

СТИХОТВОРЕНИЕ М.Н. МУРАВЬЕВА «БОГИНЕ НЕВЫ»  
И ОДИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

*Стаття присвячена дослідженню жанрової природи вірша М.М. Муравйова «Богине Невы». Аналіз одного одичного топосу («бог, що їде по воді») демонструє складні взаємини між легкою поезією та традицією урочистої оди з її базовими естетичними настановами.*

**Ключові слова:** ода, топос, риторика, реінтерпретація, високе.

*Статья посвящена исследованию жанровой природы стихотворения М.Н. Муравьева «Богине Невы». Анализ одного одического топоса («бог, едущий по воде») показывает сложные взаимоотношения легкой поэзии с традицией торжественной оды и ее базовыми эстетическими установками.*

**Ключевые слова:** ода, топос, реинтерпретация, риторика, возвышенное.

*The article is devoted to generic nature of the poem "To Goddess of Neva" by M.N. Muravyov. Analysis of one panegyric topos ("god driving on the water surface") demonstrates the complicated relations between so-called poesis fugitive and the tradition of the solemn ode with its aesthetic implications.*

**Key words:** ode, topos, reinterpretation, rhetoric, sublime

В 1797 г., во 2-й книге «Аонид», было опубликовано стихотворение М.Н. Муравьева «Богине Невы». Прославленное пушкинской цитатой в 9-м примечании к «Онегину», это стихотворение считается одним из лучших в «легкой поэзии» Муравьева, но разработка в нем одических тем ставит вопрос о соотношении «Богине Невы» с торжественной одой.

В первой половине текста одические образы трансформированы, но не безусловно отвергнуты; когда же одическая тема появляется в финале «Богини Невы», она демонстративно денонсируется: мы имеем в виду образ *колесницы божества* в XI строфе: «Быстрой бегом колесницы Ты не давишь гладких вод, И сирены вокруг царицы Поспешают в хоровод».

В данной статье мы намерены проанализировать этот жест стилистического отказа на фоне топики торжественной оды.

Начнем издалека – с цикла «Эмилиевых писем» Муравьева. Письмо от 1 августа (которое, поскольку существенная его часть посвящена оценке Вергилия, мы далее будем называть «вергилиевским»), открывается так:

«Прекрасное лето наше становится прохладнее и синева небесная чаще покрывается летающими облаками. Но вместо того зрелище полей разверзает сердце к восхитительнейшим чувствованиям. Сколь далеко простирается зрение – повсюду холмы, долины покрываются желтою жатвою, которая иногда спокойна, недвижима; иногда, повинуюся дыханию ветра, волнуется, как пространное золотое море» [1: 162].

© Шмараков Р.Л., 2011

Уместно задаться вопросом, чем мотивировано подобное пейзажное начало для письма, преимущественно трактующего о Вергилии. Для ответа обратимся к письму от 17 июня из того же цикла, содержащему описание грозы.

«...» Третьего дня, какое зрелище! тучи грозные, мрачные, чреватые дождем и громом, похитили у нас свет солнца среди полудни. Угрюмое молчание распространилось повсюду. Люди, животные сокрылись. Везде пространное уединение. Боязливое ожидание содержало всех в сомнении. Предшественник бури, вихрь пробежал по мрачному небу. Вдруг грянул и раздался первой удар грома и блеснула молния. Я старался овладеть естественным страхом, чтоб удивляться величеству природы и последовать за постепенными переменами картины. Я не знаю, каким образом чувство опасности граничит в душе человека с *величественными понятиями*. Тотчас картины Гомеровы невольным образом наполнили воображение мое. Я повторял громко сии стихи, в которых он описывает богов, исходящих на сражение.

*Ужасно возгремел отец богов и смертных  
С превыспренных; Нептун неизмериму землю  
И гор высокие верхи восколебал;*

**Во основаниях вострепетала Ида**

*И с нею град Троян и Гречески суда!  
И Царь теней, Плутон ужасся в преисподней  
И с трона воспрянул и возопил, страшая,  
Чтобы Нептун земли заклепов не расторг  
И взору не открыл и смертных и бессмертных  
Его владычества печальна, безотрадн  
И ненавистнаго богам и человеку!*

Между тем сильной дождь пролился и покрыл жаждущую землю. «...» Тьма, глубокая тьма, легла на землю, такая же, думаю, какая покрыла внезапно воинства Греческое и Троянское, когда раздраженный *Аиакс* произнес сие дерзновенное моление к *Зевесу*:

***Избавь, отец богов, избавь ты нас от мглы!***

*Расторгни мрак очей! пошли дневный нам свет!  
И, если губишь нас, при свете дай погибнуть!*

К вечеру величественное зрелище уступило место приятному. «...» Яркими цветами отразилась радуга на висящих в воздухе капельках. Мне показалось, что по словам Гомера:

*Посланица богов, имуща скорость ветра,*

*Ирида* снисходит по ней, посланная с *Олимпа* к какому нибудь любви достойному смертному, может быть к тебе, чтоб возбудить от лености и припомнить, что у тебя есть приятель в деревне, который нетерпеливо ожидает писем твоих» [1: 148–151].

Этот фрагмент, в свое время проанализированный А.Н. Егуновым [2: 103–104], содержит три гомеровские цитаты в переводе Муравьева: II.XX, 56–65 (битва богов), XVII, 645–647 (речь Аякса), VIII, 409 или XI, 195 (Ирида). Первые две – из находящихся в IX главе трактата Псевдо-Лонгина «О возвышенном» (в переводе Буало это VII глава, «De la sublimité dans les pensées»). Строка об Ириде входит у Муравьева в описание того, как «к вечеру величественное зрелище уступило место приятному» и, следовательно, не может входить в число тех, что взяты из Лонгина.

В IX главе Лонгина шесть гомеровских цитат (в том числе две контаминированные). Помимо использованных Муравьевым, Лонгин приводит, как пример возвышенного изображения божественного величия, «Илиаду», V, 770–772: «Сколько пространства воздушного муж обымает очами, Сидя на холме подозрном и смотря на мрачное море, Столько прядают разом богов гордовыйные кони»; как пример изображения бога непорочным, великим и непобедимым, – контаминированную цитату («Илиада», XIII, 18, 19, 27–30): «...Задрожали дубравы и горы, Ида, и град Илион, и суда меднобронных данаев Вкруг под стопами священными в гневѣ идущего бога. Коней погнал по волнам, и выгнали страшилища бездны, Вкруг из пучин заскакали киты, узнавая владыку; Радуюсь море под ним расстилалось, а гордые кони Бурно летели» и, как пример аналогичного сознания божественного могущества, библейскую цитату (Быт.1:3).

Что касается «поезда бога по воде», то после Гомера («Илиада», XIII, 23–31; «Одиссея», V, 380) этот мотив широко разрабатывается: Вергилий, «Георгики», IV, 387–389; «Энеида», I, 147, 154–156; V, 816–826; Стаций, «Фиваида», II, 45–46, V, 706–708; «Ахиллеида», I, 52–60; Клавдиан, «Панегирик на III консульство Гонория», 197–200 (здесь же способность бежать по вершинам колосьев, см. ниже), и пр. Посейдон подарил Пелопу крылатую колесницу, осей которой не касалась влага, когда она неслась по поверхности моря (Аполлодор, «Эпитома», II, 3); ср. способность Евфема, сына Посейдона, бежать по воде (Аполлоний Родосский, «Аргонавтика», I, 180). Трактовка образа бога, едущего по водной глади, как возвышенного оставалась актуальной для В.К. Кюхельбекера: «В своей славной картине, известной под названием “Quos ego!”, Рубенс доказал, что, если ему и навсегда осталось чуждым прелестное, он мог постигнуть и создать нечто высокое. Точно таким я и воображал себе Нептуна, когда читал Вергилия, когда видел, как он одним словом успокаивает море и укрощает буйных слуг Эоловых. Сей гневный, но в самом гневе величественный исполин, точно бог, точно Кронийон пучин, брат царя богов: его власы летят, его лицо в движении, но стан спокоен и тих, будто утес посреди валов, и он легко скользит в раковинной колеснице по поверхности вод, которые улегаются под его мощными конями» [3: 19–20].

В середине XVIII в. лонгиновский набор гомеровских цитат обновлен Э. Берком в «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного». Ч. II, разд. 6: «*Отрицательные состояния*. – Все *общие* отрицательные состояния (privations), характеризующиеся отсутствием позитивного начала, – *пустота, темнота, одиночество и молчание* – величественны, потому что все они вызывают страх. С каким пылом воображения и вместе с тем с какой суровостью рассудка собрал Вергилий все эти явления там, где, как он знает, должны соединиться все образы, преисполненные громадного величия, – у входа в Ад! Прежде чем раскрыть тайны великой бездны, он, кажется, испытывает священный страх и отступает, пораженный смелостью своего замысла»; далее цитируется «Энеида», VI, 264–269 [4: 101]. Упомянув в описании грозы практическим все privations, названные Берком, Муравьев венчает их отсылкой к эпическому образу Ада, сменив лишь одного образцового эпика на другого. В части IV, разд. 14 («Рассмотрение мнения Локка относительно Темноты»), развивая мысль о связи темноты со страхом, Берк цитирует речь Аякса [4: 167], цитированную Лонгином и переведенную Муравьевым.

Фраза, за которой в «грозовом письме» следуют «картины Гомеровы», – «чувствование опасности граничит в душе человека с *величественными понятиями*» – отсылает к Берку. Стоит заметить, что и ее начало, «Я не знаю, каким образом», может быть эстетически маркированным, коррелируя с термином *je ne sçai quoi* ‘я не знаю что’, широко распространенным в эстетических сочинениях XVII–XVIII вв. и означающим, по выражению А.В. Михайлова, «некий “иррациональный” остаток, обнаруживающийся, когда произведение искусства проанализировано согласно правилам и разято на части» [5: 524–525]. Соотносясь обычно с понятием *прелестного*, *grace* [6: 108–109, 207–208, 210–211] и в этой связи появляясь и в трактате Берка [5: 146], выражение «*je ne sçai quoi*» может, однако, притягиваться и к категории возвышенного, колеблясь, так сказать, между «неизъяснимой прелестью» и «неизъяснимым величием». В связи с величественным «*je ne sçai quoi*» находим у Буало. В той же IX (VII) главе Лонгинова трактата, где говорится о молчащем Аяксе, встреченном в преисподней Одиссеем, похвала, воздаваемая автором искусству Гомера, в переводе Буало выглядит так: «Ибо это молчание содержит *нечто* более величественное, нежели все, что он мог бы сказать (*Car ce silence a je ne sçai quoy de plus grand que tout ce qu’il auroit pû dire*)» ([7: 351], курсив наш; об этом пассаже Буало: [8: 54–56]). Если признать эстетическую релевантность этого выражения у Муравьева, следует отметить и произведенную им трансформацию: эстетически маркированной оказывается *связь* идей опасного и величественного.

Таким образом, то, что делает Муравьев в «грозовом» письме с помощью гомеровских цитат, – это не «мифологизация» и не «персонификация» природы, а комментарий к ее эстетической релевантности.

Вернемся к «вергилиевскому» письму.

Как можно видеть, оно содержит аллюзию на те гомеровские строки из V песни «Илиады», которые цитируются у Лонгина («сколько хватает взора...») и сравнение поля с морем). Эта аллюзия – сигнал о принадлежности текста к «высокому». А «высокое» в соединении с сельской тематикой – это, по Муравьеву, именно то, что делает Вергилий в «Георгиках» (в том же «вергилиевском» письме: «В самом деле не можно вообразить себе без особого почтения творца столь величественного, каков *Вергилий*, нисходящего к простым подробностям сельской жизни. Никогда земледелие не было возведено достойнейшим образом» [1: 163]), а также то, чего сам Муравьев вслед Вергилию добивается в «Роще».

К этому следует добавить, что помимо сверхъестественной способности передвигаться по воде существует ее counterpart, способность бежать по вершинам колосьев (способность скакать по воде и вершинам колосьев у Гомера приписана рожденным от Борея коням Эрихтония: «Илиада», XX, 226 слл.; у Овидия она упоминается в связи со сверхъестественной быстротой Аталанты и Гиппомена: «Метаморфозы», X, 654 sq.; у Вергилия она придана Камилле: «Энеида», VII, 808–811; анализ функций этого мотива: [9: 44ff.]), – это дополнительная связь «божественного поезда» (и, следовательно, «высокого») с сельской тематикой.

Наконец, к двум цитированным текстам из «Эмилиевых писем» необходимо присовокупить финальные строфы «Богини Невы». В них то, что связано с колесницей, заключает очевидную двусмысленность. «Быстрой бегом колесницы Ты не давишь гладких

вод» – значит ли это, что колесницы вовсе нет или что она так быстра, что не давит вод? Верный вывод можно сделать, сопоставляя эти строки с написанным в том же 1794 г. стихотворением И.И. Дмитриева «К Волге»: «А там сирен пернатых хоры, Под тень кусточков уклонясь, Пространство пеньем оглашали – И два сайгака им внимали С крутых стремнин, не шевелясь» [10: 88]. Дмитриев считает возможным «сирен» ставить рядом с «сайгаками», в то время как метод Муравьева – ничего неантеницированного, показ только тех явлений, которые могут быть символизированы при помощи античной атрибутики (дело не в антицизации как таковой, а в единстве эстетического впечатления). Птиц можно воспринять как сирен, а колеснице богини ничто в реальном плане не соответствует. Кроме того, и образ хоровода сирен, вьющегося вокруг богини, и статичная поза созерцающего богиню поэта исключают быструю езду. Стало быть, «колесницы нет».

Что амфиболия, отмеченная нами у Муравьева, вполне реальна, свидетельствует Костров в «Еклоге *три грации* на день рождения Великия Княжны Александры Павловны»: «Уже Нева стремясь отличной быстротою, И ток свой сочетав со финской глубиною Лится в Белт, неся всевожденну весть, Да воздадут моря рожденной должну честь. <...> И се к почтению Княжны Порфирородной, Со Амфитридою царь бездны многоводной, Три краты помаав (sic!) трезубцем золотым, И запрета войну иметь волнам седым, Как будто в сретенье небесных звезд Царице, Несется по воде в жемчужной колеснице. Пред ним, и вокруг его, имея светлый вид, Прекрасный лик спешит любезных Нереид. И кони гордые тряся волнистой гривой, Младой Княжне дают повсюду зрак щастливой. Делфина на хребте сидящий полубог Любезный Палемон в зеленый трубит рог. Под тяжестью их не стонут влажны своды, И тихо зыблются колеблемья воды. Так лебедь в озере со легкостью пловет, Так ласковый Зефир ему стремяся в след, Подъемлет пух его, и нежит и лобзает, Сжимает скромностью, обратно распускает, И наконец во мзду полета своего Стремится опочить под крыльями его» [11: 103–104]. «Под тяжестью их не стонут влажны своды» имеет смысл, прямо противоположный тому, что у Муравьева.

Понятно, однако, что можно было описать много такого, чего богиня *не* делает, и если Муравьев взял все же образ поезда, то для него была значимой возможность оттолкнуться от некоторой традиции, связанной с этим топосом.

Почему Муравьев декларированно отказывается от этого топоса?

Можно полагать, потому, что с ним связаны две эстетические категории:

1) *высокость*. Отказ от изображения, ориентированного на этот гомеровский топос, есть отказ от *возвышенного* (которое, между прочим, мыслится как существенное свойство *оды*). Отсюда и характер восторга не одический (разверзающиеся небеса в оде – и вдохновенное тайнозрение, проникание в сокровенную жизнь природы у Муравьева), и помещен он не в «одической» первой половине стихотворения (не мотивирует дальнейшую картину, а является впечатлением от предшествующей). Муравьев, выведя «восторженного пиита», словно намеренно пренебрегает самой внутренней формой слова «восторг», многократно эксплицированной в торжественной оде: слово, обозначающее резкий подъем вверх (ср. обыгрывающий эту семантику зачин «Хотинской оды» Ломоносова), у Муравьева появляется в связи с воззрением поэта *вниз*, в глубь реки, из которой восходит божество. Эта камерная характеристика восторга, связанного не с государственным образом Невы, а с являющейся *sans façon* «благосклонной богиней»,

элиминирует описание божественной колесницы, как слишком *возвышенное* и официальное.

2) *живописность*. В русской поэзии этого периода описание «поезда бога» появляется неоднократно. Его можно найти в «Душеньке» Богдановича (поезд Венеры и пародийное описание езды Душеньки на шукке), у Дмитриева-Мамонова в стихотворном переложении из того же Лафонтена, у Петрова в переводе I песни «Энеиды», у Хераскова в X песни «Россияды», у Майкова в оде на Чесменскую победу и в «Суде Паридовом» [12: 211, 326], и пр. Поэзия еще мыслилась как «говорящая живопись», и нормальным комплиментом для поэта было сравнение его с живописцем, как у Муравьева в стихотворении «К И.Ф. Богдановичу» (1782): «Любезный человек и живописец граций, Скажи мне, кто тебя учил, Албан или Гораций, – Когда ты живопись с поэзию слил...» (ср. также стих. «Сила гения» и замечания о живописных речениях Вергилия: [1: 164]). Важно здесь и упоминание именно Горация, которому живописность поэзии обязана своим теоретическим основанием – афоризмом «ut pictura poesis erit» [13: 176 слл.]. По поводу «поезда бога» и сам Богданович делает отсылку к живописи: «И в раковину сев, как пишут на картинах, Пустилась по водам на двух больших Дельфинах» [14: 52], а Державин в «Рассуждении о лирической поэзии или об оде» приводит свою оду «Шествие по Волхову Российской Амфитриты» как пример «разнообразия в картинах» [15: 298–299].

Знаменательно, что Муравьев имеет дело с аллегорией реки, которая представляет благодатный материал для поэтического *изображения* («согласно правилам аллегории, равнозначимым для поэзии и скульптуры»: [13: 180]), но, введя аллгорию, «живописностью» не пользуется и даже один топос, с ней связанный, прямо отвергает. Стоит отметить отсутствие цветowych эпитетов в этом пассаже у Муравьева (ср. эту сцену, напр., у Дмитриева-Мамонова). Видимо, можно сказать, что *музыкальность* и *эмоциональность* лирики Муравьева, о которых много говорилось в науке, противоположны не столько логической последовательности в строении текста, сколько его *живописности*. Дескриптивный пафос античной поэзии, при всей авторитетности ее, должен был отступить, поскольку его работа носила бы слишком пластический, слишком внешне-определятельный характер для поэта, занятого сферой субъективного.

Муравьев, который «любит начинать с природы» [16: 496], все же назвал свою Музу «мыслящей». Его Природа интеллигентная, и если у него появляется пейзаж, то это пейзаж, риторически заинтересованный: на этом этапе риторика (Лонгин), реинтерпретированная эстетической мыслью XVII–XVIII вв., еще носительница и кодификатор эстетических и нравственных ценностей, и к ней обращаются, когда хотят закрепить за явлением статус высокого.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Муравьев М.Н. Полное собрание сочинений. / М.Н. Муравьев Т.1. - СПб., 1819.
2. Егунов А.Н. Гомер в русских переводах XVIII – XIX веков. / А.Н. Егунов. - М., 2001. – 412 с.
3. Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. / Н.В.Королева. - Л., 1979. – 792 с.
4. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. / Б.В.Мееровский. - М., 1979.

5. Шефтсбери. Эстетические опыты. / М.Ф.Овсянников. - М., 1975. – 543 с.
6. Хогарт У. Анализ красоты. / М.П. Алексеев. - Л., 1987. – 256 с.
7. Boileau. Œuvres complètes / Introd. par A. Adam. P., 1979.
8. Brody J. Boileau and Longinus. Genève, 1958.
9. Spence S. Rhetorics of reason and desire. Ithaca, NY, 1988.
10. Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений. / В.Н Орлов. - Л., 1967. – 504 с.
11. Полное собрание всех сочинений и переводов в стихах г. Кострова. Ч.1. СПб., 1802.
12. Майков В.И. Избранные произведения. / К.К. Бухмейер. - М.–Л., 1966. – 504 с.
13. Данько Е.Я. Изобразительное искусство в поэзии Державина // XVIII век. Сб.2. Л., 1940. С.166–247.
14. Богданович И.Ф. Душенька: Древняя повесть в вольных стихах. / Л.В. Бессмертных. - М., 2002. – 349 с.
15. Державин Г.Р. Избранная проза. / П.Г. Паламарчук. - М., 1984. – 400 с.
16. Топоров В.Н. Из истории русской литературы. Т. II. Русская литературы второй половины века: Исследования, материалы, публикации. М.Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. 1. / В.Н. Топоров. - М., 2001. – 912 с.

УДК 82(100)

**Коваль Н.Б.**

(Днепропетровск, Украина)

## НИЦШЕАНСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ АНДРЕ ЖИДА «ИММОРАЛИСТ»

*У статті порушуються деякі аспекти впливу філософії Ф. Ніцше на творчість А. Жіда, які відображені у романі «Іммораліст». Відзначений діалог А. Жіда з німецьким філософом, який проявляється через аналіз жанрової мови, системи конфліктів та символіко-метафоричної образності.*

**Ключові слова:** імморалізм, символ, мораль, свобода.

*В статтє рассматриваются некоторые аспекты влияния философии Ф. Ницше на творчество А.Жида, которые отображены в романе «Имморалист». Выделен особый диалог А. Жида с немецким философом, который прослеживается сквозь призму анализа жанрового языка, системы конфликтов и символическо-метафорической образности.*

**Ключевые слова:** имморализм, символ, мораль, свобода.

*The article touches upon the aspect of influence of Nietzsche's philosophy on creation of A. Gide which is explicit in the novel «Immoralist». It also focuses on the dialogue between A. Gide and German philosopher, which is shown through the analysis of genre language, system conflicts, symbolical and metaphorical imagery.*

**Key words:** immoralism, symbol, morality, liberty.

© Коваль Н.Б., 2011