

УДК 821.161.1.09.17

«РАЗГОВОР С АНАКРЕОНТОМ» М.В. ЛОМОНОСОВА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

© 2003 С.А. Салова

Башкирский государственный университет

В настоящей статье выявляется итоговое значение «Разговора с Анакреонтом» в длительном процессе выработки Ломоносовым общей стратегии подражания древним мастерам; устанавливается также парадигматическая роль данного диалогического цикла, определяющего уровень функционирования анакреонтической фабулистики в отечественной поэзии.

О «Разговоре с Анакреонтом» М.В. Ломоносова существует весьма значительная по объему научная литература. Данный стихотворный цикл издавна считается эстетическим манифестом поэта-государственника, который противопоставил свою литературную позицию одописца, восхищенного «героев славой вечной» [5, 762], поэтическому дискурсу на воспевание «нежности сердечной» [5, 762]. Между тем проблематика поэтического диалога «русского Пиндара» с Анакреонтом выходит далеко за тесные рамки индивидуальной авторефлексии и способна генерировать не только узкоперсональные, но и вполне конкретные общезначимые смыслы. Другим серьезным препятствием для адекватного прочтения «Разговора» Ломоносова продолжает оставаться сложившаяся практика его изолированного рассмотрения, в силу чего все произведение обычно расценивается в качестве весомого художественного аргумента, выявляющего неприязненное отношение Ломоносова к феномену так называемой анакреонтической поэзии. При этом игнорируется тот факт, что интересующий нас хрестоматийный цикл вовсе не стоит особняком в общем ряду поэтических творений Ломоносова, но занимает там вполне определенное место, являясь завершающим этапом в многолетнем экспериментальном поиске поэта-ученого, вырабатывавшего собственное отношение к греческому пласту античного наследия.

Начало этому поиску было положено Ломоносовым в его «Риторике» 1747 года. В пятой главе названного трактата он предложил жанровые дефиниции притчи и басни, сопроводив характеристику последней «примером из Анакреонта». Его «анакреонтическая басня» «Ночную темнотою», представлявшая собой весьма вольную парафрастическую обработку популярной фабулы из анакреонтеи, по сути, была художественной проекцией программных установок одного из лидеров французских «новых» - Бернара Фонтенеля. Считая античную мифологию заблуждением человеческого разума, в своей работе «О происхождении мифов» тот категорически отказал ей в какой-либо онтологической ценности. Разделяя откровенный скепсис Фонтенеля, Ломоносов безжалостно деформировал греческий первоисточник, чтобы продемонстрировать примитивность архаического мышления, для чего нарочито банализировал использованные в древнем тексте средства художественной выразительности. Подобным прочтением оригинала русский «новый» фактически иницировал в отечественной литературе «спор об Анакреонте», исходной моделью для которого послужили определенные эпизоды легендарного конфликта между французскими «древними» и «новыми».

Однако к началу работы над «Разговором с Анакреонтом» (1758 - 1761) воззрения Ломоносова на аксиологическую значимость греческого компонента в античном наследии уже заметно эволюцио-

нировали. В 1758 году увидело свет его «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке». Автор этого фундаментального труда признал церковнославянский язык законным наследником и преемником греческого, воспринятого в качестве первоначального источника богатства всех культурных языков. Рассмотрение русского литературного языка как единого по своей природе с церковнославянским позволило Ломоносову продемонстрировать его причастность к гению древних языков и их лексическому изобилию. Новое, апологетическое представление о роли греческого классического языка в становлении языка «славенороссийского» поставило русского ученого перед необходимостью критически пересмотреть свое отношение к античной, и, прежде всего древнегреческой, литературе в сторону сравнительно большей его дифференциации.

«Разговор с Анакреонтом» и явился принципиально новым шагом в осмыслении Ломоносовым «греческой» темы. Семантическим ядром этого произведения стал вопрос о наиболее общих механизмах освоения античного наследия. Его решение предполагало выработку такой стратегии подражания древним авторам, которая имела бы значение общекультурной парадигмы и сыграла бы ведущую роль в определении перспектив дальнейшего развития русской литературы и культуры в целом. К реализации этой многотрудной задачи и приступил Ломоносов.

Избранный в настоящей статье ракурс изучения ломоносовского цикла не требует его развернутого и полнообъемного монографического анализа, но позволяет сфокусировать преимущественное внимание лишь на четвертом, финальном обмене репликами древнегреческого и русского поэтов. Однако подробное рассмотрение заключительной части их стихотворного диалога необходимо предварить одним чрезвычайно существенным замечанием. Симптоматично, что важнейшим antecedентом для Ломоносова как автора «Разговора с Анакреонтом» вновь послужили сочинения Б. Фонтенеля, точнее -

отдельные пассажи из его знаменитых «Диалогов мертвых древних и новейших лиц». Именно отсюда был позаимствован, в частности, основной аксиологический критерий для поэтического осмысления в срединных фрагментах цикла личности и творчества Анакреонта, чья житейская мудрость проистекает не от разума, а обусловливается исключительно счастливым темпераментом. Однако, в отличие от анакреонтической «басни» «Ночную темнотою», интертекстуальная природа ломоносовского «Разговора» обнаруживает отчетливую тенденцию к усложнению авторской позиции в плане освобождения от эстетической предвзятости так называемых «новых». Показательна в этом смысле третья реплика Ломоносова на оду Анакреонта, отменившая прежнюю монистическую однозначность в авторской рецепции древнегреческой и древнеримской культур: «Несходства чудны вдруг и сходства понял я» [5, 764]. Теперь они осмысляются русским поэтом как внеальтернативные культурно-исторические модели, каждая из которых отличалась своей неповторимой спецификой.

Как уже было отмечено выше, наибольший интерес с культурологической точки зрения представляет заключительный этап дискуссии, на котором Ломоносов вновь вернулся к начатому еще в интродуктивной части «Разговора» обсуждению собственно эстетической проблематики. Внимание русского поэта привлекла на этот раз ода XXVIII из состава анакреонтеи. Вместе с тем Ломоносов, как и прежде, был далек от бесстрастия педантичного переводчика-буквалиста, относящегося к древнему первоисточнику с восторженной трепетностью завязанного музейщика. Выразительна в этом смысле та деформация, которой подверг Ломоносов формальную структуру греческого оригинала.

В нарушение традиции астрофического оформления анакреонтических текстов Ломоносов расчленил свое стихотворение на пять восьмистишных сегментов. Хотя жанровые тяготения строф менее ощутимы, чем жанровые тяготения размеров, специфическая значимость столь

своеобычного решения вполне очевидна. По авторитетному свидетельству М.Л. Гаспарова, строфика такого рода охотнее всего использовалась в песнях, особенно при поддержке перекрестной рифмовки, «проще ложающейся на музыку» [3, 93]. Тем более примечательно, что Ломоносов отказался от последовательного применения схемы перекрестного чередования мужских и женских окончаний, которую неуказательно выдерживал в трех предыдущих переводах од Анакреонта. Такая конфигурация концевых созвучий присутствует только в первой половине восьмистрочных стрóf; во втором же четверостишии подобная ритмическая инерция нарушается использованием парных рифм, причем женские окончания в 5-ом и 6-ом стихах в двух последних строках сменяются мужскими.

Отступлением от созданной самим Ломоносовым традиции было решение переложить оду XXVIII не 3-хстопным ямбом, а 4-хстопным хореем - размером, который в русской традиции «близко напоминал ритмы некоторых народных песен» [3, 63], о чем писал еще В.К. Третьяковский. Традицию использования в русской анакреонтике хорейского четырехстопника принято возводить к А.П. Сумарокову, апробировавшему этот «песенный размер» в своей анакреонтической оде «Пляскою своей, любезна», первая публикация которой состоялась в июльском номере журнала «Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие» за 1755 год. Однако справедливость подобного вывода оспаривается фактом более раннего по времени употребления этого размера неизвестным автором стихотворения «По примеру Анакреонта к живописцу», опубликованного в апрельском номере того же журнала за тот же 1755 год. Именно это анонимное сочинение, скорее всего, стало ближайшим antecedentом для ломоносовской версии оды XXVIII.

Анонимный предшественник Ломоносова в известном смысле был восприимчивым автором «Риторики», который некогда в полемических целях безжалостно деформировал текст анакреонтической «бас-

ни». Утаившему свое имя переложителю анакреонтеи удалось адекватно воспринять содержательное наполнение стихотворения «Ночною темнотою» и точно идентифицировать основные эстетические и философские источники, принявшие активное участие в реализации ломоносовского замысла. Аналогичную тактику поэт-аноним применил и в собственном переложении оды XXVIII, весьма вольно перетолковав исходный текст и привнеся в его русскоязычную версию элементы эстетической рефлексии, контекстуально обусловленной перипетиями известного спора «древних» и «новых». Обращение субъекта созданного им стихотворения к Ахиллесу фактически манифестировало ту оппозицию разума и таланта, которая пронизывала всю рационалистическую эстетику французских «новых»:

Кто богиню ту представит

Мысли что мои пленит?

И любовь, что сердцем правит,

Кто умно изобразит? [4, 496]

Требование «умно» изобразить любовь репрезентировало безымянного поэта как русского «нового», полностью солидаризировавшегося с соответствующими эстетическими постулатами европейских законодателей художественного вкуса. «Признать, что главное в искусстве – это талант, дар природы, то, чему нельзя научиться, что не связано с накопленным опытом, значило бы ставить под сомнение идею прогресса. Но «новые» потому и признавали прогресс в искусстве, что не таланту, а разуму отводили главное место в художественном творчестве» [1, 22]. Указанное выше противопоставление, присутствовавшее уже в «Параллели» Ш. Перро, с особенной убедительностью было развернуто и обосновано Фонтенелем в статье «О поэзии вообще». Ее автор уподоблял талант инстинкту животных и, отдавая предпочтение людям разума, утверждал, что разум может обойтись без таланта. Сокровенная для эстетики «новых» мысль о превосходстве разума над талантом получила у Фонтенеля почти афористическое оформление: «Придет время, когда поэты будут гордиться тем, что они – философы,

что у них больше разума, чем таланта» [1, 23].

Признание приоритета разума над талантом закономерно привело анонимного перелазгателя оды ХХУШ к утверждению идеала «ученого художника», постигшего науку художества во всем ее объеме, включая и те законы живописи, с которыми, как известно, не были знакомы древние мастера:

О Ахиллес! Всю науку
Здесь свою ты собирай.

Хитро чрез премудру руку

Тень и свет ты в ней мешай. [4, 496].

Не исключено, что ближайшим источником процитированных выше строк были скептические размышления Ш. Перро о причинах заведомой слабости греческих мастеров в живописи по сравнению со скульптурой: «Греки сильнее всего в скульптуре, ибо в ней можно достигнуть совершенства на основе простого подражания природе: нужно только выбрать хорошую модель и точно скопировать ее» [1, 21]. Что касается древних живописцев, то их творческие неудачи объяснялись незнанием «многочисленных правил – распределения света и тени, перспективы и т.п.» [1, 21].

Высока вероятность того, что приведенные рассуждения Ш. Перро были памятны и Ломоносову, разработавшему собственную версию оды ХХVШ. Создавший ее древний автор обратился к «первому в Родской стороне» «мастеру в живописстве» [5, 764] с просьбой написать портрет своей «любезной» и предложил его подробную словесную программу:

Мастер в живописстве первой,
Первой в Родской стороне,
Мастер, научен Минервой,
Напиши любезну мне [5, 764].

Тщательно прорисовав основные детали женского портрета, Ломоносов достаточно точно воссоздал содержание подлинника. Старательным воспроизведением деталей портретного изображения возлюбленной Анакреонта он снова попытался художественно реконструировать архаическое понимание миметического принципа, с целью сделать максимально наглядной

его наиболее слабую и уязвимую сторону – банальное стремление живописца к эмпирическому жизнеподобию, своеобразному клонированию запечатлеваемой на полотне модели. Однако дескриптивная насыщенность его нового переложения обуславливалась исключительно самим характером интерпретируемого текста и уже не несла на себе печати той неприкрытой, инспирированной Фонтенелем тенденциозности, которой была отмечена парафрастическая обработка оды Ш в «Риторике». Тем самым подобной семантической трансформацией первоисточника автор «Разговора» вновь преднамеренно заострил базовую для всех искусств проблему подражания древним мастерам, актуализировав попутно необходимость подвергнуть ревизии сложившуюся практику ее теоретического осмысления и художественного преломления.

Своевременность окончательного решения данного фундаментального вопроса в новейшей культурно-исторической ситуации, по-видимому, ощущалась Ломоносовым с такой остротой, что принудила его предстать в роли благосклонного подражателя Анакреонту:

Тебе я ныне подражаю
И живописца избираю... [5, 766]

В своей заключительной реплике собеседник Анакреонта предложил собственный «типовой вариант» решения проблемы подражания древним применительно к сфере литературно-поэтического творчества. Его основной творческой сверхзадачей стало теоретическое осмысление и практическая демонстрация функциональной природы «подражательного» поэтического текста, избыливающего дескриптивными элементами.

Декларированная Ломоносовым «подражательность» предопределила характерную идентичность ряда основных параметров формальной структуры его стихотворения по сравнению с «первоисточником»: на уровнях синтаксиса, рифмы и строфики ответ Ломоносова представлял собой аккуратную кальку с его же переложения приписываемой Анакреонту оды ХХVШ. Подобная однородность была эф-

фактным «игровым» приемом, призванным выпукло обозначить самостоятельность подражателя Анакреонту в выборе объекта изображения. В отличие от древнего певца любви и наслаждений, обратившегося к живописцу с просьбой написать ему портрет «любезной», русский поэт призвал лучшего «мастера в живописстве» «написать мою возлюбленную мать» [5, 766] – Россию:

О мастер в живописстве перьвой,
Ты перьвой в нашей стороне
Достоин быть рожден Минервой,
Изобрази Россию мне [5, 766].

Структурным показателем столь решительного тематического сдвига явилось смещение метрических показателей соотносимых стихотворений. Взамен 4-хостопного хорей, использованного в переложении оды XXVIII, Ломоносов отдал предпочтение (точнее, сохранил верность) 4-хостопному ямбу, семантический ареал которого устойчиво связывался прежде всего с поэтической практикой самого Ломоносова-одописца, а вследствие этого и с жанровой традицией пиндарической оды вообще. Данным обстоятельством оправдывалась интенсивность использования собеседником Анакреонта лексических славянизмов, уже перешедших в разряд традиционных поэтизмов с нейтральными генетическими параметрами («челу», «главу», «небесны очи», «сосцы, млеко обильны»), а также выразительных возможностей лексем «потщись» и «престать» с их однозначной стилистической отмеченностью. Реализованная Ломоносовым установка на отмену песенных коннотаций на метрическом уровне, поддержанная нагнетанием поэтизмов и элементов книжного стиля на уровне лексическом, ощутимо смягчила те жанровые ассоциации, которые продуцировала строфическая расчлененность его стихотворения.

Совокупность одических формантов рассматриваемого произведения мотивировала высокую патетику прославления Ломоносовым России, представленной аллегорическим образом зрелой и статной женщины, исполненной творческих сил,

сознающей собственную красоту и величие:

Потщись представить члены здравы,
Как должны у Богини быть;
По плечам волосы кудрявы
Признаком бодрости завить...
Возвысь сосцы, млеко обильны,
И чтоб созревша красота
Являла мышцы, руки сильны... [5,

766]

Вместе с тем процитированный фрагмент наглядно проявил весьма отдаленное сходство приемов «анакреонтической» модификации образа России с теми принципами его аллегорических преломлений, к которым ранее прибегал Ломоносов в своей одической практике. Пожалуй, наиболее характерным для его художественной манеры было словесное описание России в 16 – 22 строфах оды 1748 года в честь очередной годовщины восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны:

Она, коснувшись облаков,
Конца не зрит своей державы,
Гремящей насыщенной славы,
Покоится среди лугов [5, 221].

Эта аллегорическая зарисовка чрезвычайно репрезентативна в качестве выразительного образчика присущей Ломоносову-одописцу гипертрофированной напряженности на образном и стилевом уровнях. Воспарившее в космические выси воображение поэта создавало величественные и грандиозные по географическому охвату картины:

Седит и ноги простирает
На степь, где Хину отделяет
Пространная стена от нас;
Веселый взор свой обращает
И вокруг довольства исчисляет,
Возлегши лактем на Кавкас [5, 222].

Разительное отличие этой картины от портрета России в «Разговоре» вполне очевидно, столь же несомненна и основная причина подобного расхождения: прорисовывая основные детали аллегорической фигуры «возлюбленной матери», Ломоносов старался придерживаться той программы портрета прелестной девушки, которой снабдил Анакреонт «первого в Род-

ской стороне» [5, 764] живописца. Повторным использованием пародической техники (примененной еще в первой части «Разговора») поэт как бы приставил недостающую планку в рамочную композицию всего цикла, окончательно придав ему архитектурную завершенность и целостность. Однако избрание Ломоносовым анакреонтической оды XXVIII в качестве «макета» для собственного текста преследовало на этот раз иные цели, не сводимые к полемике с Анакреонтом и современными его последователями.

Напомним, что «Разговор с Анакреонтом» создавал поэт-филолог, постулировавший генетическое родство древнегреческого и церковнославянского языков, изобилие и богатство которых закономерно унаследовал их восприимчивый – русский литературный язык. Проэллинистический дискурс лингвостилистической позиции Ломоносова (безусловно, наиболее влиятельного и последовательного «римлянофила» и ученого-латиниста своего времени) потребовал от него кардинально пересмотреть прежние представления о перспективах участия греческого компонента в становлении новой отечественной словесности.

Чем мотивировалась столь решительная смена приоритетов в ломоносовской рецепции античности? В поиске ответа на этот вопрос косвенным образом может помочь статья Эндрю Кана «Readings of Imperial Rome from Lomonosov to Pushkin». Не без предвзятости рассуждая о роли Ломоносова в создании «мифа русского Латинства» («the myth of Russian Romanicity»), исследователь указал на неуместность его попыток возродить концепцию России как третьего Рима на фоне нараставшего в донорских культурах Европы (и, прежде всего в Италии) позитивного интереса к греческой античности. Вслед за итальянским историком Арнальдо Момigliано, Кан объяснил ее культурную экспансию распадом того образа императорского Рима, который сформировался в Италии под влиянием исторических трудов Саллюстия, Ливия и, особенно – Тацита и его последователей [7, 751].

Поспешность вывода Кана, заподозрившего Ломоносова в узости культурного кругозора, столь очевидна, что не нуждается в подробном опровержении. Трудно сомневаться в том, что русскому ученому-энциклопедисту не было известно о начавшейся в культурном развитии Европы грекофильской эпохе, основным содержанием которой стал новый поворот к античности и ее новое идеологическое преломление. Более того, с большой долей уверенности можно утверждать, что в совершенстве владевший немецким языком Ломоносов был знаком с трудами И.И. Винкельмана, стоявшего у колыбели этого поворота и положившего начало искусствознанию как научной дисциплине.

В мае 1755 года в Дрездене увидело свет первое из так называемых малых сочинений Винкельмана – его работа «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры», ставшая «манифестом новой эпохи» [2, 471]. Опубликованная отдельной брошюрой мизерным тиражом (в количестве 50 экземпляров) за счет автора, она сразу же приковала к себе внимание читателей, вызвав многочисленные отклики и доброжелательные рецензии, в том числе и со стороны И.К. Готшеда. Примечательно, что уже в январе 1756 года в Париже был опубликован ее французский перевод, а весной того же года дрезденский издатель Вальтер выпустил сборник сочинений Винкельмана, включивший две сопроводительные статьи автора к своей первой работе («Послание по поводу «Мыслей о подражании...» и «Пояснение» к ним), а также небольшую «Заметку об одной мумии из королевского собрания в Дрездене». Несколько лет спустя, в 1759 году, в пятом томе лейпцигского журнала «Библиотека изящных наук и свободных искусств» были опубликованы еще пять статей Винкельмана: «Описание Бельведерского торса в Риме», «О грации в произведениях искусства», «Наставление о том, как следует созерцать произведения искусства», «Заметки об архитектуре древнего храма в Джирдженти в Сицилии» и «Сообщение о знаменитом собрании Стоша во Флоренции». Из этого корпуса ма-

лых сочинений и вырос впоследствии главный труд Винкельмана – «История искусства древности» (1764).

Заключительный обмен репликами собеседников в «Разговоре с Анакреонтом» несет отчетливые отпечатки не просто внимательного прочтения Ломоносовым малых сочинений Винкельмана, но позитивного усвоения многих высказанных там мыслей. Подобно тому, как полемические высказывания Фонтенеля когда-то подсказали Ломоносову принципы организации художественного материала в стихотворении «Ночною темнотою» и срединной части «Разговора», рассуждения Винкельмана стали той призмой, тем оптическим стеклом, с помощью которого Ломоносову удалось выработать собственную стратегию подражания древним.

Как известно, программное сочинение Винкельмана «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» было страстной апологией античности, призывающей современных художников отдавать предпочтение подражанию древним, а не подражанию натуре: «Единственный путь для нас стать великими и, если возможно, неподражаемыми, это – подражание древним» [2, 304]. Однако, в отличие от своих многочисленных предшественников, исходивших из аристотелевского постулата о мимесисе как подражании природе, немецкий теоретик рассматривал античность как исторически обусловленный феномен, а подражание древним – как путь к обретению современным искусством самобытного художественного идеала: «Прекрасная модель предоставляла художнику образцы чувственной красоты, а идеальная красота – возвышенные черты; у первой он заимствовал человеческое, у второй – божественное» [2, 309]. По логике Винкельмана, «в произведениях греческих мастеров воплощена не просто прекрасная натура, но и «некие ее идеальные красоты», то есть ясно осознаваемый художественный идеал; подражание древним откроет современному художнику путь к овладению тем истинным идеалом, в котором нуждается искусство нового времени» [2, 471]. Ломоно-

сову хватило пронизательности, чтобы уловить эту принципиальную, качественную новизну воззрений немецкого теоретика на античное искусство в целом и проблему подражания древним, в частности. Нужно ли говорить о том, насколько созвучными были винкельмановские мысли о «преимуществе подражания древним над подражанием природе» [2, 312] и о современном художественном идеале теоретическим раздумьям и творческим поискам самого Ломоносова?

Особую притягательность имела для Ломоносова, обозначившаяся у Винкельмана последовательная установка на смягчение прокламированного ранее в «Мыслях» призыва подражать античности. Пристальное внимание русского поэта-энциклопедиста привлекли те рассуждения автора «Пояснений к «Мыслям о подражании...», где подробно характеризовались художники-копиисты, отличающиеся от «разумных» художников примитивным стремлением к точному воссозданию чувственной красоты прекрасной модели: «Величайшие усилия подобных мастеров были, следовательно, направлены всего лишь на строгое подражание мельчайшим деталям природы; они страшились даже уложить ничтожнейший волосок иначе, чем видели в действительности, словно стремясь явить самому острому и к тому же, будто это возможно, вооруженному увеличительными стеклами зрению незаметнейшие проявления природы» [2, 348]. Не исключено, что этим фрагментом в значительной степени обуславливался сам выбор и характер трансформации оды XXVIII, художественно манифестировавшей солидарность Ломоносова с оценками немецкого теоретика искусства.

С неподдельным сочувствием воспринял Ломоносов выступление Винкельмана против рабского подражания в «Наставлении о том, как следует созерцать произведения искусства»: «Самостоятельному мышлению я противопоставляю копирование, но не подражание. Под первым я понимаю рабское следование, при втором же – если художник руководствуется разумом – объект подражания может как

бы усвоить иную природу и превратиться в нечто самостоятельное» [2, 385]. Подобно Винкельману, во время обучения в Германии Ломоносов тоже прошел философскую школу Христиана Вольфа. Воздействие на русского студента утилитарного рационализма последнего еще более усугубилось влиянием литературной позиции Готшеда, категорически отвергавшего роль чувства и фантазии в поэтическом творчестве. Вполне закономерно, что Ломоносов не только полностью разделял мнение Винкельмана о необходимости творческого подражания, но, подобно ему, придавал столь же огромное значение искусству аллегорического изображения, которое, с точки зрения рационалистической эстетики, наиболее отвечало требованиям разума, так как преследовало не сугубо развлекательные, но серьезные дидактические цели.

Квинтэссенцией рационалистического мировоззрения Винкельмана стал глубокомысленный пассаж, завершивший первое его сочинение: «Кисть, которою водит художник, должна быть пропитана разумом, как сказал кто-то о стилосе Аристотеля; она должна оставить для размышлений больше того, что показала глазу, и художник достигнет этого, если научится не прятаться за аллегориями, а облекать в них свои мысли» [2, 330]. Без преувеличения можно сказать, что аллегорическое было для Винкельмана синонимом поэтического: «Душа художника, которому ведомы глубокие помыслы, остается праздною и бездейственной при обращении к Дафне и Аполлону, похищению Просерпины или Европы и тому подобным сюжетам. Он стремится по этой причине выказать себя поэтом и воплощать свои персонажи в виде образов, то есть писать аллегии» [2, 327]. Говоря коротко, по логике Винкельмана, правом называться поэтом обладает лишь тот, кто «чувственные фигуры и образы ... претворяет в отвлеченные понятия» [2, 328]. Отводя аллегии первостепенную роль в современном искусстве, в «Пояснениях к «Мыслям...» Винкельман подразделил их на два рода: возвышенные (т.е. имеющие эзотерический

смысл) и обыденные (олицетворенные пороки или добродетели). Неудовлетворенный созданными в барочную эпоху эмблематическими сборниками и иконологиями, ученый ратовал за создание специального пособия для художников, которое познакомило бы их с тем «богатым материалом для создания прекрасных образов», которые «еще могут постоянно даровать» [2, 357] мифы, поэзия и другие памятники древности.

Аллегорическое изображение России, созданное Ломоносовым по «анакреонтическому лекалу», служит своеобразным подтверждением его безусловного права называться поэтом в винкельмановском смысле этого слова. Взамен прежней, основанной на принципе снижения, имитации древних вдохновленный Винкельманом Ломоносов выдвинул стратегию корригирующего подражания, возвышающего древнюю модель до уровня художественного идеала. Автор «Разговора» действительно попытался «разумно» использовать древний образец с тем, чтобы в новом творении воспроизвести «новую натуру». Принципы создания образа России в известной степени корреспондировались с теми канонами мастеров древности, которые в «Мыслях о подражании» Винкельман узаконил в качестве главных критериев подлинного искусства и благородного вкуса.

Ломоносовская аллегория может служить великолепной художественной реализацией к тем урокам учебы у древних, которые преподавал современным художникам немецкий теоретик искусства. Поражающий своей монументальностью словесный портрет Богини проработкой конкретных деталей ее облика свидетельствовал о вдумчивом изучении Ломоносовым прекрасной природы и его серьезном внимании к контуру. Стремясь придать рисунку достойные древних величественность и благородство, поэт сосредоточил внимание на посадке головы портретируемой модели :

Изобрази ей возраст зрелой
И вид в довольствии веселой,
Отрады ясность по челу

И вознесенную главу [5, 766].

Экспериментальным характером ломоносовского стихотворения обуславливалась установка на достижение особо ценного Винкельманом художественного эффекта «благородной простоты и спокойно-величия». Моделируя черты лица Богини, олицетворявшей собой идеальную красоту и божественное начало, Ломоносов эмблематически осмыслил конкретные детали ее внешнего облика. Их поэтическое истолкование сопровождалось несколькими довольно оригинальными находками, к числу которых можно отнести восприятие кудрявых волос как «признака бодрости» или ассоциативное соотнесение дугообразных бровей с радугой, «что кажет после туч покой» [5, 766].

Вместе с тем вряд ли целесообразно рассматривать финальную реплику автора «Разговора» исключительно в качестве механической ретрансляции теоретических рекомендаций Винкельмана. Абсолютизация подобного подхода грешила бы явным упрощенчеством и немотивированно сужала бы смысловое поле этого стихотворения. На фоне позитивно осмысленных здесь эстетических установок Винкельмана нарочитым и демонстративным выглядит нарушение Ломоносовым одной из них. Дело в том, что автор «Пояснения к «Мыслям о подражании»» подробно оговорил в нем ряд требований к новейшим создателям аллегорий, предписав им не отступать от принципа благородной простоты, а также избегать двусмысленности и заботиться о том, чтобы «соотношение между символом и обозначаемым им явлением было бы как можно более условным» [2, 359]. В своей финальной реплике Ломоносов творчески «обыграл» последние две рекомендации Винкельмана, вновь воспользовавшись при этом одним из наиболее эффектных и излюбленных своих приемов.

Примечательно, что на содержательном уровне последняя пара од в составе стихотворного цикла сохранила свою интertextуальную связь с диалогами Фонтенеля, хотя уже не столь очевидную и прозрачную, как ранее. В функции воз-

можного и едва ли не единственного «претекста» такого рода в данном случае выступает парадоксальное высказывание фонтенелевского Скаррона о перспективной живописи: «Как близки между собой великое и смешное! Они тесно расположены рядом. Все на свете напоминает перспективную живопись: разбросанные там и сям мазки образуют, например, если смотреть на картину с известной точки зрения, фигуру императора. Но измените точку зрения – и те же самые мазки представят вам оборванца» [6, 46]. Не этим ли ироническим суждением была подсказана Ломоносову та изощренная «игровая» техника (отнюдь не сводимая к банальной аллегорической перекодировке образа), которая позволила подвергнуть тончайшей семантической нюансировке последний из переведенных им греческих оригиналов?

Благодаря подобной игре пространственными точками зрения русский подражатель Анакреонту смог совершить целый ряд чудесных метаморфоз. Сначала он превратил прелестную девушку в алом платье в величественную Богиню – «возлюбленную мать» Россию; затем, прибегнув к помощи художественной оптики, достиг специфического эффекта «раздвоения» аллегорического образа с последующей его трансформацией в аллюзию на императрицу Елизавету Петровну. Именно ее образ Ломоносов декорировал приличествующими высокому сану эмблематическими атрибутами императорской власти – порфирой, венцом, скипетром:

Одень, одень ее в порфиру,
Дай скипетр, возложи венец,
Как должно ей законы миру
И распрячь предписать конец.
О коль изображенье сходно,
Красно, любезно, благородно! [5,
767]

Созданная Ломоносовым система «двоящихся» образов позволила ему не только выявить духовные качества своей прекрасной модели и возвысить ее до уровня художественного идеала, но одновременно деликатно «интимизировать» ее образно-поэтические воплощения, запечатлев тем самым собственное восхищен-

ное воодушевление, лирическую проникновенность и трогательную открытость своего патриотического чувства.

Выявленный ареал интертекстуальных связей рассматриваемого стихотворения указывает на его синтетический характер. Художественная образность, представленная в нем, парадоксальна по своей природе, поскольку в ее порождении участвовали альтернативные и едва ли не взаимоисключающие источники. Подобный синтетизм не был творческим просчетом Ломоносова, напротив - был запрограммирован им и носил принципиальный характер. Своеобычная неоднородность художественной фактуры стихотворения не просто подтверждала плодотворное и позитивное усвоение русским поэтом эстетических построений Винкельмана, но свидетельствовала об адекватном восприятии их примиряющего пафоса. Вне сомнения, Ломоносов четко осознавал, что важнейшей конструктивной сутью винкельмановской концепции подражания древним и ее сердцевиной было снятие непримиримого антагонизма в оппозиции «древних» и «новых» и в конечном результате отмена антитетичности их эстетических платформ, казавшейся некогда непреодолимой. Установка немецкого искусствоведа на нейтрализацию застарелых противоречий как нельзя более отвечала аналогичным устремлениям русского Пиндара.

Итак, стихотворный диалог «Разговор с Анакреонтом» занимает исключительно важное место в творческом наследии Ломоносова. Семантическая трансформация отдельных фабул из анакреонтеи стала для Ломоносова своеобразным полигоном, на котором отрабатывался механизм рецепции и художественного освоения античного художественного опыта. Эстетико-философской базой для его поисков и экспериментов в этой области стали работы Фонтенеля, Ш. Перро, Винкельмана, чьи идеи получили вполне оригинальное преломление в творческом сознании русского поэта. В диалогическом

цикле нашел окончательное и конструктивное разрешение открытой автором «Риторики» русский «спор об Анакреонте». Подытожившая «Разговор» реплика Ломоносова получила значение культурно-исторической парадигмы для последующих обращений русских поэтов к переводам и переложениям памятников классической древности. Легализировав морально-аллегорическую перекодировку анакреонтических фабул и признав тем самым их дидактическую ценность, Ломоносов манифестировал обретенное им понимание важнейшего механизма литературной и – шире – общекультурной динамики: возможность использования старых форм в новой, не свойственной им прежде функции. Творческое усвоение данной закономерности, определяющей эволюционные процессы в литературе и культуре в целом, ознаменовало собой начало нового этапа в русско-европейском культурном диалоге.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бахмутский В.Я.* На рубеже двух веков // Спор о древних и новых. М.: Искусство, 1985.
2. *Винкельман И.И.* История искусства древности. Малые сочинения. СПб.: «Алетейя», 2000.
3. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984.
4. *Кутателадзе Н.Н.* К истории классицизма в России. Анакреонтические песни в русской литературе XVIII столетия (историко-литературный этюд) // Филологические записки. 1915. Вып. 3, 4.
5. *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Т. VIII. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959.
6. *Фонтенель Б.* Рассуждения о религии, природе и разуме. М.: Мысль, 1979.
7. *Kahn A.* Readings of Imperial Rome from Lomonosov to Pushkin // Slavic Review. 1993. Vol. 52. № 4.

THE ASPECTS OF CULTURAL STUDY

© 2003 S.A. Salova

Bashkir State University

The given paper reveals the final importance of Lomonosov's «Talks with Anacreont» in a long process of his work at general strategy of imitation to ancient authors. The paradigm role of the above mentioned dialogue cycle has been defined. The latter set the level of anacreontic subjects in Russian poetry.