

Е.Е. Процин
E.E. Proshchin

**АКУСТИЧЕСКАЯ ТРИАДА «МИР – АВТОР – ТЕКСТ»
В ОДАХ М.В. ЛОМОНОСОВА**

**THE ACOUSTICAL TRIAD "WORLD – AUTHOR – TEXT"
IN M.V. LOMONOSOV'S ODES**

Предметом исследования является акустическое начало как жанрообразующий принцип од М. Ломоносова. Объектом исследования стали оды похвальные в творчестве классицистского поэта. Автор обосновывает каузальный характер произведения XVIII столетия, его параэстетическую обусловленность. Особое внимание уделено принципам авторепрезентации в творчестве Ломоносова и других писателей, началу процессу становления художественного произведения как полноценного и автономного. Ключевое направление исследования – доминанта аудиотактильности в одах Ломоносова и ее реализация в композиции торжественной оды, которая организована в рамках триады «мир — автор — текст», каждый из элементов которой участвует в создании стройной модели жанра. Новизна исследования заключается в предложенной идее композиционной триады. В статье впервые ставится вопрос о концептуальном влиянии акустической доминанты на структуру одического жанра, разобраны ее основные элементы и особенности их взаимодействия. Подробно проанализированы образные и мотивные аспекты, демонстрирующие преференцию голосовой стихии в произведениях Ломоносова, особенно в оде «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года». Особое внимание уделено и другим одам и сопутствующим им жанрам, наиболее благоприятным образом демонстрирующим реализацию анализируемой акустической триады.

Ключевые слова: аудиотактильность, классицизм, композиция, М.В. Ломоносов, ода.

Based on the material of solemn odes of classicist poet, the paper examines acoustical aspects of M. Lomonosov's odes as a genre defining principle. The author of the study points out causative nature of the 18th century poetical works and its para-aesthetical orientation. Then, the paper focuses on the principles of auto-representation in Lomonosov's legacy as well as in creative practices of the other writers of the same period and the process of establishment of literary works as independent and autonomous. The author devotes the key focus to the predominant character of the audile-tactile in the odes of Lomonosov and its embodiment in solemn odes, which are organised around the triad "world – author – text", all elements of which have a part in the composition of the genre model. The idea of this compositional triad provides the originality and the novelty of the study. The author of the paper suggests the idea of the conceptual influence of acoustical aspects on the structure of ode, analyses the main elements of it and the specificity of interconnection of acoustical aspects and structure of the ode. Close attention is

paid to the imaginary and motive aspects of the odes, providing the basis for the argument that vocal elements are prevalent in Lomonosov's odes, especially in "Ode on the Day of the Ascension to the All-Russian Throne of Her Majesty the Empress Elisaveta Petrovna, the Year 1747". Particular attention is paid to other odes and accompanying genres that most favourably demonstrate the realisation of the analysed acoustic triad.

Key words: *audile-tactile, classicism, composition, M.V. Lomonosov, ode.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-56-1-63-69

Одическая поэзия, будучи некогда центральным феноменом литературы, уже в начале XIX века быстро сдает свои позиции и практически остается за пределами внимания позднейших поэтов. Предпринятая еще позднее рецепция, она же ревизия XVIII столетия еще больше усугубляет эстетическое аутсайдерство жанра. Так, В.Г. Белинский в своей статье «Портретная галерея русских писателей. 1. Кантемир» декларативно возводит новую русскую литературу к творчеству упомянутого в названии статьи поэта. Критику представляется объективным деление литературы на сатирическую и риторическую. Он однозначно декларирует художественное главенство первой модели, которая, по его мнению, ближе к жизни, а не фантазии, и является причиной дальнейшего развития той линии русской литературы, которая совершенно логично приводит к реализму. Понятно, что Белинский ангажирован самим своим стремлением к выработке постромантических категорий и формул, но его статья в исторической перспективе сыграла весьма отрицательную роль, сведя деятельность М. Ломоносова, В. Петрова, Г. Державина и других адептов одического жанра к некоей вторичности, их расположению за пределами перспективного магистрала русской литературы. Меж тем работы Г. Гуковского и других «переоткрывателей» словесной культуры XVIII века показали уже почти сто лет назад, что ода есть важный и интересный феномен, ее история – один из любопытнейших сюжетов галантного столетия. Представить одописца только в рамках оценочно негативного, сервильного дискурса не представляется возможным. Более того, становление и развитие отечественной оды проливает свет на генезис того процесса, который можно обозначить как становление и упрочение самой первой модели авторской референции в русской европейской поэзии.

Однако для начала надо выявить актуальный для первой половины XVIII столетия «кузус» поэта, да и самой литературы. Представляется весьма неадекватным рассмотрение тогдашней ситуации как полноценной, то есть как вполне сложившегося «поля литературы». Конечно, ряд «игроков», то есть авторов, рефлексировавших свою эстетическую личность, тогда уже существовал, но по большей части эти автомаркеры функционировали лишь как элементы игры в литературную ситуацию. Иными словами, главным препятствием для авторефлексии оказывается вовсе не нормативная эстетика классицизма с ее жестким жанровыми требованиями a priori. По словам В. Живова, «в царствование Петра Великого литературная деятельность вновь перестает быть отдельной социальной ролью. Новые литературные тексты создаются: панегирики, полемические трактаты, пьесы для театра, исторические повествования. Их создание, однако, всегда выступает как добавочное занятие, как отдельные поручения, выполняемые лицами, в основном занятыми чем-то иным: епископами, дипломатами, чиновниками, преподавателями духовных школ, работниками печатного двора. Это возвращение к старой ("древнерусской") ситуации, видимо, не случайно. Эстетическая установка вновь становится вторичной, подчиненной, и на первый план выходит дидактическая функция литературных текстов» [2, 26].

С учетом подобных условий рассуждение о полноценной поэтике произведения представляется довольно рискованным занятием. Вряд ли можно говорить, что тексты русского XVIII столетия – такие же «произведения», как одновременная им литература Западной Европы. Они чересчур зависят от экстралитературных факторов, они не могут быть адекватно поняты, если мы будем исходить лишь из проблематики эстетической

автономии, коей они как раз не обладают совершенно. Можно предложить для такого понимания текста механизм параэстетической каузальности как ситуации дефицита эстетической автономии текста. «Фактически всякий текст в этой ситуации неизбежен как текст «на случай», но не стоит понимать случай ограниченно, как, например, действительный хроникальный факт, что периодически эксплицируется, начиная с названия произведения (самый классический случай – названия од похвальных и батальных, причинность появления которых вменяется самими политическими событиями). «Случаем» в таком понимании становится не исторический факт, но всякий рецептивный жест, связующий русского автора с матричной культурой» [5, 48].

То есть принципиально важным становится внешний контекст произведения. Кто заказчик (в широком смысле этого слова) и слушатель этого текста? Какова его прагматика, неотрывно связанная с биографией автора, его чаяниями вполне материальных благ как возможных последствий создания одических текстов? Подчеркнем, что принципиально важно не рассматривать такое существующее положение вещей как пример низкого и малоэтичного сервизма. Подобное толкование излишне прямолинейно. Просто не возникла еще возможность художественной автономии, и литература, как и многие другие социокультурные феномены, есть следствие и содержание реформы сверху на тот момент. Чтобы поэт стал рассматриваться как несомненно «видимая» величина, оказалось нужным смоделировать целый ряд литературных параметров. И во многом этот процесс складывался внутри одической парадигмы. По крайней мере, Ломоносов пришел к достаточно стройному представлению, что есть поэт как категория текста и голос власти. И крайне важно, что это еще не текст как письмо, то есть преимущественно визуальный объект. Конечно, саму поэзию Ломоносов понимает как феномен звучащего слова, исходит (используем термин М. Маклюэна) из специфики аудиотактильности, что и в его время, и в последующие этапы русской литературы оказывает мощнейшее влияние не просто на поэтический строй, а именно на особенности поэтической авторепрезентации, которую можно рассмотреть как направленность на пространство, обладающее особой конфигурацией.

Для классицистской и не только классицистской литературы авторепрезентация – это не политическая концепция, а скорее образ самой Империи, по отношению к которому конструируется особая позиция, не предполагающая эстетической автономии, будь то суперпозиция одическая или динамическая позиция романа-путешествия. То есть сохраняется непосредственность обращения к слушателю, а не зрителю, а контрнаправленным эффектом оказывается модус слушания самого автора, точнее его текстуально имплицитного двойника. Что высокие, что низкие жанры неизбежно демонстрируют общую тенденцию установки на акустический эффект. Для самого Ломоносова это факт настолько безусловный, что он совершенно не отделяет поэтическое от риторического, понимая и то, и другое как явление одного порядка: «Красноречие есть искусство о всякой данной материи красно говорить и тем преклонять других к своему об оной мнению. <...> Слово двояко изображено быть может – прозою или поэмою» [3, 91]. И это не только подчеркивает риторическую природу подобного текста, это явление более глубокое, позволяющее понимать социополитическую конфигурацию русской поэзии в целом. Пожалуй, ода похвальная репрезентирует ее в наибольшей степени, и объяснить это можно через оппозицию акустического и визуального начал с абсолютной доминантой первого элемента как решающего конструктивного фактора в создании поэтического образа мира Империи и ее поэта. Еще Ю. Тынянов подчеркивал концептуальный характер оды, в которой соотношение ее элементов выглядит преднамеренно системным: «Ода Ломоносова может быть названа ораторской не потому или не только потому, что она мыслилась произносимой, но потому главным образом, что ораторский момент стал определяющим, конструктивным для нее. Ораторские принципы наибольшего воздействия и словесного развития подчинили и преобразили все элементы слова. Произносимость как бы не только дана, но и задумана в его оде» [8, 241].

Мы хотим предложить своего рода модель, описывающую связь триады «мир – автор – текст». В классической версии первым ее элементом является некий «голосовой запрос извне», собственно, и делающий возможным акустический артикул поэта как отзыв на внешний запрос. Позднее добавляется и третий элемент, своеобразный перспективный отклик мира, инспирированный акустической интенцией поэта. Один из самых показательных примеров классической, состоящей из двух элементов модели — знаменитая «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года» М.В. Ломоносова. Уже в третьем десятистии произведения выводится акустически-жестовый персонифицированный образ имперской власти:

Тебя прияв обლობызала:
Мне полно тех побед, сказала,
Для коих крови льется ток.
Я россом счастьем услаждаюсь,
Я их спокойством не меняюсь
На целый запад и восток [4, 198].

Характерно, что Елизавета как гарант «тишины», то есть мирной внешней политики Империи, обеспечивает гомогенность и непрерывность российского хронотопа («я их спокойством не меняюсь»). Высокий жанр неизменно апеллирует к непрерывности изображаемого мира, он не терпит деформаций, лакун и разрывов. Поэтому звук, не дополняющий жест, а являющийся центральным событием императорской космогонии, и есть тот медиум, который распространяется в универсуме беспрепятственно и без потери своих качеств. Это своего рода «полногласие», невозможное в контексте физических законов, но лирически абсолютно дозволенное. Одним из встречных эффектов имперского одического голоса становится отклик со стороны самого поэта, но это не появление второго, равноценного голоса. В оде нет ни намек на диалогизм: содержание, которое говорится, а точнее, как бы поется от лица одического поэта, фактически дублирует политическую повестку, спускаемую свыше. В нашем примере акустический артикул поэта возникает в пятой строфе:

Чтоб слову с оными сравняться,
Достаток силы нашей мал;
Но мы не можем удержаться
От пения твоих похвал. [4, 199].

Соответственно, это делает звук и голос безальтернативными; весь мир, точнее, его звучание редуцируется к голосу власти и изоморфному ей гласу одического поэта:

Вы, наглы вихри, не держайте
Реветь, но кротко разглашайте
Прекрасны наши времена [4, 199].

Любопытно, что в полном соответствии с поэтикой барокко это не только «природный» мир, но и мир понятийный, мир научных абстракций, и два этих мира не противопоставлены, а совершенно тождественны по отношению к механизму редукции:

Тогда божественны науки
Чрез горы, реки и моря
В Россию простирали руки,
К сему монарху говоря:

«Мы с крайним тщанием готовы
Подать в российском роде новы
Чистейшего ума плоды» [4, 200].

Логическим итогом всех перечисленных «голосовых» процессов становится полноценное введение в текст категории видения, которая генерирует классический образ российского пространства, характеристики которого, по сути, изоморфны принципу непрерывности мира в его акустической версии:

Возри на горы превысоки,
Возри в поля свои широки,
Где Волга, Днепр, где Обь течет;
Богатство, в оных потаенно,
Наукой будет откровенно,
Что щедростью твоей цветет [4, 202].

Тотальность российской географии является именно следствием подчиненности визуального принципа акустическому. Иными словами, в нем не обнаруживается аутентичных примет, потому что зрение еще никак не связано со «чтением», если понимать под последним интерпретацию лирической субъективной активности. Слух и голос есть начало линейности, геометрического и географического порядка. Изнутри барочной неправильности, асимметрии слух и голос создают возможность той конфигурации, которая приводит к более-менее упорядоченному, регулярному типу пространства, в котором зрение ничего не открывает, а скорее просто указывает на то, что уже стало доступным через слышание.

Интересно, что субжанровые одические модификации связаны с одной и той же логикой развертывания вышеупомянутой триады. Так, ода батальная, а не похвальная включает в себя тот же «голосовой запрос извне». В знаменитой «Оде на взятие Хотина» его источником оказывается даже не Кастальский ключ, что выглядело бы несколько каламбурно, а выходящая из звукового ландшафта Олимпа божественная мелодия самих муз:

Не Пинд ли под ногами зрю?
Я слышу чистых сестр музыку!
Пермесским жаром я горю,
Теку поспешно к оных лику [4, 18].

Посредником между аудиальным и визуальным оказывается влага того же Кастальского источника. Умываясь им, одический поэт обретает дар всепроникающего видения, которое может достичь даже северных стран. Кстати говоря, именно в этой оде мы видим зарождение пророческой образности, наличие сверхъестественной метаморфозы, так известной широкому читателю по «Пророку» А. Пушкина, где, впрочем, зрение все так же совершенно подчинено слуху, несмотря на солидный хронологический промежуток между этим текстом и одами Ломоносова. Иерархическая согласованность двух способов освоения хронотопа перестает быть константной только в послепушкинские времена, что лишней раз подчеркивает магистральное значение одической картины мира, так эффектно творимой поэтом еще в XVIII столетии.

Вернемся к батальной оде. Ее своеобразие заключается в том, что одический поэт еще не получил полновесную монополию на ответный глас. Этот мотив, задаваемый сразу, в первой строфе, как будто пробуждает к жизни тотальное звучание всего одического мира. Понятно, что описание битвы без ее акустического блеска попросту невозможно в рамках исповедуемого Ломоносовым стилевого барокко, но кажется, что без звука и голоса не

может обойтись ни один из феноменов батальной вселенной, невзирая на его одушевленность и неодушевленность.

Представляется очень важным существенное отличие батальной оды Ломоносова от пионерской «Оды торжественной о сдаче города Гданска» В.К. Тредиаковского. Несмотря на то, что уже у этого поэта может быть отмечено появление иерархической аудиально-визуальной модели, но она еще не реализована по-настоящему системно. Характерно, что в самой первой строфе «вижу» предшествует акустическому маркеру «слышу», чего нет у Ломоносова. Да и далее маркер визуальный неоднократно возникает в тексте, например:

Видишь, что Алциды готовы;
Жителей зришь беды суровы [7, 132].

В данном примере контекст визуального еще более актуализирован введением глаголов с практически неотличимой семантикой. Таким образом, безусловный примат аудиального в одах Ломоносова не прослеживается в произведениях Тредиаковского, которым свойствен как минимум паритет двух начал.

Отметим очевидную аналогию образов одического поэта и адресата ее од, российской императрицы. Она заключается в педалировании образов вершины, высоты. В случае с поэтом это именно гора поэзии, Парнас. Ключевой образ, связанной с главой государства, – это сам ее трон. Парнас и трон связует мотив восхождения, однако не стоит делать вывод, что тем самым Ломоносов тщится сравняться или каким-то образом конкурировать с императрицей. Дело скорее в безальтернативности «фигуры на возвышении»: поэт не пластически, а именно акустически уподоблен фигуре власти, то есть полностью ей подчинен в связи с проводимой аналогией. Подчеркнем, что вершина – идеальный локус для голоса, беспрепятственно распространяющегося во все пределы и концы. А на высшем уровне голос оказывается настолько гармоничен и согласован с универсумом, что как бы диалектически переходит в тишину, которая не отменяет голос, а является его своеобразным акм: «Скакание холмов и деревьев, рукоплескание рек и тому подобное не может смутить соразмерности, говоря ломоносовскими словами – стройности огромного и прекрасного универсума, его тишины. При этом тишина – это не просто порядок, но согласие, основывающееся на *взаимопонимании, взаимообщении* на одном и том же языке» [1, 47]. В стихотворении 1754 года вершина не только источник голоса, она попросту отождествляется с императрицей:

Не в сих ли образ всех Елисаветы зрим?
Она взошла к звездам величеством своим;
Мы крепостью ее от сопостат покрыты,
И в бедствия волнах бежим к ней для защиты;
От ней на подданных течет щедрот поток
И разливается на запад и восток.
Прекрасная гора, от бога утверждена,
Елисавет, венцем и славой увязенна,
Среди Российского Рая недвижно стой [7, 552].

Таким образом, голосовое, аудиотактильное начало не одна из многочисленных черт од Ломоносова, но ключевое его начало: «анализируя произведения XVIII столетия, совершенно недостаточно рассматривать их в рамках закономерностей жанровой литературы, но гораздо результативнее понимать их как аппликацию речевого события, которое извне завершает то, что потом станет литературным произведением без задействования механизмов подобного рода» [6, 10]. Несмотря на сознательную ориентацию на актуальные модели западноевропейской словесности, оды русского автора сохраняют в себе акустическую доминанту, свойственную предшествующей эпистеме, и тем

самым создается оригинальный стилистический конгломерат, воздействие которого на последующую отечественную поэзию будет иметь очень длительные последствия, вопреки до сих пор распространенному мнению о неплодотворности «высоких» классицистских матриц.

1. Бухаркин П.Е. *Поэзия Ломоносова: стилистика и проблематика торжественной оды* // *Литературная культура России XVIII века. Вып. 4.* СПб., 2011. С. 33–47.
2. Живов В.М. *Первые русские литературные биографии как социальное явление: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков* // *Новое литературное обозрение.* 1997. № 25. С. 24–83.
3. Ломоносов М.В. *Краткое руководство к красноречию* // М.В. Ломоносов. *Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 7. Труды по филологии (1739–1758 гг.).* М.–Л., 1952.
4. Ломоносов М.В. *Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 8. Поэзия. Ораторская проза. Надписи (1732–1764 гг.).* М.–Л., 1959.
5. Процин Е.Е. *Феномен параэстетической и метапоэтической каузальности в русской литературе XVIII столетия* // *Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки.* 2017. № 6. С. 45–52.
6. Процин Е.Е. *Принцип «слабой границы» текста в русской литературе XVIII столетия* // *Палимпсест. Литературоведческий журнал. Н. Новгород, 2020. № 1(5).* С. 7–18.
7. Тредиаковский В.К. *Избранные произведения.* М.–Л., 1963.
8. Тынянов Ю.Н. *Ода как ораторский жанр* // Тынянов Ю.Н. *Поэтика. История литературы.* Кино. М., 1977. С. 227–252.