

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Н.Ю. Абузова

Барнаульский государственный педагогический университет

Время жизни – смерти в поэзии В.В. Капниста (1758 – 1823)

Аннотация: В статье стихотворное творчество В.В. Капниста рассматривается с точки зрения поэтической динамики лирического пейзажа в рамках классицистического мирообраза. В статье исследованы новации поэта, чье творчество синтезирует опыт традиции и развивает неисчерпанный потенциал классицистической поэтики. Показано, как известная классицистическая модель преобразуется Капнистом за счет оригинально разработанного «дизайна» знакомого всем мира в направлении его национальной специфики.

The article considers V.V. Kapnist's poetry through the poetic dynamism of the lyric landscape in the classicistic world image. The author reseaches the poets' novations, because his poetry synthesises the experience of the tradition and reveals an unexhausted potential of the classicistic poetics. The article shows how a well-known classicistic model is being reorganized with the help of an originally manufactured «design» of a familiar world in a side of its national specifics.

Ключевые слова: время, пространство, природный космос, модель мира, мирообраз.

Time, space, natural space, the model of the world, world image.

ББК 83. ЗР4.

Контактная информация: Барнаул, ул. Молодежная, 55. БГПУ, филологический факультет, кафедра русской и зарубежной литературы. Тел. (3852) 388493. E-mail: nataliya_abuzova@mail.ru.

В.В. Капнист – примечательная фигура в поэзии XVIII века. Его творчество – перекресток, где сходятся пути классицистических, сентименталистских, романтических традиций и веяний. Формально он придерживается принципов классицизма: в жанровой системе тяготеет к оде, в поэтике – к творчеству Ломоносова, Сумарокова. Содержательная же сторона его поэзии заставляет ощутить влияние художественных вкусов нового времени, так что в поэтической системе Капниста можно выявить два сосуществующих мирообраза: космоцентрический, сформировавшийся в классицистической поэзии, и антропоцентрический, складывавшийся в литературном движении от сентиментализма к романтизму.

Как правило, центральное место в пространстве мира у Капниста отдано категориям света / тьмы, определяющим бинарность композиции суточного цикла (день – ночь), антитетичность «дневного» и «ночного» пейзажей, календарные (годовые) оппозиции (весна – зима). Свет несет в поэзии Капниста традиционную общекультурную семантику: *дневной свет, солнце* как источник света – символы жизни, порядка мира, метафоры разума и Творца, в чем проявляется генезис классицистической оды. Тьма, противостоящая свету, – неотъемлемая часть бездны, ночи. Следуя классицистической одической традиции, ночь у Капниста как часть единого божественного миропорядка несет положительные коннотации, отмеченные в образах «небесного света», «эфирной синевы», «звезд ясных» и пр.

Вместе с тем свет и тьма, день и ночь так же, как их атрибуты – солнце, луна, звезды, – организуют локальное жизненное пространство лирического субъекта. Если у Ломоносова ночь создает условие рефлексии особого – *условно-научного и мистического* характера, плодом которой становится суждение о Божественном Величестве, то у Капниста ночь может быть обозначением времени эмоционально-личностной рефлексии по поводу событий личной жизни – смерти родных или близких людей, в связи с чем образы мрака, ночи, луны несут, следуя элегической традиции, символику смерти, разлуки, страдания. Тенденция к синтезу одических и элегических мирообразующих мотивов нашла выражение в особой жанровой форме, получившей у Капниста определение «элегической оды». Как полагает Г. Ермакова-Битнер, «вообще термин “ода” у Капниста обозначает не что иное как стихотворение, но стихотворение с более или менее возвышенной лирической тональностью, предметом которой могут служить и какие-то акты государственной важности, и размышления на темы общечеловеческой морали, и, наконец, переживания и чувства отдельного человека, но, как правило, эстетически приподнятые» [Капнист, 1973, с. 28]. Нам представляется, что дело не только в одической модальности изображения любого, в том числе, не одического предмета, а именно в своеобразном срастании классицистических жанров оды и элегии на базе которого развивается новое сентиментально-романтическое мирознание творческого субъекта.

«Адресация» элегических од Капниста в известной степени напоминает элегии русских поэтов XVIII века (например, А.П. Сумарокова), написанные «на случай». У Капниста таким «случаем» выступает смерть сына, брата, жены друга-поэта Пленеры. Основная эстетическая доминанта стихотворений – печаль, грусть, тоска, горестное томление; поэтическая топография – кладбище – «гробница» / «гроб» / «могила», – мир бренный и мир вечный. Композиция лирического сюжета следует логическому строю образцовых элегий: от факта смерти лица – к воспоминаниям о нем, от них – к размышлениям о собственной судьбе; от частного предмета – к рассуждениям о жизни и смерти вообще. Таковы «Ода на смерть сына» (1787, 1806); «Ода на смерть Пленеры» (1794); «Ода на воспоминание Пленериной кончины» (1796).

Последние два стихотворения: «Ода на смерть Пленеры» (1794) и «Ода на воспоминание Пленериной кончины» (1796) образуют лирический диптих, повторяющий двухчастную композицию стихотворения «Ода на смерть сына». При этом двухчастность композиции отражает своеобразную эмоционально-семантическую динамику элегическо-одического характера: в первом стихотворении – «от горести и скорби – к призыванию радости»; во втором стихотворении («отделившаяся часть») – «радость, ликование – воспоминание о скорби – умиротворение». В то же время Капнист избегает общих жалоб на несправедливость жизни, характерных для элегии, – поэт обращен к *частной* ситуации, которая раскрывается через обобщенные «суточные» образы с традиционными метафорическими значениями. Так, в стихотворении «Ода на смерть сына» жизнь маленького сына – это «луч радости»; сын прожил «одну зарю лишь», «полдня не видал», напротив, смерть сына, печаль отца – «завеса ночи».

Эмпирического «пейзажа» в этом стихотворении нет: *заря*, и *светило дня*, и *звезды* – риторические знаки смены времени суток, в продолжение которого совершается ритуал погребения / оплакивания или, позднее, посещения могилы и размышления / созерцания.

В стихотворении отмечены два суточных цикла, организующие две части поэтического сюжета с особым доминантным эстетическим модусом в каждой из них: в первой – скорбное сетование на судьбу, искание сострадания у других, оплакивание преждевременной смерти сына, сожаление о том, что он не вкусил «приятств» жизни; во второй – опровержение последней мысли размышлением о тяжести земного существования и счастья на небесах, усмирение скорбных

чувств, замена их «отрадной надеждой» на встречу в ином мире, наконец, «восхищенная» хвала солнцу и величию вселенной и постижение истинной цели жизни. Во второй части «Оды на смерть сына» происходит поэтическое преобразование печали, скорби, страдания в умиротворение в буквальном смысле этого слова (у-миро-творение). Причем переживание поэта реализуется в двух состояниях суточного цикла и соответствующих им миротворческих действиях лирического субъекта. Утро на могиле сына описывается как ритуальное жреческое священнодействие: цепь семантических ассоциаций – *Солнце – свет – огонь – жертва – гроб – жертвенник – алтарь – Творец* – порождает причудливое смешение языческих и христианских символов, развивающееся в новом романтическом мышлении. Так же и ночная картина, открывающая созерцателю «*при свете бледная луны*» «*вселенну, / Душой всесильной оживленну. / Там, может статься тень твоя / Мне будет меж дерев мечтаться*» [Капнист, 1973, с. 91–92],¹ воссоздает подобие романтического континуума как синтеза конкретно-эмпирического и абстрактного, частного и всеобщего, материального и духовного: бледный свет луны и «пределы вечной тишины», «созерцать вселенную» и тень твою «*меж дерев*», «*Тут часто ночь меня застанет*» – «*Мой дух там воскрылаться станет*», *Мне будет... мечтаться*» – «*буду научаться / О цели жизни моя*».

В двух стихотворениях о смерти Пленеры воссоздается тот же ритуал оплакивания / погребения / воскресения на небесах с той же эмоционально-семантической парадигмой. Но в первом стихотворении ряд ключевых для элегии словообразов, таких, как *смертна тень – гроб – тень – мрак унылой пустоты – вид увялый – струя слез – смерть – смертный ров – час уединенный*, – сменяет ряд словообразов, ключевых для оды: *человек, общество, вера, радость, ликование, благодать, золотые лучи, радужный веноч победы*. Во втором стихотворении та же смена жанровых эмотивов, но в обратном порядке: одический лад сменяется элегическим.

Риторические медитации лирического субъекта связаны с символикой движения времени. В первом стихотворении условно символическим обозначением времени смерти является осень («осень рошу... мертвит»); абстрактно-обобщенная категория вечности дробится на конкретные временные переживания: «медленны часы», «быстротечный век», «долгий век». Время «жизни» переживается как биографическое: *роды, детство, юность, мужество, старость, смерть*. Время ночи в стихотворении традиционно символизирует смерть и скорбь, следует заметить повторение меланхолической позы лирического героя у могилы как элемента, развитого в романтической элегии:

Те печальные места,
<...>
Где от всех уединенный,
Мрачной мыслью отягченный
С горестью один сидит (100).

Кроме того, ночь, как у романтиков, – время общения с потусторонним:

Но от горня беседа,
Как взойдет на холм луна,
В ризы скрывшись нетленны,
Придет в час уединенный
Утешать тебя она (102).

¹ Далее страницы этого издания указаны в круглых скобках.

Движением к романтическому мышлению может быть объяснено стремление Капниста проявить внутреннее, духовное как отражение высшего небесного в конкретных деталях внешнего облика лирического персонажа. Так, характерная деталь – белизна рук Пленеры – в начале названа *снежной*, а в конце стихотворения – *лунно-видной*, обозначая оппозиции: внешнее / внутреннее, земное / небесное, духовное / телесное:

Как сияла между нами
Нежных прелестей чертами
И душевной красотой (103).

Второе стихотворение открывается картиной восхода солнца, прихода дня. В образах света, солнца, утра, символизирующих радость, ликование, пробуждение жизни акцентирована семантика противостояния ночи, тьме, смерти, их преодоления: *солнце рассекло тучи, лучами багряны их бока зажгло, день разогнал ночи тень* (103). Ту же функцию выполняет *весна*, которая, *прогнавши хлады / Природе нову жизнь дает* (103). Но действие природы не безгранично. Отрицательный параллелизм разводит у Капниста природу и человека, жизнь и смерть. Ни восход солнца, ни наступление благоуханного дня не могут развеять *горесть унылую, лютую скорбь*, вызванных памятью о смерти Пленеры, в связи с чем время дня отступает от традиционной позитивной символики, приобретая эмоционально-семантическую многозначность: день памяти о дне смерти – *священный и безотрадный, светлый и мрачный, ликующий и скорбный*. Точно также весна, дающая *природе нову жизнь, зовущая из недр земли цветы*, не способна *восстановить из недр земной утробы прах милой Пленеры*. Время года утрачивает свою традиционную символику и становится обозначением времени событий частной жизни: Капнист обозначает временной разрыв между смертью Пленеры и воспоминанием о ней: «Уж солнце *года круг* свершило»; весна – время смерти Пленеры и весна – календарное праздничное время (Пасха), когда совершается *освящение* родных могил – ритуал символического возрождения умерших.

Над милыми детей гробами,
Над сим убежищем святым,
Из незабудков с васильками
Сплетенным именем твоим
Простой тебе алтарь украшу.
Там горсть пшеницы, меда чашу
В дар памяти твоей драгой
Поставлю; фимиам возжжется
И теплых слез поток прольется
С усердной к небесам мольбой (104).

Незабудки, зерна злака, мед – символы вечности, вечной жизни и вечной памяти, среди которых нет обычного в православном ритуале поминовения крашеного яйца, не соответствовавшего риторической культуре, ориентированной на античные образцы, которой следует русский поэт. Но если риторика оды сохраняет формально-абстрактный мирообраз, то ее семантика отчетливо выражает индивидуальное национальное мирознание лирического субъекта. «Для православного сознания Пасха есть время, когда открывается небесный мир. <...> Светлый праздник Христова Воскресенья есть прорыв в вечность, в небесный мир, который, в свою очередь спускается к нам на землю. Все перемешивается – люди и ангелы, живые и умершие, все живут одной общей жизнью, общим ликованием, общим восторгом» [Калинский, 1990, с. 34]. Именно такую картину рисует Капнист:

Ликуй же средь безмерна круга,
В небесном сонме веселись,
Но иногда на верна друга
С приятным чувством оглянись.
<...>
Прийми сей дар, о тень драгая!
Прийми, с превыспренных спустишь
И в легком ветерке летая,
Горячей сей груди коснись (104).

Именно это особое самобытное самовыражение придает формульным элегическо-одическим мотивам эмоциональную теплоту, лирическую искренность, разрушающие классицистический мирообраз. Наличие элементов цветовой колористической живописи и телесной пластической метафоры в картине восхода солнца (*золотыми полосами, багряны... бока туч*) демонстрирует движение к романтическому пейзажу.

Первая часть стихотворения «Ода на смерть сына» и стихотворение «Ода на смерть Пленеры» (как условная первая часть) воспроизводят, таким образом, *архаический модус элегии – погребальной песни-плача, вторые части – новый – литературный модус элегии-размышления о жизни и смерти*, воспринятый романтической эстетикой. В поэтической риторике смерти Капнист использует как традиционную вегетативную метафору (*цвет увял*), так и архитектурную (*зданье развалилось*), востребованную в «руинной» поэтике романтизма. Впоследствии Пушкин, описывая смерть Ленского, соединит оба типа метафоры, почти перифразируя Капниста.

Капниста отличает чуткое отношение к восприятию времени. Поэт знает, что время обладает необратимым свойством «утекать»: *«Неприметно утекают / Воскрыленные лета...»* (150). Исход времени – *«Все... / Спустимся в подземный дом»* («Время», 1806) (151). И время для него – *«года круг»*, который *«сто крат возобновит луна...»* («Суетность жизни», 1806) [Капнист, 1973, с. 155]. Стихотворение «Суетность жизни» единственное, в котором представлен полный круговорот годового временного цикла:

Весна морозы прогоняет,
Спешит за нею *лето* вслед,
С плодами *осень* поспешает
И *зиму* строгую ведет (155).

Симптоматично, что лето упомянуто только в этом стихотворении – очевидно, чтобы не разрушать цельности «календаря». В целом же поэтический годовой цикл в лирике Капниста неполон, в нем, как правило, нет лета, которое не соответствует элегической тематике жизни / смерти. Почти в равной мере представлены Зима [Фарино, 2004, с. 311] и Осень. Весне, пожалуй, посвящено более всего поэтических строк. В целом эта семантическая парадигма может быть прочитана вполне традиционно как «Зима – смерть, Весна – возрождение, жизнь; Осень – умирание» – календарный цикл замкнут. В стихотворении 39 «Зима» предстает не столько зимний пейзаж, сколько воображаемый и желанный весенний, представляемый глаголами будущего времени. Ода состоит из 4-х строф: 1 – о зиме; 2 – о весне; 3 – о зиме (зимней буре) и весне; 4 – о весне (она содержит также градацию чувства: *«Скоро станем... / Чистым воздухом дышать. / Подождем, – как после тени / Солнца луч ясней блестит, / После скорбных угнетений / Так нас радость оживит»* [Капнист, 1973, с. 131]. Режим смысловых чередований дает возможность предположить, что зима мыслится как нежелаемое, связанное с унынием, пустотой, омертвелостью (отсутствием динамики).

В то же время изображение зимы¹ у Капниста уже готовило тот радикальный поворот русской поэзии к национально-личностным ценностям, который во всей полноте был произведен в стихотворении П. Вяземского «Первый снег». За десять лет до Вяземского в оде Капниста «Другу моему» сквозь привычную смертную символику картины зимнего времени года – мотив *оцепенения* природы – пробивается, во-первых, национальная семантика русской зимы; во-вторых, «праздника зимы» (П. Вяземский). Национальный образ зимы в «Горацианской оде» создается упоминаниями рядом с «гибкими однолетними лозами» *сосен, лип и берез*, а также рек, «*отягощенных льдом*». Высокий позитивный модус зимней картины выражен в эстетизме пейзажной детали «Высоких гор верхи блистают» и главное, – в предвкушении зимних радостей, «зимней сладости», которые будут воспиты Вяземским и Пушкиным:

Теперь тебя зовут гулянья.
Театр, концерты, маскарад
И те условлены свиданья,
Где нежны вечерком шептанья
Украдкой о любви твердят (154).

Вяземский почти перефразирует Капниста.

Капнист

Где смех невольный открывает
Красотку в темном уголке,
<...>
И слабо лишь обороняет
На сжатой с нежностью руке (154).

Вяземский

Кто в тесноте саней с красавицей младой,
<...>
Жал руку, нежную в самом сопротивленьи
[Вяземский, 1958, с. 131].

Разница только в одном, но самом существенном моменте: нежным радостям героини Капниста предаются «в темном уголке», «сидя у камина», «забыв» о «метелях, бурях и морозах», тогда как у Вяземского и позднее у Пушкина лирические персонажи вкушают их на зимних просторах, извлекая счастье и смысл бытия (*И жить торопится, и чувствовать спешит*) в самой природной стихии.

Весенний мир в поэзии Капниста более подробен, детализирован («Весна», 1799, 1806), чем зимний, и универсален: возрождение, обновление жизни переживают вещи, растения, животные, люди:

- спускают на воду суда, «осохшие на бреге»;
- «к загону стадо не теснится»;
- «не жметя к огоньку пастух»;
- на лугу прорастает трава;
- «юные девы» поют, водят хороводы;
- «первые цветочки» сорваны на «душистые веночки» (146).

Гармоническая цельность и полнота универсума в «горацианской оде» Капниста противостоит мирообразу распавшейся гармонии в более ранней «Оде на счастье» (1792). Описание весенней природы в стихотворении занимает три на-

¹ Позднее, в романтической поэзии именно зима окажется самым малопривлекательным временем года.

чальные и одну заключительную строфы стихотворения, обрамляя картины суеты человеческой жизни, противоположной законам природы. «Ода на счастье» относится к числу «нравоучительных». Дидактической программой является стремление поэта пробудить в людях, уклоняющихся от своей естественной природы и впадающих по этой причине в тяжкие грехи и пороки, утраченное ими чувство счастья, которое они тщетно ищут на ложных путях. Вслед за сентименталистами позднего просвещения Капнист полагает первым учителем человека природу с ее «щедрой премудростью». Рефлексия этого времени года как «приятного», скорее, традиционно-условная, нежели субъектная, на что указывает слово «возвратилась» в зачине стихотворения: «возвратная» семантика соответствует идее вечного обновления, воскресения. Согласно этой логике, смерть не возвращается: она единична и конечна, но может возвратиться, воскреснуть жизнь и символизировать это возвращение-воскресение весна (не зима, не осень). Ту же семантику возвращения, оживления несут элементы времени суток – утро, день.

Мирообраз, создаваемый в 1 – 3 строфах, – дневной. Подробный перечень мира предполагает детальное, пристальное рассмотрение окружающей природы. Зрению поэта доступны микро-/макроскопические движения жизни в мире: «*Блестящу росу пьют поля...*», «*...покрылась... / тысячами цветов земля...*». «*Зеленым бархатом покрылась ...земля*». Кроме зрения, в освоении мира играют роль обоняние и слух: «*Кусты и благовонны травы / Нам испаряют аромат...*», «*...хоры птиц... поющи новы дни отрад*» (92). Очевидно, что для Капниста важен и порядок «включения» человеческих чувств при постижении эмпирического мира: сначала он *видит*, затем *обоняет* и *слышит*. Ядерным является «*видит*», так как все остальные чувства дополняют видимое, придавая картине мира нюансы (например, видимое: «*...в рощах хоры птиц гнездятся*», слышимое в качестве дополнения: «*хоры птиц*», «*...поющи новы дни отрад*»). Примечательно, что видимость элементов мира не мотивируется наличием света (дня). Единственной формой света в этом мире является «*блестяща роса*» и имплицитное «*воздух чистый*». В целом картина мира представляет собой традиционный буколический каталог. Это значит, что дневной мир сопряжен со счастьем, довольством.

Каталог мира полон и строго иерархичен: в возрастающей последовательности представлены растительный мир, птицы, домашние животные (от крупных – к малым: бык, конь, козы, овцы), хищные звери. Антропоморфная, олицетворяющая метафора выражает единство витальных тварных сил человека и природы: поля, дубравы, травы, струи, животные *пьют, одеваются, дышат ароматами, поют, играют, брань введут, резвяся, питают нежный жар в крови*. Но человек уклонился от своей природы и от Творца, выпал из всеобщей гармонии мира, утратил способность переживать в едином хоре «тварей всех» счастье возрождения, обновления, продолжения жизни.

Варианты уклонения человека от природы представляет вторая центральная часть стихотворения. Жизнь человека, в отличие от природной, – «*круг пустых надежд и мечтаний*», «*заботы*», «*скука*» – «*часы*» жизни, заключенные в общую оболочку «ночи и дня». Возникает противопоставление: в природе круг ночи / дня – *нощеденство* (светотьма [Фарино, 2004, с. 311]), где качество света – освещающий, в жизни человека – это обычная смена времени суток, отсчет времени, где свет подменен «*током ... кровавым*», «*светонесущим*» «*златом*» («*И вот в волнении жестоком / Лишь злато льстит его очам*» (92) – совершенно не случайно семантически соединены «злато» и «очи»; и далее, в 8 строфе поэт вновь обращается к этому образу, создавая новый семантический нюанс: человек мечтает «*златой обресть ... век*»). Происходит подмена «светом» в значении «общество» (эксплуатируется только фонетическая оболочка слова), «блеск» отменяет сияние света в контексте «*блеском призраков пустых*», «*ослепленные пристрастьем*» («ложный свет») (строфа 14). В 7 строфе подводится итог, что все это – «*лещаще невозвратно время*» (94), которое скреплено по смыслу с «мигом»

(строфа 9). В свою очередь, быстротечность времени, его мимолетность семантически связаны у Капниста с «тенью» (теньями), «призраками») подчеркивающей эфемерность и ложность человеческих устремлений, страстей, достижений: «*Душа не насладится ими...*» (94). Таким образом, действия людей, их поступки локализованы в сфере ложного света. В 10 строфе возникает слово «счастье», с которым Капнист сопрягает «сиять» – глагол со значением светоносности, «крылья золотого века», что соотносится с «душой», и «небеса» как итоговое слово смысловой парадигмы.

Идеал счастья мыслится Капнистом также в духе сентиментализма: *Совесть чистая, свобода / Здоровье и насыщенный хлеб*, семья, *правдивый друг*, духовные досуги вдали от «мирских сует, наветов». Но полному осуществлению этого скромного идеала противится смертная природа человека. Причем, поскольку, по логике сентиментализма, истинным счастьем овладевает глубоко чувствующий человек, постольку *мучительнее* для него *язвенье скорбей злых*, которые приносят болезнь и смерть близких людей. В деле этих неизбежных *горестей* поэт видит другим *вождем, просветителем, наставником* человека – веру, которая дает и раскаяние, и утешение от скорбей через надежду вкусить полное, *прямое*, непреходящее счастье на небесах. И этот второй урок Капнист поэтически развивает в образах *света и мглы*, вечно обновляющегося *дня и ночи*. Двойственная природа человека определяется ее *причастностью свету и сродством с тьмой*. Но отделить тьму от света дано только Творцу. Жизнь – *странствие во мгле, новый день* – за ее пределами.

В стихотворении отсутствует описание дня / ночи – происходит лишь их номинирование. Однако Капнист подступает к различению дня в природе и дня человека: они не равноценны по своей сущности. День человека расценивается как «временное, суетное, земное бытие, которому противостоит непреходящее, вневременное, возвышенное бытие...» [Фарино, 2004, с. 311], связанное со светом Творца («*святейший луч его лучей*»). Отсюда второй важный мотив стихотворения – мотив тщеты жизни (*vanitas*) (первый – мотив счастья). В этом смысле картина весны в последней строфе оды воспринимается в той же аллегорической риторике обновления, воскресения в иной жизни, как и «новый день». Но в заключительных стихах весенний дискурс дает вегетативную метафору, выражающую новый аспект авторской концепции счастья, которое мыслится как обретение бессмертия в плодах творческого труда: «*...хоть здесь увяну / Но плод бессмертный принесу*» (99).

Поэт последователен в создании семантических парадигм: если весна у него ассоциируется с днем, возвращением, обновлением жизни, то осень – с умерщвлением (*осень мертвит рощу*), угасанием света жизни:

В сердце кровь остановится,
Как лишь гроб представлю твой.
В душу мне он ужас сеет.
Все в глазах моих мертвеет.
Каждый милый мне предмет
В виде кажется увялом.
Смерть надгробным покрывалом
От меня скрывает свет.

В рощу ль скроюся густую –
Осень уж ее мертвит...
(«Ода на смерть Пленеры», 1792 (100)).

В стихотворении «41. Осень» (1806) осень – период высвобождения стихийных сил, которые реализуются в буре. Поэтому вполне закономерно, что картина

мира в стихотворении ночная. В этот момент происходит умирание природы, буквально – «сокрытие света»:

Во мраке молния лишь блещет,
Не видно в туче светлых звезд... (132).

Кроме того, происходит смещение стройной дневной оси координат: не «Небеса – Земля» (или наоборот), а «кружение» («*Крутится вихрем* дождь и град»), которое демонстрирует смятение, томление «земли» (природы). Для стремления к небесам природа не находит сил («*Давно увял уж розы цвет, / Давно деревья обнажены, / Склонивши ветвя, стоят, / И птицы, гнезд своих лишены, / Без крова сносят лютый хлад*» (132)). Хаос в природе наступает лишь на мгновение: грядущая зима приносит природе оцепенение (то есть прерывает всяческие движения).

Осень у Капниста – метафора угасания жизни, в то время как зима – отрадная «бесчувственность», которая приносит природе «сладкий отдых» от свирепств осени. Таким образом, осень противопоставит как весне, так и зиме.

Объективные законы времени в природе определяют принцип антропологического времени. Для Капниста важно движение времени: в нем он видит всеобщий закон метаморфоз, преобразования (меняется облик земли при смене времен года, разыгрываются природные стихии, безвозвратно изменяется человек). Таким образом, понятно обращение поэта к частному человеку: любой подчинен регулярному закону течения объективного времени. Тем неоспоримей представляется ценность индивидуальной жизни человека для Капниста.

В стихотворениях раздела «Анакреонтические оды», мирообраз, созданный поэтом, отличается предельной ясностью, четкостью в оформлении его пространственных и временных границ. Изображаемый мир преподнесен лапидарно, практически без тропов и в большинстве случаев может быть определен как «каталог мира». Пример тому – стихотворения: «Чижик», 1796; «Мотылек», 1796; «Разлука», 1796; «Графу Александру Сергеевичу Строганову», 1797; «Неосторожный мотылек», 1799; др., где образность ориентирована не на пластичную изобразительность и бытовую яркость мира вещного, а на аллегоризм как выражение учительной моральной сентенциозности. Поэтическое выражение чувства любви к природе, женщине, жизни – в неличной форме жанрово-речевых стереотипов: условный идиллический пейзаж, условный образ возлюбленной красавицы, условный жанровый лирический герой (Анакреонт). Поэтому характерные для классицистического дискурса антитетичность образов природы (солнце-гроза, долина-гора, земля-небо, жаворонок-сокол, мотылек-орел и т.д.), перформативы (не взлетай, взгляни), сюжетность (притчевого типа), эстетическая монотонность и т. п. показывают, что в анакреонтике Капниста в большей степени, чем в его «Элегических одах», сохраняются элементы одического мирообраза, в первую очередь, одический космизм и гармония.

Представляется закономерным, что поэт, создавая поэтический мирообраз, в творческую сферу которого включены такие культовые фигуры для Капниста, как Ломоносов и Державин¹, обращается к вопросу о собственном месте в нем. Прежде всего, это стихотворения: «Вездесущность и Промысл Божий» (Псалом 138), (1806), ода «Ломоносов» (1806), «Ода на смерть Державина» (18 августа 1816 г., Обуховка), «На кончину Гавриила Романовича Державина» (18 августа 1816 г., Обуховка), «Различность дарований» (15 июля 1818). Кроме того, имеется и ряд стихотворений, посвященных размышлениям о поэзии («Желания стихотворца», 1806; «О достоинстве стихотворства», 1814; «Пиит-лебедь», 1814;

¹ Известен факт личного знакомства и дружбы Державина и Капниста.

«К лире», 1814; «К Меценату», 1818; «Ода на пиитическую лесть», вторая половина 1810-х гг, др.).

Стихотворение «Вездесущность и Промысл Божий» (Псалом 138) (1806) напечатано в разделе «Духовные оды»¹ и является образцом подражания парафразическим одам псалмов Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова. Выбор жанра продиктован традицией поэзии первой половины XVIII века² и преклонением Капниста перед гением Ломоносова, с которым он вступает в творческий диалог. Ломоносова поражала, удивляла, восхищала созидательная творческая сила Господа, что проявилось в высшей степени в двух его «Размышлениях...». Продолжая тему величия Бога, Капнист в то же время вступает в диалог с учителем, видя величие в Вездесущности и Промысле Божьем, вынося этот предмет в название стихотворения. Произведение ориентировано на торжественную оду, но, как и Ломоносов, Капнист нарушает традиционную жанровую форму, перелагая псалом не одическими децимами, а песенными катренами, актуализируя жанровый аспект первоисточника: псалмы – песни, исполняемые в сопровождении псалтири (музыкального инструмента). В композиции стихотворения, по сравнению с библейским текстом, усилена риторическая интонация (оно открывается и завершается обращением к адресату «*Творец миров и человека!*» – «*О господи! И вождь мне будь!*») (82): поэт обращается к тому, с кем соотносится представление о свете (но необычном, невидимом простым взглядом)³.

Содержанием стихотворения, как и псалма, является мысленное испытание субъектом вездесущности Творца через попытку скрыться от него («*Куда пойду от Духа твоего и от лица Твоего куда убежу?*»), и потрясение, что это невозможно, и удивление его всеведением. Перемещения в пространстве мироздания – «звездные высоты», спуск в ад, парение «*...на крылах денницы / За крайний океана брег*» (82) – осуществляются почти мгновенно, без участия человеческого тела, подтверждает действие персонажа как мысленное. Вычерчивая свой путь «сокрытия» от Творца, лирический субъект описывает идеальный миробраз, пронизанный светом неэмпирического порядка, почти не имеющий реальных материальных объектов (в стихотворении нет эмпирического ландшафта).

В традиционный для библейско-христианской традиции миробраз, построенный по принципу крайней поляризации его элементов, снимаемой единством и вездесущностью Творца, Капнист вносит предметный максимализм: не *небо*, а «*надзвездны высоты*», не *море*, а «океан», не *песок*, а «*тма морских песков*».

Кроме того, в центральной части псалма, где речь идет о ведении и промысле пути человека Творцом от *зародыша в утробе матери* до гроба, поэт акцентирует не динамический и созидательный аспекты мира и Бога, а абсолютность, присущую творения:

Когда еще я не зачался,
Меня уж ты образовал
<...>
Ты твари зрел не сотворенны,
Как будто их давно создал (82).

¹ Духовные оды в XVIII в. вообще – «стихотворные переложения псалмов – лирических текстов молитвенного характера, составляющих одну из книг Библии – Псалтирь. <...> любой грамотный человек знал Псалтирь наизусть <...> Поэтому переложения псалмов <...> как лирический жанр были весьма популярны» [Лебедева, 2000, с. 90].

² Стихотворения этого раздела написаны примерно в то же время, однако подвергнуты авторской правке в 1806 г. («Ода на смерть сына», 1787, 1806; «Ода на счастье», 1792; «Ода на смерть Пленеры», 1794; «Ода на дружество», 1796, 1806; др.)

³ Имеется в виду свет как атрибут высшего Божества.

Не следует поэт первоисточнику и в принципе развертывания *пути* человека как возможности его свободного выбора между *верными* Богу и *нечестивыми, кровожадными*, выбора, обусловленного *тварностью* человека, которая, в свою очередь, мотивирует и мольбу субъекта к Господу испытать, *не на опасном ли он пути в сердце или помыслах своих*. Капнист игнорирует эти мотивы, выдвигая на первый план в структуре человека его вневременные, субстанциальные основания – до сотворения и после конца:

Смотри, мой путь ведет ли к гробу?
И к вечности скажи мне путь (83).

В этом смысле Капнист удаляется и от источника, и от Ломоносова, которого потрясают именно аспекты не изначального божественного плана, а сотворения космоса и человека.

В космосе Капниста, в отличие от ломоносовского, нет четко выделенного суточного времени: это нощенство, в котором нельзя разделить день и ночь: «...взор твой освещает тень: / Пред ним не может мрак сгуститься / **И воссияет ночь, как день**» (82). В целом выстраивается следующая семантическая парадигма: «звездны высоты» (звезды как источник ночного света) – ад (ассоциируется с адским пламенем – «сокрытым светом») – «крыла денницы» – «тьма» – взор творца, который «освещает тень» – «мрак», который не может сгуститься (гипотетический мрак) – свет меняет свое качество: *И воссияет ночь, как день* – «луч... славы» творца «блистает». Вполне традиционно в стихотворении Капниста все «божественное» (имеющее отношение к Творцу) ассоциируется со светом (отсюда и метафора – «луч славы»), все мирское – с ночью. Упоминание «ада», «тьмы», «мрака», «чрева матери» семантически связано с «гробом» и «вечностью» («итоговые» слова в последней строфе) – Капнист (= Феофан Прокопович) акцентирует связь ночи со смертью. Данный семантический ряд в стихотворении выглядит вполне законченным.

Капнист предлагает и иной подход в осмыслении собственной поэтической роли: не «подражание» великим, а, в сравнении с ними, поиск собственного пути и меры своего таланта. Такой ход оказывается более продуктивным, так как дает повод к размышлению о сущности жизни / смерти на примере судьбы тех, кто уже перешагнул роковую черту, но «весь не умер», и к самосознанию себя в качестве их преемника.

Вначале Капнист (равно и многие поэты его времени), переводя Горация и подражая ему, формулирует постулаты своего творческого кредо («Памятник Горация», 1806; «Желания стихотворца», 1806; др.): от общепринятого и вполне известного и уже традиционного Капнист постепенно подходит к творческой саморефлексии. Так, в оде «Ломоносов» (1806) Капнист утверждает не только величие Ломоносова-поэта («российского... орла»), но и осознает его патетикориторический монументальный и космогонический стиль: с Ломоносовым нельзя сравниться, иначе «*Вослед Икара тот дерзает / На крыльях восковых летать*» (157); лира Ломоносова «звучна», она сопровождает «громкий стих», который будет жить всегда. Ломоносов о любом «предмете» (о восшествии на трон императрицы, о любви, о войне) «поет», «*Творца глаголы повторяя*» (и в этом смысле он светоносен). Несоизмеримость масштаба ломоносовского мирообраза с картиной мира в своей поэзии Капнист выражает в следующих стихах:

Но я, как пчелка над землею,
С трудом с цветов сосуща мед,
Я тиху песнь жужжать лишь смею:
Высокий страшен мне полет (158).

То же соотношение творческих сил отмечает Капнист, сравнивая себя с Державиным, которого он ставит в один ряд с Ломоносовым:

Державин! ты на лире звонкой
Воспой великие дела
Царицы, что победой громкой
Моря и сушу потрясла.
Воспой богов сей дар бесценный...
<...>
А **я**, помост усыпав храма
Вращенными цветами мной,
Возжгу в нем горстку фимиама
С белейшею лилей свечой
Из воска, что с полянки смежной
Трудолюбивая пчела
За мой о ней надзор прилежный
С избытком в дар мне принесла (159).

В природной семантике риторических фигур, в которых Капнист определяет место каждого поэта (орел – пчела), есть свой смысл: в природном космосе каждое существо занимает свое необходимое место, – что выражает ощущение Капнистом и своей законности в пантеоне русских поэтов, и своего пути как лирика сентиментально-интимного стиля.

Мысль о вкладе в русскую поэзию раскрывается в стихотворении «Ода на смерть Державина» (18 августа 1816, Обуховка): «бессмертный» Державин в стихотворении – фигура вселенского масштаба («*На Геликоне / Российский светлый фар погас!*», «*На круге звездного эфира / Затмилася небесна лира...*» – т. е. погасло созвездие (304)). Капнист использует парафраз: он говорит о Державине, почти дословно цитируя строки из его стихотворений «На смерть князя Мещерского» (1779), «Бог» (1784), «Водопад» (1791–1794)¹. При этом ключевыми стихами являются строки из «Водопада». Капнист по-иному интонирует державинские строки, дорисовывая живописную картину низвергающегося водопада его внезапной остановкой: «*Но вдруг зима, дохнувши мразом, / Падуици леденит ручьи...*» [Державин, Карамзин, Жуковский, 1997, с. 306]. Для Капниста водопад сродни могучему творчеству Державина. Разница только в том, что зима может остановить струи воды («*Блестящи яхонтом, алмазом, / Оцепенев, висят струи... / Ловец / ...в изумленьи лишь дивится, / Что не гремит уж водопад*», [Там же, с. 307], время же не властно над Державиным: «*Но ты, под гробовой доскою, / Державин! гимнами гремишь...*» [Там же, с. 307].

Главный итог поэтических размышлений, к которым приходит Капнист, заключается в разности дарований (стихотворение «Различность дарований», написанное 15 июля 1818 г.): Ломоносов велик («*На лире первый возгремел, / Высоки гимны в слух он россов / В божественном восторге пел*») [Державин, Карамзин, Жуковский, 1997, с. 309], Державин же «*Равно велик, бессмертно славен*», («*В златые струны ударял...*» [Там же, с. 309]); оба они «исполины». Образ поэта, возникающий в стихотворениях Капниста, обобщен, наделен монументальными богатырскими чертами:

¹ «На смерть князя Мещерского»: «Ничто от роковых кохтей, / Никая тварь не убегает. / Монарх и узник – снедь червей...» [Державин, Карамзин, Жуковский, 1997, с. 41]. «Бог»: «Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю, / Я царь – я раб – я червь – я Бог!» [Там же, с. 66]. «Водопад»: «Алмазна сыплется горе / С высот четырех скалами, / Жемчугу бездна и серебра / Кипит внизу, бьет вверх буграми; / От брызгов синий холм стоит...» [Там же, с. 117].

С холма на холм они ступали,
Широки реки прешагали,
Круг мира был их небокруг;
Верх облак глас их раздавался,
С перунами перекликался...
[Державин, Карамзин, Жуковский, 1997, с. 309].

Главное – подчеркнуть величие поэтов, их божественный дар, несущий им бессмертие. На фоне таких фигур лирический субъект-поэт ощущает себя «маленьким легкокрылым», удел которого – порхание по цветам. Таким образом, Капнист вновь подчеркивает разность направлений творчества, разницу между космоцентрическим и антропоцентрическим стилем: «*Без... искусства, / Простые, к сердцу близки чувства / В простых напевах передам*» [Там же, с. 309]. Его вселенная – мир простых, понятных каждому, чувств; и счастье лирического субъекта как поэта в малом: «*...есть чувствительны сердца*» [Там же, с. 310].

В основе поэтического мирообраза Капниста лежит усвоенная поэтом из классицистической поэзии модель. Однако она преобразована за счет оригинально разработанного «дизайна» материального мира – мира общезнакового в глазах любого носителя классицистической культуры, но который у Капниста служит лишь перманентным фоном и субстанцией того, что происходит в мире души субъекта-поэта – частного человека. Сверхтема мира звучит, скорее, как «природный фон» к частным событиям, разновеликим по масштабу, тональности и играет стабилизирующую, интегрирующую роль в стихотворениях Капниста. Так, например, именно поэтому в мирообразе Капниста лето не обязательно, его отсутствие не выглядит парадоксальным и не разрушает цельность поэтического «календаря». Природа пребывает в зоне чувств, нравочений, метафизики, поэтому предполагает осмысленность и одухотворенность, отсутствие хаоса, загадок, тайн.

Капнист замечательно преобразует творческую формулу поэта-одописца, который ориентирован на изображение наиболее значимых моментов бытия. Капнист такими моментами в своей поэзии делает не события исторического («внешнего») плана, а душевного, узко частного (смерть сына, смерть жены друга, переживание собственной воображаемой смерти, смерть друга-поэта, др.). В связи с этим мирообраз Капниста тяготеет к интенсивности.

Мирообраз в творчестве Капниста дает ощущение непрерывного глобального целого, но вполне обозримого и проходимого из конца в конец. Эффект единого пространства создается благодаря присутствию в нем двух главных категорий: свет / тьма (вариант: день / ночь). Категории в творчестве поэта обладают весьма широким диапазоном смыслов, и поэтому предполагают соположение внешнего / внутреннего, земного / небесного, духовного / телесного, космоцентрического и антропоцентрического. Именно оппозиции выстраивают известную бинарность (она демонстрирует движение мирообраза Капниста к романтическому мышлению), задают протечность данного универсума (например, возникает игра смыслами: весна – свет; возрождение жизни и в то же время весна – демонстрация логики времени; весна – утро человека и т. п. По большому же счету, протечность в разрушении классицистического мирообраза и в стремлении к интимно-сентиментальному выявляет главный нерв единства мирообраза – присутствие персоны субъекта-поэта с ее установкой на постоянную рефлекссию. Именно она в соединении с риторическим блеском является сквозной стратегией Капниста, демонстрируя его формальное утверждение в оде, но и целенаправленное движение к романтической элегии. Несомненной константой является умение поэта приводить любые заданные мысли и положения к схематическим заострениям: к симметриям, контрастам, тождествам (зима – смерть; весна – рождение жизни; осень – сокрытие света; день – жизнь, свет; ночь – смерть; ночь – время раздумий; жизнь человека – индивидуальный непрерывный и необратимый «календарь»,

в то время как природная круговерть – еже-годность, еже-дневность происходящих в ней процессов и циклических видоизменений и т. п.). Кроме того, важно, что капнистовский мир безупречно упорядочен: единство и порядок природы прослеживаются как на уровне характеристик отдельных явлений (как правило, связанных с жизнью отдельного человека), так и на уровне общей картины мира (космологией). Общая диспозиция мира отводит предметам и явлениям постоянные места и роли в иерархическом ансамбле целого – вплоть до четкого осознания *собственного* места на поэтическом олимпе.

Литература

- Вяземский П.А. Стихотворения. М.; Л., 1958.
Державин Г.Р., Карамзин Н.М., Жуковский В.А. Стихотворения. Повести. Публицистика. М., 1997.
Ермакова-Битнер Г.В. В.В. Капнист: Вступительная статья // Капнист В.В. Избранные произведения. Л., 1973.
Капнист В.В. Избранные произведения. Л., 1973.
Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2000.
Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004.
Церковно-народный месяцеслов на Руси И.П. Калининского. М., 1990.