловых документов. Например, известный по одам Ломоносова “топос тишины” мог быть заимствован поэтом не только из государственного панегирика современной ему эпохи <…>, но также из газетных сообщений и правительственных указов. Так, в “Трактате, заключенном в Копенгагене между тремя дворами Цесарским, Российским и Датским” (2 апреля 1732 года) говорится, что цель трактата в “содержании и утверждении всеобщей в Европе тишины...”. Между языком и стилем деловой прозы и самой высокой одической поэзии не было того водораздела, какой установился между поэзией и документом позднее. И дело тут не столько в уровне развития русского языка, еще только постигающего высокий стиль, сколько в едином, во всяком случае не дифференцированном профессионально, отношении людей к действительности: будь то дипломат, ученый или поэт; в общем для них, пусть в разной степени, ощущении таинства и тем самым поэзии мира».[[104]](#footnote-104)

 Вместе с тем, если мы сравним начала «Хотинской оды» и переведённой Ломоносовым за год до того оды Фенелона, трудно удержаться от мысли, что они сделаны приблизительно одинаково. Сначала говорится о пребывании поэта на горах, никак не названных им. Далее в тексте они описываются таким образом, чтобы можно было угадать, что это Парнас или Геликон. Разница состоит в том, что описание Ломоносова, во-первых, несравнимо более лаконично, поскольку он пишет не пейзажную оду, а во‑вторых — далее сам восклицает:

Не Пинд ли под ногами зрю?
Я слышу чистых сестр Музыку!
Пермесским жаром я горю,
Теку поспешно к оных лику.[[105]](#footnote-105)
Врачебной дали мне воды:
Испей и все забудь труды;
Умой росой Кастильской очи.
Чрез степь и горы взор простри
И дух свой к тем странам впери,
Где всходит день по темной ночи.

 (Ломоносов, 18)

 Кажется, риторический вопрос до какой‑то степени призван вызвать удивление, а потом восхищение, словно бы неожиданно для самого себя, поэт оказывается на вершине Пинда — настолько внезапно, что даже не сразу способен осознать случившееся. Аналогичным образом используются риторические вопросы в приступе «Царскосельской оды» 1750 года: «Какую радость ощущаю? / Куда я ныне восхищен? / Небесну пищу я вкушаю, / На верьх Олимпа вознесен!» (Ломоносов, 394) — в этом тексте, при всей его чрезвычайной условности (ведь в Царском селе, названным здесь Олимпом, нет никаких гор — оно просто расположено выше, чем Петербург),[[106]](#footnote-106) не приходится сомневаться, что описывается реальное пребывание Ломоносова на приёме императрицы. Совершенно реальные горы подразумевает в своей оде и Фенелон, который также не говорит об их названии, также описывает с намёками на Парнас или Геликон. Нельзя исключать, что Ломоносов сознательно или бессознательно опирался на указанную французскую оду при первом самостоятельном восхождении.

К тому же превращение одной из гор при Ставучанах в Парнас могло бы изящно подчеркнуть столь важную для одописцев мысль о том, что их творчество продиктовано не просто музами, не одной только поэзией, но славой собственного государства — в данном случае на полях сражений. Ср. насколько лаконично и просто — при обращении к тому же топосу — выражена эта мысль в оде 1746 года: «Меня не жажда струй прозрачных, / Но шум приятный в рощах злачных / Поспешно радостна влечет. / Там холмы и древа взывают / И громким гласом возвышают / До самых звезд Елисавет» (Ломоносов, 137). По мысли автора, не песня сама по себе, а только предмет воспевания имеет значение. Поэзия ценна тем, что может вместить в себя великие деяния, поэтому в «Хотинской оде» её источник сначала слушает: «Внимая нечто, ключь молчит,[[107]](#footnote-107) / Которой завсегда журчит» — и только потом шумит: «…И с шумом в низ с холмов стремится». И этот звук разносит уже славу (см. лавр, курящийся дым) об услышанном: «Лавровы вьются там венцы, / Там слух спешит во все концы; / Далече дым в полях курится» (Ломоносов, 16).

К тому же, наряду с этой горой в Хотинской оде есть и другие:

Не медь ли в чреве *Этны* ржет
И, с серою кипя, клокочет?
Не ад ли тяжки узы рвет
И челюсти разинуть хочет?
То род отверженной рабы,
*В горах* огнем наполнив рвы,
Металл и пламень в дол бросает…
<…>
*За холмы*, где паляща хлябь
Дым, пепел, пламень, смерть рыгает,
За Тигр, Стамбул, своих заграбь,
Что камни с берегов здирает;
<…>
Пускай земля, как Понт, трясет,
Пускай везде громады стонут,
Премрачный дым покроет свет,
В крови *Молдавски горы* тонут…

 (Ломоносов, 19–20)

Очевидно, что с Этной, традиционной аллегорией противника, сравнивается турецкий лагерь, согласно реляции, расположенный выше, чем русские войска, и сверху открывший по ним огонь. Определённый традицией ороним условно именует реальную возвышенность. Ломоносов, кажется, недвусмысленно указывает на представляющийся ему ландшафт: упоминая, хотя и в составе гиперболы, “Молдавские горы” — и почему гора, с которой начинается ода, не может быть одной из них? Если на «Хотинскую оду» в большей мере повлияло знакомство с одой Фенелона и его обращение к топосу горы, это вполне возможно. Хотя представленная интерпретация, конечно, может оказаться ошибочной. Аргументом же в пользу вообще актуальности для Ломоносова подобной модели служит упомянутая выше «Царскосельская ода».

***2.3. «Высокий тон» и оды младенцам***

Ещё с XVIII века о Ломоносове говорят как о «громком» поэте. Известны такие стихи Державина: «Се Пиндар, Цицерон, Вергилий — слава россов, / Неподражаемый, бессмертный Ломоносов. / В восторгах он своих где лишь черкнул пером, / От пламенных картин поныне слышен гром» (Державин, III, 337). Эта «громкость» Ломоносова, что можно увидеть уже по державинской надписи, конечно, связана с лирическим восторгом, необычайной напряжённостью его поэзии, необычайной высотой:

Взлети превыше молний, Муза,
Как Пиндар, быстрый твой орел,
Гремящих Арф ищи союза
И в верьх пари скоряе стрел,
Сладчайший Нектар лей с Назоном,
Превысь Парнасс высоким тоном,
С Гомером, как река, шуми
И, как Орфей, с собой веди
В торжествен лик древа, и воды,
И всех зверей пустынных роды.
 (Ломоносов, 82–83)

 И. З. Серман писал: «В этих строках метафоры связаны между собой тем, что в основе каждой из них лежит понятие “высоты”, вернее “высокости”. Ломоносов как бы играет многозначностью слова высота, подменяя высоту как понятие пространственное высотой поэтической, высотой поэтического стиля, поэтического звучания».[[108]](#footnote-108) Нельзя не обратить внимания, насколько громким должно быть последнее: арфы, с их воздушным голосом, становятся «гремящими», а муза должна не только шуметь с Гомером, «как река», но и быть громче его, вообще языческих поэтов вместе взятых. Действительно, почти всегда у Ломоносова поэтическая высота будет наделяться позитивными коннотациями, а на образном уровне ей, как и в процитированной «Оде на прибытие Елисаветы Петровны» 1742 года, нередко будет соответствовать образ высоких гор.

Однако есть исключения, и уже во второй своей оде «На день рождения» Иоанна Антоновича 1741 года кажется, что поэт осмысляет громкость и высоту скорее отрицательно. Здесь две причины, первая из которых — адресат оды, император‑младенец: «Однако нет, мои пределы, / Смущать не смейте младой Слух. <…> Вздержите быстрой реки ток, / Тихонько вниз теча, молчите, / Под мой лишь ниской стих журчите. / Умолкни, запад, север, всток» (Ломоносов, 35). Вторая причина — адресант; оду «веселящаяся Россия произносит», что объясняет специфическое описание одического восторга: «Позволь Твоей рабе нижайшей / В Твой новой год петь стих тишайшей. / Чем больше я росой кроплюсь, / С Парнасских что верьхов стекает. / Жарчае тем любовь пылает, / К Тебе сильняе той палюсь» (Там же). Видимо, образ России здесь не совершенно абстрактный: несмотря на аллегоричность, она продолжает ассоциироваться с большой территорией, обширной плоскостью на карте, с землёй под ногами. Это даёт двойной смысл эпитету «*нижайшая*», а через рифму связывает это свойство с предельной тишиной, понимаемой в рамках произведения не только во всём спектре значений этого слова в творчестве Ломоносова,[[109]](#footnote-109) но и как особое свойство поэзии, противопоставленное громкости. Если предыдущая, военная, ода начиналась с восхождения на высокую вершину Парнаса, здесь происходит обратное движение: оттуда стекает кастальская роса. Конечно, с одной стороны, Россия просто не может взойти на Парнас — это могло бы показаться нелепо. Но, с другой стороны, и шум, и стремление вверх наделяются в этой оде исключительно негативной семантикой дерзости и гордыни, воплощает которые образ Антея. Имя гиганту подобрано с целью обличить врага, подчеркнув губительность его поведения — ведь сын Посейдона и Геи черпал свои силы от соприкосновения с землёй. Но здесь он, как гомеровские Алоады, которых вспоминал Лонгин, страшно взбирается к небу:

Что сердце так мое пронзает?
Недерск ли то Гигант *шумит*?
Не горыль с мест своих толкает?
Холмы сорвавши, в твердь разит?
Края небес уже трясутся,
Пути обычны звезд мятутся!
Никак ярится Антей злой!
Не Пинд ли он на Оссу ставит?
А Этна верьх Кавкасской давит?
Не Солнце ль хочет снять рукой?

Проклята гордость, злоба, дерзость
В чюдовище одно срослись;
*Высоко* имя скрыло мерзость,
Слепой талант пустил *взнестись*!
Велит себя в неволю славить,
Престол себе *над звезды* ставить,
*Превысить* хочет *вышню* Власть,
На мой живот уж зубы скалит;
Злодейства кто его не хвалит,
Погрязнет скоро в мрачну пасть.
 (Ломоносов, 37–38)

 Конечно, в первую очередь это аллегорическое изображение Швеции, ведущей тогда войну с Россией. Однако и громкая поэзия символически попадает в жернова: в то время как Алоады ограничились Олимпом, Оссой и Пелионом, в числе гор, которые ставит друг на друга ломоносовский Антей, назван и Пинд, который в оде будет упомянут ещё раз — снова в контексте, подчёркивающем ненужность высокой поэзии императору‑младенцу.

Хотяб Гомер, стихом парящий,
Что древних Еллин мочь хвалил,
Ахилл в бою как огнь палящий
Искусством чьем описан был,
Моих увидел дней изрядство,
*На Пинд взойтиб нашол препятство*;
Бессловен был егоб язык
К хвале Твоих доброт прехвальных
И к славе, что в пределах дальных
Гремит, коль разум Твой велик.

 (Ломоносов, 41).

 Замечательно, что единственное за всю оду место (и это, к тому же, предпоследняя строфа), когда восхождение на Парнас должно вот‑вот произойти, хотя бы на правах риторического «косвенного вымысла» — венчается обманом ожидания.[[110]](#footnote-110) Это не только очередной случай посрамления античного героя при воображаемом его перемещении в современность,[[111]](#footnote-111) но и яркая иллюстрация к тому, что поэтические высота, гремящие стихи — ничто перед звуком подлинной славы. Но опять‑таки, во‑первых, гремит эта слава в рамках условного предложения и за границами страны («Бессловен был егоб язык / К хвале Твоих доброт прехвальных / И к славе, что в пределах дальных / Гремит, коль разум Твой велик»). Во‑вторых — даже её гром прерывает кроткая Россия: «Торжествен шум мой глас скрывает, / Скончать некрасной стих пора» (Ломоносов, 42). «Некрасной стих» от лица России, «нижайшей рабы» входит в противопоставление с песнями Гомера — «стихом парящего» и пребывавшего когда-то на вершине Парнаса.

 Отказ от восхождения в оде «На рождение» Иоанна Антоновича не приводит к исчезновению громкости и «высокости» ломоносовского стиля, а также гиперболических изображений, связанных с представлениями о возвышенном, однако все они используются для создания образа Швеции. Уже во второй своей оде Ломоносов демонстрирует такую изобретательность в обращении с топикой, при которой нарушаются первые же ожидания, диктуемые обыкновенно жанром. Здесь нельзя говорить о смене аксиоматики верха и низа, тем более что и в позднейших одах враги России будут сравниваться с также устремившемся слишком высоко Фаэтоном. Но гиперболическому изображению вражеской дерзости в рассмотренной оде противопоставлено одномасштабное изображение собственной кротости.

 Также возможно, оды на рождение наследника представляют в поэзии Ломоносова особый подвид, характеризующийся своим набором закономерностей. И «Ода на рождение» Павла Петровича 1754 года изображает радость всей страны, встречающей «усугубление» золотого века.[[112]](#footnote-112) Место восхищенного на Парнас одописца занимает в ней аллегорическое изображение Петербурга, сидящего на холме:

Когда на холме кто высоком
Седя, в округ объемлет о́ком
Поля в прекрасный летней день,
Сады, долины, рощи злачны,
Шумящих вод ключи прозрачны
И древ густых прохладну тень,
Стада, ходящи меж цветами,
Обильность сельскаго труда
И желты класы меж браздами, —
Что чувствует в себе тогда?

Так ныне град Петров священный,
Толиким счастьем восхищенный,
Возшед отрад на высоту,
Вокруг веселия считает
И края им не обретает;
Какую зрит он красоту!
Там многие народа лики
На стогнах ходят и брегах;
Шумят там праздничные клики
И раздаются в облаках.
 (Ломоносов, 558)

Кажется, прославление младенца предполагает особый восторг, менее резкий и более светлый, радостный — без ужаса и страха, составляющих вообще одну из сторон изумления перед бесконечной величественностью. Поэтическое неистовство в этих текстах словно бы отступает на второй план, и это особым образом «программируется» в описаниях лирического восхищения (или хотя бы просто декларируется). В таких случаях, как было продемонстрировано выше, Ломоносов прибегает к видоизменению топоса восхождения на Парнас.

***2.4. Кто выше? Соревнование с античностью***

«Ода на прибытие Елизаветы Петровны по коронации» 1742 года представляет собой интереснейший пример обращения к топосу горы. В этом тексте Ломоносов своеобразно подчёркивает превосходство своей музы над древними:

Взлети превыше молний, Муза,
Как Пиндар, быстрый твой орел,

Гремящих Арф ищи союза
И в верьх пари скоряе стрел,
Сладчайший Нектар лей с Назоном,
*Превысь Парнас высоким тоном*,
С Гомером, как река, шуми
И, как Орфей, с собой веди
В торжествен лик древа, и воды,
И всех зверей пустынных роды

 (Ломоносов, 82–83)

 С одной стороны, весь этот сонм, «союз» — в помощь музе. А с другой — «превысить Парнас» означает оставить его, подняться над поэзией всех перечисленных. И, действительно, далее Ломоносов пишет: «Дерзай ступить на сильны плечи / Атлантских к небу смежных гор» (Ломоносов, 83). Так как обращённый в горы Атлант подпирает небо, это по определению выше Парнаса. Тем самым лира Ломоносова оказывается выше древней, а причина в том, объясняет поэт, что взнесена не «баснью», а подлинной славой Елизаветы Петровны:

Ты твердь оставь, о древня Лира,
Взнесенна басньми к верьху мира:
Моя число умножит звезд,
Возвысившись до горних мест
Парящей славой вознесенна
И новым блеском освещенна

(Ломоносов, 83–84).

Хочется отметить последнее выражение: эпитет *новый* входит в противопоставление *древней* лире, но важнее, что этот блеск исходит не от самой лиры Ломоносова, хотя и помещённой среди созвездий («освещенна — страдательное причастие). Скорее, его источник —ещё одна гора, на этот раз самая высокая:

Священный ужас мысль объемлет!
*Отверз Олимп всесильный дверь.*Вся тварь со многим страхом внемлет,
Великих зря Монархов Дщерь,
От верных всех сердец избранну,
Рукою Вышняго венчанну,
Стоящу пред Его лицем,
Котору в свете Он Своем
Прославив щедро к Ней взирает,
Завет крепит и утешает. (Ломоносов, 83).

 Небесная дверь, «отделяющая мир потусторонний от реального», является «своеобразным пределом, к которому стремится одописец».[[113]](#footnote-113) Тому, что именно она является источником света можно множество доказательств, первое из которых — устойчивость сравнения монарха с солнцем, его сиянием. Само имя Елизаветы рифмуется в поэзии Ломоносова со *светом*: «Но Бог, смотря в концы вселенны, / В полночный край свой взор возвел, / Взглянул в Россию кротким оком / И, видя в мраке ту глубоком, / Со властью рек: “Да будет свет”. / И бысть! О твари Обладатель! / Ты паки света нам Создатель, / Что взвел на трон Елисавет» (Ломоносов, 140). Внимательнейшего рассмотрения заслуживают следующие строки разбираемой оды: «Котору в свете он своём /Прославив щедро / К Ней взирает». Безусловно, *свет* здесь означает «мир» — о мире, переполненном славой Елизаветы, говорится при обращении к музе: «Спеши звучащей славе в след. / Но ею весь пространный свет / Наполненный, страшась, чудится: / Как в стих возможно ей вместиться?» (Ломоносов, 83). При этом, как известно, омонимы *свет* в значении «сияние»и *свет* в значении «мир» связаны друг с другом. *Свет-мир* — это всё, на что падает *свет‑сияние*. Нередко Ломоносов актуализирует эту связь в своих позднейших одах, обращаясь к миру как «подсолнечной»: «Внимай, подсолнечная, речь» (Ломоносов, 750), «Ты оправдал владеть Петра / Подсолнечной великой частью» (Ломоносов, 760), «Греметь в подсолнечной концы» (Ломоносов, 781). К тому же сама небесная дверь — «светозарна», как в «Оде Петру Феодоровичу» 1761 года, мотив света в которой имеет первостепенное значение (Ломоносов, 753). Наконец, в прямой связи с Олимпом божественный свет появляется в «Царскосельской оде» 1750 года:

Какую радость ощущаю?
Куда я ныне восхищен?
Небесну пищу я вкушаю,
На верьх Олимпа вознесен!
Божественно лице сияет
Ко мне и сердце озаряет
Блистающим лучем щедрот!

(Ломоносов, 394)

 И больше того, в том же контексте, что в оде 1742 года, здесь снова возникает лира поэта, так что на этот раз, возможно, то обстоятельство, что сияет она не совсем собственным светом, более явно:

А ты, возлюбленная Лира,
Правдивым щастьем веселись,
К блистающим пределам мира
Шумящим звоном вознесись
И возгласи, что нет на свете,
Ктоб равен был Елисавете
Таким блистанием хвалы.

(Ломоносов, 403)

Возвращаясь, к оде 1742 года, не лишним будет отметить, что именно для того, чтобы увидеть источающую свет олимпийскую вершину, Ломоносов велит музе смотреть только вверх:

Блюдись спустить свой в долы взор,
Над тучи оным простирайся
И выше облак возвышайся,
Спеши звучащей славе в след.

(Ломоносов, 83)

Таким образом, Ломоносов конструирует своеобразную оптическую систему, каждый элемент которой призван возвеличивать императрицу. Расположившись на плечах Атланта, т. е. на высоте между Парнасом и Олимпом, певец отделил себя от античных поэтов, подчеркнув, что блеск его поэзии — только подлинная слава монархини.

 Представляется, что этот долгий и причудливый одический приступ имеет несколько различных значений. Во‑первых, с его помощью Ломоносов аллегорически декларирует отношение своей поэзии к античной традиции. Вспоминая французский «спор о древних и новых», вряд ли возможно отнести поэта к одной из партий.[[114]](#footnote-114) Да, его муза отлетает от Парнаса, однако неправильно было бы считать, что она им пренебрегает. Гораздо вернее сказать, что на Парнасе она просто не остановилась — а, научившись всему, на что способны древние (полёт Пиндара, сладость Овидия и т. д.) «дерзает» подняться ещё выше. Русская культура только познакомилась с античностью, и отвергать её достижения не имеет большого смысла, но вобрав в себя классику, она должна, по мысли автора, превзойти усвоенную традицию.

Во‑вторых, созданная Ломоносовым картина подчёркивает превосходство политического над поэтическим: не только Парнас античных поэтов, но и Атлас, где стоит муза самого одописца, ниже Олимпа. Возникновение в тексте последней вершины переводит тему совершенно в особую плоскость: ода говорит, конечно, не о превосходстве одной поэзии над другой, а о превосходстве монаршей славы над всем, что только было — в том числе над античностью как идеалом XVIII века. Риторический ход: античность действительно прекрасна, но всё в ней — только вымысел; эта ода прославляет настоящее, используя все сокровища античной поэзии, и уже тем лучше последней, что всё здесь — правда. В таком случае цена поэзии определяется не самой поэзией, а только предметом её воспевания: «Однако ты и тем щастлива, / Что тщишься имя воспевать / Всея земли красы и дива / И тем красу себе снискать» (Ломоносов, 83–84).

В‑третьих, происходит сакрализация власти, ведь Олимп — одновременно престол монарха и самого бога. Поскольку античность была признана вымыслом, поэт выбирает не одно из греко‑римских божеств, а единого христианского бога — «Ветхого Деньми».[[115]](#footnote-115) Исследователями отмечалось резкое чередование в тексте античной и библейской образности. Так, Л. В. Пумпянский писал о «стилистических обрывах, создающих небывалую у Ломоносова, ни до 1742 г., ни позже, стилистическую чересполосицу».[[116]](#footnote-116) Представляется, что это свойство так или иначе осознавалось и даже было обозначено самим автором в рассматриваемом описании лирического восторга.

Когда христианские поэты раннего средневековья отрекались в своих сочинениях от Парнаса, они просто замещали языческую идиоматику и образность на христианскую. В сущности, этот топос означает особую перекодировку, переход их одной парадигмы в другую. В одах Ломоносова можно заметить похожий приём, однако подобный переход происходит не в самом начале произведения. В написанной в том же году «Оде на прибытие из Голстинии» Петра Феодоровича, в одиннадцатой из четырнадцати строф, мысленный взор поэта устремляется выше тех же фессалийских гор и сразу видит «жену, облеченную в солнце» (Отк. 12:1), чей образ антикизирован только молнией в руках:[[117]](#footnote-117)

Но спешно толь куда восходит
Внезапно мой плененный взор?
Видение мой дух возводит
Превыше Тессалийских гор!
Я Деву в солнце зрю стоящу,
Рукою Отрока держащу
И все страны полночны с ним.
Украшенна кругом звездами,
Разит перуном вниз своим,
Гоня противности с бедами.

(Ломоносов, 66).

Далее до конца оды следует обещание стране «красного рая» и не присутствует отсылок к античности, по крайней мере таких, которые бы не сливалась до неразличимости с библейскими образами. Поднимая взор выше Пинда, поэт минует вдохновение языческой музы и обращается к другому источнику, меняя тем самым язык, на котором говорит.

В оде «На прибытие по коронации» Елизаветы Петровны несколько сложнее разработан этот же приём. Переключение с античного на библейский регистр происходит через отворение «небесной двери». Это хорошо почувствовал Л. В. Пумпянский: «Всё меняется со строфы 5, — пишет он, — причем вторжение нового так стремительно, что получается несообразность. За стихом 42 “Отверз Олимп всесильный дверь” непосредственно следует: “Вся тварь со многим страхом внемлет”. А далее Елизавет (ст. 47) стоит перед лицом вышнего, и вся фразеология становится совершенно библейской (щедро взирает, завет и др.)».[[118]](#footnote-118) Однако замеченная учёным «несообразность» вряд ли настолько же сильно резала слух одописцу и его современникам. С одной стороны, «небесная дверь» на вершине Олимпа — образ, встречающийся в библейских и богослужебных текстах.[[119]](#footnote-119) Поэтому уже в стихе с Олимпом,[[120]](#footnote-120) строго говоря, появляется библейская фразеология, наводящая на мысль о христианском небе. С другой стороны, представляется, что этот текст станет значительно понятнее, если попытаться воспринять его глазами людей XVIII века, поэтапно визуализируя всё, о чём в нём говорится, ведь окуляроцентризм — одна из определяющих черт культуры того времени.[[121]](#footnote-121) Открывшаяся на небе дверь, словно бы в спектакле, показывает, что за ней расположен другой мир, которому и соответствует другой язык. Художественные элементы разных уровней в этом искусстве аналитически соотнесены друг с другом, все выразительные средства жёстко распределены. Поскольку огромное значение имеет встающее за текстом изображение, сильный визуальный образ, то и стилистика оды в неменьшей степени исходит от него, чем от собственно текстового окружения того или иного фрагмента. И если уже отверзлась дверь на Олимпе, оттуда полились лучи божественного света, в котором «вся тварь со многим страхом внемлет». «Своеобразным приёмом одической механики» называет небесную дверь В. Проскурина.[[122]](#footnote-122) И, действительно, иногда создаётся впечатление, будто мир ломоносовской оды работает как сложная театральная сцена[[123]](#footnote-123) или даже огромные часы.

Смены регистра далее объясняются переходом речи: сначала от бога —снова к поэту: «Строфы ж 6–8 (длинна речь “ветхого деньми”) представляю совершенно консистентную богословскую тираду, стилистически (напр., “утеши я в печал Ноя”) резко расходящуюся с начало оды, а, следовательно, и со всей суммой предшествующей работы Ломоносова. С концом речи бога, происходит резки стилистически обрыв, и строфа 10 <видимо, недосмотр; имеется в виду девятая строфа — *Н. К.*> возвращает нас к Гюнтеровой баталистике: батальны дым, пожар Финляндии, с явным отзвукам Хотинско оды».[[124]](#footnote-124) От поэта речь вновь переходит к богу в десятой строфе, а затем опять от бога — к поэту. То есть самые первые и наиболее резкие стилистические смены, действительно, зависят от того, кто говорит. Богу соответствует библейский регистр, а поэту — классический.

Дальнейшие переходы не так схематичны, но, вероятно, тоже объяснимы, если хорошо представить рисуемую Ломоносовым картину: муза поэта стоит на Атланте[[125]](#footnote-125) — между Парнасом и Олимпом, которым соответствуют два разных языка. Будучи обращена лицом к Олимпу, она видит небесную дверь и внимает божьему гласу. Однако в то же время, ей по-прежнему внятен громкий шум Парнаса: «Я слышу стихотворцев шум, / Которых жар не погасится / И будет чтущих двигать ум» (Ломоносов, 100). Кажется, положение, которое занимает муза в длинном приступе этой оды, отвечает двусложности стиля всего произведения.

Так Ломоносов преобразует старинный топос, и не восходя на Парнас, всё‑таки не отрекается от него, как раннехристианские поэты. В его одах этот жест имеет совершенно иное значение и в первую очередь связан с прославлением монархини.

***2.5. Российский Сион. Сакрализация власти***

Эмблематическое представление государства в виде горы должно подчёркивать его неколебимость перед всеми ухищрениями врагов, его силу и крепость. Но в случае с Олимпом, который уходит главой за облака, мы сталкиваемся, как в предыдущем примере, не просто с возвеличиванием государства до самых звёзд, а настоящей сакрализацией власти. Образ «небесной двери» на вершине Олимпа демонстрирует прямую связь между монархом и небом. Гора как престол царя и/или какой‑либо высшей силы — представление, восходящее ещё к мифологическому мышлению.[[126]](#footnote-126) Олимп в оде 1742 года — одновременно трон императрицы и самого бога, покровительствующего её стране.

 Но как недостаточными для сакрализации кажутся имена греко‑римских божеств и героев, так и греко‑римские оронимы могут восприниматься в качестве обычных условно‑поэтических элементов, теряющихся на фоне всех остальных мифонимов классики. И если боги‑олимпийцы уже были замещены «Ветхим Деньми», следующим шагом должно было стать подобное замещение Олимпа. И так действительно происходит — в оде Петру Феодоровичу на новый 1762 год:

Великолепно облекися,
Российский радостный Сион,
Главой до облак вознесися:
Сампсон, Давид и Соломон
В Петре тобою обладают
И Голияфов презирают.
Сильнее тигров Он и львов,
Геройска бодрость в нем избранна:
Иссохнет на земли попранна
Свирепость змиевых голов.
 (Ломоносов, 759)

 Нет сомнения в том, что под Сионом здесь подразумевается русское государство, но и в принципе это название обозначает не только священную гору евреев, место Божьей Славы, но и весь Иерусалим, всю Иудею, весь их народ (Пс., 47, 49), так что политическое присутствует в этом образе изначально, почему подобные тексты более чем обоснованы христианской традицией. Замечательно, что одним из неофициальных российских гимнов станет «Коль славен наш Господь в Сионе…» М. М. Хераскова и Д. И. Бортнянского.

Притом кажется, что в этой строфе использована всё та же эмблема с горой, презирающей волны и ветры, только особо обыгранная. Имя нового императора *Петр,* дающее основание сравнивать его с великим предшественником (см. первую строфу), как это часто происходит в поэзии Ломоносова, корреспондирует с идеей *каменности,* твёрдости государства‑горы.[[127]](#footnote-127) Но также Пётр сравнивается с библейскими Самсоном, Давидом и Соломоном, которым противопоставляются голиафы, тигры и львы, а также змеи. Тогда, если Пётр — «обладатель» высокой горы, образы его противников сопряжены с бурей, которую эта гора презирает.

Между тем, вполне вероятно, что ломоносовский Сион должен рисоваться нашему воображению в окружении моря. С большой убедительностью оно изображает в оде изнурительное для Германии военное положение:

Когда по глубине неверной
К неведомым брегам пловец
Спешит по дальности безмерной,
И не является конец,
Прилежно смотрит птиц полеты,
В воде и в воздухе приметы, —
И как уж томную главу
На брег желанный полагает,
В слезах от радости лобзает
Песок и мягкую траву.

Германия сему подобно
По собственной крови плывет,
Во время смутно, неспособно,
Конца своих не видит бед…

 (Ломоносов, 757–758)

 Обеспокоенный, как указывают комментаторы академического собрания сочинений, возможностью заключения мира с Пруссией на совершенно невыгодных для России основаниях,[[128]](#footnote-128) Ломоносов стремится показать нашу страну как уже безусловного победителя, которому недолго осталось ждать капитуляции противника. Поэтому суша здесь соответствует государству Петра — оно остров, к которому устремлена корабль‑Германия:

На Фарос сил Твоих взирает,
К Тебе дорогу направляет
Тебе себя в покров отдать;
В согласии желает стройном
В Твоем пристанище спокойном
Оливны ветьви целовать.
 (Ломоносов, 758)

Образ Александрийского маяка, одного из Семи чудес Древнего мира, не только подчёркивает исключительность Российской империи, но и накладывается на образ Синая: ср. «На Фарос сил твоих взирает» — «Во граде Господа сил, во граде Бога нашего» (Пс. 47:9).[[129]](#footnote-129) Сначала Германия видит этот маяк, олицетворяющий силу и славу России, и стремится к ней, чтобы заключить договор. Связь оливковой ветви как символа мира с преданием о потопе здесь обнажается. Как только инициированный вражеской стороной мирный договор в оде подписывается, море яснеет:

Когда пучину не смущает
Стремление насильных бурь,
В зерцале жидком представляет
Небесной ясности лазурь,
И солнце с высоты дивится,
Что само толь глубоко зрится, —
Так Ты, о наших дней Венец,
Во внутренних грудях сияеш
И светлый лик изображаеш
В спокойной радости сердец.
 (Ломоносов, 758–759)

 И вот только тогда, наконец, в следующей строфе, Россия‑скала уподобляется библейской горе. В самом императиве «Великолепно облекися, / Российский радостный Сион…» слышится требование добиваться капитуляции Пруссии, её первого шага, и в этой перспективе развёртываемое эмблемой противопоставление силы бессилию приобретает конкретное историческое значение. Ломоносову хотелось подчеркнуть мощь России, её безусловное превосходство в этом конфликте. Вот зачем он прибегает к ещё одному образу, который также синтезирует с эмблемой скалы в море и образом горы Синай, а именно — к исполинской фигуре, чьи ноги стоят на земле, а голова уходит в облака («Великолепно облекися, / Российский радостный Сион, / *Главой до облак вознесися* <…> / Иссохнет *на земли попранна* / Свирепость змиевых голов»).

К. Осповат убедительно показал, что эта формула восходит к гомеровскому описанию богини Эриды и связанному с ним описанию Молвы у Вергилия (первое из них, в частности, цитируется в трактате Лонгина). Отсюда постепенно рождается образ исполина, соединяющего собой небо и землю. «Этот иконографический тип имел принципиальное значение для европейской политической образности (см.: Bredekamp 2003; Бредекамп 2017). Хорошо разработанная иконографическая традиция изображения политических абстракций и конкретных монархов в виде великанов увенчалась самой знаменитой эмблемой власти — Левиафаном, предпосланном в 1651 г. одноименному трактату Гоббс

а. На этой гравюре государство представлено в виде коронованного гиганта, состоящего из тел своих подданных и названного именем библейского морского чудища. Его голова упирается в небеса, на которых начертан латинский стих из памятной Ломоносову и его читателям главы Книги Иова (41:25): “Non est potestas super terram, quae comparetur ei” (“Нет в мире силы, которая сравнилась бы с ним”)».[[130]](#footnote-130)

 В итоге образуется сложный образ, каждый уровень которого — эмблема скалы в море, библейский Сион и фигура с ногами на земле, а головой в небе — говорит об одном: исключительной несокрушимости. Многоплановость этого образа не только углубляет его, осложняет дополнительными оттенками, но и позволяет связать множеством ассоциаций с другими частями оды.

***2.6. Этна. Аллегория в свете истории.***

Этна — постоянная в одах Ломоносова аллегория врага. Вероятно, поэт использует её с меньшей изобретательностью, чем Парнас и Олимп, но всё‑таки проследить за метаморфозами этого образа в его творчестве представляется небезынтересным.

Наряду с Этной в качестве оронимов-символов войны Ломоносов использовал только Эту и Геклу — обе единственный раз в «Первых трофеях» Иоанна Антоновича. Изображение Швеции как разъярённого Марса в начале оды вдохновлено трагедией Сенеки «Геркулес на Эте»,[[131]](#footnote-131) представляющей гибель героя от подаренной его женой Деянирой ядовитой туники:

Вскочил, как яр из ложа лев,
Колеблет стран пределы рев.
Не так, на верьх высокой Эты
Поднявшись, брат его шумел,
Как яд внутри его кипел.
Уж действа есть его приметы.
Мутятся смежны нам брега,
Стокгольм, подобным пьянством шумен,
Уязвлен злобой, стал безумен,
Отмкнуть велит войны врата.
 (Ломоносов, 44–45)

Вершина Эты стала местом не только мучений, но и смерти Геракла. Там он был сожжён на погребальном костре. Воспоминание о горе в связи с началом войны, видимо, намекает на грядущее поражение Швеции.

Гекла, самый известный вулкан Исландии, имеет в «Первых трофеях» то же значение, что Этна в «Оде на взятие Хотина». Причём здесь образное сопоставление выстрелов с извержением вулкана прямо дано через сравнение, а не метафору:

Вспятить не может их гора,
Металл и пламень что с верьха
Жарчае Геклы к ним рыгает.
Хоть купно Вилманстранд на них
Ретиво толь со стен своих
Подобной блеск и гром пускает,
Но искрам и огню претят
Полки, силнейши гор палящих
И ярко смертью им грозящих,
Стрелам подобно сквозь летят.
 (Ломоносов, 48)

И вновь образ горы заставляет Ломоносова вспомнить эмблему со скалой в море, почему в следующей строфе русская армия сравнивается с волнами:

В морях как южных вечной всток
От гор Атлантских вал высок
Крутит к брегам четвертой части,
С кореньем вырвав, лес валит;
Пустыня, луг и брег дрожит,
Хотят подмыты горы пасти, —
Российский воин так врагам
Спешит отмстить, свиреп грозою,
Збивает сильной их рукою,
Течет ручьями кровь к ногам.
 (Там же)

 Поскольку традиционно эмблематическая скала стоит невредима, презирая бурные волны, Ломоносову прибегает к хитрости и, во‑первых, говорит не о привычном шторме, а об исключительном природном явлении — «так называемых вест-индские ураганах»,[[132]](#footnote-132) а во‑вторых, придумывает способ, которым воде было бы возможно победить скалы — подмыть основание, чтобы они обрушились под собственным весом. Таким образом, предписанная обычаем «расстановка сил» сменяется на противоположную. В результате возникает большее напряжение: враг представляется несокрушимым, но, вопреки всему, его неожиданно побеждают.

Кроме «Первых трофеев» во всех других случаях, если враг обозначается горой, это будет Этна. Начиная с «Оды на рождение Иоанна Антоновича», ей сопутствует фигура злостного исполина,[[133]](#footnote-133) обозначавшего Швецию: «Не Пинд ли он на Оссу ставит? / А Этна верьх Кавкасской давит?» (Ломоносов, 48) Видимо, за Швецией этот образ и закрепился на какое-то время в мирные годы царствования Елизаветы Петровны. Через пять лет поэт напишет:

Я духом зрю минувше время:
Там грозный злится исполин
Рассыпать земнородных племя
И разрушить натуры чин!
Он ревом бездну возмущает,
Лесисты с мест бугры хватает
И в твердь сквозь облака́ разит.
Как Этна в ярости дымится,
Так мгла из челюстей курится
И помрачает солнца вид.
 (Ломоносов, 141)

 Здесь любопытно отметить, как титан слился в одно целое с Этной («Как Этна в ярости дымится, / Так мгла из челюстей курится»). Процесс оказался необратимым, и чем дальше, тем сильнее гора обрастает великана, обездвиживая его, так что вулкан потухает и становится темницей. Если во время войны со Швецией это был Антей, ставивший гору на гору, то уже в 1750 году, действительно, Энкелад — гигант, бросившийся в бегство от олимпийцев и раздавленный камнем Сицилии:

Что, дым и пепел отрыгая,
Мрачил вселенну, Енцелад
Ревет, под Етною рыдая,
И телом наполняет ад;
Зевесовым пронзен ударом,
В отчаяньи трясется яром,
Не может тяготу поднять,
Великою покрыт горою,
Без пользы движется под тою
И тщетно силится восстать…
 (Ломоносов, 400)

 Быть может, к тому времени Шведская война казалась уже давно минувшим, так что Энкеладом обозначен противник, более подходящий мирному времени, но и более абстрактный:

Так варварство Твоим Перуном
Уже повержено лежит,
Когда при шуме сладкострунном
Поющих Муз Твой слух звучит,
Восток и запад наполняет
Хвалой Твоей и возвышает
Твои щедроты выше звезд.
О вы, щастливыя науки!
Прилежны простирайте руки
И взор до самых дальних мест.
 (Там же)

Императрица здесь прославляется за покровительство наукам — труды мирного времени. Сложившаяся в мало актуальном военном контексте, эмблема продолжает существование, освобождаясь от конкретного смысла в пользу абстракции, под которую можно было бы подвести всё что угодно.

Но через семь лет начинается война с Пруссией, и вдруг эмблема вспоминает о своём историческом происхождении, объединяя в лаконичный образ все черты, приобретённые со времён Шведской войны, и доводя их, наконец, до предельного исторического же обобщения:

Свирепой Марс в минувши годы
В России по снегам ступал,
Мечем и пламенем народы
В средине самой устрашал,
Но ныне и во время зноя
Не может нарушить покоя;
Как сверженной Гигант, ревет,
Попран Российскою ногою,
Стиснен, как страшною горою,
Напрасно тяжки узы рвет.
 (Ломоносов, 638)

Вероятно, подобные аллегории и становятся, по мысли В. Беньямина, особой формой репрезентации истории, так или иначе сопоставимой с эпосом.[[134]](#footnote-134) Они содержат в себе не только умозрительные изображения исторических событий, но и сохраняют следы длительного осмысления, словно бы наслаивающиеся друг на друга.

***2.7. Престол Натуры***

 Поэзия Ломоносова знает не только условные горы, однако даже как географические объекты они подаются через призму риторики, определённый набор топосов, большая часть из которых уже была продемонстрирована в этой работе.

Например, в «Оде на день рождения Елизаветы Петровны 1746 года» появляется аллегорическая фигура Натуры, в описании которой можно прочесть следующее: «Седя на блещущем престоле, / Составленном из твердых гор, / В пространном всех творений поле / Между стихий смиряет спор» (Ломоносов, 149). Если в рассмотренных ранее текстах гора могла аллегорически изображать трон императрицы, подчёркивая её величие и божественность, здесь закономерно происходит обратный процесс: мыслимая как божество Натура изображается царицей. Только в её случае горы мыслятся как настоящие, а трон — условный.

 Как о престоле бога или его жилище говорит Ломоносов о российский горах (возможно, Уральских) в знаменитой оде 1747 года. Это превращает их в близкое подобие Сиона. Ведь, конечно, речь идёт о величии, славе и обширности страны, чей образ становится неотделим от «льдистых гор»[[135]](#footnote-135):

Хотя всегдашними снегами
Покрыта северна страна,
Где мерзлыми борей крылами
Твои взвевает знамена;
Но бог меж льдистыми горами
Велик своими чудесами:
Там Лена чистой быстриной,
Как Нил, народы напаяет
И бреги наконец теряет,
Сравнившись морю шириной.
 (Ломоносов, 203)

В оде следующего 1748 года также возникнет ледяная гора. «Возлегши лактем на Кавкас», Россия говорит:

В моей послушности крутятся

Там Лена, Обь и Енисей,

Где многие народы тщатся

Драгих мне в дар ловить зверей;

Едва покров себе имея,

Смеются лютости борея,

Чудовищам дерзают в след,

Где верьх до облак простирает,

Угрюмы тучи раздирает,

Поднявшись с дна морскаго, лед.

 (Ломоносов, 223)

В данном описании сразу виден знакомый эмблематический контур. Но зачем, подразумевая не метафорический лёд, использовать эмблему? По всей видимости, чтобы подчеркнуть невероятную мощь, силу и крепость северной природы и, соответственно, «многих народов», которые живут здесь; подобно скалам, эти люди «смеются лютости борея». Изображение природы не имеет самостоятельного значения. Риторика проникает в пейзаж оды, наделяя его определённым значением и претворяя в «аллегорическую декорацию».[[136]](#footnote-136)

Примечательно, что музы Ломоносова, олицетворяющие науки, оказываются тесно связаны не только с вершиной Парнаса, но и с верхами Уральских гор, а также их глубью — впрочем, проницанию сестёр открыта вся страна, научное освоение исключительных красот и богатств которой прославляет императрицу:

 Пройдите землю, и пучину,

И степи, и глубокий лес,

И нутр Рифейский, и вершину,

И саму высоту небес.

Везде исследуйте всечасно,

Что есть велико и прекрасно,

Чего еще не видел свет;

Трудами веки удивите

И сколько может покажите

Щедротою Елисавет.

 (Ломоносов, 401)

Гора как хранилище несметных сокровищ подземного мира — известный топос, восходящий к мифам.[[137]](#footnote-137) И даже картины, условно изображающие добычу полезных ископаемых, преподнесены Ломоносовым не менее возвышенно, чем другие сцены с участием изумлённых божеств:

И се Минерва ударяет
В верьхи Рифейски копием
Сребро и злато истекает
Во всем наследии Твоем.
Плутон в расселинах мятется,
Что Россам в руки предается
Драгой его металл из гор,
Которой там натура скрыла;
От блеску дневнаго светила
Он мрачный отвращает взор

 (Ломоносов, 205–206)

 К тому же это описание явно восходит к отрывку из Илиады, который приводит Лонгин в шестой главе уже много раз упоминавшегося трактата: «В ужас пришел под землею Аид, преисподней владыка; / В ужасе с трона он прянул и громко вскричал, чтобы сверху / Лона земли не разверз Посидон, потрясающий землю, / И жилищ бы его не открыл и бессмертным и смертным, / Мрачных, ужасных, которых трепещут и самые боги».[[138]](#footnote-138) Ломоносов конспектировал перевод Буало, в значительной степени более близкий приведённой строфе. В нём Плутон также опасается дневного света, «ненавидит смертных и даже боится богов».[[139]](#footnote-139)

 Добытые в горах металлы идут, наконец, на памятники императорам. Например, Петру Великому:

На образ в знак Его побед,

Рифейски горы истощайте,

Дабы Его бессмертный лик,

Как Солнце светел и велик,

Сиял во все концы земныя,

От неизвестных зрим был мест,

И небу равная Россия

Казала дел, коль много звезд.

 (Ломоносов, 749)

 Вид большинства мемориальных сооружений, таких как стела, пирамида или арка, генетически восходит к горе — все они являются её аналогом.[[140]](#footnote-140) Эмблематическая традиция, в частности, отражает эту связь: изображение горы может сопровождаться девизом «Воздвигнута есмь да от всего света видима буду»[[141]](#footnote-141) (ср.: «Дабы Его бессмертный лик, / Как Солнце светел и велик, / Сиял во все концы земныя, / От неизвестных зрим был мест») да и сама гора иногда замещается пирамидой.[[142]](#footnote-142) Ломоносов помнил об этом значении, поэтому горы у него становятся материалом для памятников:

Из гор иссеченны колоссы,

Механика, ты в честь возвысь

Монархам, от которых Россы

Под солнцем славой вознеслись
 (Ломоносов, 401)

\* \* \*

 Поразительное разнообразие и мастерство, с которым Ломоносов обращается к топосу горы в самых разных контекстах, заставляет думать, что для «русского Пиндара» это был один из любимейших образов.

## Глава 3. ОДЫ СУМАРОКОВА И КОСТРОВА

***3.1. А. П. Сумароков***

«Вздорные оды», не были пародией на одного только «Русского Пиндара»,[[143]](#footnote-143) однако бесчисленным количеством горных вершин, упомянутых здесь, Сумароков, должно быть, разит именно Ломоносова: «Льды вечные стремятся в тучи / И их угрюмость раздирают / В безмерной ярости своей. // Корабль шумящими горами / Подъемлется на небеса…»,[[144]](#footnote-144) «Гиганты руки возвышают, / Богов жилище разрушают, / Разят горами в твердь небес…»,[[145]](#footnote-145) «Претяжкою ступил ногою / На Пико яростный Титан / И, поскользнувшися, другою — / Во грозный льдистый океан»,[[146]](#footnote-146) «В верхах Парнасских, быстры реки, / Цветов царицу вы навеки / Взнесите шумно в небеса! / Стремитесь, мысленные взоры, / На многие Парнасски горы!»,[[147]](#footnote-147) «Гигант на небо горы мещет, — / К Юпитеру отверзти дверь; / Кавказ на Этну становится»,[[148]](#footnote-148) «Пройду нутр горный и вершину, / В морскую свергнуся пучину: / Возникни, муза, и греми!».[[149]](#footnote-149) Приведённых примеров достаточно для того, чтобы думать, что этот топос был усвоен Сумароковым от Ломоносова, притом усвоен очень хорошо, со всем комплексом сопутствующих выразительных средств и образов. И в собственных одах Сумароков будет в этом отношении идти вслед за Ломоносовым, однако, являясь большим поэтом, стремящемся создать собственную жанровую модель оды, он всё-таки не мог повторять соперника. Некоторые характерные для сумароковской оды аспекты в обращении к исследуемому топосу, были прослежены далее.

**3.1.1. Оружье и Парнас**

 Сумароков был воспитан в кадетском корпусе и служил в гвардии. Видимо, этим определилось его отношение к войне. Как любой автор торжественных од, он мог бодро вторить трубе или утверждать ценности мирного времени, однако чаще всё-таки встречается первое. «Неудивительно, что Сумароков, гвардейский полковник, испытывал прилив энтузиазма и, воспевая покойного и здравствующего монархов, пылко заявлял о готовности дворянства к боям. Обстоятельства содействовали тому, что благодаря военной теме <…> естественные душевные устремления автора переросли в одический восторг. Показательно, что оды Сумарокова, созданные при жизни Елизаветы Петровны после 1755 года, касаются лишь военных событий и выражают верность долгу. Новые поводы для душевных порывов подали лишь смерть императрицы и деяния новых правителей».[[150]](#footnote-150) Здесь, по всей видимости, источник одной характерной стороны его одического мира, которую можно определить следующим образом: «Сумароков первый из русских поэтов, кто наполнил свои стихи кровью, насилием и страданием».[[151]](#footnote-151) Конечно, не могло это не сказаться на том, какими в сумароковском вечно бушующем мире предстают горы.

 Уже вершина Олимпа — едва ли не главная ось одического пространства, престол монарха, в одах Сумарокова источает молнии чаще, чем лучи света. И то, и другое, например, было у Ломоносова, но всё-таки монаршее сияние в его случае действительно затмевает очень многое, в том числе не менее, может быть, редкие молнии — тема сияния даже просто в количественном отношении представляется несопоставимо более значимой. Но для Сумарокова отождествление монарха с богом‑громовержцем оказывается куда важнее, выводя связанные с этим мотивы на передний план:

В сладкой брань творя надежде,
В славно имя создал дом
На горах, с которых прежде
На врагов метал свой гром.[[152]](#footnote-152)
 (Сумароков, 23)

Или:

Не Зевс ли гром с Олимпа мещет
Или от горьних дальных стран,
И молния по сфере блещет,
Ревет великий Окиян,
Валы морския бурей тьмятся,
Рифейских гор верьхи дымятся,
От корня их восходит треск.
О Муза! рцы, в какой судьбине
Европы шум я слышу ныне,
И что в подсолнечной за блеск?
 (Сумароков, 105)

 Последний пример представляет собой зачин оды, поэтому война описывается как состояние всего представляемого в произведении света. В этом смысле Олимп выполняет функцию Парнаса, служа вершиной, с которой вдруг начинается мысленное парение одописца — и которая заражает нужным чувством читателя. Обращение к музе прямо указывает на эту функцию: «О Муза! рцы, в какой судьбине / Европы шум я слышу ныне, / И что в подсолнечной за блеск?» — определив первыми семью стихами настроение оды, автор определяет и её тему. Вообще выбор в качестве исходной точки своего воспарения гор, ассоциативно связанных с войной, также встречается у Сумарокова в «Оде на государя Петра Великого»: «О, моя любезна лира, / Дай и мне путь в небеса: / Вознесися днесь со мною, / Да воспляшут под тобою / Гор Фракийских древеса!» (Сумароков, 21). Как указывает Н. А. Гуськов, связь Фракии с Марсом сделала её во французской одической традиции, которой мы наследуем, универсальным обозначением места военного подвига. Будто смертоносный блеск молнии (см. «И молния по сфере блещет…», «И что в подсолнечной за блеск?»), с его прерывистостью и электрическими раскатами озаряет весь мир военной оды; всё предстаёт в этом неровном — пугающем свете.

 Торжественная ода на победы оружия, помимо Олимпа или Парнаса, в соответствие со своей темой, чаще других вспоминает об Этне. Вулканическая деятельность сопоставляется с военной. Характерной чертой ломоносовской системы являлось обозначением именем вулкана одного только противника. Сумароков, кажется, не знает столь чёткого соответствия. Во‑первых, Этна осмысляется им как символ войны вообще, войны как всеобщего состояния вещей: «Не будут лета ваши скучны, / Во бранях вы благополучны, / Пребудете под скиптром сим; / А ваши мужества нещетны, / Не устрашатся лютой Етны, / Бросающей огонь и дым» (Сумароков, 65) «Поля Полтавы там курятся, / И облак воспален над ней: / Все небо как над Етной рдеет, / Земля трепещет и багреет, / Весь воздух превратился в дым, / И мглой подсолнечную кроет, / Колеблется, ревет и воет, / И блещут молнии под ним». (Там же, 103). Вновь обратим внимание на то, как в последнем примере извергаемый дым превращается, по авторской воле, в грозовую тучу, стремительно разрастающуюся на целое небо, и действительно замещающую весь солнечный свет на блеск молний. Это прекрасная находка Сумарокова, весьма оригинальным способом обеспечивающее одно из требований жанра, которому поначалу ещё следует поэт — речь идёт о лирическом беспорядке, предполагающем, в частности, быструю смену различных картин и планов. Словно бы из совершенно тёмной перспективы воображение Сумарокова, как молния, выхватывает наиболее впечатляющие детали, без всякой иной мотивировки компонуя из них единое целое.

Во‑вторых, если вулкан в сумароковском тексте соотнесён с какой-либо из воюющих сторон — ей, скорее всего, является российское войско. К сожалению, говорить об этом точнее нельзя, поскольку на каждый случай находятся те или иные оговорки. Но возможно, в своей совокупности следующие примеры более убедительны:

Станьте, земли, предо мною,
Где Петром был воздух жжен,
Где пресильною рукою
Неприятель был ражен,
Молния в полках летает,
Этна пламень отрыгает…
 (Сумароков, 24)

Интересно, что последняя строка в следующей редакции была заменена: «Меч российский там блистает» (Там же). Правка позволяет осторожно предположить, что Этна в процитированным выше фрагменте изначально обозначала исключительно русскую армию — неуязвимую руку громовержца‑Петра. Устраняя двусмысленности, Сумароков, скорее всего, обратил внимание, что Этна может быть понята как аллегория противника, и нашёл однозначный вариант на это место. К тому же, как мы помним, Ломоносова на сравнения неприятельской армии с вулканом наталкивало применение огнестрельного оружия. Ср. с тем, как это описано у Сумарокова:

Тебе, Россия, помогает
Союзный Ей Австрийский дом,
И наше войско низлагает
Врагов твоих, бросая гром.
Там гаубиц разверстым зевом,
Их смерть косит с ужасным гневом,
Творя себе широкий путь:
И как она ни раздалится
Что встретит, все пред ней валится,
Скорей как прах борею здуть.
 (Сумароков, 41)

 Очевидно, что картина идентична предыдущей: бросаемый гром, смерть между полками — только, в отличие от прошлого примера, уточнено: гром этот — выстрелы русских гаубиц, а полки — вражеские.

Наконец, совсем спорный пример. Сумароков помнит ту эмблему, которую так любил Ломоносов, и однажды трансформирует её так:[[153]](#footnote-153)

 Россия наглу презирает

Твою державу, оттоман,

И тако Порту попирает,

Как Пико гордый океан.

Гора от молнии спасенна

И выше облак вознесенна,

Спокойно видя под собой

Воюющего с ней Эола

И внемля шумы грозна дола,

Пренебрегает ветров бой.
 (Сумароков, 145)

Что касается Пику — исследователями уже было отмечено, что этот ороним не встречается у Ломоносова, определённо входя в собственный словарь Сумарокова.[[154]](#footnote-154) И вновь возникает трудность, ведь это не просто гора — но именно вулкан, высочайшая точка Азорских островов. Если Сумароков знал об этом, может показаться странным, что он заставил Эола враждовать с Вулканом — эта пара давно была скреплена в классическом искусстве.[[155]](#footnote-155) Первое объяснение может таится как раз‑таки в том, что кузница Вулкана — жерло Этны.[[156]](#footnote-156) Здесь же говорится просто не о ней, а о другом вулкане — Пику. Но вновь сложность — враждовать против него Эолу, разумеется, не запрещено, однако бессмысленно, поскольку ветер только раздувает пламя, в чём и состоит помощь Вулкану. Отсюда можно сделать вывод: либо всё-таки Сумароков не знал, что Пику — это вулкан, а считал его просто горой, либо не вдавался в такие тонкости при компиляции образов. Увы, ответа на вопрос, является ли Пику вулканом для Сумарокова, по крайней мере, ни этот, ни другие одические тексты не дают.

Воинственность поэта, однако, так или иначе заставляет его держать ответ перед музами, покровительницами искусств и наук. И тогда Сумароков обращается к различным топосам, но ответ автора зависит от исторической ситуации, в которой оказалась страна, и государственной повестки, с которой он может соглашаться или не соглашаться. Воодушевляя Петра III продолжать войну с Пруссией, он прибегает к старинному идеалу придворных: *sapiential et fortitudo* — учёность и сила — оружие и буква — перо и шпага.[[157]](#footnote-157)

Будь Марсом, буди Аполлоном.
Люби Оружье и Парнасс.
Снабжай премудрым Петр законом,
И милостью Монаршей нас![[158]](#footnote-158)

Когда же стало ясно, что Екатерина тоже не намерена разрывать Петербургского мирного договора 1762 года, Сумароков резко переменит свои позиции, сделав Парнас — врагом войны:

Струи Пермесски россов ясны,
С Парнасския горы журчат,
И Геликонски нимфы красны,
Возликовствуя не молчат:
Зефиры с Розами играют,
Цветы пастушки собирают,
Не слыша звука бранных труб;
Когда в железны света веки,
Дерутся зверски человеки,
Позор сей Нимфам тяжк и груб.
 (Сумароков, 81)

Троекратное использование синонимичных эпитетов (пермесски — парнасская — геликонски) кажется даже нарочитым, хотя, возможно, здесь главное — риторический рисунок: хиазм (струи *пермесски* — *парнасская* гора) и параллелизм (*парнасская* гора — *геликонские* музы), предающие особую музыкальность этим стихам. Далее Сумароков говорит о том, что война допустима только оборонительная: «Се слово Истины в законах, / Вещающей царям земли: / Внемлите вы седя на тронах, / И вся вселенная внемли: / Премудростию просвещайтесь, / Мечами только защищайтесь». Ссылается на Творца: «Не к нападенью острый меч: / Создателем от перва века, / Влиянны крови в человека, / Не жертвами друг другу течь!». Отсылает к давно известной ему оде Ж. Б. Руссо «На счастье»: «Земля вся кровью обагренна, / От давных варварства времен, / И часто храбрость разъяренна, / Для славы лишь одних имен» (Там же).

Но проходит время, Екатерина сама затевает *Греческий проект*, при котором Древняя Эллада не менее значима, чем принесшая нам христианство Византийская Империя,[[159]](#footnote-159) и Сумароков вновь вспоминает о благом содружестве оружия и Парнаса, который становится здесь к тому же совершенно реальной точкой на карте, требующей вмешаться в её судьбу, спасти от нынешнего варварства:

Страна презренна и пуста,

Где прежде Музы обитали,

О вы прекрасныя места!

Что были вы, и что вы стали?

Вы днесь невежеству игра.

О ты священная гора,

И вы потоки Иппокрены,

Геройски гробы и Парнасс

Освободит Россия вас;

И обновит Афински стены.

 (Сумароков, 154)

 Первые семь строк этой строфы

— настоящая элегия, красивые стихи, возникшие как часть имперской пропаганды. Хотя, конечно, отозвалось искреннее чувство поэта. Не менее искренне плану Екатерины сочувствовал, например, кумир Сумарокова — Вольтер. И всё же трудно не заметить, как «геройски гробы» разрывают строфу и даже странно отделяют Иппокрену от Парнаса, словно бы последние три строки были отчеканены заранее — как лозунг, который должен был прозвучать.

**3.1.2. «Превыше гор»: Функции топоса**

Ряд примеров из од Сумарокова заставляет думать о том, что горы нужны ему не затем, чтобы всходить на их вершины, а чтобы подниматься непременно выше этого ориентира. Но всякий раз преодоление пика, достижение новой высоты означает нечто совершенно отличное. Так, например, Сумароков пишет:

Окияна ветром волны
Взносятся превыше гор:
Мысли, общей пользы полны,
Нашей высоты подпор…

 (Сумароков, 129)

 Понять вне контекста, что означает здесь *высота* и от чьего лица речь, весьма трудно, если вообще возможно. Однозначно можно только указать на зависимость этой *высоты* от мыслей, устремлённых к общественной пользе. Опять-таки возникает вопрос: кому они принадлежат? Всё объясняется нетрадиционным применением мысленного взора,[[160]](#footnote-160) обращённого в душу императрицы, что обозначено в предыдущих строфах:

Разум мой восторжен ныне,
Любопытствие пленя:
В сердце зря Екатерине,
Извещает он меня,
Что она на троне мыслит,
Как часы владенья числит,
Жертвуя своей судьбе.
 (Там же)

 Помещая в монолог императрицы поучение царям, Сумароков либо допускает рекурсию, так что сама Екатерина мысленно утверждает, что неотступные мысли о пользе людям — фундамент всеобщего счастья, либо сам прерывает монолог Екатерины своими комментариями, так как является посредником между внутренним миром императрицы и всеми, кто внемлет поэту. Следовательно, *высота* в этом примере — довольно абстрактное слово, соотносящееся со всеми достижениями и благополучием государства, его славой.

Может показаться странным, что подобная идея подкрепляется образом бушующих волн, но этому есть объяснение. По всей видимости, параллелизм должен устанавливать связь между: ветром — и мыслями монархини, волной — и счастьем подданных. Прозаическое переложение может быть примерно такое: как ветер поднимает волны выше гор, так и мысли монарха, обращённые на пользу общества, движут государство к благополучию. Косвенно возникающий образ горы, по всей видимости, призван подкрепить не слишком удачное сравнение: даже взлетев до небес, волна снова падает в пучину, из которой восстала — но её сопоставление с горой может внушить иллюзию твёрдого основания, стабильности. Показательна рифма: «Взносятся превыше гор» — «Нашей высоты подпор». Она обнажает коннотации образа горы, наделяя ими волну, с которой сопоставляется всеобщее счастье. Вероятно, это наглядный пример риторического значения, которое могут приобретать «единство и теснота стихового ряда».[[161]](#footnote-161) Но, конечно, назвать эти строки удачными можно с натяжкой.

Расположение точки зрения «выше гор» также определено жанром для фигуры монарха, взирающего с престола во все концы своего царства. Потому при обращении к юному Павлу Петровичу Сумарокову однажды приходит в голову испытать воображение престолонаследника, чтобы нравственно подготовить к столь головокружительным высотам и обширности страны:

Вообрази в верьх цепью горы,
На горы горы вознеси,
И ниспустив простри ты взоры,
По всей России с небеси!
Коликое земли пространство,
Готовится Тебе в подданство,
И дани ко престолу несть!
Но время жизни яко реки,
Не возвращается во веки.
Оставя смертным только честь.
 (Сумароков, 113)

 Р. Вроон усматривает в этом описании реминисценцию евангельской истории об искушении Христа (Лк. 4, 5–8).[[162]](#footnote-162) Это мотивирует внезапный переход к назиданию в последних трёх строках, но вообще тема быстротечности жизни — в частности, монарха — в оде, должно быть, от горацианской традиции. Сумароков хорошо знал, что горы на горы громоздят исполины, но в этом тексте (в очередной раз за историю оды) этот мотив предназначен для того, чтобы вызвать возвышенное чувство в его имперском изводе. Но подспудно отрицательные коннотации дают о себе знать: эта строфа — мысленный эксперимент для великого князя, профилактика исполинской гордыни, чрезмерности.

В особое пространство над горами может простираться взгляд самого поэта, что маркирует, как и в одах Ломоносова, переход от одного стилистического регистра к другому. Любопытным образом это сделано в первой оде Сумарокова, адресованной Екатерине. От первой и до восьмой строфы автором используются только умозрительные аллегории (напр., «Погибла горесть и унылость», «Падет премудрость,[[163]](#footnote-163) честь и вера, / Со славою Престол падет») и библейскую образность («цветёт приятность райска крина», «И се всесильною рукою, / Господь Россию удержал» и т. д.). Но вдруг поэт воспаряет на Парнас, что моментально переключает одическую аллегорику в греко‑римский регистр:

Парнасску под собою гору,
И токи Ипокрены зрю,
И любопытну ныне взору,
В жару, в котором я горю,
Представилась Минерва ясно,
Вещающая громогласно:
Злосердый рок окаменел,
Мечи во ужас Марса блещут,
Фетида и Нептун трепещут,
Еол страшась оцепенел.
 (Сумароков, 63)

 Панорамно изобразив смятение всех богов перед Минервой, соотносящейся с Екатериной и Софией Премудростью Божией, заглянув со своей высоты в адскую бездну к Плутону и фуриям,[[164]](#footnote-164) одописец обращает взгляд гораздо выше:

Я очи к небу обращаю,
От трона твоего, Плутон,
И то одно тебе вещаю:
Пускай зря щастье наше стон:
Летите взоры вы к Надежде,
В прекрасной зря ея одежде,
Блистающу превышше гор:
Там Флорино благоуханье,
Зефиров нежное дыханье
И всех приятностей собор.
 (Сумароков, 64–65)

 Фигура женщины, которую видит одописец над горами, должно быть, имеет своим прототипом «жену, облеченную в солнце» из оды Ломоносова Петру Феодоровичу 1742 года. Также как и там, в тексте Сумарокова видению сопутствует переход на другой образный язык, но особенность состоит в том, что этот третий язык оды Екатерине — гибрид первых двух. Библейское и античное теперь соседствуют: «Не убоятся храбры Россы, / И свергнут стены и Колоссы, / Являя свой геройский труд:
Победу сильну кровью купят, / На василиска зла наступят,
Льва, тигра, аспида попрут. // Периклов и Алькивиядов,
России суждено рождать…» (Сумароков, 65). Упомянутые горы никак не определены, а поэт, скорее всего, остаётся стоять на Парнасе, но смотрит уже не только на древних божеств.

**3.1.3. Непиндарический Парнас**

 Как одописец Сумароков не мог не ощущать, что гора, на которую восходит поэт в начале оды — один из образов кульминации, организующей лирический беспорядок, задающей основную инерцию движению образов и поэтической мысли. Но постепенно Парнасс в этом качестве всё меньше прельщает Сумарокова: отталкиваясь поначалу от Ломоносова, со временем он стал искать иные источники восторга, другой восторг. Это намерение отразилось также в переработке уже написанных текстов. Не только гиперболические образы, фрагменты с которыми поэт безжалостно вычёркивает в большом количестве, «неприемлемыми для Сумарокова оказываются, как видно, и те принципы построения “громкой оды” (сознательно алогичная организация поэтической речи с немотивированными отступлениями и переходами от одной темы к другой), которые оправдывались ссылками на авторитет Буало (ср. знаменитый “beau désordre”) и которым, по мнению Сумарокова, злоупотреблял Ломоносов».[[165]](#footnote-165) Готовя сборник «Оды торжественныя», поэт убрал из него почти все строфы с описанием лирического восторга, чему могут быть разные объяснения.[[166]](#footnote-166) Но для настоящей работы важно уже то, что Парнас перестал быть центром, от которого по тексту распространяется напряжение.[[167]](#footnote-167) Сумароков, кажется, стремится сделать оду яснее и легче.

 Замечательный пример представляет ода Екатерине на 1764 год, дважды подвергшаяся радикальной композиционной правке, в ходе которой описание превращения Петербурга в Парнас переместилось из начала — третьей строфы — в конец. Кажется, это существенно меняет его восприятие.

Петрополя во градски стены,
Крылатый конь ногой биет,
Из камня токи Ипокрены,
В протоки Ладожски лиет.
Ингрийской напоен волною,
Столицу учинит иною,
Взыграя сладко Амфион:
Представит ону свету зриму,
Подобну Августову Риму,
Толь пышно, как российский трон.
 (Сумароков, 94)

 Во‑первых, примечательно, что Сумароков дистанцируется от Амфиона, описывая его в третьем лице. Это добавляет в текст объективности, тем самым делая его менее лирическим и, действительно, сближает с эпосом. Неудивительно, что далее, исходя из уже получившегося, Сумароков будет усиливать повествовательность произведения, располагая события линейно: от мифологической древности до настоящего. Конечно, нельзя не отметить, насколько сильно меняется этот сюжет: если первая редакция, скорее, говорит о потерянном золотом веке, третья — о возвращённом. Однако в контексте настоящей работы важно само по себе присутствие эпического начала. Вероятно, оно и стало тем потенциалом, который стремился высвободить Сумароков, переделывая этот текст в большей степени, чем любую другую торжественную оду.

 Во‑вторых, в третьей строфе первой редакции эта картина может быть ещё воспринята как своеобразный аналог описания лирического восторга, в который должен прийти поэт, чтобы воспеть свою страну. Так, может быть, оправдывается и энергичность, граничащая с вандализмом: «Петрополя во градски стены / Крылатый конь ногой биет…». Внезапность наряду с интенсивностью — отличительные черты пиндарического восторга, которые, вероятно, коррелируют с мифологическим сюжетом о возникновении Ипокрены. Последняя правка ставит эту строфу в конец — как своеобразный итог: история в конечном счёте превращается в поэзию, поэты сообщают о своём времени грядущим векам. И в этой перспективе государство действительно сливается с Геликоном — не только потому, что оно даёт вдохновение певцу, но и потому что будет преображено и явлено — *учинено* — в стихах. Читая об этом в начале оды, мы с трепетом переходим к самому воспеванию. Читая об этом в конце оды, мы невольно отходим на эпическое расстояние. Да, большая часть одических прославлений содержит адресацию в далёкое будущее, но в них есть говорящий от первого лица лирик.[[168]](#footnote-168) А в рассматриваемой строфе, особенно, если она помещена в конец, чувствуются обобщение и отстранённость, делающие эти строки, безусловно, более спокойными и созерцательными.

Видимо, названные качества в полной мере должны были отвечать разрабатываемой Сумароковым эстетической системе. И, действительно, наряду с одическими приступами, унаследовавшими поэтику Ломоносова, автор находит совершенно противоположный вариант лирического восхищения, наиболее выразительный пример которого вновь рисует Петербург как Парнас:

Целую вас брега прекрасны,
Быстротекущия Невы.
Стихи мои да будут ясны,
Как ясны здешни воды вы…
 (Сумароков, 173)

Высокая гора, на которую восходил Ломоносов, была покинута Сумароковым, усмотревшим в лирическом напряжении, скорее, недостаток. Мгновенное восхищение на вершину, по всей видимости, также должно было раздражать «нежного» певца, когда он словно стремится сгладить все переходы из одного состояния в другое:

Возыграйте, струны лиры,
Возбуждает Феб от сна;
Вейте, тихие зефиры,
Возвращается весна.
День предшествует огромный,
Оживляя воздух томный,
Флора, царству твоему;
Как тебе, богиня, крины,
Так дела Екатерины
Счастье Северу всему.
 (Сумароков, 127)

 В этом описании также есть контраст, преодолеваемая граница: между сном и бодрствованием — но следует ли даже говорить о том, насколько мягче нарисованный переход. Так и само вдохновение поэта: не внезапный восторг, пленённый ум — а постепенно усиливающийся утренний свет.[[169]](#footnote-169) Однако, несмотря на все поэтические особенности, отдельные удачи, не возникает ощущения, что в творчестве Сумарокова окончательно сложился собственный канон оды. Образцовым автором этого жанра остался Ломоносов. Молодые поэты ориентировались на него, и вершина высокой горы не пустовала.

***3. 2. Е. И. Костров.***

В оде на день рождения императрицы 1778 года, вероятно, первом его изданном произведении, Костров напишет о Ломоносове:

О естьлиб Пиндар быстрый с нами
Ещё на свете пребывал!
Он в песнях бы своих хвалами
Твои победы увенчал;
При первом он твоемъ восходе
Последний отдал долг природе.
Сокрылся росских Муз орел.
Мы хощем пщетно так стремиться,
Птенец[[170]](#footnote-170) не может соравниться,
Хотяб желанием горел.
 (Костров, 13)

 Пиндарические оды Кострова, действительно, исполнены ломоносовского духа. В то же время, штатский стихотворец Московского университета,[[171]](#footnote-171) он должен был подвергнуться влиянию сумароковской школы. Отдельное внимание Кострову оказывал М. М. Херасков. Возможно, отсюда во многих стихах молодого поэта можно заметить характерные для сочинений его покровителя мягкость и спокойствие. Интересно, даже весьма показательно в этом отношении, что процитированная ода открывается описанием утра, и совмещает пробуждения музы с восхождением на Парнас,[[172]](#footnote-172) так что восторг оды кажется не столь порывистым и напряжённым, но всё‑таки настоящим:

И ты ли Муза изумленна[[173]](#footnote-173)
Безмолвия пребудешь в сне?
Возстань, явися ободренна,
Священных гор на вышине,
Другинь прелестных внемля звуки,
Ты арфу златострунну в руки
С подобным жаром приими…
 (Костров, 6)

 «Прелестные другини» костровской музы, как видно из всех его од, не столько соотносятся с оставшимися восьмью кастальскими сестрами, сколько намекают на то, что под Парнасом здесь автор подразумевает Московский университет со всеми его студентами, от лица которых преподносится панегирик. Отсюда особенность в обращении Кострова к оронимам, которые чётко маркируют в его текстах социальные институты. Главными среди них оказываются Парнас, обозначающий университет, академию и т. п., и Синай, соотносящийся с православной церковью.

***3.2.1. Московский Парнас.***

Впервые в одической поэзии эмблему Парнаса/Геликона по отношению к Московскому университету в 1755 году применил Сумароков, сложивший сюжет о благой зависти первопрестольной столицы к Петербургу, имеющему Академию:[[174]](#footnote-174)

Елисавет, Москва страдала
В прехвальной зависти своей,
Наук подобно ожидала
В покрове милости твоей
<…>
Смешайтесь, токи Иппокрены,
Вы, с чистой гордою Невой,
Плещите вы в Московски стены,
Смесившися с ея водой.
В далекия пределы света,
Как царствует Елисавета,
Гласи, Российский Геликон…
 (Сумароков, 38–39)

 В благодарственно оде 1756 года от лица Московского университета сюжетом воспользуется любимый ученик Ломоносова Н. Н. Поповский:

Москва доселе ревновала,
На муз в Петровом граде зря,
Но днесь в отраде просияла,
За промысл твой благодаря…[[175]](#footnote-175)

 Впервые у Поповского возникает словосочетание «Московские музы»:

Начни шумящею трубою
Согласны песни, Аполлон;
Елисаветиной хвалою
Наполни новый Геликон;
Московски музы, лиру стройте
И хором радостным воспойте
Блаженны ваши времена,
Что и Темпейския долины
И Олимпийския вершины
Любезнее сия страна.[[176]](#footnote-176)

 Вероятно, уже к концу 1770‑х гг., когда Костров начинает свою поэтическую карьеру, все элементы аллегории уже должны были собраться в единое целое, и как раз‑таки его торжественные оды в полной мере демонстрируют это. По случаю празднования двадцати пяти лет со дня основания университета Костров пишет строки, которые очевидно восходят к Сумарокову:

 О сладкое воспоминанье,

И мыслям лестное мечтанье,

Когда представлю оной день,

В которой во струях Кастальских,

Притекших к нам от мест Фессальских

Москвы изобразилась тень!

Москва! ты горестью кипела

На градъ Петров простерши взор,

Что тех отпрад в себе не зрела,

Которы муз лиeт собор.

Вещала ты, имея ревность:

«Мою почтитe Музы! древность,

Почтите ветхую Москву,

В ея объятниях воспойте,

Седины лаврами покройте,

Да вознесет свою главу».

 (Костров, 40)

 Так же, как и Поповский, поэт почти в каждой своей оде обращается к «Московскому Парнасу Муз» / «Парнасу Московских Муз», и сам выступает от их лица:

 Среди торжеств и плесков звучных,

Среди чувствительных отрад,

Во цвете дней благополучных,

Средь миллионов росских чад,

Московскаго Парнасса Музы,

Прервав свои безмолвны узы

Дерзают песнь тебе соплесть…
 (Там же, 13)

 По всей видимости, говоря о «безмолвных узах» и молодости муз, Костров отсылает к последней строфе оды Поповского, содержащей обещание похвал от лица ещё младенчествующих тогда наук:

Младенчествующи науки
Тебе, монархиня, гласят,
К тебе свои простерши руки
И немотствуя, говорят:
«Наш слаб язык, нетвердо слово,
Но мысль и сердце уж готово
Благодарение принесть;
Пожди, покамест укрепимся,
Тогда с усердием потщимся
Тебя хвалами превознесть».[[177]](#footnote-177)

 В этом же контексте, вероятно, следует прочитывать мотив пробуждения музы в зачине оды. Вообще, Костров нередко подчёркивает её юный возраст и также обещает в будущем лучших песен. В одной из од, например, он обращается к младенцу Александру: «Расти! российски Геликоны / Произнесут сладчайши тоны, / Когда приидешь в полный цвет, / Моей глас лиры укрепится / И с ними в хор соединится / Твоих при совершенстве лет» (Костров, 12). Множественное число указывает здесь и на другие учебные заведения, которые уже возникли или ещё должны возникнуть. Аналогичный пример использования этого слова встречается ещё раз в одах Кострова: «Петрополь с вами гласом звучным / Дела Монархини поет; / Он радостным, благополучным / Путем на верьх торжеств течет; / При гордом, но веселом бреге / Невы текущей в томной неге, / В нем зиждутся Парнассы вновь» (Там же, 60).

 Всё это корреспондирует с идеей процветания под лучами монаршей милости. Должно быть, Костров помнил среди других ломоносовских образов «верхи цветущего Парнаса» (Ломоносов, 656). В своих одах молодой поэт разрабатывает этот образ, говоря уже о плодах:

 Но чистых Муз питомцы нежны,

Еще возвысьте мирный глас:

Коль дни прекрасны, безмятежны,

Осиявают наш Парнасс!

Он скоро злачными холмами,

И многоплодными древами,

Коснется облачных высот.
 (Костров, 59)

 Музы Кострова могут сказать: «Мы движемся, цветем и зреем» (Там же, 430). Или же, например, если университет описывается как храм Минервы, он неотделим от образа нивы: «Се двадесят пять лет свершилось, / Как он воздвигнут в граде сем, / И как пространное открылось / Любезным Музам поле в нем». (Там же, 41)

 Парнас Кострова гармонично сочетает в себе несколько ипостасей, которые не могут быть представлены отдельно друг от друга. Университет для поэта — это место, где он учится наукам и своему искусству, сосредоточение культуры, а также источник вдохновения. К тому же с ним он связывает свою молодость, и приятный оттенок сентиментальности ложится на всё, что он говорит об университете.

 ***3.2.2. Российский Синай.***

Костров был сыном дьячка и получал духовное образование: до университета он учился в семинарии, затем в Славяно-греко-латинской академии. Как личность поэт сложился в этой среде, что сказалось не только на его поэтической образности, но вообще той картине мира, которая рисуется в его торжественных одах.

 С другой стороны, панегирическую поэзию Кострова можно охарактеризовать как явление в высшей степени выразительное для времён екатерининского царствования. Императрица взошла на престол не по праву крови. Требовались принципиально иные аргументы, подтверждающие законность её правления. Чтобы доказать, что русский трон достался немецкой принцессе не просто по воле случая, достаточно увидеть в нём божественный промысел. Репутация Петра III весьма этому способствовала, так как император не отличался любовью к православной церкви. Отношения между ней и государством в период его правления, пожалуй, можно назвать критическими. Таким образом, одним из аргументов, доказывающих необходимость государственного переворота, стала защита православия. Отсюда следовало, что Екатерина избрана самими небесами для того, чтобы восстановить порядок в стране. Уже в её манифесте устанавливается тождество между «законами» светской и духовной жизни;[[178]](#footnote-178) под этим лозунгом будет проходить вся законотворческая деятельность императрицы.

 Этот сценарий, похоже, вполне соответствовал мировоззрению Кострова, оды которого постоянно воспроизводят сюжет божьего помазания императрицы и всего её царствования. Топос горы приобретает здесь первостепенное значение, поскольку выражает связь между землёй с небом. Поэт обращается, например, к императрице на троне:

 Благовествуй земле ты радость,

Главой коснися небесам!

Вы горы источайте сладость,

И дайте весть крутым холмам,

Да с высоты взирая низу,

В зелену облекутся ризу,

Покроют цветом рамена,

Весельем чресла препояшут,

И с нами в торжестве воспляшут

В сии златыя времена!

 (Костров, 37)

Скачущие холмы — из псалтыри (Пс. 113:4), однако, должно быть, они уже стали частью одической фразеологии ко времени Кострова, который вообще со знанием дела инкрустирует в стихи огромное количество библейских отсылок. Интересно другое: как благая весть от неба передаётся холмам, а они в свою очередь, «взирая низу», должны передать её долинам, где, видимо, стоят подданные. Ода как жанр занята изображением иерархичного мира, а ведь гора — это воплощение иерархии. Подобным образом передаётся в одах Кострова любое государственное благо, которое в конечном итоге восходит к божеству. В том числе законы.

Разумеется, в этом случае нельзя найти лучшей библейской вершины, чем Синай — место вручение Моисею скрижалей завета. Костров не первый из одописцев, который вспоминает этот сюжет. Так, например, Петров именовал трон Екатерины Синаем: «Ударил страшный гром закона / С Екатеринина в них трона, / И стрелы многи, яко град. / Нечестье, фурия земная, / Куда от молнии Синая / Теперь укроешься? — во ад», «Воместо смотрим мы зерцала / Во твой, монархиня, закон. / Под солнцем все почти владыки / Суть некой мерою велики; / Ты — бог меж них; Синай — твой трон!»[[179]](#footnote-179) Но в этих стихах Синай, выведенный по лекалам Ломоносова, скорее знаменует собой светский закон, который просто сакрализуется одописцем. Синай Кострова — это именно церковь, что хорошо видно уже по его первой оде Екатерине:

Таков велик Зиждитель вечный

На трепетный Синай низшел,

Где огнь и вихри быстротечны,

Где глас трубы его гремел;

Низшел, чтоб дать закон народу,

И падшу обновить природу

Возлюбленным себе вождем;

Но там сей гром был знаком казни,

Рождал смущения, боязни;

А в нас он радости творцем…

 (Костров, 8)

 Аллегорически эта ветхозаветная картина означает ни что иное, как венчание Екатерины на царство в Успенском соборе в Москве: «Уже Царицу зрю во храме <…> И се вождем Левитска чина / Лиется на главу елей, / Се помазуется Богиня, / Россия, к радости твоей!» (Костров, 9). Именование императрицы богиней, конечно, условность. Но в поэзии Кострова оно приобретает особое значение. Не потому, например, что Екатерина иногда именуется в его одах Минервой. Но потому что как императрица она уподоблена богу в своей созидательной деятельности: «Творцу Богиня подражает, / Когда что ново созидает» (Там же, 70). Возвращаясь к сцене венчания из первой торжественной оды Кострова, следует отметить, что в момент помазанья на царство Екатерины единый в трёх лицах, т. е. новозаветный милостивый бог благословляет её и всю страну: «В лучах сидяще неприступных / Само трилично Божество, / Со ликом Ангел совокупных / Воззрев на Россов торжество, / Отверзло благостей пучину, / Благословя Екатерину / Обильны дары подает» (Там же, 9). Богослужение, во время которого императрица благословляется на царство, описывается и в других торжественных одах: «Уже в благоговейных храмех / Священных уст был слышан глас, / Безкровных жертв при Фимиамех / Благословлялся оный час, / В которой Ты судьбой избранна, / Советом вышним оправданна, / Возшла на блещущий престол» (Костров, 45)

 Тема исходящего от престола света осмысляется Костровым в контексте того же библейского сюжета. Множество раз поэт будет сравнивать монархиню с Моисеем, подчёркивая, что она вождь своего народа, который несёт ему божественный закон. Одним из признаков контакта с божественным и является свет. Когда Моисей возвращается с вершины Синая, неся Скрижали Завета, лицо его светится (Исх. 34:29). Поэт не только помнит это обстоятельство, но и несколько раз упоминает в разных произведениях:

 Так некогда избранно племя,

Народ возлюбленный Творцу,

Но днесь развеянное семя

Всея вселенной, по лицу,

Закон с Синая восприяло;

Так их вождя лице сияло,

И гром летел из грозных туч;

Израиль в ужасе трепещет,

Но Росс веселием соплещет,

И видит кротка света луч.

 (Костров, 72)

 Контакт Екатерины с небесами тоже описывается в одах как прямой —императрице на вершине горы открывается духовное пространство, что передано в традиционных выражениях одического восторга:

 Предвечный гласом восхищает

Екатерину на Синай,

Где твердь не в мгле уже скрывает,

И не колеблет неба край,

Но вид рая представив красный,

И облак распростерши ясный,

Ей пишет правоты закон;

Она благоговейно внемлет,

И с теплой верою приемлет,

Да вечно утвердится трон.

(Костров, 38)

 Стало быть, императрица обустраивает своё государство подобным небесному раю, который открылся её умному зрению во время чего‑то похожего на религиозный экстаз, который сродни поэтическому восторгу.

 И райский свет источают её законы, постепенно распространяющие благо по всей империи, начиная от столиц и заканчивая глухими пределами:

 Се богописанны скрижали,

где милость, истинна и суд,

Во храмех правды возсияли,

И сладостны лучи лиют:

Уж в грады и безмолвны села

Их власть небесна пролетела!

Но может ли хвалить язык

И бренный разум те уставы,

До коих росския державы

Царицы светлый ум возник?

 (Костров, 38)

 Последние четыре строки подчёркивают, что закон Екатерины — божественный закон, который вряд ли может быть как‑либо комментирован смертными, чей ум не был просвещён небесами, как ум царицы. Безусловно, это всего лишь риторический пассаж, но всё‑таки этом случае сакрализация власти в одах Кострова имеет тот же результат, что и прямое обожествление правителя у других одописцев.

Тем не менее новаторство поэта состоит в том, что он, возможно, первым включил церковь как социальный институт в одическое пространство, а помогло ему в этом обращение к топосу горы.

***3.2.3. Сион и Парнас***

Среди панегирических текстов Кострова есть стихи митрополиту Платону (Левшину) на освещение храма в Московском университете, который весьма любопытен в связи со всем вышесказанным. Если гора воплощает в себе идею иерархии, интересно посмотреть, какая же из двух окажется выше для такого поэта?

Под кровом от высот простертой светлой тени
Парнасс, ты преклонил смиренныя колени;
Среди твоих холмов, святый воздвигнут храм,
Воздвигнут, и уже возжегся фимиам…

 (Костров, 166)

 Образ коленопреклоненного Парнаса в первую очередь, конечно, следует понимать как метонимическое изображением московских студентов на богослужении, а можно представить Парнас аллегорически как коленопреклонённую фигуру,[[180]](#footnote-180) но в любом случае это знак его благоговения перед церковью, представленной здесь в образе Сиона.

 Синай, по всей видимости, оказался слишком тесно связан в поэзии Кострова с образом Екатерины-законодательницы, поэтому Платону соответствует в этих и других стихах именно Сион (Костров, 158, 165). Во время богослужения с митрополитом поют Вера, Надежда и Любовь:

Желаний ревностных возведши полны взоры
Нерукотворнаго Сиона в вечны горы,
Сочетавают свой со гласом глас Твоим…

 (Костров, 168–169)

 Сион — это идеальный прообраз храма, который стоит теперь на холмах Московского Парнаса. Языческое и христианское, светское и церковное гармонично объединены в мире Кострова, где церковь связывает реальный мир с реальнейшим — духовным. Иллюстрацией к этой мысли может быть обращение к митрополиту Платону, который и в присутствии муз отмечен всё тем же невещественным светом:

 Но се, тебя я зрю Парнасса на холмах,

И так блистателен в бессмертных Ты лучах,

Меж лавроносцами Кастальскими отличенъ,

Между великими достойно возвеличен.

Давно златым пером деяния Твои

Начерпаны от Муз в нетленны хартии.
 (Костров, 170)

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

 Настоящая работа демонстрирует, что топос горы был очень важен для русской панегирической поэзии, так как этот образ выполнял сразу несколько совершенно разных функций. Исходя из разных концепций поэтического восторга в работе были продемонстрировано, что топос горы может быть: 1) элементом, вводящим в текст метапоэтическое описание; 2) аллегорическим изображение какого‑либо социального института; 3) образом, помогающим одописцу ощутить внутреннюю форму пиндарической оды, её напряжённый восторг.

 Каждая из этих функций может быть более или менее востребована у разных одописцев, как это показало рассмотрение текстов Ломоносова, Сумарокова и Кострова. В большей степени топос горы в русской торжественной оде использовался Ломоносовым. Разнообразие контекстов, в которых поэт мог прибегать к этому образу объясняется тем, что ему в равной степени были внятны все три функции. Пример Сумарокова любопытен тем, что этот автор не одобрял пиндарического напряжения, почему топос горы постепенно потерян в его творчестве востребованность, так как был связан с порождением такого впечатления. Творчество Кострова примечательно, поскольку им в большей степени, чем предшественниками, было востребовано аллегорического обозначение социальных институтов, среди которых внимания заслуживает православная церковь, появляющаяся в текстах Кострова под оронимами Синай и Сион. В равной степени все три автора прибегали к топосу горы для образного метаописания своих текстов. Также внутри глав были сделаны конкретные наблюдения относительно поэтики каждого из рассматриваемых поэтов.

 В дальнейшем это исследование могло бы быть продолжено с целью рассмотрения трансформации топоса горы в связи с постепенным отказом поэзии от готового слова, то есть начиная с Г. Р. Державина.

## БИБЛИОГРАФИЯ

***Источники***

1. Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. Т. 8. М.; Л. 1959.
2. Сумароков А. П. Оды торжественныя. Елегии любовныя. Репринтное воспроизведение сборников 1774 года. Приложение: Редакции и варианты. Дополнения. Комментарии. Статьи. М., 2009.
3. [Костров Е. И.] Полное собрание всех сочинений и переводов в стихах г. Кострова. Часть I. М., 1802.
4. [Державин Г. Р.] Сочинения Державина.
5. Поэты XVIII века: в 2-х тт. Л., 1972.
6. Петров В. П. Выбор Максима Амелина. М., 2016.

***Литература***

1. Алексеева Н. Ю. Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005.
2. Погосян Е. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997.
3. Курциус Э. Р. Европейская литература и латинское Средневековье. Т. 1. М., 2021.
4. Бухаркин П. Е. Михаил Васильевич Ломоносов в истории русского слова. СПб., 2011 г.
5. Покотилова О. Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII-гo и начала XVIII-гo столетия / / М. В. Ломоносов: Сб. статей / Под ред. В. В. Сиповского. СПб., 1911. С. 66–92.
6. Грешищева Е. Хвалебная ода в русской литературе XVIII в. / / Там же. С. 93-149.
7. Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума / / XVIII век. Л., 1983.
8. Бухаркин П. Е. Топос «тишины» в одической поэзии М. В. Ломоносова / XVIII век. Сб. 20. СПб., 1996. С. 3–12.
9. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 192—203.
10. Кочеткова Н. Д. Топос «тишины» в поэзии Карамзина // Petra Philologica: профессору Петру Евгеньевичу Бухаркину ко дню шестидесятилетия. СПб., 2015. С. 231–243.
11. Зубков К. Ю. Метафорика поэмы Н. А. Некрасова «Тишина» и литературный контекст // Petra Philologica: профессору Петру Евгеньевичу Бухаркину ко дню шестидесятилетия. СПб., 2015. С. 261–273.
12. Погосян Е. Сад как политический символ у Ломоносова / Ученые записки Тартуского ун-та. 1992. Т. 882 (Труды по знаковым системам. Т. 24) С. 44–57.
13. Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Л. В. Пумпянский Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000 г. С. 30–158.
14. Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века // Г. А. Гуковский. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 37–213.
15. Сазонова Л. И. От русского панегирика XVII в. к оде М. В. Ломоносова // Ломоносов и русская литература. М., 1987. С. 106–123.
16. Пумпянский Л. К истории русского классицизма (Поэтика Ломоносова) // Контекст 82: Литературно теоретические исследования. М., 1983. С. 303–335.
17. Матвеев Е. М. Библейские и богослужебные заимствования в одической поэзии М. В. Ломоносова и В. П. Петрова // Девятые Римские Кирилло-Мефодиевские чтения. Материалы конференции (Рим – Салерно, 4–9 февраля 2019 г.). М., 2019. С. 120–124.
18. Осповат К. Придворная словесность: институт литературы и конструкции абсолютизма в России XVIII века. М., 2020.
19. Топоров В. Н. Мировое дерево: универсальные знаковые комплексы. Т. 2. М., 2010.
20. Ram H. The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire. Madison, 2003.
21. Серман И. З. Неизданный конспект М. В. Ломоносова «Трактата о возвышенном» Псевдо-Лонгина в переводе Н. Буало // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 333–346.
22. Осповат К. А. К литературной позиции Ломоносова // Тыняновский сборник. Вып. 11. М., 2002. С. 13–29.
23. Осповат К. А. О «лирическом беспорядке» Ломоносова: (К постановке проблемы) // Лотмановский сборник. Вып. 3. M., 2004. С. 912–917.
24. Псевдо-Лонгин. О возвышенном. М.; Л., 1966.
25. К. Ю. Тверьянович, М. Г. Шарихина. Риторические сочинения М. В. Ломоносова и трактат “О возвышенном” в переводе Н. Буало : Опыт сопоставительного анализа // Риторика М. В. Ломоносова. СПб, 2017. C. 605–608.
26. Левитт М. Визуальная доминанта в России XVIII века. М. 2015.
27. Махов А. Е. Эмблематика: Макрокосм. М., 2014.
28. Символы и емблемата. Амстердам, 1705.
29. Честертон Г. К. Писатель в газете : Художественная публицистика. М., 1984.
30. Владимир Бабков. Игра слов. Практика и идеология художественного перевода. М., 2022.
31. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. Л., 1939.
32. Аронзон Л. Собрание произведений в 2 тт. Т. 1. СПб, 2018.
33. Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997 г.
34. Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 2002.
35. Абрамзон Т. Е. К вопросу о русском счастье (поэзия XVIII века) // Libri Magistri. Вып. 1, 2015. С. 116–133.
36. Спор о древних и новых. М., 1985.
37. Серман И. З. Ломоносов и Буало (проблема литературной ориентации) / / Cahiers du Monde Russe et soviйtique. 1983. Vol. XXIV (4). P. 481.
38. Гуськов Н. А. Ода «На государя Петра Великого»: к вопросу о формировании одической поэзии А. П. Сумарокова // Окказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века. СПбГУ, 2010. С. 148–196.
39. Морозов А. А. Примечания // М.В. Ломоносов. Избранные произведения. Л., 1989. С. 489–552.
40. Серман И. З. Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1966.
41. Матвеев Е. М. Машина времени осьмнадцатого столетия: путешествие в античность и обратно // Carpe diem: профессору Александру Анатольевичу Карпову ко дню семидесятилетия. СПб., 2021.
42. Осповат К. А. К литературной позиции Ломоносова // Тыняновский сборник. Вып. 11. М., 2002. С. 19–24.
43. Живов. В. М. Церковнославянская литературная традиция в русской литератур XVIII и рецепция спор «древних» и «новых» / / История культур и поэтик М., 1994. С. 62–83.
44. Пумпянский Л. В. Очерки по литературе первой половины XVIII века // XVIII век. М., Л., 1935. Сб. 1. С. 83–132.
45. Проскурина В. Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006.
46. Серман И. З. Оды Ломоносова и поэтика школьной драмы // XVIII век. Сб. 24. СПб., 2006. С. 4–14.
47. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002.
48. Алексеева Н. Ю. Вздорные оды А. П. Сумарокова в их отношении к его торжественным одам // XVIII век. Сб. 25. СПб. 2008.
49. Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб., 2009.
50. Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла: Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М., 2001.
51. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924.
52. Путь к трону: История дворцового переворота 28 июня 1762 года. М., 1997.

***Справочные материалы***

1. Словарь русских писателей XVIII века: в 4 вып. Вып. 1. Л., 1988. Вып. 2. СПб., 1999. Вып. 3. СПб., 2010. Вып. 4. М.; СПб., 2020.
2. Словарь русского языка XVIII века: Вып. 2. Л., 1985. Вып. 5. Л., 1989. Вып. 6. Л., 1991. Вып. 10. СПб., 1998. Вып. 11. СПб., 2000.
3. Словарь Академии Российской: в 6 ч. Ч. 1. СПб., 1789. 1150 с. Ч. 2. СПб., 1790. Ч. 3. СПб., 1792. Ч. 4. СПб., 1793. Ч. 5. СПб., 1794. Ч. 6. СПб., 1794.
1. *Алексеева Н. Ю.* Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005 г. С. 183. Об этом же, например, но скорее с акцентом на языковом аспекте оды, нежели в отношении фикционального мира, пишет Е. А. Погосян: «В самом деле, ода, как и многие жанры литературы классицизма, говорит на своём собственном языке, для неё существует ограниченный набор тем и сюжетов, точно так же, как и способов представить их идиоматически. Идиоматика оды поразительно устойчива». (*Погосян Е. А.*  Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. С. 11.) [↑](#footnote-ref-1)
2. *Алексеева Н. Ю.* Указ. соч. С. 185. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Курциус Э. Р.* Европейская литература и латинское Средневековье. 1т. М., 2021 г. С. 169. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Козлов С. Л.* Эрнст Роберт Курциус и его opus magnum // Э. Р. Курциус. Указ. соч. С. 54–55. [↑](#footnote-ref-4)
5. См., напр., об этом в том же предисловии и сносках: Там же. [↑](#footnote-ref-5)
6. Ср. со словами самого Курциуса в начале гл. «Музы»: «В этом исследовании мы выходим из того, что северо‑средиземноморский Запад един. Наша цель – показать это единство и в литературе. Для этого необходимо выявить те *примеры культурной преемственности* [курсив здесь и далее мой – Н. К.], которых ранее не замечали. Техника филологической микроскопии позволила нам найти элементы с идентичной структурой: эти элементы мы признали за *выразительные константы европейской литературы*». // Э. Р. Курциус. Указ. соч. С. 350. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Бухаркин П. Е*. Михаил Васильевич Ломоносов в истории русского слова. СПб., 2011 г. С. 139–140. [↑](#footnote-ref-7)
8. Цит. по.: Там же. С. 140. [↑](#footnote-ref-8)
9. Конечно, не каждая работа по топике посвящена отдельному топосу. Об «общих местах» русских од разрозненно написано во многих научных трудах. Напрямую касаются этой темы: *Покотилова О.* Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII-гo и начала XVIII-гo столетия / / М. В. Ломоносов: Сб. статей / Под ред. В. В. Сиповского. СПб., 1911. С. 66–92); *Грешищева Е.* Хвалебная ода в русской литературе XVIII в. / / Там же. С. 93-149. *Пумпянский Л. В.* Ломоносов и немецкая школа разума / / XVIII век. Л., 1983. Сб. 14. С. 3-44. См. об этих работах: *Алексеева Н. Ю.* Указ. соч. С. 185. [↑](#footnote-ref-9)
10. *А.А. Морозов.* Паденье "Готфска Фаетонта": Ломоносов и эмблематика петровского времени // Československá rusistika. 1972. № 1. С. 23–27. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Бухаркин П. Е*. Топос «тишины» в одической поэзии М. В. Ломоносова / XVIII век. Сб. 20. СПб., 1996. С. 3–12. Об этом же топосе на ином материале см.: *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 192—203. *Кочеткова Н. Д.* Топос «тишины» в поэзии Карамзина // Petra Philologica: профессору Петру Евгеньевичу Бухаркину ко дню шестидесятилетия. СПб., 2015. (Литературная культура России XVIII века. Выпуск 6.) С. 231–243. *Зубков К. Ю.* Метафорика поэмы Н. А. Некрасова «Тишина» и литературный контекст // Там же. С. 261–273. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Погосян Е.* Указ. соч. С. 101–107. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Погосян Е.* Сад как политический символ у Ломоносова / Ученые записки Тартуского ун-та. 1992. Т. 882 (Труды по знаковым системам. Т. 24) С. 44–57.  [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же. С. 44–48. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Бухаркин П. Е*. Указ. соч. С. 94–95. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма // Л. В. Пумпянский Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000 г. С. 77. Также см. об этом: *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII в. С. 97. *Алексеева Н. Ю.* Указ. соч. С. 203. [↑](#footnote-ref-16)
17. См. об этом: *Сазонова Л. И.* От русского панегирика XVII в. к оде М. В. Ломоносова // Ломоносов и русская литература. М., 1987. С. 106–123. [↑](#footnote-ref-17)
18. См.: *Погосян Е.* Восторг русской оды. С. 12–15. *Алексеева Н. Ю.* Русская ода. С. 296. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Погосян Е.* Указ. соч. С. 14–15. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Ломоносов М. В*. Полное собрание сочинений. Т. 8. М.; Л. 1959. С. 16. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках внутри основного текста с указанием фамилии автора и сраниц. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Сумароков А. П.* Оды торжественныя. Елегии любовныя. Репринтное воспроизведение сборников 1774 года. Приложение: Редакции и варианты. Дополнения. Комментарии. Статьи. М., 2009. С. 40. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках внутри основного текста с указанием фамилии автора и страниц. [↑](#footnote-ref-21)
22. *[Костров Е. И.]* Полное собрание всех сочинений и переводов в стихах г. Кострова. Часть I. М., 1802. С. 6. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках внутри основного текста с указанием фамилии автора и страниц. [↑](#footnote-ref-22)
23. [*Державин Г. Р.*] Сочинения Державина. Т. 3. СПб., 1866. С. 303. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках внутри основного текста с указанием фамилии автора, тома и страниц. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Гуковский Г. А.*Русская поэзия XVIII века // Г. А. Гуковский. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 47. *Пумпянский Л.* К истории русского классицизма (Поэтика Ломоносова) // Контекст‑82: Литературно‑теоретические исследования. М., 1983. С. 312. *В.* *Погосян Е.* Восторг русской оды. С. 92–93. *Алексеева Н. Ю.* Указ. соч. С. 188–203. *Бухаркин П. Е.* Указ. соч. С. 98. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Алексеева Н. Ю.* Указ. соч. С. 203. [↑](#footnote-ref-25)
26. Горы являются первой идеей к термину «Препятства» в «Кратком руководстве к красноречию»: *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений. Т. 7. М.; Л., 1952. С. 115. [↑](#footnote-ref-26)
27. Один из Азорских островов, представляющий собой высокий вулкан среди Атлантического океана. См. комментарий Кэли Хэролд: *Сумароков А. П.* Оды торжетсвенныя. Елегии любовныя. С. 337. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Погосян Е.* Восторг русской оды. С. 92–101. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века / / Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Под общей ред. В. М. Живова. М., 2001. С. 47) [↑](#footnote-ref-29)
30. *Курциус Э. Р.* Указ. соч. С. 355. Любопытно, что и обращение к своему духу, знакомое русскому читателю по некоторым одам Ломоносова (в том числе, например, в «Утреннем размышлении»: «Мой дух, с виселием внемли!») появилось в той же литературе как альтернатива призыванию муз. (Там же, с. 356). [↑](#footnote-ref-30)
31. Там же. С. 355. [↑](#footnote-ref-31)
32. См. об этом: *Погосян Е.* Восторг русской оды. С. 60–70. *Алексеева Н. Ю.* Русская ода. С. 154–157. [↑](#footnote-ref-32)
33. *Курциус Э. Р.* Указ. соч. С. 35. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Курциус Э. Р.* Указ. соч. С. 359. [↑](#footnote-ref-34)
35. См. об этом, например: *Матвеев Е. М.* Библейские и богослужебные заимствования в одической поэзии М. В. Ломоносова и В. П. Петрова // Девятые Римские Кирилло-Мефодиевские чтения. Материалы конференции (Рим – Салерно, 4–9 февраля 2019 г.). М., 2019. С. 120–124. *Осповат К.*  Придворная словесность: институт литературы и конструкции абсолютизма в России XVIII века. М., 2020. С. 20–27, 182–358. [↑](#footnote-ref-35)
36. *Курциус Э. Р*. Указ. соч. С. 369. [↑](#footnote-ref-36)
37. Там же. С. 370. [↑](#footnote-ref-37)
38. См. об этом: *Алексеева Н. Ю.* Указ. соч. С. 190. *Погосян Е.* Указ. соч. С. 93. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма / Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000. С. 57. [↑](#footnote-ref-39)
40. Там же. С. 56–57. [↑](#footnote-ref-40)
41. О том, как это противоречие между концепциями ломоносовского восторга двух разрешается Е. А. Погосян применительно к творчеству этого поэта см.: *Погосян Е*. Восторг русской оды. С. 92–101. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Пумпянский Л. В.* Указ. соч. С. 54. [↑](#footnote-ref-42)
43. *Погосян Е.* Сад как политический символ у Ломоносова. С. 47. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Топоров В. Н.* Мировое дерево: универсальные знаковые комплексы. Т. 2. М., 2010. [↑](#footnote-ref-44)
45. *Погосян Е.* Указ. соч. С. 45. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Ram H.* The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire. Madison, 2003. С. 21–37, 65–70, 91—98. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Пумпянский Л. В.* Указ. соч. С. 57. [↑](#footnote-ref-47)
48. Там же. [↑](#footnote-ref-48)
49. *Алексеева Н. Ю.* Указ. соч. С. 190–191. [↑](#footnote-ref-49)
50. Там же. С. 168. См. также: *Серман И. З.* Неизданный конспект М. В. Ломоносова «Трактата о возвышенном» Псевдо-Лонгина в переводе Н. Буало // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 333–346. *Ram H.* Указ. соч. С. 12–18. *Осповат К. А.* К литературной позиции Ломоносова // Тыняновский сборник. Вып. 11. М., 2002. С. 13–29. *Он же*. О «лирическом беспорядке» Ломоносова: (К постановке проблемы) // Лотмановский сборник. Вып. 3. M., 2004. С. 912–917. Важно отметить, что фрагментарно этот трактат был переведён также Сумароковым: *С[умароков] А. [П.]* Из трактата Лонгинова о важности слова с перевода Боалова // Трудолюбивая пчела. 1759. Апрель. С. 219–224. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Псевдо-Лонгин*. О возвышенном. М.; Л., 1966. С. 33. [↑](#footnote-ref-51)
52. «Сей фигуры хотя нет в правилах у древних учителей красноречия; однако много есть примеров в употреблении» (Риторика М. В. Ломоносова. СПб, 2017. С. 438.) [↑](#footnote-ref-52)
53. В шести примерах Ломоносова дважды встречается упоминание Парнаса и однажды — Олимпа. Говоря совершенно теоретически, здесь мог бы упоминаться ещё и Атлас, если бы поэт воспользовался, например, своим более поздним, рифмованным и силлабо-тоническим, переводом из Овидия: «Я таинства хочу неведомыя петь, / На облаке хочу я выше звезд взлететь, / Оставив низ, пойду небесною горою, / Атланту наступлю на плечи я ногою» (Ломоносов, 538). [↑](#footnote-ref-53)
54. *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений. Т. 7. М.; Л., 1952. С. 284–286. [↑](#footnote-ref-54)
55. *К. Ю. Тверьянович, М. Г. Шарихина.* Риторические сочинения М. В. Ломоносова и трактат “О возвышенном” в переводе Н. Буало : Опыт сопоставительного анализа // Риторика М. В. Ломоносова. C. 605–608. *Левитт М.* Визуальная доминанта в России XVIII века. М. 2015. С. 72–144. Интересно обратить внимание на следующее замечание последнего исследователя: «Помимо восторга этот момент — узреть то, что “в радости Россия зрит” — так же представляет собой микрокосм зеркальной функции од: они передают эффект, который полагают произвести на других, а также включают в себя зеркально отраженное, почти солипсическое визуальное самоутверждение» (Там же. С. 86). [↑](#footnote-ref-55)
56. Риторика М. В. Ломоносова. С. 605–606. [↑](#footnote-ref-56)
57. *Ломоносов М. В.* Указ. соч. С. 290. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Псевдо-Лонгин*. Указ. соч. С. 16. [↑](#footnote-ref-58)
59. *Псевдо-Лонгин.* Указ. соч. С. 18. [↑](#footnote-ref-59)
60. Здесь вновь можно вспомнить концепцию Харши Рама, о которой говорилось в прошлом параграфе: *Ram H.* Указ. соч. С. 21–37, 65–70, 91—98. [↑](#footnote-ref-60)
61. Сравнение волн с горами типично и, конечно же, широко встречается за пределами собственно торжественной оды. Например, полная динамики, за счёт единства зыблющегося образа, рифмы «горами—волнами» и развёрнутой антитезы, картина из оды Державина «На умеренность»: «Он видит, с белыми горами / Вверх скачут с шумом корабли; / Ревут, и черными волнами / Внутрь погребаются земли» (Державин, I, 492). И за пределами оды вообще, как в случае с «Петром Великим» Ломоносова: «Мне всякая волна быть кажется гора, / Что с ревом падает, обрушась на Петра» (Ломоносов, 702). [↑](#footnote-ref-61)
62. Там же. С. 201–202. Особой динамичностью же определяется не только фикциональное пространство, но и, конечно, время. На это обратил внимание Маркус Левитт: «Если основным предметом в одах является новоприобретённая слава России, то основное действие в них — его необычайность и внезапность, а отсюда — восторг. Этот сюжет подразумевает движение от горя к радости, от мрака к свету, от горестного прошлого к блаженному настоящему — движение между этими многочисленными биполярными оппозициями и есть инвариантные лейтмотивы поэтического мира Ломоносова. Причём важны не только фундаментальные оппозиции (света и тьмы, радости и печали), но и акцент на процессе раскрытия, озарения, узнавания, а также сопровождающий это переход от мрачного отчаянья к почти непереносимому восторгу, от утраты или отсутствия к экстазу. Соответственно, основным временем действия од является, как правило, не просто день, но восход, заря, момент пробуждения, когда зримость проявляется особенно остро, а свет кажется “ярче дня”. (Полдень, когда солнце стоит в зените также иногда упоминается). Аналогичным образом лето менее значимо, чем весна, когда земля внезапно возвращается к жизни — её оживляет солнечное тепло». (*Левитт М.* Указ. соч. С. 89–90.) Но есть здесь и обратная сторона, статическая: все процессы длятся перед читателем оды, словно не зная конца — от беспросветности одический мир всё движется и движется к бесконечному изобилию и совершенству. [↑](#footnote-ref-62)
63. *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 307. [↑](#footnote-ref-63)
64. *Махов А. Е.* Эмблематика: Макрокосм. М., 2014. С. 148. [↑](#footnote-ref-64)
65. Символы и емблемата. Амстердам, 1705. С. 155, 163, 271. Также эта эмблема помещена справа от помещённого на титульном листе портрета Петра. [↑](#footnote-ref-65)
66. Ср.: Комментируя эмблему «Олимп, чья вершина возвышается над облаками» с девизом «Sola in caelo securitas» — «Спокойствие — лишь на небесах» А. Е. Махов указывает на фреску работы Б. Д. Рименшнейдера «Олимп на водном лабиринте» в Герцогском дворце Мантуи (XVI в.), см.: *Махов А. Е.* Указ. соч. Там же. Земля здесь не только противопоставляется уходящей в небо горе, но и уподобляется сразу лабиринту и воде — традиционные сравнения, обозначающие соответственно запутанность/сложность/загадочность жизни и её непостоянство/изменчивость. Перетолковывая эмблему в контексте настоящей работы, можно было бы сказать, что ода и представляет собой такую гору над водным лабиринтом, поскольку позволяет подняться над преходящей конкретикой и увидеть всё в подлинном и неизменном виде. [↑](#footnote-ref-66)
67. *Честертон Г. К.* Писатель в газете : Художественная публицистика. М., 1984. С. 94–96. [↑](#footnote-ref-67)
68. Там же. [↑](#footnote-ref-68)
69. В то же время английское *hill* означает возвышенность, несколько превосходящую наш *холм*: «Иногда объяснение следует искать в различиях природных: например, при слове “холм” мы представляем себе бугор меньших размеров, чем англичане при слове *hill*, и потому *hill* порой бывает правильнее перевести как “гора”, хотя за этим словом нам мерещится возвышение побольше, чем надо» (*Владимир Бабков.* Игра слов. Практика и идеология художественного перевода. М., 2022. С. 76–77). [↑](#footnote-ref-69)
70. Обе эти концепции к русской оде применяет в своей книге Харша Рам. См.: *Ram H.* Указ. соч. С. 3–28. [↑](#footnote-ref-70)
71. *Левитт М*. Указ. соч. С. 107. [↑](#footnote-ref-71)
72. С. 94–95. [↑](#footnote-ref-72)
73. Там же. [↑](#footnote-ref-73)
74. Там же. С. 95. Честертон вспоминает в этой связи Вордсворта. В нашей же литературе открывателем природы для поэзии, скорее, называют Державина, соответствующего более раннему ряду английских поэтов‑предромантиков, так же, как и он, ещё не ушедших от риторики. Ср.: «Открытие природы в русской поэзии Державиным аналогично тому, что сделали в этом направлении на Западе Томсон, Грей, Руссо и др.» (*Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. Л., 1939. С. 411). [↑](#footnote-ref-74)
75. *Честертон Г. К.* Указ. соч. С. 95–96. [↑](#footnote-ref-75)
76. Там же. [↑](#footnote-ref-76)
77. *Левитт М.* Указ. соч. С. 93–101. [↑](#footnote-ref-77)
78. См.: *Бухаркин П. Е*. Топос «тишины» в одической поэзии Ломоносова. С. 6–7. [↑](#footnote-ref-78)
79. *Честертон Г. К.* Указ. соч. С. 96. [↑](#footnote-ref-79)
80. Вероятно, здесь можно говорить об оказанной художнику «милости» со стороны «сильных», что также даёт основание для того, чтобы видеть здесь своеобразную оды на случай. [↑](#footnote-ref-80)
81. *Аронзон Л.* Собрание произведений в 2 тт. Т. 1. СПб, 2018. С. 352–353. [↑](#footnote-ref-81)
82. *Седакова О.* Собрание сочинений в 4 тт. Т. 3. М., 2010. С. 505—528. [↑](#footnote-ref-82)
83. *Алексеева Н. Ю.* Указ. соч. С. 200. См. также: *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. // А. В. Михайлов. Языки культуры. М., 1997 г. С. 116–118. [↑](#footnote-ref-83)
84. Там же. С. 195–200. [↑](#footnote-ref-84)
85. *Панофски Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 2002.
90–99. [↑](#footnote-ref-85)
86. *Алексеева Н. Ю.* Указ. соч. С. 349. [↑](#footnote-ref-86)
87. *Погосян Е. А.* Сад как политический символ у Ломоносова. С. 56. [↑](#footnote-ref-87)
88. *Блок Г. П.,* *Красоткина.* Примечания // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений: в 11 тт. Т. 8. М.; Л., 1959.. С. 870. [↑](#footnote-ref-88)
89. *Курциус Э. Р.* Указ. соч. С. 311–316. [↑](#footnote-ref-89)
90. Ср.: «Ода Фенелона 1681 года прославляла идиллический покой вдали от суетного света. “Лживая фортуна” («trompeuse fortune») обманывает людей, поэтому Фенелон не завидует даже самому счастливому, удачливому, смелому и мудрому из смертных — Одиссею (“Des Grecs je vois le plus sage”). Обретение личного тихого счастья путем эскейпизма, отказа от карьеры и жизни в обществе, предпочтения сельского уединения — одно из направлений развития темы. Эти идеи прозвучат и в ломоносовском переводе, в результате чего сложится негативный образ лживой Фортуны (“лжывыя фортуны смех”, “прочь, фортуна, прочь, спесива”), в противовес которому будет нарисована картина тихого счастья на лоне природы в окружении Муз. В этом первом опыте поэтического перевода Ломоносов проявил талант переводчика и мастера русского слова, найдя эквиваленты, отражающие дух оригинала». (*Абрамзон Т. Е.* К вопросу о русском счастье (поэзия XVIII века) // Libri Magistri. Вып. 1, 2015. С. 118–119.) Также: «“Бедная Итака Одиссея, — восклицает Фенелон, — мне в сто раз милее, чем город, блещущий столь гнусным великолепием”. Речь здесь идет не столько о Риме, описанном Саллюстием, сколько о современном Фенелону Париже». (*Бахмутский В. Я.* На рубеже двух веков // Спор о древних и новых. М., 1985. С. 39). [↑](#footnote-ref-90)
91. *Махов А. Е.* Эмблематика: Макрокосм. М., 2014. С. 148. [↑](#footnote-ref-91)
92. См. об этом: *Алексеева Н. Ю.* Указ. соч. С. 169. *Серман И. З.* Ломоносов и Буало (проблема литературной ориентации) / / Cahiers du Monde Russe et soviйtique. 1983. Vol. XXIV (4). P. 481. [↑](#footnote-ref-92)
93. *Бахмутский В. Я.* Указ. соч. С. 37–39. [↑](#footnote-ref-93)
94. *Псевдо-Лонгин*. Указ. соч. С. 16. [↑](#footnote-ref-94)
95. Там же. С. 18. [↑](#footnote-ref-95)
96. Интересно, что и сама Фракия, косвенно упоминаемая здесь, связана с военной темой, которая была, например, в «Немюрской оде» Буало, но которой нет у Фенелона. О связи Фракии с военной темой см.: *Гуськов Н. А.* Ода «На государя Петра Великого»: к вопросу о формировании одической поэзии А. П. Сумарокова // Окказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века. СПбГУ, 2010. С. 157–158. [↑](#footnote-ref-96)
97. Ср. что пишет Е. А. Погосян об аналогичной оде Юнкера: «Музы здесь определённо обозначают академиков и не имеют отношения к одическому восторгу как особому психическому состоянию поэта. Или, иными словами, традиционно закреплённый за одой топос восторга здесь получает особую форму бытования: восторг как исходно психологическая характеристика повествователя превращается в характеристику *профессиональную или корпоративную* <курсив автора — Н. К.>». (*Погосян Е.* Восторг русской оды. С. 72–73.) [↑](#footnote-ref-97)
98. *Алексеева Н. Ю.* Указ. соч. С. 139. [↑](#footnote-ref-98)
99. Впрочем, с сокровищами, которые наукам необходимо ещё аналогичным образом раскрыть и привести в совершенство, сравниваются в оде Юнкера физические и духовные достоинства человека: «Те <т. е. науки — Н. К.> красят нашу плоть, острят и разум в нас; / Без них мы мрачны, как нечищеной алмаз, / Что в диком камне скрыт, очей людских таится, / Где светлость и цена в всегдашной тме не зрится» (Ломоносов, 76–77). [↑](#footnote-ref-99)
100. *Алексеева Н. Ю.* Указ. соч. С. 172. [↑](#footnote-ref-100)
101. *Блок Г. П.*, *Красоткина Т. А. и др*. Указ. соч. С. 875. [↑](#footnote-ref-101)
102. *Морозов А. А.* Примечания // *М.В. Ломоносов*. Избранные произведения. Л., 1989. С. 499. [↑](#footnote-ref-102)
103. *Погосян Е. А.* Восторг русской оды. С. 14. [↑](#footnote-ref-103)
104. Алексеева Н. Ю. Указ. соч. С. 185–187. [↑](#footnote-ref-104)
105. Ещё один след французского влияния на этот текст. Вероятно, эти строки восходят к оде в Буало: «Чистые

пермесские музы, не вас ли я вижу? Поспешай, премудрыйб лик, к звону, который моя лира рождает» (*Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений. Т. 7. М.; Л., 1951. С. 285). Однако следует заметить, что у Ломоносова сам поэт спешит к музам, неспособный преодолеть вдруг охвативший его восторг. [↑](#footnote-ref-105)
106. См.: *Блок Г. П.*, *Красоткина Т. А.* Указ. соч. С. 983–986. *Погосян Е. А*. Сад как политический символ у Ломоносова. С. 44–48. [↑](#footnote-ref-106)
107. Здесь также отсылка к оде Буало, но опять тема трансформирована: «У Буало укрощение сил природы — попутный мотив, не чуждый галантной иронии. Речь идёт об установлении той парнасской тишины, которое напоминает успокоение публики перед началом речи рассказчика, театрального спектакля, музыкального номера. Перед тем как певцу и слушателям откроется сцена грандиозных событий, следует увещевательное обращение к пермесским нимфам, деревьям и, наконец, ветрам <…> Обстановку этой строфы уже Ломоносов переосмыслил в торжественное таинство в начале оды на взятие Хотина. (*Гуськов Н. А.* Указ. соч. С. 161.) [↑](#footnote-ref-107)
108. *Серман И. З.* Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1966. С. 109. [↑](#footnote-ref-108)
109. *Бухаркин П. Е.* Топос «тишины» в одической поэзии М. В. Ломоносова. С. 6–9. [↑](#footnote-ref-109)
110. Обособленное определение («стихом парящий») и два осложнённых инверсиями определительных придаточных («Что древних Еллин мочь хвалил», «Ахилл в бою как огнь палящий / Искусством чьем описан был») ещё способствуют этому эффекту, создавая своеобразную ретардацию. Строка же «Бессловен был егоб язык» замечательно выражает свою идею: произнося её, мы три раза усиленно смыкаем губы на взрывном звуке «б» — по одному разу на каждую стопу из первых трёх, что на фонетическом уровне коррелирует с «препятствами», о которых идёт речь. [↑](#footnote-ref-110)
111. *Матвеев Е. М.* Машина времени осьмнадцатого столетия: путешествие в античность и обратно // Carpe diem: профессору Александру Анатольевичу Карпову ко дню семидесятилетия. СПб., 2021. С. 37–53. [↑](#footnote-ref-111)
112. Наступление золотого века после рождения чудесного младенца восходит к IV эклоге Вергилия, потому закономерно встречается в обоих одах на рождение наследника. О «вергилианстве» ломоносовского стиля вообще и, в частности, о роли названной эклоги см.: *Осповат К. А*. К литературной позиции Ломоносова // Тыняновский сборник. Вып. 11. М., 2002. С. 19–24. [↑](#footnote-ref-112)
113. *Погосян Е. А.* Указ. соч. С. 95. [↑](#footnote-ref-113)
114. Русская секулярная литература была молода и к тому же только познакомилась с античностью, поэтому «Спор о древних и новых» не мог значить для неё то же, что для французской литературы. О синтезе концепций «древних» и «новых» в русской поэзии см.: *Живов. В. М.* Церковнославянская литературная традиция в русской литератур XVIII и рецепция спор «древних» и «новых» / / История культур и поэтик М., 1994. С. 62–83. [↑](#footnote-ref-114)
115. Об источнике этого наименования см.: *Матвеев Е. М.* К вопросу о библейских и богослужебных заимствованиях у М. В. Ломоносова.С. 398–407. [↑](#footnote-ref-115)
116. *Пумпянский Л. В.* Очерки по литературе первой половины XVIII века // XVIII век. М., Л., 1935. Сб. 1. С. 109. [↑](#footnote-ref-116)
117. Её же для поражения врагов в руки Елизавете Петровны даст бог в оде «На прибытие» 1742 года. [↑](#footnote-ref-117)
118. Там же. С. 103–104. [↑](#footnote-ref-118)
119. *Матвеев Е. М.* Указ. соч. С. 396–397 [↑](#footnote-ref-119)
120. Сама эта гора в европейской культуре, судя по уже многократно упоминавшейся эмблеме, к тому времени давно уже была овеяна христианским флёром: девиз «Спокойствие — только на небесах» указывает на христианское небо; тени древних греков и римлян попадали в подземный мир. [↑](#footnote-ref-120)
121. *Левитт М.* Указ. соч. С. 11–39.  [↑](#footnote-ref-121)
122. *Проскурина В.* Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006. С. 72. [↑](#footnote-ref-122)
123. См., например, об этом: *Серман И. З.* Оды Ломоносова и поэтика школьной драмы // XVIII век. Сб. 24. СПб., 2006. С. 4–14. [↑](#footnote-ref-123)
124. *Пумпянский Л. В.* Указ. соч. С. 104. [↑](#footnote-ref-124)
125. Возможно, нахождение музы Ломоносова на вершине Атласа должно было также посрамить шведов, изобличив их в гордыне, неадекватности самовосприятия. Ср.: «*Не Швед ли мнил, что он главою,* / *Как Атлас, держит целой свет* <…>Однако род Российский знал / И *мысленно* тогда *взирал*, <!> / Когда он стал на нас грозиться, / Как он бежит, как нас страшится!» (Ломоносов, 92–93) — стоя под самым небом на плечах настоящего Атласа, ломоносовская муза видит мысленным взором, как падает швед‑Фаэтон. [↑](#footnote-ref-125)
126. *Топоров В. Н*. Указ. соч. 312–313. [↑](#footnote-ref-126)
127. Об эмблематическом комплексе «камня в море» в связи с именем Петра Великого см.: *Погосян Е. А.* Сад как политический символ у Ломоносова. С. 52. [↑](#footnote-ref-127)
128. *Блок Г. П.*, *Красоткина Т. А.* Указ. соч. С. 157–163. [↑](#footnote-ref-128)
129. Хочется обратить внимание на вершину как источник света — общую черту маяка‑Сиона с Олимпом из од 1742 и 1750 гг. Видимо, это устойчивый визуальный образ, у которого могут быть разные инварианты. Наложение визуальных образов друг на друга, кажется, вполне соответствует природе эмблематического искусства. Так, В. Беньямин в своей книге о немецкой барочной драме приводит замечательный пример, подтверждающий это: «В “Ars heráldica” (“Деяния знающих”) Бёклера можно прочесть: “О листьях. Листья присутствуют на гербах редко, однако там, где они обнаруживаются, они символизируют истину, поскольку в некотором роде напоминают язык и сердце”. (*Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 181) [↑](#footnote-ref-129)
130. *Осповат К.* Придворная словесность. С. 351. [↑](#footnote-ref-130)
131. *Блок Г. П.*, *Красоткина Т. А.* Указ. соч. С. 885. [↑](#footnote-ref-131)
132. Там же. С. 887. [↑](#footnote-ref-132)
133. Само изображение врага в виде исполина восходит к Малербу, см.: *Пумпянский Л. В.* Указ. соч. С. 114–118. [↑](#footnote-ref-133)
134. *Беньямин В.* Указ. соч. С. 172–173. [↑](#footnote-ref-134)
135. Между тем, комментаторы указывают, что этот возвышенный образ мог явиться прямым следствием геологических измышлений учёного, откуда сравнение Лены с Нилом: «Ломоносов горячо и последовательно боролся с существовавшим в его время ошибочным убеждением, будто “в теплых краях действием солнца больше дорогих металлов, нежели в холодных, родится”» (*Блок Г. П.*, *Красоткина Т. А.* Указ. соч. С. 939.) [↑](#footnote-ref-135)
136. *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. С. 58. [↑](#footnote-ref-136)
137. *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 311–312. [↑](#footnote-ref-137)
138. Цит. по: *Псевдо-Лонгин*. Указ. соч. С. 19. [↑](#footnote-ref-138)
139. «L'Enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie / Pluton sort de son thrône, il pâlit, il s'ecne, / Il a peur que ce Dieu, dans cet affreux séjour, / D'un coup de son Trident ne fasse entrer le jour / Et par le centre ouvert de la Terre ébranlée / Ne fasse voir du Styx la rive désolée, / Ne découvre aux Vivants cet empire odieux / Abhorre des Mortels, et craint même des Dieux» (*Серман И. З.* Неизданный конспект М. В. Ломоносова. С. 353.) [↑](#footnote-ref-139)
140. *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 313. [↑](#footnote-ref-140)
141. Символы и емблемата. С. 90–91. [↑](#footnote-ref-141)
142. Там же. С. 62–63, 124–125. [↑](#footnote-ref-142)
143. *Алексеева Н. Ю.* Вздорные оды А. П. Сумарокова в их отношении к его торжественным одам // XVIII век. Сб. 25. СПб. 2008. С. 4–25. [↑](#footnote-ref-143)
144. Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1958. С. 287. [↑](#footnote-ref-144)
145. Там же. С. 289. [↑](#footnote-ref-145)
146. Там же. [↑](#footnote-ref-146)
147. Там же. С. 290. [↑](#footnote-ref-147)
148. Там же. [↑](#footnote-ref-148)
149. Там же. С.292. [↑](#footnote-ref-149)
150. *Гуськов Н. А.* Указ. соч. С. 170. [↑](#footnote-ref-150)
151. *Алексеева Н. Ю.* Русская ода. С. 238. [↑](#footnote-ref-151)
152. Также как Ломоносов, Сумароков изображает резиденцию монарха как гору. В данном случае говорится о Петергофе, но и Царское село в оде 1755 года дано аналогично: «Но кое здание зрю там! / И что, мои пленяя взоры, / Мне тамо представляют горы? / Дияна, твой Ефесский храм!» (Сумароков, 37) Предшествующее процитированным строкам описание охоты Елизаветы Петровны, видимо, свидетельствует об опоре на текст «Царскосельской оды» Ломоносова 1750 года. [↑](#footnote-ref-152)
153. Два других примера, обнаруженных мной, так же как приведённый в основном тексте, примечательны особой соотнесённостью эмблемы с определённой точкой на карте. В результате такой контекстуализации даже Атлант и Кавказ, традиционные для одического словаря, несколько остраняются: 1. «Хотя пучина проломила / Свет древний, учинив врата, / Европу с югом разделила, / Прекрасны потопив места; / Но ону Атлас презирает, / Ея ногами попираетъ, / Главой касаясь небесам: / Россия тако возвышенна, / И быть не может устрашенна; / Ея хранит создатель сам» (Сумароков, 47). Как и в случае с ломоносовским Сионом, это наложение исполинской фигуры на эмблему каменной горы в море, дополненное указанием на Гибралтар (см. примеч. Р. Вроона. С. 293), связывающим образ Атланта — с Атлантидой, и на мифологическом уровне должно усугубить противопоставление горы и моря. 2. «Кавказ со облаков взирает / На красны низкия луга: / Не преждни земли попирает / Моя он рек теперь нога / Не зрю Саратова я боле; / Вокруг него лежало поле, / И диких жительство зверей: / Теперь селения громада, /И вид Едемска вертограда: / Толпа ликует там людей» (Там же, 112). Эта строфа прямо связывает умное зрение со взглядом из-под облаков, т. е. с горной вершины, отрезанной небесами от земли. Кавказ не видит Саратова не только потому, что город изменился, «теперь селения громада», но и потому, что с горы не видно его конкретного воплощения, но только идеальный прообраз, «вид Едемска вертограда». [↑](#footnote-ref-153)
154. *Алексеева Н. Ю.* Вздорные оды А. П. Сумарокова. С. 9–10. [↑](#footnote-ref-154)
155. *Панофский Э.* Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб., 2009. С. 79–81. [↑](#footnote-ref-155)
156. Там же. С. 79. [↑](#footnote-ref-156)
157. *Курциус Э. Р.* Уках соч. С. 291–293. [↑](#footnote-ref-157)
158. [*Сумароков А. П.*] Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе А. П. Сумарокова. М., 1787. С. 32. Следует также подчеркнуть, что топос «Оружие и Парнас» не раз встречается и в других одах Сумарокова, например, в оде на день рождения Елизаветы Петровны 1755 года, где говорится, в частности, о строительстве Московского университета: «Дивится грому вся вселенна, / Твое оружие внемля, / Победа нам определенна, / Тебя страшится вся земля, / Промчится в превеликих звуках / О наших слава так науках / И всю Европу удивит. / Твоя сияюща корона / В России Локка и Невтона / И всех премудрых оживит». (Сумароков, 39) [↑](#footnote-ref-158)
159. См.: *Зорин А. Л.* Кормя двуглавого орла: Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М., 2001. С. 49, 56–59. [↑](#footnote-ref-159)
160. См. об этом: *Алексеева Н. Ю.* Русская ода. С. 259–260. [↑](#footnote-ref-160)
161. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 35–55. [↑](#footnote-ref-161)
162. *Вроон Р.* Указ. соч. С. 322. [↑](#footnote-ref-162)
163. Также отсылка к образу Софии Премудрости Божией, обоснованная в одах екатерининского правления в ряду религиозной аргументации её права на престол крестильным именем императрицы. См.: *Вроон Р.* Указ. соч. С. 300. [↑](#footnote-ref-163)
164. См. об этом: *Алексеева Н. Ю.* Указ. соч. С. 252. [↑](#footnote-ref-164)
165. *Вроон Р.* «Оды торжественныя» и «Елегии любовныя»: История создания, композиция сборников. // Сумароков А. П. Оды торжественныя. Елегии любовныя. С. 405. [↑](#footnote-ref-165)
166. Там же. С. 428–434. [↑](#footnote-ref-166)
167. Ср.: «Отсутствие напряжения, связанного с воспарением и описанием этого акта, приводит к оскорбительной легкости, с которой поэт, не ведая, о чем говорит, изображает священный пламень» (Алексеева Н. Ю. Указ. соч. С. 259). [↑](#footnote-ref-167)
168. Ср. у Ломоносова: «Геройских подвигов хранитель / И проповедатель, Парнасс, / Времен и рока победитель, / Возвыси ныне светлый глас, / Приближи к небесам вершины / И для похвал Екатерины, / Как наша радость, расцветай, / Шуми ручьями с гласом Лиры, / Бореи преврати в Зефиры, / Представь зимой в полнощи рай. // Среди торжественнаго звуку / О ревности моей уверь, / Что ныне, чтя Петрову Внуку, / Пою, как пел Петрову Дщерь» (Ломоносов, 788–789). [↑](#footnote-ref-168)
169. Здесь, быдь может, нельзя исключать влияния од М. М. Хераскова, см.: *Алексеева Н. Ю.* Указ. соч. С. 262. Вопрос ещё нуждается в изучении. [↑](#footnote-ref-169)
170. Это не единственный раз, когда Костров именует себя таким образом. По всей видимости, и в другой оде такая автохарактеристика говорит об его ориентации на орла-Ломоносова (Костров, 53). [↑](#footnote-ref-170)
171. Все биографические сведения о Кострове приводятся в работе в соответствии со статьёй А. Б. Шишкина, см.: Словарь русских писателей XVIII века. Т. 2. СПб, 1999. С. 132–134. [↑](#footnote-ref-171)
172. Сходным образом начинается и другая ода Кострова, приступ которой ещё более идилличен, поскольку музу будит любующийся спящими нимфами соловей (Костров, 33). [↑](#footnote-ref-172)
173. Забавно, что сон музы не мешает её изумлению. Но такая нестыковка, пожалуй, ещё более свидетельствует в пользу того, что Костров совмещает здесь два совершенно разных способа описания восхищения, и в первый раз это получается ещё несколько механически. Определение «изумленная» по отношению к пиндарической музе употреблено словно бы постоянный эпитет. [↑](#footnote-ref-173)
174. *Вроон Р.* Указ. соч. С. 288 [↑](#footnote-ref-174)
175. Поэты XVIII века. Т. 1. Л., 1972. С. 107. [↑](#footnote-ref-175)
176. Там же. С. 104. [↑](#footnote-ref-176)
177. Поэты XVIII века. Т. 1. Л., 1972. С. 107–108. [↑](#footnote-ref-177)
178. Путь к трону: История дворцового переворота 28 июня 1762 года. М., 1997. С. 490. [↑](#footnote-ref-178)
179. *Петров В. П.* Выбор Максима Амелина. М., 2016. С. 34, 122. [↑](#footnote-ref-179)
180. Следует обратить внимание, что в поэзии Кострова возможны, например, «ушеса» сердца (Костров, 65). Об этой метафорической традиции см.: *Курциус Э. Р.* Указ. соч. С. 241–243. Возможно, любовь поэта к подобным тропам связана с его пристрастием к библейской образности. [↑](#footnote-ref-180)