

**ПРИНЦИП «СЛАБОЙ ГРАНИЦЫ» ТЕКСТА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII СТОЛЕТИЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА М.В. ЛОМОНОСОВА)**

© **Процин Евгений Евгеньевич** (2020), SPIN-код: 5576-0070, orcid.org/0000-0002-6993-4077, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Нижегород, Россия), filnov@mail.ru.

Автор статьи на примере торжественной оды XVIII столетия демонстрирует такую особенность русской литературы, как её характерная прикрепленность к внешнему по отношению к эстетическому единству текста поводу, доминирование прагматизма над автономией художественных интенций. Применяемое автором понятие «слабой границы» текста является одним из примеров парастетической каузальности, выводимости произведения из «случая», события, послужившего причиной появления текста, которому предпослана персона его заказчика, становящегося явным или имплицитным адресатом произведения. Это указывает на специфическую черту литературы XVIII столетия: упомянутые категории гораздо больше влияют на её развитие, чем ставшие впоследствии классическими категории читателя, писателя, да и самого произведения. «Слабая граница» подчеркивает доминирующий аудиотактильный характер текста, что уточняется своеобразием выбора для него актуального функционала церковнославянизмов, а так же заглавием одического произведения, которое оказывается едва ли не его центром, вызывает к тотальности изображаемого мира и развертывает лирический повод оды. Привычный категориальный аппарат поэтики не может быть по-настоящему результативным для понимания аутентичного статуса художественного текста XVIII столетия, так как неизбежно порождает анахронический контекст. Специфика тогдашней словесности некритично отождествляется с вполне современным рефлексированием сущности литературного процесса, который обрел привычные для нас формы едва ли не на рубеже XIX–XX веков, потому экстраполяция так рефлекслируемого процесса на более раннюю и начальную для русской культуры в её западноевропейском изводе стадию коррелирует скорее с историей научной гуманитарной методологии, чем с материалом, к которому она может быть применима. Поэтому главный концептуальный посыл данной статьи связан не с дополнением к уже существующим концепциям литературной стадильности, а с парадигмаль-

ным смещением методологических оснований, выявлением в них новых перспективных магистралей.

Ключевые слова: Г.Р. Державин, жанр, заглавие, М.В. Ломоносов, метапоэтическая каузальность, ода, параэстетическая каузальность, русская поэзия XVIII века, слабая граница текста.

Понимание литературного текста XVIII столетия как художественного произведения, структура которого полноценно обусловлена принципом имплицитного единства и потому может быть описана в пределах использования традиционного терминологического инструментария поэтики, анахронично, так как не обеспечивается аутентичным эстетическим статусом текста в то время. Конечно, именно это столетие и привело к полноценному возникновению русской светской литературы как преимущественно эстетического феномена (преимущественно, но не подавляюще, иначе невозможно объяснить эксплицитность литературного слова, его чрезмерное влияние на социокультурное поле, что на практике приводит к невротическому в своей основе модусу ожиданий читающей аудитории, которая маркирует деятельность, да и саму персону литератора как эстетический и этический императив одновременно), но на это ушли целые десятилетия, которые верно, но медленно формировали такие привычные нам категории литературного процесса, как автор, произведение, читатель и т.п.

Как пишет В. Живов о первых русских европейских литераторах, «им приходилось не только строить свою карьеру, но и создавать те социальные условия, в которых избранный ими путь имел бы право на существование. В силу этого в их судьбе социальное творчество играло не менее важную роль, чем творчество собственно литературное. В этот начальный период два данных вида творчества переплетаются настолько плотно, что не могут быть поняты один без другого» [Живов 1997, 26].

Поэтому принцип текста XVIII столетия – это принцип «слабой границы», который вообще-то встречается в истории культуры неоднократно. В данном случае под «слабой границей» можно понимать интенцию текста не на символические объекты наподобие гипостазируемой фигуры читателя, а на саму ситуацию российской действительности, понимаемую не аналитически отстраненно, а именно как потенциал авторской «выгоды». Таким образом, для литературного произведения гораздо важнее до поры до времени не

категории читателя или даже самого писателя (не будем упоминать вовсе о рефлексировании рецептивного ландшафта текста), но персоны заказчика, адресата или же непосредственные события опять же не внутри текста или как обоснование его генезиса, но как события, потенциально порождаемые текстом, если в итоге его активно генерируемая прагматика адекватно согласуется с чисто материальными возможностями личности, которой прямо или имплицитно адресован текст. Отметим, что эта личность долгое время не имеет отношения к эстетической сфере или же маргинально ею опосредована. Даже в сентиментализме с его культивированием парадигмы артистического содружества пресловутый «приятель стихотворец» есть не беспримесный пример самодостаточности определения генеральных смыслов творчества, как бы вырастающих из эмансипирующихся запросов творческой личности, а в классицизме подобная ситуация попросту невозможна, потому что, с одной стороны, любой пример так называемой литературной борьбы напрямую наследует античной по происхождению ситуации интеллектуального «поединка равных», а с другой – это равенство, так сказать, «неравно», потому что художественный индекс еще не определен должным количеством статусных предпосылок и отходит на второй план, обеспечивая примат социокультурных или даже экономических аспектов.

Этот сюжет русской культуры XVIII столетия не может быть полноценно отрефлексирован без понимания места в нем творчества Ломоносова. Культивируемый поэтом жанр оды (прежде всего, в его «похвальной» ипостаси) наилучшим образом репрезентирует принцип «слабой границы» текста, причем начиная с его стилистики, выводимой из жестко селективной дифференциации языковых средств, возводящих текст на тот или иной *gradus* стилового регистра. Об этом принципе сказано много, однако в подробно исследованной теории высокого или низкого жанрового слова тем не менее остается недооцененным следующий эффект церковнославянских «речений», а именно – их преимущественно акустическая репрезентация (объясняемая в том числе тем, что церковнославянский язык – это язык, который актуализирован обстоятельствами Литургии, и абсолютным большинством он воспринимается не как язык книжный, а точнее, Книги, но как язык церковного богослужения, то есть звучащий комплекс, обоснованный прагматикой своей репрезентации). Конечно, говорить о позднейшем принципе литературного письма для XVIII века излишне и преждевременно, поэтому важно отметить,

что церковнославянизмы чтимы Ломоносовым не просто и не столько как эффекты «для зрения». Всякий тогдашний текст в высшей степени прагматичен, поэтому может быть рассмотрен внутри ситуации «речения», наиболее статусной формой которого является риторическая проповедь. Впрочем, эта особенность прослеживается и в западноевропейской, и в любой другой традиции, где использование языка, прежде понимаемого как сакральный, в светском контексте остается связанным с эффектом аудиотактильности, речи, а не письма: «Голос тесно связан с измерением сакрального и ритуального в социальных ситуациях, которые имеют сложную структуру и при которых использование голоса делает возможным исполнение некоторого акта. Эти слова, старательно перенесенные на бумагу и в память, могут достичь перфомативной силы, только если они переданы голосу, и кажется, что таким образом голос в итоге придаст этим словам сакральный характер и гарантирует их ритуальную эффективность, несмотря на тот факт – или, скорее, благодаря ему, – что использование голоса ничего не прибавляет к их содержанию» [Долар, 2018, 239]. Поэтому возникающий благодаря Ломоносову актуальный функционал церковнославянизмов, а именно рассмотрение их в качестве индекса штилевого градуса, – это не монтаж двух перспективно устроенных языковых стратегий внутри общего фрейма жанрового текста, но именно указание на его акустический базис, где само использование церковнославянизма позволяет состояться синтетическому штилевому событию, вовсе не принадлежащему, как наивно полагают литературоведы, именно эстетическому литературной элиминации. Это и является чистейший пример «слабой границы» текста: стиль произведения не есть его имплицитное качество, он регистрируется как векторная энергия, выходящая за пределы текста в те обстоятельства, которые и являются его причинами, в идеале приносящими автору текста те или иные репутационные предпочтения. Иными словами, анализируя произведения XVIII столетия, совершенно недостаточно рассматривать их в рамках закономерностей жанровой литературы, гораздо результативнее понимать их как аппликацию речевого события, которое извне завершает то, что потом станет литературным произведением без задействования механизмов подобного рода.

Принципиально важный аспект «слабой границы» в творчестве Ломоносова и других авторов – это название произведения, один из наиболее репрезентативных элементов текста, маркирующих его

каузальность. Попутно отметим, что эффект названия выходит далеко за пределы одического жанра и может быть проверен на множестве произведений, имеющих, казалось бы, другую жанровую прикреплённость. Так понимаемый, этот эффект может быть обозначен как метажанровый и метастилистический. На первый взгляд, заглавие похвальной оды есть пример барочной культуры слова, риторической нормы его «распространения», который реализуется не только через перифрастичность вербальной системы произведения, но и через саму избыточность любого элемента в режиме его публичного воздействия. Снова не стоит забывать: всё, что можно назвать произведением *sui generis*, выражено не через установку отстранения от контекстов, внеположных собственно эстетическому, но, напротив, получает своё завершение в эксплицированном прагматизме. Название оды поэтому конфликтно при всей его видимой целостности. Во-первых, оно эмблематично, то есть в кумулятивной, уплотненной версии представляет собой сжатую вербальную реплику события, поэтическим элементом которого является сам текст. Во-вторых, оно информативно, что является препятствием для выстраивания вокруг одического события исключительно условных коннотаций, имеющих выход в социокультурную периферию текста. Нет, ода не менее «материальна», чем её повод. «Строительство» новой русской литературы концептуально такое же строительство, как возведение городов, основание фабричных производств и т.п. В каком-то смысле оно именно ландшафтно и географично и предвещает более поздний и полноценно развитый принцип русского пространства как текста (можно вспомнить образ Петербурга как наиболее характерный пример). Вообще, аудиотактильное пристрастие к пространству, раскрытие темы поэтического дара, творчества через специфическую топику долго доминирует или конкурирует с визуальным приматом времени как категории, скорее, премодерновой, хотя и в модерне ретроспективная оптика всегда приводит к привычной актуализации пространства. Вряд ли можно сомневаться в том, что поэты XVIII столетия могут вообще сегрегировать условно духовное и условно материальное в своем творчестве. В конце концов, трансфер горацианского образа памятника у того же Ломоносова любопытен своей «прочностью», не столь метафорической, сколько пластической и технической.

Данная двусмысленность разрешается достаточно просто. Развернутость и пышность названия можно понять не как свойство

«слова», но как режим события государственного масштаба, лишённого такого признака обыденности, как повторяемость (отсюда принудительность употребления имен собственных, титулов и проч.). Вообще, надо помнить, что парадигма генетической причинности произведения в то время крайне лимитирована, так как личный, то есть преимущественно интровертный опыт еще попросту не осмыслен как основа эстетической трансформации, поэтому оппозиция «частное vs общее» еще не может быть даже минимально отрефлексирована, что, кстати, объясняет парадоксальный лиризм жанра оды, «поводы» которой абсолютно дистанцированы от экзистенции. Вспомним, что с петровских времен личная сфера именно публична, а в дворянской среде это становится нормой на долгие десятилетия, провоцируя в том числе генезис художественных проектов наподобие сентиментализма, когда запрос на публичное проявление чувствительности возникает раньше моделей её словесного описания в контексте именно действительного поведения дворянства. Такая инверсия не должна удивлять, поскольку русская культура долгое время сохраняет, а в отдельных проявлениях даже длит «след» петровского семиозиса параметров персональности, и квинтэссенцией ее репрезентации является именно публичная заявка, осуществляемая во всеуслышание, требующая зрительского внимания и разворачивающаяся в подходящем для этого топосе (достаточно вспомнить тяготение декабристской культуры к нормам классицизма и драматургию самого восстания 1825 года, безупречно иллюстрирующего инверсию личного как неизбежно и трагически публичного).

То есть название похвальной оды и есть наиболее важный элемент текста. Как ни странно, собственно, всё, что является корпусом оды, есть развернутое приложение-комментарий к нему. В названии нет ничего, что бы заставило сомневаться в таком принципе высокого жанра, как его стремление выразить тотальность изображаемого мира, исключаящую всякую лауну, даже минимальный пропуск, разрыв, скачок и т.п. Не случайно можно вспомнить о доминанте аудиального над визуальным в одических произведениях. Именно звук является естественным медиумом, распространяющим вербальное политическое послание в универсуме, и поэтому он становится базисом гибридной оптики, где привычная доминанта визуальной информации вторична даже композиционно по отношению к всесилию акустической формулы одического мира. «Пышность» и распространенность жанра – это его куртуазное

обязательство перед блистательной жизнью государства, редуцированной к событиям императорского двора, который при этом является не эстетически постигаемым локусом, но максимально уплотненным, матричным аналогом российского пространства. Такие казусы хронотопа попросту необходимы для оды, в которой не признаются границы, складки, и кажется, что перед нами гомогенный Мир, географически огромный, но художественно реализуемый инверсивно, в движении от максимальных параметров к базису одического названия, которое есть максимальное уплотнение, блистательная и блистающая формула тотального пространства, лишённого разрывов, сомнений и противоречий. Кстати, движение текста к своему заглавию или, наоборот, реализация заглавия в тексте создаёт типологическую переключку с закономерностями мифологического мышления. Как писал А.Ф. Лосев, «миф есть имя, развернутое в направлении смысла и идеи, – имя, данное как созерцаемая, изваянная смысловая картина сущности и ее судеб в инобытии» [Лосев, 1992, 230]. Но это именно типологическое сходство. Несмотря на принципиальное значение имени в оде, она никоим образом не реализует интенцию к трансцендентному, отсылая к привычному, хоть и лирически трансформированному хронотопу политической действительности. Тем не менее, жанр оды вносит существенный вклад в создании культурного мифа русского абсолютизма, поэтому некоторые элементы мифологической логики могут быть упомянуты в качестве имплицитно влияющих на создание концептуального канона одического текста.

И это не значит, что к тексту оды невозможен традиционный подход в условиях применения понятийного инструментария поэтики. Но при этом надо учитывать, что адекватное понимание текста опирается на принцип инверсивной оптики: не название предшествует тексту, указывая на объект одического воспевания, но текст оды, со всеми его избыточными барочными эффектами, развернут в сторону названия (подобно ходу придворного церемониала с его многочисленными участниками), которое оказывается в центре композиционного единства, а внутри этого названия может быть увиден и самый главный элемент – имя императрицы как номинативное крещендо. Это объясняет информативный принцип названия наподобие следующего: «Ода Ея Императорскому Величеству Всепресветлейшей Державнейшей Великой Государыне Императрице Елисавете Петровне, Самодержице Всероссийской, на пресветлый и

торжественный праздник рождения Ея Величества и для всерадостного рождения Государыни Великой Княжны Анны Петровны, поднесенная от Императорской Академии Наук декабря 18 дня 1757 года». Перед нами прагматика текста как репрезентация его параэстетической каузальности. Во-первых, самого упоминания имени совершенно недостаточно, потому что понимание одического личности опирается на ее социально-политический статус. Во-вторых, информационные подробности ретардируют появление императорского имени, которое возникает в тексте в настолько торжественно-официальной обстановке, что этот процесс можно охарактеризовать как своеобразную светскую епифанию.

О подобных паравербальных эффектах одического текста отозвался еще Ю. Тынянов: «Ломоносов оставил нам некоторую возможность восстановить общий характер его декламационного стиля. Он оставил жестовые иллюстрации ораторского характера в применении к стихам. Эти жестовые предписания, традиции Квинтилиана и Коссена, в данном случае прямо прилагаемы к «декламационному восстановлению» ломоносовской оды» [Тынянов 1977, 235].

Напомним, что такой умысел названия свойствен не только оде похвальной. В перспективе он сохраняется как полноценно репрезентирующий генеральную функцию текста, при этом его валентность несколько расширяется. Так, поэтические «поводы» в представлении того же Державина более разнообразны и генерируют новые эффекты. Известная миниатюра «На смерть собачки Милушки, которая при получении известия о смерти Людовика XVI упала с колен хозяйки и убилась до смерти» любопытна не столько тем, что название текста едва ли не сопоставимо по объему с ним самим, сколько тем, что оно перестает задавать полноценную перспективу:

Увы! Сей день с колен Милушка
И с трона Людвиг пал. – Смотри,
О смертный! Не все ль судеб игрушка —
Собачки и цари? [Державин, 1957, 196]

Смерть животного не менее важный повод, чем, допустим, рождение престолонаследника, но без прочтения текста мы можем только догадываться, почему именно. Повторимся, что в одах Ломоносова ничего подобного нет: название является эмблемой текста,

соотносясь с ним без остатка, как и в самом тексте не предлагается ничего того, что не следовало бы из названия. У Державина же возникает контекст пунта, внезапного смыслового излома, который соединяет сановную личность с любимейшим домашним питомцем за пределами собственно быта, воплощаясь в максиму глобального вывода, который свидетельствует о том, что нет различий между частным случаем и общим мироустройством. Державин может быть и еще более радикальным. Знаменитая «Осень во время осады Очакова» – совершенное событие самого текста, а не его названия. В подобном названии попросту не угадываются силовые линии произведения, которое как будто бы проверяется на прочность авторской субъективностью. Еще больший эффект заметен а «Фелице». Поэтическое имя Екатерины Великой, взятое «напрокат» из ее же восточной сказки, не окружено облаком высочайших титулов и званий, его концептуальное содержание становится доступным только а posteriori, через понимание авторской концепции, выраженной в этой нетривиальной оде. Кстати, совершенно закономерен и частый для Державина выбор смерти как поэтического повода. Смерть есть событие, силовой центр которого находится в области трансцендентного, и поэтическое сознание не может совпадать с изображаемым миром именно по этой простой причине. Такие поводы не то чтобы разрывают прежнюю тотальность поэтического мира, но в любом случае создают драматургию голосового поведения (Державин, несомненно, остается в рамках акустической формулы творчества, даже усугубляя некоторые аспекты по сравнению с Ломоносовым, предвещая чуть ли не эксперименты авангарда), его раскованность, некоторую спонтанность, внутри которой постепенно возникают и поводы к визуальности, как в «Видении мурзы»: интродукция этого текста суть и ноктюрн, и интерьер, а их медиатором становится лунный свет, проникающий сквозь окна в дом поэта. Это уже совсем далеко от классической одической логики: произведение становится непредсказуемым, прежняя ориентация текста на само название больше не работает полноценно, авторская воля эмансипирует его параметры. К концу столетия возникает экспериментальная динамическая система соположений, приблизительной соотнесенности элементов; оформление привычной, «нормальной» ситуации не повода как искусства, а искусства как повода.

Итак, принцип «слабой границы» определяет оду как политический экфрасис. Ода не столько доказывает, сколько показывает кон-

цепт российской власти, длит его аудиальный примат, что выражено через трехчастную структуру жанра, которую можно представить через модель, описывающую связь триады «мир – автор – текст». В классической версии первым ее элементом является некий «голосовой запрос извне», собственно и делающий возможным акустический артикул поэта как отзыв на внешний запрос. Позднее добавляется и третий элемент. Это перспективный отклик мира на поэтический глас. Пока эта триада устойчива, статус голоса остается стабильным и полностью соответствует своей медиальной функции, о который пишет современный ученый: «Голос расположен в топологически двойственном и парадоксальном месте, на пересечении языка и тела, но это пересечение не принадлежит ни одному из них. *То, что есть общего у языка и тела, – это голос, но голос не принадлежит ни языку, ни телу.* Голос исходит из тела, но не является его частью, он же поддерживает язык, не принадлежа ему» [Долар 2018, 176–177]. Однако позднее перенос центра тяжести на перспективный отклик дистанцирует его от первых двух элементов, позволяя сформировать и сформулировать более внятный, чем ранее, лирический запрос, который при этом репрезентирован как в том числе и дидактический, что видно на примере произведений Державина. Собственно, процесс деконструкции одической голосовой триады и приводит к началу следующей стадии русской поэзии, субъективно-лирической, постепенно формулирующей новые, визуальные, а не аудиотактильные вызовы, и эта линия развития сменится еще более сложным в своих вызовах (с обязательным выдвиганием на первый план парадоксов автореференциальности) периодом отечественного модерна.

Источники

Державин 1957 – Державин Г. Р. *Стихотворения*. Л., 1957.

Литература

Долар 2018 – Долар Младен. *Голос и ничего больше*. СПб., 2018.

Живов 1997 – Живов В. *Первые русские литературные биографии как социальное явление: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков* // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 24–83.

Лосев 1992 – Лосев А.Ф. *Миф – развернутое Магическое Имя* // Символ. Париж, 1992. № 28. С. 217–230.

Тынянов 1977 – Тынянов Ю.Н. *Ода как ораторский жанр* // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227–252.

**THE PRINCIPLE OF "WEAK BOUNDARY" OF THE TEXT
IN THE RUSSIAN LITERATURE OF XVIII CENTURY
(ON THE MATERIAL OF M.V. LOMONOSOV'S WORKS)**

© **Proschin Evgeny Evgenievich** (2020), SPIN-code: 5576-0070, orcid.org/0000-0002-6993-4077, PhD in Philology, associate professor, N.I. Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (37, Bolschaja Pokrovskaja street, Nizhny Novgorod, 603000, Russia), filnnov@mail.ru.

The author of the article uses the example of the solemn ode of the XVIII century to demonstrate a very peculiar feature of Russian literature – its distinctive attachment to the external cause in terms of the aesthetic unity of the text, the dominance of pragmatism over the autonomy of artistic intentions. The concept of "weak boundary" of the text is used by the author as one of the examples of paraaesthetic causality – that is when the text exceeds the "situation," the event that triggered the appearance of the text, which in turn is tailored to the personality of its consumer, who becomes an explicit or implicit recipient of the work. This highlights a specific feature of the literature of the XVIII century: these categories have a much greater impact on its development than such classic categories as the reader, writer, and the work itself. The "weak boundary" emphasizes the dominant audio-kinesesthetic nature of the text, which is confirmed by the specific choice of the relevant functional elements of Church Slavonic, as well as by the title of the odic work, which almost becomes its center when it calls for the totality of the depicted world and unfolds a lyrical foundation for ode. The usual categorical apparatus of poetics cannot be effective for understanding the authentic status of an XVIII century literary text, as it inevitably generates an anachronistic context. The features of the literature of that time have not been critically matched with the modern reflection of the essence of the literary process, which took its usual forms almost at the turn of the XIX–XX centuries. That is why the extrapolation of such a reflexive process to the earlier and initial stages of Russian culture in its Western European version correlates more with the history of humanitarian methodology than with the material to which it can be applied. Therefore, the main conceptual premise of this article is not to supplement the already existing concepts of literary stadiality but to paradigmatically shift the methodological foundations, identifying new promising paths in them.

Keywords: G.R. Derzhavin, genre, title, M.V. Lomonosov, metapoetic causality, ode, para aesthetic causality, XVIII century Russian poetry, weak text boundary.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

ZHivov 1997 – ZHivov V. *Pervyye russkiye literaturnyye biografii kak sotsial'noye yavleniye: Trediakovskiy, Lomonosov, Sumarokov* [The first Russian literary biographies as a social phenomenon: Trediakovsky, Lomonosov, Sumarokov]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New literary review], 1997, no. 25, pp. 24–83. (In Russian).

Losev 1992 – Losev A.F. *Mif – razvernutoye Magicheskoye Imya* [Myth – Expanded Magic Nam]. *Simvol* [Symbol]. Paris, 1992, no. 28, pp. 217–230. (In Russian).

(Monographs)

Dolar 2018 – Dolar Mladen. *Golos i nichego bol'she* [Voice and nothing else]. St. Petersburg, 2018. (In Russian).

Tynyanov 1977 – Tynyanov YU.N. *Oda kak oratorskiy zhanr* [Ode as a public speaking genre]. Tynyanov YU.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. Literary history. Movie]. Moscow, 1977, pp. 227–252. (In Russian).

Поступила в редакцию 12.08.2020