

Л.О. Зайонц

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ВЕРТИКАЛЬ ТЕЛО – ДУША – ДУХ В ЛАНДШАФТНЫХ МОДЕЛЯХ СЕМЕНА БОБРОВА *

В предлагаемой статье речь пойдет о малоизученном и непопулярном у филологов тексте и еще более непопулярном авторе – Семене Боброве, два века назад осмеянном карамзинистами и умершем в 1810 г. от чахотки, не оправдав тем самым их саркастических прогнозов, суливших поэту смерть от белой горячки. Ориентированным на французскую традицию современникам поэзия Боброва представлялась галиматьей и пьяным бредом (см. Зайонц 1996). Участь эта не миновала и его главное сочинение – описательную поэму «Таврида» (во второй редакции «Херсонида»), принесшую Боброву славу «русского Томсона», и, тем не менее, остававшуюся для арзамасцев, а вслед за ними и для большинства почитателей изящной словесности, образцом дурного вкуса, дикого воображения и темного слога. Она и станет предметом нашего интереса, а точнее, именно эта ее наименее привлекательная для изощренного читателя сторона.

За последние двести лет о Семене Боброве появилось не более десяти работ. «Таврида» традиционно рассматривалась в них как опыт описательной поэзии, восходящей к Томсону. Сходство «Времен года» Томсона с «Тавридой» отмечалось еще современниками Боброва: «Напитанный чтением английских поэтов, – писал критик в *Благонамеренном*, – он старался им подражать и главным его образцом был Томсон» (Крылов 1822, 453).¹ «Таврида», – уточняет позже М.Г. Альтшуллер, – создается на манер главы «Лето» [...], которая построена как описание летнего дня от рассвета до наступления ночи» (Альтшуллер 1964, 233). Заслугу Боброва традиционно видели в том, «что он первый и единственный в русской поэзии взялся за описательную поэму...» (Розанов, 376). По мнению современников и последующих критиков, именно в описательной части проявился «гений поэта». В 1820-е гг. «Тавриду» продолжают вспоминать, как поэтический пример «ландшафтной живописи» (Крылов 1822, 409).

Сам же Бобров в вопросе о новаторстве своей поэмы придерживался иной точки зрения: «Вот некоторое изображение Херсониса [Крымского

* Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РФФИ 03-03-00220.

¹ Авторство статьи было установлено А. Глассе, см.: Глассе 1966.

полуострова. – Л.З.] – в лучший, летний день! – пишет он в предисловии к поэме, – [...] Неоспоримо, что в сем опыте найдется много старого и уже известного...» И далее он сообщает о своем намерении внести в «сей опыт» некоторые «изменения», для чего вводит в поэму повесть о «магометанском мудреце, который из утра, полудня и вечера составил для воспитанника своего нравственную жизнь» (IV, 5). Оригинальность этого приёма впервые была отмечена критикой лишь спустя десять лет после смерти Боброва: «Сей длинный эпизод, – читаем в *Благонамеренном*, – сливаясь неприметно с главным содержанием Херсониды, придает ей характер совершенно отличный от обыкновенных описательных Поэм...» (Крылов 1822, 416).²

Вполне очевидно, что связанная с именами Томсона, Попа или Делиля традиция описательной поэзии не особенно привлекала Боброва: по его мнению, следуй он ей в поэме «то бы тогда конечно было только сухое или голое описание красот Таврического дня» (IV, 5). Бобров принадлежал к так называемой плеяде поэтов-новиковцев, формировавшихся под патронажем кружка московских маринистов. Обучаясь в 1780-е гг. в Московском университете, он активно участвовал в работе переводческой семинарии проф. И.Г. Шварца, где наряду с высокой поэзией студенты переводили труды мистиков (Ангела Силезского, Парацельса, Сен-Мартена) и натурфилософов (Спинозы, Лейбница, Бонне, Гердера). Особое внимание уделялось учению Якоба Бёме, своеобразному «шеллингианству» до Шеллинга. Его «теософическая натурфилософия» (Фейербах) или «христианский пантеизм» (Тютчев) во многом определит язык и содержание сочинений Боброва. «Таврида» задумывалась как поэтическая попытка философии природы.

Сюжет вставной повести о магометанском мудреце вкратце таков: старец (Шериф) и его воспитанник (Мурза) возвращаются из путешествия по Святым местам. Начало поэмы застает их в долине у подножья Чатырдага, где они встречают восход солнца. До родного селения остается день пути. Селение расположено высоко в горах, так что их последний переход – это путь восхождения длиною в день. На каждом рубеже этого маршрута мудрец духовно наставляет своего воспитанника. На закате они достигают цели. Юноша вступает в брак. Старик умирает. Поэма заканчивается описанием сумерек и «ночи мира».³

² Подробнее о функции «вставной повести» см.: Зайонц 1992. Материал публикации 1992 г. частично используется в настоящей статье.

³ Для анализа используется вторая, окончательная редакция «Тавриды»: Бобров 1804 («Херсонида»). Далее: IV, стр. – арабской цифрой. Одним из возможных источников введенной в «Тавриду» «повести о мудреце» могла стать переводная аллегорическая повесть «Путешествие через жизнь» (анон. 1789, 255–263). Тот же комплекс традиционных мотивов: а) два путника, один из которых старик-наставник; б) начало

В мистической литературе образ «возвращения на родину» устойчиво ассоциируется со смертью, путь к смерти – с дорогой к «небесному чертогу», т. е. с восхождением, поэтому возвращение это одновременно и подъем ввысь. В поэме Боброва смысл возвращения для персонажей различен. «Дом» для юноши означает не конец пути, а лишь завершение его первого этапа и начало следующего (вернувшись, он празднует свадьбу). Вместе с тем, путь, который проходит юноша со своим наставником, – это и символический путь духовного восхождения. Совершив паломничество к Святым местам, он преодолевает первую ступень на пути к Высшему Знанию, и с этого момента душа его «открыта к свету»: «Повязка с скромных глаз спадает, / И в чувствах рассвет белеет» (IV, 272).

«Рассвет в чувствах» соотносится с началом поэмы – рассветом дня. Вместе с тем, для старика, умирающего в финале поэмы, этот рассвет знаменует начало последнего дня жизни, ее конец. Его возвращение домой – это путь к вечности – в «дом отцев». Таким образом, день пути в пространстве поэмы читается одновременно как путь жизни. Последний час жизни старца совпадает с первым часом новой жизни его воспитанника. Персонажи, таким образом, олицетворяют не только начало и конец жизни, но – что особенно важно для Боброва – идею о слиянии двух пограничных точек бытия. Конец одной жизни становится началом (или продолжением) другой. Жизненный цикл сворачивается подобно суточному циклу природы (смены дня и ночи):

[Шериф] ...Вы божество благодарили
 Что день спокойно провели;
 А я благодарю за то,
 Что тихий жизни день свершил;
 О мой Мурза! – се запад дней!
 А ты в сей запад начинаешь
 Восход супружественных дней...⁴
 (IV, 253–284; курсив С. Боброва. – Л.З.)

Таким образом, организующим стержнем поэмы становится идея «духовного восхождения». В географическом рельефе полуострова метафора «духовное восхождение» пространственно реализуется: и старец с юношей,

пути – утро-равнина; в) «райские» долины; г) подъем в горы, – Бобров использует и в своей поэме, работу над которой начинает, видимо, через несколько лет.

⁴ Одно из значений курсива в бобровских текстах связано с повышенной смысловой валентностью слова. В данном случае Бобров, видимо, рассчитывает не только на вычленение поверхностных смыслов (восход – закат и начало – конец), но и всей парадигмы лексического значения слова «восход» («всьход»), еще активной в языке XVIII века: *восхождение, подъем, лестница, ступень, паперть, возвышенность, Вознесение, восток, всход* (росток). – Предположение тем более вероятно, что каждое из этих значений присутствует в поэме в виде сквозного мотива.

и описывающий природу автор передвигаются в одном направлении — снизу вверх, из долины в горы. При этом функцию символического пространства берет на себя не специально сконструированная условная география (как, например, в литературных путешествиях барочного типа или духовных паломничествах), а реальный ландшафт.⁵ Восхищение природным величием Крыма неизбежно приводит Боброва к сравнению его с земным Эдемом. Этот культурный штамп таковым бы и остался, если бы не был адаптирован Бобровым к пространственной иерархии поэмы: образ Земного рая, в XVIII в. традиционно связанный с горизонтальной, планшетной моделью идеального пространства, лишь частично покрывает реальный и философский ландшафт Тавриды. «Эдем» в поэме располагается в равнинных областях, на уровне Бейдарской, Ялтинской и Судакской долин, описание которых соответствующим образом и стилизуется. В художественном пространстве поэмы долина — исходная точка сюжета, место, с которого начинается восхождение. Релевантной оказывается не горизонталь, а вертикаль путешествия, предполагающая изменение качества, череду степеней (ступеней).⁶

Перемещаясь в описываемом пространстве снизу вверх, персонажи, таким образом, движутся по линии нарастания его сакральности, совершая путь, подобный пути от притвора к алтарю в пространстве храма. По аналогии с храмовым пространством Бобров организует весь географический и художественный ландшафт поэмы.

Выстраивая образ земного пространства, в поэме это — реальное пространство Крымского полуострова, Бобров, как и в случае с Эдемом, использует культурное клише — на этот раз «храм природы», и также реализует его в соответствии с «архитектурностью» своего замысла:

Творец! — и здесь, — и здесь твой храм; —
Сафирный свод небес палящих
Мне мнится преклонен сюда; —
Стопы его — древа столетия;
Курение — цветы Альпийски;
Симфония — хор птиц в дубавах;
Красивость — пестрота в цветах,

⁵ Совмещение реального и условно-моделируемого пространства встречается в литературе и до Боброва. Ср. с художественным пространством рыцарского романа Кретьена де Труа, где в изображении никак не локализованного географически королевства Артура присутствуют отдельные элементы реальной топографии и топонимики «родной Шампани» (См.: Михайлов 1976, 115–116).

⁶ О пространственной вертикали как одной из особенностей жанра «путешествия» см.: Мочалова 1979, 24.

⁷ Библейская тема восхождения в горы как к обители Бога (Храму) широко разрабатывалась в современной Боброву литературе. Ср.: Карамзин 1987, 134; Радищев 1938, 267–268. О представлениях: гора как храм, храм на вершине как вершина вершин, храм храмов, см.: de Champreux, Sterckx 1981, 188–198.

А верх камнистый, возвышенный
Являет жертвенник священный⁸ (IV, 43)

Горы в этой модели олицетворяют место наивысшей сакральности (ср. стихотворение Мерзлякова «Слава»: «Горы всходят и дымятся, превращаясь в алтари»). Одновременно они могут символизировать и пространственно противоположную алтарю точку – «освященный порог». В этом случае, по аналогии с храмом моделируется уже не земное, а небесное пространство: горы служат «папертью» «небесного чертога»:

Ты [обращается Шериф на вершине горы к Богу]
в сей преклонный вечер жизни
Благоволил, да ныне я
Коснуся прагов освященных,
Входящих в храм – чертог небес!.. (IV, 245)

Структурируемый подобным образом ландшафт приобретает в поэме отчетливую пространственную и ценностную иерархию. Двум крайним точкам духовного развития, отразившимся в формулах «сын плоти» (юноша) и «сын неба» (старик), пространственно соответствуют:

«сын плоти»	——	долина	=	начало земного пути порог «земного храма» рождение
«сын неба»	——	горы	=	итог земного пути, алтарь «земного храма» смерть
			=	начало пути вечного порог «небесного храма» бессмертие

Символическое «небесное» пространство организовано у Боброва по аналогии с «земным»: ценностным и пространственным «верхом» является невидимое мирозданье – «страны предвечности, неведомы умам» (соответствующие в земной иерархии вершинам гор); противостоящим ему «низом» оказывается небесный – звездный – свод, являющийся одновременно верхним пределом «видимого мироздания» (земного мира); по аналогии с земной иерархией, небесный «низ» называется Бобровым «долиной неба»:

⁸ Современниками Боброва была отмечена своеобразная «архитектурность» этого описания: «С каким искусством, с какою живописною Архитектурой создает он [Бобров. – Л.З.] престол Всевышнему» (Александровский 1805, 309).

... Как странник тверди огневласый
 Сойдет в сию долину неба
 И сблизится тогда с землей... (II, 140)

«Небесный чертог» – это то символическое пространство, в котором душа, вырвавшись из своей телесной оболочки («храмины телесной»), продолжает свой путь к вечности.

Таким образом, жизнь человека проходит как бы через два «храма» – земной (путь тела) и небесный (путь души), расположенные один над другим и одновременно включенные в «великий Храм Вселенной», «паперть» которого есть земной мир, а «алтарь» – «светилище небес».

Космогоническое сознание XVIII в. активно пользовалось подобными метафорами как средством объяснения мира. Аналогичные метафорические построения, как известно, широко использовались в идеологии и практике масонства. Ближайшим архитектурным аналогом поэтической конструкции Боброва является проект Храма Христа Спасителя А.Л. Витберга, близкого в конце XVIII в. к тому же масонскому кругу, что и С. Бобров. Проект был создан в начале 1810-х гг. По замыслу архитектора Храм должен был являться архитектурным воплощением изоморфности тройственной сущности человека (тело – душа – дух) тройственному бытию Бога и тройственному пути Христа (Рождество – Преображение – Воскресение). Храм сознательно проектировался архитектором на склоне Воробьевых гор с тем, чтобы идея духовного восхождения превратилась в пространственную реальность. Состоял он из трех внутренних храмов: Храм тела, находящийся внутри холмистого берега Москвы-реки, Храм души, расположенный над ним, и – освещенный со всех сторон Храм духа, на вершине холма венчающий сооружение. Вход находился внизу, так что попасть в верхний храм можно было, лишь пройдя через два предыдущих.⁹

Идея вечной жизни, сквозная для натурфилософской концепции «Тавриды», решается в поэме следующим образом. Человеческая природа двойственна: она принадлежит двум мирам – бренному и вечному, союз которых распадается в момент смерти. Смерть открывает человеку путь к вечности. Бессмертие же означает для Боброва «вечную жизнь» обеих субстанций: и материальной, и духовной. Здесь особенно отчетливо проступает полигенетизм онтологии Боброва. Сознание его синтезирует две, пожалуй, наиболее значимые для него и, вместе с тем, наиболее удаленные друг от друга концепции развития. Первая отражает масонские представления об исторической и духовной эволюции как об устремленном к идеалу пути восхождения, исключающего возвращение к исходной точке

⁹ Из «Записок А.Л. Витберга». – См.: Герцен 1954, 380–390. О Витберге см. там же, 277–288. Об истории Храма Христа Спасителя см.: Некрасова и Земцов 1969, 97–100.

(от «необработанного», «дикого» камня – к храму Премудрости). Вторая концепция восходит к современному Боброву естествознанию (учениям Бонне и Гердера), которое рассматривает развитие природы как циклический процесс.

Наложение этих двух моделей приводит к идее о том, что каждый цикл есть одновременно и переход на более высокую ступень, включение в следующий виток эволюции. Образ макрокосма моделируется, таким образом, как вращающаяся и восходящая в бесконечность спираль. При этом, если «вечная жизнь» духовной субстанции определяется ее бесконечным движением вверх, то непрерывность земной жизни связана с циклическим характером ее развития: движение материальной субстанции – «земной пыли» – мыслится как протяженный во времени круговорот стихий: библейский образ –

Что где из персти я изшел, –
Там – паки в персть – пойду родную (IV, 254)

получает у Боброва натурфилософское истолкование:

Но если плоть, иль что иное
Мертвеет, начинает тлеть;
Все части сыплотся ея,
И разливаются в стихии;
Часть каждая соединясь
С стихией сродною себе,
Обратно шествует туда,
Куда прилично токмо ей;
Сей круглый оборот стихий [...]
Не усумнюсь наречь бессмертьем
(Бобров 1807–1810. Кн. III, 164)¹⁰

Мыслью о том, что материальная жизнь бесконечна в своем развитии, а движение одухотворяющей ее субстанции устремлено в вечность, Бобров завершает свою поэму. В финале мир изображается на грани нового бытия, в момент перехода («оборота стихий»): день сменяется ночью, смерть старика – жизнью / свадьбой юноши, конец одного пути – началом другого. Философский итог поэмы сводится к тому, что природа и душа человека как единый организм подчинены общему закону развития –

¹⁰ Далее: Д, кн. – римской, стр. – арабской цифрами. Ср. с положениями из «Философской истории человечества» Гердера (1774): «Когда приходит время разрушения земного организма, тогда мы [...] возвращаем стихиям от них взятое; [...] Все на ней [земле. – Л.З.] в беспрестанном движении, в беспрестанных изменениях, в беспрестанном кругообращении [...] Все на земле нашей имеет кругообразные изменения» (Мысли 1829, 285 и 21).

совершенствованию: душа, как и любая «божья тварь», – «старается притечь к нему [Богу] по высшей лестнице подобья», природа – кристаллизуется в своем вечном круговороте.

Эту основную структурообразующую идею поэмы Бобров, по аналогии с другими идиологемами, переводит на язык пространственной семиотики – символом ее становится образ «кладбища-сада»:

Се одр! – се сад, где прах наш тлеет,
Где кровь запекаяся зреет,
Где семя плоти к славе спеет
Да к жатве вечности возникнет!... (IV, 182)

Это та матрица, где воедино слиты жизнь и смерть: в синонимический ряд выстроены одр = сад = жатва, прах = кровь = семя. Метафора позволяет запечатлеть самую сущность циклического процесса, показав две крайние точки цикла – рождение и смерть – в момент их сближения и трансформации друг в друга. Нет нужды подробно останавливаться на античных источниках этого образа, которые очевидны, вполне достаточно упомянуть «Георгики» Вергилия, проходящие лейтмотивом через всю поэму, описанные в них сады Адониса, пронизанные идеей умирающей и возрождающейся природы, и 8-ю сатиру Горация, где описывается эскивилинский сад, разбитый на месте бывшего кладбища (см. Цивьян 1983, 151). Актуализованная Бобровым метафора становится в его лирике устойчивым средством передачи конфликтного единства мировой жизни. Образ смерти-возрождения широко варьируется в поэме, метафора же – сохраняется: «одр-сад», «сумрак света», «зелень прозябений» – все это образы земли-могилы, но земли непременно «сырой», т. е. живой, возрождающей:

[из финального монолога Шерифа]
Потом – прикинув, обращу
Слезящий взор на общу мать,
Сырую землю, – где усну, –
На сей врачебный сумрак света.
Любезну зелень прозябений... (IV, 247, 248)

«Одр-сад» объединяет, таким образом, две важные для Боброва идеи: о круговороте природы и об открытом в бесконечность пространстве – и в этом смысле, выполняет роль пространственно-смыслового фокуса поэмы. Он не только моделирует механизм мировой жизни, но и является той «площадкой», через которую проходит путь в вечность. Пространственная иерархия поэмы точно соответствует структуре мифологического макрокосма, описанного В.Н. Топоровым в одной из его работ. В нем «высшей ценностью (максимальной сакральностью) обладает та точка в пространст-

ве и времени, где и когда совершался акт творения, т. е. центр мира, отмеченный равными символами центра – мировой осью [...] многочисленными вариантами мирового дерева [сад – один из них. – Л.З.], [...] другими сакральными объектами (мировая гора, башня, врата (арка), столп, трон, камень, алтарь), – все то, что кратчайшим и надежным образом связывает землю и человека с небом и творцом» (Топоров 1988, 13). Одновременно эта «площадка» функционально соотносима с осью симметрии – она поставлена «меж двух безмерностей»: это «дверь» в вечную жизнь земли и в вечную жизнь небес – своеобразное сущностное объединение фонетически близких во французском языке *la symétrie* и *le cimetière*.

В лирике Боброва образ кладбища-сада становится уникальной поэтической моделью универсума, как бы перенося на себя общекультурную символику сада, издавна осмыслявшегося как прообраз мировой структуры (См.: Лихачев 1982, 17; Цивьян 1983, 146–147; Погосян 1992).

В пространстве предромантического пейзажа (Юнг, Оссиан, Грей – главные поэтические ориентиры Боброва) кладбище, связанное с ночной жизнью мира, ее тайными силами и текучей природой, – один из наиболее символически маркированных локусов. В этом смысле кладбище-сад Боброва может быть противопоставлено саду Классицизма, регулярность которого мыслилась как «отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовской «разумности»» (Лихачев 1982, 86). Сад той или иной эпохи, и в этом пафос книги Д.С. Лихачева о садах, всегда отражает изменение философского и поэтического понимания мира. В культурном контексте предромантической эпохи «ночной» разомкнутый по вертикали сад Боброва воспринимался как антипод нарративно развернутого «дневного» сада просветителей. Не случайно после смерти Боброва в качестве полемического ответа на его «Тавриду» в кругу арзамасцев появляется перевод описательной поэмы Делиля «Сады» (А. Воейков, 1816), очерчивая, тем самым, сферу литературных пристрастий «новаторов» и, автоматически, исключая поэму Делиля из культурной ретроспективы «архаистов».

Пространственная семиотика поэмы отражала важную для Боброва идею о знаковой сущности мира:

Алла открыл всем общу книгу [...]
Простер златой натуры свиток [...]
Где буквы не черты, но вещи,
Где имя писано Аллы
Красноречивыми вещами! [...]
Читай природу! узришь Бога¹¹ (IV, 240)

¹¹ Вопрос о степени «ориентализованности» поэмы, в том числе, и понятия Бога, впервые был затронут А.А. Крыловым в специально посвященном ей разборе (1822). «Тав-

Пейзажное пространство «Тавриды» строится по принципам именно такой книги. Не случайно, представление о символической храмовой архитектуре как о тексте лежало и в основе проекта А. Витберга: «Надлежало, чтоб каждый камень его [храма. – Л.З.] и все вместе были говорящими идеями религии Христа [...] Чтоб это была не груда камней, искусным образом расположенная, не храм вообще – но христианская фраза, текст христианский» [курсив мой. – Л.З.; цит. по: Герцен 1954, 381].

Уподобление мира книге – метафора, встречающаяся уже в сочинениях раннехристианских и средневековых авторов, хорошо известная арабскому миру и получившая широкое распространение в культуре барокко.¹² Интерес Боброва к знаку и знаковым системам (ср. его рассуждение о символе и природе знака в поэме «Древняя ночь вселенной»: Бобров 1807–1810 II, 128–140; 144–155) формируется не только под влиянием барочной традиции, но и прямо связан с поэтикой мистической литературы, рассматривавшей микро- и макрокосм как два изоморфных друг другу символических текста. Ср. отголоски этих представлений в «Тавриде»:

Но Богозданна – высота
И глубина, и широта, –
Вот мир! вот истинна мечеть!

рида», по мнению Крылова, в высшей степени не удовлетворяла романтическим требованиям *местного колорита*: «Мы сомневаемся, что бы Шериф, душевно приверженный к алкорану и зараженный всеми предрассудками своих единоверцев (текст поэмы, действительно, не имеет сюжетных и идеологических пересечений с Кораном. – Л.З.), постигнул таинства Природы, как Европейский ученый; чтобы сей Музульманин языком Бюффона умел объяснить происхождение Херсонеса из волн морских. [...] Не странно ли видеть Аллу подле Зевса и Гурий в дружеском обществе с Грациями и Нимфами? – Сей недостаток Херсониды напоминает поэму Камюенса: в ней чудесное заимствовано то из Христианской религии, то из языческого баснословия...» Особенно любопытно и показательно полное непонимание А.А. Крыловым мифопоэтической основы сюжета «Тавриды»: «Омар и Селим (имена Шерифа и Мурзы. – Л.З.) возвращаются из Мекки; первый умирает, второй женится. Должно не забыть, что все это происходит в один день: вероятно ли? [...] если бы он представил нам восточные обряды бракосочетания в привлекательной картине: но Бобров не обратил должного внимания на свой предмет. [...] *Местный колорит* (курсив Крылова. – Л.З.) составляет достоинство картины: небо Италии нейдет к русскому ландшафту и Римский наряд не пристал Татарицу» (Крылов 1822, 420–422; 425–426). Декларируя свою позицию в предисловии к «Тавриде» и как бы предвзяв последний упрек своего будущего оппонента Бобров замечает: «Покров одежды только переменяется, а сущность всегда постоянна в наготе своей» (IV, 5). Та или иная степень «ориентализованности» поэмы – вещь для Боброва не столь принципиальная, как того хотелось бы его рецензенту. Бог для Боброва, прежде всего, идея и поэтому Он – поверх религий. Это вытекает из полигенетической философской природы текста, где масонские, просветительские и натурфилософские представления о мире сосуществуют в рамках единого авторского мировоззрения и покрываются общим унифицированным понятием Бога.

¹² См.: Mathausenova 1968, 258; Берков 1969, 264–265. Ср. использование этого образа С. Полоцким в «Вертограде многоцветном»: «Мир сей преукрашенный – книга есть велика, / еже словом написа всяческих владыка» (БАН, 31.7.3, л. 293. Цит. по: Папченко 1973, 179).

Послушайте! – и человек
 Есть малый мир, – но храм великий,
 Одушевленная мечеть (IV, 241; курсив мой. – Л.З.)

Высота, глубина и широта и есть «видимое мирозданье», книга которого состоит, по Боброву, из двух «свитков»: «златого свитка натурь» и «златой книги небес»:

Колико души те блаженны,
 Что вдохновенны быв тобой,
 Читают буквы впечатленны
 В сей тверди, – в книге сей златой? (III, 29).

Там всюду пламенные буквы,
 Там всюду говорящи знаки
 Внушают истину душе...
 О мой Нешам! – имей око
 Да узришь тайну в небеси!

(Бобров 1807–1810 I, 134–135)

Если образ небесной книги сопровождает Боброва, как правило, в его философских медитациях и ноктурнах в стиле Э. Юнга, то представление о книге природы более всего ориентировано на руссоискую и ренессансную (Ник. Кузанский, Дж. Бруно) традиции.

К Руссо обращен описательный план поэмы, предполагающий, с одной стороны, идеализацию природы, с другой – «естественность» и натуралистичность ее описания. Утверждение Ю.М. Лотмана (1987) о том, что «понятие Природы связано в системе Просвещения с нулевым уровнем знаковости, а Цивилизации – с повышенной семиотичностью», предельно схематизирует реальную картину философского мира Просвещения и вряд ли применимо в отношении «Эмиля» Руссо. Концепция Руссо вносит коррективы в само понятие «знаковости»: отводя Цивилизации негативную роль, он как бы переводит ее на «низший» уровень знаковости, поскольку закрепленное за знаком отрицательное значение обесценивает его настолько, что в аксиологической системе Руссо, практически, сводит к нулю. Природа же в рамках этой системы приобретает повышенную семиотичность. В связи с этим происходит актуализация представлений о «книге природы», которая противопоставляется «книгам о природе» (т. е. Культуре): «Итак, я закрыл все книги. Есть одна, открытая для всех глаз, это книга природы. По этой великой и возвышенной книге я учусь служить и поклоняться ее божественному автору. Никто не может оправдаться тем, что не читал ее, потому что она говорит всем людям на языке, понятном для всех умов» (Руссо 1913, 303).

Что же касается второй традиции, то именно в ней, как представляется, следует искать истоки натурфилософских воззрений Боброва, нашедших отражение в его поэме. «Алфавитный феномен, — пишет о символе «книга мира» А.М. Панченко, — который еще у Платона приобрел значение модели универсума, сыграл большую роль в европейской философии — например у Раймунда Люллия, которого в России конца XVII века хорошо знали, у Николая Кузанского, Джордано Бруно и Лейбница» (Панченко 1973, 181). У нас нет прямых доказательств знакомства Боброва с произведениями Дж. Бруно и Николая Кузанского (что же касается Лейбница, то его имя — одно из наиболее часто встречающихся у Боброва), но связь его поэтического мировоззрения с основными идеями этих философов достаточно очевидна. «Мне кажется очень уместным, — пишет Николай Кузанский, — это уподобление мира письмам книги, в которой ни язык, ни начертания букв не известны [...] Чем-то таким я представляю мир. В нем скрыто символическое изображение божественной силы...» (Кузанский 1980, 351). То, что в боге «свернуто» в абсолютное единство, в мире «развернуто» во множество вещей, которые и есть «буквы», составляющие «письмена книги» (свиток натуры). Вещи в развернутом виде приобретают свои индивидуальные особенности, составляя все многообразие мира. Таким образом, по Кузанскому, Бог — это природа свернутая, а мироздание — природа развернутая. Продолжая мысль Николая Кузанского, Джордано Бруно уточняет: «Животные и растения суть живые произведения природы, а сама природа [...] есть не что иное, как бог в *вещах* (*deus in rebus*)» (Бруно 1914, 162).

Автор в поэме Боброва берет на себя как бы две функции: Творца, развертывающего перед «зрителем» «свиток натуры», и одновременно ее толкователя, понимающего «язык вещей». Мир, таким образом, предстает в виде закодированного текста (ребуса), знание же языка позволяет его дешифровать:

— Что значит мир тогда?
Жизнь — бурна ночь; земля — долина;
Трон — холм; а путь стремнина (I, 29)

Каждый из этих образов, а о двух из них уже шла речь (земля — долина, трон — холм), также связан с кругом определенных философско-поэтических представлений. Образ *жизнь-ночь* ($\leftrightarrow$ *смерть-свет*) восходит к масонским представлениям о том, что на пути к «свету истины», открывающейся перед лицом смерти, человек должен пройти «тьму заблуждений» (ср. у Боброва: «О ночь — ужасная — необходима!» — IV, 119), т. е., прожить жизнь. Этому посвящена последняя поэма Боброва «Древняя ночь вселенной, или Странствующий слепец» (1807–1809), которая продолжает

философскую проблематику «Тавриды». В центре обеих поэм – мысль о движении мира к совершенству. Но если в «Древней нощи вселенной» повествуется о пути разума от тьмы к свету – от ослепления к прозрению, то «Таврида» – поэма о вечном движении к совершенству живой природы, в которое включен и человек.

«Тавриду» правильней было бы назвать поэтическим вариантом *natura naturans*. И описательная, и философская часть ее повествуют об одном: о вечном круговороте времени и стихий. Предметом напряженных раздумий Боброва и одновременно источником вдохновения оказывается не застывший сияющий идеал, а полный внутренней энергии и конфликтности путь к нему. Именно в этом для Боброва, как и для натурфилософов-мистиков, *Mysterium Magnum* – Великая Тайна творения. Сотворенный мир выступает в роли ее главного сакрального текста.

В ситуации литературных споров нач. XIX в., когда решался вопрос о сущности новой поэзии, «Таврида», едва появившись, уже была обречена. Принципы натурфилософской поэтики, разработанные Бобровым и поэтами-новиковцами, спустя два десятилетия вновь станут предметом поисков и отчаянных споров, на этот раз в кругу молодых русских шеллингянцев, твердо убежденных на рубеже 1820–1830-х гг. в новаторстве своих поэтических идей.

Л и т е р а т у р а

- Александровский И.Т. 1805. «Разбор поэмы: Таврида», *Северный Вестник*, Ч. V, 301–311.
- Альтшуллер М.Г. 1964. «С.С. Бобров и русская поэзия XVIII – начала XIX вв.», *Русская литература. Эпоха классицизма*. 113–137. М.–Л. апон. 1798. «Путешествие через жизнь», *Беседующий гражданин*, 1789, II, 255–263.
- Белинский В.Г. 1955. *Полное собрание сочинений*. Т. VII. М.
- Берков П.Н. 1969. «Книга в поэзии Симеона Полоцкого», *Труды отдела древнерусской литературы*, XXIV, 264–265. Л.
- Бобров С.С. 1804. «Херсонида», *Рассвет полночи*, IV.
- Бобров С.С. 1807–1810. «Древняя ношь вселенной, или Странствующий слепец». I–III, Спб.
- Бруно Джордано. 1914. *Изгнание торжествующего зверя*. СПб.
- Герцен А.И. 1954. «Записки А.А. Витберга», *Собрание сочинений в 30-ти тт.* Т. I, 380–390. М.
- Гласе А. 1966. «Проблемы авторства В.К. Кюхельбекера», *Русская литература*, 4, 145–149.
- Зайонц Л.О. 1992. «К символической интерпретации поэмы С. Боброва „Таврида“», *Труды по знаковым системам*, 24, 88–104.

- Зайонц Л.О. 1996. «Пьянствующие» архаисты», *Новое Литературное Обозрение*, 21, 220–235.
- Карамзин Н.М. 1987. *Письма русского путешественника*. Л.
- (Крылов А.А.) 1822. «Разбор „Херсониды“, поэмы Боброва», *Благонамеренный*, XI, 409–429; XII, 453–465.
- Кузанский Николай. 1980. *Сочинения в 2-х томах*. Т. I. М.
- Лихачев Д.С. 1982. *Поэзия садов*. Л.
- Лотман Ю.М. 1987. *Программа словаря символов и эмблем эпохи Просвещения*. Рукопись. Лаборатория истории и семиотики. Тарту.
- Михайлов А.Д. 1976. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М.
- Мочалова В.В. 1979. «Гротескно-фантастический жанр новин польских совицжалов (истоки, традиции, значение)», *Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи*, 231–263. М.
- Мысли... 1829. *Мысли, относящиеся к философской истории человечества, по разумению и начертанию Гердера*. СПб.
- Некрасова М.И., С.М. Земцов. 1969. *Отечественная война 1812 года*. М.
- Панченко А.М. 1973. *Русская стихотворная культура XVII века*. Л.
- Погосян Е.А. 1992. «Сад как политический символ у Ломоносова», *Труды по знаковым системам*, 24, 44–57.
- Радищев А.Н. 1938. *Полное собрание сочинений*. Т. I. М.-Л.
- Розанов И.Н. 1914. *Русская лирика*. СПб.
- Руссо Жан-Жак. 1913. *Эмил*. СПб.
- Топоров В.Н. 1988. «О ритуале. Введение в проблему», *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*, 7–60. М.
- Цивьян Т.В. 1983. «Verg. Georg. IV, 116–145: К мифологии сада», *Текст: семантика и структура*, 140–152. М.
- Mathauserova, Světlá. 1968. «Baroko v ruské literatuře XVII. století», *Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů*. Praha, res. 218, 253–260.
- Champeux, Gerard de, Sterckx Sebastien. 1981. *I simboli del medioevo*. Milano, 1981.