

УДК 821.161.1

*Т.В. Зверева***РАДУГА: ОБ ОДНОМ ОПТИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
КОНЦА XVIII–ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКОВ**

В исследовании говорится о формировании образа радуги в русской литературе конца XVIII– начала XIX вв. Предпринята попытка выявить скрытые культурные механизмы, действие которых обусловило появление нового мотива в русской поэзии. Становление «радужного текста» рассмотрено на примере творчества таких поэтов, как М.В. Ломоносов, Н.М. Карамзин, С.С. Бобров, Г.Р. Державин, П.А. Вяземский, В.Г. Бенедиктов, Ф.И. Тютчев. Автор исследования выделяет две смысловые линии в русской литературе, связанные с образом радуги. С одной стороны, радуга является частью текстов, непосредственно обращенных к теме поэзии и поэтического творчества; с другой – входит в состав текстов, обращенных к религиозной дидактике. Качественное переосмысление данного образа осуществлено Тютчевым. В его поэзии радуга соотносена не с пространственной, а с временной парадигмой.

Ключевые слова: визуальный план, эпохальная оптика, мотив, колористический сюжет, классицизм, романтизм.

В качестве культурного символа радуга впервые возникает в Священном Писании: Творец устанавливает радугу как знамение завета, заключенного с Ноем после потопа (Быт. 9:9-17). Сияние радуги также упоминается в видениях Иезекииля (Иез. 1:28) и в Откровении (Откр. 4:3; 10:11). Радуга также является одним из самых поэтических фольклорных образов, символизирующих связь между двумя мирами – земным и небесным, человеческим и Божественным (множественные примеры бытования этого образа можно найти в исследовании А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» [1]). Между тем в литературное сознание радуга проникает довольно поздно – только к середине XIX века. В рамках настоящей статьи хотелось бы выявить механизмы, определяющие возникновение и функционирование того или иного визуального образа.

Формирование социальной оптики связано с самыми разными факторами. Важно учитывать, что внутренние механизмы культуры не только направляют человеческое зрение и открывают «горизонты видения», но и формируют сферу «невидимого». Эпохальное зрение определяется сложнейшим взаимодействием видимого и невидимого – открытого человеческому зрению и скрытого от него. Русский классицизм не знает изображения радуги. Симптоматично: в поэтическом словаре М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, М.М. Хераскова, В.В. Майкова, В.В. Капниста, Н.А. Львова и др. поэтов XVIII столетия слово «радуга» вообще не упоминается.

Подобная «слепота» связана с тем, что поэты-классицисты редко обращались к развернутым описаниям природы. В тех случаях, когда пейзаж становился объектом прямого поэтического видения, можно говорить о его вторичной функции. Например, описания природы присутствуют в оде, где выполняют роль своеобразных маркеров, определяющих, о каком времени говорится в тексте: «бурный пейзаж», как правило, связан с отрицательными коннотациями и соотносится с прошлым; напротив, «идиллический пейзаж» – неременный признак настоящего времени, навсегда преодолевшем «мрак» и «ужас» предшествующей эпохи. Противопоставление «бурного пейзажа» «идиллическому» вполне укладывается в двоичную логику классицизма. Тяготая к изображению мира, распавшегося на противоположные полюса, поэты XVIII в. неизбежно проходят мимо явлений, располагающихся в промежуточном пространстве. (Показательно, что стихотворение «Радуга» появится у Г.Р. Державина – поэта, пытающегося преодолеть дихотомию «высокого» и «низкого» и находящегося на пути создания «среднего» стиля.)

Следует иметь в виду и то, что классицизм исключает из сферы видения изменчивые пространственные формы. Стремясь избавиться от какой-либо неопределенности, эпоха XVIII столетия устанавливает строгие правила визуального восприятия, восходящие к идее направленного и заданного человеческого зрения. (Отсюда господство прямой перспективы, подавляющей свободу воспринимающего субъекта. Этими же причинами обусловлен и интерес классицизма к пластическим видам искусства. Очевидность формы, ее очерченность – неременные условия существования устойчивого мира. Господство камня определяет специфику русской культуры данного периода. «Твердь» неба вытесняет как легкость и изменчивость облаков, так и неуловимое мерцание радуги). Все вышеска-

занное отчасти объясняет, почему радуга на протяжении целого столетия не становилась объектом поэтической рефлексии.

И все же история русской литературы XVIII в. знает случаи описания неустойчивых феноменов. Прежде всего, это изображение северного сияния («зимней радуги») в «Вечернем размышлении о Божием Величии» (М.В. Ломоносов) – тексте, предвосхитившем крушение классицизма. Вообще, интерес Ломоносова к оптическим явлениям очевиден. За непродолжительный период времени им был усовершенствован телескоп, изобретены батоскоп и ночезрительная труба. В «Слове о происхождении света, новую теорию о цветах представляющее» ученый выдвинул новую теорию и доказал существование не семи, а трех основных цветов. Научные пристрастия Ломоносова как нельзя лучше отражают его интерес к проблеме зрительного восприятия. Быть может, вследствие именно этого научного интереса в его поэзии появляется «Вечернее размышление», далеко выходящее за пределы классицистского видения мира. Сам жанр «размышлений» в XVIII веке является одним из типов философской рефлексии и обозначает созерцание уже признанной истины [6. С. 61-62]. Наблюдая северное сияние, Ломоносов удостоверяется не только в чудесном порядке мира, но и обретает доказательства существования Творца. Невозможность прямого постижения Божественного образа компенсируется в «Вечернем размышлении» видением световых эффектов, через которые являет себя Высший мир. С точки зрения теологического сюжета, северное сияние тождественно радуге, поскольку радуга является символом союза Бога и человека. Вместе с тем, заключительные строки приводят к мысли об ущербности человеческого зрения, неспособного проникнуть в «тайну вещества». Серия риторических вопросов, на которые ни у автора, ни у читателя нет и не может быть ответов, указывает на кризис познания. Думается, что значение данного текста как «поворотного» для истории русской литературы все еще до конца не определено. В ломоносовской оде отражен не столько кризис познания, сколько кризис человеческого зрения. В одном из своих исследований М. Ямпольский убедительно показал, что конец европейского Просвещения был связан не только с внешними идеологическими причинами (Французская революция), но и с рядом внутренних причин, важное место среди которых занимает кризис зрения [13. С. 52-53].

Интересно, что феномен северного сияния (=зимней радуги) привлекает и Н.М. Карамзина. Ода «К добродетели» – попытка описания *Красоты* как неустойчивого феномена. Если для предшествующей культуры Красота соотносима с Вечностью и ей атрибутировано свойство постоянного пребывания в мире, то предромантизм указал на ее принципиальную пре-ходящность. Красота жизни уподоблена Карамзиным мерцанию северного сияния:

Смотрю на небо: там цветы
В прелестных радугах играют;
Златые, яркие черты
Одна другую пересекают
И вдруг, в пространствах высоты,
Сливаются с ночным мерцаньем...
Не можно ль с *северным сияньем*
Сравнять сей жизни красоты?.. [5. С. 294].

Из найденных нами текстов изображение летней радуги включено в идиллический пейзаж М.Н. Муравьевым в 1775 г., однако, проблема визуального восприятия не является для автора первичной:

А между тем как влага плещет,
Фаумантийска дева блещет,
Прекрасна спутница дождей;
И, ставши новою денницей,
Лазурь и злато с багряницей
Нам кажет в радуге своей [7. С.1 25-126]

По-видимому, перовое развернутое описание радуги дано в «Херсониде» С.С.Боброва – тексте, до сих пор недооцененным филологической наукой, но требующим к себе пристального внимания:

Се! – радости прекрасной пояс,
Семью цветами испещренный,
В завет погибели минувшей
Препоясует те равнины,
Которые еще по буре
Во влаге моются кристальной.
Там узорочная Ирида
На стебли прозябений ниже
Алмазны зерна в тишине,
Здесь, – остроумный Ломоносов,
Спаситель таинств естества!
Сии растопленные тучи,
Влечась против лица светила,
Тебе в дождях явили призму
И в поясе желто-зеленом
Те показали нити света,
Которых седмеричны роды
Ты только тщился развязать [8. С. 151].

Перед нами первый опыт построения зримого пространства. Характерно, что сквозным для «Херсониды» является императив «Зри!», а визуальная лексика является в *песнотворении* ведущей. Интерес Боброва к явлению радуги связан с постижением целостности мира в нераздельности и взаимосвязанности его полюсов. Центральный образ дан в двойном освещении: в первой половине строфы говорится о радуге Творца («завет погибели минувшей»), во второй – представлен естественный взгляд на «нити света», восходящий к ломоносовской теории света. Чудесность божественного мира корреспондирует с научной картиной мира, претендующей на объяснение непостижимого. Эти два мира уравниваются между собой, благодаря возникающей симметрии внутри строфы (9–9). Совершенно очевидно, что Бобров в большей степени не описывает, а объясняет феномен радуги.

«Радуга» (1806) Г.Р. Державина неоднократно привлекала внимание литературоведов. Из наиболее значимых интерпретаций выделим монографию Т. Смоляровой [10]. Поскольку радуга является оптическим феноменом, то ее появление, с точки зрения исследовательницы, связано с формированием фигуры Наблюдателя. Созерцание радуги характерно для эпох, которые концентрируются на проблеме человеческого зрения. На этот же интерес Державина к формам зрительного восприятия указывал в свое время еще Л. Пумпянский: «...окрашенный зрительный мир у Державина весь как будто видим нами через “оптику”, так что стихотворение становится волшебным фонарем, а гротовское издание – паноптикумом» [9. С. 131].

Действительно, появление радуги в поэзии Державина закономерно. Именно с Державина в истории русской культуры формируется интерес к цвету. Сложная колористика Державина обусловлена, с одной стороны, интересом к передаче *переходных* природных эффектов: с другой – попыткой запечатлеть индивидуальность того или иного предмета или явления. Присущая М. Ломоносову и А. Сумарокову поэтическая палитра оказалась для Державина крайне бедной, отсюда – бесконечные поиски собственного цветообозначения, нередко приводящие к механистическому суммированию отдельных цветов (как это происходит, например, в «Павлине»). Заметим, что уже современники пародировали избранную Державиным художественную стратегию. Так, например, колористические эксперименты Державина становятся объектом пародии у П.П. Сумарокова:

Жемчужно-клюковно-пожарна
Выходит из-за гор заря;
Из кубка пламенно-янтарна
Брусничный морс льет на моря.

Сквозь бело-черно-пестро-красных
Булано-мрачных облаков
Луна, стыдясь гостей столь ясных,
Не кажет им своих рогов... [8. С. 186-187].

Как бы то ни было, но характерный для предшествующего (одического) этапа поэзии световой сюжет сменяется цветовым сюжетом к концу столетия. Творческий путь Державина – это путь от «тверди небес» к «облаку» и «радуге», от четкого цветового решения пространства – к постижению неуловимости (и как следствие – неизобразимости) его красок. К началу XIX в/ в творчестве поэта возникли все предпосылки для «Радуги». Отметим, что русская литература вплоть до 1850-х гг. окажется в плену этого текста, так до конца и не сможет преодолеть потенциал державинской образности.

Еще не было замечено, что в державинском тексте сияет не одна, а несколько радуг. По своему формальному признаку данный текст восходит к анакреонтической лирике и представляет собой обращение поэта к художнику. Поэт призывает Апеллеса нарисовать радугу, которая так и остается в пространстве грядущего осуществления, поскольку кисть Художника не может соперничать с мастерством Творца:

Нет, изограф! – хоть превосходишь
Всех мастерством дивным твоим,
Вижу, что средств ты не находишь
С мастером в том спорить таким,
Чей взгляд всё один образует,
Рисует [4. С. 314].

В стихотворении Державина также говорится о творческом состязании Художника и Поэта, в котором последний одерживает победу, поскольку Апеллес бессилен изобразить радугу, в то время как читатель может удостовериться в присутствии поэтической радуги:

Пурпур, лазурь, злато, багрянец,
С зеленью тень, слиясь с серебром,
Чудный, отливный, блещущий глянец
Сыплют вокруг, тихим лучом
Зениц к утешенью сияют,
Пленяют! [4. С. 314].

Победа Поэта над Художником знаменует переворот, наметившийся в русской культуре. Напомним, что радуга была важнейшим живописным образом для эпохи европейского Просвещения – кисть художников демонстрировала власть над данным образом. Так, например, радуга является главным элементом «Аллегории живописи» (1779) Анжелики Кауфман, художницы, хорошо известной Державину, посвятившему ей послание («Анжелике Кауфман»). Радуга у Державина впервые оказывается не живописной, а *собственно поэтической темой*, испытывающей возможности слова. (В скобках обратим внимание на то, что в предшествующей – классицистской – поэзии визуальными символами *поэтического* выступают тектонические образы.).

Нельзя не сказать и о том, что стихотворение Державина сближается с «Памятником» Горация. При этом, если у Горация осуществляется спор Поэта с Государством, то в «Радуге» соперник Поэта – Творец, и поединок разворачивается в иной плоскости: что выше – Природа, созданная Богом, или Природа, описанная Поэтом? Может ли поэтическая иллюзия быть равновеликой подлинной реальности? С одной стороны, логика текста указывает на безусловность художественного дара Всевышнего, с другой – поэтическое описание радуги ничуть не уступает созданию Творца. Еще в ранней оде «Бог» Державин указал на равновеликость человеческого и Божественного, в «Радуге» эта тема решается в ином ключе – поэт говорит о равновеликости творческого дара Бога и человека.

И последнее. В державинском тексте созерцание радуги предстает как бесконечное любование, однако зрение не в состоянии присвоить реальности. Единственное, что доступно субъекту видения – наблюдать за бесконечно изменяющимся миром. С этой точки зрения «Радуга» Державина предшествует «Невыразимому» Жуковского. Отличие заключается в том, что поэт-классик мыслит в сфере живописной образности и говорит о невозможности запечатлеть мир кистью, в то время как поэт-романтик переводит разговор в иную плоскость и размышляет об ограниченных возможностях слова. Подобный перенос удара связан с тем, что для классицизма характерен культ пространственных видов искусства, поэтому основные эстетические вопросы решались в сфере архитектурных и живо-

писных построений. Романтики же поставили во главу угла временные виды (в соответствии с эстетикой Гегеля поэзия принадлежит временным видам искусства).

Казалось бы, для романтиков с их пристальным вниманием к временному модусу бытия образ радуги должен быть близок. Однако в русской поэзии XIX в. описания радуги встречаются крайне редко. Пока не совсем понятно, с чем связано действие культурных механизмов, обусловивших подобную избирательность. Скорее всего, это объясняется тяготением романтической поэзии к «бурному пейзажу». Как справедливо отметил М. Эпштейн, летний пейзаж остался эстетически неосвоенным в русской культуре [12. С. 45]. Примечательно, что почти все случаи обращения к радуге в первой половине столетия связаны не с новыми течениями, а с линией, продолжающей развитие классицизма (в первую очередь вспоминаются имена П. Вяземского, Н. Языкова, В. Бенедиктова, В. Кюхельбекера – поэтов-архаистов, отстоящих от магистральных путей русского романтизма.) При описании радуги все они наследуют опыт предшествующего столетия, используя развернутую систему архитектурных образов. Так В.Г. Бенедиктов почти буквально переносит в свои стихи державинскую образность:

За тучами солнце – не видно его!
Но там оно капли нашло дождевые,
Вонзило в них стрелы огня своего, –
И по небу ленты пошли огневые.

Дуга разноцветная гордо взошла,
Полнеба изгибом своим охватила,
К зениту державно свой верх занесла,
А в синее море концы погрузила [2. С. 56].

Вообще, поэзия В.Г. Бенедиктова отмечена расширением сферы изобразительности и формированием фигуры Наблюдателя, о чем писал в свое время Ф.Я. Прийма: «Существенная особенность поэтического почерка молодого Бенедиктова состояла в тенденции к описательности, о чем можно судить отчасти даже по названиям отдельных его стихотворений: “Облака”, “Ореллана”, “Озеро”, “Вулкан”, “Комета”, “Гроза” и т. п.». [2. С. 14]. Этими же тенденциями характеризуется поэзия Н. Языкова.

Обратимся к двум стихотворениям П.А.Вяземского («В сиянье радуга взошла...» и «Ферней»), являющимся для нас наиболее репрезентативными:

В сиянье радуга взошла,
Ее цветные пояса
Вонзились в голубое море
И огибают небеса.
И что за весть несет она?
Каким таинственным ключом
Раскрыть смысл радужной депеши,
Облитой солнечным лучом?
Есть тайна в знаменье небес,
И верю, радуги – завет
Сестре-земле, родного неба
Благовестительный привет [3. С.127].

В тексте пересекаются аллегорический (тяготеющий к поэтике XVIII в.) и символический (формирующий поэтику романтизма) планы. Следуя смысловой перспективе, заданной романтическим мировосприятием, Вяземский говорит о невозможности разгадать тайну «вести». Указание на ограниченность человеческого видения, признание «темноты» и непрочитаемости «радужного текста» восходят к общим местам романтической поэзии: реальность принципиально непостижима, а ключ от нее безнадежно утерян. Вместе с тем первая и третья строфы стихотворения, «опоясывающие» его центральную часть, продиктованы иными эстетическими законами. Цветные пояса радуги, «вонзающиеся» в небеса, – почти прямая отсылка к державинской «тверди». Последняя строфа сводит

весь текст к религиозной дидактике, что также характерно для XVIII столетия. Таким образом, *радуга* Вяземского связывает, с одной стороны, мир небесный и мир земной, а с другой – «архаистов» и «новаторов» (в терминологии Ю.Н. Тынянова).

Если в стихотворении «На небе радуга взошла...» оптический сюжет вторичен, то в «Фернее» дано развернутое описание радуги, занимающее целых три строфы:

Гляжу на картины живой панорамы.
И чудный рисунок и чудные рамы!
Не знаешь – что горы, не знаешь – что тучи;
Но те и другие красою могучей
Вдали громоздятся по скатам небес.

Великий художник и зодчий великой
Дал жизнь сей природе, красивой и дикой,
Вот радуга пышно сквозь тучи блеснула,
Широко полнеба она обогнула
И в горы краями дуги уперлась.

Любуюсь красою воздушной сей арки:
Как свежие краски прозрачны и яркие!
Как резко и нежно слились их оттенки!
А горы и тучи, как зданья простенки,
За аркой чернеют в глубокой дали [З. С.350-351].

Как и в первом стихотворении, в этом фрагменте угадывается явное влияние восходящей к Державину архитектурной образности («краями дуги уперлась», «воздушная арка», «зодчий великий»). На этом связь с предшествующей традицией заканчивается. Философский сюжет «Фернея» связан с осознанием ограниченности века Просвещения. Идеи Вольтера, которыми был увлечен XVIII век, потерпели крах. В стихотворении присутствует две реальности – вечный мир природы, основанный Творцом, и бранный мир идей, созданный человеком. Автор отдает свое предпочтение первому – философия Вольтера несостоятельна, она не гармонизирует мир, а привносит в него «страсти». Именно поэтому взгляд Вольтера не в состоянии увидеть величия природы:

И, на горы глядя, спускался он ниже:
Он думал о свете, о шумном Париже...
.....
Не мог покориться мирительной власти
Природы бесстрастной, разумно спокойной,
С такой любовью и роскошьюстройной
Пред ним расточившей богатства свои [З. С. 351].

«Слепота» философа приводит к тому, что бытие «немее» и обращается в «мертвую букву». Животворящее сияние радуги доступно только автору, осознавшему заблуждения рационалистического века. Знаменательно, что окружающий мир под его взглядом трансформируется в «картины», функцию «рамы» при этом выполняет радуга, становящаяся знамением нового союза между небом и землей. Человеку отведена роль созерцателя: не случайно, в творчестве Вяземского 1850-1870-х гг. так часты описательные картины, в которых объектный план превалирует.

Если для Вяземского радуга знаменует присутствие Творца в мироздании, то в стихотворении Ф.И. Тютчева радуга – всего лишь «минутное торжество» жизни:

Как неожиданно и ярко,
На влажной неба синеве,
Воздушная воздвиглась арка
В своем минутном торжестве!

Один конец в леса вонзила,
Другим за облака ушла –
Она полнеба обхватила
И в высоте изнемогла.

О, в этом радужном виденье
Какая нега для очей!
Оно дано нам на мгновенье,
Лови его– лови скорей!
Смотри – оно уж побледнело,
Еще минута, две – и что ж?
Ушло, как то уйдет всецело,
Чем ты и дышишь и живешь [11. С. 222].

Тютчев в совершенстве усваивает ту линию, которую наследовал в свое время Державин – линию немецкой моралистической оды. Несомненно, что Тютчев нарочито использует уже отжившие «архаические» формулы, как бы намеренно обнажая свою связь с державинским стилем («синева», «арка», «пронзила», «воздвиглась», «торжество» – все это слова из поэтического словаря второй половины XVIII в.). В основании композиционной структуры текста лежит принцип симметрии: если первая строфа обращена к архаическому словарю, то в следующей части используется арсенал поэтических средств, характерных для романтического лексикона («нега», «виденье», «мгновенье»). Радужная «арка», безусловность которой утверждена всем строем классического языка, сменяется «виденьем». Так осуществляется связь классицистской и романтической эстетики. Будучи выражением идеи эфемерности мира радуга становится временным образом. При этом тютчевский мир не может быть присвоен человеком, поскольку реальность в большей степени соотносима со временем, нежели с пространством.

Думается, приведенных примеров достаточно для того, чтобы сделать некоторые заключения. Результаты исследования показали, что практически все тексты, обращенные к образу радуги, так или иначе соотносятся с державинской традицией. В связи с этим возникает две линии в русской литературе, тесно переплетенных между собой. С одной стороны, будучи сокровенной темой, неизменно испытывающей возможность поэтического слова, радуга становится частью текстов, непосредственно обращенных к теме поэзии и поэтического творчества; с другой – будучи выражением Божественного начала, входит в состав текстов, обращенных к религиозной дидактике. Во всех этих случаях радуга соотносена с пространством. Качественное переосмысление данного образа осуществлено Тютчевым, в творчестве которого временной модус бытия является определяющим.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских предания и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. М.: Сов. писатель, 1995. Т. 1.
2. Бенедиктов В.Г. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1983. (Б-ка поэта. Большая серия).
3. Вяземский П.А. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1958. (Б-ка поэта. Большая серия).
4. Державин Г.Р. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1957. (Б-ка поэта. Большая серия).
5. Карамзин Н.М. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1966. (Б-ка поэта. Большая серия).
6. Левитт М. «Вечернее» и «Утреннее размышления о Божием величестве» Ломоносова: Опыт преодоления теологического контекста // XVIII век. СПб.: Наука, 2006. Вып. 24. С. 57-70.
7. Муравьев М.Н. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1967. (Б-ка поэта. Большая серия).
8. Поэты 1790–1810-х г. Л.: Сов. писатель, 1971. (Б-ка поэта. Большая серия).
9. Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000.
10. Смолярова Т. Зримая лирика. Державин. М.: Новое лит. обозрение, 2011.
11. Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. Л.: Сов. писатель, 1987. (Б-ка поэта. Большая серия).
12. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высш. шк., 1990.
13. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: AdMarginem, 2000.

*T.V. Zvereva***RAINBOW: ABOUT ONE OPTICAL PLOT IN RUSSIAN POETRY OF THE END OF XVIII – FIRST HALF OF XIX CENTURIES**

The object of research is the rainbow image in the Russian literature of the end of XVIII – the beginnings of XIX centuries. The author of this article attempted to reveal the latent cultural mechanisms which have caused the occurrence of a new motive in Russian poetry. The image of a rainbow is considered by the example of creativity of M.V. Lomonosov, N.M. Karamzin, S.S. Bobrov, G.R. Derzhavin, P.A. Vjazemskij, V.G. Benediktov, F.I. Tyutchev. The author of research allocates two semantic lines in Russian literature, connected to the rainbow image. On the one hand, a rainbow is a part of the texts directly turned to a theme of poetry and poetic creativity; on the other hand - a rainbow is a part of the texts turned to religious didactics. Qualitative reconsideration of the given image is carried out in Tyutchev's poetry, where the image of a rainbow is referred not to a spatial paradigm, but to a time paradigm.

Keywords: visual plan, epoch-making optics, motive, coloristic plot, classicism, romanticism.

Зверева Татьяна Вячеславовна,
доктор филологических наук, профессор

ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»
426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1 (корп. 2)
E-mail: tvzver.1968@yandex.ru

Zvereva T.V.,
Doctor of Philology, Professor

Udmurt State University
426034, Russia, Izhevsk, Universitetskaya st., 1/2
E-mail: tvzver.1968@yandex.ru