

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КРИТИКИ

УДК 882.081"1790-е"

«...ТОГДА – ЯВИТСЯ ВДРУГ ОЧАМ / ЕДИНСТВЕННА КАРТИНА ЗДЕСЬ» («Словесная живопись» в поэме С.С. Боброва «Таврида»)

С.А. Васильев

Аннотация

В статье рассматриваются характерные черты «словесной живописи» в поэме «Таврида» С.С. Боброва – детально разворачивающийся *зрительный* образ, обилие цветowych эпитетов (иногда сложных, неологизмов), приподнятый эмоциональный фон, сквозные аналогии с произведениями живописи, «энциклопедичность» флоры и фауны изображаемых мест и т. п.

Ключевые слова: «словесная живопись», «картинная поэзия», цветовая образность, поэтический стиль, державинская традиция, религиозно-философские и символические образы.

Творчество Семена Сергеевича Боброва (1763 [или 1765] – 1810) сегодня в особом представлении не нуждается, оно анализируется в систематических вузовских курсах [1, с. 234–238]. Боброву, крупному литератору эпохи конца XVIII – начала XIX века, посвящены уже не только довольно многочисленные статьи (например, М. Альтшуллера, З.М. Петровой и др.), но и специальная монография [2], к его поэзии в качестве иллюстраций для филологических выводов обращались уже в начале XIX века. Его произведения современному исследователю и читателю интересны прежде всего в контексте его неформальных связей с «Беседой любителей русского слова» [3] на стадии ее формирования и дальнейшей полемики ее с «Арзамасом». В самом деле, задолго до появления последней упомянутой литературной группы этот писатель выступил с резким и остроумным памфлетом против «очистителей языка», «западников» в литературе, карамзинистов, резко даже и после его смерти осмеивавших Боброва. Очистители языка воплотились в его памфлете «Происшествие в царстве теней» в пародийно заостренном образе Галлорусса [4]. При этом – подчеркнем – сам Н.М. Карамзин интересовался его творчеством и, видимо, сочувственно его воспринимал [2].

Однако ныне внимание к писателю далеко выходит за рамки разбора перипетий и курьезов литературной борьбы. Филологически осознается специфика и неповторимость его индивидуального стиля, выявляются традиции отечественной

литературы [5], которые он продолжал, отмечается жанровая специфика его произведений [6] и соответствующий контекст литературных направлений [7]. Стиль Боброва объективно соотносится с художественными открытиями его старшего современника (впрочем, ненадолго его пережившего) – Г.Р. Державина (1743–1816). Важнейшим элементом, объединяющим многие произведения обоих поэтов, является установка на «словесную живопись» и синтез искусств в целом. Державин в «Рассуждении о лирической поэзии или об оде» писал, развивая образ Горация, о поэзии как *говорящей живописи* [8].

Академик Я.К. Грот писал о Державине, что «он в своих одах является по преимуществу поэтом-философом и *живописцем*» [9, с. 196]. Е.В. Данько отмечала, что «на протяжении его [Державина] долгой литературной деятельности <...> картинная поэзия или «говорящая живопись» остается его излюбленным приемом и в ней он достигает непревзойденного мастерства. Державин отразил в своей поэзии художественную жизнь Петербурга почти за три десятилетия. Он включал в свои стихи боевые лозунги западной эстетики, обрывки приятельских бесед об искусстве, директивы двора по части «изящного вкуса». Трудно переоценить значение художественной пропаганды Державина. Отмечая, оценивая, описывая в своих стихах и здания Гваренги, и живопись Левицкого, и русский фарфор, и резную, холмогорскую, кость, он воспитывал вкус читателей, формировал общественное мнение и наравне с Львовым “трудился, чтоб полнощи чады искусств покрылися венцом”» [10, с. 225].

Многое из выше обозначенного может быть в той или иной степени отнесено и к Боброву, прежде всего к его поэме «Таврида» (1798) (второе название – «Херсонида»). В начале 1820-х годов критик отмечал: «“Херсонида” Боброва есть единственная описательная поэма на русском языке» [11, с. 410]. Характерна проводимая им параллель с изобразительным искусством: «Описательная поэма, так же как и ландшафтная живопись, есть изобретение новейших времен <...> главный предмет составляло картинное изображение Природы или *произведений искусства*» [11, с. 409]. Сделанные выводы распространяются на творческую индивидуальность писателя: «Бобров имел необыкновенный дар изображать предметы: часто он обрисовывает их немногими, но резкими чертами и как будто приносит перед глаза. <...> Автор «Херсониды» особенно успел в описании величественных и ужасных красот природы: в его стихах Таврические горы изображены удачнее, нежели роскошные долины Крыма. <...> Картинный и сильный язык составляет отличительный характер “Херсониды”» [11, с. 456, 457, 458].

Сам Бобров в «Предварительных мыслях» отстаивает, впрочем, не «словесную живопись», на что будут нацелены многие его образы, а другую составляющую синтеза искусств. Это белый стих (в масштабе поэмы – крупное художественное открытие) и «музыка в стихах», не связанная с рифмой: «Правда, что слух наш, приученный к звонку рифм, не охотно терпит те стихи, на конце коих не бряцают равнозвучные слова; но мне бы казалось, что рифма никогда еще не должна составлять существенной *музыки в стихах*» [12, с. 6].

Тем не менее именно словесно-живописная составляющая является основой стиля «Херсониды». Эпитеты *живописный*, *картинный* и тому подобные выражения, ориентированные на передачу в слове зрительного восприятия, нередки в поэме:

Пускай Сатурнова держава,
Где Тибр и Эридан шумит,
Возможны **краски** истощит
Для **тонкой** Аддисона **кисти!** [12, с. 15];

<...> И в изумление **очес**
Сей **живописный мир** чудес <...> [12, с. 17];

<...> С тобою поле зрелищ новых,
С тобою **рай красот** другой,
И **живописей мир** с тобой? [12, с. 18];

Благотворящая природа <...>
Снабдила **красок разнотою**,
Чем **оттенить** я не забыл
Рисунок слабою рукою <...> [12, с. 19];

О друг природы, – обратися!
Зри сей **рисунок!** – усмехнися!
<...> В **оттенках** неких сей **картины** [12, с.20];

Его рубиновы власы <...>
Рисуются **живой картиной**
В объеме взора пробужденна! [12, с. 22];

Я зрю простертую картину
В иных **оттенках и цветах!** [12, с. 36];

Тогда – явится вдруг очам
Единственна **картина** здесь. <...>
Какая **живопись** природы? [12, с. 63];

<...> Иноплеменник! – путник! – **зритель!** –
Направь сюда стопы и **зри!** [12, с. 88];

<...> А там – необозрима даль
Бурелюбиваго Эвксина
Изобразуют толь **живыя**
И толь **пленительны картины**,
Каких ни хитрый **пейзажист**,
Ни острый сам **перспективист**,
Ниже воображенья сила
Во всем жару своем парнасском
Не в силах с живостью объять,
Иль **смелой кистью начертать**<...> [12, с. 91].

Последний приведенный пример особенно показателен, так как поэт демонстрирует в нем знание секретов и терминологии, доступных прежде всего профессиональным живописцам и опытным ценителям (*пейзажист, перспективист, живыя картины* и др.). В слове он не только отражает изобразительное искусство, но и, пожалуй, вторгается в его область – через своеобразную градацию («...ни хитрый пейзажист, / Ни острый сам перспективист»).

Если ода Державина, как замечено М.Г. Уртминцевой, теснейшим образом была связана с парадным портретом его эпохи, как бы переводила этот ведущий жанр изобразительного искусства в слово, то Бобров в «Тавриде» опирался

на значительно менее развитый в России его эпохи пейзаж. Кстати, Таврида (Крым) привлекала внимание и пейзажистов, достаточно вспомнить «Вид Тавриды» (1791) В.И. Петрова (1770–1810).

Словесно-живописная составляющая писательского стиля Боброва проявляется не только в подобных весьма общих, но характерных сопоставлениях. Принципиально важной и отличительной является его цветовая образность, нюансирующая вслед за Державиным малейшие оттенки «красок». Они раскрываются нередко в неологизмах – сложных словах: «*злато-пурпурна* денница», «стебли *бледно-злачны*», «*сребро-серы* нежны агнцы», «при озере *слано-кристальном*», «*пушисто-рунный* кроткий кролик», «*золото-гривый* лев», «*красно-чешуйчатые* плоды» и мн. др. Начала живописное и музыкальное соединяются через звуковой образ особого рода – корнесловие, отличающее слог этого писателя («пушисто-рунный *кроткий кролик*» и мн. др.) [1].

Для сравнения отметим, что детальная нюансировка цвета отмечается искусствоведами на полотнах такого мастера пейзажа, как Сем.Ф. Щедрин (1745–1804). Так, «в “Виде на Гатчинский дворец с Длинного острова” художник добивается сложной градации оттенков, многоцветности; золотисто-коричневые, розовые, теплые серые оттенки в первых планах мягко переходят к зеленым и зелено-голубым, как бы поглощаемым холодной голубизной далее. Яркие пятна одежд удлинённых фигурок людей оживляют пейзаж» [13].

Следующий пример представляет отмеченную стилевую черту особенно концентрированно:

...*седо-перый сыч*

С огромным *филином* при корнях
Смеживши взор при свете дремлют,

Красиво-перая *Регчанка*,

Пламено-груда дщерь утесов,

Исторгшись из подземных гнезд,

И **злато-глазый** дикий *гоголь*,

Баклан и хищный *хохотун*,

И **сипо-голосый** с ним *шипун*

Полощутся в морских зыбях,

И ищут рыб неосторожных

Меж острых и густых осок;

А там стада *колтиц*, гусей,

Пустыно-любных журавлей

И **белых** легких *лебедей*,

Парят над морем длинной цепью [12, с. 47].

(Курсивом выделено у автора. – С.В.)

Бобров выступает в этом случае мастером художественного синтеза, «переплавляя» в едином образе значительные естественнонаучные (орнитологические) пласты и создавая при этом весьма живую *картину*. Мастер компактного сложного эпитета, поэт характеризует животный мир прежде всего с внешне видимой стороны (*седо-перый сыч*, *злато-глазый гоголь* и др.), однако и со стороны звуковой (*сипо-голосый шипун*), и со стороны описания привычек (*пустыно-любные журавли*) также идут дополнительные и точные детали.

Сложный «изобразительный» эпитет в функциональном плане может стать даже основой сюжета обрисованной картины, как это происходит в следующем случае:

А здесь *ветвисто-роги* Серны
С утеса скачут на утес
 Через вершины непомерны;
 Иная, рогом зацепясь
 За *ветвь* иль за *отрог* скалы,
 Висит в отчаянье! – несчастна! [12, с. 46].

Бобров создает яркий неологизм – *ветвисто-роги*, который, по сути, «сжимает» содержание целого небольшого описания. Более того, через словесно-звуковые повторы поэт в следующих строках это содержание по-своему разворачивает, добавляя динамику: *ветвисто-рогая Серна* зацепилась за *ветвь* или за *отрог скалы*. Как видно, в первом случае повторен корень (*ветвисто-рогая* – за *ветвь*), а во втором произошла небольшая метатеза (*то* – *от*) с сохранением звукового образа (*ветвисто-рогая* – *отрог*). Бобров, таким образом, действительно создал «живую картину», но не «обычную», а разворачивающуюся из внутренней формы слова-неологизма!

Наряду с собственно живописью поэт переосмысляет и декоративно-прикладное искусство, создавая подчас яркие метафоры:

...три шумящие пучины,
Которья небесный свод,
Спустя *эмалевы* края,
Объемлет, слившись в цвет един [12, с. 42].

Образ небесного свода поэт воплощает на основе аналогии с «эмалевым куполом», то есть каким-либо покрытым эмалью изделием, например вазой или плафоном. Подобного рода особенности внутренней формы произведения нередки для творчества Державина, предшественника и учителя Боброва. Так, «описание восхода солнца в стихотворении «Утро» может быть поставлено в параллель с плафоном Гвидо Рени «Аврора и Феб в солнечной колеснице». Этот плафон Державин мог знать по копиям или по гравюрам. <...> Плафону Гвидо Рени подражали многие живописцы XVIII века» [10, с. 216]. Конечно, Бобров, в отличие от Державина, в силу жизненных обстоятельств удаленный на длительный период из столицы, не будучи крупным вельможей, не имел столько возможностей созерцать произведения искусства. «Картины Гвидо Рени находились во дворцах Юсупова, Строганова, Безбородко и ... у Потемкина» [10, с. 216], куда простому капитану вряд ли было возможно попасть. Однако само направление работы поэтической мысли характерно. Подобного рода образы могли подготовить и замечательные строки стихотворения В.Г. Бенедиктова «Облака», во всяком случае видна их типологическая близость:

Снова ясно, вся блистая,
Знаменуя вешний пир,
Чаша неба голубая
Опрокинута на мир [14, с. 69]

Другая составляющая синтеза в стиле Боброва, с описательной, словесно-живописной доминантой, – это переосмысление ряда литературных жанров, например идиллии:

Простая жизнь нагорных *Скифов*,
 Добросердечных, неразвратных,
 Живущих в райских сих долинах, –
 Их хижины землей покрыты,
 Полу иссеченныя в камне
 По горным безопасным скатам,
 Почти невидимы за чащей
 Древес окружных много-листных, –
 Стада их козлиц и овец
 Рассеяны в хребтах безмолвных,
 И слышимый лишь звук свирели
 Между пасомых стад под тенью, –
 Все, все изображает здесь
 Златое время естества,
 Какое некогда бывало
 В *Фессалии*, – в Темпийских долах; –
 Все здесь вливает в грудь любовь
 К простой пустыне, к сельской жизни [12, с. 91–92].

Точные детали изображения быта и хозяйства «нагорных Скифов» и окружающей их природы соединяются с характерными литературными условностями, ориентированными на изображение идиллического «золотого века» («Златое время естества»), воплощенными в сентиментально-романтическом ключе («любовь / К *простой пустыне*, к *сельской жизни*»).

В следующем случае поэт опирается на песенный жанр, создавая при этом весьма выразительные, хоть и краткие портреты:

«О дом отцев, – скорей явись!
 Каким восторгом упоенны
Высокогруды наши *жены*,
 И *черновласые сыны*
 И *черно-оки* наши *дщери*
 Исшед из скромныя стены,
 Исшед из одичавшей двери
 С *дрожащей* встретят нас *рукой*
 И распрострут на наши чела,
 На утомленны члены тела
 Благоуханный свой алой?..» [12, с. 25].

Портреты Боброва в данном случае подчеркнута условны, что, видимо, соответствует создаваемому образу песни (приведенные строки – прямая речь персонажей). Однако выбор немногих художественных средств весьма показателен: *жены* вслед за ломоносовским «Разговором с Анакреоном» («Возвысь сосцы, млеком обильны...») обозначены через эпитет *высокогруды*; *сыны* – *черновласые*, то есть молодые, полные сил, не седые; *дщери* – *черно-оки*, традиционная примета внешней женской красоты (ср. позднейший романс «Очи черные...», лермонтовскую «черноглазую девицу...» («Желанье») и др.).

Еще одна жанровая доминанта, связанная с описательностью, – мистериальная. В явлениях природы, детально воплощенных поэтом-живописцем, обозначаются и иные планы, подчеркнутые поэтом, философом и христианином. В следующем примере за детальными описаниями шелковичного червя просматривается скрытая основа внутренней формы образа – икона:

Раскидывают те листы,
 В которых драгоценный червь
 Свое питает бытие,
 И, испуская нежный шелк,
 Между трудами умирает;
 Нет; – он лишь токмо засыпает,
 И, шелковый расторгнув гроб,
 На юных крыльях воскресает;
 Там, – там уже я зрю его
 Секуща тонку жидкость света
 Над гробом, тканью обвитом!
 Как драгоценен гроб его? –
 Он есть блестящий тот источник,
 Отколь сокровища идут,
 Для мудрого щиты от громов,
 Для нимф уборов цветны горы [12, с. 105–106].

К предпоследней строке автор, поясняя свой образ естественнонаучным экскурсом, дает следующее примечание: «Известно, что электрическая сила не проникает шелковой материи». Однако картина явно выходит за рамки описательности, пусть и с дотошностью ученого. Явно неоднозначны художественно-речевые образы *«расторгнув гроб»*, *«воскресает»*, *«над гробом, тканью обвитом»*, *«как драгоценен гроб его?»* и другие. Они указывают в качестве своей основы на евангельское описание Воскресения Христова и некоторые пасхальные литургические и иконописные образы. Ср.: «...приходит Симон Петр, и входит во гроб, и видит одни пелены лежащие, и плат, который был на главе Его, не с пеленами лежащий, но особо свитый в другом месте» (Ин. 20:6–7); «Мироносицы увидели *гроб открытым* и нашли в нем только *ризы Господни*» [15, с. 121]; «Ты воскрес ныне из гроба, Милосердый, и вывел нас из ворот смерти. Ныне Адам *ликует*, и *радуется* Ева; вместе с ними и пророки с патриархами неперестанно *воспевают* божественную силу власти Твоей» (православные песнопения).

Отмеченные выше разнообразные приемы «картинной поэзии» Боброва, соединяющиеся с символическими, религиозно-философскими планами, воплощенные с опорой на специфический литературный слог, ярко предстают в следующем относительно законченном фрагменте:

Какие *непостижны* виды
 В час утренний и в час вечерний
 Испытный *взор* еще *обрящет*
 На сем долины возвышеньи?
Лиющесь золото лучей
 Проникнув с силою победной
Косой чертою упадает

На сопротивные хребты:
 Тогда – *явится вдруг очам*
 Единственна картина здесь. –
 Вотще с утра висят туманы,
 Доколе расточит их полдень;
 Вотще над сумрачной долиной
 Они в вечерний час слоятся;
Лучи светила озлащая,
 Иль вдруг насильно облакая
 Их в некий *сребро-синий цвет* –
 Ткут из паров воздушных легких
 Прекрасны *седьмицветны нити*. –
 Какое зрелище бесценно? –
 То *пурпурны*, то *изумрудны*,
 То *Хрисолитны переливы*
 В воздушных полостях играют
 Между ясенными тенями,
 Среди орешников, средь тутов,
 Среди раин высокопарных. –
 Какая живопись природы? [12, с. 63].

Так называемые «мнимые неправильности» поэтического слога в данном случае «работают» на создание словесно-живописной картины. Это словообразовательные «неправильности», связанные с моделями устной речи, *непостижны* (вместо *непостижимый*), *испытный* (вместо *испытующий*), *седьмицветны* (ср. у Грибоедова: «верст больше седьмисот»), *ясенные тени*. Упомянем также усечение *лиющесь*, эллипсис («Тогда – явится вдруг очам»), сложный эпитет-неологизм *сребро-синий* и т. п. Финальный вопрос-восклицание фокусирует картину в едином образе *живописи природы*. Образ этот ранее детализирован, в частности, через богатую цветовую его составляющую: *золото лучей; озлащая; сребро-синий цвет; седьмицветны нити; пурпурны, изумрудны, Хрисолитны переливы* и др.

Седьмицветны нити (ассоциативно – радуга) – характерная для Боброва библейская аллюзия, воспоминание о Божием обетовании, что мир больше не погибнет от потопа (Бытие 9:13). Она отсылает и к Апокалипсису: «В Откровении (IV, 3) мы читаем, что вокруг престола Божия была радуга, *подобная смарагду*, и в X гл. (ст. 1), что над головою ангела, которого видел Иоанн, была радуга» [15, с. 540].

Как видно, внутренняя форма данной словесной картины раскрывается не только в соотнесении с пейзажной живописью. Важный ее план – ассоциации с Небесным Иерусалимом, чаемым христианами. Именно он в Откровении дан как необыкновенно яркий зрительный образ: «Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу. Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое яспис, второе сапфир, третье халкидон, четвертое смарагд, пятое сардоникс, шестое сердолик, седьмое хризолит, восьмое вирилл, девятое топаз, десятое хризопрас, одиннадцатое гиацинт, двенадцатое аметист. А двенадцать ворот – двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины. Улица города – чистое

золото, как прозрачное стекло. Храма же я не видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель – храм его, и Агнец. И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его – Агнец» (Откр. 21:18–23).

Образ Боброва исполнен золотого цвета солнца. Ср.: «город был чистое золото <...> Улица города – чистое золото <...> слава Божия осветила его». Общим в картинах, помимо обилия ярких цветов-камней (ср.: «изумрудны переливы»), является и один из них – «блестящий подобно золоту» хризолит («седьмое основание» города). Согласно толкованию св. Андрея, под этим камнем в Откровении «обозначается, быть может, Варфоломей, блистающий многоценными добродетелями и Божественною проповедью» [16, с. 190]. Так, за яркой словесной живописью Боброва открывается библейская образность, вероятная аллегорическая параллель: многообразные цвета – «многоценные добродетели». И в конечном счете – *Слово спасения* (ср. проповедь Варфоломея), ведущее к Небесному Иерусалиму. Бобров в этом случае опирается на литературу русского барокко, в первую очередь произведения Симеона Полоцкого, творческим наследником которого стал в XVIII веке современник поэта А.А. Ржевский.

Итак, детально разворачивающийся *зрительный* образ, обилие цветowych эпитетов (иногда сложных, неологизмов), приподнятый эмоциональный фон, сквозные аналогии с произведениями живописи, «энциклопедичность» флоры и фауны изображаемых мест – вот характерные черты словесной живописи С.С. Боброва, наиболее ярко проявившиеся в его поэме «Таврида». В описательных деталях поэт в ряде случаев создает символические и религиозно-философские планы, соотносимые с библейской образностью, иконописью. Внутренняя форма слова-неологизма подчас становится основой для развертывания очередной «живой картины». Опора на традиции Державина в словесной живописи Боброва видна и в особенностях индивидуальной поэтической грамматики – усечениях, эллипсисах, новообразованиях слов по моделям устной речи.

Summary

S.A. Vasiliev. “Word Painting” in S. Bobrov’s “Tavrida” Poem.

The article views characteristic features of Bobrov’s “word painting” style as revealed in his “Tavrida” poem. These include expanding visual imagery, abundance of colour epithets (sometimes sophisticated, maybe neologisms), high-tone emotional background, continuous analogy with works of painting, “encyclopaedia-like” flora and fauna of the places depicted etc.

Key words: word painting, pictorial poetry, colour figures, poetical style, Derzhavin’s tradition, religious and philosophical figures.

Литература

1. *Минералов Ю.И.* История русской словесности XVIII в. – М.: Гуманит. изд. центр Владос, 2003. – 256 с.
2. *Коровин В.Л.* Семен Сергеевич Бобров. Жизнь и творчество. – М.: Academia, 2004. – 320 с.

3. *Альтиуллер М.* Беседа любителей русского слова: У истоков русского славянофильства. – М.: Новое лит. обозрение, 2007. – 448 с.
4. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка» – неизвестное сочинение Семена Боброва) // Успенский Б.А. Избранные труды. – Т. 2: Язык и культура. – М.: Школа «Языки рус. культуры», 1996. – С. 331–623.
5. *Васильев С.А.* Стилевые традиции Г.Р. Державина в русской литературе XIX – начала XX века. – М.: Изд-во Лит. ин-та им. А.М. Горького, 2007. – 256 с.
6. *Разживин А.И.* «Чародейство красных вымыслов»: Эстетика русской предромантической поэмы. – Киров: Изд-во ВГПУ, 2001. – 95 с.
7. *Паикуров А.Н.* Становление «кладбищенской» юнгианской поэтики в лирике Г.П. Каменева // Русская и сопоставительная филология. – Казань: Казан. гос. ун-т, 2005. – С. 221–225.
8. *Державин Г.Р.* Избранная проза. – М.: Сов. Россия, 1984. – 400 с.
9. *Грот Я.К.* Жизнь Державина. – М.: Алгоритм, 1997. – 688 с.
10. *Данько Е.В.* Изобразительное искусство в поэзии Г.Р. Державина // XVIII век: Сб. 2. – М.-Л.: Наука, 1940. – С. 166–247.
11. <Крылов А.А.> Разбор «Херсониды», поэмы Боброва // Благонамеренный. – 1822. – № 11. – С. 409–429; № 12. – С. 453–465.
12. *Бобров С.С.* Рассвет полночи, или Созерцание славы, торжества и мудрости порфироносных, браноносных и мирных Гениев России с последованием Дидактических, Эротических и других разного рода в стихах и прозе опытов Семена Боброва: в 4 ч. – СПб.: Тип. И. Глазунова, 1804. – Ч. 3. – 292 с.
13. Живопись XVIII века. – URL: <http://gallerys.narod.ru/xviiiicentury.htm>.
14. *Бенедиктов В.Г.* Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1983. – 816 с.
15. Библейская энциклопедия. – М.: ЛОКИД-ПРЕСС, 2005. – 768 с.
16. *Андрей св., Архиепископ Кесарийский.* Толкование на Апокалипсис. – М.: Иосифо-Волоколамский монастырь, 1992. – 223 с.

Поступила в редакцию
19.02.08

Васильев Сергей Анатольевич – доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и методики Московского гуманитарного педагогического института.

E-mail: okdomovenok@yandex.ru