

- 227 -

*

ОДА КАК ОРАТОРСКИЙ ЖАНР

Среди многозначных терминов, входящих в состав определения литературного произведения, особое внимание привлекает понятие *установки*.

Что такое установка в каком-либо литературном произведении, жанре, направлении?

Уже нельзя более говорить о произведении как о «совокупности» известных сторон его: сюжета, стиля и т. д. Эти абстракции давно отошли: сюжет, стиль и т. д. находятся во взаимодействии, таком же взаимодействии и соотносённости, как ритм и семантика в стихе. Произведение представляется системой соотносённых между собою факторов. Соотносённость каждого фактора с другими есть его *функция* по отношению ко всей системе¹. Совершенно ясно, что каждая литературная система образуется не мирным взаимодействием всех факторов, но главенством, выдвинутостью одного (или группы), функционально подчиняющего и окрашивающего остальные. Такой фактор носит уже привившееся в русской научной литературе название доминанты (Христиансен, Б. Эйхенбаум)². Это не значит, однако, что подчиненные факторы неважны и их можно оставить без внимания. Напротив, этой подчиненностью, этим преобразованием всех факторов со стороны главного и сказывается действие главного фактора, доминанты.

Совершенно также ясно, что *отдельного* произведения в литературе не существует, что отдельное произведение входит в систему литературы, соотносится с нею по жанру и стилю (дифференцируясь внутри системы), что имеется функция произведения в литературной системе данной эпохи. Произведение, вырванное из контекста данной литературной системы и перенесённое в другую, окрашивается иначе, обрастает другими признаками, входит в другой жанр, теряет свой жанр, иными словами, функция его перемещается.

Это влечет за собою перемещение функций и внутри данного произведения, доминантой оказывается в данной эпохе то, что ранее было фактором подчиненным.

Так изменяется понятие «высокого» и «низкого» из эпохи в эпоху, так пушкинская проза, бывшая в своей системе литературы «трудной» (Шевырев)³, служит теперь примером «легкой»; так Лермонтов, бывший для современников примером эклектического поэта (Б. Эйхенбаум)⁴, позже, ко времени Огарева, становится

- 228 -

примером резко оригинального поэта⁵; так произведения, перенесённые из своей национальной системы в чужую, приобретают совершенно иную функцию.

Литературная система соотносится с ближайшим внелитературным рядом — речью, с материалом соседних речевых искусств и бытовой речи. Как соотносится? Другими словами, где ближайшая социальная функция литературного ряда? Здесь получает свое значение термин *установка**. Установка есть не только доминанта произведения (или жанра), функционально окрашивающая подчиненные факторы, но вместе и функция произведения (или жанра) по отношению к ближайшему внелитературному — речевому ряду**.

Отсюда огромная важность речевой установки в литературе.

1

Литературная борьба первой половины XVIII века шла вокруг вопроса о функциях поэтической речи. Что самым важным пунктом здесь было то или иное конструктивное использование как фонических элементов стиха, так и семантических, что в том или ином отношении к их функциональной связи заключался ответ о направлениях поэзии, было

ясно для враждующих сторон. Именно тогда, при недавней метрической революции, при свежести стихового начала, яснее всего обнаруживалась специфичность слова в стихе.

Самая жестокая борьба шла в *лирике*, виде, яснее всего представляющем

- 229 -

сущность поэтического слова, как бы предоставленном игре всех его сил.

Яснее всего основной вопрос сказался в борьбе вокруг оды, в которой и обозначились два враждебных течения, по-разному решавших вопрос о поэтическом слове.

В § 1 своей Риторике 1748 г. Ломоносов пишет: «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. <...> Первым образом сочиняются проповеди, истории, учебные книги, другим составляют имны, оды, комедии, сатиры и других родов стихи»⁸. Отметим здесь корректив, который Ломоносов внес в первое издание своей риторики («Краткое руководство к риторике на пользу любителей сладкоречия», 1744): там предложенную материю следовало «пристойными словами изображать на такой конец, чтобы слушателей и читателей о справедливости ее *удостоверить*»⁹. «Преклонить» второй редакции не есть «удостоверить» первой. Здесь убедительности красноречия противопоставлена его «влиятельность»: не убедить в справедливости и не «пристойными словами изображать», а «красно говорить» и «преклонить слушателя». В том, что такое различие для риторики существенно, убеждает известная, вероятно, Ломоносову характеристика двух родов витийства, которую дает Лонгин: «<...> выпреннее не убеждает слушателей, но приводит в иступление; удивляющее до изумления подлинно всегда берет верх над убеждающим и приятным»¹⁰. Таким образом, не случайно Ломоносов обострил вопрос во втором издании: убедительно-логическое использование ораторского слова было отвергнуто и выбрано эмоционально-влиющее. При этом Ломоносов подчеркивал разницу между поэтическим словом и логическим словесным построением¹¹, намечавшуюся в самом определении задач поэзии; в конце главы «об изобретении доводов» Ломоносов предупреждает: «При правилах сей главы приложенные примеры изображены больше по-логически для яснейшего понятия. Но у авторов, в красноречии искусных, полагаются доводы с пристойными украшениями, и совсем иной вид имеют» (§ 93). И как бы в противовес понятию витийства, у Тредиаковского сближенного с «премудростью»¹², Ломоносов говорит в главе «О возбуждении, утолении и изображении страстей»: «О предложенных в сей главе правилах для возбуждения, утоления и изображения страстей может кто подумать, что они не происходят от общего источника изобретения, то есть от мест риторических, как учения, в прочих главах предложенныя. Правда, что оне имеют свое основание на философском учении о нравах, однако причины, возбуждающие страсти, должно распространять из помянутых мест риторических <...>» (§ 128).

Все это отразилось на витийственной организации поэтического жанра с установкой на внепоэтический речевой ряд — витийство, на организации *оды*.

- 230 -

Элементы поэтического слова оказывались в оде использованными, конструированными под углом ораторского действия.

Здесь это «ораторское действие» и может и должно быть рассматриваемо прежде всего как своеобразный принцип конструкции, доминанта, позволявшая вскрыть в поэтическом слове новые стороны и вместе являвшаяся установкой по отношению к ближайшим внелитературным рядам.

2

Ода как витийственный жанр слагалась из двух взаимодействующих начал: из начала наибольшего действия в каждое данное мгновение и из начала словесного развития, развертывания. Первое явилось определяющим для стиля оды; второе — для ее лирического сюжета; при этом лирическое сюжетосложение являлось результатом компромисса между последовательным логическим построением (построение «по

силлогизму») и ассоциативным ходом сцепляющихся словесных масс. У Ломоносова богатство каждой стиховой группы, строфы отвлекает от схематического костяка «логического» построения. И впоследствии, среди продолжателей и эпигонов, ода разложилась на эти два основных русла: одни, эклектически соединяя теорию Ломоносова с враждебными, пошли по пути сюжетного костяка оды — и так укрепилось в борьбе противоположных течений название «сухой оды», другие пошли по пути ассоциативного сцепления образов — и так укрепилось название «бесмысленной оды».

Начало наибольшего действия в каждый данный миг побеждало в лирике Ломоносова, и вот почему: чем сильнее осознавалось витийственное назначение стиха, чем более стих осознавался как произносимый, тем большее значение получал сукцессивный, задерживающий момент¹³, ценность каждой строфы, каждой стиховой группы самих по себе; при ораторски-эмоциональном плане, в котором мыслилось воздействие слова, взамен логического, силлогистического костяка вырасталось другое основание развертывания слова: напряжение и разрешение в прерывистом течении, в максимальном напряжении и максимальной разрядке. Вместе с тем — при условиях наибольшего действия каждого данного стиха — ода разрасталась количественно: число строф определялось не развитием и исчерпанностью темы (или не только ими), но и, главным образом, исчерпанностью ораторских воздействий. Количество строф в оде Ломоносова равно от 12 до 32, причем средним является 23—24¹⁴. У Петрова, развившего до крайности «декаданса» свойства ломоносовского стиля, это число достигает уже 50.

Вместе с тем витийственное начало оды выдвигало с большой силой вопрос об ее интонационной организации: ораторское, с установкою произносимости, стиховое слово должно было быть организовано по принципу наибольшего интонационного богатства.

- 231 -

Самая десятистрочная строфа оды представляла сложную и податливую канву для особого синтактико-интонационного строя*.

Главную роль здесь играло распределение синтаксических целых между четырехстрочной малой строфой, входящей в состав большой строфы, и двумя трехстрочными абзацами. Здесь вырисовывались два организующих момента: момент паузальный и момент интонационный.

Вопроса о распределении синтаксических целых касается Ломоносов в Риторике (§§ 43, 44), в характеристике периодов. Ломоносов различает три рода периодов: *круглые и умеренные, зыблющиеся и отрывные*; круглые и умеренные — такие, в которых «члены, также подлежащие и сказуемые величиною не много разнятся»; зыблющиеся — «ежели в периодах части, то есть члены, или в членах подлежащие и сказуемые будут очень неравны»; отрывные — когда «речь состоит из весьма коротких и по большей части одночленных периодов, в которые могут переменены быть долгие чрез отъятие союзов». (Характерно, что на круглые периоды сам Ломоносов не дает *стиховых* примеров, считая их, по-видимому, как бы нейтральной базой, на которой должен выделиться интонационный рисунок)¹⁶.

Примером круглых и умеренных периодов может служить такая строфа:

Я слышу Нимф поющих гласы,
Носящих сладкия плоды,
Там в гумнах чистят тучны класы,
Шумят огромныя скирды.
Среди охотничей тревоги
Лесами раздаются роги,
В покое представляя брань.
Сию богине несравненной
В избыток принесут осенной
Земля, вода, лес, воздух дань [VIII, 793].
Пример зыблющегося:

Как лютой мраз она прогнавши,
Замерзлым жизнь дает водам,
Туманы, бури, снег поправши,
Являет ясны дни странам,
Вселенну паки воскрешает,
Натуру нам возобновляет,
Поля цветами красит вновь:

Так ныне милость и любовь
И светлый Дщери взор Петровой
Нас жизнью оживляет новой [VIII, 96].

- 232 -

Пример отрывного:
Уже врата отверзло лето,
Натура ставит общий пир,
Земля и сердце в нас нагрето,
Колелет ветви тих зефир,
Объемлет мягкий луг крилами,
Крутится чистый ток полями,
Брега питает тучный ил,
Листы и цвет покрылись медом,
Ведет своим довольство следом

Поспешно красный вождь светил [VIII, 103].

Таким образом, круглый и умеренный строй представляет собою распределение трех синтаксических целых по трем разделам строфы — малой строфе и двум абзацам: 4+3+3. Идеально «круглым» строем будет полный синтаксический параллелизм: 1) в двух половинах малой строфы и 2) в двух абзацах.

Второй строй — зыблющийся — представляет нераспределенность синтаксических целых по трем разделам. Здесь — наиболее сложный интонационный рисунок. Каждое нераспределение обращает последнюю, конечную строку, строку раздела малой строфы (или первого абзаца), в строку, после которой следует внутрострофический enjambement; это значительно деформирует как строку раздела, так и последующие. При этом от величины синтаксического целого зависит, распределена ли интонационная деформация на весь следующий абзац или только на часть его; в первом случае, в случае распределения на трехстрочный абзац, перед нами ломаная интонационная линия. Пример самого сильного интонационного нагнетания — это когда интонационное разрешение всей строфы содержится в одной последней строке (или части её).

Наконец, третий, отрывной строй — распределение синтаксических целых по стиховым рядам, строкам. Это строй, наиболее оттеняющий паузы.

Какое значение придавал Ломоносов принципу распределения синтаксических целых в строфе и как ставил в зависимость построение оды от интонационной линии, видно из следующих слов: «Порядок и обращение периодов в течении слова суть главное дело и состоят в положении целых и в переносе их частей и членов. Положение целых периодов зависит от умеренного смешения долгих с короткими, зыблющихся с отрывными, чтобы переменою своею были приятны и не наскучили бы одинаким течением, которое, как на одной струне почти ни в чем не отменяющийся звон, слуху неприятно» (§ 177).

При этом особое значение получала первая строфа, как заданный интонационный строй; остальные строфы представляли постепенное варьирование, нарастание вариаций и к концу спад интонационной линии либо к началу, либо к равновесию. Ср. типичный

- 233 -

«умеренный» ход интонации в оде «На тезоименитство е. и. в. вел. кн. Петра Федоровича»), начало которой представляет процитированную выше строфу с отрывными периодами.

Строфическое распределение синтаксических целых в этой оде таково: отрывное, отрывно-зыблущееся, зыблущееся, зыблущееся-отрывное, круглое, кругло-зыблущееся, кругло-зыблущееся, круглое, кругло-отрывное, кругло-отрывное, кругло-отрывное, круглое, круглое, круглое. Начинаясь с отрывного, интонационный строй через вариации круглого и зыблущегося переходит в круглый; отсутствие сильного нагнетения, характеризующего зыблущиеся периоды, представленные здесь слабо и частично, полное преобладание круглого строя являет пример «умеренной» оды.

Иную картину представляет ода Елизавете Петровне [VIII, 82—102], где дан переход от зыблущегося к круглому строю. При этом и синтаксические целые, и их графические знаки были для Ломоносова совершенно определенными декламационными моментами. «Каждый период, — пишет он, — должно произносить *отделенно*¹⁷ от прочих, то есть, окончив оный, несколько остановиться; части его, разделенные двоеточиями и запятыми, отделять малою *переменою голоса* и едва чувствительною *остановкою* <...>» (§ 137 Риторика 1744 г.).

Отчетливо сознавал Ломоносов интонационное значение «вопрошений» и «восклицаний»: «В вопрошениях, в восклицаниях и в других сильных фигурах надлежит оный [голос] *возносить* с некоторым стремлением и отрывом. В истолковании и в нежных фигурах должно говорить ровняе и несколько пониже <...>» (§ 136).

Здесь — в соединении принципа смены вопросительной, восклицательной и повествовательной интонаций с принципом интонационного использования сложной строфы — и лежит декламационное своеобразие оды¹⁸. Как Ломоносов был самостоятелен в использовании вопросительной интонации, доказывает строфа его перевода из Ж.-Б. Руссо («Ode à la Fortune»):

Quoi! Rome et l'Italie en cendre
Me feront honorer *Sylla*?
J'admirerai dans Alexandre
Ce que j'abhorre en *Attila*?
J'appellerai Vertu guerrière
Une Vaillance meurtrière
Qui dans mon sang trempe *ses mains*?
Et je pourrai forcer ma bouche
A louer un Héros farouche,
Né pour le malheur *des Humains*?

Почтить ли токи те кровавы,
Что в Риме Сулла проливал?
Достойно ль в Александре славы,
Что в Атилле всяк злом признал?
За добродетель и геройство
Хвалить ли зверско беспокойство
И власть окровавленных рук?
И принужденными устами
Могу ли возносить хвалами
Начальника толиких мук?
[VIII, 662—663, 1100]

- 234 -

Ломоносов расположил здесь совершенно симметрично слова, на которые падает «вознесение и отрыв»: в малой строфе ими начинаются оба двустишия, в абзацах они стоят во 2-й строке каждого, что таким образом равномерно усиляет в абзацах интонационный рисунок, оставляя его, однако, совершенно симметричным.

Характерно, что Сумароков, также переведший эту оду, не только не оттенил интонационно эту строфу, но даже не выдержал ее на *вопросе*¹⁹.

Необходимо отметить, кроме того, особую интонационную роль стихов-разделов, заканчивающих малую строфу и абзацы (4-й, 7-й и 10-й стихи); эти стихи-разделы оказывались естественно выдвинутыми. Здесь — причина частого синтаксического обособления этих строк у Ломоносова, позднее у Петрова и впоследствии приспособления их у Державина для афоризмов и сентенций.

Ораторские функции лирики с необыкновенною силою выдвинули произносительную сторону оды. Создается особая ораторская система звуков и метров. §§ 172, 173 Риторика (1748) Ломоносова гласят:

«В российском языке, как кажется, частое повторение письмени *a* способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха; учащение письмен *e, u, ъ, ю* — к изображению нежности,

ласкательства, плачевных или малых вещей; через *я* показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность; через *о, у, ы* — страшные и сильные вещи; гнев, зависть, боязнь и печаль. § 173. Из согласных письмен твердые *к, п, т* и мягкие *б, г, д* имеют произношение тупое и нет в них ни сладости, ни силы, ежели другие согласные к ним не припряжены, и потому могут только служить в том, чтобы изобразить живые действия тупые, ленивые и глухой звук имеющие, каков есть стук строящихся городов и домов, от конского топоту и от крику некоторых животных. Твердые *с, ф, х, ц, ч, ш* и плавкое *р* имеют произношение звонкое и стремительное, для того могут спомоществовать к лучшему представлению вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных. Мягкие *ж, з* и плавкие *в, л, м, н* имеют произношение нежное и потому пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий, равно как и безгласное письмо *ь* отончением согласных в середине и на конце речений. Чрез сопряжение согласных твердых, мягких и плавких рождаются *склады*, к изображению сильных, великолепных, тупых, страшных, нежных и приятных вещей и действий пристойные <...>

Здесь подчеркнута основа теории соответствия звука предмету и эмоции (*l'harmonie imitative*)²⁰ и намечены два главных пути: «звукоподражания» и «сладкогласия» (ср. осознание разницы между обоими понятиями у Державина — «Об оде». Сочинения, т. VII, СПб, 1872, стр. 571).

- 235 -

Современники слышали в оде Ломоносова «громкость» и «звукоподражание»; современному изучению предстоит выяснить влияние их на отбор лексических и образных шаблонов.

По вопросу об эмоциональности метра возникла характерная полемика Ломоносова, отстаивавшего специфическую стилевую функцию разных метров, хорей и ямба, с Третьяковским.

Ямб, по мнению Ломоносова, «сам собою имеет благородство для того, что <...> возносится снизу вверх» — «всякий героический стих, которым обыкновенно благородная и высокая материя поется, долженствует состоять сею стопою». Хорей, напротив, «с природы нежность и приятную сладость» имеет, также «сам собою», и «должен <...> составлять элегический род стихотворения и другие подобные <...>»²¹.

Третьяковский же полагал, что метр не имеет простой семантической функции: семантический строй зависит «только от изображений, которые стихотворец употребляет в свое сочинение». Для Ломоносова характерно здесь «системное», функциональное отношение к каждому элементу искусства и вместе стремление закрепить за каждой функцией определенный формальный элемент: подобно тому как в теории трех штилей он закрепляет за функциями «высоких» и «низких» жанров определенный лексический состав, так же он поступает и в вопросе о метрах.

Но есть и еще одна черта в этом споре, характеризующая лишней раз установку Ломоносова на ораторскую речь: в этом споре сказывается у Ломоносова позиция поэта-оратора, оценивающего каждый элемент стиха с точки зрения его ораторской функции; стиховой метр, данный в слове и играющий здесь роль конструктивного фактора, он обращает в фактор, имеющий собственную ораторскую функцию, оценивает его как строй звучания.

Мы не должны упускать из виду при изучении лирики Ломоносова декламационное, конкретное значение каждого элемента его стиля. Стихи Ломоносова вдвигаются в ряд явлений декламационных. Мы можем и должны каждый комментированный им пример мыслить произносительным. И Ломоносов оставил нам некоторую возможность восстановить общий характер его декламационного стиля. Он оставил *жестовые иллюстрации* ораторского характера в применении к стихам. Эти жестовые предписания, традиции Квинтилиана и Коссена²², в данном случае прямо прилагаемы к «декламационному восстановлению» ломоносовской оды. «<...> Во время обыкновенного

слова, где не изображаются никакие страсти, стоят искусные риторы прямо и почти никаких движений не употребляют, а когда что сильными доводами доказывают и стремительными или нежными фигурами речь свою предлагают, тогда изображают оную купно руками, очами, головою и плечьями. Протяженными кверху обеими руками или одною приносят к богу молитву, или клянутся и присягают; отверщенную от себя ладонь протягая, увещевают и отсылают; приложив ладонь к устам, назначают молчание. Протяженною ж

- 236 -

рукою указуют; усугубленным оныя тихим движением кверху и книзу показывают важность вещи; раскинув оные на обе стороны, сомневаются или отрицают; в грудь ударяют в печальной речи; кивая перстом, грозят и укоряют. Очи кверху возводят в молитве и восклицании, отвращают при отрицании и презрении, сжимают в иронии и посмеянии, затворяют, представляя печаль и слабость. Поднятием головы и лица кверху знаменуют вещь великолепную или гордость; голову опустивши, показывают печаль и унижение; ею тряхнувши, отрицают. Стиснувши плечи, боязнь, сомнение и отрицание изображают» (§ 138 Риторика 1744 г.).

Таким образом, помимо грамматической интонации, играла важную роль и ораторская. Слово получало значение стимула для жеста. Стертое для нас «указание»²³:

И се уже рукой багряной
Врата отверзла в мир заря,
От ризы сыплет свет румяный
В поля, в леса, во град, в моря

для Ломоносова было определенным жестом: «Протяженною рукою указать; усугубленным оныя тихим движением кверху и книзу показать *важность* вещи» (пример Ломоносова).

Последний жест особенно интересен: кроме жестов «иллюстрирующих», «подражающих» в системе Ломоносова имелись жесты «метафорические», подчеркивающие значение не прямо, но через общую (или примышляемую) и данному слову и данному жесту окраску. Ода строилась по принципу «смешения страстей» и подобных интонационно-жестовых элементов.

И семантика поэтического слова строится под углом установки; момент ораторского воздействия, вызывающий требование разнообразия, внезапности и неожиданности, приложенный к стиху, вызывает теорию образов: самую важную в слове является «сила соображения», «дарование с одною вещию, в уме представленною, купно вообразать другие, как-нибудь с нею сопряженные». «Сопряжение идей» более ораторски действенно, чем единичные «простые идеи»²⁴. Слово все дальше отходит от основного признака значения: «витиеватое рассуждение имеет в себе нечто нечаянное или ненатуральное, однако самой предложенной теме приличное и тем самым важное и приятное <...>» (§ 11). Витиеватые речи рождаются от «перенесения вещей на неприличное место» (§ 77). Витийственная организация оды рвет с ближайшими ассоциациями слова как наименее воздействующими: «далековатые идеи», «будучи сопряжены <...> могут составить изрядные и к теме приличные сложенные идеи» (Риторика 1748 г., § 27).

Итак, связь или столкновение слов «далеких» (по терминологии Ломоносова «сопряжение далековатых идей»; идея — слово в его конструктивной функции, слово развертываемое) создает образ; обычные семантические ассоциации слова уничтожаются, вместо них — семантический *слом*²⁵. Троп осознается как «*отвращение*»

- 237 -

или «*извращение*» — выражение Ломоносова, превосходно подчеркивающее ломаную семантическую линию поэтического слова²⁶. Излюбленным приемом Ломоносова является соединение союзом далеких по лексическим и предметным рядам слов (ζεαγμα):

С пшеницей, где покой насеян [VIII, 29]

От Вас мои нагреты груди
И Ваши все подданны люди [VIII, 35].

Остывшей труп и стыд смердит [VIII, 49].

Эпитет Ломоносова перенесен на слово часто от соседнего лексического ряда: «палящий звук»; ср. целый стих: «Победы знак, палящий звук» (следует отметить звуковое соответствие па-з-к, па-з-к); «подданна мысль»; ср. целый стих: «Подданна хочет мысль моя» (в последнем примере характерна синтаксическая инверсия).

Сказуемые подбираются подчеркнутые, передержанные, не соответствующие основному признаку подлежащего; всякое действие гиперболично:

В пучине след его *горит* [VIII, 391].

Что *бьет* за странный шум в мой слух?* [VIII, 21].

Так Ломоносов использует образы библейские, близкие по принципу построения:

Руками реки восплескали²⁷.

Здесь — не случайное «влияние», в подбор близкого материала. Реализация образа совершается при этом дальнейшим развертыванием одной из сопряженных «идей»; чем сильнее словесная реализация, тем глубже семантический слом, тем более в темный план уходит ясность предметно-семантического ряда:

Восторг внезапный ум *пленил*,
Ведет на верьх горы высокой [VIII, 16].

Там холмы и древа *взывают*
И *громким гласом* возвышают
До самых звезд Елисавет [VIII, 137—138].

На протяжении трех последних строк совершается словесная реализация: *взывает* — *громким гласом*; *возвышают* — *до самых звезд*, причем в результате семантическая бледность подлежащих («терминов идей») *холмы и древа*.

При той важной роли, которую играет в оде ее звуковая сторона, «сопряжение идей» должно было опереться на нее**.

- 238 -

Для Ломоносова характерна семасиологизация частей слова; см. Грамматику, § 106: «Началом (речения. — Ю. Т.) причитаются те согласные буквы к последующей самогласной, с которых есть начинающееся какое-нибудь речение в российском языке тем же порядком согласных, например: у — *жа* — *сный*, чу — *дный*, дря — *хлый*, то — *пчу*, ибо от согласных *сн*, *дн*, *хл*, *пч* начинаются речения *снѣгъ*, *дно*, *хлѣбъ*, *пчела*» [VII, 428].

Слово разрастается у Ломоносова в словесную группу, члены которой связаны не прямыми семантическими ассоциациями, а возникающими из ритмической (метрической и звуковой) близости. Это выражается в повторениях и соседстве слов либо тождественных, либо сходных по основе²⁹.

Слов тождественных:

Отца отечества отец! [VIII, 51].

Отрада пойдет вслед *отраде*

<...>

И *плески плескам* весть дадут [VIII, 107].

Что *вихри в вихри* ударялись,
И *тучи с тучами* спиральсь,
И устремлялся *гром на гром* [VIII, 141].

Герою молвил тут Герой [VIII, 23].

и т. д.

Слов, родственных по основе:

Долы скрыты далиной [VIII, 10].

К хвале Твоих доброт прехвальных [VIII, 41].

Твоей для славы лишь бы слыло [VIII, 51].

Превыситъ хочет вышню Власть [VIII, 38].

Успело твой отпор попрасть [VIII, 49].

Это выражается, далее, в том, что слово у Ломоносова окружается родственною звуковой средой; здесь играет роль и отчетливая семасиологизация отдельных звуков и групп, и применение правила о том, что «идея» может развиваться и чисто звуковым путем, путем анаграммы (напр.: мир — Рим)³⁰.

За нами пушки, весь припас,

Прислал что сам Стокгольм про нас [VIII, 49].

Какую здесь достали честь,

Добычи часть друзьям дарите [VIII, 49].

Во днях молодых сильна держава,

Взмужав до звезд прославит ту [VIII, 51].

- 239 -

Нередки переходы таких сгущенных в звуковом отношении строк в звуковые метафоры³¹.

Горят сердца их к бою жарко;

Гремит Стокгольм трубами ярко [VIII, 46].

Стигийских вод шумят берега,

Гребут по ним побитых души [VIII, 49].

Кумиров мерских мрак прогнал [VIII, 39].

Смущает мрак и страх дорогу [VIII, 25].

Полков лишь наших слышен плеск [VIII, 40].

За холмы, где паляща хлябь [VIII, 19].

Горы выше облаков

Гордыя главы вздымают [VIII, 9].

Грозных туч не опасаюсь,

Гордость что владык разят [VIII, 12].

От устья быстрых струй Дунайских,

До самых узких мест Ахайских [VIII, 40].

Этим особым уклоном в семасиологизацию звуков объясняется, вероятно, и то обстоятельство, что рифмы Ломоносова являются не звуковыми подобиями конечных

слов, а звуковыми подобиями конечных *слов*, причем решает здесь, по-видимому, семантическая яркость тех или иных звуковых групп, а не подобие конечных слогов: 1) голубями — голосами, 2) берега — беда, 3) рабы — рвы, 4) струях — степях, 5) вступи — вси, 6) рвы — ковры, 7) пора — творца, 8) звездами — ноздрями.

Расположение звуковых повторов совпадает иногда у Ломоносова с ритмическими членениями, подчеркивая деление ритмических рядов на периоды и противопоставляя друг другу эти ритмические периоды:

Победы знак, /палящий звук [VIII, 43].

Российский род/и Плод Петров [VIII, 108].

Тростник подсла, /Травой покрылся [VIII, 44].

Вас тешил мир, /нас Марс трудил,

Солдат ваш спал, /наш в брани был [VIII, 50].

Эти звуковые повторы вполне соответствуют декламационнопроизносительной установке ломоносовской оды; здесь Ломоносов широко использовал теорию XVII и XVIII веков об эмоциональной значимости звуков.

В результате ода Ломоносова представляется грандиозной словесной разработкой «термина», словесной конструкцией, подчиненной ораторским заданиям.

Поэтическая речь резко отделена от обычной, даже по фонетическому составу; Ломоносов стремится установить для поэзии

- 240 -

идеальную фонетическую норму: «произнесение в штиле» должно склоняться «к точному выговору букв»³², чего не требуется от практической, разговорной речи. При этом особое значение получал вопрос о поэтическом языке, воздействующем уже по одному своему лексическому составу.

Существуя вне своего прямого значения, в плане «сопряжения идей» слово должно было давать лишь известную настройку, действовать не само по себе, а своей лексической окраской. Функцию лексической окраски выполняла лексическая принадлежность слова. Ломоносов осознает языковые явления как явления литературные³³, результатом чего является отбор церковнославянской лексики («О пользе книг церковных»). Новостью здесь являлось не господствовавшее и до него разделение на три штиля³⁴, а самый отбор слов по их лексической принадлежности, оцененной как лексическая окраска: «По важности освященного места церкви божией и для древности чувствуем в себе к славенскому языку некоторое особое почитание, чем великолепные сочинитель мысли сугубо возвысит»³⁵. Церковнославянское слово здесь важно потому, что окрашено лексическим строем, в котором находится. С точки зрения литературной не столь важно, подлинный ли данное слово церковнославянизм или нет, — важно, как оно окрашено в данном направлении. Недаром Пушкин называл церковнославянизмы (resp. архаизмы) *библейскими*³⁶. Церковная лексическая окраска является таким же средством возвышения и отторжения от разговорной речи, как в синтаксическом отношении — инверсии, в фонетическом — нормативная поэтическая фонетика*.

Задания выразительной речи не совпадают с понятием «совершенства»: не благозвучие, а воздействующая система звуков; не приятность эстетического факта, а динамика его; не «совершенная равность», но «красота с пороками»³⁷.

Особую конструктивную роль получают в оде «пороки»**: основная установка оправдывает их как средство разнообразия,

- 241 -

так же как «падения» оправдываются как средство ослабления, предлог к отдыху*.

С достаточной силой, впрочем, эта конструктивная роль «пороков» была осознана значительно позднее архаистами, шишковцами³⁹.

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.

3

Теория и практика витийственной оды складывается в борьбе. Сумароков выступает противником «громкости» и «сопряжения далековатых идей». В статье «О российском духовном красноречии» Сумароков выступает против витийственного начала: «Многие духовные риторы, не имущие вкуса, не допускают сердца своего, ни естественного понятия во свои сочинения; но умствуя без основания, воображая не ясно и уповая на обычайную черни похвалу, соплетаемую ею всему тому, чего она не понимает, дерзают во кривые к Парнасу пути, и вместо Пегаса обуздывая дикого коня, а иногда и осла, втащатся, едучи кривою дорогою, на какую-нибудь горку <...>»**.

Началу ораторской «пылкости» противопоставляется «остроумие». «Острый разум состоит в проницании, а пылкий разум в единой скорости. Есть люди остроумные, которые медленны в поворотах разума, и есть люди малоумные, которые, и не имея проницания, единою беглостью блистают, и подобных себе скудоумных человек мнимую своею хитростью ослепляют. <...> Полководец только и стихотворец без пылкости разума обойтись не могут. <...> Но сколько при

- 242 -

нежели мыслей, показывают человека тупого. Быстрота разума слов берет по размеру мыслей и не имеет в словах ни излишества, ни недостатка. Сие толкование сколько до разговоров, столько и до письменных сочинений касается»*.

«<...> Пропади такое великолепие, в котором нет ясности».**

Значение конструктивного принципа при этом естественно переходит в другую область: «Щастливы те, — иронизирует Сумароков, — <...> которые о красоте мыслей не пекутся или паче достигнуть ее суетную надежду имеют. Они без сожаления рифме, пресечению и стопе мысли свои на жертву приносят»***.

Сумароков борется против метафоризма оды.

«Блаженство сел, градов ограда. Градов ограда — сказать не можно. Можно молвить: селения ограда, а не: ограда града; град от того и имя свое имеет, что он огражден»****. И для Ломоносова, и для Сумарокова такие группы, как «градов ограда», «дола далина», были определенным приемом словесной разработки образа.

Для Сумарокова неприемлема ломоносовская реализация метафоры, получающаяся из дальнейшего развития единичной метафоры и враждебная предметной конкретности, являющейся для него результатом сопряжения слов по ближайшим ассоциативным связям; по поводу стихов Ломоносова:

Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою,

где местоименный субститут «тобою» уже позволяет развиваться самостоятельному метафорическому ряду и знаменует собою отрыв от «термина» «тишина», Сумароков замечает: «Что корабли дерзают в море за тишиною и что тишина им предшествует, об этом мне весьма сумнительно, можно ли так сказать; тишина остается на берегах, а море никогда не спрашивает, война ли или мир в государстве, и волнует тогда, когда хочет <...>»*****.

Здесь Сумароков подчеркивает и свое несогласие в трактовке «термина», он против аллегорического использования его, против ломоносовского символического словоупотребления. Ср. также его примечание к стихам Ломоносова:

Но краше в свете не находит,
. и тебя⁴⁰,

где «тебя» — также оторвавшийся местоименный субститут «термина» «тишина», в самостоятельном метафорическом ряду: «Что

- 243 -

солнце смотрит на бисер, золото и порфиру, это правда, а чтобы оно смотрело на тишину, на премудрость, на совесть, это против понятия нашего»*.

«Сопряжению далековатых идей» противопоставляется требование сопряжения близких слов, слов, соединяемых по ближайшим предметным и лексическим рядам: «На бисер, золото и порфиру. С бисером и золотом порфира весьма малое согласие имеет. Приличествовало бы сказать: на бисер, серебро и золото, или на корону, скипетр и порфиру, оныя бы именованья согласнее между себя были»**.

Деформированный стиховой строй речи неприемлем для Сумарокова. Недаром борьбу свою он ведет под знаменем борьбы за язык. Он отмечает у Ломоносова «неправильные ударения», метрическую деформацию их. Подобным же образом Сумароков не принимает звуковой конструкции стиха Ломоносова. «Звукоподражанию» (под которым следует понимать для той эпохи не только звукоподражание в прямом смысле, но и обширный отдел звуковых метафор) он противопоставляет требование «сладкоречия», эвфонии: «г. Ломоносов знал недостатки сладкоречия: то есть убожество рифм, затруднение от неразности литер, выговора, нечистоту стопосложения, темноту склада, рушение грамматики и правописания, и все то, что нежному упорно слуху и неповрежденному противно вкусу <...>»***. Отправляясь от требований сладкоречия, он, таким образом, протестует против системы неточных рифм Ломоносова и его затрудняющей инструментовки:

«И чиста совесть рвет притворств гнилых завесу.

Здесь нет, хотя стопы и исправны, ни складу, ни ладу.

Стървет, Тпри, Рствгни».

Все же он готов пожертвовать и сладкоречием в пользу семантической ясности: «<...> лучше суровое произношение, нежели странное слов составление»****.

Насколько осознали себя до конца противоположные течения, явствует из любопытного признания Сумарокова: «г. Ломоносов, читая стихи свои, слышал то, что его ямбы иногда дактилями обезображиваемы были, как и грубостью слияния негласных литер; но или не мог или не хотел дать себе труда, для нежности слога. А притом знал он и то, что таковое малотрудное сложение многими незнающими, по причине грубости онаго, высокостью почитается, и что многие легкоотекущий склад мой нежным называли;

- 244 -

но нежность оную почитали мягкосердою слабостию, придавая ему качество некоей громкости, а мне нежности <...>»*.

Об этом же свидетельствуют и пародические «Вздорные оды» Сумарокова⁴¹, где подчеркнуты главные приемы словесной разработки ломоносовского типа: повторение, синтаксическая группировка слов одной основы, причем подчеркивается звуковой принцип объединения, сопряжение далеких идей, звуковой принцип их соединения и «недоброгласие».

В этих пародиях уже даны формулы, ставшие ходячими:

И столько хитро воспеваю,

Что песни не пойму и сам.

Остави прежний низкий стих!

Он был *естествен, прост и плавен*,

Но хладен, сух, бессилен, тих!

Гремите, Музы, сладко, красно,

Великолепно, велегласно!⁴²

Любопытно, что в пародиях Сумароков выдвигает столь редкий у него самого отрывной строфический строй («Вздорные оды» II, III, IV).

Гиперболизму, образности, интонационному богатству, «громкости» ломоносовских од Сумароков противопоставляет семантическую «ясность» своих од.

Над своими «Торжественными одами» (1774) Сумароков ставит эпиграф:

Не громкость и не нежность

Прославят нашу песнь:

Излишество всегда есть в стихотворстве плеснь;

Имей способности, искусство и прилежность!

Так отрицается высокая — «громкая» — витийственная ода и на место ее ставится ода «средняя»: ода Сумарокова как бы намеренно противоположна ломоносовской по числу строк (от 4 до 12⁴³; средняя, по-видимому нормативная, цифра — 10), по интонационному строю строк, сдержанному и бедному. Тогда как для Ломоносова круглый, умеренный строй является канвой для интонационных колебаний, для Сумарокова он является нормой. Число отступлений ничтожно, и они признаются именно как отступления.

К концу литературной деятельности Сумароков подвел итоги разногласий, сопоставив «некоторые строфы двух авторов»⁴⁴, — свои и Ломоносова; принципом сопоставления была типичность строк — сопоставлены строфы не по темам, а по приемам⁴⁵.

Но вид оды был именно жанровым оправданием ораторской установки поэтического слова; все попытки сгладить его внутри

- 245 -

оды могли быть только компромиссными. Вид оды был признаваем высшим видом лирики; это поддерживалось теорией трех штилей с ее определением ценности литературных видов и соответствующих лексических строев. Это сознание было настолько велико, что понятие *оды* стало как бы синонимом понятия лирики. Ода была важна не только как жанр, а и как определенное направление поэзии.

4

Это *сознание ценности* жанра является решающим в литературе. Сосуществование с одою других лирических видов, длившееся все время ее развития, этому развитию не мешало, ибо виды эти признавались *младшими*. Старший жанр, ода, существовал не в виде законченного, замкнутого в себе жанра, а как известное конструктивное направление.

Поэтому высокий жанр мог привлекать и всасывать в себя какие угодно новые материалы, мог оживляться за счет других жанров, мог, наконец, измениться до неузнаваемости как жанр и все-таки не переставал признаваться одой, пока формальные элементы были закреплены за основной речевой функцией — установкой.

История оды не входит в задачи этой статьи. Отмечу только, что последующие этапы были борьбой начала Сумарокова с ломоносовским и иногда — попытками эклектического их совмещения*.

Новый путь Державина был уничтожением оды как резко замкнутого, канонического жанра, *заменой* «торжественной оды» и вместе сохранением ее как направления, т. е. сохранением и развитием стилистических особенностей, определенных витийственным началом⁴⁶.

Производя революцию в области оды, внося в лексику высокого стиля элементы среднего (и даже низкого), ориентируя ее на прозу сатирических журналов и в композиционном и в стилистическом отношении, развив образ до пределов лирической фабулы, Державин не «снизил» оды. И характерно, что, не признавая «родов» (жанров) в лирике, желая писать о лирике «по авторам», Державин пишет «Рассуждение о лирической поэзии или об оде».

Словесная разработка образа перестала быть действительной, потому что в ней не ощущалось более темное поле несовпадения словесного образа с предметным; семантический слом, получающийся

- 246 -

при «сопряжении далеких идей», перестал быть сломом, затвердел, стал стилистически обычным*.

При этих условиях внесение в оду резко отличных средств стиля не уничтожало оды как высокого вида, а поддерживало ее ценность.

Гоголь писал о Державине: «Слог у него так *крупен*, как ни у кого из наших поэтов. Разъяв анатомически ножом, увидишь, что это происходит от необыкновенного *соединения самых высоких слов с самыми низкими* и простыми, на что бы никто не отважился кроме Державина»⁴⁸.

«Близость слов неравно высоких» у Державина смущает ранее Мерзлякова.

Общепризнана живописность, предметная конкретность образа у Державина. Но более близкий к Державину Мерзляков повторяет ему обвинения, предъявленные Ломоносову Сумароковым: «Мне кажется <...> не придают ничего великолепной картине Державина стихи такие, как «*башни рукою за облак бросает*»: это слишком игриво для бурного ветра; также *град упадает*, когда *коснулась буря*; град в сем смысле может разрушиться, а не упасть <...>» и т. д.**

Совершенно правильно Мерзляков определяет функцию его «предметных» образов: «Можем ли мы услаждаться игрою слов, смотреть *на холм и дебри*, как слух (у Державина: «славы гром». — Ю. Т.) *прокатится*, и тут же *пройдет*, и тут же *промчится*; и тут же *прозвучит из дола в дол, с холма на холм*, смотреть при этом ужасном мече, при сиянии светил,

- 247 -

обтекающих вселенную, при этой стезе звезд по небесам, столь велелепно их препоясавшей лучезарною, огненною полосой! — Мысль не успеваешь за Державиным»*.

«Стихотворное изображение! Но <...> (здесь. — Ю. Т.) заключаются две картины, которые, будучи обе мастерские, не могут <...> следовать одна за другою <...> Каждый (образ. — Ю. Т.) очень *хорош*, но все вместе мешают друг другу».**

И это совершенно соответствует положению поэтики самого Державина: «<...> что живо, то не есть еще высоко; а что высоко, то не есть еще живо. Итак, по сему понятию лирическое высокое заключается в быстром парении мыслей, в непрерывном представлении множества картин и чувств блестящих, громким, высокопарным, цветущим слогом выраженное, который приводит в восторг и удивление»⁴⁹.

Вопрос об интонационном строении державинской оды слишком сложен, чтобы затрагивать его здесь; не подлежит сомнению, однако, что интонационные приемы Ломоносова развиты и обострены им, и не только в канонической, десятистрочной строфе. Разнообразя одическую строфу, он вносит и в другие виды строфы строфическую практику ломоносовского канона (напр., зыблющийся строй в восьмистрочную строфу типа аАаА+вВвВ); в связи с интонационным выделением седьмого и последнего стихов канонической строфы стоит у Державина их использование для афоризмов и сентенций. Вместе с тем он разнообразит в интонационном отношении строфу; так, напр., частым видом у него является строфа аАаА+в, где за обычную четырехстрочную строфу, законченной метрически (но обычно не законченной синтаксически), следует нерифмующий стих***:

Седящ, увенчан осокою,
В тени развесистых деревьев,
На урну облегшись рукою,
Являющий лицо небес
Прекрасный вижу я источник.

(«Ключ»)

Здесь достигнут двойной интонационный эффект: 1) строфический enjambement в незаконченной синтаксически 4-й строке, 2) необыкновенно сильное выделение последней.

По отношению к звуковой организации стиха Державин развивает теоретически (и практически) «звукоподражание». Идеалом Державина является «звукоподражательное стихотворение».

И хотя понятие звукоподражания подчинено у Державина общему требованию «сладкогласия», он предпочитает «великолепие и громкий слог» Ломоносова.

Державин отчетливо сознавал разницу между *интонационно* организованным стихом и *мелодическим* стихом. Ода, построенная на интонации, далека от «песни», построенной на мелодии.

Любопытно, что Державин колеблется в тематическом разграничении обоих жанров, и отличительными признаками жанров являются для него разные сюжетно-семантические строи, с одной стороны, разное отношение к интонационному и мелодическому моменту, с другой. «В оде и песне столь много общего, что та и другая имеют право на присвоение себе обоюдного названия; однако же не можно указать и между ними некоторых оттенков, как по внутреннему, так и по внешнему их расположению. По внутреннему: песня держится всегда одного прямого направления, а ода извивчиво удаляется к околичным и побочным идеям. Песня изъясняет одну какую-либо страсть, а ода перелетает и к другим <...> Песня долгое время иногда удерживает одно ощущение, дабы продолжением оно более напечатлеться в памяти; а ода разнообразием своим приводит ум в восторг и скоро забывается. Песня сколько возможно удаляет от себя картины и витийство, а ода, напротив того, украшается ими <...> Песня имеет один напев, или мелодию, в рассуждении единообразного ее куплетов расположения и меры стихов, которые легко могут затверживаться наизусть и вновь возрождаться в памяти своим голосом; а ода, по неравным своим строфам и разносильным выражениям, в рассуждении разных своих предметов, разную гармонию препровождать долженствует и не легко затверживаться в памяти»⁵⁰.

Державин противопоставляет системе неточных рифм оды точные рифмы «песни»; «пятнам» оды — стилистическую непогрешимость «песни»; «славенскому языку» оды — «ясность и искусственную простоту песни». Этот песенный род Державин иллюстрирует «пасторальной песнью»⁵¹.

Иллюстрация Державина противоречит его же указаниям относительно метрического характера «песни»; жанр еще только нащупывается, но в примере подчеркнуто мелодическое начало вида, который соперничает с одой, а в указаниях относительно «одной страсти», одного эмоционального тона, который должен проникать все стихотворение в отличие от одического «смещения страстей» и которым оказывается «минор», а также и в теме приведенного Державиным примера — уже нащупывается тематическая узость *элегии*.

Эти начала, сказываясь в переходных жанрах «романса», «песни», должны были рядом с потомками монументальной элегии создать ее новый романсный вид.

Обращение к мелодическим формам и одновременно падение декламационно-ораторских (интонационно организованных) было характерным признаком. Началу произносимого слова и словесного образа противопоставляется подчиняющее музыкальное начало; естественно при этом слово обостренное, сложное по звучанию и семантике, должно было замениться словом сглаженным, упрощенным («искусственная простота»). Соответственно с этим система интонационная, явная и основная для оды, сполна подчиняется стиховой мелодии («отраженной» — по терминологии Б. Эйхенбаума)⁵², перестает существовать как организующий фактор. Державин это учитывает, запрещая для «песни» enjambements, как слишком сильные интонационные ходы, ослабляющие мелодию: «Песня во всяком куплете содержит полный смысл и окончательные периоды; а в оде нередко летит мысль не токмо в соседственные, но и в последующие строфы»⁵³.

Ломоносовское начало временно исчерпало себя в Державине. При этом решающее значение получили небольшие формы, ставшие особенно ощутимыми при исчерпанности грандиозных. Эти «мелочи» возникают из внелитературных рядов — из эпистолярной

формы (связанной с культурой салонов): письма начинают пересыпаться «катренами»; культивировка буримы и шарад (еще ближе связанная с культурой салонов) отражает интерес уже не к словесным массам, а к отдельным словам. Слова «сопрягаются» по ближайшим предметным и лексическим рядам. В связи с этим ассоциативные связи слов по соседству получают второстепенное значение; внимание привлекают отдельные слова. Таков детальный анализ лексической окраски двух слов: «пичужечка» и «парень», данный Карамзиным в письме к Дмитриеву⁵⁴.

Карамзин любит подчеркивать интонационно отдельные слова, внося разговорную паузу перед главными членами предложения и обозначая ее многоточием, что должно рисовать как бы колебание в выборе слова или временное забвение его. То же он вносит и в стих; таким образом, в стих вносится разговорная пауза, выделяющая слово.

Для эпистолярного стиля эпохи характерна игра словами, культивировка каламбура, также указывающая на роль отдельного слова. Вместе с тем Жуковский использует сначала в письмах, затем в стихах слово, обособившееся от больших словесных масс, выделяя его графически, курсивом в персонифицированный аллегорический символ: «воспоминание», «вчера», «завтра», «там». Элегия с ее напевными функциями бледнеющего слова и подчиненных напеву интонаций проходит еще стадию семантической чистки — стадия Жуковского в стихотворной переписке его с Батюшковым и Вяземским (1814)⁵⁵. Рядом с элегией возвышается легкое послание, которое уже по самому существу является оправданием внесения в стих разговорных интонаций. Ода

- 250 -

становится настолько опальной, что тематически близкие произведения намеренно называются то «песней», то «посланием». Карамзин пишет Дмитриеву о его «не-оде», названной *песнью*; Жуковский пишет «послание» императору Александру I (1814). Произносительная сторона поэзии в связи со спадом ораторской установки и вообще качественно тускнеет. Романс, популярная словесно-музыкальная форма*, быстро становится чисто музыкальным явлением и остается в поэзии либо в виде узкого жанра, либо в виде напевных традиций элегии. При этом декламация подчинена другим принципам. Уже один из старших карамзинистов М. Н. Муравьев писал: «Афинский народ имел столь нежный слух, что одно слово, худо произнесенное действователем, привлекало негодование его. Можно узнать по чтению, понимает ли чтец то, что он читает. Есть множество голосов, которые природа сама влагает для сообщения мыслей наших и состояния душевного. Иначе мы подтверждаем, иначе сомневаемся. Вопрос отличен от ответа. Все чувствования, радость, печаль, надежда, страх, желание, зависть, человеколюбие имеют свой особый язык. Речи, в которых нет никакой страсти, должны быть читаны просто, без напряжения; но надобно, *чтобы голос всегда вместе со смыслом оканчивался*. Чтоб не одним языком читано было, но и мыслию и вниманием. Надобно, чтобы голос приятно для слуха и согласно с разумом переменялся. <...> Не разделять тех (слов. — Ю. Т.), которые соединены одним смыслом»**.

Стоит сравнить с этим требованием подчеркивания семантических членений «бессмысленную» декламацию Аксакова, приведшую в восторг Державина***, чтобы стала ясна рознь двух установок.

Течение, в котором развились элегия, дидактическое и дружеское послание, мелкие формы рондо, шарад и т. д., принято называть «сентиментализмом», причем в название это вкладывается неизменно тематическая сторона течения и ее эмоциональная окраска. Между тем упускается здесь из виду, что эволюция тем была фактором не самостоятельным, а подчиненным.

Менялась вся установка поэтического слова — это вело к определенному тематическому строю, те или иные темы оказывались наиболее или наименее функционально соответствующими этому тематическому строю и закреплялись за данной установкой или отпадали.

Державин, прекрасно уяснивший себе всю разницу и рознь двух противоположных установок, отказывался дать ясное различие

- 251 -

их по темам: «Знатоки говорят, что между песнею и одою трудно положить черту различия. Но если оно и существует, то основывается ни на чем другом, как на постепенности. Для разбора же подобных степеней в сочинениях надобен весьма проницательный ум и крайне тонкое чувство, чтобы определить их решительную разность. В оде и песне столь много общего, что и та и другая имеют право на присвоение себе обоюдного названия <...>»⁵⁷.

Подобно тому как позже у Батюшкова эротические темы возникают не из мировоззрительных причин, а из работы его над поэтическим языком (см. его речь «О влиянии легкой поэзии на язык»), так и темы «сентиментализма» возникают как наилучший материал для новой установки поэтического слова: для «личной» (разговорной и напевной) интонации, возобновляющей живой адрес поэтического слова, его соотнесенность с общеречевыми, а далее и внелитературными рядами (салон), что и являлось заданием литературы при омертвелости одической, ораторской установки, соотнесенной с торжественным произнесением и ведущей далее к внелитературным рядам официальных торжеств⁵⁸. Сентиментализм у нас все еще приравнен к «слезливости» по результативным, вторичным явлениям. Это столь же несправедливо, как если бы приравнять течение «символизма» к «мистике».

Ср. характерное предисловие Карамзина ко второй книжке «Аонид» (1797): «<...> я осмелюсь только заметить два главные порока наших юных муз: излишнюю высокопарность, гром слов не у места и часто *притворную слезливость*. (Я не говорю уже о неисправности рифм, хотя для совершенства стихов требуется, чтобы и рифмы были правильны.) Поэзия состоит не в надутым описании ужасных сцен природы, но в живости мыслей и чувств. Если стихотворец пишет не о том, что подлинно занимает его душу; если он не раб, а тиран своего воображения, заставляя его гоняться за чуждыми, *отдаленными*, несвойственными ему идеями; если он описывает не те *предметы, которые к нему близки* и собственно силою влекут к себе его воображение <...> то в произведениях его не будет никогда живости, истины или той сообразности в частях, которая составляет целое <...> Молодому питомцу Муз лучше изображать в стихах первые впечатления любви, дружбы, нежных красот природы, нежели разрушение мира, всеобщий пожар природы и прочее в сем роде. <...> *Не надобно* также беспрестанно говорить *о слезах*, прибирая к ним разные эпитеты, называя их блестящими и бриллиантовыми — сей *способ трогать* очень не надежен — надобно описать разительно причину их; означить горесть *не только общими чертами*, которые, будучи слишком обыкновенны, не могут производить сильного действия в сердце читателя — но *особенными*, имеющими *отношение к характеру и обстоятельствам поэта*. Сии-то черты, сии *подробности* и сия, так сказать,

- 252 -

личность уверяют нас в истине описаний — и часто обманывают, но такой обман есть торжество искусства»⁵⁹.

Эта-то «личность» тона, новая установка литературы в эпоху Карамзина, отбирала темы и толкала на них, причем «минор» и «слезливость» были результативными, а не начальными признаками течения.

Но ода, как направление, а не как жанр, не пропадает. Обреченная на потаенную, подземную жизнь, опальная, она всплывает в бунте архаистов, сначала старших (Шишков), затем младших (Катенин, Грибоедов, Кюхельбекер)⁶⁰. Целью основания «Беседы любителей русского слова» было «попечение о ясном произношении, о чистом выговоре <...> о всех изменениях голоса, делающих всякое отличное выражение более приятным и более вразумительным, отчего как язык, так и стихотворство, или вообще словесность много приобретают»⁶¹. Шишков выступает с теоретическим обоснованием

поэзии как «звукоподражания»; тогда как семантические изучения арзамасцев обычно касаются ассоциаций, связанных с отдельным словом, корнесловие Шишкова оправдывает неожиданное сближение слов через подобные фонические элементы слова*. Характерной фигурой на пороге двух эпох является Гнедич, объединяющий звание поэта со званием декламатора, признанный оценщик стихов, переводящий их при этом в декламационный план.

Борьба за оду отмечает средину двадцатых годов — поворотный момент в развитии лирики, когда были исчерпаны послание и элегия; сюда относятся опыты и выступления Грибоедова и Кюхельбекера.

Ода сказывается и в другом боковом течении лирики — в лирике Шевырева и Тютчева; здесь происходит сложный синтез принципа ораторской поэзии с использованием мелодических достижений элегии (ср. совмещение Ломоносова и итальянских влияний у Раича) и внелитературной формы дилетантского фрагмента (Тютчева)⁶².

Таким образом, борьба за жанр является в сущности борьбой за направление поэтического слова, за его установку**. Борьба эта сложна; самые большие достижения получаются иногда в результате использования опыта враждебных школ, но самая борьба эта в основе есть борьба за функцию поэтического слова, за его установку, соотнесенность с литературой, с речевыми и внелитературными рядами.

Сноски

Сноски к стр. 228

* Из термина «установка» необходимо вытравить целевой оттенок. Понятие функции исключает понятие телеологии. Телеологический план рассмотрения литературы предусматривает «творческое намерение»; то, что не укладывается в него, объявляется случайностью или просто оставляется без анализа. Между тем понятие «случайности» по отношению к «творческому намерению» оказывается вовсе не случайностью в системе литературы⁶.

** Учение о литературной соотнесенности (функциях конструктивной, литературной и речевой) было изложено мною подробно в курсе истории русской поэзии, читанном мною на Высших государственных курсах Института истории искусств в 1924 и 1925 гг. Как в статье о литературной эволюции, так и здесь, в частном примере речевой функции (установки), оно изложено конспективно. В. В. Виноградов в одной из своих статей заявил, что «речевая функция» — это «ненаучно»⁷. Есть ученые, которые привыкли «говорить от имени науки, как будто они, или некто подразумеваемый, у нее по особым поручениям, иногда вступаться за ее честь, как будто она им тетка, или сестра, или другая близкая особа слабого пола», а также и «уверять себя и других, что общечеловечность, кафоличность у нас в кармане» (А. А. Потебня. Мысль и язык. Харьков, 1913, стр. 212, и «Из записок по русской грамматике», ч. III. Харьков, 1899, стр. 6). Между тем в другой своей статье В. В. Виноградов пишет: «Вопрос об «установке» на соотношение с известными из «быта» типами монолога, о «знаках» этой соотнесенности, о приемах и видах ее и об отражениях ее в семантике литературно-художественной речи естественно здесь может быть лишь указан» и т. д. (Временник ГИИИ, III, Л., 1927, стр. 15). Чем это «научнее» «речевой функции», от которой ничем, кроме отсутствия самого термина, не отличается, мало понятно. 1928.

Сноски к стр. 231

* Первоначальный, наиболее канонический вид строфы: aAaA + bbV + +ccV (a, b, c — женск.; A, V — мужск.). Этот вид варьировался и изменялся уже Ломоносовым и Сумароковым¹⁵.

Сноски к стр. 237

* Обратить внимание на звуковую метафору, поддерживаемую метром.

** Ср. позднее La Harpe: «Quoique les pensées soient partout un mérite essentiel, elles le sont dans une ode moins. que partout ailleurs, parce que l'harmonie peut plus aisément en tenir lieu»²⁸.

Сноски к стр. 240

* Любопытно, как впоследствии отстаивает права «книжного языка» архаист Шишков. Шишков защищает фонетическую норму как принадлежность высокого стиля: «Важному и красноречивому слогу приличен такой же и выговор слов <...> В комедиях, как таких сочинениях, которые близки к разговорному языку, можно его («простонародное произношение». — Ю. Т.) терпеть, хотя и не везде, смотря по простоте и возвышенности разговора <...>» (Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова, ч. III. СПб., 1824, стр. 31—33). Слова и группы *разного значения* оцениваются им как дублиеты одного и того же слова (или группы), принадлежащие разным лексическим рядам. Выписывая ломоносовский стих: «На гору как орел всходя он возносился» (с целью доказать на примере, что в штиле следует читать *г* как *h*), он замечает: «Из сего мы видим, что высокий слог отличается от простого не только выбором слов, но даже ударением и произношением оных» (там же, стр. 40; на *hóru* — нам гору).

** Ср. Буало: «Dans un noble projet on tombe noblement» (Лонгин) [В высоких замыслах паденье благородно (*франц.*)]. Ср. также главы: «Si l'on doit préférer la mediocre parfait au sublime qui a quelques défauts» (chap. XXVII); «Que les fautes dans le sublime se peuvent excuser» (chap. XXX). — «Traité du sublime ou du merveilleux dans discours. Traduit du grec Longin»³⁸.

Сноски к стр. 241

* Ср. позднее Мерзляков в статье о Державине: «Приметно некоторое утомление поэта <...> Вдохновения бывают и должны быть кратковременны: сии усилия превозмогают слабую природу человеческую. — Поэт совершил свое откровение и должен казаться утомленным» («Амфион», 1815, июль, стр. 114. Чтение пятое в «Беседах любителей словесности» в Москве).

** А. П. Сумароков. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе, часть VI. М., 1787, стр. 279.

Сноски к стр. 242

* «Письмо об остроумном слове». Там же, стр. 349.

** «К бессмысленным рифмотворцам». Там же, ч. IX, стр. 277.

*** «К типографским наборщикам». Там же, ч. VI, стр. 312.

**** «Критика на оду». Там же, ч. X, стр. 77.

***** Там же, стр. 78.

Сноски к стр. 243

* Там же, стр. 79.

** Там же.

*** «О стопосложении». Там же, стр. 51.

**** Там же, стр. 74.

Сноски к стр. 244

* «О стопосложении». Там же, стр. 52.

Сноски к стр. 245

* Признаком принадлежности к тому или иному направлению может служить интонационное использование строфы. Тогда как общее число (и внутренняя роль) [строф] зыблющегося и отрывного строя очень велико у Ломоносова, Петрова, Державина, оно крайне слабо выражено у Сумарокова, Майкова, Хераскова, Капниста; у последней группы круглый и умеренный строй — несомненно, *норма*, у первой — только *канва*.

Сноски к стр. 246

* Нельзя, однако, не отметить громадного влияния самых *принципов* словесной разработки Ломоносова на стиль Державина:

Затихла тише тишина.

Грохочет эхо по горам,
Как гром гремящий по громам.

Первый пример переносит нас к Тютчеву, развившему и изменившему этот прием:

Утихло вокруг тебя молчанье
И тень нахмурилась темней.

Поразительный пример словесной разработки у Державина:

Твоей то правде нужно было,
Чтоб *смертну бездну* преходило
Мое *бессмертно* бытие;
Чтоб дух мой в *смертность* облачился.
И чтоб чрез *смерть* я возвратился,
Отец! — в *бессмертие* твое.

Здесь как бы одно слово, расчленившееся на много членов — слов; особой силы достигает этот прием тем, что все эти слова, повторяя одну основу, отличаются друг от друга, что дает ощущение *протекания* слова, динамизацию его и может быть сопоставлено со словесными конструкциями Хлебникова⁴⁷.

** «Амфион», 1815, июль, стр. 100.

Сноски к стр. 247

* Там же, стр. 98—99.

** Там же, стр. 107.

*** Здесь, в выделении последнего стиха, несомненно, у Державина влияние античной строфики (которую он переносит в ряде случаев и в чистом виде).

Сноски к стр. 250

* Ср. письмо Карамзина к Дмитриеву 1791 г.: «На что тебе «Сильфида»? Если не ошибаюсь, то мы таким образом *невали* ее в Петербурге:

Плавай, Сильфида, в весеннем эфире!» и т. д.

Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 24⁵⁶

** М. Н. Муравьев. О декламации. Сочинения, т. II. СПб., 1847, стр. 262.

*** С. Т. Аксаков. Знакомство с Державиным. Полн. собр. соч., т. 3. СПб., 1913, стр. 503.

Сноски к стр. 252

* Нельзя, однако, не отметить, что Шишков своим корнесловием как нельзя лучше соответствует новому течению с его обостренным интересом к семантическим единицам, к семантике отдельных слов, а не к большим семантическим группам («сопряжение идей»).

** Ср. в наше время аналогичную борьбу жанров: новой «сатирической оды» Маяковского с новой «элегией» (романсного типа) Есенина. В борьбе этих двух жанров сказывается та же борьба за установку поэтического слова. 1928⁶³.