

Комитет по науке и высшей школе Правительства Санкт-Петербурга
Санкт-Петербургский научный центр Российской академии наук



**СБОРНИК СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ,
ПОСВЯЩЕННЫХ
300-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
М. В. ЛОМОНОСОВА**

**Торжественное заседание
17.11.2011 г., СПбНЦ РАН**

**Санкт-Петербург
2011**

УДК 001
ББК 72.3г(2)Ломоносов М. В.
С23

Сборник статей и материалов, посвященных 300-летию со дня рождения М. В. Ломоносова / Под. ред. В. В. Окрепилова. – СПб., 2011. – 592 с.

В сборник вошли статьи и материалы докладов российских и зарубежных ученых. В них отражены этапы жизни и творчества М. В. Ломоносова, его научного, художественного и литературного наследия. В публикуемых материалах рассматриваются роль М. В. Ломоносова в русской культуре, значение его трудов в становлении и развитии российской науки, экономики, образования, здравоохранения. Статьи даются в авторской редакции.

«Издано по заказу Комитета по науке и высшей школе Правительства Санкт-Петербурга в связи с проведением в Санкт-Петербурге празднования 300-летия со дня рождения М. В. Ломоносова в соответствии с постановлением правительства Санкт-Петербурга от 16.04.2010 № 407 «Об утверждении Перечня мероприятий на 2011 год по подготовке и проведению в Санкт-Петербурге празднования 300-летия со дня рождения М. В. Ломоносова».

- © Комитет по науке и высшей школе Правительства СПб., 2011
- © СПбНЦ РАН, 2011
- © Коллектив авторов, 2011
- © СПбГПУ, 2011

ISBN 978-5-7422-3212-4

ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО М. В. ЛОМОНОСОВА

*П. Е. Бухаркин,
д.филол.н., профессор, Кафедра истории русской
литературы Филологического факультета
Санкт-Петербургского государственного университета*

oo

1.

Задумываясь над общей характеристикой литературного творчества Ломоносова, прежде всего обращаешь к его поэзии. Конечно, нет никаких сомнений, что и ломоносовская проза, причем, не только панегирическая, – литература самой высокой пробы, однако именно в поэзии гений Ломоносова проявил себя с особыми полнотой, своеобразием и интенсивностью; к тому же как раз здесь оставленный им след оказался особо отчетливым.

Бытует мнение, что поэтический мир Ломоносова – мир интенсивный, что творец данного мира (т.е. Ломоносов) «интенсивно разрабатывал свои темы, – как писал о поэте совсем иного времени и духа Д.Е.Максимов – углубляя их и связывая» сдиной «поэтической концепцией ... , выводя одну тему из другой».¹ Такой художественный мир складывается из относительно небольшого числа тем, при этом замкнутых в ограниченном круге жанров; его внутреннее развитие обуславливается погружением в эти излюбленные темы, их вариациями и переосмыслениями, подчас продиктованными изменениями историче-

ской обстановки. При всей справедливости подобного взгляда, он, все же, требует некоторых оговорок.

Безусловно, художественное творчество Ломоносова при его сопоставлении, скажем, с литературной деятельностью А. П. Сумарокова или В. К. Тредиаковского (к последнему это относится, все же, в несколько меньшей степени) – основных его совместников и соперников по поэтическому делу – кажется достаточно ограниченным с точки зрения внутреннего своего разнообразия; жанровая и тематическая экстенсивность, столь бросающаяся в глаза при обращении к Сумарокову либо Хераскову, ему, в целом, несвойственна; это, безусловно, так. Большинство его современников, действительно, несоизмеримо последовательнее Ломоносова пользовались именно «экстенсивным методом, захватывая все новые области и оставляя только что завоеванные».² Однако преувеличивать внутреннюю однообразие ломоносовского поэтического мира, его жанрово-тематическую ограниченность тоже не следует.

Во-первых, в течение своей деятельности «русский Пиндар» испробовал поэтические силы в достаточно большом числе жанров, причем жанров весьма многотипных: он писал, кроме торжественных и духовных од и похвальных надписей (составлявших сердцевину его поэзии), также оды анакреонтические, эпistolы, идиллию («Полидор», 1750), героическую поэму («Петр Великий», 1756-1761, созданы только две начальные песни), басни, эпиграммы, сатирическую эпитафию. К этому надо еще добавить то, что применительно к XVIII столетию определяется расплывчатым понятием «разные стихотворения» (некоторые из них имеют отчетливо смеховой характер) и, конечно же, две трагедии – «Тамира и Селим» (1750) и «Демонфонт» (1751).

Безусловно, образцы ломоносовского творчества в этих жанрах немногочисленны: одна идиллия, три эпistolы, несколько басен. Но тем не менее сбрасывать их со счетов не сто-

ит — относясь к ним, во всяком случае, к некоторым из них — с несколько меньшей серьезностью, нежели к другим своим словесным упражнениям, Ломоносов, все же, вкладывал в данные стихотворные опыты не только труд и время, но и талант, и немалую изобретательность, благодаря чему его побочные, если так можно выразиться, стихотворные произведения представляют бесспорную (и притом — немалую) литературную ценность. Это — второй момент, корректирующий представление об исключительно интенсивном характере его поэзии.

Действительно, можно привести немало примеров достижений Ломоносова в этих направлениях, где им было сделано много творческих находок. В частности, интересен стиховой эксперимент, поставленный им в первой из двух его трагедий — «Тамире и Селиме»³. Он связан с системой рифмовки: вопреки инерции, заданной первыми трагедиями Сумарокова, ориентировавшегося в этом отношении (как, впрочем, и в других) на европейские классицистические образцы с их предпочтением в трагедии парной рифмы (aaBB, порядок мужских и женских рифменных пар был произвольным), Ломоносов, также следовавший за западными учителями, предлагает, однако, рифму перекрестную (AbAb). Конечно, перекрестная рифмовка не меняет ритмическую структуру текста, но определенное влияние если и не на ритмику, то на интонационный рисунок стиха она оказывает; материя стиха становится несколько иной: перекрестная рифма делает стиховое движение менее собранным и афористическим, но взамен придает ему большее разнообразие и гибкость, удлиняя, при этом, дыхание стиха. Благодаря этому, стих «Тамиры и Селима» начинает приобретать — хотя бы и отчасти — оттенок альтернативности по отношению к утверждавшемуся Сумароковым трагедийному александрийскому стиху. Кроме того, перекрестная рифма невольно сближала интонационную фактуру «Тамиры и Селима» с одическим четырехстопным ямбом: в одической строфе перекрестные и опоясывающие

рифмы все же доминировали; именно перекрестная рифмовка, охватывающая первые четыре стиха одической строфы, задавала соответствующую инерцию. Кстати здесь заметить, что эстетически чуткие читатели «Тамиры...» склонны были сравнивать ее как раз с поэтическими (а не драматическими произведениями): К. Н. Батюшков находил немалую близость между одной из ломоносовских сцен (описание поля битвы) и «Освобожденным Иерусалимом» Т. Тассо, много «истинных поэтических мест» находил в трагедии и К. С. Аксаков.⁴

Пожалуй, еще выразительнее успехи Ломоносова в овладении «легким» поэтическим стилем, в то время связанным, в первую очередь, с анакреонтикой. И «Ночную темноту...» (1747), и «Разговор с Анакреоном» (1758-1761), и «Кузнечик дорогой...» (1761) принадлежат к высшим достижениям русской анакреонтики. Такой осведомленный в античной литературе и ее переводах на русский язык литератор, как И. И. Мартынов, к тому же от ломоносовских времен не так уж удаленный, в своих комментированных переводах анакреонтики давал ломоносовским стихотворениям самые лестные характеристики; «Ночную темноту...» он называл «прекрасным подражанием», могущим служить для всех образцом, а анакреонтические оды, вошедшие в «Разговор с Анакреоном» предпочитал державинской анакреонтике.⁵ При этом, успехи Ломоносова в анакреонтическом роде прежде всего связаны с особенностями его поэтического языка, со стилистическим регистром: он в первую голову стремится передать стилистическую атмосферу перелагаемого стихотворения; и ему это удается – в анакреонтических одах Ломоносова поражает «благородная и изящная легкость, естественная, но прелестная красота»⁶, которые и уподобляют их античным подлинникам. Не интересуясь в анакреонтике собственно стиховыми вопросами⁷, стилистическим строем своей легкой поэзии Ломоносов вписывается в магистральную линию ее развития; поэтическим же совершенством своих созданий

при их немногочисленности – он определяет высший уровень из возможных.⁸

Надо заметить, что ломоносовские современники – во всяком случае, некоторые из них, высоко ставили его достижения в данной области. Об этом, в частности, свидетельствует отклик на первую публикацию «Разговора с Анакреоном»: непосредственно за произведением Ломоносова в «Российском Парнассе» (ч.1, 1771) следовало стихотворение, озаглавленное «От искреннего почитателя сочинительной славы»; при последующих переизданиях оно подписывалось инициалами М.Х. (т.е. Михаил Херасков). В нем автор в первую очередь выделяет заслуги Ломоносова в высоком одическом роде, выражая сожаление о том, что ломоносовская «гремящая лира» не поет похвал Екатерине. Однако, наряду с этим, самых больших похвал удостоивается и ломоносовская анакреонтика:

Когда Анакреону
Ответы делал ты,
Его имел корону,
Его в руках цветы.⁹

Легкая поэзия Ломоносова представляла в этих похвальных строках чуть ли не равной его одам:

И лира и свирелки,
И важность и безделки,
Чрез твой священный глас
Пленять умели нас.¹⁰

Несомненное и большое место занимает в поэтическом наследии М. В. Ломоносова, конечно же, и научная, дидактическая поэзия, представленная, прежде всего, «Письмом о пользе Стекла». В нем отчетливо проступает то «единство ученого

и поэтического вдохновения», которое, как говорилось, определяет культурную позицию Ломоносова в целом, и «которое в XIX веке было совершенно утрачено, а во второй половине XVIII века было свойственно еще только одному Гете (именно к нему так натужно порывался впоследствии Валерий Брюсов)»¹¹; это и делает «Письмо о пользе Стекла» в известном роде уникальным явлением русской поэзии вообще. Конечно, его как-то трудно назвать маргинальным для Ломоносова произведением, но, вместе с тем, на оды оно совсем не похоже, опять-таки противостоя представлению интенсивности Ломоносовского художественного мира.

Можно указать и еще на один пример интересных литературных решений, предложенных Ломоносовым в поэтических жанрах, которые явно не были для него основными. Данный пример расположен к тому же, в совсем другой эстетико-идеологической плоскости, нежели легкая поэзия – речь у нас пойдет о ломоносовской притче (басне).

2.

Притчи в наследии Ломоносова немногочисленны, как, впрочем, и другие рассматриваемые нами сейчас жанры. Если согласиться с Л. И. Сазоновой и видеть в первом дошедшем до нас стихотворном сочинении Ломоносова – «На туясок» – басню¹², то им написано пять басен: три помещены в «Кратком руководстве к красноречию...» как образцы жанра притчи и датируются, соответственно, 1740-ми годами («Лишь только дневной шум замолк...», «Жениться хорошо, да много и досады...», «Послушайте, прошу, что старому случилось...») – все они представляют переложения басен Ж. де Лафонтена), четвертая «Свинья в лисьей коже» (1761) является ответом на антиломоносовскую притчу А. П. Сумарокова «Осел во львиной коже», пятой же можно считать, как уже говорилось, стихот-

ворение «На туясок» (1732-1734). В некоторых отношениях к данному жанру приближается шутивное стихотворение «Случились вместе два Астронома в пиру» (1761), помещенное Ломоносовым в одно из центральных программно-мировоззренческих его сочинений «Явление Венеры на Солнце...». С басенным жанром связано своим источником (также басня Ж. де Лафонтена) четверостишие «Мышь, некогда любя святыню...» (1761-1762).

Создавая свои притчи, Ломоносов, одновременно, рассматривал этот жанр и в теоретической плоскости: в «Кратком руководстве к красноречию...» он обращался к нему несколько раз. С некоторым преувеличением, но можно даже сказать, что притчи 1740-ых годов явились не столько плодом непосредственного творческого позыва, сколько создавались как иллюстрации уже продуманных представлений. Причем представлений, отличающихся от тех, с опорой на которые А. П. Сумароков активно создавал русский вариант стихотворной притчи (басни).¹³ С точки зрения Ломоносова притча – жанр, принадлежащий к среднему стилю и чуждый драматизации. «Басенное изложение... у Ломоносова – это чистое повествование, которое ведется ровным авторским голосом, без каких-либо подчеркнутых интонаций, без иронии и без всякой установки на комизм».¹⁴ В полном соответствии с этим Ломоносов выбирает парную рифмовку, в данном случае усиливающую «серьезность» стихотворения; использует он и шестистопный ямб с цезурой после третьей стопы, что в соединении с парной рифмой означает александрийский стих, литературный статус которого был сопряжен преимущественно с высокими жанрами.

Проявляя полную осознанность своих намерений и отличаясь от главного своего поэтического соперника (Сумарокова), Ломоносов в поставленных себе самом границах достиг очень высокого совершенства, причем, совершенства самобытного; в частности, ломоносовская притча гораздо ближе к легкой поэ-

зии, чем аналогичные произведения Сумарокова или Майкова; для нее изящно понятая дидактика, очевидно, важнее, нежели, сатира, притом выраженная в просторечно-разговорных интонациях (как у Сумарокова). Да и вообще смех в притче для Ломоносова скорее связан с неожиданным поворотом мысли, с остроумием, нежели с осмеянием. Об этом свидетельствуют те ломоносовские рассуждения о притче, которые находим в соответствующих параграфах «Краткого руководства к красноречию...». Они даны в пятой главе («О расположении описаний») третьей части («О расположении»). Описание понимается Ломоносовым предельно широко – «описанием называется слово (т.е. текст - П.Б.) или часть оно, где представляется вещь или деяние»¹⁵; в разряд описаний, тем самым, попадает весьма широкий круг литературных явлений, в том числе (наряду с историей, героической поэмой, драмой и др.) – притча. Последняя относится (с другими поэтическими жанрами) к описаниям вымышленным, причем, будучи «представлением деяний», притча – вместе с эквивалентными ей в данном отношении текстами – «называется особливим именем повествование»¹⁶. В продолжении своих размышлений о видах «повествования» Ломоносов в § 305 и дает определение притчи, точнее – характеристику ее структуры: «Главные части, которые притчу составляют, суть две, повествование само и приложение; в повествовании вымысел, а в приложении краткос нравоучение содержится».¹⁷ Рассмотрев в §§ 306, 307 и 308 возможную последовательность в соотношениях «повествования» и «приложения» (на примерах трех своих притч – «Лишь только дневной шум замолк», «Жениться хорошо...» и «Послушайте прошу...»), в § 309 Ломоносов переходит к повествовательной части, т.е. вымыслу, который он называет здесь «басней»; в качестве примера такого «вымысла» он приводит свое переложение из Анакреонта – «Ночною темнотою». Это позволяет сделать заключение о некоторой близости, которую Ломоносов ощущал

между притчей и легкими жанрами. Конечно же, он не считал анакреонтическую свою оду притчей¹⁸, однако жестких границ между ними он, вероятно, не проводил, о чем, кстати, свидетельствует и стилистическая фактура его притч, приложенных к предшествующим «Ночную темнотою...» параграфам. Здесь Ломоносов оказывается, в некотором смысле, предшественником басенных опытов А. А. Ржевского, во многом параллельных его анакреонтике, а если иметь в виду более дальнюю перспективу – то и басенного творчества И. И. Дмитриева¹⁹. Как видим, ломоносовские притчи не просто в известных пределах своеобразны, но и исторически продуктивны. Причем эта продуктивность опять-таки – и со своей стороны – свидетельствует о важности и успешности «легкой» поэзии Ломоносова.

Вместе с тем, понимая басню по-своему и создавая в духе собственных представлений эстетически убедительные произведения, Ломоносов откликался и на басенные упражнения своих оппонентов, прежде всего – А. П. Сумарокова. Точнее – не откликался, а откликнулся, отклик был единичным – басня «Свинья в лисьей коже», не только вызванная сумароковскими нападками, но и написанная абсолютно в духе сумароковских басен. И это тоже очень симптоматичный поступок: выработав определенную концепцию басенного жанра и подкрепив ее поэтической практикой, Ломоносов обнаруживает способность к дальнейшим поискам, к расширению границ, казалось бы, удвоенно освоенного (теоретически и практически) жанра, причем жанра для него, все-таки, скорее маргинального. Подобное литературное поведение как-то не укладывается в представление о жанровой ограниченности ломоносовского художественного мира.

Третьим аргументом против безоговорочной квалификации поэтического мира Ломоносова как жанрово жестко ограниченного и бедного вариантами оказывается его стиховое экспериментаторство, ставшее предметом углубленного анализа со

стороны Е. В. Хворостьяновой и ее учеников (О. С. Лалетина, Е. М. Матвеев, К. Ю. Тверьянович)²⁰. Надо сказать, что до их исследования метрико-строфический репертуар Ломоносова, при всем подчеркнутом внимании к ломоносовскому стиху, представлялся ограниченным; здесь обнаруживается отчетливая параллель с репутацией Ломоносова – поэта в целом. В действительности же дело обстоит совершенно иначе: Ломоносов использовал более ста моделей стиха («т.е. комбинаций размера, строфического строения, порядка чередования рифм и окончаний»²¹. Получается, исходя из общего числа поэтических его текстов, включая фрагменты, что «на одну модель приходится чуть более 2,5 произведений. Подобному разнообразию может позавидовать любой поэт-экспериментатор XIX-XX вв.»²²

Конечно, поиски в области стиха могут и не свидетельствовать о жанрово-тематическом разнообразии и многогранности художественного мира в целом. Но ломоносовские стиховые эксперименты непосредственно связаны с разнообразием жанров, а следовательно – и тем. Иначе в литературной культуре XVIII столетия быть просто не могло: соотносительность типа стиха с жанром и темой в то время была значительно более очевидной, чем позднее.

Наконец, четвертый момент, который необходимо иметь в виду при общей характеристике художественного мира Ломоносова, связан с его риторикой – «Кратким руководством к красноречию...».

Выше уже отмечалось, что «Краткое руководство к красноречию...», будучи риторическим трактатом, одновременно с этим представляет собою – благодаря обилию примеров – своего рода сборник образцов тех жанров, или принципов организации текста, о которых в ней теоретически говорится: свои положения и определения Ломоносов неизменно иллюстрирует прозаическими или поэтическими произведениями, являющимися конкретным воплощением в литературной практике отвлечен-

ных правил. Примеров этих много, одних стихотворных текстов насчитывается около семидесяти; некоторые из них невелики по объему, однако встречаются и достаточно внушительные стихотворения: басни, о которых недавно шла речь, анакреонтическая ода «Ночною темнотою», перевод «*Exegi monumentum...*» Горация («Я знак бессмертия себе воздвигнул»), переложения 14 и 145 псалмов, «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» и др. К поэтическим примерам надо присовокупить и образчики прозаических сочинений; особенно богата ими третья книга – «О расположении». Здесь встречаются обширные и вполне законченные произведения, такие как перевод диалога Эразма Роттердамского «Утро» (§ 221), или же «Разговоры в царстве мертвых» Лукиана (между Александром и Ганнибалом). Велико по размеру и целостно завершено и замечательное рассуждение, предложенное в § 271 в качестве иллюстрации следующего силлогизма: «Если что из таких частей состоит, из которых одна другой бытие свое имеет, оное от разумного существа устроено. Но видимый мир из таких частей состоит, из которых одна для другой бытие свое имеет. Следовательно видимый мир от разумного существа устроен».²³ Рассуждение это лучше всего определить как «маленький трактат, где автор говорит о природе и о человеке, о живых процессах бытия, о единстве ясно и верно познаваемой материальной действительности».²⁴ «В нем – по верным словам М. И. Сухомлинова – выражается основная мысль Ломоносова, высказанная им в нескольких сочинениях и заключающаяся в том, что изучение творения ведет к познанию Творца».²⁵ Использование разных источников (Цицерона, Иоанна Златоуста, Г.-В. Лейбница, К. Вольфа)²⁶ не препятствует самостоятельности: Ломоносов лично захвачен тем, о чем пишет, перед нами не холодное упражнение изощренного в риторических правилах ума, а ответственный поступок человека, переживающего свою мысль как жизненную позицию.

Встречаются прозаические фрагменты – и не так уж редко – и в других книгах «Краткого руководства к красноречию...». Это примеры рассуждений (§ 82), описаний (§ 58), афоризмов (§ 41) и, конечно же, отрывки из эпидейктических речей – Демосфена, Цицерона, Григория Назианзина, Иоанна Златоуста, Амвросия Медиоланского. Жанровый спектр высокой прозы (а она одна и заслуживала признания в глазах людей середины столетия) представлен в ломоносовской риторике едва ли не во всей полноте.²⁷ Это в совокупности с поэтическими текстами делает «Краткое руководство к красноречию...» «первоклассной литературной хрестоматией»²⁸, в том числе – хрестоматией жанров.

3.

Приведенные выше аргументы и соображения (а они не исчерпывают возможных умозаключений и особенно фактов) действительно ограничивают и уточняют сложившуюся у Ломоносова репутацию «интенсивного» поэта, т.е. поэта, погруженного в относительно небольшой круг тем, идео- и мифологем и жанров и занятого их углублением и разработкой. Но – именно ограничивают и уточняют, отнюдь не отменяя в целом укоренившегося представления о характере и типе его литературного творчества. Ломоносов, как мы только что могли увидеть, действительно пробовал свои силы в разных жанрах, и пробовал весьма успешно. Более того, в «Кратком руководстве к красноречию...» он не только описал новую жанровую систему, создаваемую в русской словесности его поколением, но и сопроводил теоретические построения убедительными художественными иллюстрациями. В известных пределах, Ломоносов, несмотря на уникальность и особенности своей культурной позиции, в немного меньшей степени, чем В. К. Тредиаковский и А. П. Сумароков выступил со своим проектом дальнейшего развития всей словесности, в ее жанрово-стили-

стическом многообразии. Однако – при всем к нему пиетете со стороны авторов XVIII столетия – востребованной из его предложений оказалась, все же, преимущественно одическая поэзия. Нельзя сказать, чтобы другое не ценилось, но определил он центральные силовые линии истории русского поэтического слова преимущественно (если – не только) своей «высокой» поэзией, т.е. одой.

Высокие жанры в поэзии Ломоносова не исчерпываются одами; к ним относилась и трагедия, о занятиях которой Ломоносовым речь только что шла, и, конечно же, героическая поэма. В сфере эпопеи репутация ломоносовского «Петра Великого» была, в целом, исключительно высока; оценивали ее по-разному, не один А.П. Сумароков, но и А.Н. Радищев и Н. М. Карамзин – читатели весьма различных вкусовых предпочтений – отзывались о ней не без скепсиса, однако положительные и даже восторженные мнения преобладали. Они принадлежали Я. Штелину, И. И. Новикову, Г. Р. Державину, М. Н. Муравьеву. С несомненным пиететом высказывался о «Петре Великом» и В. П. Петров, а он знал толк в высокой поэзии вообще и в эпопее в частности. В предисловии к переложению «Энеиды» Петров, отмечая как главнейшие качества Ломоносова – эпического стихотворца «пылкость воображения, ... изобилие высоких и благородных мыслей; беспримерную долготу духа; искусство российского языка», и «особливо некий дар изображать те же идеи с некоторым расширением, новыми и всегда громчайшими словами», заключает свою характеристику поэмы словами о ее принципиальной непревзойденности – «сей труд никому неприступен»²⁹.

Чрезвычайно важен для ломоносовской поэзии и еще один панегирический жанр – похвальные надписи. Это – один из самых частотных у Ломоносова жанров, им написано более четырех десятков надписей разных типов. Среди них – надписи к статуе (Петра Великого), к раке (т.е. надгробию – св. Димитрия

Ростовского), на постройку, спуск кораблей и т.д.; преобладают среди них стихотворения, предназначавшиеся для непосредственного сопровождения придворных праздников; центральное место здесь занимают многочисленные надписи на иллюминации. Они в особенной степени «гармонировали со всем придворным и бытовым убранством: подстриженными садами, причудливыми павильонами, гротами, раскачивающимися на ветру разноцветными фонариками, нежной музыкой Ф. Арайя, шумом елизаветинских маскарадов»³⁰. Именно эти произведения и раскрывают в Ломоносове придворного поэта. Бесспорно, придворный характер имели и ломоносовские торжественные оды; переводные свои сочинения в этом жанре (т.е. переводы на русский язык панегирических од немецких академических поэтов – Г.-В.-Ф. Юнкера, Я. Штелина, И.-Г. Бока³¹) он делал прямо по должности, выполняя придворные свои обязанности как член Санкт-Петербургской императорской Академии наук. Однако, во-первых, торжественные оды все-таки – плод свободного вдохновения, а не результат исполнения служебного долга. Уже Г. П. Блок в преамбуле к комментариям поэтических сочинений М.В. Ломоносова (восьмой том Полного собрания сочинений) указал на то, что вопреки распространенному представлению «Российский Пиндар» создавал большинство торжественных своих од по собственной душевной склонности; об этом свидетельствует их издание за ломоносовский счет, а не на казенные деньги – факт весьма знаменательный. Об этом же пишет и Н. Ю. Алексеева, справедливо замечая, что «...оды написаны Ломоносовым по его доброй воле, а не по заказу».³² Во-вторых, и это – обстоятельство, представляющееся более весомым, – в торжественных одах Ломоносов выходил далеко за пределы придворной панегирической культуры (т. е. культуры в самом непосредственном и прямом виде обусловленной заказами императорского двора). При наличии большого числа тематических и образно-стилистических переключек с надпи-

сиями, ломоносовские оды по поэтическому своему содержанию несоизмеримо шире и глубже; они, в конечном счете, трактуют не события дворцовой жизни, но касаются самых насущных проблем национального бытия. В своих одах Ломоносов становится подлинно общественным поэтом, озабоченным историческими судьбами нации, именно и только ими. Он «не столько мыслил» в них «образами», сколько «образом» – одним, единственным – России³³ – данные слова Н. Я. Берковского, адресованные к русским классическим авторам в целом, к Ломоносову особенно применимы. Одическая поэзия и ставит, в конце концов, Ломоносова в ряд крупнейших русских национальных (в значении – думающих об исторических путях России) поэтов. Кстати, в оде с наибольшей отчетливостью проявилась и историческая продуктивность поэтического его гения³⁴: недаром, столь тонкие ценители русского слова, как Л. В. Пумпянский и А. В. Чичерин, указывая на «чисто пушкинские» поэтические обороты Ломоносова, приводили соответствующие примеры едва ли не исключительно из его од.

Итак, центральным нервом художественного мира М. В. Ломоносова является – без всяких сомнений – ода. Уже это требует проявить к ней особенное внимание. Кроме того, в истории всего одического жанра Ломоносову принадлежит исключительная по влиятельности роль: он оказался подлинным создателем оды в России, определив, к тому же, дальнейшую ее историю. Причем, говоря о ломоносовской оде, надо все время держать в сознании две ее ипостаси – конечно, не разделенные непреодолимой границей, но принципиально различные по тематике, композиции, функциям – оду торжественную и оду духовную. Начнем с первой.

Ломоносов не был первым русским панегирическим одописцем; к тому моменту, когда он обратился к данному жанру, тот обладал уже в русской поэтической теории и практике некоторой историей. Как раз к моменту поэтического явления Ломо-

носова русской публике в основном завершились первые этапы развития русской торжественной оды. Нельзя не согласиться с Н. Ю. Алексеевой, указавшей на альтернативы этого развития, связанные с переориентацией с горацанской на пиндарическую традицию; данная переориентация происходила на фоне реформы русского стиха. В этом процессе – одном из важнейших в историческом движении словесности XVIII столетия Ломоносову принадлежит, возможно, самая значительная роль; именно его усилиями пиндарическая ода заняла в высшем регистре литературной культуры доминирующее положение и стала определять – во всяком случае до явления Державина – магистральный сюжет русской высокой поэзии.

К Горацию – одному из главных, если не главному вообще литературному авторитету Антиоха Кантемира, очень значимому и для В. К. Тредиаковского – Ломоносов был скорее равнодушен. Правда, он перевел уже неоднократно вспоминавшуюся нами оду «*Exegi monumentum...*» – очевидно, самое известное и совсем по особому прозвучавшее в нашей литературе сочинение Горация, и перевел с предельной для своей эпохи глубиной проникновения в подлинник³⁵, но в собственном поэтическом творчестве от горацанства – и в тематическом, и в композиционно-стилистическом его регистрах – Ломоносов был весьма далек. Свои оды он строил на совсем других, пиндарических, основаниях.

4.

В области пиндарической оды у Ломоносова также был предшественник – и тот же, что и во многих других его начинаниях – Тредиаковский. В своих жанровых поисках 1730-ых годов, воплотившихся в «Оде торжественной о сдаче города Гданьска» (1734), тот – опираясь на немецкие оды Г.-В.-Фр. Юнгера – органично усваивает (вначале – в силлабической систем

стихосложения) как форму пиндарической оды, прежде всего, ее строфическое членение и синтаксическую организацию, так и ее внутренний пафос, пронизывающий ее «пейтический восторг». Однако, не умаляя заслуг Тредиаковского, все же следует сказать, что под пером Ломоносова вроде бы уже созданный на русской почве жанр обретает новое – и подлинное – рождение. Нет никаких сомнений в успехе одического предприятия Тредиаковского, более того, можно даже удивляться тому, какого он достиг «успеха в овладении одической интонацией и подиной одической энергией»³⁶, но тем не менее лишь после торжественных од Ломоносова окончательно и бесповоротно определилась русская одическая традиция, причем определилась в исторической своей плодотворности.³⁷ Недаром, при всех своих достоинствах Гданьская ода Тредиаковского очень быстро перешла в разряд литературных окаменелостей, в то время как Хотинская ода Ломоносова («Ода блаженныя памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года» – первая его торжественная ода) вся устремлена в будущее, в ней «поражает “исторический резонанс” каждого стиха, почти каждый звучит по-пушкински»³⁸.

С 1739 по 1764 год – а одическое творчество Ломоносова как раз и охватывает это двадцатипятилетие, четверть века – он написал двадцать панегирических од (не считая переводных), причем обращение к торжественной оде не было таким уж регулярным, как иногда полагают: периоды активности сменялись паузами, между одами возникали достаточно значительные временные промежутки – два (перерыв между 1748 и 1751 гг. или 1752 и 1754 гг.), а то и три года³⁹ (между 1754 и 1757 гг.). Памятуя, что одическая поэзия Ломоносова была, как уже отмечалось, свободным проявлением его личного чувства (хотя и неразрывно связанного с общенациональным), мы этому не можем удивляться. Так же как и тому, что пиндарические оды Ломоносова отмечены почти каждая своим внутренним своео-

бразием: они не похожи друг на друга, причем данное несходство подчас оказывается весьма значительным. Отличаются оды и по уровню поэтического совершенства; не только некоторые ранние оды (например, хронологически второй ломоносовский опыт в данном жанре «Ода в торжественный праздник высокого рождения Иоанна Третьего 1741 года августа 12 дня») явно уступают произведениям последующего времени, но и зрелые оды удачны далеко не в одинаковой степени.

Тем не менее, панегирическая ода Ломоносова отличается очевидным единообразием, в ней отчетливо проступают одни и те же особенности – при всей самостоятельности конкретных проявлений она отмечена поразительной целостностью. Это обусловлено целым рядом обстоятельств, из которых наиболее важными, очевидно, являются три.

Во-первых, панегирические оды Ломоносова одинаковы своим местом в культуре, соответственно, они не отличаются друг от друга социальными функциями. Несмотря на личную инициативу Ломоносова в их написании, торжественные оды неизменно становились явлениями общественной жизни и приобретали статус официального культурного факта. Выход оды в свет – т.е. ее публикация и преподнесение императрице (степень их совпадения во времени была размытой, ода могла и не вручаться монарху) был связан с государственным праздником, либо важным событием имперской жизни⁴⁰; стихотворное произведение тем самым входило в торжественный церемониальный акт в качестве важного составного элемента. Культурный контекст такого рода не мог не сказаться не только на функционировании оды, но и на ее внутренней структуре: будучи индивидуальным словесным поступком, она, одновременно, оказывалась выражением общего мнения; голос одического поэта оборачивался гласом народным. Это отчетливо проявлялось в дейктической организации поэтического текста: субъектное начало в нем выражалось посредством двух местоименных форм – «я» и «мы»⁴¹,

причем справедливым, в целом, представляется соображение Н. Ю. Алексеевой о том, что «я» выражает «мысли и чувства одического поэта», «мы» – мнение нации.⁴²

Во-вторых, ломоносовские торжественные оды отличаются строгим единообразием своего формального построения. Они написаны четырехстопным ямбом и делятся на строфы, по десять стихов каждая. Несмотря на некоторые вариации, ломоносовская одическая строфа сохраняет устойчивость во всех его торжественных одах; она восходит к каноническому европейскому образцу: AbAbCCdEEd, который под пером «наших стран Малерба» (как назвал Ломоносова Сумароков) стал органичной строфической формой русской высокой поэзии, неотъемлемой от ее последующей истории. Строфика, вообще неотъемлемая от одического жанра, в ломоносовской торжественной оде играет особо важную роль прежде всего благодаря самодостаточности и завершенности отдельных строф, каждая из которых семантически и синтаксически закончена; движение поэтической мысли осуществляется как бы скачками, оно идет от одной к другой строфе, в известной мере изолированной от соседних: «между строфами не может быть переносов, наличие синтаксических связей сведено к минимуму»⁴³. Такая дискретность (впрочем, весьма относительная) придает оде в целом гибкость, и соответственно, глубину; при всей жесткости формального структурирования текста, она обладает вариативностью, процессы текстообразования в ней не схематичны, а полны динамики; ода оказывается внутренне свободной. Эта свобода, созидаемая композицией стихотворения в целом, поддерживается и организацией строфы самой по себе – ей присущи «внутреннее многообразие и большая динамичность постоянного перехода от рифмовки перекрестной к смежной и от смежной к охватной. Не могу удержаться и от более рискованного выражения: первый катрен – это мысль и действие, голова и руки строфы, двустышие – крепко стянутая талия, вто-

рой катрен с разбегом, который дает кольцевая рифмовка – это движение к дальнейшему – быстрые ноги строфы. У строфы человекообразный облик». ⁴⁴ Сравнение действительно рискованное, и уводящее мысль за пределы литературоведения как строгой науки, но к Ломоносову оно вполне применимо – его сознание было проникнуто идеей единства мироздания, эквивалентности всех его элементов – и живых, и неживых. Только что приведенные слова Ломоносову, скорее всего, пришлись бы по вкусу и вряд ли его покоробили. Кстати, в «Кратком руководстве к красноречию...» он и сам писал о словесном творчестве в подобном духе.

В-третьих, все торжественные оды пронизаны одним и тем же пафосом, в них царит атмосфера предельного эмоционального напряжения.

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой, –

начинает Ломоносов «Хотинскую оду» – свой первый опыт в панегирическом жанре. И этот «внезапный восторг» не просто присутствует во всех его последующих торжественных одах; он в них доминирует, полностью определяя характерные их особенности.

Поэтический восторг – чрезвычайно важная, может быть, важнейшая черта европейской пиндарической оды, без него она просто не может состояться. Ведь одический поэт менее всего напоминает подобострастного льстеца, он восхищается предметом собственного лирического созерцания не из расчета и не по должности, а следуя велению взволнованного сердца, согласно с этой взволнованностью воспарившего ввысь ума. Дело в том, что смысл торжественной оды состоит не в похвале власти, не в похвале вообще – поэтому определять ее как похвальную вряд ли корректно. Ее задача в другом – в обнажении сокрытой

основы мира, субстанциального уровня его предметов и явлений. Через искаженные земной конкретикой образы идеальных сущностей ода проникает в самые эти сущности, обнаруживая внутреннюю красоту Вселенной, отражающую величие Творца.⁴⁵ Конечно, грандиозная эта задача – задача всего искусства, а не оды только, более того – это задача любого вида познавательной деятельности человека. Однако искусству отводится здесь особое по важности место: оно, возможно, успешнее, нежели что-либо другое до искомого результата.

Сказанное выше в равной степени соответствует как барочному, так и классицистическому мирозерцанию и эстетике; барокко и классицизм в данном отношении не отличаются друг от друга. Разница состояла лишь в том, что барочное искусство предполагало трудное и напряженное прохождение хаоса эмпирической конкретики; приобщение к экзистенциальным началам предваряется долгими блужданиями по жизненному лабиринту, причем эти блуждания должны быть продемонстрированы; лишь потом следует акт прозрения. В классицизме же это прозрение не требует столь мучительных усилий, к нему приводит чистое умозрение: посредством разума очищая бытие от всего случайного, поэт постигает чистые сущности, заключающие в себе гармонию.

Созерцание такой гармонии и вызывает восторг, в оде достигающий предельной своей интенсивности, что и делает оду иерархически маркированным жанром.⁴⁶ Применительно к торжественной оде гармония обнаруживается в плоскости исторического существования: торжественная ода за реалиями государственной жизни ощущала наиболее близкие к совершенству виды ее существования, то, что приближается к идеалу – насколько он достижим в условиях земного бытия. Обнаружение в действительности идеальной составляющей, точнее – прозрение в ней идеального – требовало огромного внутреннего напряжения, следствием которого было парение одического по-

эта. Он воспарял в искреннем восторге перед представавшей его умственному взору картиной, ощущая трепетную радость перед раскрывавшейся – пусть лишь в качестве возможности – гармонии общественной жизни.

Все это и придавало оде колоссальное эмоциональное напряжение – при крайней отвлеченности от бытовых деталей и интимных психологических переживаний ода совсем не лишена лиризма (вопреки нередко высказываемому мнению). Ее интеллектуализм окрашен личностными переживаниями – и весьма интенсивными.

5.

Отмеченные выше три особенности торжественной оды (принадлежность к придворной панегирической культуре, единообразию формальной структуры, поэтический восторг) и определяют целостность ломоносовской одической поэзии. При общей важности данных особенностей наибольшее значение имеет, все же, третья – поэтический восторг; и не только из-за того, что он прямо связан с главными семантическими линиями, очерчивающими поэтический смысл торжественной оды, но и потому, что от него непосредственно зависит одический стиль, переносящий этот восторг в область поэтического слова.

Действительно, ломоносовский одический стиль уже в XVIII столетии квалифицировался не иначе, как парящий, великолепный, необыкновенный, причем эти его качества ощущались как прямое проявление «восторженного» состояния пиита, перенесенного Пегасом на Геликон и испугавшегося в Гиппокрене. Возможно, отчетливее всего ощущение от столкновения с этим стилем передал Г. Р. Державин: описывая свой поворот к самостоятельному творчеству, он (называя себя в третьем лице) замечал: «Он в выражении и стиле старался подражать г. Ломоносову, но, хотев парить, не мог выдержат».

постоянно, красивым набором слов, свойственного единственно российскому Пиндару велелепия и пышности». ⁴⁷ В этом суждении точно определена не только предельная возвышенность ломоносовского одического стиля, но и его системность, последовательность в использовании тех или иных приемов, «ровность», что неизменно отмечалось такими читателями и почитателями поэзии Ломоносова, как Н. И. Новиков, М. Н. Муравьев, А. С. Шишков.

Поэтический стиль Ломоносова и нельзя определить по-другому: все в нем тщательно продумано; все в нем на своих местах, нет случайности и спорадически возникающих здесь и там принципов, согласованные между собой элементы на всех уровнях складываются в систему.

Начнем со звуковой организации ломоносовской стиховой речи:

Стремнинами путей ты разных
Прошел ли моря глубину?
И счел ли чуд многообразных
Стада, ходящие по дну?⁴⁸

Прежде всего бросаются в глаза ассонансы, тщательно продуманная вокалическая структура – повторение фонем у: путей – глубину – чуд – дну и а: стремнинами – разных – моря – многообразных – стада – ходящие. Созвучия затрагивают и консонанты, так, отчетливо заметна аллитерация на р: стремнинами – разных – прошел – моря – многообразных. Имеют место также и более глубокие и сложные звуковые соответствия: ст 1-го стиха (стремнинами) связано со ст 4-го стиха (стада), причем данная переключка усиливается одинаковым местом в стихе – началом, – в результате чего появляется оттенок анафоричности. Еще более существенны созвучия рифмующихся слов разных – многообразных, где второе слово, иное и по сло-

вообразовательной модели, и по этимологии, и по семантике, включает в себя весь звуковой состав первого: многообразных. Стоит обратить внимание и на связь многообразных и с именем существительным 2-го стиха – моря. Благодаря этому возникает непрерывное и повторяющееся звуковое движение, проходящее через 3 соседних стиха: разных – моря – многообразных (р-а-з-н-ы-х-, м-р-а-, м-н-р-з-н-х-).

Такие же ровность и взаимосоответствия характерны и для лексики ломоносовских од, о чем уже писал А.И. Соболевский: «Эстетически чуткий Ломоносов тщательно избегает употребления славянских слов рядом с вульгарными русскими, и у него нет в одах ни одного места со сколько-нибудь, на наш взгляд, смешным сочетанием слов»⁴⁹. Данная характеристика очень точно определяет системность лексики од Ломоносова, показывая, тем самым, структурное подобие лексического и фонетического уровней стиха поэта: в обоих случаях все элементы подчиняются непрерывно действующим законам, обуславливающим единообразие текста.

Заговорив о лексическом уровне, мы неизбежно и сразу переходим к следующему – семантическому, ибо у Ломоносова происходит сплошная метафоризация лексики и очень часто многие строфы подряд представляют собой развитие переносных значений. «В отношении к принципам словоупотребления, для Ломоносова характерна борьба с обычным значением слова в языке. Слово, связанное своим конкретным, так сказать, земным значением, мешая его полету ввысь, оно должно утратить свое бедное, простое значение и воспарить в абстракцию»⁵⁰. Такое отношение к поэтическому слову само по себе включает в себе состояние восторга: постоянные семантические трансформации, уводящие слово от привычных смыслов, свидетельствуют о необычности тех значений, которые это слово теперь получает; оно действительно как бы воспаряет над всем обыкновенным и приземленным.

Это обстоятельство придает образному уровню ломоносовского стиля особую важность: в стиховом слове именно на этом уровне поэтический восторг становится наиболее заметным. Причем «воспаренность» нисколько не отменяет предельной семантической значимости, совершенно напротив, большинство ломоносовских тропов неразрывно связаны – с одическим смыслопорождением.

6.

Очень часто эпитет или метафора в сжатом виде заключает в себе все дальнейшее содержание оды. Таков, в частности, эпитет из 2-го стиха 1-ой строфы оды 1747-го года («Ода на день вшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны...»):

Возлюбленная тишина.

Поэт недаром употребляет имя прилагательное возлюбленная, заключающее в себе нечто более интенсивное, активное, направленное на предмет, нежели его синонимы любимая, любезная. Для языка XVIII века глагол «возлюбить» означал не просто полюбить, а полюбить горячо, сильно и, в другом плане, предпочесть, избрать для себя⁵¹. Одновременно, возлюбленная предполагает и некоторую возвышенность, устремленность вверх, ведь префикс воз- содержит в себе представление «о предметах высших... и прямее указывает на подъем, вышину»⁵². Тишина оказывается не просто сильно любимой, она выбрана, предпочтена, в частности, потому, что способна вознести, т.е. духовно укрепить. Последний семантический отклик эпитета возлюбленная актуализируется глаголом дерзают из 8-го стиха той же строфы, прямо и непосредственно связанным с возлюбленной тишиной: корабли «дерзают в море» за тишиной – когда царит последняя, любое плавание возможно.

Дерзают означает: ‘осмеливаются’, ‘мужают’. Получается, что тишина не только придает смелость, она и способствует возмужанию, воспитывает.

И другие слова строфы также соединены крепкими смысловыми нитями. Они и позволяют эпитету – в нашем случае, выражению возлюбленная тишина – имплицитно содержать то, что затем эксплицируется всем текстом: поэтическую (т.е. полисемантическую, не сводимую к логической) идею гармонии, активно любимой человеком и в свою очередь возносящей его к блаженству.

Не менее действенны и метафоры. Так, оду 1748-го года (Ода на день восшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны...») поэт начинает знаменитой метафорой:

Заря багряною рукою.

Это выражение показалось даже П.А. Вяземскому бессмысленным, смутило его и напомнило «спрачу, которая в декабре месяце моет белье в реке»⁵³. Но оно далеко не бессмысленно, напротив, содержательно в высшей степени. В имени прилагательном багряная здесь важны прежде всего три оттенка: во-первых, связанный с кровью, с кровопролитием, во-вторых, цветовое обозначение – ярко-красный, пурпурный, в-третьих, представление о царском величии (багрянородный – принадлежащий по рождению к царскому роду)⁵⁴. В случае с именем существительным рука на первый план выходят те его значения, что связаны с понятием власти и силы, а с другой стороны – с помощью, с возможностью подсобить⁵⁵. Багряная рука – нечто возвышенное, чистое, способное подбодрить, «спротянуть руку». Отсюда и развивается тема спокойствия, мира, идущего от императрицы Елизаветы и возносящего Россию к величию. Не случайно именно в этой оде находится знаменитое описание покоящейся России, где, в виде женщины, она:

Покоится среди лугов.

В полях, исполненных плодами,
Где Волга, Днепр, Нева и Дон
Своими чистыми струями
Шумя, стадам наводят сон,
Сидит и ноги простирает
На степь, где Хину отделяет
Пространная стена от нас;
Веселый взор свой обращает
И вкруг довольства исчисляет,
Возлегли локтем на Кавказ.

Но багряная рука, одновременно – и обагренная; тема крови, огня, также соотносящегося с багрянцем («Как медь в горниле, небо рдится») – и медь, и рдится указывают на различные оттенки красного цвета), войны, в свою очередь, возникает в оде, контрастируя с темой тишины. «В оде 1748 года единство ее основано на сквозной теме – борьбе двух контрастных начал», – отмечал И. З. Серман⁵⁶, и эта борьба в сжатом виде, концентрированно, уже содержится в метафоре, открывающей текст.

Слово употребляется не само по себе, не отдельно, а как часть единого семантического целого, где все взаимосотнесено и от каждого элемента зависят все остальные. При этом все проникнуто пафосом восторга, парением одического поэта, прозревающего в реальном контуре идеального. Эти же идеальные начала бытия определяют и преломление русской жизни одическим словом: великолепный, парящий стиль формирует полностью соответствующий ему образ мира, явленный в ломоносовских торжественных одах.

Как уже отмечалось, торжественные оды Ломоносова создавались по разным поводам, однако причина их написания неизменно оставалась одной и той же – восторг перед Россией.

Россия в них и изображалась – вне зависимости от того, шла ли речь о взятии Хотина, первых трофеях Иоанна Антоновича, дню рождения Елизаветы или же восшествию на престол Екатерины.⁵⁷ Отвечая в «Разговоре с Анакреоном» на оду своего мыслительного собеседника, имеющую в греческом подлиннике название «К девушке», а им обозначенную лишь порядковым номером (XXVIII ода), Ломоносов определяет задачу своей поэзии исключительно как изображение России:

О мастер в живописи первой,
Ты первой в нашей стороне,
Достоин быть рожден Минервой,
Изобрази Россию мне.

Обобщенные картины России действительно обнаруживаются во всех его пиндарических одах. Прежде всего, Россия изображается им неизменно как огромная страна, раскинувшаяся во все стороны света; «формула протяжения России», как определил этот смысловой комплекс Л. В. Пумпянский⁵⁸, чрезвычайно важна Ломоносову: он постоянно пользуется, при характеристике своего предмета формулой «от – до»:

От теплых уж берегов азийских
Вселенной часть до вод Балтийских

или в той же оде («Ода в торжественный праздник... рождения Иоанна Третьего...»):

От устья быстрых струй Дунайских
До самых узких мест ахайских.

Россию «обнять не могут семь морей», настолько она «пространная... держава».

Принципиальна для Ломоносова не только пространственная величина, «огромность», но и соединение в российских пределах различных частей света: Севера, Юга, Запада, Востока; в России есть все, что только можно обнаружить на земле в целом, в том числе – и разные народы:

Народов твоя державы
Различна речь, одежда, нравы.

Россию даже трудно назвать просто страной, она – нечто большее, скорее она – «вселенной часть». И на этой «пятой части всей земли» царят гармония и порядок, в ней – «ненарушимый строй во всем» (Ф. И. Тютчев):

Там мир в полях и над водами,
Там вихрей нет, ни шумных бурь;
Между млечными облаками
Сияет злато и лазурь
 («Ода на день брачного сочетания...
Петра Феодоровича и... Екатерины Алексеевны 1745 года»).

Или в «Оде на прибытие из Голстинии и на день рождения... Петра Феодоровича 1742 года...»:

Млеком и медом напоенны,
Тучнеют влажны берега,
И, ясным солнцем освещенны,
Смеются злачные луга.
С полудни веет дух смиренный,
Чрез плод земли благословенный.
Утих свирепый вихрь в морях,
Владеет тишина полями,
Спокойство царствует в градах,
И мир простерся над водами.

Огромные пространства России, многоликость ее уклада, то, что в ней «языки многи», еще более, разлитая всюду гармония – все это в совокупности говорит о том, что Россия в изображении Ломоносова – это Империя, причем, Империя не столько в конкретно-историческом, сколько в историософском своем смысле.

7.

Надо сказать, что в государственно-политическом отношении вопрос об имперском характере России стоял в середине XVIII столетия весьма остро: принятый Петром I титул императора большинством европейских стран не признавался, как раз в эти годы петербургское правительство о таком признании хлопотало особенно усердно. У русских же патриотов (а здесь уместно напомнить, что до манифеста о вольности дворянской все литераторы были безусловными патриотами) никаких сомнений императорский статус монарха не вызывал, да и вызывать не мог; в том, что Россия – империя они были уверены, причем в российской исторической жизни они усматривали не только внешние, так сказать, признаки империи; нет, они – и Ломоносов в особой степени – ощущали в ней присутствие Империи в идеальном ее состоянии, Империи не как социальной реальности, но как историософской идеи.

Что же такое Империя в таком ее понимании? В самом общем виде можно сказать, что Империя – если перевести данную категорию в отвлеченно-идеальный план, что и делали старинные европейские мыслители, в их числе – Ломоносов – совсем не просто государство, она – государство в самом идеальном своем выражении.⁵⁹ Власть Империи – это власть особая, власть *Dei gratia*; более того, земная Империя подобна Небесному Царству, является его отражением, вернее – символом в религиозном смысле данного понятия: в Империи «одна реальность

(земное государство – П.Б.) являет другую (Царство Небесное, Царство не от мира сего со своей таинственной и сложной иерархией Небесных сил, описанной Дионисием Ареопагитом – П.Б.), но – и это очень важно – только в ту меру, в которой сам символ причастен духовной реальности и способен воплотить ее»⁶⁰. Поэтому на практике идея Империи никогда не может воплотиться с полной адекватностью; это заложено в идеальной природе данной историософской категории. Ее возможно прозреть лишь посредством искусства, если иметь в виду искусственно словесное – прежде всего в торжественной оде, что обусловлено особенностями одического жанра, о которых говорилось в конце предыдущего параграфа. В оде же сущность Империи оказывается явленной во всей своей отчетливости – как торжество Логоса над хаосом, как воплощение Логоса в форме земного государства, как торжество Благодати – в философском, а вернее, богословском значении данного слова, в русской культуре проявившемся уже в первом завершенном порождении русского художественного слова – в «Слове о Законе и Благодати» митр. Илариона.

Пожалуй, наиболее полно прозрение в России Империи проявляется в топике торжественных од Ломоносова, прежде всего, в топосе тишины, для Ломоносова особо важном⁶¹. В самом общем виде в топосе можно видеть двуединое явление, с одной стороны, представляющее собой способ аргументации или даже аргумент, а с другой – средство словесного оформления мысли, обладающее определенными возможностями убеждения.⁶² 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.

Узнаваемость топоса позволяет говорить – в известных пределах – о его клишированности; в топосе не так уж и трудно разглядеть «родство...со...стереотипом, т.е. с убеждением, глубоко укорененным в коллективном сознании, хотя и не проясненным и даже не могущим быть доказанным».⁶³ Подобная «недосказанность» топоса, не мешающая его распознаванию, вместе с тем, лишает его плоскостности и одномерности, делает содержательно емким и даже многоплановым, что, со своей стороны, поддерживается его открытостью: в топосе следует видеть скорее модель, нежели совокупность конкретных фактов и только их. «Топос, – писал Д. Чижевский, – 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»⁶⁴. Собственно говоря, этой же цели служит и присутствующая топосу образность: в художественной речи ядром топоса обычно оказывается троп, прежде всего – метафора. Еще одна важнейшая черта топоса – его аксиологичность: он неизменно содержит в себе оценку того явления действительности, характеристике которого служит; такая оценочность есть результат убеждающей функции топоса: убеждение в чем-либо с неизбежностью предполагает оценивание.

В эпоху рефлексивно-традиционалистской словесности топика, по словам Е.-Р. Курциуса, напоминала склад, в котором сберегались идеи самого общего характера, какие можно было использовать «во всех сочинениях, как устных, так и письменных».⁶⁵ Такое ее значение было обусловлено организующими культуру «готового слова» принципами: в условиях доминирования риторического сознания топика просто не могла не оказаться в самом центре процесса поэтического творчества. Ведь топос – это и есть «готовое слово» в наиболее явном виде; его употребление означает то, что действительность изображается

не прямо, но «через слово» (А. В. Михайлов); автор не пользуется возможностями непосредственного описания реального мира, между этим миром и творцом лежит слово, определяющее и понимание, и последующее воссоздание этого мира художником в литературном произведении.⁶⁶ «Создание высказывания с использованием топоса напоминает добавление и соединение полуфабрикатных элементов или, возможно, точнее, вмонтирование такого элемента в стену словесных кирпичей»⁶⁷ - пожалуй, трудно найти более точное определение акта литературного творчества в риторическую эпоху.

8.

Как уже отмечалось, топос тишины занимает в поэзии Ломоносова, прежде всего в ее ядре – в оде – исключительно важное место. Способы его языковой реализации оказываются весьма различными; в одних случаях он воплощается в предельно сжатой языковой форме – «тихих дней венец», «море нашей тишины»; в других – в более развернутой:

Чтоб род российский и соседы
В глубокой были тишине...
(«Ода... на праздник рождения...», 1757);

Иногда – приобретает вид подробных описаний:

Пять крат под счастливой державой
Цветами красилась земля;
Стократной облеклися славой
Российски грады и поля:
Стоят трофеи вознесенны,
Цветут оливы, насаждены
Елисаветиною рукой,
Что новых светов достигает;

От той Европа ожидает,
Чтоб в ней восставлен был покой...
(«Ода на день восшествия на престол...», 1746)

Или же – знаменитые стихи:
Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна!
Вокруг тебя цветы пестреют
И класы на полях желтеют,
Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою;
Ты сыплешь щедрою рукою
Свое богатство по земли...
(«Ода на день восшествия на престол...», 1747)

Рассматривая «тишину» в ломоносовских одах, нельзя не обратить внимания на ее странное соседство с движением, шумом, войной, вообще динамикой разного рода. Это удивительно, ведь тишина, если понимать ее как состояние и видеть в ней умиротворенность, покой, в принципе противоположна всякой внешней активности. У Ломоносова же такой противопоставленности нет, более того, в некоторых случаях наступление «тишины» прямо сопровождается чрезвычайными потрясениями:

Но холмы и древа, скачите,
Ликуйте, множества озер,
Руками, реки, восплещите,
Петрополь буди вам пример:
Елисавета к вам приходит,
Отраду с тишиной приводит...
(«Ода на прибытие императрицы Елисаветы
Петровны...», 1742)

Примеры подобного рода заставляют задуматься над тем, что, собственно говоря, представляет для Ломоносова «тишина», какое значение доминирует в ней. Для ответа на такой вопрос в первую очередь надо обратиться к семантике данного слова. Ее достаточно хорошо вскрывают те синонимы, при помощи которых происходит словесное воплощение интересующего нас топоса. Наряду с такими лексемами, как «покой» («Дугу поставил в знак покоя», «Счастливых и спокойных лет») и «мир» («То нас желанный мир прославит»), развитие топоса связано с лексемами «кротость» («кротким оком», «сей кроткий глас», «кратко разглашайте»), «прозрачность» («ключи прозрачны»), «ясность» («где воды протекают ясно»), «стройность» («да движутся светила стройно»). Последние два слова – «ясность» и «стройность» – особо важны, они непосредственно ведут к тому смыслу, который поэт вкладывал в понятие «тишины».

Характеризуя семантику слова «ясно» в древнерусском языке, И. И. Срезневский в своих «Материалах для словаря древнерусского языка» приводит такие значения, как «светло, чисто, отчетливо, определенно, понятно, открыто». ⁶⁸ С другой стороны, и начале XIX века, в языке А. С. Пушкина, данная лексема также связана со спокойствием, безмятежностью, логичностью, четкостью. ⁶⁹ Этот семантический комплекс при всех исторических модификациях сохраняет свое (по крайней мере потенциальное) значение и в XVIII веке, мерцающе присутствует и в лексеме «ясно» ломоносовских од. На это, в частности, указывает ее синонимичность лексеме «стройно». Для последней актуальны значения: отличающийся упорядоченностью, гармоничностью, согласованностью. ⁷⁰ В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля данная лексема (в варианте имени прилагательного «стройный») описана следующим образом: «стройный – что в должном порядке, образе, хорошо устроено, согласно; взаимосоглашенный». ⁷¹

Такая лексико-семантическая реализация топоса «тишина» в ломоносовских одах показывает, что «тишина» для поэта включает в себя сложный семантический комплекс: это свет, красота, блеск, даже пышность и одновременно логичность, четкость, последовательность. Причем разные качества «тишины» согласованы между собой, ибо она, кроме всего, – и соразмерность. А соразмерность такого рода, полная уравновешенность всех элементов – это не состояние, а свойство, атрибут, всегда присущий явлению; он спокойно может сочетаться с динамикой, движением, грохотом. Они – только внешняя сторона дела, не нарушающая внутренней гармонии.

Стоит здесь обратить внимание на вышеприведенное словосочетание «кротко разглашайте», где глагол «разглашать», связанный с динамикой, активностью, даже громкостью, соединяется с наречием «кротко», т.е. скромно, безапелляционно, неосуждающе. Не навязывать другим свои суждения, а спокойно, с любовью, нести истину. Но вместе с тем и не сомневаться в ней, не пассивно выжидать, а деятельно возглашать – таков смысл данного оборота.

Образ оды 1742 года, соединяющий тишину и грандиозный шум ликующей природы, конечно, может быть на языковом уровне понят как типичный барочный оксюморон. Однако на уровне поэтической семантики противоречие, лежащее в основе всякого оксюморона, оказывается мнимым и снимается. «Скакание» холмов и деревьев, «рукоплескание» рек и тому подобное не может смутить соразмерности, говоря ломоносовскими словами – «стройности», огромного и прекрасного универсума, его тишины. При этом «тишина» – это не просто порядок, но согласие, основывающееся на взаимопонимании, взаимообщении на одном и том же языке. Мир, где властвует «тишина», состоит из элементов, открытых друг другу, понятных друг для друга и способных к объединению. На это, в частности, указывают значения открытости, понятности, светло-

сти, присутствующие, как мы видели, в лексемах, посредством которых развертывается у Ломоносова анализируемый топос. Это на самом деле мир не принуждения, а свободного единения, не рабства, но любви, не Закона, а Благодати. Свобода и Империя в ломоносовском одическом творчестве не противостоят друг другу, но органично совмещаются – что, впрочем, вообще характерно для классической литературной традиции рефлексивного традиционализма. Не в меньшей степени, нежели А. С. Пушкин – его гениальный поэтический преемник, завершающий в русской, а может быть, и в европейской литературе (наряду с Гете) таким образом понимаемую классическую эпоху – Ломоносов вполне может быть назван «певцом Империи и свободы» (Г. П. Федотов).

9.

Начало свободы (в философском смысле этого чрезвычайно емкого понятия), столь отчетливо проступающее в топике ломоносовских торжественных од, поддерживается и действующими внутри них субъектно – объектными отношениями, которые строятся по модели «я» – «ты». Действительно, абсолютно несомненно доминирование в этих одах – в обращениях разных синтаксических вариантов и различной прагматической направленности – личных местоимений второго лица; причем единственное число здесь преобладает: «ты» Ломоносов явно предпочитает «вы». Именно на «ты» одический поэт обращается к явлениям окружающего его мира, причем явления эти – весьма разнообразного свойства, одушевленные и неодушевленные. Как «ты» обозначается в ломоносовских одах монарх:

Твое прехвально имя пишет
Неложна слава в вечном льде,

К тебе от восточных стран спешат
Уже американски волны
(Ода на прибытие...Елисаветы Петровны...
1742 года);

та же форма используется и при обращении к России:

В сей день, блаженная Россия,

Елисавет тебе дана

От грозных бед тебя избавить
(Ода на рождения...Елисаветы Петровны...
1746года).

Этой же местоименной формой пользуется Ломоносов, адресуясь и к другим частям света и вообще к географическим понятиям, персонифицируемым в ходе одического смыслопорождения:

К тебе, весь норд и край азийский
(Ода на день тезоименитства...
Петра Феодоровича....1743 года).

На «ты» обращается он и к собственной своей музе и к ее метонимическому заместителю – лире:

Взлети превыше молний, муза

Однако ты и тем счастлива
Что тщишься имя воспевать
Всея земли красы и дива

Ты твердь оставь, о древня лира
(Ода на прибытие...Елисаветы Петровны...
1742 года);

и к иным отвлеченным понятиям, в частности – к тишине: достаточно вспомнить здесь стих из первой строфы знаменитой оды 1747 года: «Ты сыпнешь щедрою рукою». То же обращение используется и по отношению к врагам:

Стокгольм, глубоким сном покрытый,

Ты всеу солнце считаешь

Целуй Елисаветин меч,

Что ты принудил сам извлечь:

(Ода на прибытие...Елисаветы Петровны...
1742 года);

Этот перечень можно было бы продолжить, однако и уже приведенные примеры кажутся достаточно доказательными: мир в многоликости своих феноменов мыслиться в одах как состоящий из множества «ты». Подобное определение другого (как «ты») прежде всего придает ломоносовскому поэтическому миру особые интимность и теплоту. Но, пожалуй, еще более важным оказываются другие аспекты семантики личного местоимения второго лица, которые, в частности, проанализировал Э. Бенвенист.⁷² Во-первых, по его мнению, только позициям «я» и «ты» свойственна категория лица. А во-вторых, местоимение «ты» обладает обратимостью: «тот, кого я определяю как «ты», сам мыслит себя в терминах «я» и, обращаясь в «я», превращает мое «я» в «ты».⁷³ Благодаря этому объекты ломоносовских од, те, описанные одическим словом, явления, которые определены как «ты», получают одушевленность и самосознание, обнаруживают потенцию стать субъектами. Данная потенция, кстати, явно реализуется в структуре торжественной оды: «Ломоносовская ода – по справедливым словам И. З. Сермана – это не единый лирический монолог, обычно она состоит из основного

рассказа от имени одописца, прерываемого монологами –вставками персонажей: бога, природы, России, царей и цариц». ⁷⁴

Взаимоотношения «я» – «ты» другими словами возможно определить как такую модель общения, в которой субъект воспринимает объект адекватным самому себе, т.е. ощущает его организованным (а точнее – созданным) по тем же принципам, что и он сам. Следствием этого является сопереживания объекта как со-субъекта: каждый объект может стать субъектом, поэтому субъект, описывая объект, в известной мере характеризует самого себя. В результате мир торжественной оды Ломоносова оборачивается гармоническим объединением многообразных субъектов, весьма существенно различающихся по месту во вселенской иерархии, но вполне соотносимых по своему внутреннему содержанию и – главное – по своей одухотворенности.

10.

В некоторых отношениях ломоносовская духовная ода близка оде торжественной. Она тоже направлена на выявление глубинных начал бытия и Вселенной, на обнаружение их благодатного источника. И ее пронизывает некоторый вид восторга, достаточно вспомнить «Оду, выбранную из Иова» с ее эмоционально напряженными картинами грандиозного Божественного всемогущества или же «Утреннее размышление о Божием величестве». Но, все же, это восторг другого порядка и рода – не перед Империей, но перед величием Творца, присутствие которого так ощутимо в жизни мироздания, и – может быть, – еще сильнее и удивительнее – в опыте отдельного человека. Это величие для Ломоносова очевиднее и бесспорнее идеальности Империи. Бог не требует комплиментарности, посему духовные оды трезвее и резче, в них не найти налету идеализированности и утопизма, которого пиндарическая ода

далеко не лишена. Возможно, это обстоятельство и определило ту высокую оценку, какую дал им (в отличие от торжественных од) А. С. Пушкин. Кроме того, духовная ода в самой незначительной мере связана с придворной панегирической культурой, от которой ода торжественная, как известно, неотделима. Она в несоизмеримо большей степени обращена к внутренней жизни человека, нежели к социальной его активности. Этим, кстати, обуславливается особый лиризм духовной оды. Выше говорилось и о своеобразном лирическом пафосе торжественной оды; и в ней, несомненно, присутствует личностное начало: пронизывающий ее восторг – это восторг отдельного человека, одический поэт не просто поет совершенство Империи, он выражает свое ею восхищение.⁷⁵ Однако лиризм торжественной оды совсем особый, если так можно выразиться – сугубо исторический; непосредственно и прямо интимного содержания он лишен, точнее, интимным содержанием торжественной оды оказывается ее социально-историческая проблематика. В духовной же оде речь идет как раз об интимных сторонах жизни, недаром при желании в них можно обнаружить автобиографические мотивы. Впрочем, «личные» темы ломоносовских духовных од правильнее было бы интерпретировать не как выражение в слове собственных неповторимых переживаний, но как размышление над внутренними событиями человеческого бытия вообще. Главное в них – это проблемы: греха и добродетели, гонений и воздаяния, справедливости, возмездия, милости. Смысл жизни и согревающая эту жизнь Божественная любовь – вот что наиболее важно для поэта. Последняя особо ощутима в парафрастических духовных одах, т.е. в стихотворных переложениях псалмов, составляющих своего рода стержень духовной оды в целом. Впрочем, все духовные оды – вне зависимости от модификаций – обращены к Богу; в них проблемы рассматриваются строго под углом зрения Божественного присутствия в мире и человеческих попыток его

прочувствовать и осознать. «Все вообще так называемые жизненные вопросы в таком контексте – вопросы человека, живущего жизнью перед Богом, к своему Богу».⁷⁶ В некотором смысле можно сказать, что духовные оды располагаются в пространстве диалога человека с Творцом, что и делает их именно духовными – в самом точном значении данного слова, – а не философскими.

Духовная ода представляет собою в поэзии XVIII столетия явление достаточно сложное, и даже расплывчатое. Как только что было сказано, она включает – в качестве наиболее определенной и неоспоримой своей части – переложения псалмов. Кроме того, к духовной оде принадлежат строфические стихотворения на религиозные темы – если приводить примеры из позднейшего времени, то в первую очередь требуется назвать «Бог» или «Иисус Христос» Г. Р. Державина; религиозные медитации обнаруживаются и в поэзии середины XVIII века, например, в духовных одах А. П. Сумарокова. Впрочем, тут сразу же обнаруживается известная неясность – в частности, возникает вопрос о соотношении непарафрастических духовных од с одами нравоучительными; граница между данными феноменами весьма трудноуловима. Это, естественно, затрудняет осмысление духовной оды во всем многообразии ее разновидностей, причем эти трудности усугубляются также сложными взаимоотношениями духовной оды с одой гораціанской, и недостаточной проясненностью вопроса о натурфилософской тематике духовной поэзии. Последний, как известно, имеет к Ломоносову самое прямое отношение, ему-то и принадлежат самые знаменитые натурфилософские оды XVIII столетия.⁷⁷

Правда, применительно к ломоносовскому поэтическому наследству данные трудности существенно смягчаются тем обстоятельством, что сам Ломоносов (как и многие литераторы того времени) вполне определенно относил основные и важные для себя стихотворные произведения к тем или другим жанрам;

в частности, нам известно, какие именно из них он квалифицировал как оды духовные – издавая в 1751 году «Собрание разных сочинений в стихах и в прозе Михаила Ломоносова, книга первая», в первый его раздел («оды духовные») Ломоносов включил десять од: восемь парафрастических (переложения – «преложения», как называл их сам автор – семи псалмов – 1, 14, 26, 34, 70, 143 и 145 и нескольких глав (38, 39, 40 и 41) ветхозаветной Книги Иова) и две оды, условно говоря, богословско-философские (или даже – натурфилософские) – «Утреннее размышление о божием величестве» и «Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния». Кроме этих произведений Ломоносову принадлежат еще две бесспорные – так как тоже являются «преложениями» псалмов – духовные оды: опубликованный в качестве риторического примера (один из типов «расположения по силлогизму») в § 269 «Краткого руководства к красноречию...» 116 псалом и псалом 103, вернее, стихотворный парафразис его первых шестнадцати стихов. Оба этих сочинения не вошли в издание 1751 года: 116 псалом, вероятно, по причине чрезвычайной краткости – это, вероятно, самый короткий псалом (всего два стиха), под пером Ломоносова он преобразился в четырехстишие; поэт ограничился его публикацией в тексте «Краткого руководства к красноречию...». Псалом 113 Ломоносов не только не напечатал, но, как только что говорилось, и не завершил⁷⁸, впервые он появился в свет лишь в 1784 году, в первом томе «Полного собрания сочинений Михаила Васильевича Ломоносова», осуществленного Санкт-Петербургской Императорской Академией Наук. К кругу духовной поэзии примыкает также и перевод оды Ж.-Б. Руссо «На счастье», хотя в нем едва ли не доминирует общественная (или, выражаясь более мягко, историсофская) проблематика, направляющая этот вдохновенный образец ломоносовского поэтического творчества в сторону торжественной оды.

11.

Рассматривая ломоносовскую духовную оду, надо иметь в виду в первую очередь те произведения поэта, которые вошли в соответствующий раздел издания 1751 года. При вполне понятных различиях между ними – прежде всего обусловленных принадлежностью к двум различным типам духовной оды – парафрастической и, так сказать, духовно-философской – нетрудно, однако, заметить и объединяющие их начала. Во-первых, все они отмечены формальными признаками духовной оды, прежде всего, строфической формой: парафрастические оды написаны четырехстишной строфой, в пяти случаях из семи система рифмовки $AbAb$, в двух (26 и 143) соотношении женских и мужских клаузул оказывается обратным – $aBaB$; в «Оде, выбранной из Иова» используется восьмистишная строфа $AbAbCCdd$; в обоих же «Размышлениях» строфа включает по шесть стихов, причем, в «Утреннем размышлении...» видим чередование женских и мужских клаузул $AbAbcc$, а в «Вечернем...» строго выдержана чисто мужская рифмовка ($ababcc$), что «образует еще большее ускорение, даже некоторую отрывистость строк». ⁷⁹ Строфическая форма и позволяет – в дополнении к жанровому обозначению автора – без всяких сомнений и безоговорочно отнести духовные стихотворения Ломоносова к духовной оде – напомним, что строфа – обязательный формальный признак этого жанра.

Во-вторых, ломоносовские духовные оды соизмеримы по своему объему. Естественно, они отличаются по количеству стихов, и достаточно сильно – самые длинные духовные оды Ломоносова – переложение 34 псалма и «Ода, выбранная из Иова» – насчитывают по 112 стихов, самая короткая (речь идет об одах, включенных Ломоносовым в собрание сочинений, парафразис 116 псалма нас сейчас не интересует) – переложение 14 псалма – всего 20 стихов. Но подобная амплитуда колебаний,

несмотря на свою широту, все же не отменяет принципа соразмерности: при всех количественных различиях, духовные оды не переступают – ни в ту, ни в другую сторону некоего предела, трудно определяемого в литературоведческих терминах, но, тем не менее, вполне ощутимого; все оды остаются в рамках, соответствующих определенной мере – мере «нормального», среднего стихотворения: ни нижняя, ни верхняя количественная граница не выводят духовные оды за данные пределы. Кстати, подобная «усредненность» в перспективе развития поэзии приобретает дополнительную и крайне значимую черту – она усиливает чувство принадлежности рассматриваемых текстов к лирике в узком ее значении.

Соразмерность духовных од усиливается и их строфичностью: единообразие определяющего текстовую структуру композиционного принципа способствует смягчению количественных различий и усиливает ощущение соотносимости объема духовных од. Еще более важным оказывается третье обстоятельство, также относящееся к размеру, – десять духовных од с несомненной очевидностью распадаются на три группы: первая (Псалмы 1, 14 и 145) включает стихотворения, колеблющиеся между 20 и 32 стихами, вторая (Псалмы 24, 143, «Утреннее...» и «Вечернее размышление...») – между 48 и 60 стихами, третья (Псалмы 34 и 70 и «Ода, выбранная из Иова») – между 96 и 112 стихами; промежуточных вариантов между этими достаточно четкими группами нет. С известным (и немалым) преувеличением, но можно все-таки сказать, что духовные оды оказываются представлены лишь тремя своими количественными вариантами; и это тоже способствует их соразмерности.

В-третьих, восемь из десяти духовных од Ломоносова написаны четырехстопным ямбом, одна (26 Псалом) – чередованием четырех- и трехстопного ямба, и одна (14 Псалом) – четырехстопным хореем. Подобное метрическое единообразие, смягченное двумя исключениями, а также ритмическими вари-

ациями и интонационным многообразием, естественно, способствует единству всего корпуса ломоносовской духовной поэзии.

Только что выделенные факторы имеют, при всей своей безусловной важности, отчасти внешний характер. Они касаются формального единства духовных од Ломоносова. Однако объединяющее их начало касается и вещей более существенных, непосредственно связанных с поэтическим содержанием духовных од и даже с их внутренней формой. Прежде всего, данные оды близки друг другу своей проблематикой – имею в виду не вопросы духовной жизни вообще; то, что они непременно присутствуют во всех духовных одах, говорит лишь об их соответствии собственному жанру и, естественно, не свидетельствует ни о каких требующих отдельного разговора переключках между отдельными произведениями. Нет, речь идет о близости несколько иного сорта: ломоносовские духовные оды обнаруживают серьезную философскую нагруженность, причем это относится не только к собственно философским одам («Утреннему...» и «Вечернему размышлению...») – философичность их содержания сама собой разумеется, но и к одам парафразическим, а они могут и не быть столь философски насыщенными: общие проблемы бытия являются предметом переживания и осмысления далеко не во всех псалмах. Ломоносов же проявляет особую заинтересованность как раз в псалмах такого типа, в тех, в которые «вплетаются и размышления»⁸⁰, таким, например, как псалмы 14 или 143, или же 103. Последний (к сожалению, как отмечалось выше, Ломоносовым до конца не переложенный в стихи) является одним из самых интенсивных по глубине и обобщенности направленной на всю Вселенную мысли во всей Псалтири; об этом, в частности, свидетельствует его подзаголовок в славянском тексте – «О мирстем бытия», т.е. о существовании, устройстве, жизни мироздания в целом.

Вообще, среди обсуждаемых в переложенных Ломоносовым псалмах вопросов, те, что связаны с натурфилософией,

наиболее многочисленны, причем, псалмические натурфилософские темы разрабатываются им с предельным тщанием, иногда – более выразительно, нежели в самом псалме. Так, шестой стих 145 псалма – «сотворившего небо и землю, море и вся, яже в них, хранящего истину в век» – в ломоносовском парафразисе приобретает следующий вид:

Несчетно многими звездами
Наполнившего высоту
И непостижными делами
Земли и моря широту

Эта строфа легко обнаруживает немалую свою близость к «Оде, выбранной из Иова» и обеим собственно натурфилософским одам Ломоносова: та же детализация, не лишенная своеобразной научной точности и, одновременно, взволнованное преклонение перед грандиозностью Творения, что и в них. Духовные оды Ломоносова – в обеих их разновидностях – действительно объединяются единством философской проблематики, находящей, при этом, одинаковое поэтическое воплощение.

12.

Ломоносовская духовная поэзия обладает определенной цельностью, однако эта целостность, при всей своей несомненности, так же бесспорно – совсем особого рода, она весьма относительна: вряд ли следует видеть в ней отчетливо организованное целое, сознательно построенное и подчиненное смысловому сюжету такой степени проясненности, что его можно эксплицировать.⁸¹ Возможно и, наверное, даже должно говорить о едином смысловом и волевом пространстве духовных од Ломоносова, но это – не лишенное расплывчатости пространство семантического поля с его подвижными границами, а не

строгая и целенаправленная структура; стихотворные образования гипертекстового типа (т.е. циклы) с их лирической сюжетностью проникают в русскую поэзию значительно позже и, как представляется, вне всякой связи с Ломоносовым. Впрочем, телеологичности его духовные оды, рассматриваемые как целое, не лишены; отнюдь, их пронизывает то же самое волевое усилие, что и оды торжественные – стремление обнаружить гармонические основы бытия, но не в историко-государственной сфере, как там, а в масштабах всего космоса, увиденного сразу же в двух возможных в данном случае ракурсах – как микрокосм и как макрокосм. Этот двойной взгляд и определяет основные полюсы ломоносовской духовной поэзии, которые, не выстраивая в ней, как отмечалось, никакого лирического сюжета, тем не менее, определяют ее завершенность и, одновременно, внутреннее многообразие, придавая при этом ей крайнюю степень эмоционального напряжения, что и делает философски оды подлинно лирическими (о чем уже говорилось).

Космос как микрокосм, т.е. как человек в его усилиях осознать собственную жизнь и окружающий мир, отражающийся в нем, обретая благодаря этому искомую им и ему – и миру – необходимую гармонию – таково, по существу, глубинное содержание ломоносовских псалмических од. Семь переложенных Ломоносовым псалмов обнаруживают между собою немало отличий, и, все же, через них проходят некие общие темы даже не темы, а начала, вообще свойственные всей Псалтыри. Это, во-первых, страстное желание правды, опять-таки, сразу же преломленной в двух плоскостях: правды применительно к отдельной личности, правды как праведности и, с другой стороны, правды в общественной жизни, правды как справедливости. Во-вторых, это осознание собственного несоответствия этой правде, опасности греха, легко возникающего в человеческой жизни: благочестие, к которому устремлен псалмический человек, трудно достижимо именно и едва ли не в первую голову

из-за этого. В-третьих, тема несправедливого преследования, гонений со стороны «злых», обступающих человека со всех сторон и грозящих ему гибелью. В своей совокупности данные темы если и не исчерпывающе, то во всяком случае весьма разносторонне представляют «распахнутость души перед Богом, прославление Бога в его путях и осмысление этих путей», составляющие самую суть Псалтыри, духовно – поэтический смысл которой не имеет «параллелей в античной культуре».⁸²

Словесные мотивы, порожденные воплощением данных начал в стихотворные произведения, наделены в переложениях псалмов интенсивностью различного порядка. Наиболее частотны и влиятельны (в смысле воздействия на смыслопорождение) – первый и, особенно, третий мотивные комплексы. Так тема правды (в обоих ее вариантах) пронизывает переложение 1 псалма, она определяет поэтическое содержание 14 псалма, да и в других стихотворениях она проявляется весьма отчетливо:

Я только от творца прошу,
Чтоб в храм его вселиться...
(Преложение 26 псалма)

Язык мой правде поучится
И истине святой твоей.
Тобой мой дух возвеселится
Чрез все число мне данных дней
(Преложение 34 псалма)

Но я, о Боже, возглашу
Тебе песнь нову повсечасно;
Я в десять струн тебе согласно
Псалмы и песни приношу.
(Преложение 143 псалма)

И примеры подобного рода легко увеличить. Еще резче бросается в глаза тема гонений, красной нитью проходящая через большинство преложений псалмов и нередко формирующая верхний, а потому и самый явный их семантический уровень: нередко именно в нем и видят доминирующий в них художественный смысл, объясняя его автобиографическими причинами.⁸³

Значительно менее явлен второй мотивный комплекс – не совершенства самого героя (т.е. человека, раскрывающего в псалмах свою душу с ее тревогами), его уступки греху. В отличие от других тем он дан скорее намеками, но, тем не менее, его присутствие, пусть и приглушенное, ощущаемое скорее в виде возможного, а не существующего, играет немалую роль. На данные смыслы ломоносовских псалмических парафразисов указывают, например, следующие стихи:

из 26 псалма:

От грешного меня раба

из 70 псалма:

И брэнной сей и тленной груди.

Или – целая строфа (тоже из 70 псалма):

О Боже мой, не удалися,
Покрой меня рукой своей
И помощь ниспослать потщися
Объятой злом душе моей.

Все это формирует мерцающий, однако все же реальный поэтический смысл, связанный с осознанием греховности говорящего псалмическими словами человека. Данный смысл – уже в качестве контекста – начинает воздействовать на семантическое поле некоторых од в целом; прежде всего, это 1 и 14 псалом: путь грешных, о котором прямо, или в отрицательно-зеркаль-

ном отражении (праведник не делает того-то и того-то, что является уделом грешников) идет в них речь, начинается осознаться и как потенциальная судьба самого героя; не просто какие-то люди живут так, подобная жизнь может стать и моим уделом.

13.

Данные семантические линии в ломоносовских псалмических парафразах существуют, естественно, не изолированно; напротив, они тесно и даже неразрывно в них переплетаются. Это и формирует самое общее художественное содержание парафрастических псалмов в целом, их, если так позволительно выразиться, сверхсмысл; его можно определить как попытку решить проблему соотношения зла и добра, т.е., учитывая характер ломоносовского мышления, как теодицею. Действительно, ломоносовские преложения псалмов являются теодицеей в самом точном значении данного понятия, т.е. способом «согласовать идею благого и разумного Божественного управления миром с наличием мирового зла». ⁸⁴ Причем, в них преодоление мирового несовершенства, точнее, его своеобразное «снятие», обнаружение всеобъемлющности добра отнесено к человеку: как к человеческой душе, так и взаимоотношению «человеков» друг с другом.

Чрезвычайная резкость темы людской несправедливости и злобы, подстерегающей человека со всех сторон, привела в научной литературе к неоправданному преувеличению удельного веса данного содержательного комплекса в семантическом поле парафрастических од Ломоносова в целом: «современное общество в своих отношениях к человеку представляется Ломоносову стихией неразумности и корыстолюбия, миром зла». ⁸⁵ Но это, все же, вряд ли так – при очевидности зла, разлитого в человеческом сообществе и, добавлю, – в человеческой душе (хотя бы как потенция) – зло в парафрастических одах совсем

не торжествует, напротив, оно преодолевается: «злые руки»
не в силах сокрушить правого, называющего Бога

Помощник мой и покровитель,
Пристанище души моей.

Преступившие Божественный закон ничего с ним поделать
не могут, они не в состоянии помешать ему

Превозносить твою (т.е. Бога – П.Б.) державу
И воспевать на всякий час
Великолепии и славу.

Более того, «неправедных» – т.е. носителей и распростра-
нителей зла – ожидает возмездие, в конечном счете, им уготова-
на гибель, в то время как «тот, кто ходит непорочно» неизбежно
восторжествует:

Счастлива жизнь моих врагов:
Но те светлее веселятся,
Ни бурь, ни громов не боятся,
Которым вышний сам покров.

Получается, что участь праведного человека в конце кон-
цов счастливее видимого торжества грешников. Почему так
происходит, в целом понятно: контекст Священного Писания,
фрагменты которого (псалмы) и являются источниками параф-
растических од определяет конечную победу добра; и все же
остается некоторая недосказанность, которая увеличивает сс-
мантические потенциалы данных од, делая их смыслы не впло-
не договоренными, а следовательно – динамичными, живыми
в своей неопределенности. Не отменяя, при этом, известной их
прозрачности

Идея торжества добра, значительно усиливается и заключающимися раздел духовных од стихотворениями – «Утренним...» и «Вечерним размышлением...». К ним примыкает и «Ода, выбранная из Иова», парафрастическая по своей природе, но в отличие от переложений псалмов переносящая акцент с человеческой души на устройство Вселенной; в этих трех одах Ломоносов поэтически выражает самые общие свои представления о мироздании. Здесь его теодицея приобретает иной характер – от наиболее простой своей формы, связанной с несокрушимой верой в будущее торжество добра она движется к теодицее «эстетико-космологической» (С. С. Аверинцев), утверждающей, «что все частные недостатки космоса, запланированные художественным расчетом Бога, усиливают совершенство целого. Это уже не столько теодицея, сколько космодицея»⁸⁶ как раз в начале XVIII столетия и нашла наиболее отчетливое выражение, притом свой самый совершенный вид она обрела под пером Г.-Ф. Лейбница («Опыты Теодицеи о благодати Божией, свободе человека и первопричине зла», 1710), одного из наиболее повлиявших (хотя, скорее и опосредованно) на Ломоносова старших его современников.

Нельзя сказать, чтобы Вселенная как макрокосм – а именно ей посвящены три интересующие нас сейчас духовные оды, в совокупности и формирующие второй полюс ломоносовской духовной поэзии – вовсе была бы лишена противоречий и неясности. Отнюдь, в ней многое вызывает недоумение, вполне созвучное беспокойству псалмических парафразисов о злодейской активности зла. Своего рода аналогом этого зла людского сообщества становится – в масштабах всего мироздания – известная его непонятность, предельная затрудненность постижения его законов, затрудненность столь значительная, что невольно вообще возникает сомнение в возможности понимания универсума, чему и посвящено знаменитое «Вечернее размышление о Божиим величестве при случае великого север-

ного сияния». Но в той же самой мере, в какой несправедливости человеческой жизни не означают господства в ней зла, и во Вселенной непостижимые явления не суть свидетельства ее хаотичности; Вселенная гармонична и совершенна полной соразмерностью всех своих элементов – и пречудным устроением каждого из них. Видение этого и наполняет духовные оды Ломоносова эмоциональной энергией любви и благодарности Творцу, которая оборачивается полным оправданием Божественного Промысла о Творении и, следовательно, глубоким и смиренным восторгом – восторгом перед тем «невероятным подарком» (В. Ходасевич) Бога человеку, каким начинает восприниматься жизнь – как жизнь отдельного человека, так и жизнь Вселенной. Совсем особый, этот восторг, тем не менее, абсолютно созвучен восторженному парению ломоносовских торжественных од.

Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969. С.58.

² Там же. С.58.

³ О трагедиях М.В. Ломоносова см., в частности: Серман И.З. Поэтический стиль Ломоносова. Л., 1966. С. 191–245; Западов А.В. Поэты XVIII века. М.В. Ломоносов. Г.Р. Державин. М., 1979. с. 126–137; Клейн И. Пути культурного импорта. М., 2005. С. 263–286.

⁴ Сухомлинов М.И. Примечания. // Ломоносов М.В. Сочинения. Т.1. СПб., 1891. С. 433–436. (вторая пагинация). Стоит здесь обратить внимание на то, что эксперименты Ломоносова над стихом трагедии, в частности, над рифмой, начались еще раньше, в 1740-ые годы, когда он переводил фрагменты из трагедий Сенеки («Медея», «Геркулес Этейский») для «Краткого руководства к красноречию».

⁵ См. об этом: Ломоносов М.В. Сочинения. Т.1. С.318 (вторая пагинация). Т.2. СПб., 1893. С. 378 (вторая пагинация).

⁶ Ломоносов М.В. Сочинения. Т.2. С. 378 (вторая пагинация).

⁷ Впрочем, не следует полагать, что Ломоносов вовсе не интересовался разными русскими эквивалентами для передачи античного стиха: приведенные им в «Кратком руководстве к красноречию...» переводы свидетельствуют об обратном. В частности, он активно использует белый стих, предвосхищая развитие анакреонтической оды (См. об этом развитии: Гуковский Г.А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 103–150); тот факт, что Ломоносов перелагал

ослым стихом не анакреонтику, а другие жанрово-стилистические образцы, думаю, не имеет принципиального значения.

⁸ Представляет несомненный интерес и – в интересующем нас аспекте – имеет немалое значение тот факт, что Ломоносов обращался и к прозаическому «эквиваленту легкой поэзии; в §§ 299 и 340 «Краткого руководства к красноречию...» он (в качестве примеров описаний) предлагает два небольших фрагмента из «Картин» Флавия Филострата Младшего (III н.э.), книги, содержащей описание произведений античного искусства. Из нее Ломоносов выбирает сцены с купидонами, имеющими явные переклички с позднегалантной прозой в духе рококо. На данную связь указал А.А. Морозов. См.: Морозов А.А. Михаил Васильевич Ломоносов // Ломоносов М.В. Избр. произведения. Л., 1986. С. 46–48.

⁹ Ломоносов М.В. Сочинения. Т. 2. С. 374 (вторая пагинация).

¹⁰ Там же. С. 374.

¹¹ Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. С.314.

¹² Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 668–670.

¹³ См. об этом: Серман И.З. Русский классицизм. Л., 1973. С. 188–203.

¹⁴ Там же. С. 196.

¹⁵ Ломоносов М.В. Сочинения. Т. 3. СПб., 1895. С. 325.

¹⁶ Там же. С. 325.

¹⁷ Там же. С. 340.

¹⁸ В данном случае вряд ли был прав И.З. Серман. См.: Серман И.З. Русский классицизм. С. 194–195.

¹⁹ Конечно, надо иметь в виду, что своими стихом и композиционными приемами басни Ржевского и Дмитриева располагаются, скорее, в русле сумароковской традиции.

²⁰ См.: Словарь языка М.В.Ломоносова / Гл. ред. акад. Н.Н.Казанский. Материалы к Словарю. Вып. 2. Лалетина О.С. Хворостьянова Е.В. Метрико-строфический справочник к произведениям М.В.Ломоносова. СПб., 2010.

²¹ Лалетина О.С. Хворостьянова Е.В. Метрика и строфика М.В. Ломоносова. //Петербургская стихотворная культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов. СПб., 2008. С.105.

²² Там же. С.105. Выше, говоря о трагедиях Ломоносова и его анакреонтике, я уже касался его стиховых новаций. См. авторитетную подборку исследований стиха Ломоносова: Словарь языка М.В.Ломоносова / Гл. ред. акад. Н.Н.Казанский. Материалы к Словарю. Вып.1. Исследования и материалы по стихосложению М.В.Ломоносова. Сост., пред. и прим. Е.В.Хворостьяновой. СПб., 2010.

²³ Ломоносов М.В. Сочинения. Т.3. С. 294.

- ²⁴ Чичерин А.В. Сила поэтического слова. М., 1985. С. 207.
- ²⁵ Ломоносов М.В. Сочинения. Т.3. С. 521 (вторая пагинация).
- ²⁶ См. Там же. С. 521–531 (вторая пагинация).
- ²⁷ Мною были указаны далеко не все из даваемых Ломоносовым жанровых образцов и тем более из приводимых им конкретных примеров.
- ²⁸ Западов А.В. Поэты XVIII века. М.В. Ломоносов. Г.Р. Державин. С.151.
- ²⁹ Ломоносов М.В. Сочинения. Т.2. С.311 (вторая пагинация).
- ³⁰ Морозов А.А. Михаил Васильевич Ломоносов. С. 46.
- ³¹ Иоганн-Георг Бок (1698-1762), «профессор поэзии» Кенигсбергского университета и его ректор во время оккупации Восточной Пруссии русскими войсками в ходе Семилетней войны, не был академическим поэтом в точном смысле, однако он принадлежал к той же культурно-социальной группе, что и петербургские немцы, так что перевод его оды 1758 года на день коронации Елизаветы Петровны вполне можно поставить в один ряд с другими ломоносовскими переводами немецких панегирических од. Кстати, после своей оды И.-Г. Бок был принят почетным членом в Санкт-Петербургскую Академию наук, так что и формально он стал академическим поэтом.
- ³² Алексеева Н.Ю. Русская ода. Развитие одической формы в XVII – XVIII веках. СПб., 2005. С.176.
- ³³ Берковский Н.Я. Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 331.
- ³⁴ Несмотря на определенное воздействие на последующую поэзию и других разрабатываемых им жанров.
- ³⁵ Крайне показательно в данном отношении то, что Л.В. Пумпянский в статье «Об оде А. Пушкина “Памятник”» рассматривает ломоносовский перевод как полноценный эквивалент латинского подлинника; в латинской же поэзии (как, впрочем, и во многом другом) Пумпянский не просто был осведомлен, – он ее хорошо чувствовал. О судьбе оды Горация в русской литературе см.: Алексеев М.П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Л., 1967.
- ³⁶ Алексеева Н.Ю. Русская ода. С.113.
- ³⁷ Стоит вспомнить, что после «Оды торжественной о сдаче города Гданьска» сам Третьяковский достаточно долго пиндарических од не писал и его поэзия развивалась в разных направлениях. См.: Алексеева Н.Ю. Русская ода. С.91–160.
- ³⁸ Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. Вступ. ст., подгот. текста и прим. Н.И.Николаева. М., 2000. С.52. Конечно, размышляя о Хотинской оде, нельзя упускать из виду, что нам известна только поздняя ее редакция (1751 г.), как выглядела она в 1739 году, мы не знаем. Однако последующие оды Ломоносова (начала 1740-ых годов) свидетельствуют о его ранней литературной зрелости.
- ³⁹ См.: Алексеева Н.Ю. Русская ода. С.180.

⁴⁰ Из двадцати ломоносовских од семь посвящены дню восшествия на престол, три – дню рождения монарха, две – победам русского оружия, по одной – тезоименитству наследника, его бракосочетанию, новому году, прибытию императрицы на коронацию, благодарению за высочайшую милость; три оды связаны с двумя событиями одновременно (прибытие в Россию вел. кн. Петра Федоровича и его день Рождения, день рождения Елизаветы и день рождения ее внучатой племянницы (дочери Петра Федоровича), день восшествия на престол и новый год).

⁴¹ См., например: Погосян Е.А. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997.

⁴² Алексеева Н.Ю. Русская ода. С.193.

⁴³ Пономарева М.В. Поэтика Г.Р. Державина: проблемы композиции. Автореф. дисс...канд. филол. наук. СПб., 2008. С.8.

⁴⁴ Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. С.308.

⁴⁵ Эта сторона оды получила подробное и глубокое освещение в книге П.Ю. Алексеевой. См., в частности: Алексеева Н.Ю. Русская ода. С.178–198.

⁴⁶ Конечно, в таких подходах есть немало различий, но в главном они совпадают, поэтому оды и в барокко, и в классицизме обнаруживают – при отчетливых стилистических несовпадениях – принципиальное родство.

⁴⁷ Цит. по: Западов А.В. Мастерство Державина. М., 1958. С.32.

⁴⁸ Данный фрагмент взят из духовной оды («Ода, выбранная из Иова...»), однако в интересующем нас сейчас аспекте торжественная ода Ломоносова не отличается от оды духовной.

⁴⁹ Соболевский А.С. История русского литературного языка. Л., 1980. С.125.

⁵⁰ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. С.17.

⁵¹ Словарь русского языка XVIII века. Вып.4. Л., 1988. С. 13.

⁵² Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956. Т. I. С. 230.

⁵³ Гинзбург Л.Я. О лирике. М.-Л., 1964. С. 25. Стоит обратить внимание на то, что данная поэтическая формула заимствована из гомеровского стиля. На это обратил мое внимание Н.Н.Казанский; пользуюсь приятной возможностью выразить ему благодарность.

⁵⁴ Словарь русского языка XVIII века. Вып. 1 Л., 1984. С. 126.

⁵⁵ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956. Т. IV. С.109.

⁵⁶ Серман И.З. Русский классицизм. С. 43.

⁵⁷ Это единство главной общей темы – темы России – является еще одним, так сказать, четвертым фактором, определяющим, наряду с выделенными выше обстоятельствами, целостность ломоносовской одической поэзии.

⁵⁸ См.: Пумпянский Л.В. Ломоносов и немецкая школа разума// XVIII век. Сб. 14. Л., 1983. С.22. О данной формуле у Ломоносова, а также о ее дальнейшей

судьбе в русской поэзии см.: Душечкина Е.В. «От Москвы до самых до окраин...» (формула протяжения России) // Риторическая традиция и русская литература. СПб., 2003. С.108–125.

⁵⁹ См. в более подробном изложении: Бухаркин П.Е. Образ «другого» в русской культуре и мифологема Империи // Вече. Вып.4. СПб., 1995. С.5–19.

⁶⁰ Шлеман А. прот. Евхаристия: Таинство Царства. 2-е изд. Париж, 1988. С.4/

⁶¹ Данный топос вообще является одним из важнейших топосов русской литературы. См. об этом: Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 197–203.

⁶² См. о топосе как литературоведческом понятии: Абрамовська Яніна. Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга пол. XX – поч. XXI ст. Київ, 2008. С. 351–370.

⁶³ Абрамовська Яніна. *Op. cit.* С. 358.

⁶⁴ Čiževskij D. Zur Stilistik der altrussischen Literatur. Topik // Festschrift für Max Vasmer zum 70. Geburtstag. Wiesbaden. 1956. S. 107.

⁶⁵ Curtius E.-R. *Curtius E.-R. European Literature and the Latin Middle Ages.* London, 1953. P. 79.

⁶⁶ См.: Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 116–118.

⁶⁷ Абрамовська Яніна. *Op. cit.* С. 365.

⁶⁸ Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. СПб., 1903. Т.III. С. 1668.

⁶⁹ Словарь языка А.С. Пушкина. Т. 4. М., 1961. С. 1043–1044. Стоит иметь в виду и этимологические связи русского «ясно» с литовским и древнеиндийским языками. См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1973. Т.IV. С. 565.

⁷⁰ Словарь языка А.С. Пушкина. Т. 4. С. 408–409.

⁷¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. IV. С. 341.

⁷² Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С.264–269.

⁷³ Там же. С.264

⁷⁴ Серман И.З. Русский классицизм. С.35.

⁷⁵ Об образе автора в торжественной оде, вообще о проблеме личностного присутствия в данном жанре писал И.З. Серман. См.: Серман И.З. Русский классицизм. С.26–57.

⁷⁶ Аверинцев С.С. Вслушиваясь в слово: три действия в начальном стихе Первого Псалма – три ступени зла // Аверинцев С.С. Связь времен. Киев, 2005. С.24.

⁷⁷ См. о парафрастических одах XVIII века (т.е. о переложениях псалмов) в контексте эволюции жанра духовной оды: Луцевич Л.Ф. Псалтырь в русской поэзии. СПб., 2002.

⁸⁸ Причины, по которым переложение 113 псалма осталось незавершенным, не вполне ясны. См. по этому поводу соображения М.И. Сухомлинова: Ломоносов М.В. Сочинения. Т.1. С.383–384 (вторая пагинация).

⁸⁹ Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. С.315.

Аверинцев С.С. Вслушиваясь в слово. С.24.

⁹⁰ См., например: Серман И.З. Поэтический стиль Ломоносова. С.38–43; Луцевич Л.Ф. Псалтырь в русской поэзии. С.279–280.

⁹¹ Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т.6. М., 2009. С. 83. Именно этими смысловыми особенностями псалмов Н.Н.Казанский объясняет особую роль Псалтыри в формировании исповеди как литературного жанра.

⁹² См., например: Мотольская Д.К. Ломоносов // История русской литературы. Т.III. М.; Л., 1941. С.338–343; Серман И.З. Поэтический стиль Ломоносова. С.39.

⁹³ Аверинцев С.С. Теодицея // Аверинцев С.С. София – Логос: Словарь. Киев, 2006. С.425. Кстати, именно как теодицею определяет духовные оды Ломоносова и Н.Ю. Алексеева в статье «Ода» // Три века Санкт-Петербурга. Т.1. Осьмнадцатое столетие. Кн.2. СПб., 2001. С.45.

⁹⁴ Серман И.З. Поэтический стиль Ломоносова. С.41.

⁹⁵ Аверинцев С.С. Теодицея. С. 429–430.