

## ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

---

Т.В. ЗВЕРЕВА

(Удмуртский государственный университет,  
г. Ижевск, Россия)

УДК 821.161.1

ББК Ш15 (2Рос=Рус) 4 -5

### «КАКОЕ ЗРЕЛИЩЕ ОЧАМ»: ИЗОБРАЖЕНИЕ СТИХИИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ РУБЕЖА XVIII-XIX ВВ.

**Аннотация.** В данной статье автор рассматривает принципы социальной оптики. В работе обращается внимание на то, что в русском классицизме сфера катастрофического редко являлась предметом поэтического изображения. На первоначальном этапе русский романтизм усваивает внешнюю («живописную») сторону катастрофических явлений. Изображение разбушевавшейся стихии не изменяет представлений об устойчивости бытия. Катастрофа оказывается частью живописного пространства, отделенного от реальности рамой картины.

**Ключевые слова:** романтизм, катастрофа, «живописный код», категория пространства.

*Вздымался вал, как схлынувший точь-в-точь  
Сто лет назад, не зная отклонений.  
Вот кто герой! Не Петр и не Евгений.  
Но ветр. Но мрак. Но ветреная ночь.  
А. Кушнер («Два наводнения»)*

Сфера поэтической оптики всецело обусловлена конкретными формами культуры. При этом специфика того или иного этапа культуры заключается не только в избираемых («видимых») ею темах, но и в темах, ею отрицаемых. Одна из особенностей русского классицизма – исключение им из сферы видения событий, обнаруживающих свою экстраординарную природу. Стихийные бедствия оказываются недоступными для поэтического описания. Еще Л.В. Пумпянский обратил внимание на то, что ломоносовская ода не несет в себе откликов на знаменитые петербургские наводнения<sup>1</sup>; русская словесность второй

---

<sup>1</sup> Пумпянский Л.В. Классическая традиция : Собрание трудов по истории русской литературы. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 175.

половины XVIII века прошла мимо лиссабонского землетрясения, на которое откликнулись все европейски литературы<sup>2</sup>. «Поэма на разрушение Лиссабона» И. Богдановича является исключением, лишь подтверждающим обозначенную тенденцию. Эти и множество других примеров еще и еще раз убеждают нас в том, что русская поэзия XVIII века уходит от прямого изображения событий, связанных с нарушением исходного миропорядка.

Все усилия «безумного и мудрого» столетия направлены на приручение природной стихии. Одержат победу над стихией – значит обрести власть над всем миром. Интересно, что в ряде исторических словарей XVIII века значение слова «стихия» фиксируется как «начало», «основа». Даже в значительно более позднем по времени создания словаре И. Даля «стихия» имеет только одно натурфилософское значение: «Стихия – вещественное начало, основа, природное основание; простое неразлагаемое вещество цельное, несоставное: начальное, коренное вещество»<sup>3</sup>. Значение же «стихии» как «явления, силы природы, обнаруживающейся как неудержимое начало, стремление» приходит в русские словари только во второй половине XIX века.

Вместе с тем, как известно, классицистская поэзия знает многочисленные случаи описания «бурного пейзажа»<sup>4</sup>. В частности, «бурный пейзаж» неотделим от одической топики. Однако в оде, как правило, подобные изображения соотносятся с «доисторическим» временем, они отнесены к сфере абсолютного прошлого и не соотносятся с настоящим моментом. Кроме того, в системе одических текстов активность природного пространства часто обнаруживает свою иллюзорность: ни буря, ни волны, ни огонь не способны изменить направление человеческой воли. Обращение к «бурному пейзажу» необходимо автору лишь для того, чтобы еще раз подчеркнуть безусловность той силы, которая стихии противостоит:

Пускай земля как понт трясет,  
Пускай везде громады стонут,  
Премрачный дым покроет свет,

---

<sup>2</sup> Вагеманс Э. Литературно-философская интерпретация лиссабонского землетрясения: португало-франко-русская теодицея // XVIII век. СПб. : Наука, 2002. Вып. 22. С. 111-121.

<sup>3</sup> Даль И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М. : Прогресс, 1994. Т. 4.

<sup>4</sup> Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» : Система пейзажных образов в русской поэзии. М. : Высшая школа, 1990.

В крови Молдавски горы тонут,  
Но вам не может то вредить...<sup>5</sup>;

Огонь, в волнах неукротимый  
Очаковские стены жрет,  
Пред ними росс непобедимый  
И в мраз зелены лавры жнет,  
Седые бури презирает,  
На льды, на рвы, на гром летит,  
В водах и в плане помышляет...<sup>6</sup>

Подобные поэтические описания лишают стихию ее главного свойства – вносить элементы деструкции в упорядоченный человеком Космос.

В отдельных случаях описания разбушевавшейся природы входят в состав текста. Как правило, это общие рассуждения о непредсказуемости человеческой судьбы (например, бесконечно варьируемая в классицистской поэзии тема «моря и пловца»). При этом в тексте отсутствует развернутое описание – тема стихии всякий раз задается, но не разворачивается. Поскольку «бурный пейзаж» оказывается всего лишь аллегорическим изображением Судьбы, то автор сразу переходит к философским размышлениям о ее превратностях.

Таким образом, *катастрофическое, стихийное, экстраординарное* располагается за пределами русской культуры XVIII столетия. Показательно, что само слово «катастрофа» введено в русский язык только Н.М. Карамзиным. На первоначальном этапе оно было чуждо концептосфере русского языка. В связи с этим необходимо поставить вопрос о тех внутренних механизмах культуры, действие которых привело к тому, что образ стихии оказался ведущим в литературе последующего периода.

Уже на рубеже столетий стихийные бедствия становятся излюбленной темой русской словесности. 14 октября 1802 года в Москве произошло землетрясение, масштабы которого были несопоставимы с лиссабонским. Однако уже через четыре дня в «Вестнике Европы» читатель обнаружит заметку Н.М. Карамзина «О московском землетрясении 1802 года». К этому же времени относится ряд стихотворений, объединенных темой наводнения. Одно из них – стихотворение «На случай наводнения 27 сентября 1802 года, в ночи» И. Борна:

---

<sup>5</sup> Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. : в 11 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1959. Т. 8. С. 29.

<sup>6</sup> Державин Г.Р. Сочинения. Л. : Худож. лит., 1987. С. 80.

Скажи, зачем, о гневный Посидон!  
Идешь на брань?  
Се славный град Петров – не Илион,  
Забывший дань.  
Не слышишь стон, взносящийся до звезд,  
Отчаянных,  
Не видишь слез отцовских и невест  
О избранных<sup>7</sup>.

Важно отметить, что описанный Борном «случай» не вошел в историю петербургских наводнений. Эта же тема станет отправной точкой и в философских рассуждениях А. Востокова:

Гонимы сильным ветром, мчатся  
От моря грозны облака,  
И башни Петрограда тмятся,  
И поднялась река<sup>8</sup>.

К этому же ряду текстов следует отнести и «Частные случаи петербургского наводнения» А.С. Грибоедова. Решение «водной» темы в этих записках дано в апокалипсическом духе, как абсолютное торжество стихии: «Вихри буйно играли <...> по широкому разливу, суда гибли и с ними люди, иные истощавшие последние силы поверх зыбей, другие на деревьях бульвара висели над клокочущей бездною. <...> набережные различных каналов исчезали и все каналы соединились в одно. Столетние деревья в Летнем саду лежали грядами, исторгниутые, вверх корнями. Ограда ломбарда на Мещанской и другие, кирпичные и деревянные, подмытые в основании, обрушивались с треском и грохотом»<sup>9</sup>.

Усиление апокалипсической тематики характерно прежде всего для рубежных эпох. Вместе с тем действие оптического механизма, благодаря которому все эти темы стали различимы для эпохального зрения, обусловлено не только переходным состоянием культуры. Перемещение стихии в сферу видимости связано с разрушением пространственной парадигмы. Катастрофа по своей внутренней сути есть не только известное нарушение ожидаемого порядка, но и обнажение временной сущности пространства. Предшествующая эпоха жила верой в Вечность, временные формы жизни были вытеснены за пределы

---

<sup>7</sup> *Поэты XVIII века* : в 2 т. Л. : Сов. писатель, 1972. Т. 1. С. 190.

<sup>8</sup> *Поэты-радищевцы*. Л. : Сов. писатель, 1961. С. 242.

<sup>9</sup> *Грибоедов А.С.* Горе от ума, письма и записки. Бакун : Маариф, 1989. С. 160-161.

классицистской эстетики. Закономерно, что именно на рубеже столетий формируется «руинный текст» русской культуры. Высокий статус руин в истории как европейского, так и русского Просвещения обусловлен тем, что именно в руинах пространство обретает свою исходную сущность – становится отражением времени.

В обращении к онтологии «руинного текста» исследовании А. Шенле, вскользь говорится о том, что руина в сознании европейского человека часто предстает как *зрелище*<sup>10</sup>. На наш взгляд, это замечание носит принципиальный характер. В конце XVIII столетия складывается так называемый «живописный код», определяющий специфику культуры в целом<sup>11</sup>. Визуальный модус оказывается первичным, в результате чего подлинная реальность обретает черты «вторичной моделирующей системы». Не только руины предстают в качестве зрелища и напоминают о бренности и скоротечности бытия. Весь мир являет великолепную живописную картину, напоминая о стройности и величии замысла Творца. Кроме того, «картинность» в очередной раз отсылает к идее остановленного и преображенного времени, поскольку первичная функция живописи – «длить мгновение».

«Бурный пейзаж» в это период также становится частью картинного пейзажа. Это эффектное зрелище, внушающее созерцателю, скорее, чувство благоговения перед миром, нежели чувство реальной угрозы. Наиболее последовательно подобный принцип изображения проявлен в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина. Общеизвестно, что изображенные в романе события, в том числе и катастрофические, неотделимы от эстетического пространства. Всякий раз стихии атрибутировано свойство зрелища – величественной картины, повергающей рассказчика в особое экстатическое состояние: «Теперь, друзья мои, представьте себе большую реку, которая, преодолевая в течении своем все препоны, полагаемые ей огромными камнями, мчится с ужасной яростью и наконец, достигнув до высочайшей гранитной преграды и не находя себе пути под сею твердою стеною, с неописуемым шумом и ревом свергается вниз и в падении своем превращается в белую, кипящую пену. <...> Я весь облит был водяными частицами, молчал, смотрел и слушал разные звуки ниспадающих волн: ревущий концерт, оглушающий душу! Феномен действительно

---

<sup>10</sup> Шенле А. Апология руины в философии истории: провиденциализм и его распад // Новое литературное обозрение. М., 2009. № 95.

<sup>11</sup> Лотман Ю.М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX вв. // Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. Таллинн : Александра, 1992. Т. 1. С. 287-295.

величественный! Воображение мое одушевляло хладную стихию, давало ей чувство и голос: она вещала мне о чем-то неизглаголанном!»<sup>12</sup>. Это чувство «неизглаголенного» у Карамзина предшествует чувству «невывразимого» у Жуковского. И в первом и во втором случае речь идет о «присутствии Художника в Творенье». Таким образом, предромантический «бурный пейзаж» не разрушает общего миропорядка, напротив, он говорит о высшем строе бытия, утверждает величие Божественного замысла.

Интересно заметить, что стихия не представляет какой-либо реальной опасности для созерцателя. Карамзинский рассказчик лишь вскользь упоминает о случаях, угрожающих зрителям: «Доски, на которых мы стояли, тряслись беспрестанно»<sup>13</sup>. При этом тут же происходит изменение пространственной точки зрения и близкое описание сменяется развернутым панорамным описанием, предполагающим наличие определенной дистанции по отношению к видимому: «После сильных движений, бывших в душе моей, мне нужно было отдохнуть. Я сел на цирихском берегу и спокойно рассматривал картину водопада с его окрестностями»<sup>14</sup>. В конечном итоге изменение пространственной точки зрения приводит к трансформации «бурного пейзажа» в «пейзаж идиллический»: «На противоположном крутом берегу представлялись мне старый замок Лауфен, церковь, хижины, виноградные сады и деревья: все сие составляло весьма приятный ландшафт»<sup>15</sup>.

Бросается в глаза и еще одна особенность карамзинского повествования. Часто описание катастрофических событий оказывается непрямым, опосредованным. Автор пересказывает услышанные им легенды или истории (например, предание о гибели рода Бубенбергов: «Солнце село – и вдруг, как будто бы из глубины ада, заревела буря; озеро страшно взволновалось, и кормчий содрогнулся. <...> Скоро громада волн обрушилась на лодку – и все потонули все, кроме одного гребца, который доплыл до берега и принес весть о погибели несчастных»<sup>16</sup>). В результате подобного принципа изображения катастрофическое выносится за пределы актуального настоящего. Временная дистанция способствует вытеснению чувства «онтологической неустроенности». В целом же описания «бурного пейзажа» встречаются в «Письмах русского путешественника» не так часто, они в значитель-

---

<sup>12</sup> Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Повести. М. : Правда, 1980. С. 172.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же. С. 197.

<sup>16</sup> Там же.

ной мере уступают место экскурсам в культуру, и здесь сказывается принадлежность Карамзина к предшествующей эпохе, ориентированной на идею утверждения незыблемых основ мира. Парадоксально, но пространство культуры в романе более устойчиво, нежели пространство природы.

Эти принципы изображения оказали большое влияние и на последующую эпоху. Несмотря на то, что романтизм открыт стихийным проявлениям мира, охранительная тенденция удерживает русскую культуру от проникновения в нее разрушительных сил. Важно, что в литературе начала XIX столетия сохраняется «доверие к бытию» (Гете), характерное для классической форм культуры. Тот факт, что стихия в этот период оказывается в зоне видимости и различимости, ничего не изменяет, поскольку она по-прежнему выполняет декоративные функции, т.е. являет «зрелище очам».

В наиболее цельном виде «бурный пейзаж» представлен в романтической поэме. Внутренний мир романтического персонажа неизменно созвучен внешнему миру, вследствие чего прием психологического параллелизма становится «общим местом» поэтического высказывания. В то же время обращает на себя следующая особенность построения романтической поэмы. При абсолютной внутренней близости к разыгравшейся стихии герой отделен от нее незримой границей, смотрит на нее со стороны (с высоты):

А пленник, с горной вышины,  
Один, за тучей громовою,  
Возврата солнечного ждал,  
Недосягаемый грозою,  
И бури немощному вою  
С какой-то радостью внимал<sup>17</sup>.

Недосягаемость пушкинского Пленника принципиальна для понимания смыслопорождающих механизмов русской культуры. Дистанция между субъектом и объектом восприятия способствует тому, что опасное начинает восприниматься как прекрасное. И дело здесь не только в эстетизации «пороговых состояний», о чем впоследствии будет писать Пушкин в «Пире во время чумы». Несмотря на свое тяготение к «бездне», русский романтизм сохраняет известную дистанцию по отношению к тому, что разрушает устойчивость мира.

Вообще, пристрастие романтической поэзии к изображению

---

<sup>17</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Худож. лит., 1960. Т. 3. С. 48.

«бурного пейзажа» на сегодняшний день нуждается в существенном переосмыслении. В большинстве случаев катастрофическое вписано в картинное пространство. Благодаря подключению живописного кода перестраивается вся исходная семантическая сфера. Трансформация «бытия» в «картину» нейтрализует разрушительные силы, подчиняет хаос эстетически организованному пространству.

Одним из самых показательных в данном аспекте является стихотворение А.С. Пушкина «Буря»:

Ты видел деву на скале  
В одежде белой над волнами,  
Когда, бушуя в бурной мгле,  
Играло море с берегами,  
Когда луч молний озарял  
Ее всечасно блеском алым  
И ветер бился и летал  
С ее летучим покрывалом<sup>18</sup>?

В контексте наших рассуждений важно, что зрительный модус восприятия задан в первой же строке («Ты видел...»). Картина бури, рисуемая в дальнейшем, – всего лишь декоративный фон, создающий необходимые оптические эффекты, которые призваны оттенить красоту девы. Конец стихотворения – своеобразная декларация, заявление поэта о подлинном истоке вдохновения:

Но верь мне: дева на скале  
Прекрасней волн, небес и бури<sup>19</sup>.

Характерно, что сюжетом «Бури» становится сюжет «окаменения» девы, вследствие чего реальная картина как бы трансформируется в картину живописную. Не случайно многочисленные глагольные формы («играло», «озарял», «бился и летал»), задающие определенную пространственно-временную динамику в начале текста, в конце сменяются перечислением ряда существительных («дева на скале», «волны», «небеса», «буря»), что и приводит к эффекту остановки движения.

Своей кульминации «живописный сюжет» достигнет в картине К. Брюллова «Последний день Помпеи». Выставление этой картины стало, как известно, важнейшим событием культурной жизни России начала 1830-х гг. При написании своего полотна художник добивался

---

<sup>18</sup> Пушкин А.С. Т.2. С. 178.

<sup>19</sup> Там же.

театральных эффектов, что сразу же было замечено современниками. Несмотря на то, что объектом изображения в «Последнем дне» оказалась игра стихии в ее чистом виде, зритель отделен от страшного огня двойной дистанцией – и временной, и пространственной. Театральная условность не позволяет «войти» в картину, стать соучастником действия, а не зрителем. Перед нами очередное «зрелище очам» и сохранение веры в то, что стихия подчинена человеку. Одна из функций художника – приручение хаоса, его помещение в раму картины.

Таким образом, вплоть до 1830-х годов русская культура противостоит катастрофическим началам бытия. Однако в дальнейшем можно говорить о стремительном сокращении дистанции между зрителем и изображенным зрелищем. Окончательное и бесповоротное уничтожение этой дистанции произойдет в поэме А.С. Пушкина «Медный всадник», где разбушевавшаяся Нева заявит свои исконные права. И пушкинское наводнение станет неотъемлемой частью современности. А в 1834 году Пушкин откликнется на картину Брюллова («Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя...»), но в отличие от «живописного» огня прошлого, поэт изобразит подлинный ужас настоящего. Отныне стихия получит статус главного действующего лица русской Истории.