

ПРОГРАММЫ. ПРОЕКТЫ. ГИПОТЕЗЫ

Е.Е. Приказчикова

«ЗВУКИ ЛИРЫ И ТРУБЫ»

ПРОГРАММА КУРСА ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

«Словесность наша родилась вдруг в XVIII столетии», — сказал А. Пушкин. Это столетие было одним из самых таинственных веков не только русской истории, но и русской словесности. Традиционно литература XVIII века воспринимается как литература преимущественно гражданская и социальная, ведущая упорную борьбу с тиранией правителей за естественные права человека против ужасов крепостного права, фаворитизма, невежественного духовенства, засилья иностранцев и галломании, утверждая идеалы Просвещения. Однако существует огромное количество других культурных мифов XVIII века, каждый из которых отражает только одну грань этого времени. Так, для эпохи серебряного века XVIII столетие — это, прежде всего, век авантурный безмерный, романтический по преимуществу: «Век коронованной интриги, / Век проходимцев, век плаща!» — писала М. Цветаева. При этом плащ рассматривался как олицетворение авантурного характера столетия, так как плащ — непременная деталь маскарада, позволяющая владельцу скрывать своё истинное лицо. С другой стороны, достаточно устойчивой была традиция восприятия XVIII столетия через призму мифа о галантном веке русской культуры, века изящного рококо, воспринимаемого сквозь чувствительные идиоллы и пасторали. Наконец, в работах последних лет, посвященных вопросам православия в русской культуре, все громче начинает высказываться мнение, что XVIII век был для России временем очевидной культурной деградации, когда искусство обслуживало человеческую праздность, а не служило высокой Истине. Все вышеприведенные мифы имеют под собой реальную основу, но они не отражают всей сложности литературного процесса эпохи. Эта сложность заключается в том, что существует огромное количество «потаенной» литературы XVIII столетия, которая не учитывается даже в вузовской практике преподавания. К этой литературе относится, например, огромная поэтическая барковина, названная так по имени родоначальника направления И. Баркова. Она начала активно переиздаваться в последние годы под названием эротической или непристойной русской поэзии XVIII столетия, вызывающей «ярость праведных». Но к этой же «потаенной» словесности относится и огромный пласт так называемой масонской литературы, принадлежащей перу известнейших русских поэтов XVIII столетия от М. Хераскова до Н. Карамзина, которая, кстати, воспринималась самими поэтами эпохи как воплощение абсолютной красоты и идеальности. Например, сам Карамзин считал лучшим произведением русской литературы масонскую поэму М. Хераскова «Владимир», в которой знаменитый киевский

князь, отрекшись от жажды славы и чувственности, отправляется в путь «богопознания».

Для литературы XVIII века характерна, прежде всего, необыкновенная интенсивность развития. За несколько десятилетий русская литература прошла путь, на который западно-европейским литературам потребовались столетия: от барокко начала века до предромантизма его конца; от беспомощных опытов любовных виршей петровского времени до поэзии Г. Державина с её философской глубиной и отточенностью поэтических форм; от неуклюжих переделок западных пьес в петровскую эпоху до национальной драматургии Д. Фонвизина; от эклектики историй петровского времени до таких шедевров русской сентиментальной прозы, как «Бедная Лиза» Н. Карамзина.

В XVIII веке происходит активное освоение новых для русской литературы жанров: сатиры (А. Кантемир), оды (М. Ломоносов), трагедии (А. Сумароков), комедии (Д. Фонвизин), элегии (Н. Карамзин), большинство из которых было связано с эстетической системой классицизма. В свою очередь нормативность литературных направлений классицизма и сентиментализма с их четко выстроенным космосом вызвала к жизни в последней трети столетия появление так называемой альтернативной литературы, в которой происходит пробуждение личностного самосознания человека, позволяющее ему творить свой собственный автобиографический космос бытия. Это характерно прежде всего для автобиографической поэзии Державина, смелость опытов которой напрямую выводит нас в поэтический мир XIX века.

В XVIII веке русская литература окончательно становится светской литературой, при этом не разрывая с традициями религиозной духовной культуры. Ярче всего это проявилось в жанре духовной оды, позволяющей человеку вступить в лирический диалог с Богом. Вообще, в русской литературе «последпетровской эпохи» (Ю. Лотман) ещё четко проявляется следование средневековой традиции русской культуры с её двойной моделью письменности — религиозной и светской. Особенно это характерно для первой половины столетия. Религиозная модель письменности со своей системой жанров и стилем воспринималась как литература боговдохновенная и, поэтому, безусловно истинная. Писатель (поэт) в рамках этой культуры воспринимался не как простой создатель текста, а как передатчик высшей божественной истины, поэт-пророк, что вытекало из средневеково-религиозного представления о природе Слова. Традиция религиозной письменности не только создает феномен духовной оды, но оказывает влияние на философию гражданской оды, трагедии (жанры «высокого штиля»). В свою очередь светская письменность, проявляющая себя в эпоху Средневековья через бытовые повести, демократическую са-

тиру, исторические повествования, являет себя в XVIII столетии через жанры «среднего» и «низкого стиля» (сатира, песня, комедия, сатирико-бытовые повести).

В XVIII веке делаются первые попытки для создания русского нормативного литературного языка — непременно условия дальнейшего развития изящной словесности. В середине столетия происходит реформа Ломоносова, который вводит понятие трёх стилей, а в конце века реформа Карамзина, не только обогатившего русский язык кальками с французского, но и обратившегося к специфике народной речи, максимально сократит разрыв между письменной и устной разговорной речью просвещенных людей.

Однако началом всего была знаменитая эпоха Петра, о которой поэт Н. Языков отозвался следующим образом: «Железной волею Петра преобразенная Россия».

Первые два десятилетия XVIII века были временем, когда Россия, по словам Пушкина, «вошла в семью европейских государств как стопущечный корабль: под стук топора и гул пушечного салюта. Европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы». Символом новой эпохи стал «парадиз» (*рай* - с греч.) Петербург, получивший название «северной Пальмиры», символом же Петербурга в XVIII веке становится Медный всадник, памятник Петру, созданный скульптором Фальконе. По замыслу Фальконе, Пётр простирал руку над завоеванной Ингерманландией, подняв коня на дыбы на пустынной скале, сзади него — раздавленная гидра, символ перенесенных трудностей.

Эпоха Петра в XVIII столетии мыслилась как эпоха начала начал, мифологическое правление, «золотой век», на возвращение которого надеялись просвещенные русские люди начиная с эпохи правления Петра II, сына казненного царевича Алексея, и кончая эпохой Екатерины, когда Стародум в «Недоросле» Фонвизина мечтает о возвращении благословенной эпохи, когда «придворные были воинами, да воины не были придворными».

Начало XVIII века было временем всесторонней ломки традиционных для России общественных и культурных отношений, временем её интенсивной европеизации, следствием прорубленного «окна в Европу». В это время русский человек начинает читать переводные светские книги чаще всего авантюрно-бытового и сказочного содержания, усваивает правила светского этикета, начинает писать любовные вирши, учится иностранным языкам. Он получает возможность ездить за границу для получения образования, правда, главным образом, военного и технического, узнает, что такое газета, библиотека, музей.

Разительно меняется культурный облик московского дворянина, который даже внешне становится европейцем (камзол, шляпа, шпага, красные башмаки), осознавая себя «новым человеком» по сравнению с человеком Древней Руси. Пример подает сам Пётр, который сменил роскошное парадное одеяние московского царя на мундир полковника Преображенского полка. В это время создаются новые отношения между государем и его подданными. Раньше, в эпоху Московского царства, государь заботился только о душе подданных, в то время как их общественная, культурная жизнь шла согласно обычаю. Те-

перь Пётр досконально регламентирует все аспекты бытия своих подданных (как проводить ассамблеи, как жать хлеб, как строить печи, как крыть крыши). Он железной рукой ведет свой народ не в царство небесное, но в счастливое просвещенное будущее. Человек подчиняет всю свою жизнь интересам государства, русский дворянин начинает службу с 14-15 лет и продолжает её до глубокой старости, имея право выйти в отставку только в случае тяжелого ранения. Кто не хотел служить, у того конфисковывали имение. Так, уже до начала собственно классицистической эпохи в русской литературе человек петровского времени начинает жить по **законам классицистической этики**. Такое положение закрепляется в 1722 году принятием «Табеля о рангах», разделившего общество на 14 классов. Отныне социальное положение человека зависит от той пользы, которую он приносит отечеству, а не от его рода, от его породы. Эта истина, часто забываемая впоследствии на практике, будет определять пафос русского сатирического творчества XVIII столетия.

Изменяется и культурный облик русской женщины, завещанный «Домостроем». Она начинает выезжать в свет, на ассамблеи и балы, носит пышные кринолины, знает «язык» мушек и веера, занимается «маханием» (любовным флиртом). Подобная эмансипация женщин имела два следствия: во-первых, формируется тип русской «вертопражки», шеголихи, образ которой будет высмеиваться в русских сатирах, с другой стороны, создается тип русской образованной женщины в духе Е. Дашковой. Новые светские взаимоотношения между мужчиной и женщиной вызывают к жизни любовную поэзию, аналогов которой не существовало в древнерусской литературе. Среди новых поэтических образов эпохи оказываются «фортуна злая», разлучающая героя с милой, Купида, приносящая герою «Венерину милость». Герой признается в любви используя формулы светского этикета и традиции эпохи — Виват, радость! Виват, сердце! Виват, дорогая! (**Фортуна злая, что так учишься; Радость моя паче меры, утеха драгая; О коль велию радость аз есть обретох**).

Изменяются и формы проведения досуга. Раньше, в московскую эпоху, ими были пир и богослужение. Теперь это — маскарад, фейерверк, триумф. Маскарад в культурной традиции XVIII века — средство социальной нивелировки общества, демонстрация карнавального равенства праздника, чего никогда не могло быть в эпоху русского средневековья. Петр часто одевался на маскарад как простой матрос, императрица Екатерина как голландская крестьянка. Традиция триумфа — торжественного въезда победителя в столицу — берет своё начало в римской античности. Во время российских триумфов эпохи Северной войны строили триумфальные ворота, пели приветственные канты — виваты или панегирические канты (от лат. *cantus* - *песня*), прославляющие императора. Среди этих кантов особое место занимает панегирик **«Орёл ко солнцу ныне взлетает...»**, политическая и культурная символика которого (орел — символ России, лев — Швеции) позволяет рассматривать его в качестве жанровой предтечи будущей русской оды.

Новые культурные потребности времени находят своё отражение в формировании литературной и культурной традиции русского барокко, выступающего в начале века в качестве барокко **просвети-**

тельского, панегирического, выражающего идею расцвета новой русской светской культуры. Как отмечал Д. Лихачев, барокко **взяло на себя функции русского Ренессанса**, не пережитого русской культурой. Барокко способствовало обмирщению русской культуры, явилось переходом от литературы средневековой к литературе классицизма. Авантюрный характер торжествующего барокко проявлял себя не только в литературе, но и в архитектуре эпохи. Достаточно вспомнить историю строительства в 1704–1707 гг. церкви архангела Гавриила, получившей в народе название «меньшиковой башни». Всем своим видом она напоминала взметнувшийся в небо триумфальный столп, вызывая воспоминания о первых победах русского оружия в Северной войне, о богатстве и могуществе человека «подлой породы», ставшего вторым лицом в государстве.

Освоение нового культурного пространства русским человеком петровской эпохи осуществлялось через барочный жанр эмблематы (в переводе с греч. «рельефное украшение»), представлявшей собой вещественную зримую метафору, для которой было характерно сложное взаимоотношение между изображением и высказыванием. Соединение несоединимого, сложная ассоциативная связь между понятиями представляли собой попытку человека подчинить себе хаос барочного мира, расположенного между адом и раем, в котором два начала жизни, тело и душа, страсть и разум, никогда не сходятся друг с другом.

Человек барокко — это герой-авантюрист, которым «судьба играет», заставляя его переживать фантастические взлеты и фантастические падения. Он надеется только на себя, и это помогает ему сделать свою fortuna. Мироощущение такого человека находит своё отражение в **«Истории о российском матросе Василии Карнотском»**, в которой отражается принципиально новое, по сравнению с древнерусской литературой, понимание проблемы человеческой судьбы. Так, в древнерусской литературе уход молодого человека из дома неизменно приводил его к страданиям, конечному раскаянию и возвращению под отчий кров. Реализуется мифологема «блудного сына». Для Василия уход из дома знаменует собой поступление на службу государеву, это уход, который благословляется и родителями и обществом. Став матросом, герой повести служит «нелестно», то есть без обмана, так что его посылают учиться в Голландию, где он становится любимцем голландского купца, доверяющего ему сложные финансовые операции. Это типичный «новый человек» новой России. Во второй части повести «игра судьбы» забрасывает героя во время кораблекрушения на остров разбойников, где он становится их атаманом и спасает прекрасную королевну Ираклию из флорентийской земли. В конце повести мы видим Василия уже королем Флоренции. Даже если допустить в этом случае влияние сказочной традиции, разве не стала литовская крестьянка Марта Скавронская русской императрицей Екатериной I?

Но всё-таки барокко не удовлетворяло всех запросов человека первой трети XVIII века. Эстетика беспредельного, хаотичного, неупорядоченного раздражала Петра, стремящего построить сильную империю с жесткой социальной иерархией чинов и должностей. Петр требовал от литературы гражданственности, которой не находил в современной ему

искусстве. В этом заключается одна из причин закрытия первого русского театра на Красной площади, просуществовавшего всего несколько лет. Немецкая труппа театра играла в основном барочные по духу пьесы. В эпоху же начавшихся «дворцовых переворотов» 1730-х годов, когда, по словам М. Волошина, «крепость и дворец меняются местами», идея «играющей фортуны» начала рассматриваться как горькая насмешка над человеческой судьбой. Человек этой эпохи требовал упорядоченного мироустройства как в жизни, так и в литературе. Только это могло дать ему уверенность в завтрашнем дне. Уже в 30-е годы в России начинает формироваться эстетика классицизма.

Классицизм (от лат термина *classicus* - *образцовый*) — литературное направление, одной из важнейших целей которого является формирование национального искусства путем подражания бессмертным (классическим) образцам античности. Важнейшей фигурой русского классицистического космоса становится фигура просвещенного монарха, правящего на основании твердых государственных законов, основанных на началах «естественного права» и «общественного договора» между подданными и монархом. Вера в разум как рациональное начало человеческой души, ведущее борьбу с её эмоциональным началом (страстями и чувствами), предопределила образ нового героя литературы — человека с **ярко выраженным чувством долга, волевого и решительного, с высоким интеллектом, то есть разумом**. Одновременно происходит отказ от идеала личности эпохи барокко с его склонностью к авантюризму, верой в Фортуны.

Жанровой системой русского классицизма были востребованы прежде всего жанры «высокие» (трагедия, ода, переложение псалмов), имеющие общегосударственный, политический, духовно-религиозный характер, и жанры «низкие» (комедия, сатира), отражающие бытовую действительность, достойную осмеяния. В то же время средние жанры, решающие этические проблемы жизни личности (идиллии, эклоги, элегии, песни), оказывались до поры до времени не востребованными. Их время придет в эпоху сентиментализма, когда они превратятся в «высокие» для сентименталистской эстетики жанры, отражая через себя внутренний мир нового героя эпохи — естественного человека сентиментализма.

Космос жанровой системы классицизма был направлен на создание дуальной модели действительности, дающей вертикальную проекцию мира. Наверху — идеальный божественный мир, проекцией которого должна являться государственная жизнь общества. Монарх — олицетворение бога на земле, его «второе я», социальный имперсонатор. Внизу — осмеиваемый мир «низкой действительности». Средний уровень вертикали занимает поэт, который чувствует себя Учителем у трона, посланцем разума, призванным открыть обществу (и прежде всего правителю) глаза на существующие пороки и воспеть добродетель. Философию «верхнего мира» выражала, прежде всего, ода, нижнего — сатира. Создатель классической русской оды М. Ломоносов не только наследовал традицию торжественной (пиндарической) оды, но и превратил оду из «комплиментарного», в соответствии с европейской традицией, жанра в жанр просветительский по преимуществу. Любая ода Ломоносова по существу является программой

тех политических и культурных мероприятий, которые должно осуществить русское правительство, если оно действительно хочет блага нации. Даже сами похвалы, которые расточает поэт в адрес великой «дщери Петровой» — Елизаветы, как правило, несут достаточно условный характер, относясь не столько к настоящему, сколько к будущему. Это похвалы авансом, которые императрице ещё нужно заслужить. Ломоносов как бы говорит в своих одах: настоящее России удивительно и прекрасно, но, если ты, государыня, осуществишь то-то и то-то, тогда уж Россия подлинно расцветет, в ней разовьются науки, начнется прогресс промышленности и твоё имя никогда не забудут потомки. Впоследствии эта общественная и политическая программность, а также устремленность в будущее стала одной из самых отличительных черт русской одической традиции, сохраняясь практически без изменений до первых десятилетий XIX века, до пушкинской оды «Вольность». Так, в «Оде на день восшествия ... Елизаветы Петровны 1747 года» просветительская программа идеального жизнеустройства России принимает форму гимна «божественным наукам», призванным на берега завоеванной Невы Петром Великим. Дело Просвещения, начатое Петром, должна продолжить Елизавета. Ведь с точки зрения просветительского сознания, подданный может молить о мире, но имеет право требовать просвещения. И Ломоносов развертывает перед императрицей грандиозную картину будущих геологических изысканий на Волге, Оби, Урале, Дальнем Востоке, даже на Курильских островах. Воспевание мудрости и щедрот Минервы — Елизаветы, ударяющей «в верьхи Рифейски копием», логично завершается величественным гимном наукам, которые «юношей питают», «отраду старым подают», «в счастливой жизни украшают», «в несчастной случай берегут». При этом обращая свои похвалы в адрес Елизаветы, говоря, что «Великий Петр нам дал блаженство, Елизавета — совершенство...», — Ломоносов был предельно искренен. Ему чисто по-человечески очень нравилась императрица Елизавета. Он любил в ней и то, что она была «дщерь Петрова», и её русскую красоту (румяная, высокая, сероглазая красавица), и её неистовый, также национальный, характер с мгновенным переходом от бешеного веселья к истинному благочестию. Наконец, он любил в ней государыню, которая всегда благосклонно прислушивалась к его советам, которая осыпала его милостями, сделала его Академиком. Поэтому даже в позднюю оду, посвященную Екатерине Великой, он не может не включить панегирическую вставку о том, как, «сверкая мечом красоты» среди избранных героев, шла на трон Елизавета.

Что касается осмеяние мира «низкой действительности», то, с точки зрения классицизма, это мир подлых страстей и пороков, с которыми поэт должен бороться оружием этого же мира, используя «подлый» слог и бранные до неприличия характеристики. Так, А. Сумароков, всю жизнь защищающий принципы дворянской чести, называя дворян «истинными сынами отечества» в противоположность другим сословиям, приходил в ярость, когда писал в сатирах о примерах дворянского невежества и родового чванства. В этом случае «сын отечества» неизменно трансформировался в «скотину», «болвана», обладающего «безмозглой головой», которому поэт предлагает рыть землю или рубить дрова. При этом Су-

мароков исходил из чисто просветительской логики: разум и просвещение — нравственная привилегия дворянства, которая дает им определенные социальные права, например, иметь крепостных. В противном случае не существует никакой принципиальной разницы между господином и мужиком. Эту истину Сумароков высказывает в своей сатире «О благородстве». В «Хоре ко превратному свету» поэт рассматривает все «язвы» российской действительности с использованием характерного для сатиры приема «от противного». Прилетевшая из-за моря синица рассказывает о заморских нравах, которые в корне отличаются от российских («все там отечеству служат», «все дворянские дети там в школах», «учатся за морем и девки», «ябеды за морем не знают», «гордости за морем не терпят»). Понятно, что похвала заморским нравам звучит как горький упрек российской действительности (Со крестьян там кожи не сдирают, / Деревень на карты там не ставят, / За морем людьми не торгуют). Ломоносов, ведя борьбу с реакционной политикой Священного Синода, отрицавшего гелиоцентрическую теорию устройства мира в середине просвещенного XVIII века, написал свой знаменитый «Гимн бороде» также с использованием сатирического приема «от противного». Произведение представляет собой ироническую речь в защиту бороды, матери «достатка и чинов». При этом борода под пером Ломоносова становится символом невежества, корыстолюбия, воинственной реакционности, скрывающейся под завесой ложного благочестия. Большого оскорбления духовенству было трудно себе представить. Ведь начиная с правления Петра I право на беспощадное ношение бороды получило только русское православное духовенство (крестьяне платили за неё налог, а раскольники — двойной налог). Между прочим, борода — это единственная часть тела, не подвергающаяся крещению по той простой причине, что у ребенка мужского пола её просто нет. Почему же именно она стала символом духовного сана? — вопрошает поэт.

Подобные антицерковные произведения поэтов XVIII века не следует зачислять в разряд антирелигиозных. Дело в том, что созданию антицерковных настроений в русском обществе XVIII века во многом способствовала реформа церкви, проведенная Петром Великим. В результате этой реформы русская православная церковь теряет свою самостоятельность и автономность от государства, превращается в государственное учреждение, всецело зависящее от воли Сената. Безусловным проявлением петровского деспотизма в религиозных вопросах было практическое уничтожение тайны исповеди во имя исполнения девиза «Слово и дело государево!». Как результат — общее падение авторитета церкви (но не православной веры как таковой!), отразившееся в сатирах А. Кантемира и сатирических произведениях М. Ломоносова.

Однако на протяжении всего XVIII века звучит не прекращающийся ни на мгновение диалог человека с Богом, помогающий человеку найти своё место в мире и понять законы, по которым живет созданный богом мир. Громче всего этот диалог слышится в жанре духовной оды, представляющей собой, чаще всего, образцы стихотворного переложения книги псалмов библейского царя Давида. От других книг Библии псалмы отличает их лирическое содержание. Поэтому, обращаясь к переложению псалмов, свет-

ские поэты искали в них мотивы, созвучные собственным настроениям, например, мотивы борьбы с сильными и неправыми противниками, описание любовных чувств, восхищение красотой божественного мира. Поэтому можно сказать, что духовные оды Ломоносова — это подлинная лирика поэта, выражение тех интимных сторон его души, которым не находилось места в торжественных одах. Так, в большинстве псалмодических текстов Ломоносова отражается мотив борьбы поэта с его злобными гонителями, зложелателями. Особенно отчетливо он дает себя знать в **переложении 34 псалме**, в котором царь Давид жалуется богу на своих врагов, которые, в нарушении библейских заповедей, воздают ему злом за добро, и выражает желание, чтобы их постигли те же кары, которые они пророчат ему. Биографической основой этого текста Ломоносова послужила та жестокая и бескомпромиссная борьба, которую приходилось вести поэту с руководителем Петербургской Академии Наук Иоганном Шумахером в 1747-1751 годах за новый Устав Академии, который давал бы возможность возродить университет при Академии Наук и выдвигать на ключевые посты русских, а не немецких ученых. Некоторые из духовных од Ломоносова превратились в XVIII веке в настоящие народные песни. Так произошло, например, с **переложением 145 псалма**, в котором речь идет о «тщетоной» власти «князей земных», от «гордости» которых «нет спасения» никому. Единственная надежда поэта заключается в том, что эта власть не вечна, но преходяща и уничтожится вместе с их смертью. Однако в каноническом библейском псалме речь идет о том, что единственной вечной властью на земле является власть бога, а не земных правителей. Все же оценки этой власти как власти несправедливой в псалме отсутствуют. Это лишний раз доказывает авторскую свободу обращения с каноническим псалмодическим текстом. Авторитет Библии как священного писания позволял поэтам выражать в переложениях псалмов такие революционные и гражданские чувства, появление которых в обычном светском стихотворении вызвало бы неминуемые цензурные затруднения. Именно так произошло с одой Державина **«Властиителям и судиям»**, являющейся переложением **81 псалма** Давида. Это было единственное произведение поэта, которое встретило при печатании цензурные затруднения из-за своего «якобинского» характера, хотя в самом по себе псалме нет ничего революционного. В нём несправедливому земному суду противопоставлен справедливый суд небесный, суд божий. Но Державин несколько изменяет финал псалмодического текста (последние четыре четверостишия), осуществив замену библейской просьбы утвердить вместо неправого земного суда справедливый суд божий требованием божественной кары для царей, преступивших божественные же законы. Разумеется, говоря о каре земным царям, Державин имел в виду не гильотину Французской революции. Логика развития мысли поэта иная. Земной суд не способен принимать справедливые решения, остановить злодейства. Поэтому все надежды остаются на суд небесный, кару Бога. При этом XVIII век преимущественно апеллировал к авторитету Бога-отца, бога творца, карающего человека за его грехи, а не к милостивой защите спасителя Христа. В результате поэт предлагает нравственно-этическое и религиозное, а не социально-историческое понимание кон-

цепта кары. Наконец, совершенно особое место среди духовных од Державина занимает ода **«Бог»**, уже не принадлежащая к псалмодическим текстам, но являющаяся собой «поэтическое Богословие» поэта, попытку определить место человека в божественном мире и решить проблему взаимоотношений человека и бога. До Державина всё внимание поэтов было сосредоточено на попытке дать разумное объяснение мира, созданного богом, и проанализировать отношения, существующие между микро и макрокосмом, миром человека и миром природы. Разумность окружающего человека мира давала возможность восхититься мудростью творца, его создателя. В оде «Бог» Державин пытается постигнуть природу самого божества, увидев в нём высшее разумное начало, управляющее миром и противостоящее слепой беспощадности смерти. Непостижимый для человеческого воображения, Бог являет себя не только в окружающем человека мире, но и в самом человеке, который представляет собой «черту начальную Божества». И величие человека у поэта определяется тем, насколько точно человек повторяет черты своего создателя. Поэтому, признавая общее несовершенство человеческой природы, Державин вводит в русскую литературу гениальную формулу, отражающую самосознание человека, живущего на грани двух миров, мира горнего и мира тварного: «Я царь — я раб — я червь — я бог».

Центральным понятием классицистического космоса было государство. Поэтому основной лозунг классицизма в высоких жанрах можно представить следующим образом: «Пусть погибнет человек, но живет государство!» Если ода рисовала образ государства-страны, государства-родины, о величии которой мечтает поэт и чей идеальный образ он создает, то трагедия имела дело с государством-властью, сущность которой зачастую отражает только один человек — правитель. Во второй половине XVIII века, в эпоху господства высокого Просвещения, сложилось мнение, что идеальной формой государственного правления является та, которая в качестве высшего закона общества рассматривает благо народа и счастье конкретного человека. Огромнейшее влияние на культурное сознание эпохи оказывали идеи французского просветителя Ш. Монтескье, высказанные им в трактате «О духе законов». В соответствии с теорией общественного договора между подданными и монархом, по Монтескье, народ сознательно жертвует частью своих гражданских свобод, избирая правителя, наделенного полнотой государственной власти в стране. Это делается для избежания анархии. Государь правит на основе твердых законов, обеспечивая благо каждому человеку в отдельности и всему народу в целом. Если же он не может обеспечить подданным счастливой жизни, угнетает их, то договор сам по себе расторгается, и люди возвращаются к своей естественной свободе, свергая не оправдавшего их надежды монарха. Образ не оправдавшего народное доверие монарха, монарха-тирана, очень волновал русских писателей второй половины XVIII столетия, так как в эпоху Просвещения Россия оставалась абсолютной монархией, где права монарха не были ограничены никакими законами. Недолгое правление Петра III в России показало, как опасно состояние, когда во главе государства оказывается человек, презирующий Россию и русских.

Классический образец высокой русской трагедии был представлен «Дмитрием Самозванцем» А. Сумарокова, который попытался создать национальный вариант исторической трагедии с главными русскими действующими лицами. В этом заключается главное отличие трагедий русского классицизма от классицистических трагедий Европы, ориентированных на античные, чаще всего мифологические сюжеты. В «Дмитрии Самозванце» перед нами предстаёт история «смутного времени», увиденная драматургом через призму мифа о чудесно спасённом царевиче Дмитрии, сыне Ивана Грозного. Дмитрий-самозванец, и в соответствии с правдой истории в конце трагедии он погибает. Однако, по Сумарокову, его гибель предопределена не его низким происхождением и политическим авантюризмом, но тем, что он является классическим воплощением царя-тирана. Устами наперсника Дмитрия Пармена драматург высказывает истину, которая могла родиться только в XVIII веке в эпоху господства теории естественного права: «Не род, но царские потребны нам дела!» Именно поэтому гибель Дмитрия в трагедии выглядит заслуженной и оправданной: герой ненавидит Россию и русских, предпочитая им поляков, мечтает об искоренении православной веры в пользу католицизма. Он хочет при живой жене Марине Мнишек отнять у благородного князя Георгия его возлюбленную Ксению. Безусловным новаторством драматурга было решение Сумарокова разрушить замкнутое пространство сцены и ввести в трагедию «глас народный» — сцену народного бунта, помогающего благородным героям трагедии (Шуйскому, Георгию, Ксению) свергнуть ненавистного тирана.

Идеальным этическим героям трагедии в комедии противостояли герои социальные, чьи образы и нравы можно было объяснить влиянием определенной культурно-социальной среды. Так как русский классицизм был классицизмом просветительским, то вполне естественно предположить, что просветительские идеалы времени должны были найти отражение и в его жанровой системе. Трагедию интересовали в большей степени вопросы государственного устройства общества. Комедия обратила преимущественное внимание на проблему воспитания личности, которая в условиях русской действительности трансформировалась в культурно-исторический феномен «недоросля» — юного дворянина, не достигшего положенных для начала государственной службы лет и живущего дома, постигая азы наук. Д. Фонвизин в комедии «Недоросль» смог через этот культурно-исторический феномен критично посмотреть на всё екатерининское царствование, которое ещё в 60-х годах в «Генеральном учреждении о воспитании обоего пола юношества» поставило перед собой грандиозную задачу: «преодолеть суеверие веков», «воспитать новую породу отцов и матерей». Люди новой породы в комедии действительно представлены образами Софьи и Милона. Однако настоящим героем антивоспитания в комедии является недоросль Митрофанушка. Воспитание Митрофана — типичный пример натурального воспитания (с беганьем на голубятню, поеданием в неограниченных количествах солонины и подовых) в неблагоприятной культурно-социальной среде. Здесь детей учат невежественные учителя, щедро раздаются пощечины и оплеухи, помещица свято верит, что её тиранство над слугами и крепостными оправдано законом,

приход воинской команды равносителен неприятельской оккупации, объектом единственной любви «сынов отечества» являются свиньи. В результате в России и появляются Митрофанушки, представляющие собой, к сожалению, русский национальный тип мелодого помещика определенного социального круга и определенной культуры в XIX в.

На примере судьбы Митрофана Фонвизин впервые в XVIII веке показал, что воспитание и образование — суть разные вещи. До этого момента образование российских недорослей как бы само по себе предполагало правильное воспитание. Воспитание прилагалось к образованию и считалось, что просвещенный человек не может не быть добродетельным. И вот воспитание Митрофана (подобного матери) показало, что «кровь Скотининых» — великая сила не только в плане любви к свиньям, но и в плане не любви к людям (в том числе и к родной матери). Недаром он сам читает про себя: «аз есмь скот, а не человек, поношение человеку».

Очень символичен финал комедии, когда Стародум, указывая на госпожу Простакову, произносит свою знаменитую фразу: «Вот злонавия достойные плоды!». В контексте просветительской философии «злонавия» — результат плохого воспитания. Но злонавия является ещё и результатом развращения общества, ослабления государства. Это был горький итог 20-летнего правления «российской Минервы» Екатерины, который осознал статский советник Д.И. Фонвизин, политический соратник Н. Панина, долгое время веривший в возможность переустройства русского общества силой государственных указов сверху.

Человек классицистической эпохи жил одновременно в двух измерениях, в двух культурных традициях. С одной стороны, это была традиция восприятия жизни в «высоком ключе», которая реализовала себя через систему высоких жанров. Такой «высокой» жизни соответствовала реальность войны, государственной службы, придворного праздника. Поэтому любая незначительная военная стычка естественно трансформировалась в сознании человека этой эпохи в героическую баталию, в которой принимают участие античные боги и герои. И это не было сознательным обманом. Это был культурный код высокого классицизма. Другое дело, что героический классицистический стиль художественного творчества не мог удовлетворить потребности личности в интимном самовыражении, не мог отразить бытовую сторону жизни личности. Не могли удовлетворить эти потребности и «низкие» жанры классицизма, в которых эта бытовая сторона всегда рассматривалась как негативная и осмеивалась. Поэтому когда потребность в позитивном бытовом самовыражении стала особенно настоятельна, личность стала искать новые жанровые формы, которые могли бы эту потребность реализовать. Начинает проявляться интерес к мемуарным жанрам (запискам, автобиографии), интимным лирическим жанрам и т.д. Во всех этих случаях автор предстал перед своими читателями не в парадном камзоле, со шпагой на боку, но в домашнем шлафровке.

Так рождается поэзия частной честной жизни в лирике Державина, очарование его «жизни Званской» («Евгению. Жизнь Званская»). Из этого стихотворения читатель узнает образ жизни престарелого поэта, отставного тайного советника, министра

юстиции, сенатора в его богатом поместье Званка на реке Волхов (близ Петербурга), образе жизни поистине эпикурейском, гедонистическом. Достаточно вспомнить описание обеда с его «говорящей живописью» и искусством цветовой характеристики предметов: «Что смоль, янтарь — икра и с голубым пером / Там шука пестрая прекрасны». Помимо этого обеда Державин так же подробно живописует весь свой званский быт, включающий в себя и утренний чай, и игру в карты, и послеобеденный сон («схрапну минут пяток»). Для XVIII века подобная «поэтическая проза» в автобиографическом тексте была смелостью, которую мог себе позволить только человек, заслуживший это право на свободное самовыражение своей личности долготелней государственной службой. Не случайно большинство своих автобиографических стихов и поэтическую анакреонтику Державин создает уже после выхода в отставку. Для поэтов начала XIX в. подобная личностная поэтизация быта превратится уже в традицию. Достаточно вспомнить «гусарские стихи» Д. Давыдова.

Бытовое автобиографическое начало вторгается даже в те сферы действительности, которые традиционно мыслились как сферы «высокого бытия» классицистического человека, например, в изображение военных действий и полководцев. Так намечается реформа военно-патриотической оды, ярче всего проявляющая себя в оде «*Снигирь*», где Державин пытается бытовым разговорным языком говорить о том, что раньше однозначно заслуживало стиля «одического парения». Так, Суворов, традиционно олицетворяющий «северны громы», неожиданно превращается в ничтожного, с точки зрения «вельможного» образа жизни, человека, который «ездит на кляче», «ест сухари». Такое неожиданное изображение образа героя-полководца можно объяснить несколькими причинами. С одной стороны, биографической эксцентричностью характера самого героя, любящего, как известно, не только в походах, но и во дворцах почитать на соломе, прыгать через стулья, петь петухом и т.д. Однако с другой стороны, это символизировало начавшийся процесс переосмысления самих понятий «низкого» и «высокого» стилей поведения в соответствии с изменением культурно-исторической ментальности эпохи. В эпоху Екатерины, опять как и в эпоху Петра, в людях начинает цениться «лица не общее выражение», умение «выйти из общего строя» — стать индивидуальностью, а не идеальной личностью. Езда на кляче, сон на соломе в контексте культуры I половины XVIII века рассматривались бы как проявление «презренной бедности». В последней же четверти века в связи с необыкновенно возросшим интересом к героической античности, к Плутарху сама бедность получает позитивное переосмысление, связанное с бедностью первых римских республиканцев и спартанцев. В первой половине XVIII века общественная значимость человека часто определялась количеством имеющихся у него орденов, высотой полученного чина. Идеальный человек классицизма, умирая, стремился запечатлеть на надгробном камне все степени своих заслуг перед отечеством. Эпитафией Суворову стали слова, написанные Державиным: «Здесь лежит Суворов». И все. Так завершалось поэтическое самоопределение «века богатырей».

Другое направление личностного самовыражения человека представляет в XVIII веке мемуарная

традиция, позволяющая авторам записок построить свою концепцию бытия, основываясь на ключевых моментах своей биографии. При этом большую смелость в самовыражении проявляют женщины-мемуаристки, творящие, в отличие от мужчин, не столько миробраз окружающей их действительности, сколько концепцию своей жизни-судьбы, рассмотренной под соответствующим культурно-эстетическим углом зрения. Так, в «*Своеручных записках Натальи Борисовны Долгорукой*» эпоха дворцовых переворотов, связанная с историей поддельного завещания Петра II, предстает через призму великой любви мемуаристки к своему мужу, князю Ивану Долгорукому, ради которого она отправляется в долгую сибирскую ссылку. Основной сюжет записок Долгорукой — история любви и тех испытаний, которые выпали на долю любящих. Именно в верности своему долгу жены Н. Долгорукая видит своё право на то, чтобы писать о себе, о своей жизни. Любовь трактуется Долгорукой как подвиг самоотречения и самоотверженности, в соответствии с чем мемуаристка пытается подвести свою жизнь под канон жития. При этом влияние агиографической традиции особенно сказывается на изображении мужа мемуаристки, образ которого всячески идеализируется, если не сказать канонизируется, что противоречит правде мемуарного факта. Напротив, Е. Дашкова, ставшая символом культурной, образованной женщины XVIII столетия, в своих «*Записках*» моделирует свой мемуарный образ в соответствии с традицией авантюрной героини эпохи дворцовых переворотов. Она всячески подчеркивает свою главенствующую роль в «революции» 27 июня 1762 года, возведшей на престол Екатерину. Сама же будущая императрица изображается предельно пассивной и нерешительной, что, безусловно, противоречит реальной действительности. Кульминация «Записок» и, соответственно, звездный час мемуаристки, когда она в гвардейском мундире, делавшем её похожей на 15-летнего мальчика (столь характерная для культуры XVIII в. традиция маскарада), верхом на коне и со шпагой в руке, во главе Преображенского полка под звон колоколов въезжает в Петербург. После этого народ несёт её на руках через дворцовую площадь, а сенаторы, увидев её во время заседания Высокого Совета, встают и кланяются ей. В то же время о своем руководстве двумя академиями она говорит между прочим, буквально в нескольких словах, отсылая всех интересующихся к академическим архивам. Подобное осмысление своей жизни — знак времени, когда историю делали не столько пером, сколько шпагой.

Царствование Екатерины Великой вошло в историю как время государственного и военного триумфа России, когда российская империя становится сильнейшей державой Европы. Это подтверждают лавры Кагула и Чесмы, Рымника, Очакова, Измаила. Казалась бы, что подобной эпохе должен был соответствовать исключительно героический литературный образ императрицы, выдержанный в высоком классицистическом духе, как на портрете Левицкого «Екатерина-законодательница», где императрица изображена в парадной мантии на фоне пурпурных бархатных полотнищ — символа императорской власти. Однако именно в это время в России складывается совершенно другой культурный миф о Екатерине как о «матушке-государыне», мудрой и добродетельной женщине, снисходительной к слабостям и

порокам своих подданных. Такой образ императрицы запечатлен на портрете Боровиковского «Екатерина на прогулке». На нём «российская Минерва» — это дама средних лет с добрым и домашним лицом, гуляющая в широком утреннем платье и чепце в парке Царского села вместе с любимой собачкой-левреткой. Именно этот портрет имел в виду Пушкин, изображая свою Екатерину в «Капитанской дочке». Рождение подобного образа императрицы, спустившейся с заоблачного Олимпа ломоносовских од, запечатлел в своей «Фелице» Державин, который ещё в 1777 году требовал от монарха: «будь на троне человек». В «Фелице» образ императрицы, которую поэт ещё не знал лично, создается в соответствии с культурным мифом о Екатерине-матушке, добродетельной женщине на троне. Подобный культурный миф, безусловно, импонировал Екатерине, так как, по воспоминаниям княгини Е. Дашковой, «российская Минерва» плакала, читая «Фелицу». Если бы Державин ограничился только таким новым изображением императрицы, можно было бы говорить об эволюции жанра оды в творчестве поэта по сравнению с одами Ломоносова. Однако мирообраз оды в «Фелице» органично сочетается с мирообразом сатиры, в традициях которой дается изображение сподвижников императрицы, «екатерининских орлов». А это уже позволяет говорить не просто об эволюции оды, но о создании принципиально нового текста по сравнению с тем, что существовало прежде в русской литературе. Для произведений подобного рода очень трудно найти жанровое определение. Поэтому можно остановиться на определении, которое предложил другой великий поэт XVIII столетия — М. Муравьев, говоря о «жанровом перепутаже» Державина, то есть соединении в границах одного текста совершенно противоположных жанровых традиций. Сатирические мотивы входят в текст «Фелицы» вместе с образом лирического «я» произведения — мурзы, представляющего собой обобщенный тип русского вельможи екатерининского царствования. Этому обобщенному типу придают реальные биографические черты многих соратников Екатерины — в том числе её фаворитов Г. Орлова и Г. Потемкина. Можно сказать, что Державину удается в этом случае впервые в русской литературе создать культурный миф о вельможе, исторический тип и социальная психология которого представляла собой чисто русское явление. Не случайно самому слову «вельможа» практически невозможно найти синонимы в других европейских языках. Вельможа не просто дворянин, но человек, который «много может», обладает почти абсолютной силой и властью. При этом вельможа не является аристократом в европейском смысле слова, так как его не всегда отличает исключительно высокий культурный уровень, аристократический тон. Для Державина, как и для большинства его современников, классическим образцом вельможи был Г. Потемкин вместе со всеми его достоинствами и недостатками. Не случайно образ Потемкина в «Фелице» стал впоследствии основой для «потемкинского фольклора» А. Пушкина, видевшего в нем не просто фаворита, но олицетворение великого характера великой эпохи.

Державинское требование видеть на троне не монарха, а человека как нельзя лучше отражает специфику мироощущения сентиментализма, литературно-эстетического направления, провозгласившего чувствительность основой своей этической концеп-

ции. В соответствии с этой концепцией идеальным героем времени провозглашался добрый от природы «естественный человек», живущий на лоне природы («любезной натуры»), чувствительность которого проявляется не только в сентиментальной аффектации (трогательные клятвы, слезы умиления, обмороки от избытка чувств), но прежде всего в умении сопереживать несчастьям ближнего и творить деятельное добро. При этом наивысшими ценностями для человека провозглашались любовь и дружба, являющиеся священнейшими из всех договоров, по Руссо. Что касается сентиментальной любви, то она была прямой противоположностью «разумной» любви классицизма, основанной на уважении добродетели кого-либо. Не случайно герои Фонвизина так много размышляют об обязанностях жены, достоинствах возлюбленной. Любовь в эпоху сентиментализма — это любовь с первого взгляда, безотчетное природное стремление, которое трудно объяснить разумно. Просто сердце шепнуло: вот он! Именно такую любовь испытывает к Эрасту «бедная Лиза» Н. Карамзина. В противоположность классицизму, провозгласившему высшей ценностью мира государство, сентиментализм провозгласил высшей ценностью человека, который выступает уже не в роли гражданина, а как частное лицо (отец, сын, брат, возлюбленный), реализуя себя прежде всего на поприще служения своей семье и своим друзьям... Так, поэт М. Муравьев одним из первых русских поэтов-сентименталистов стал прославлять чувствительность как основу человеческих взаимоотношений в семейном кругу. Адресатами его стихов становятся не возлюбленные женщины, но нежно любимая сестра, которую он называет поэтическим именем Феона («К Феоне», «Письмо к Феоне»), любимый отец, который предстает в стихах поэта как мягкий и гуманный человек, имеющий кроткий нрав, которому поэт обязан: «ума и сердца правотой», «любовью к просвещенью», «служеньем чистым музам».

Новому сентименталистскому идеалу жизни начинать соответствовать прежде всего женщина, уже которая перестает быть тайной советницей, бригадиршей, помещицей, а становится «дитем природы», которое украшают уже не драгоценные камни, но живые цветы. Это было не случайно, так как женщина, в отличие от мужчины, была в гораздо меньшей степени вписана в мужской мир государственной и социальной иерархии, представляла собой тип «природного» человека. Кроме того, женщина по самой своей природе уделяет большее внимание миру чувств, миру сердца, который зачастую является для неё основной сферой приложения своих сил. Женщина сентиментальной эпохи снимает с себя пудренный парик, душный корсет, облекается в легкое кисейное платье, её волосы свободно рассыпаются по плечам. Такой новый женский тип представлен в русской живописи на портрете Марии Лопухиной кисти Боровиковского, поражающей зрителя своей томной меланхолической красотой. Меланхолическому виду модели соответствует меланхолический пейзаж. Фоном для её портрета стали не классицистические колонны, а «любезная натура» — поле ржи с васильками. На портрете ей 18 лет, а через 6 лет Лопухина умрет от чахотки. И это очень символический факт. Практически вся русская сентиментальная проза — это проза женской судьбы, чаще всего трагической. Речь идет не только о классиче-

ской «бедной Лизе». Русская повесть знала образы «бедных Маш» и «несчастных Генриетт». Очень часто героини этих повестей кончают жизнь самоубийством, что само по себе является результатом трагического разрыва между идеальной жизнью сердца и доводами рассудка.

С точки зрения эстетических канонов, сентиментализм был, безусловно, «классицизмом навыворот» (В. Западов). Он провозгласил «высокими жанрами» так называемые «средние» жанры, которые в эпоху классицизма едва замечали — песню, мадригал, идиллию, элегию. В прозаических жанрах им соответствовала — сентиментальная повесть, путешествие, дневник. Основной целью этих жанров было помочь писателю или поэту раскрыть внутренний мир героев, показать мир их чувств. «Высокие жанры» сентименталистов не привлекали, а «низких» жанров для них просто не существовало, так как низкая (не эстетическая!) действительность просто не могла быть предметом искусства. Именно по этой причине Н. Карамзин, творя свой «новый слог», восхищался «эстетичной» пичужечкой, с презрением отворачиваясь от грубого народного слова «парень».

В программном стихотворении русского сентиментализма «Меланхолия» Н. Карамзина специфика сентименталистского переживания мира определяется как «... нежнейший перелив / От скорби и тоски к утехам наслажденья!», то есть как поэзия полутонов и перехода настроений. Сама же меланхолия рассматривается как «страсть нежных, кротких душ, судьбою угнетенных». Сентиментальная поэзия была действительно поэзией сумерек и раннего утра. Она избегала классицистического света солнца, равно как и сильных, страстных чувств. Её лирическим героем чаще всего становился юноша-поэт, человек близкий к природе и её восторженный почитатель. Скрывшись от суеты шумных городов, он предается размышлениям о мире наедине с природой и перед лицом Бога, как в стихотворении «Ночь» М. Муравьева. Чаще всего эти размышления приводили героев сентиментализма к мысли о суетности и кратковременности человеческой жизни. Поэтому одной из любимых тем сентиментальной поэзии была тема смерти, так называемая «кладбищенская поэзия». Но в переживании смерти сентименталистами нет ощущения личной трагедии человека, так как смерть для них означала всего лишь возвращение к природным основам бытия.

Классическим произведением русского сентиментализма по справедливости считается «Бедная Лиза» Н. Карамзина, в которой писатель выражает свои сомнения относительно возможности примирить сентименталистский идеал жизни и действительность. «Бедная Лиза» не потому бедная, что она не обладает богатством, но потому, что её несчастье происходит из её абсолютной идеальности. Она красива, невинна, трудолюбива, чувствительна, правдива и верна. Иногда её естественность доходит до язычества. Она бросается в озеро, не вспомнив о боге, не перекрестившись. Между тем, по христианским представлениям, самоубийство — величайший (и не искупаемый!) грех. Что касается Эраста, то его можно назвать «средним» или типичным героем сентиментального космоса. Он достаточно чувствителен, имеет доброе сердце, хранит в душе сентиментальный идеал любви-дружбы к женщине. Он ни в

каком случае не является коварным соблазнителем в духе героев Ричардсона. У него вначале и мысли не было обольстить Лизу, но вмешиваются «естественные» законы природы, в соответствии с которыми обычный человек, не просветленный, как Карамзин, высокой этикой масонства, не может в течение долгого времени любить прекрасную девушку абсолютно идеальной платонической любовью. Дело всё равно закончится браком, всё равно церковным или гражданским. Именно поэтому, обращаясь к Эрасту, автор-рассказчик восклицает: «Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты своё сердце?» Однако, когда концепция «братской любви» потерпела крах, на первый план выходят социальные предрассудки общества. Ведь Эраст, в отличие от Лизы, слишком сильно вписан в социальную жизнь: он любит свет, общество карточных игроков, знает цену деньгам. В качестве социального человека он разлюбил Лизу почти сразу же после того, как она перестала быть для него возвышенным сентиментальным идеалом. По крайней мере задолго до того, как он уходит на войну и становится жертвой своей любви к карточной игре. Однако после физической смерти Лизы Эраст переживает духовную смерть, всю жизнь считая себя виновником её гибели. Это раскаяние героя делает возможным для автора-рассказчика проявить диалектичность своей позиции по отношению к нему. Рассказчик готов ненавидеть его как виновника смерти Лизы, но плачет над его судьбой, как над примером человеческого несовершенства. Именно поэтому для героев Карамзина возможна встреча на небесах и примирение.

Одним из самых востребованных прозаических жанров сентиментализма был жанр сентиментального путешествия, во время которого путешественник познавал жизнь своего сердца. Достаточно сказать, что сам термин сентиментализм (от фр. «sentiment» - чувство) возник в литературе после появления «Сентиментального путешествия» Л. Стерна в 1768 году. В русской литературе ярким образцом подобного путешествия были «Письма русского путешественника» Н. Карамзина, который, по его собственным словам, отправлялся в это путешествие с пером в руках, чтобы понять европейскую цивилизацию и дух (ментальность, как бы сейчас сказали) населявших её народов. Оптимистическая вера в силу прогресса, цивилизации и просвещения, характерная для начала путешествия, впоследствии была разрушена жестокой реальностью Французской революции, свидетелем которой оказался герой Карамзина. В результате им была утеряна вера в возможность построения справедливого и гуманного мира, где люди будут жить по этическим законам всеобщего братства. Благодаря своему сентиментальному путешествию в Европу писатель понял простую истину: Отечество любят не за то, что оно лучше всех, но за то, что оно является родиной, и эта любовь не нуждается в логическом оправдании. Реальным следствием путешествия стало постижение культурного мирообраза России, специфики русского национального характера. Это стало возможным только в процессе сравнения России с другими европейскими странами, поэтому путь сентиментального путешественника по Европе был путем постижения национальных мирообразов этих стран. При этом сам механизм этого постижения может рассматриваться как абрис теории будущего гачевского Космо-Психо-Логоса, в кото-

ром исследователь видел проявление «единства национальной природы, склада психики и мышления». Так, Карамзин выявляет зависимость национального характера людей от климата страны, её природы, даже употребляемой пищи. В свою очередь национальный характер проявляется в литературе, философии, искусстве. Таким образом, была окончательно отвергнута классицистическая идея существования наднациональных характеров людей, живущих по законам разума.

Совершенно иной опыт жизни был вынесен из своего sentimentalного путешествия по России А. Н. Радищевым. **«Путешествие из Петербурга в Москву»** стало своеобразным «Евангелием от Просвещения» — благой вестью, пришедшей в жестокий мир действительности, чтобы переустроить её через Слово писателя. При этом «одна из самых загадочных фигур русской истории» (Ю. Лотман), Радищев был готов принести себя в жертву в случае неуспеха своей литературной проповеди. Он доказал это опытом своей страшной смерти, заставившей вспомнить «героические самоубийства» философов-стоиков. Между тем Радищев никогда не был нравственным ригористом. В жизни это был вполне светский человек, с изящными манерами, прекрасный фехтовальщик и танцор, пользующийся большим успехом у женщин. Однако он был готов отказаться от всего, пойти на смерть ради торжества идеалов Просвещения, которые стали для него настоящим «символом веры». Не случайно в композиции «Путешествия...» четко выделяются три группы концептуальных глав, где автор рассматривает основные проблемы русского Просвещения: проблему государственной власти («Спасская Полесь», воспитания и образования («Крестыцы», «Яжелбицы», «Едрово»), крестьянский вопрос («Зайцево», «Медное», «Пешки»). Что касается философии оды «Вольность», созданной на несколько лет раньше основного текста «Путешествия...» и впоследствии включенной в его состав, то не следует рассматривать её как прямой призыв к народной революции, в которой автор якобы видел единственно возможный выход из ситуации, сложившейся в России в последние годы екатерининского царствования. Дело в том, что, в отличие от Сумарокова, Радищев был просветителем не в духе Ш. Монтескье, но в духе Ж.-Ж. Руссо. В соответствии же с «Общественным договором» Руссо любая **абсолютная** монархическая власть является узурпацией народных прав и подлежит отмене законодательным путем. Если же монарх при этом ещё является тираном, то «мщение природы» против «мучителя венчанна» становится вполне оправданным деянием. В гл. «Зайцево» Радищев показывает предпосылки и последствия такого бунта пока ещё в одном селении. Однако он, как просветитель, предупреждал императрицу о возможности такого бунта в масштабах целой империи. Именно предупреждал, а не угрожал и, тем более, не мечтал о начале такого бунта. Ведь если бы Радищев однозначно считал Екатерину только тираном и губителем страны, он не стал бы обращаться к ней со словом просветительской проповеди. А в главе «Спасская Полесь» не появился бы образ Прямовзоры, снимающей белма с глаз правителя и показывающей ему истинное положение дел в империи. Не надо забывать также, что герой Радищева был «чувствительным путешественником», душа которого «страданиями человечества

уязвлена стала». Традиция сентименталистской эстетики и этики проявляет себя в самой структуре повествования, которая мыслится именно как сенсуалистская (от лат. *sensus*) модель познания мира, что вообще было характерно для сентиментализма. Трём уровням сенсуалистской модели познания — ощущение — эмоции — аналитическая мысль — соответствуют в «Путешествии» три стилевые модели повествования, которые могут быть условно обозначены как «натуралистическая» (стиль «раннего русского реализма» В. Западов), собственно сентиментальная и классицистическая. Все эти стилевые модели повествования могут сосуществовать на одной странице текста, объединяясь структурообразующим образом чувствительного путешественника. Очень отчетливо подобная модель познания действительности проявляется в гл. «Любань», где чувствительный путешественник вначале описывает крестьянина, в воскресный день пашущего землю (уровень ощущения), затем предельно эмоционально выражает свои гуманные чувства по отношению к его судьбе (уровень эмоций) и, наконец, делает свои нелицеприятные выводы относительно общественного устройства общества, где возможны подобные надругательства над естественными правами человека (уровень аналитической мысли).

XVIII век был не только временем великих войн, революций и дворцовых переворотов, веком отважных авантюристов, делающих «свою Фортуну», и чувствительных путешественников. Он был веком поэтов-философов, которые пытались помочь человеку избавиться от всех страхов его бытия, начиная от страха перед дьяволом и кончая страхом перед историческими катаклизмами времени. В этом опять проявляется просветительское начало эпохи. Так, М. Ломоносов в своих «натурфилософских» стихах **«Вечернее размышление о божием величестве, при случае великого северного сияния»** и **«Утреннее размышление о божием величестве»** стремится примирить прежде непримиримые понятия: веру и разум. Средневековый человек верил в то, что природный мир прекрасен, так как его создал бог, но постигнуть замыслы творца не дано простому смертному. Ломоносов доказывает, что можно прийти к познанию бога через познание красоты и гармонии им созданного мира. Более того, творческое начало бога должно само по себе стимулировать творческое начало человека, его исследовательский дух ученого, будь это природа северного сияния или постижение сущности «прекрасного светила». Познавая мир разумным путём, человек постигает тем самым и бога. В последней четверти XVIII века философской проблемой стала проблема выбора личностью своего пути — результат значительного усложнения критериев оценки человеческой деятельности по сравнению с эпохой «высокого» классицизма, когда человек делал выбор из двух возможных вариантов: быть героем или злодеем. Провозглашение «прав и вольностей» дворянских дало возможность русскому дворянину самому распоряжаться своей судьбой, дало ему свободу выбора своей судьбы. Он мог служить или не служить, служить в армии или «искать фортуны» при дворе. Эта свобода личностного выбора потребовала создания новых критериев оценки человеческой деятельности, уже не укладывающейся в жесткую классицистическую схему «должного» и «позорного». В **«Водопаде»** Державина внезапная и

во многом символическая смерть князя Потемкина 5 октября 1791 года знаменует собой конец целой исторической эпохи, эпохи екатерининских «орлов». Наперсник «северной Минервы», «великолепный князь Тавриды», скончался от апоплексического удара в глухой степи на голой земле так, как умирают нищие и странники. Подобная смерть не могла не натолкнуть Державина на размышления о превратностях человеческого бытия. Символом феерической судьбы Потемкина для Державина стал водопад с его восхищающей и устрашающей, но бесполезной мощью. В этом случае поэт выступает как настоящий просветитель с его культом нравственного разумного чувства, когда любое отклонение от нормы (безмерность, безграничность, титанизм) было равносильно неразумности, оценивалось со знаком минус. Наоборот впоследствии, в эпоху романтизма, именно судьба Потемкина будет рассматриваться как символ жизненного успеха, подобно судьбе Наполеона для Европы, хотя последний и кончил свою жизнь на маленьком острове в центре Атлантического океана. Поэтому блестящей судьбе Потемкина Державин противопоставляет жизнь и судьбу его современника, полководца Петра Румянцева — Задунайского, воплощающего для поэта идеал добродетельного гражданина- патриота. Неоднократно находящийся в опале, он, тем не менее, всю жизнь честно служил России. Символом его жизни для Державина является река Суна, чье спокойное, мощное течение (без порогов) олицетворяет собой незыблемость и долговечность его славы в потомстве.

Переживание смерти во многом зависит от типа культуры. XVIII век не был в этом случае исключением. При этом представление о смерти за столетие несколько раз менялось. Так, в эпоху Петра собственная смерть человека (даже монарха!) ничего не значит перед лицом государства. Обращаясь к своим войнам перед полтавским сражением, Петр сказал: «А о Петре ведайте, что жизнь ему не дорога, была бы жива Россия». Со второй половины столетия идея смерти начинает связываться с идеей личной славы. Смерть рассматривается как высшая награда честолюбия. Очень примечательно в этом смысле признание Екатерины II в том, что если бы она была мужчиной, то погибла бы в первом сражении ещё в чине поручика. Так велико было её честолюбие. В конце XVIII века гипертрофия личностного начала приводит человека к мысли о праве на самоубийство в случае разочарования в окружающем мире. Державин в оде «**На смерть князя Мещерского**» открывает страшную для человека эвдемонистического (от греч. эвдемонизм - *стремление к счастью*) типа культуры истину. В своем стремлении к счастью, к земным благам человек неизбежно начинает ощущать проклятие «бега времени», приближающего его к смерти. Счастье и время — несовместимые друг с другом понятия. Чем больше счастлив человек в этом

мире, тем быстрее он начинает ощущать ужас от сознания того, что время несет в глубине своего потока смерть, более того, смерть и время являются почти что синонимами. Это гениальное открытие Державина впоследствии было подтверждено авторитетом поэта и философа Вл. Соловьева, сказавшего: «Смерть и время царят на земле». Об ужасе «бега времени» писала А. Ахматова. Проклятию «бега времени» у Державина противостоит вечность как свойство мира горнего, а не дольного, земного. Но в отличие от человека средневекового типа культуры «прорыв в вечность» уже не успокаивает душу человека эвдемонистической эпохи, который в конечном счете находит успокоение в традиции эпикурейской философии жизни с её стремлением к личному земному счастью. Для XIX века, например для В. Белинского, подобный финал «страшной» оды казался слишком мелким, недостойным Державина. Однако поэт был истинным сыном своего времени, материалистического и скептического, когда философские размышления о смысле жизни и гражданские порывы духа легко сочетались с анакреонтическим воспеванием красивых поселянок, вкусных обедов, богатства и достатка жизни. Поэтому судить Державина нужно только по законам его времени.

Проблема человек и история тоже могла возникнуть только во второй половине XVIII века, когда ушел в прошлое принцип классицистического антигисторизма. А. Радищев в оде «**Осьмнадцатое столетие**» впервые попытался подвести итоги «столетья безумна и мудра», взглянув на эпоху диалектично, без классицистического противопоставления черного и белого, доброго и злого. Именно это позволило ему почувствовать неповторимую многогранность эпохи, заслужившей одновременно и восхищение и проклятие. Оду можно назвать и гимном эпохе Просвещения, и её реквиемом. Знаменательно, что необычному для культуры XVIII века содержанию соответствует не менее необычная форма. Это ода, написанная вместо обычного 6-стопного ямба элегическим дистихом — размером элегии. Именно элегическая медитация делает её не только философским, но и поэтическим завещанием XVIII века веку XIX.

Одним из последних произведений уходящего XVIII века было стихотворение «Река времен в своем стремленьи», написанное рукой умирающего Державина. Хотя в нём поэт и провозглашал окончательную гибель в «реке времен», в «жерле вечности» даже того немногого, что остается «через звуки лиры и трубы», сам он всю свою жизнь провозглашал совсем другие истины. В противном случае он не создал бы своего «**Памятника**» «забавному русскому слогу» и не провозглашал бы с гордым сознанием бессмертия поэтического слова: «...А я пиит — и не умру!». Так «звуки лиры и трубы» XVIII века подготавливали появление гения Пушкина.

ПРОГРАММА КУРСА «ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА»

№	Тема и количество часов	Основное содержание темы	Литература
1	Русская литература петровской эпохи и формирование нового культурного пространства XVIII века. «Новые герои» времени и философия «играющей фортуны» века барокко - 2 часа	Культурные реформы начала XVIII века как путь формирования мировоззрения нового русского человека с европейским типом ментальности (открытие светских школ, появление русской газеты «Ведомости», библиотек, музеев, знакомство с античной мифологией и переводной литературой Европы). Философия русского панегирического барокко и её проявление в новых жанрах русской литературы: гистория, панегирические канты. Эмблема как воплощение культурного мирообраза времени. Формирование образа «человека фортуны», находящегося на службе государству, переосмысление традиций древнерусской литературы. Любовная поэзия петровской эпохи как отражение новых культурных потребностей времени: античные образы и песенная традиция русского фольклора.	Поэзия петровской эпохи (хрестоматия В. Западова), «Юности честное зерцало» (отрывки), «Гистория о российском матросе Василии Кариотском», примеры эмблемат из сборника Р. Коха «Книга символов».
2	В мире высоких идей и низких истин: жанровая система русского классицизма как попытка создания упорядоченного космоса новой русской литературы - 4 часа	Просветительский пафос русского классицизма, борьба за национальное искусство в условиях просвещенной монархии, появление нового героя времени, живущего по законам разума. Разум и страсти как основа конфликта классицистических произведений. Жанровая система классицизма и формирование дуальной модели космоса, делящегося на идеально-духовный мир разума (ода, трагедия) и материально-бытовой мир страстей и дурных нравов (сатира — комедия). Образ просвещенного монарха в оде как воплощение авторского идеала, предчувствие поэтом будущего «золотого века» России. Традиция сатирического осмеяния «низкой» действительности русской жизни и объекты этого осмеяния. «Подлый» слог сатир. «Сатира на лица» и «сатира на нравы»: отражение в русских сатирах жизненных перипетий авторского бытия.	Сатира А. Сумарокова «О благородстве», (отрывок), «Хор к превратному свету», «Гимн бороде» М. Ломоносова, оды Ломоносова, оды Ломоносова (один текст на выбор).
3	«Пафос торжествующей государственности» и уроки царям как просветительская программа разумного переустройства русской жизни - 2 часа	Культурный мирообраз торжественной оды как основа для строительства идеального классицистического космоса. Образ идеального монарха в оде как образ монарха просвещенного (а не просто абсолютного!), специфика лирического «я» оды как «я» Общенационального (не биографического), выражающего собой голос нации. Взаимоотношения монарха и поэта. Поэт как «учитель у трона», выдвигающий перед монархом просветительскую программу будущего развития России. Тема войны и мира («возлюбленной тишины») в одическом мире Ломоносова. Внешний и внутренний мир как условие развития «божественных наук». Одическая композиция («лирический беспорядок» и авторское «я», творящее этот беспорядок) как воплощение поэтической свободы авторского Слова, заключающего в себе божественный, сакральный смысл. Поэтический стиль оды: гиперболы, метафоры, сравнения, риторические вопросы. Ода как воплощение «пафоса торжествующей государственности» и «высокого» стиля бытия личности в мире.	Оды Ломоносова «На взятие Хотина» (отрывок) «Ода на прибытие... императрицы Елизаветы Петровны из Москвы в Санкт-Петербург 1742 года на коронацию» (отрывок), «Ода на день восшествия... Елизаветы Петровны 1747 года».
4	Слезы Мельпомены: человек и государство в русском культурном сознании XVIII века - 2 часа	Русская трагедия классицизма как попытка осмысления национальной истории России: опыты «смутного времени». Историческая основа русской трагедии. Миф о царевице Димитрии в русской истории как «искушение чудом». Проблема самозванца на русском престоле и отказ от принципа «божественности» царского рода (концепция «власть от бога») в пользу «царских дел» — государственной мудрости просвещенного правителя. «Дмитрий Самозванец» и поэтика классицистической трагедии. Нарушение драматургом принципа «единства действия»: типы конфликтов в трагедии и их разрешение (конфликт политический, религиозный, любовный). Преодоление «трагедии слова», драматизация монологов действующих лиц и появление ремарок. «Грызение совести» «злодейской души» — страдания отрицательного героя в идеальном космосе трагедии, проблема рока и справедливого возмездия в «Дмитрии Самозванце».	«Дмитрий Самозванец» А. Сумарокова.
5	Горький смех «русской Талии»: человек и общество в художественном мире русской комедии - 2 часа	Создание национального варианта русской классицистической комедии как комедии русских нравов, позволяющей воссоздавать русский быт екатерининской эпохи. Антитеза характера и нрава как явления природного (характер) и приобретенного (нрав) в результате воспитания и под влиянием окружающей человека среды. Социальный характер действующих лиц. «Ранний русский реализм» (В. Западов) классицистической комедии:	«Недоросль» Д. Фонвизина.

		создание типических образов, отражающих специфику культурной психологии времени. Русская комедия как экспериментальное поле для решения важнейших проблем русского просвещения: проблемы государственная власть, воспитания, крепостного права как жесточайшего нарушения теории естественного права. Достойные плоды «злонравия»: разрушение мифа о просвещенном монархе. Торжество добродетели и посрамление порока: правда жизни и правда комедии. Культурно-исторический тип «недоросля» как символ русской жизни XVIII века.	
6	«Силой всевышнего держусь...» — диалог человека и Бога в русской поэзии XVIII века - 2 часа.	Жанр переложения псалмов как попытка человека XVIII века установить личный контакт с Богом-творцом, когда он из объективной космической силы, стоящей над миром и человеком, превращается в соучастника человеческих дел и промыслов, в объект лирических излияний. Пафос борьбы с сильными и неправыми противниками в «духовных одах» Ломоносова, автобиографическое начало псалмодических текстов. «Божественная власть» и власть «князей мирских», проблема несправедливого земного и справедливого божественного суда, требование справедливой божественной (а не человеческой!) кары для царей, преступивших божественные законы. «Поэтическое богословие» Державина — ода «Бог»: размышление поэта о сущности божественного мира и о месте человека в этом мире. Человек как отражение «черты начальной Божества», сияние которой позволяет ему противостоять слепой беспощадности смерти.	Ломоносов: переложение 34, 143 псалмов (отрывки), переложение 145 псалма. Державин «Властителем и судиям», «Бог» (отрывок).
7	Перо, шпага и крест — мемуарная литература как символ пробуждения «личностного» самосознания человека XVIII века - 2 часа	Русская мемуаристика как альтернативная литература, позволяющая человеку выйти за пределы жанровых ограничений «нормативных» литературных направлений и построить личную концепцию окружающего человека мира и определить своё место в этом мире. Изображение действительности в мемуарном тексте как образец авторского мифотворчества собственной жизни-судьбы. «Эпоха дворцовых переворотов» в «Записках» Н. Долгорукой: осмысление авантюрной героини эпохи через призму агиографической традиции, история любви и испытания верности. «Правда мемуарного факта» и правда действительности. «Золотой век» Екатерины в «Записках» Е. Дашковой: перо и шпага на службе отечеству, «дворцовая революция» 1762 года: спасение России через культурную традицию маскарада. Формирование новых отношений между подданными и монархом. Фаворитизм как одно из воплощений русской свободы XVIII века.	«Своеручные записки» Натальи Борисовны Долгорукой // Воспоминания и записки русских женщин XVIII — I половины XIX века; «Записки» Е.Р. Долгорукой (отрывки).
8	Частная честная жизнь: автобиографическая поэзия XVIII века - 2 часа	Поэтизация быта как культурная потребность времени. Эпикурейское осмысление «Званской жизни» у Г. Державина. Образ вельможи в отставке: автобиографическое начало поэзии. «Говорящая живопись» и искусство цветовой характеристики предметов. Анакреонтические песни Г. Державина: античная традиция и национальный колорит. Феномен анакреонтической любви как отражение духа галантного века. Анакреонтика как культурный стиль жизни, противостоящий пафосу «торжествующей государственности». Новый (бытовой) образ героя в военно-патриотической оде «Снигирь». Индивидуально-биографическое и жанрово-традиционное в осмыслении образа А. Суворова.	Г.Р. Державин: «Евгению. Жизнь Званская», «К самому себе», «К лире» («Петь Румянцева сбирался...»), «Тишина», «Шуточное желание», «Русские девушки», «Снигирь».
9	Русский миф о Екатерине: Фелица и её вельможи — к проблеме нового восприятия царской власти во второй половине XVIII века - 2 часа	Формирование нового взгляда на верховную власть и отказ от её восприятия как «верхнего» космоса классицистического мира. Восприятие монарха как добродетельного человека на троне. Последовательное сближение двух прежде антитетичных жанровых мирообразов сатиры и оды. От «высокой» оды к поэзии действительности. Новое (автобиографическое) содержание старых форм и последовательное разрушение строгих жанровых канонов классицизма за счет смелого соединения в рамках одного произведения одического и сатирического начал, высокого и низкого, забавного и серьезного. Царствование Екатерины как возможность «истину царям с улыбкой говорить». Образ Екатерины — Фелицы: создание мифа об идеальном правителе-человеке (биографическое начало одических похвал). Сатирические образы мурз-вельмож: реальный прототип и поэтическое воплощение (братья Орловы, П. Панин, С. Нарышкин, А. Вяземский, Г. Потемкин). Образ автора в оде, прием самоиронии и его функциональная роль в тексте.	Г. Державин «Фелица».

10	Культурный космос сентиментализма и формирование нового типа героя - 4 часа	Эстетическая система сентиментализма как «классицизма навыворот» (В. Западов). Нормативность литературного направления и формирование новой жанровой системы (сентиментальная повесть, путешествие, дневник, элегия), призванной помочь писателю раскрыть внутренний мир своих героев и показать их чувства. Формирование типа естественного человека, у которого гражданские доблести заменяются чувствительностью, а интересам государства противопоставляются интересы семьи с их культом родственных чувств. Женщина в литературе сентиментализма как абсолютный идеал естественного человека, «дитя природы», живущая одной жизнью с «любезной натурой» (сентиментальный мирообраз природы). Этическая концепция мира: чувствительность как способность сопереживать несчастьям ближнего и творить деятельное добро. Культ любви и дружбы как естественных чувств человека. Феномен самоубийства в сентиментализме как результат трагического разрыва между идеальной жизнью сердца и эгоистическими требованиями рассудка.	«Бедная Лиза» Н. Карамзина, поэзия М. Муравьева («Ночь», «Роща», цикл «Феона»), поэзия Н. Карамзина («Осень», «Меланхолия»).
11	Россия и Запад: чувствительное путешествие русского человека в Европу и создание культурных мирообразов европейских стран - 2 часа	Жанр сентиментального путешествия как средство познания автором жизни своего сердца. Любезный меланхолик: образ чувствительного путешественника в сентиментальном космосе Европы. Путь русского путешественника в Европу как путь постижения национальных мирообразов и исследование механизма их формирования. Космополитизм и патриотизм: поиск разумного равновесия. Культурные мифы о Германии, Франции, Англии и проверка их справедливости во время путешествия. Национальный характер и его формирование (зависимость характера народа от климата страны, употребляемой пищи). Отражение национального характера в национальном искусстве, литературе, философии. Европейские мифы о России (русские — варвары; русские — богачи; русские — богатыри; Россия — страна вечных снегов). Авторское осмысление русского национального характера и пробуждение патриотического чувства родины.	Н.М. Карамзин «Письма русского путешественника» (отрывки).
12	Чувствительное путешествие «последнего просветителя»: жизнь и смерть А. Радищева - 2 часа	Философ-просветитель в мире жестокой действительности. Книга Радищева как Евангелие от Просвещения. Историческая и литературная судьба произведения. Сентиментальное путешествие по России в поисках утерянных идеалов Просвещения. Традиции сентименталистской эстетики и этики. Композиция произведения и авторский замысел книги. Структура повествования как сенсуалистская модель познания мира (ощущение — эмоции — аналитическая мысль), которой соответствуют три «стилевые» модели повествования: «раннего русского реализма» с его правдой «натуральной» бытоописательной действительности; сентиментализма с его повышенной эмоциональностью и чувствительностью и, наконец, стилевая модель классицизма с его высокой риторикой и аналитическими размышлениями о законах разумного мироустройства. Структурообразующий образ автора как чувствительного путешественника.	А.Н. Радищев: «Путешествие из Петербурга в Москву».
13	«Столетие безумно и мудро...» — русская философская поэзия XVIII столетия - 4 часа	Человек и природа в божественном мире. Осознание величия божества и мудрая пытливость человеческой мысли. Постигание сущности бога через красоту и разумное устройство сотворенного им мира. Тема «реки времен» и «жерла вечности»: трагедия человека эвдемонического типа культуры, осознающего проклятие «бега времени», приближающего человека к смерти. Символика смерти как «глагола времен» (часов-маятника). Жизнь как «мгновенный дар» богов и традиция эпикурейской философии. Проблема человеческой судьбы в эпоху Просвещения, отказ от призрачного величия сынов «счастья и славы» и провозглашение в качестве идеала скромной добродетельной жизни гражданина-патриота. Вечность и проблема поэтической славы: Памятник «забавному русскому слогу». Человек и история, диалектика авторской мысли в осмыслении кровавых катаклизмов эпохи «будешь проклято вовек, ввек удивлением всех»: тема Французской революции: гимн и реквием эпохе Просвещения.	М. Ломоносов: «Утреннее размышление о божием величестве», «Вечернее размышление о божием величестве», Г. Державин: «На смерть князя Мещерского» (отрывки), «Водопад» (отрывки), «Река времен в своем стремленье», «Памятник»; А. Радищев «Ода осьмнадцатому столетию» (отрывки).