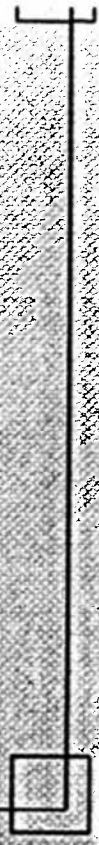
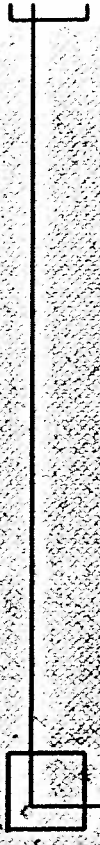


Лотмановский сборник 2



ЛОТМАНОВСКИЙ  
СБОРНИК



- <sup>20</sup> См.: В. М. Жинков, Б. А. Успенский. Царь и бог. Семантические аспекты сакрализации монарха в России. С. 47—158.
- <sup>21</sup> Пантегирическая литература петровского времени. С. 23.
- <sup>22</sup> Там же, с. 283.
- <sup>23</sup> Там же, с. 281.
- <sup>24</sup> Все ссылки даются в тексте по изданию: М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч. Т. 8. М.: Л., 1959; курсив везде наш. — Е. Г.
- <sup>25</sup> Пантегирическая литература петровского времени. С. 284.
- <sup>26</sup> ОР ИРЛИ, ф. 96, оп. I, № 9, л. 43; III, 442.
- <sup>27</sup> См.: Е. Г. Григорьева. Распыление мира в дореволюционной прозе Андрея Белого // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1987. Вып. 748. С. 134—142.

## Традиционная одическая фразеология в творчестве Державина

Е. А. Позосян

Задачей настоящей работы является попытка рассмотреть значения некоторых одических штампов в поэзии Державина. Эти штампы восходят к классической русской оде, и в первую очередь к оде Ломоносова. Прежде чем обратиться к анализу значений, которые ломоносовские и сумароковские формулы получают в творчестве Державина, необходимо остановиться на одной важной особенности организации смысла державинского стихотворения — на подвижности авторской позиции. Подвижность авторской позиции и, соответственно, подвижность значения каждого устойчивого элемента торжественной оды в поэзии Державина как структурообразующий принцип формируются около 1790 года. Обратимся к «Оде на взятие Очакова» — показательному примеру отношения Державина к традиционной одической формуле. Характеризуя эту оду Державина, Я. Грот писал: «Вообще эта ода, по стилю и по картинам, более других напоминает оды Ломоносова». Первые же стихи Державина отсылают к известным словам Ломоносова:

Не медь ли в чреве Этны ржет  
И, с серою кляп, клокочет?  
Не ад ли тяжки узы рвет  
И челоюти разинуть хочет?  
То род отверженной рабы!

Здесь Этна, как и всякий вулкан в системе эмблематики пантегирической поэзии Ломоносова, имеет значение «ад» и обозначает традиционно «врагов» при описании сражения. У Державина эмблема «вулкан» сразу же получает противоположное значение — она символизирует русскую армию:

Везувий пламя изрыгает;  
Столп огненный во тьме стоит,  
Багрово зарево зияет;  
Дым черный клубом вверх летит;  
Краснеет поит, ревет гром ярий,  
Ударам вследа звучат удары,  
Дрожит земля, дождь искр течет,  
Клокочут реки рдяной лавы.  
О Росс! Таков твой образ славы.  
(I, 341—342).

Кроме изменения значения ясно видна и другая особенность державинского описания вулкана — его живописность, подробность. Главными здесь

являются два признака: цвет (преобладают красный и черный — «пламя», «огненный», «багрово зарево», «краснеет», «рдяная», «тьма», «черный») и звук («ревет гром», «звучат удары», «клокочут реки»).

Эти два признака в дальнейшем повествовании Державин закрепляет за «россами». Вслед за введением «ядерной» эмблемы по канонам одической поэзии должен следовать ряд эмблем — идеологических синонимов. Так строятся повествование, например, в хотинской оде Ломоносова: россы и враги — это корабль среди волн, лев среди волков, орлы над вулканом. У Державина за описанием вулкана следует описание весеннего («райского») пейзажа, которое традиционно в одической поэзии имеет эмблематическую природу, знаменует мир и является антонимом эмблеме «вулкан» («аду» и знаку войны). Например:

Но как между стихий с взаимой минет война  
И нам является прекрасная весна,  
От ней неистовства Борен убегают,  
От ней приятные Зефиры вылетают <...>  
Велят всходить цветам, велят уласть волнам.

...Рай прекрасный,

Небес безмрачных образ ясный,  
Где видим кроющую весну.

Там мир в полях и над водами,  
Там вихрей нет, ни шумных бурь <...>  
Струи прохладны обтекают  
Усыпанный цветами луг.

Плоды, румянцем испещренны,  
И ветвям, медом орошенны,  
Весну являют...

Державинское же описание весеннего пейзажа, как и «вулкан», имеет значение «россы»:

Как воды с гор весной в долину  
Низвержась пенятся, ревут,  
Волнами, льдом трясут платину  
К твердыням Россы так текут.  
(I, 343).

Обычно ряды эмблем-синонимов, (таких, например, как «лев» и «Перкулес») возникают на основании общности их смысла (сила, непобедимость) и значения (Петр). У Державина все происходит иначе: эмблемы-антонимы («вулкан» и «весенний пейзаж») несут прямо противоположный смысл (ад, война и рай, мир), но обе означают россов при взятии Измаила. Основной уравнивающий этих эмблем-антонимов, превращения их в синонимы, являются египетские признаки:

«вулкан»:  
дрожит земля  
клокочут реки лавы  
Везувий  
ревет гром

«весенний пейзаж»:  
воды трясут платину  
низвергаются воды  
горы  
воды ревут

Одно и то же описание, таким образом, могут получать у Державина значения, которые традиционно противопоставляются в одической поэзии.

Следующий эпизод в оде Державина — описание новой эмблемы. «Туча с молнией» обыгрывает оба признака Россов — и цвет, и звук:

Идут как в тучах скрыты громы,  
Как двинуты безмолвны холмы,  
Под ними стон, за ними дым.  
(I, 343).

Здесь в описании «туч» объединены два крайних цветовых признака («молнии» и «дым», то есть свет и тьма), точно так же, как и весь диапазон признаков звука («безмолвие» и «гром»). В результате две заданные выше эмблемы, которые традиционно были антонимами, у Державина становятся полюсами одного значения — россов.

Однако эта только установившаяся и далеко не однозначно-простая система значений тут же снова трансформируется в оде — появляется тема ада как обозначение врагов:

Иль ад скрежещет зевом к ним < Россам. — Е. П. >  
(I, 343).

Здесь уже новый механизм трансформации традиционных образов: эмблема («вулкан») и ее значение («ад») разделены и обозначают противоположные стороны (россов и их врагов).

Далее на протяжении оды происходит движение значений, близкое по механизму уже описанному. Например, в строфе «Идут в молчании глубоко...» снова описываются россы:

Во мрачной, страшной тишине  
Зарница только в вышине  
По их оружию итраст  
И только их душа сияет.  
Уж блещут молнии крылами,  
Уж осыпаются громами;  
Они молчат, идут вперед.  
(I, 343)

Эмблема «в тучах скрыты громы» здесь, по-прежнему, символизирует россов, но и указывает на их заряженные ружья, которые еще не стреляют. Она, как и в предшествующем случае (вулкан — ад), отделяется от своего значения, и, как результат, возникают два самостоятельных, противопоставленных ряда признаков:

значение:  
россы  
молчание, тишина  
мрак

эмблема:  
тучи с громами  
громы  
зарница, блещут молнии

↔ ↔

Соотнесенность в этом отрывке верхнего и нижнего миров, при том что в тексте уже была использована идеологема «рай», ведет к появлению у Державина важной ломоносовской темы «рая на земле» как отражения мира небесного в мире земном. Эту тему Ломоносов регулярно вводит в текст посредством штампа «игра природы». Поэтому не случайно мир верхний у Державина отражается в нижнем, а при описании этого отражения он использует слово «играть»:

*Зарница только в вышине  
По их оружию играет  
(I, 343).*

Следом за описанным семантическим сдвигом в оде — новое деление на две стихи: «огнистая заря», которая знаменует «вождей», противопоставлена «тучам» — русским «полкам»:

*Как бурных дней пред облаками  
Идет огнистая заря.*

И тут же значения меняются, происходит перетасовка:

*Какая в войсках храбрость рыяна!  
Какой великий дух в вождях!  
В одной душе рассудком льдыня,  
У тех пылают огнь в сердцах.  
(I, 347).*

Синтез этих противоположных стихий и есть Россы:

*В змие рожденные под системами  
Под молниями, под громами <...>  
Где можно вам сыскать примера?  
Не посреди ль стихийных преи?  
(I, 347).*

Изображение этих «стихийных преи» — знаменитая державинская «чернобагровая туча». Ей отдавы оба противопоставлявшихся до этого признака — красное и черное, она движется «по светлости лазуря»:

*Под тяжкими ее крылами  
Упали кедры вверх корнями  
И затрепетал Ливан кремнист.  
(I, 347).*

Эти стихи, как известно<sup>6</sup>, перефразировка ломоносовских:

*Кремнистые бутры трещат  
И следом дерева лежат.*

Развивая эту тему, Державин обращается и к другому ломоносовскому отрывку, который, как и предшествующий, у Ломоносова связан с идеей «разрушения чина природы». Не случайно в оде Державина появляются «последни дни природы»:

*Представь последни дни природы,  
Что промалася звезда река,  
На огнь пошла стеною воды,  
Бутры завались за облака,  
Что вихри тучи к тучам гнали,  
Что мрак лишь молнии освещали,  
Что гром потряс всемирну ось  
(I, 448).*

Очевидна близость этого отрывка к ломоносовскому:

*Что вихри в вихри ударялись,  
Что тучи с тучами спирались  
И устремляясь гром на гром  
И что надуты вод громады  
Текли покрыть пространны грады...<sup>7</sup>*

Приведенные стихи Державина описывают «как вшла в Измаил Росс». Россу изначально была приписана эмблема «вулкан», при этом традиционное значение ее — ад — не было актуально. Теперь росс получает весь комплекс значений этой эмблемы, в том числе и «разрушение чина природы», что невозможно для ломоносовской оды.

Апология «разрушения чина природы» не может быть совмещена с авторской позицией одописца. И в оде Державина вслед за постоянным смещением значений эмблем, мы сталкиваемся и с неустойчивой позицией автора. В первой части оды он осуждает войну:

*Напрасно, бранны человеки  
Вы льете крови нашей реки,  
Котору должно бы беречь.  
Но с самого веков начала  
Война народы пожирала <...>  
Увы! пал крини и пала терны.  
(I, 348—349).*

С этой точки зрения воспевать Россов, разрушающих чин природы, нельзя. Однако авторская позиция в оде Державина меняется в зависимости от случая, темы:

*И здесь поко лишь браней честь  
(I, 349)*

— то есть «здесь», в данной строфе, автор воспевает бранн, в другом месте может их осуждать. Двойственность от этого получает и оценка Росса: как положительный одический герой он должен быть милостив, но как всякий народ, вовлеченный в войну — жесток:

*Вошла — не бойся, рек, и всюды  
Простер свой троестранный штык.  
Поверглась тел кровавы груды...  
(I, 348).*

Далее развитие одического повествования происходит на материале новой эмблемы — «спящий великан» (значение ее также постоянно изменляется: спящий военный дух России и Вера, Потемкин и Екатерина). Этот новый круг, как и первый, завершается идеологическим пассажем. Однако смысла его прямо противоположен первому: только что автор заявил, что здесь он будет петь брань, теперь он воспекает мир.

Регулярное несопадение смысла с самим собой, постоянное изменение авторской позиции становятся организующим принципом державинской оды. На протяжении ее значения создаются и разрушаются. Если в оде устанавливается противопоставление, например, силы ума (Александр Македонский) силе духа (Россия), —

Там была вселенной покоритель,  
Машин и башен сам строитель,  
Герой, он море закрутил,  
А здесь вождя <...> великий дух  
(I, 350).

— то можно с уверенностью ожидать, что это противопоставление будет снято:

Пусть только ум Екатерины  
Как Архимед создаст машины  
И Росс вселенной потрясет.  
(I, 458).

Или другой пример: описание тучи на фоне небесной лазури (вожди и полки, а вместе Россия) было противопоставлено лесам — Измаилу. А далее меж «вод и звезд» плывут «дремучи рошчи» и уже россы символизируются этими рошдами — матчами русских кораблей.

Устойчивы в державинской оде лишь темы бездн и заполняющего их света и звука. Таков, как уже было показано, конец природы. Кроме того, например, мужество россов:

В полях ли брань, ты тмишь свод звездный,  
В морях ли бой, ты ленишь бездны.  
(I, 342).

Аналогично описывает Державин и грядущую славу погибших:

А слава тех не умирает,  
Кто за отечество умрет:  
Она так в вечности сияет,  
Как в море ночью лунный свет.  
(I, 361).

Философское завершение оды — выражение того, что значение не может сохраниться на протяжении текста. Как борьба стихий воплощала Россия, так и основа существования мира — соединение несоединимого:

Когда на брани вы предметов  
Лихшался любви своей,  
И если, без войны, наветов  
Полна жизнь наша слез, скорбей,  
Утешесь! — ветры в ветры дуют.

Здесь принцип ломоносовского «разрушения чина натуры» отнесен к устройству мира вообще — «ветры в ветры ударялись» — и не случайно описан посредством ломоносовской формулы:

Стихи меж собой воюют.  
Сей свет — учище терпеть.

Мы видим, что Державин очень активно трансформирует ломоносовские принципы организации значений в оде. Ломоносовская структура космоса повторяет структуру пространства оды, структуру государства, структуру соотношения значений эмблем в оде. Все они, при открытом разнообразии риторического оформления текста, строятся вокруг одних и тех же категорий. То есть мир всех возможных значений ломоносовской оды един на всех уровнях и авторская позиция включена в него (автор — на вершине горы Парнас, которая всегда является элементом условного одического пространства) и жестко закреплена.

Авторская позиция в оде Державина подвижна — каждый раз, когда в оде создается относительно устойчивая система значений, позиция автора оказывается ценностно, идеологически и пространственно за ее пределами. Эмблемы в оде Державина меняют значения на протяжении текста, «не помнят» предшествующих контекстов и складываются в синонимические цепочки на основании вторичных признаков, а не на традиционной основе идеологической синонимии. Эти признаки со всем диапазоном имеющихся у них смыслов отдаются в поэзии Державина тому или другому явлению. Важно не только и не столько значение признака, а именно способ соотношения явления и его признака — он знаменует внутреннюю противоречивость любого явления и невозможность однозначного его толкования для Державина.

Ломоносовская одическая формула в большой степени ориентирована на придворную эмблематическую культуру. Предметом од Ломоносова является не «мир значений», высших смыслов (идей), но и не реальность (хотя ода обычно отнесена к конкретному случаю). Ломоносов всегда изображает мир реальный, который уже идеологически оформлен, расчленен и представлен, «репрезентирован» в эмблематической придворной культуре.

Понятие репрезентации как характеристики стиля интересующей нас эпохи использовал Л. В. Пумпянский в курсе лекций «Немецкая поэзия XVIII века». Он говорил о том, что репрезентация вещи или события одинаково характерна и для литературы барокко, и для литературы классицизма, так как поэты и теоретики «двух эпох исповедовали ту же эстетику Скампиера». Это понятие должно пониматься «не в смысле театрального представления, а, скажем дипломатического».

«Истоки понятия „представительства“ лежат в психологии эпохи абсолютизма, в мировоззрении двора и аристократии, превратившейся в персонал, блистательно представляющий величие трона <...> Абсолютизм всюду хотел спектаклем подавляющей пышности внушить идею сверхземного величия монарха; он осуществлял для этого громадную архитектурную программу (Версаль), ослепляла театрализованным церемониалом <...> Версаль стал для германских народов примером для подражания значительно позже <...> значительнее раньше для Версаля организующим образом монархически-придворного спектакля стала, с 1620—1630 годов, католическая Вена <...> фейерверк, фонтаны и водные пантомимы, костюм, мебель, церемониал выезда, праздника, торжества и т. д. <...> Вена же стала для германских стран кольцебилью эмблематики, курьезной науки эпохи абсолютизма <...> Это искусство и родственные ему <...> составляли в совокупности оду-мистерию, представляющую сверхрациональное таинство монархии».

Для ломоносовской оды промежуточным между реальной и текстом ретрезентативным рядом будет, как и для немецких поэтов XVIII в., фейерверк, балет, церемониал или любое зримое (изображенное) эмблематическое действо».

Переходя из текста в текст, одическая формула не теряет связи с ретрезентативным рядом. В поэзии Державина она сохраняет функцию указания на этот зрительный ряд. При этом неожиданные для оды и важные для поэтики Державина эффекты во многих случаях возникают от того, что сам репрезентативный ряд — придворное эмблематическое действо — за полвека, разделяющие Ломоносова и Державина, очень сильно изменился.

Каким было придворное торжество к 1790 годам мы можем судить по описанию знаменитого Потемкинского праздника, которое было сделано Державным. Этот праздник не был рядовым, все признаки придворного торжества доведены здесь до предела, однако он сохранил общую модель эпохи.

Екатерина не любила аллегорических представлений<sup>10</sup>. С ее воцарением условно-схематические, деревянные и матерчатые транспаранты, где каждая мелочь имела идеологический или дидактический смысл и должна была быть прочитана (от сюжета и подписей до времени и места сожжения фейерверка), выходят постепенно из моды. На смену им приходит другая форма придворной культуры — праздник.

Главная декорация Потемкинского праздника — искусственный сад. Этот сад был устроен внутри Таврического дворца и должен был воплощать всю вселенную: в нем «исполненными снами помещена вся природа» (I, 384—385), «все богатство Азии и все искусства Европы совокуплены» (I, 391). Идея вместиť вселенную в сад, а сад в дом (в интрьер) к концу XVIII века была уже достоянием «романной» культуры, важная особенность которой — наивное овеществление философической абстракции, введение ее в сферу быта и частной жизни. Так, например, в романе-аллегории «Дворянин-Философ» Ф. И. Дмитриева-Мамонова, напечатанном в 1796 г., герой «сделал в своем поместье подобие мироздания, начертал в саду орбиты, надел соответствующей величины круги-острова, нассил их живыми суще-

ствами»<sup>11</sup>. Солнцем был дом помещика, соответствующим случаю образом иллюминированный. Такой сад, конечно же является своеобразной трансформацией версальского сада, который как известно, был выполнен в форме солнца (дворца), от которого расходились лучи-аллеи и который был воплощением известной сентенции Людовика XIV «мир есть тень короля-солнца»<sup>12</sup>. На Земле Дмитриев-Мамонов поселил муравьев, одного из них хозяин с гостями «несут к жителям всех планет». Сиповский оценивает этот роман как «Микрометас навыворот» и указывает на то, что «затяг устроит у себя в саду пародию на мироздание и указывает в повести Вольтера «Вавилонская принцесса» (заметим, что в данном случае мир — «заводная игрушка» — помещен в интрьер): «Посреди садов, между двумя каскадами возвышался великий зал овалом на триста шагов в диаметре <здесь мы возвышали зал имитирует эллиптическую траекторию движения планет. — овалный зал имитирует эллиптическую траекторию движения планет. — Е. П.>, которого свод небесный, испещренный звездами золотыми, представляла все созвездия с планетами, каждая в своем настоящем месте и сей свод вертелся так, как небо, махинами невидимыми, как и те, кои движением небесными управляют»<sup>13</sup>.

Овалный зал потемкинского дворца с расписанным под звездное небо сводом («как небо наклонился свод» — I, 391) очень напоминает вольтеровское «игрушечное мироздание»: он как большая механическая игрушка должен имитировать настоящий мир. Так, например, купол овалного зала, в котором был расположен сад, «поддерживался осью столпами», но кроме того, «в зимнем садике для подпора потолка поставлены, подобные кокосовым пальмам, шесть покрытых лубками деревьев, имеющих листья из жести, зеленою краскою выкрашены»<sup>14</sup>. Пальмы эти простояли довольно долго. В 1794 году архитектор Старов обращается к Екатерине II — «как повелено будет, пальмами по-прежнему, или ордеными столпами производить оные», императрица предпочла последнее<sup>15</sup>. По всей вероятности, перестройка осуществлена не была, так как и при Павле I, когда дворец был отдан под казармы лейб-гвардейского конного полка, пальмы еще стояли: «На развалины великолепного Таврического дворца взглянула я со вздохом. Видел обломанные колонны, облупленные пальмы, и теперь еще поддерживающие свода, а в огромном зале с колоннадой, украшенном барельефами и живописью, где прежде царствовали утехы, пышность и блеск, где отзывались звуки „Гром побед раздавайся!“ — чтобы вы думали? — Дымящийся лошадиный навоз <...> На беседках и храмиках стены и двери исписаны сквернословными стихами и прозой»<sup>16</sup>.

Стены зала, как указывает Державин, представляли «отдаленные виды, освещенные мерцающим светом, который вдыхает некий священный ужас». На акварели Федора Данилова (сделана в 1792 году, хранится в Эрмитаже) видно, что восточная стена овалного зала имела роспись, изображавшую зеленую рощу<sup>17</sup>.

Слияние сада и интрьера, особенно в конце XVIII — начале XIX в. — важная черта «домашней мифологии», воплощенной в интрьере; по всей

вероятности оно должно было быть прочитано как превращение «своего дома» в «свой сад» и в «свою вселенную». В этот период широко распространяется мода на «баскетные» — комнаты, оформленные в виде садовой лужайки. Вот пример описания такого интерьера: «В Петербурге мы занимали дом Демидова на Гороховой улице <...> рекреационная наша комната была длинная галерея с оранжереями со сплошными рамами, а в конце ее две стульчики вели в глухую полуротонду с оглавленным ее диваном, расписанную клевыми красками в подражание внутренности беседки с колоннами, а в проемутках их пестрились кусты ярких роз, сиреней и других растений, все в полном цветении. Тогда еще были в ходу оляпистые (по большей части) изображения по стенам густого леса в настоящем почти размере и разные ландшафтные виды. У помещиков средней руки этими сюжетами расписана была обыкновенно столовая, и в большинстве, конечно, случался кистью своих доморожденных живописцев-самоучек»<sup>8</sup>.

Чацкий в комедии Грибоедова «Горе от ума» извительно отзывается о той же моде на интерьеры, оформленные в виде сада:

А наше солнышко? Наш клад?

На лбу написано: Театр и Маскерад;

Дом зеленым раскрашен в виде рощи,

Сам толст, его артисты толще.

На балу, помните, открыли мы двоясь

За ширмами в одной из комнат покскретней,

Была спрятан человек и щелкал соловьем

Певцу зимой погоды летней.

Вяземский, как известно, в качестве прототипа этого грибоедовского героя называет Поздныякова: «Он приехал в первопрестольную столицу потешать ее своими рублями и крепостным театром. Он купил дом на Никитской <...> устроил в нем зимний сад <...> Нечего говорить, что на балах его, спектаклях и маскарадах не было недостатка в посетителях <...> важно на маскарадах своих расхаживал он нарядный не то персиянином, не то китаец. Нет сомнения, что о нем говорится в „Горе от ума“ <...> Не забыл Грибоедов и бородача, который во время бала, в тени померанцевых деревьев „щелкал соловьем“»<sup>9</sup>.

Для того, чтобы сад — игрушечная вселенная — был точной копией, он должен звучать и двигаться: движется эта игрушка у Волтера (посредством «невидимых машин»), «функционирует» и «сад» Дмитриева-Мамонова. Не случайно Потемкин хотел «оживить» свой сад: на пруду во время праздника маневрировали игрушечные флотилии, а через каналы были переброшены механические мосты, построенные известным изобретателем Кулибиным — это были модели разобранного последнего разводного моста через Неву<sup>10</sup>, — они разводились на глазах у публики.

Вернемся к Потемкинскому празднику. За колоннадой открывался сад: «С первого взгляда усомнишься и подумаешь, что сие есть действие очарования, или, по крайней мере, оптики; но, ниспустив ближе, увидишь

живые лавры, мирты <...> не только растущия, но иныя цветами, другия плодами обремененныя» (I, 385). Многие плоды и цветы в саду были искусственными: как указывает современник «лагиады <...> частью же пестрые в подобие лилей, роз, тюльпанов и других крупных цветков, кои висели между столов гиляндами»<sup>11</sup>.

Важным признаком искусственного сада является то, что он создан из драгоценных металлов и камней, и это, в свою очередь, связывает искусственный сад с темой восточной роскоши. Не случайно грибоедовский герой, владелец искусственного сада, по свидетельству Вяземского, расхаживал в костюме не то персиянина, не то китайца. Кстати, там же Вяземский называет праздник в доме Поздныякова — «эта тысяча и одна ночь». В 20-е годы слова «тысяча и одна ночь» применительно к празднику становятся штампом. Так, например, Булгаков сообщает своему корреспонденту: «Ты знаешь, что жена моя большая любительница Тысяча и одной ночи, а потому и понравилось ей очень твое описание Мадатовой свадьбы и пиршества свадебного, да и подлинно, соединяло оно какую-то Азиатскую роскошь. Тургенев <Александр Иванович. — Е. П. > жалеет, я чаю, что не мог тут ни кушать, ни плясать от чувствительности и приличия»<sup>12</sup>. Сад, составленный из драгоценностей, — общее место романа конца XVIII века (переводы Лесажа, романы Чулкова) и регулярно связан с темой Востока. При этом он сохраняет отчетливое значение «рай».

Так, например, в аллегорическом произведении П. Львова «Храм истины, виденные Сезостриса, царя Египетского» «райский» пейзаж описывается следующим образом: «внезапу места, ужасом наполненные, в очарованный рай преобразились <...> явился храм из разноцветного мрамора сооруженный <...> из врат сих по изумрудным ступеням сходил старец <...> на бирюзовом брусе <...> В сенях розовых, жасминных и розмаринных блаженствовали сии избранные <...> я через кристалл увидел прекраснейший вертоград. В нем рощи золотистых пальм <!> <...> небесный свод, изощрен будучи огневездными мирами, подобно горящим свещам, сиял немеркаемым светом. Там горело незходимое солнце <...> благоуханием пышущие крины волновались по значным долинам; тихошумные источники мчали искрометные струи свои по бисерным пескам и <...> терялись в паучих рощах»<sup>13</sup>.

Сам Потемкин называл свой Таврический дворец «рай земной». Екатерина, несомненно иронизируя над любовью Потемкина к пышности и вычурности, писала ему по поводу вторичного пожалования Таврического дворца (после того, как князь продал дворец в казну): «Дав тебе рай земной сегоднего «дачь», «сегодний», «дача» и важной и емкой идеологема «земной рай», без сомнения, шутка, стилистическая игра. Но она отражает и важный и глубокий процесс превращения высокой идеологии в быт, который сопровождался реализацией метафорических значений важных политических категорий: Екатерина действительно ощущала себя монархиней, способной даро-

вать любому из своих подданных «рай земной» в его романической ипостаси — в форме «бриллиантовой».

«Бриллиантизм» потемкинского сада подчеркивается в описании Державина: «На зеленом лугу стоит высокая, алмазовидная, обделанная в золото, пирамида, она украшена висящими гранеными цепочками и вендами, из разных цветопрозрачных камней составленными. Верх ее из камней же, увенчан лучезарным именем Екатерины II. Сим блестящим памятником хозяин хотел, кажется, изобразить твердость и сияние вечной славы своея благотворительницы» (387). «Лучи солнечные, сквозь стен, или забрал стеклянных, ударяя в него, отражаются, и преломляясь несколько крат в телах столь же прозрачных, такое производят радужное сверканье, которого описать не можно. Иногда в самых мрачных тенях мелькают пурпуровые и золотые зары. Нельзя лучше представить добродетель разливающую всюду ее сияние». Мы видим, что сжатая одическая формула типа «Как от солнца луч золотой от нея исходит» или «От ней на подданных течет щедрот поток» у Державина сильно трансформирована и распространена в стиле «бриллиантизма», при этом значение редуцировано несоборно подробно описанию.

Такая декоративная «пирамида», сохраняющая лишь самое примитивное минимальное значение, чрезвычайно близка к философии «натурального сада» Львова, в основе которого лежит представление о необходимости использования традиционно значимых элементов сада в утилитарных целях: «Каждое сооружение усадьбы имеет вполне определенное функциональное назначение и в то же время свой выразительный художественный образ: <...> пирамида — каскад, купальня — грот, кузница — своеобразная театральная декорация <...> является последовательным осуществлением принципа не отходить «утилитарное» от «художественного»». Среди построек такого типа в саду Н. Львова была и пирамида, в которой находился погреб-ледник.

Символом потемкинского торжества можно считать одно из украшений праздника — часы, выполненные в виде слона. Этот золотой слон «обвешанный жемчужными бахромами, убранный алмазами, изумрудами», вместе того, чтобы быть знаком силы, царской власти и т. п., к удивлению присутствующих «начал вращать хоботом» (404).

Приведенный материал дает возможность выделить наиболее важные черты Потемкинского праздника как модели придворного торжества и, в определенной степени, придворной культуры конца XVIII века.

В первую очередь необходимо выделить подчеркнутую игрушечность, искусственность происхождения: размещение солнечной системы в сад, сада в интерьер; использование механизмов, оптических эффектов, искусственных водоемов, деревьев, плодов и цветов. Исходно искусственность является признаком любого сада, всякий сад противопоставлен природе дикой как природа обработанная. Особенно это относится к зимнему саду, где важен принцип смешения времен года и географических пространств: среди зимы одновременно цветут и плодоносят растения с разных концов света. В Потемкинском празднике такая искусственность особенно акцентирована.

Устойчиво общекультурное значение сада — быть моделью и символом вселенной. В сочетании с подчеркнутой искусственностью это значение дает возможность формирования таких идеологем, как «мир — игрушка творца», «мир — иллюзия, результат волшебных превращений», «частная жизнь человека — его мир, его вселенная».

Другая важная черта праздника в Таврическом дворце — «бриллиантизм», связанный с темой восточной роскоши. Эта особенность праздника актуализирует еще одно универсальное значение сада как символа — значение «рая».

Выделенный комплекс значений принадлежит культуре переводного и оригинального романа в России второй половины XVIII века; мы пытались показать это на примере романов Дмитриева-Мамонова «Дворянин-философ» и П. Львова «Храм истины...» Не случайно младший современник Потемкина писал о его празднестве: «Все это воскресало в душе воспоминание о волшебных замках <...> пробуждало мысль о тихой Темпейской долине, о блаженных полях Елисейских», «романический земный сад»<sup>71</sup>.

Некоторые черты этого торжества дают возможность предположить, что Потемкин был внимательным, хотя и очень своеобразным читателем Вольтера. Философскую повесть «Принцесса Вавилонская» Вольтер написал в 1768 году. В декабре того же года Екатерина II сообщает в письме автору, что во время прививки оспы среди других постоянно перечитывает и эту повесть<sup>72</sup>. Повесть впервые вышла на русском языке в 1770 году и переиздавалась в 1781, 1788 и 1789<sup>73</sup>. «Принцесса Вавилонская» изобилует описаниями восточной роскоши, дворцов, садов, драгоценных камней и диких животных<sup>74</sup>.

Особенно интересно для нас описание дворца Вавилонского властителя: «Среди садов, между двумя каскадами, высились овальной формы чертоги в 300 футов диаметром. Его лазоревый свод, усыянный золотыми звездами, воспроизводил точное расположение созвездий и планет. Он вращался, подобно тверди небесной, управляемый таким же невидимым механизмом, какие управляют заоблачным движением. Сто тысяч светильников, в цилиндрах из горного хрусталя, освещали столовую изнутри и снаружи. Буфет, имевший вид амфитеатра, заключал в себе двадцать тысяч золотых ваз и блюд <...> Два других амфитеатра были наполнены: один — плодами всех времен года, второй — амфорами, в которых искрились все вина земного шара.

Гости заняли места за пирушественным столом, изукрашенным цветами и фруктами из драгоценных камней»<sup>75</sup>.

Большое количество деталей этого описания находим и в декорации Потемкинского праздника: овальный зал, купол которого расписан как звездное небо, хрустальные светильники, искусственные драгоценные цветы и фрукты, введение идеи вмещения в интерьер вселенной посредством перечня фруктов и вин (об этом речь еще пойдет ниже).

Другим источником для создания сценария праздника, возможно, послужил труд Вольтера «История царствования Людовика XIV и Людовика XV». Здесь помещено подробное описание Версальского праздника, ко-



торый по словам Вольтера, «превышала все описанное в *романах*». Один из балетов-аллегорий, например, представляла восход солнца, которое символизировало Людовика XIV<sup>3</sup>. Он был воспроизведен на торжестве у Потемкина: «Днялось лучезарное имя Екатерины II. Начался балет; он представлял поселян и поселянок, которые своими телодвижениями изъясняли сердечное благоволение к благоволению светилу»<sup>4</sup>.

Вернемся к «Вавилонской принцессе». Вся восточная роскошь, все вавилонское великолепие в повести Вольтера есть выражение особого взгляда на мир — «философии наслаждения»: «Все единодушно решили, что боги создали царей лишь для того, чтобы ежедневно устраивать празднества, — лишь бы они были разнообразны, — и что жизнь слишком быстролетна, чтобы запомнить ее чем-нибудь иным; что тяжбы, интриги, войны, богословские споры — все, что укорачивает человеческую жизнь, — бессмысленно и отвратительно, что человек рожден лишь для счастья, что не любил бы он столь страстно и неизменно наслаждения, если б не был создан для них; и что сущность человеческой природы — наслаждаться, все же остальное суега. Эта превосходная мораль никогда не была опровергнута ничем, кроме фактов»<sup>5</sup>.

Это рассуждение не совпадает с позицией автора повести, что хорошо видно из последнего иронического замечания. Для автора эта «превосходная мораль» — лишь одно из множества мнений, которые нельзя ни доказать, ни опровергнуть. Более того, Вольтер строит свою повесть так, что читатель, сопереживающий главным героям — юным, добродетельным и прекрасным, — постоянно разделяет пространственную и ценностную точку зрения этих героев. В результате в конце повести Вавилон уже не «рай на земле», а «огромный, надменный, развратный город»<sup>6</sup>. Таким образом «бриллиантизм», «восточность», в повести Вольтера имеет как бы две ипостаси: для героев это или воплощение «превосходной морали» наслаждения, или разврата; для автора он символизирует сосуществование множества равноценных истин и мнений одновременно (Вавилон, где разделились языки).

Потемкин строит свою восточную сказку в угоду Екатерине II — просвещенной монархине — по образцу повести Вольтера. Но строит его, разделяя позицию вольтеровских героев — носителей философии наслаждения. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума», как известно, построена во круг противопоставления «века нынешнего» и «века минувшего». «Век минувший» — это мир людей конца XVIII в., мир екатерининских вельмож. Среди людей, которые ему принадлежат, — уже упоминавшийся владыка искусственного сада, «наше солнышко». Не исключено, что такое наименование включает и элемент иронии над системой представлений, которая во плещена в романе Дмитриева-Мамонова (дом помещика здесь солнце и центр мирооздания). Этому же миру «Века минувшего» принадлежит и Фамусов — носитель энциклопедического философинского динизма, который, возможно, имел отношение к особому типу «русского вольтерьянства» — его потемкинскому изводу. С темой русского вольтерьянства роднит Фамусова,

например, философский монолог о превратностях человеческой жизни. Он выдержан в ироническом тоне (строится на основе соединения философского и бытового — излюбленном принципе вольтеровской иронии) и обращен к Петрушке — тезке персонажа «Послание к слугам моим...» Фонвизина, вольтерьянца, который утверждает, что весь мир «ребятская игрушка», люди — кукавы, которых Творец «пустил по столу»:

С точки зрения Грибоедова, этот своеобразный вольтеризм — важная черта придворной философии и культуры конца царствования Екатерины II<sup>7</sup>.

Важной чертой этого «бытового» вольтеризма является наивное овеществление аллегории, инсказания философического романа, представление о том, что если идея может быть представлена вещью, например, в поэзии, то может быть представлена посредством той же вещи и в быту, где вещь сохраняет свои бытовые функции и переводит, таким образом высокое философическое рассуждение на уровень частной жизни. Эта особенность русской романтической и придворной культуры конца XVIII века стала важным источником ком поэзии Державина 90-х годов. Державин начинал как массовый поэт. Однако эволюция его связана не с отрицанием своего раннего творчества, а в первую очередь, с превращением его в высококую литературу: идеология его оды восходит к массовому роману, идеологии придворной культуры его эпохи, а особенности «дурного вкуса» стали основой новаторской поэтики Державина.

Попытаемся проследить отношение придворной культуры и державинского новаторства на материале сравнения потемкинского праздника и описания этого праздника, которое сделал Державин.

Державин создает свое описание потемкинского праздника с позиции, внеположенной идеологии этого торжества (как бы замещает позицию автора вольтеровской повести по отношению к позиции героев). Он возвращает «бриллиантовой» символике праздника ее философскую серьезность, но с совершенно иной, отличной от вольтеровской точки зрения.

В основу описания Потемкинского праздника у Державина положена двойственность декорации, в которой этот праздник происходит: искусственный сад, в котором соединены и искусство, и природа. В описании постоянно сопоставляются два мира — мир реальный (Потемкинский праздник, который Державин описывает прозой) и мир смыслов (описанный стихами). Например: «Гут играет яркой и живой луч, как бы зноим африканского лета притупляются взоры <...> Ока окружены звездами. Гораздище полосы звезд по высоте стен простираются. Рубины, изумруды, яхонты, топазы блещут <...> Высочайшие пальмы, по подбористым и ровным их стеблям до самых вершин увиты как бы звездами, и горят, как пламенеющие столпы» (409). Зритель, по мнению Державина, «приближается к несобжителам, создающим непостижимое вечное синие» — мир вышних значений:

Не так ли солнцев лес-и стоит среди небес.  
Весь радугой объят и весь покрыт зариам;  
Моря сверкают в нем, поля, долины, лес,  
Рубина рланого подержан он горами;

В сафире, хрустале, в нем асвады — как свечи.  
Крутом и внутри его колеблются лучи.  
В каменном млате век горит и не спорает,  
И око смертное сияньем припуляет.  
(511).

Отметим, что «солнцев дом», как и Таврический дворец, «вмещает весь мир» — моря, поля, долины, лес. Кроме того, он тоже «бриллиантовый» — состоит из драгоценных камней и металлов.

На основе такого соположения двух миров — мира горного и стремящегося его воплотить потемкинского сада — строится стилистика державинского описания: мир вечного света он сравнивает с потемкинским садом (звезды горят как свечи), и наоборот — свечи на празднике Державин описывает как звезды. Этот принцип получает и более широкое применение — все искусственное Державин описывает как настоящее, а все настоящее как искусственное:

— искусственные плоды описываются как настоящие, при этом их реальный признак — горение (т. к. они являются свечальниками в форме плодов) превращается в описание в метафору: «зеленый, червлёный и желтый виноград, вися по тычинке омыслыми кистями своими, и в телях по черным грядкам лилей и тольпаны, ананасы и другие плоды *пламенностью* свою неизреченную пестроту и чудесность изумленному взору представляют» (409);

— стеклянные водоемы искусственного сада передают свой признак настоящим прудам во внешнем парке; «дерев, над водами стоящих, которые, от случившагося тогда ветра наклоняясь и возвышась, заставляли по колеблющемуся стеклу пробегать то зеленые, то красные струи» (412).

«Высшее сияние», рай воплощен в земном саду державинского описания. Но если соединить природу с искусством, воплотить «Горний мир» не только в структуре, но и в материале (драгоценностях), то можно приблизиться к высшему миру Значений. Этой задаче и подчинена художественная система державинского описания: каждый названный элемент интрьера Таврического дворца описан так, что может оказаться и настоящим, и искусственным (как, например, дерн сравнивается с бархатом, и мы не знаем, он сделан из бархата или он похож на бархат).

Таким образом формируется одна из линий стилистического напряжения державинского описания: всякое слово получает свое значение одновременно и как слово риторическое (метафора), и как слово вещественное.

Державинское описание, в отличие от описания Фейерверка, не дает объяснения значений элементов праздника, напротив, оно как бы превращает его в загадку, смешивая реальное и искусственное. Но описание дает модель правильного восприятия, понимания происходящего: например, описываются изображения на стенах одной из комнат — изображены Аман и Мардохей: «Кажется, слышен глас последнего:

И если я не миа того вельможы оку,  
Ты владешь, могу ль я быть рабом пороку <...>

Между тем, как рассматривая здесь обои, *воображение* мечтало сие, или что-нибудь сему подобное, *равнм* с почтением похваляя вкус и намерение хозяина или всякого вельможы, которого душа не причастна клевете» (404).

Или другой пример: возле аллегорической статуи Екатерины написаны имена великих князей и княжен зелеными и лиловыми буквами. Зритель, по мнению Державина, «ежели он *благоразумен*, то в умилении сердца скажет: «Сей чистый и ясный огонь есть истинное подобие моего к ней усердия; сие лиловое и зеленое пламя — образ бессмертной моей и потомства моего на них надежды». Если же он *чувствительен*, то пролиет ангельские слезы и блаженством своим приблизится к небожителям».

То есть Державин подчеркивает двойное значение каждого элемента: чувством зритель должен постичь смысл, разум же должен быть направлен на поиски реального значения. Такое пристальное внимание к структуре знака в описании Державина дает возможность игры с этой структурой, близкой по своей природе той игре, которая была описана на примере «Оды на взятие Измаила». Так, например, описание Пиндара должно явиться знаком самого Державина в рамках праздника.

Не так ли мира восхищена,  
В Пиндаровы вретущи дни,  
Была при торжествах почтенна,  
И он, возседши палым в тени,  
Вендом покрывтый, багряницей,  
Перед Премудрости царией  
Дела своих героев псал,  
Рукой влажные двига струны?  
Какже сладкие перуны!  
Какой огонь на них летел!  
(1. 400).

Здесь, как и в предыдущих примерах, описание построено так, что читатель может увидеть в поэте и Пиндара, сидящего под пальмами славы перед «Премудрости царией», и Державина перед Екатериной под сенью искусственных пальм. Это даже не описание, а перечень атрибутов, пристойной ситуации (мира, венец, багряница). Однако следующие строки демонстрируют важный сдвиг, который отмечен интонационно, ритмически (пиррихий в начале стиха) и фонетически:

Под поражающим согласьем  
Его приятных сердцу стрел,  
Орел, напугу на перси выю,  
И малечным облаком сокрыв  
В пол-яблока зеницы быстры,  
Хребтом пернатым тихо зыблясь,  
Дремал, казалось, близ его,  
Спустив свои на розы крылья,  
Но нерастленно нетой сердце  
И дух его парма, у асвад.  
(1. 401).

Пронсходит изменение одновременно в двух направлениях: во-первых, орел является знаком или атрибутом поэта-описца, но реально на празднике он не присутствует, не «представлен» (в отличие от, например, пальм). Слово «орел» не отсылает, как многие другие, к одной из реальных праздничка, а является словом риторическим, замещающим совершенно определенный смысл — Поэта, Гиндара. Во-вторых, этот риторический элемент, не представленный на празднике реальней, Державин наделяет признаками максимальной вещественности, описывает орла как реальную птицу.

Другим стилистическим полюсом описания является ряд ситуаций, которые носят наиболее вещный, бытовой, утилитарный характер — описание их становится средоточием смыслов, традиционно приналежащих высокой оде, отмечено скоплением одической фразеологии.

Таково державинское описание ужина. Для современного зрителя ужин во многом «повторял» сам праздник: «Все столы освещены были шарами из цветного и белого стекла, что производило отменно приятный вид <...> Посередине каждого стола стояло по цветному померанцевому дереву. Для каждого стола употреблена была драгоценнейшая посуда серебряная или из лучшего фарфора <...> Изобилие и вкус царствовали повсюду, и плоды, кои висели в зимнем саде спеклянными, на столах явились еспешивные» (I, 416). Державин подчеркивает функциональную близость в его символическом значении саду еще отчетливее — для него ужин, соединяет, как и сад, природу и искусство, воплощает всю вселенную. При этом то, что в саду было искусственное, здесь уже представлено в натуральном виде (однако уподобление миру драгоценностей не только сохраняется, но и реализуется — на столе много изделий из драгоценных материалов):

Богатая Сибирь, наклонясь над столами,  
Ражыпала на них и злато, и серебро;  
Восточный, Западный седеже океаны,  
Тресся челями, держали редких рыб;  
Чернокудрявый лес и беловласы степи,  
Украйна, Холмогор несли тельцов и дичь;  
Венчанна класами хлеб Волга подавала,  
С плодами сладкими принес кошицу Таур,  
Рифей, напушквя, в топазы, аметисты  
Ама кубки мед златой, древ искрометный сок  
И с Дона сладкие и крымски вкусны вина;  
Прекрасная Нева, приняв от Есальта с рук  
В фарфоре, хрустале чужие питья, снеди...  
(I, 417).

Накрытый стол выступает в значении одической «имперальной формулы», знаменующей владение вселенной. При этом власть над вселенной в описании ужина приобретает у Державина своеобразный поворот — это поедание плодов различных стран:

Картины по стенам, огнями освещены,  
Кавалось, ожили и, рядны лица их  
Из мрака выставки, на славный пир смотрели;  
Ликулаы, Цевари, Троян, Октавий, Тит <...>  
... кто так угощает свет.  
Кто кроме нас владеть отважился вселенной.  
(I, 417).

Таким образом, в эмблематическом смысле ужин как бы повторяет сад, построенный в Таврическом дворце, является раем — центром и моделью вселенной («все думают созерцать <...> облака, с которых слышалось ангельское пение, сопровождаемое небесною гармониею» (I, 418)). В стилистическом — описан с явной ориентацией на торжественную оду.

Постоянное колебание повествования между полюсами вещного (которым отмечены элементы риторические) и условно-одического (что соответствует в описании Державина бытовому миру) подчинено ритму постоянных изменений интерьера (из сада он превращается в театр, из театра — в зал с накрытыми к ужину столами). Эти перемены мотивированы у Державина и «протезизмом» характера самого хозяина праздника:

Он мечет молнию и громы  
И рушит грады, и берет,  
Волшебны создаст дома  
И дивны праздники дает.  
Там под его рукой гиганты,  
Треснут земли и моря;  
Другую чистит бриллианты  
И тешился на них смотря. <...>  
... образ в нем Протеев,  
Который жил в златые дни.  
(I, 414—415).

Таково описание Потемкинского праздника, которое в определенном смысле можно рассматривать как своеобразную программу творчества писателя 1790-х годов.

В парадоксальной стилистической системе Державина, как мы пытались показать, невоплощенные, принадлежащие лишь миру смыслов явления получают статус наиболее реальных, бытовых, вещных: мы видим, что пресловутый «реализм» Державина по своей идеологической природе является антиреализмом в его общепринятом значении. Мир смыслов и мир самодостаточных незначимых вещей (наиболее ценными в системе представленной Державина, естественно, оказываются вещи, относящиеся к роскоши, то есть по природе своей лишены всякого смысла) смыкаются в статусе, противостоят миру знаков.

Рассмотрим на материале нескольких стихотворений Державина, написанных вслед за описанием потемкинского торжества, каким образом особенностями этого текста воплотились в его поэзии 90-х годов.

Стихотворение «Прогулка в Царском Селе» уже тематически близко проблематике, о которой речь шла выше — оно посвящено описанию сада. Здесь Державин широко применяет выработанный в описании праздника принцип: настоящий сад он описывает как «искусственный» посредством использования «бриллиантовых» сравнений. В результате такой операции сад Царского Села получает значение соотносительности с миром горным и обретает ту нарочитую вещественность, которая делает его из традиционного знака мира горного, рая в сам этот мир.

Как всюду дымна тень,  
Ложась в стекляныя воды  
В их веркале бретов  
Изображала виды. <...>  
За ними всад лстела  
Жемчужная струя.  
Кристалл шумел от весел <...>  
Серебро сверкают воды,  
Рубином облака,  
Блоряным влатом кровы... <...>  
В вельных муравях  
Ковры нам постлают...  
(I. 424—425).

Здесь реальная позолота кровли и условное, возникающее как зрительная ассоциация, серебро и рубин — синонимы с точки зрения семантики пейзажа, и это создает возможность для игры в области текстовой условности. Описание дворцового парка в русской литературе XVIII века имеет отчетливый полемический смысл (как, например, в «парковых» одах Ломоносова, Сумарокова). Эта традиция вступает в конфликт со стихотворением Державина, где описано «село царей», однако содержанием его является прогулка автора с Пленирой «на лодочке». Любовный сюжет становится производением Державина регулярным признаком сада — модели идеального государства; для него описание сада получает высший статус, став бытовым, частным. Вариантом такого сюжета может выступать и описание эротических игр животных.

Не случайно прогулка с Пленирой в стихотворении получает философический, обобщенный характер:

Я тут сказал: Пленира  
Тобой пленен мой дух,  
Ты дар всего мне мира.  
... красы природы  
Как бы стеклись к нам вдару.

Эти строки, во-первых, отсылают нас к описанию Потемкинского праздника, где в саду Таврического дворца «совокупилась вся вселенная». Во-вторых, обращает на себя внимание использование самшном общих, абстрактных характеристик для описания обычной прогулки. Показательно и дальнейшее развитие именно этой линии генерализации описания в данном стихотворении:

Здесь ровы воздыханье <...>  
Какая пища духу  
В восторге я сказал:  
Коль красен вюр природы  
И памятник вид  
Они где врятыя в лоды  
И соловей сидит  
Где бланк и воспевает  
Иль розу, иль зарю <...>  
... как будто нъзывает  
И Богу, и царю  
Свое благодаренье.  
Царю — за память слут.  
Гворю — что аилл стремленье  
К любви всем таарам в дух.

Важным символом, который у Державина регулярно оказывается связан со всем комплексом значений данного отрывка, является роза. В приведенном отрывке она названа дважды. Важно и то, что второй раз она употреблена как знак-синоним «зарю» (что подчеркнуто и фонетически). «Роза и заря» или «розовая заря» — формулы, очень часто употребляемые в любовной лирике Державина. То, что они прямо связаны с одической традицией (напомним, что роза — одна из центральных эмблем од Сумарокова), хорошо видно при сравнении двух вариантов стихотворения Державина «К Софии» 1791 года. В окончательной редакции стихотворение имеет следующий вид:

О, сколь, София! ты приятна  
В невинной красоте твоей,  
Как чистая вода прозрачна,  
Блестая розовой зарей.

Смысл этого комплиментарного стихотворения прозрачен: София (София Владимировна Голицына) сравнивается с зарей (красота и молодость) и чистой водой (целомудрие, невинность). Исходная редакция имела вид:

... Как чистое стекло прозрачна,  
Как утрення заря сквозя воды  
Являешь образ ты природы  
Нам в полной красоте ея.  
(I. 374).

Здесь смысл отрывка оказывается совсем иным и восходит к одической идеологии: изображен лик природы, отраженный в водах земли, то есть в категориях ломоносовской оды — «игра натур» или «труд натур». Мы видим, что это любовное стихотворение выросло из одической традиции и «помнит» исходную идеологию, которая стоит за использованными в первой редакции штампами.

Вернемся к «Прогулке в Царском Селе». Здесь вслед за двукратным упоминанием розы появляется «взор натур» и мотив отражения («зрятся в

воды») — то есть важная ломоносовская одическая формула появляется здесь в неясном, расплывчатом виде (в дальнейшем мы увидим, что это обычный для позднего Державина прием введения формулы в повествование).

В центре панегирической поэзии и Ломоносова, и Державина мы находим комплекс идей, оформленных идиомой «игра природы». Но если для Ломоносова аналогом ее будет «труд природы», то для Державина формулой-синонимом «игре природы» является «роскошествующая натура». Для обоих авторов она описывает наиболее общий, универсальный закон бытия мира, но если для Ломоносова это вечное, неустанное движение природы, которое подчинено неизменным законам, постичь которые призван разум, то державинская натура — застывшая, бесконечная в своем многообразии и непредсказуемая в своих метаморфозах.

Фактически, это противопоставление существовало уже в рамках мировоззрения Ломоносова. Так, в одном из геологических сочинений Ломоносов затрагивает тему окаменелостей. Тема интересовала не только Ломоносова: ее обсуждали, например, Вольтер и Екатерина II в своей переписке. В самом деле, факт обнаружения останков часто диких животных там, где они не могли существовать, разрушала сложившуюся картину рационального постигаемого мира. Спасая ее, ученые и философы строили самые неправоподобные догадки. Среди них — идея о случайном возникновении камней, повторяющих формы живых существ. Ломоносов в ответ на это писал об ученых, повторяющих форму живых существ. Ломоносов в ответ на это писал к ней со словами из «Энеиды»:

Свирепая, что ты, ах, взору представляешь,  
Что ложными меня ты видами прельщаешь.<sup>17</sup>

Все, что возможно постичь и объяснить в системе представлений Ломоносова, не является «чуждым» (для него чудо — это выполнение закона природы) и потому не существует «ложных видов природы» — все в ней закономерно и целесообразно, ничто не может быть случайно. Игра — не случай, а закон.

В творчестве Державина «игра природы» явно противопоставит ломоносовской формуле. Во-первых, движет природу не Божественный закон, а любовь (которую Творец влил «всем тварям в дух»). Во-вторых, движение это — не физическое движение (Ломоносов видит игру природы в движении вод, паров, воздуха), а постоянная изменчивость застывшего мира, наиболее адекватным образом которого является игра света на драгоценных камнях. Натура Державина не трудится, она «роскошествует»:

На мягкой шелковой траве,  
В долине, миром осененной,  
Где шепчет с розой чуть асфир,  
Чуть синий клоч журча вьется <...>  
Роскошествует во всем природа,  
Все нежит, оживает кровь,  
Все чувствует любовь.

К этому отрывку из оды «К Каллиопе» можно было бы добавить другие примеры. Заметим, что и здесь, как и в «Прогулке в Царском Селе» с описанием «игры природы» соседствует образ розы. О его важности для стихотворения говорит и тот факт, что именно этот образ становится предметом обычной для Державина стилистической игры: из слова, указывающего на реальный цветок в саду (который может служить и символом некоторой неопределенно означенной в тексте стихотворения идеи) он превращается в метафору для описания игры уже не природы, а света в саду, описанном посредством бриллиантовых сравнений:

Как луч меж двух холмов кристальных,  
По их краям с небес листья,  
Сперва скользят, не проникает,  
Но от стекла в стекле блескит  
И роза в них горит.

Однако такое важное место образа розы в творчестве Державина 90-х годов еще не оформлено идеологически.

В 1804 году вышел в свет сборник Державина «Анакреонтические песни», а в 1808 году он составил с некоторыми дополнениями III том собрания сочинений поэта. В этот сборник автор включил стихотворения разных лет, многие из них относятся к 90-м и даже концу 80-х годов.

Остановимся лишь на некоторых особенностях этого сборника, чтобы очень кратко проследить, каким образом воплотились в нем те особенности державинской поэзии 90-х годов, о которых речь шла выше.

«Анакреонтические песни» открывает стихотворение «Подношение красавицам». Державин описывает себя стариком, который «нравиться уже бессилён» и может угодить красавицам лишь своими песнями. Последние два стиха неожиданны и не совсем понятны:

Сыпают искры — снег и камень  
Под стопами у меня  
(АП, 9).

Эти слова становятся понятными, если обратиться к более раннему варианту посвящения, который носил заглавие «Даше приношение». В «Объяснениях Державина» автор указывает, что первоначально «Сии Анакреонтические песни написаны в угождение второй жены автора, к чему подав повод был недостаток денег: она сначала, что не было оных на отставку сада в Петербургском доме. Он шутя отвечал, что ему дадут их музы, и начал сии песни» (АП, 400).

В первоначальных вариантах история с петербургским садом нашла отражение:

Ты со мной вечер сидела,  
Милая, и песню пела  
Сад нам надо, сад мой свет.  
Как же ты весь век трудилась  
Даже сада не добила ...  
(АП, 164).

Герой отвечает жене:

Прихоть, прихоть, по делам  
Не гуляют по садам. —  
Да ты пишешь и стихами  
И широкими шагами  
Топ по комнате да топ  
Будто буря, морщина лоб,  
То вперед, то взад леташь  
Только мне в глаза мелькаешь  
Успокой мой дух!  
(АП. 165).

Этот отрывок объясняет, почему у Державина, сочиняющего стихи, в окончательном варианте под стопами искры — это одновременно и метафорические искры поэзии («стихами... топ по комнате, да топ...»), и искры которые летят из-под ног поэта, бегающего по комнате в момент сочинения стихов («широкими шагами топ по комнате...»). Кроме того, поэт, бегущий по комнате в поисках рифмы, — образ, известный русской стихотворной традиции XVIII века (первые он появился как самописание в известном стихотворении Елагина) и который получил устойчивое значение «бездарный поэт, лишенный вдохновения». Иронический автопортрет Державина включает не только черты старческой любовной слабости, но и поэтической.

Кроме того, для первоначального варианта этот отрывок имеет важное композиционное значение: это — первая, реальная мотивировка связи темы поэзии и петербургского сада Даши (поэзия дает средства для строительства сада)<sup>16</sup>. Далее связь сада и поэзии усложняется, Державин описывает сон, в котором ему является Аполлон:

Сам на лире он играет,  
Перстами по струнам бьет,  
Им огонь от них течет <...>  
От волшебного брандана,  
Его гласа восклицанья,  
Внизу я: мой сад растет!  
Из земли выходят дубы мшисты,  
Рыбы ходят по прудам,  
Птицы райки по кустам,  
Лани белы, златороги...  
(АП. 165).

Сад во сне Державина — уже сад метафорический, символ поэзии. Для семантики всего сборника «Анакреонтические песни» важно в этом отрывке то, что сад реальный и сад метафорический разными путями связаны с понятием поэзии. Причем границей между этими разными способами связи явлений является сон: мир сна метафоричен, мир яви — реальный, практический, бытовой. Переход из одного в другой знаменателен для всего сборника:

Я вспрянула и пробудилась,  
Вижу солнца луч  
От востока сквозь окна сияет  
И струею золотой  
Тичет, точно как живой,  
Над лицом моим играет.

Переход из одного мира в другой Державин связывает с образом луча и с понятием «игра» (как мы увидим далее — с «игрой природы»).

Будучи отнесено ко всему сборнику в целом, «Приношение» дает возможность рассматривать сборник как «волшебный сад поэзии». Замечательно и то, что в окончательном виде стихотворение включает лишь «осколки» всех этих значений и без объяснений не может быть до конца понято.

Точно так же, как поэзия и проза в описании Потемкинского праздника объясняли друг друга, требуют объяснения и многие стихотворения рассматриваемого сборника: одним из признаков его становится принцип недостаточности текста стихотворения, — и потому они получают сначала пояснения в конце сборника («Объяснения аллегорических песен»), а потом — в «Объяснениях Державина».

Так, одно из открывающих сборник стихотворений «К музе» содержит описание весеннего пейзажа. Пейзаж этот не однозначен. Дата написания стихотворения, как ее указывает Державин, дает возможность двойного прочтения: «Сочинено в Петербурге на коронации императора Павла I в 1797 году, апреля в 5, в день святого воскресения» (АП, 404). Дата написания отсылает нас к коронации, и к Пасхе. Само стихотворение не противоречит ни одному из возможных прочтений: оно является описанием весеннего пейзажа, и лишь последние два стиха — знак аллегоричности этого пейзажа:

Или какой себя веичает  
Короной мира царь?  
(АП. 16).

О такой же двойственности говорит история текста: «Сначала Державин хотел адресовать стихотворение своей второй жене. С обращением к ней («Строй, Даша, арфу золотую») оно и появилось <...> Позднее, включив стихотворение: «К музе» в первую часть сборника, где собраны стихотворения, посвященные царю и царской семье, поэт изменил первую строку». (АП, 404) Приурочив текст к коронации, Державин заменил Дашу музой. Соответственно этому «царь» в первом случае — Христос, во втором — Павел I.

Симметрично рассмотренному — коронационное стихотворение Александру I «Вечание Леля». Александр уже в стихах, посвященных Екатерине, получает у Державина условное имя Лель или Амур. Из названия видно, что данное стихотворение может быть прочитано и как политическое, и как любовное анакреонтическое.

Такоевольное обращение Державина со значением своих стихотворений, без сомнения, формируется на основе принципа подвижности авторской позиции, описанного выше. В «Анакреонтических песнях» оно становится

важным организующим принципом, однако его можно наблюдать и в ранее. Так, стихотворение «Ласточка» сочинено в 1792 году. В 1794 умерла жена Державина (Пленира). В это же время Державин добавил два стиха в конец стихотворения:

Вожтану — и в бездне эфира  
Увижу ль тебя я, Пленира?

В «Объяснениях Державина» указано, что стихотворение сочинено «в память первой жены автора» (I, 570). Такая трактовка закреплена в программах к иллюстрациям:

«1) Две ласточки несут знак вечности в поднебесную, — отношение к переселению душ в веность;  
2) облак скончавшейся Плениры, подобной домовитой ласточке» (I, 570). Декларация этого нового значения ключевой аллегории стихотворения сильно деформирует всю систему смыслов. Первоначально ласточка символизировала человеческую душу, которая является «гостьей мира». То, что ласточка только на яму попадает в темные подземные норы, должно быть прочитано как то, что душа лишь временно в плену «земного» и давало автору основание для утверждения:

Душа моя! гостя ты мира.  
Не ты ли перната сия? —  
Воспой же бессмертие, лира.  
Востану, востану и я.

Для того, чтобы прочитать это стихотворение как аллегорию Плениры (домовитой ласточки), от читателя требовалось определенное остроумие: так, например, слова «душа моя» нужно было прочитывать как обращение к Пленире, которая была «гостьей мира» (то есть как метафору). Это прочтение могло быть основано только на принципиальной способности каждого элемента повествования менять свое значение.

«Объяснения Державина» почти полностью посвящены выявлению значения того или другого стихотворения. Часто это значение эпатирующие конкретно. Так, например, объясняя один из самых изысканных образов своей поэзии — описание колесницы Феба, в которую запряжены серебряные кони, Державин указывает, что Потемкин ездил на лошадях серокаурой масти. В «Объяснениях» Державин стремится продемонстрировать свое право написать любому своему стихотворению любое, даже самое неожиданное значение, слишком прозаическое или конкретное. Признаки же прикрепления текста стихотворения к той или иной ситуации со временем становятся все менее заметными.

Такая авторская позиция Державина хорошо видна в стихотворении «На рождение в севере порфирородного отрока...», точнее, в объяснениях на это стихотворение. Державин пишет: «Сие аллегорическое сочинение опосиится ко дню рождения государя императора Александра Павловича <...> Хотя на этот случай автором была сочинена ода и в 1777 г., то есть в самый год

рождения его величества; но как в несвойственном дару автора вкусе, а в ломоносовском, к чему он чувствовал себя неспособным, <...> а сия написана года три спустя» (АП, 401).

Эта позиция для Державина принципиальна: пять нужно в «соответственном дару автора вкусе», а не в связи с предметом. Смысла же и значение должны быть заданы волей автора — как, например, это делается в «Объяснениях Державина». Если для Ломоносова сам случай определяет, в каком вкусе следует писать, а созданный текст получает значение онтологическое, то вкус для Державина связан только с позицией автора. А поскольку эта позиция подвижна, то и текст может получить принципиально любое значение. Оно, как и эмблема (стоявшая у истоков создания ломоносовских одических клише) без объяснения имеет смысла, но не имеет значения.

Описанный принцип воплощает для данного сборника понятие поэтической игры (формы реализации темы «игры натурь») и является конечным итогом развития принципа подвижности авторской позиции. Метяфорой и знаком ее, как прежде других вариантов «игры натурь», является волшебный бриллиантовый сад; это отчетливо видно из вступления к сборнику — «Приношения красавицам».

Другой важный признак поэзии Державина предшествующего периода — идея изменчивости мира, который предстает наблюдателю как загадка. В «Анакреонтических песнях» он получил воплощение в связи с темой сна. Так, например, начало стихотворения «Венчание Леля» — вариант известной державинской темы «ночного вселенского ужаса»:

Колокол ужасным звоном  
Воздух, землю колебал,  
И Иван Великий громом  
В полночь, освещен, дрожал.  
(АП, 29).

Этому «ужасу» противостоит «приятный сон» «макова в тени венца». Во сне вселенской ночи герою «море зыблуще открылось». В этом стихе каждое слово отсылает к ломоносовским описаниям вечности («вечность есть пространный океан», «он зыблется и помавает», «открылась бездна»). В результате, в стихотворении создается система, в которой реальность — это ночной ужас вечности, а сон — светлая дневная картина, описанная в ломоносовских категориях. Ужас охватывает героя, когда он созерцает вечность и пропадает, когда появляется во сне Амур (знак власти любви):

Шум с высот лаясь рекою  
Всми чувства овладеа,  
Своды храма предо мною  
Я отверстыми узрел <...>  
Я в душе своей смытенной  
Некий ужас ощуцаа.  
(АП, 30).

В описании же ангелов и Леля Державин использует признаки «райского» мира:

Златоструйчаты власы,  
Блеск сафира, ровы ринни...  
(АП, 30).

Державин связывает тему рая не с вечностью, а с земным царством любви: вечность, ночь, ужас, явь противопоставлены в стихотворении быстротечности, дню, веселью, сну. Это — по-новому осмысленное ломоносовское деление мира: есть рай и океан вечности (сумароковского ада нет).

Между двумя описанными мирами, как и в «Приношении красавицам», существует «мостик» — он соединяет сон и явь:

Тут из окон самых верхних  
По сверкающим лучам  
Теши самодержцев древних  
Ниспущившие во храм...  
(АП, 30).

На таком же лучше полагает в мир реальности Амур в стихотворении «Фальконетов Купидон». Для того, чтобы встретиться с Купидоном, герой-старик должен спать. Внезапное пробуждение делает героя снова стариком, который не способен любить; Купидон же, застигнутый в реальном мире, окаменеет:

Испугавшись смертельно  
Камнем стал мой Купидон <...>  
Вижу в мраморе такого...  
(АП, 82).

Стихотворение написано как шутка, но воспроизводит важную тему «Анакреонтических песен» — тему сна как спасения от вечности и ухода в мир любви (а в свете «Приношения красавицам» — в мир поэзии).

У Ломоносова и Сумарокова сад-рай — место, где находятся окаменевшие фигуры, принадлежащие вечности, хранители династической и исторической памяти. У Державина статуи в «раю» имеют такое же значение. Но этот рай — сон. А в мире реальности окаменеет все, что принадлежит райскому миру. И потому в реальном мире рай можно воссоздать, как это было на Потемкинском празднике, из механических игрушек и драгоценных камней.

Идея сосуществования миров дает Державину возможность свести многие стихотворения сборника к поиску соответствий. Ярким примером может быть стихотворение «Праздник воспитанниц девичьего монастыря»: оно начинается описанием «хоров серафимов» среди «райских древ» и «бирюзовых» туч. Это видение для Державина — аналог посещения Павлом монастыря, также, как видение Весны среди «белоснежной стай», пира на Олимпе и жриц в храме Весты.

Итак, важная тема «Анакреонтических песен» — тема множественности миров и их проницаемости. Причем всякое стихотворение, обладая способностью пронизать границы этих миров, меняет при этом свое значение: оно — некая идеальная форма, воплощение неповторимой индивидуальности автора. Державин мотивирует эту идею сборника, обращаясь к мистической традиции. При этом мистика интересуется Державина скорее как тема, чем как сложная, доступная лишь для избранных система «герметических» истин.

В стихотворении «На балет „Зефир и Флора“» Державин прямо отсылает читателя к Сведенборгу, автору популярной в конце XVIII века идеи переселения человека, меняющего свою сущность, в один из существующих за гранью «жизнь — смерть» миров:

Прав ты, что воображеньем  
Мог сих таинств доходить,  
Что мы с плоти отверженьем  
Будем с ангелами жить.  
Ах! колы ложию это чувство,  
Наш бесценен смертен дух, —  
Не творило б див искусство. —  
Прав ты, прав ты, Шведенбург!  
Не могли б мы возвышаться  
И к понятию духов.  
Их блаженством утешаться  
На земли, средь облаков;  
Днесь их разность в том лишь с нами,  
Что наш связан с телом дух, —  
Будем, будем мы богами!  
Прав ты, прав ты, Шведенбург!  
(АП, 105—106).

Мистическая идеология оказывается парадоксально близка «вещной» поэтике Державина, и не только по причине особого смысла этой вещиности (о чем речь шла выше). Сам Сведенборг поражал современников и ближайших потомков непостижимым соединением быта и духовидения, постижения высших миров. Так Канта, который посвятил ему отдельный труд «Грезы духовидца», поразило одно из главных доказательств способностей Сведенборга: «У вдовы голландского посланника в Стокгольме ювелир потребовал уплаты за серебряный сервиз, изготовленный по заказу мужа. Зная аккуратность покойного, вдова была уверена, что долг оплачен, но не могла найти квитанцию». Она обратилась за помощью к Сведенборгу. «Три дня спустя небольшое общество собралось за чашкой кофе у этой дамы. Явился также Сведенборг и сообщил, что он говорил с покойным <...> квитанция находится в шкапу в верхней комнате». Высокий мистический дар нашел себе прекрасное практическое применение. Не случайно Пушкин, описывая в «Пиковой даме» в чем-то сходную ситуацию, в качестве иронического эпиграфа выбирает фразу из Сведенборга: «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон В\*\*\*. Она была вся в белом и сказала мне: „Здравствуйте, господин советник!“ Ужас и торжественность ситуации



вовсе не отменяет естественного в бытовом, будничном общении «господин советник».

Державин в своем стихотворении делает акцент именно на роли искусства в постижении иных миров. Поэтому то, что является знаком автора — стихи — является и следами «парения духа». Это парение не метафорическое, оно — реальное проникновение в тайные миры. Полет поэзии или сон поэзии появляется уже в творчестве Державина 90-х годов, например, в «Ласточке», где мир описан как видимый с высоты птичьего полета и в то же время остановившийся, замерший. В сборнике «Анакреонтические песни» он получает воплощение в стихотворении «Лебедь». Поэтический полет здесь реален, он тождествен преображению в ангела человека, пересекшего границу жизнь-смерть и дает основание для реализации метафоры, восходящей к Горацию «поэт — лебедь»:

И се кожа, зрю, перната  
Вкруг стан обтягивает мой;  
Глух на груди, спина крылата,  
Ласяжьей лоснось белаяй <...>  
Лечу, парю — и под собою  
Моря, леса, мир вижу весь  
(АП. 126)

— это, как указывает Державин в «Объяснениях», — «истинная картина природы» (АП. 456).

Итак, поэзия Державина — автора «Анакреонтических песен» очень сильно отличается от Державина 90-х годов. Вещность и бриллиантизм воплотились здесь в идее «мистической» реальности как истинной картины природы, подлинность авторской позиции — в идее безграничной власти над значением своего стихотворения. Стиль Державина, который сделал его первым поэтом и недостижимым для современников новатором, превратился в идеологию. А идеологию Державин, следуя своим поэтическим принципам, поместил за пределы поэтического творчества. Как поэзия «Анакреонтические песни», за немногими исключениями, уже не воспринимались современниками.

## Примечания

- В ранних произведениях Державина одическая формула функционирует типичным для массовой оды образом: формула существует вне идеологической системы, не «помнит» своего значения, и это часто приводит к отождествлению формул-антоимов, повсеместно тавтологии и т. п. Державин использует формулы-антоимы из од Ломоносова и Сумарокова как синонимы в рамках одной сентенции, его построения часто алогичны (например, «отсюду шепчест» или Румянцев «по туркам разразавлса» и др.)
- Примечание Я. Грота в книге: Сочинения Державина. Т. I. СПб., 1864. С. 342.
- М. В. Ломоносов. Поэм. собр. соч. Т. 8. М.; А., 1959. С. 19.

- Здесь и далее произведения Г. Р. Державина приводятся по изданию: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. 1—9. СПб., 1864—1883. Ссылки на это издание даются в тексте статьи, римская цифра указывает на том, арабская — на странице.
- М. В. Ломоносов. Указ. соч. С. 529, 648, 130.
- Примечание Я. Грота в книге: Сочинения Державина. Т. I. С. 347.
- М. В. Ломоносов. Указ. соч. С. 141.
- А. В. Пумпянский. Немецкая поэзия XVII века. Стенограмма курса лекций. Цитируем по машинописи.
- Попытку проанализировать некоторые произведения Ломоносова с этой точки зрения см. в статье: Е. А. Погосян. Сад как политический символ у Ломоносова // Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 882. 1992 (= Труды по знаковым системам. XXIV). С. 44—57.
- В письме Вольтеру она, например, писала: «Ежели кто хотя мало имеет самолюбия, то невозможно пожелать видеть себя в сравнении с чесноком, ослиными кожами, быками, змеями, крокодилами, всякого рода животными и проч. Не знаю, кто бы после сего исчисления захотел себе храмов!» (Философическая и политическая переписка Императрицы Екатерины II с г. Вольтером. С. 21—22).
- Ф. И. Дмитриев-Мамонов — личность замечательная, многое в его биографии загадка. Он известен как один из немногих, пытавшихся задержать Амвросия во время чумного бунта в Москве в 1771 году. Б. Модзалевский, автор статьи о Дмитриеве-Мамонове в Русском Биографическом словаре (СПб., 1905. Т. «Дебелов-Дядьковский». С. 463), считает, что автор описывает сад, который имел место в его усадьбе. А это, в свою очередь, возможно, послужило причиной расследования, назначенного императрицей, результатом которого было объявление Дмитриева-Мамонова душевнобольным и учреждение опеки.
- Роман «Дворянин-философ» был издан как приложение к переведенному Дмитриевым-Мамоновым роману «Любовь Писхен и Амура» (М., 1769). Роман был переиздан в кн.: Вопросы истории и атеизма. Т. IV. М., 1956. См. также: В. В. Сиповский. Очерки из истории русского романа. Т. I. Вып. I. СПб., 1909. С. 85.
- Преображение «своего» сада в «свой» мир, который является «стенью» отдельного человека, ведет, без сомнения, к идеологии державинской оды.
- В. В. Сиповский. Указ. соч. С. 85.
- В. А. Каменский. Таврический дворец. М.; А., 1948. С. 13.
- Там же.
- Там же, с. 19. С. 1803 года дворец восстановлен, там живет Александр I, а с 1826 года — живет и работает над «Историей» Карамзин.
- Там же, с. 16.
- Ср., например, замечание в мемуарах Жихарева: «Когда Зубарев отлучался куда-нибудь из Москвы по хозяйственным делам своим, он поручал попечению Мошнина жену, своих детей и весь дом свой, который обыкновенно называл „своею вселенной“» (С. П. Жихарев. Записки современника; Воспоминания старого театрала. А., 1989. Т. I. С. 17).
- М. Д. Бутурлин. Русский архив. 1897. Кн. 2. С. 181—182. Автор описывает события 1817 года, однако указывает, что такого типа интрьер устарел, вышел из моды.
- Русский архив. 1873. № 10. СПб., 1883—1884.
- В. А. Каменский. Указ. соч. С. 16.
- Москвитянин. 1852. № 3.
- Письма А. Я. Булгакова к брату // Русский архив. 1901. № 5. С. 71.
- П. Львов. Храмы истины, виденные Севострица, царя Египетского. СПб., 1780.

- <sup>26</sup> А. П. Вергунов. Русские сады и парки. М., 1987. С. 355.
- <sup>27</sup> Жизнь князя Григория Александровича Потемкина-Таврического. М., 1808. С. 116, 123.
- <sup>28</sup> Философическая и политическая переписка Императрицы Екатерины II с г. Вольтером. С. 40.
- <sup>29</sup> П. Р. Заборов. Русская литература и Вольтер. Л., 1978.
- <sup>30</sup> Вольтер. Философские повести. М., 1960 (Ниже цитируем повесть «Принцесса Вавилонская» в переводе Н. Коган).
- <sup>31</sup> Там же.
- <sup>32</sup> История царствования Людовика XIV и Людовика XV... сочинение г. Вольтера. М., 1809. Часть II. С. 64.
- <sup>33</sup> Жизнь князя Григория Александровича Потемкина-Таврического. С. 121.
- <sup>34</sup> Вольтер. Указ. соч. С. 262.
- <sup>35</sup> Вольтер. Указ. соч. С. 324.
- <sup>36</sup> Екатерина II, укрывая Царское Село памятниками, говорила в одном из писем: «Когда война сия продолжится, то Царское Сельский мой сад будет походить на игрушечку», — примечание Я. Грота в книге: Сочинения Державина. Т. I. С. 424.
- <sup>37</sup> М. В. Ломоносов. Избранные произведения. Л., 1986. С. 439.
- <sup>38</sup> Здесь и далее буквами АП обозначается издание: Г. Р. Державин. Анакреонтические песни. М., 1987; шрифтами — страница.
- <sup>39</sup> И в то же время сад этот необходим, чтобы отдохнуть от поэзии «духу» Даши.
- <sup>40</sup> А. Гулыга. Кант. М., 1977. С. 76

## «МОСКОВСКИЙ ТЕКСТ» РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ