

## МУЗЫКА В ПОЭЗИИ М.В.ЛОМОНОСОВА

В нашем восприятии Д.С.Бортнянский (1751–1825) выглядит современником скорее Г.Р.Державина (1743–1816), на стихи которого ему доводилось сочинять музыку, нежели М.В.Ломоносова (1711–1765), хотя, очутившись маленьким мальчиком в Петербурге в 1758 году, Бортнянский вполне мог видеть Ломоносова пусть даже мельком, равно как Ломоносов мог слышать голос юного певчего Придворной капеллы. В дальнейшем Бортнянский несомненно соприкасался с поэзией Ломоносова по крайней мере как читатель и слушатель, поскольку ряд стихотворений и отдельных строф Ломоносова были в XVIII веке положены на музыку<sup>1</sup>.

Однако вовсе не наличие или отсутствие доказанных контактов между двумя столь разными, но чрезвычайно важными для русской культуры гениями заставляет нас вспомнить о Ломоносове. И речь пойдет не столько о присутствии в его поэзии каких-либо музыкальных образов, сколько о глубинной связи самого склада поэзии Ломоносова с духом музыки эпохи позднего Барокко и ранней классики.

В отечественной литературной критике еще со времен А.С.Пушкина и В.А.Жуковского утвердилось мнение о Ломоносове как о достойном всяческого почтения патриархе русской поэзии и виртуозе риторики, но не как о человеке, наделенном истинно поэтическим дарованием. Сошлемся на известное высказывание Жуковского: “Ломоносов, гениальный человек, создавший наш поэтический язык, прежде всего обогатив его множеством поэтических выражений, а затем введя в него новые формы /.../ Оды его все были написаны на современные события. Мало истинной поэзии, но много ораторского великолепия. Язык в его одах сделал исполинский шаг вперед”<sup>2</sup>. Вследствие такого отношения, господствовавшего на протяжении XIX и XX веков, мало кому из обычных читателей, не являвшихся специалистами-филологами, приходило в голову взглянуть на те же оды Ломоносова свежим взглядом, отнестись к ним не как к плодам конъюнктурного рифмотворчества и не как к источнику тех или иных сведений, а именно как к поэтическим произведениям, судить о которых следует по их же собственным законам.

Законы эти имеют отношение не только к вербальному языку, но и к музыке в самом широком и самом глубоком смысле этого слова. Говоря о Ломоносове – реформаторе русского поэтического языка, утвердившего и аргументированно обосновавшего переход к силлабо-тоническому стихосложению, филологи несколько упускают из виду и вторую сторону этого важнейшего для культуры явления: силлабо-тоническая система потому смогла так быстро и органично войти в плоть и кровь русской поэзии, что к концу 1740-х – началу 1750-х годов осуществилось куда менее очевидное, но не несколько не менее существенное явление: *перестройка музыкально-поэтического слуха целой нации*.

Такая перестройка активно происходила с петровских времен, и началась она отнюдь не с новшеств в поэзии, а с добровольного или насаждаемого сверху

<sup>1</sup> См.: Крюков А.Н. Ломоносов // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Кн.2. СПб, 1998. – С.148.

<sup>2</sup> Жуковский В.А. Конспект по истории русской литературы // В.А.Жуковский – критик. М., 1985, с.159–160. Сошлемся также на мнение И.М.Муравьева-Апостола: “Рассмотрите же оды Ломоносова: в них приметен какой-то ученый и несколько холодный порядок” – и рядом: “Заслуги Ломоносова языку и литературе бессмертны” // Литературная критика 1800–1820-х годов. М., 1980, с.120 и 123.

заимствования западноевропейских форм тогдашней прикладной и бытовой музыки: танцев (среди которых особую роль играл менуэт), песен, маршей с их квадратными метрическими структурами. То, что вовсе не было свойственно ни русской народной песне, ни тем более церковной музыке знаменной традиции, оказалось органичным для жанров, занявших пустовавшую культурную нишу. Усвоение элементарных принципов западноевропейского музыкального мышления эпохи позднего Барокко и раннего классицизма (периодичности, квадратности, четкой дифференциации мажора и минора, гомофонной фактуры и т.д.) сделало, в свою очередь, возможным внедрение более сложных музыкальных форм и жанров, в которых те же закономерности представляли в преобразованном виде. Успех итальянской оперы в России был явно не случайным явлением; иначе это новшество кануло бы в лету вместе с рискнувшей ввести его императрицей Анной Иоанновной. Иными словами, к середине XVIII века слух аристократических и интеллектуальных верхов русского общества был уже подготовлен и к восприятию “Хотинской” оды Ломоносова (1739)<sup>3</sup>, и к пониманию западноевропейского музыкального языка и современных развернутых музыкальных форм – это явления не просто хронологически параллельные, но и взаимосвязанные.

Конечно, в русской музыке сохранились присущие национальному мышлению черты, определившие ее своеобразие на всем историческом протяжении от М.И.Глинки и А.С.Даргомыжского до композиторов XX века: пристрастие к несимметричным метрам, к “музыкальной прозе” и, наоборот, некоторое недоверие к типовым формам и стремление преобразовать их или создать вместо них что-то новое. Однако для того, чтобы русская профессиональная композиторская школа вообще могла состояться, ей требовалось в течение довольно короткого времени усвоить уже сложившуюся в Западной Европе систему метрики, без которой невозможно было сочинять музыку в крупных вокальных и симфонических формах, основанных на принципах симметрии, повторности и равномерности. Лишь после того, как строгий такт и регулярный метр были усвоены вместе с маршами и менуэтами, русскими музыкантами были поняты и приняты те взгляды на метр и такт, которые в Западной Европе в XVIII веке считались аксиоматическими: “Totius Musicae Tactus Anima est” (“Такт – душа всей музыки”)<sup>4</sup>. Эти принципы открывали дорогу к созданию нового типа музыкальной культуры: письменной, авторской, ориентированной на такие понятия, как композиция и композитор, опус, форма, стиль, и т.д. И они же лежали в основе того нового поэтического слуха, поборником и защитником которого выступил в середине XVIII Ломоносов.

Помимо силлабо-тонического принципа стихосложения, о котором в связи с Ломоносовым вспоминается прежде всего, в эту систему входили и другие закономерности метрики и формообразования. В музыкальном аспекте для нас наиболее важны следующие черты, характерные именно для од Ломоносова:

- *четырёхстопный ямб* как излюбленный размер торжественных од и других стихов в “высоком стиле” – тем самым метрическая “квадратность” закладывалась на уровне самого материала;
- *строфический* принцип организации стихов (в отличие от характерного для

<sup>3</sup> “Ода на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года”; написана в 1739 в Марбурге и впервые опубликована в 1751 году. Все цитаты из поэтических произведений Ломоносова приводятся далее по изданию: Ломоносов М.В. Сочинения. М.-Л., 1961.

<sup>4</sup> Старинное изречение, процитированное в трактате И.Г.Вальтера (Walther J.G. Praecepta der musikalischen Komposition. /1708/. Hrsg. von P.Benary. Leipzig, 1955, S. 33) и несколько перефразированное Л.Моцартом (Mozart L. Gründliche Violinischeule (1756). 2-te Auflage. Augsburg, 1769, S.27). Заметим, что слово “Tactus” в доклассической музыке означало не собственно такт, а устойчивую времяизмерительную единицу.

более старинной русской поэзии нанизывания нерифмованных строк или двустушией с парной рифмовкой) – строфа ломоносовской оды, состоящая обычно из 10 строк, представляет собой катрен с перекрестной рифмовкой abab и две терцины с рифмами ccd eed; в музыкальном отношении ближайшей аналогией кажется простая двухчастная безрепризная форма с варьированными разделами<sup>5</sup>;

- поскольку смысловой единицей поэтического высказывания становится довольно крупная и сложно организованная внутри себя строфа, выражающая законченную мысль, то появляется возможность создавать из этих строк *крупную форму*, подчиняющуюся как риторическим, так и музыкальным закономерностям (к последним мы бы отнесли группировку эпизодов по принципу нарастания одного аффекта или, наоборот, их резкого контраста, а также присутствие своеобразных словесных “лейтгармоний”, “лейттембров” и “лейтмотивов”, о которых будет подробнее сказано чуть позже).

Поэтому вряд ли будет преувеличением сказать, что музыкальное начало присуще поэзии Ломоносова на самом глубоком уровне, подчас даже не осознаваемом, а воплощаемом интуитивно, через слух и ощущение внутренней формы произведения. В этом Ломоносов был, на наш взгляд, истинным поэтом, в отличие от своего вечного оппонента В.К.Третьяковского, который такой музыкальности оказался трагически лишен.

Примечательно, что, за исключением считанных случаев (вроде стихотворения “На изобретение роговой музыки”), музыка почти не присутствует в поэзии Ломоносова напрямую, в виде упоминания тех или иных реалий. На них исключительно щедро была впоследствии муза Державина, по стихам которого можно составить себе колоритную картину русского музыкального быта его времени, включая роговой оркестр, орган, балалайку, новомодный “тихогром”, то есть pianoforte, цыганское пение под гитару, военные мелодии в исполнении ученого снегиря и т.д.<sup>6</sup> В одах Ломоносова мы найдем разве что условно-эмблематические лиры, арфы и трубы, упоминания Орфея и муз – но ничего конкретного, указывающего на определенную эпоху и музыкальный быт: “Я слышу чистых сестр музыку!” (Ода 1739 года, строфа 2, стих 12); “Гремящих арф ищи союза” (ода 1742 года, 2; 14); “Не сам ли в арфу ударяет / Орфей” (ода 1745 года, строфа 13.; 121–122); “Я лиру ныне подвергаю / Стопам ея и возглашаю” (ода 1746 года; строфа 20, 195–196); “Се хочет лира восхищенна” (ода 1747 года, 6; 59); “И грому труб ея мешает / Плачевный побежденных стон” (ода 1747 года, 13; 129–130) – и т.д. В “Разговоре с Анакреоном” присутствуют, правда, “гусли” – но их роль также не характеристическая, а эмблематическая (гусли символизируют любовные песни – то есть жанр негероический и негражданственный, отвергаемый Ломоносовым в пользу высокого искусства).

Отчасти это – косвенное свидетельство того, что, в отличие от активно интересовавшегося музыкой Державина, Ломоносов не обладал в ней достаточными познаниями (тем не менее он все-таки держал музыку в сфере своих энциклопедических интересов)<sup>7</sup>. Но в гораздо больше мере это значит, что он исповедовал несколько другую,

<sup>5</sup> Это касается только светских од; духовные в этом отношении разнообразней. В “Оде, выбранной из Иова”, строфа включает 8 строк с рифмами ababscdd; переложения псалмов написаны строфами-катренами.; “Утреннее размышление о Божием величестве” и “Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния” – 6-строчными строфами с рифмами ababsc (причем в “Вечернем размышлении” рифмы исключительно мужские).

<sup>6</sup> См., в частности: Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура в ее связях с литературой, театром и бытом. Т.1. М., 1952.

<sup>7</sup> См.: Федоровская Л.А. Книги о музыке в библиотеке М.В.Ломоносова //

нежели Державин, поэтику, в которой само понятие музыки мыслилось иначе.

И здесь нам придется еще раз вернуться к проблеме определения эстетической сути поэзии Ломоносова в контексте “больших стилей” его эпохи. Таковых, как мы знаем, было два: барокко и классицизм, причем в русской литературной критике и научном литературоведении сложилась традиция однозначно причислять Ломоносова к классицистам. Данная точка зрения господствует и в большинстве современных книг, статей, учебников и хрестоматий.

Однако наряду с этим высказывались и другие идеи. Еще Г.А.Гуковский в своих работах 1920-х – 1930-х годов протестовал против одностороннего и упрощенного понимания поэтики Ломоносова, а в 1962 году появилась статья А.А.Морозова, которая прямо так и называлась: “Ломоносов и барокко”<sup>8</sup>. Аргументируя свою позицию, ученый обоснованно говорил о “барочном интеллектуализме” поэзии Ломоносова, о барочных истоках его риторики и о барочных же приемах оформления стиха (звуковой отбор слов, аллитерации, словесная живопись)<sup>9</sup>. Именно эти качества, на наш взгляд, давали пищу для критики ломоносовских стихов с классицистских или романтических позиций: Ломоносов казался слишком “ученым”, слишком высокопарным, иногда сумбурным и лишенным как легкой ясности формы, так и непринужденной лирической интонации. При том, что понятие “барокко” как обозначение не просто эпохального стиля, но и определенного способа мировидения, давно уже вошло в современный научный обиход и удостоилось многосторонней искусствоведческой интерпретации, все же на поэзии Ломоносова до сих пор лежит отпечаток некоей художественной принужденности.

Возьмем на себя смелость предположить, что с помощью средств только одного литературоведения эту проблему решить, вероятно, трудно, если не невозможно. Рассматривать барокко в рамках только одной сферы творчества, игнорируя другие, вряд ли плодотворно. Между тем, если подойти к поэзии Ломоносова с неожиданной стороны (а именно, с музыковедческой), то Ломоносов как младший современник И.С.Баха (1685–1750) и Г.Ф.Генделя (1685–1759) очень естественно впишется в галерею мастеров позднего барокко. Вместе с тем по возрасту он сверстник К.Ф.Э.Баха (1714–1788) и К.В.Глюка (1714–1787) – художников, в творчестве которых барочные черты ощущались необычайно сильно, сочетаясь со страстным и притом сознательным стремлением к новой поэтике. Последнее свойственно и Ломоносову, однако мировоззренческая основа его поэзии в самой своей сути – универсалистски-барочная. Этот универсализм сильно отличается от просветительского энциклопедизма с его принципом “понемногу обо всем” и опорой только на доводы разума или, чаще, здравого смысла. Просветитель классической эпохи – литератор и публицист; просветитель же эпохи барокко – в первую очередь ученый, труды которого отнюдь не рассчитаны на массовое прочтение и распространение. Барочному ученому-полигистору всё разнообразие человеческих знаний о мире было нужно для того, чтобы обнаружить за ним некий иной, высший онтологический смысл. Одним из воплощений этого смысла была музыка, и недаром в XVII веке наиболее философски значительные труды о ней принадлежали ученым и религиозным деятелям, для которых музыка вовсе не являлась основной профессией: “Гармония мира” И.Кеплера, “Универсальная гармония” М.Мерсенна, “Музургия универсалис” А.Кирхера.

Для Ломоносова как наследника барочной мировоззренческой традиции музыка – не просто искусство извлекать приятные звуки ради увеселения ближнего, а нечто неизреченно-высокое, что сродни антично-пифагорейской гармонии сфер и вышеупомянутым барочным “универсальным гармониям”. Такая музыка не нуждается в

---

Ломоносов и книга. Л., 1986.

<sup>8</sup> Морозов А.А. Ломоносов и барокко // Русская литература. 1962, № 2. – С.70-97.

<sup>9</sup> Там же, с.75–79.

конкретике и даже не допускает ее: речь идет о материях возвышенных и не поддающихся приземленному именованию. “Я слышу чистых сестр музыку” – восторженно признается поэт, и читатель волен лишь смутно догадываться, *что* именно он мог услышать в исполнении хора Муз. Зато, когда речь заходит о звучаниях земных и лишенных ореола мусикийской сакральности, Ломоносов сразу становится конкретным и точным. Сколько разнообразных звуков в той же “Хотинской” оде! “От реву лес и брег дрожит” (строфа 4, стих 38), “Пустыня, лес и воздух воет!” (9, 84), “Уже трягнувшись, легкий лист / Страшит его, как ярый свист / Быстро сквозь воздух ядр летящих” (13, 128–130) – и т.д. Можно, правда, возразить, что примеры, взятые только из этой оды, грешат одноплановостью, ибо всё это – дисгармоничные звуки войны, однако и в других, “мирных” одах, та же картина: небесная музыка предельно абстрактна, земные же звуки намного более грубы и почти осязаемы в своей фонической конкретности. Так, в оде 1742 года в честь коронации Елизаветы Петровны мы встречаем впечатляющие звуковые картины: “Огня ревающего удары / И свист от ядр летящих ярый / Сгущенным дымом воздух рвут / И тяжких гор сердца трясут” (строфа 16; 155-158); настоящее нагромождение диссонансов происходит и в 9 строфе елизаветинской оды 1746 года:

Нам в оном ужасе казалось,  
 Что море в ярости своей  
 С пределами небес сражалось,  
 Земля стенала от зыбей,  
 Что вихри в вихри ударялись,  
 И тучи с тучами спирались,  
 И устремлялся гром на гром,  
 И что надуты вод громады  
 Текли покрыть пространны грады,  
 Сравнять хребты гор с влажным дном.

Зная о том, насколько Ломоносов был склонен подвергать научному анализу и обобщению всякий опыт, можно утверждать, что последняя строка сделана такой “неуклюжей” вполне преднамеренно: здесь нагромождение диссонансов ломает ритмическую структуру и едва не рушит ее, воплощая нужное поэту ощущение страшной катастрофы. В качестве музыкальной параллели приведем *Qui tollis* из Мессы си минор И.С.Баха: в этой части просто поражает количество “неправильностей”, явно вызванных желанием композитора передать идею “грехов мира” (*peccata mundi*): это и ненормативный характер реперкуссии, и скрытые или откровенные переченя, и совершенно необычный для барочной двухчастной формы полный совершенный каданс в тональности двойной доминанты во второй части.

Одно из наиболее увлекательных проявлений музыкальности поэзии Ломоносова – его виртуозное владение аллитерациями, ассонансами и другими способами инструментовки стиха, требовавшими не просто поэтической изобретательности, но и подлинно музыкального слуха. На звукописи Ломоносова подробно останавливался А.А.Морозов, однако и мы не можем пройти мимо столь примечательного явления. Несомненно гордясь своим мастерством, Ломоносов откровенно демонстрировал его в двух сатирических отповедях Тредиаковскому. Касались они предметов сугубо филологических: в первом случае спор велся о правилах окончаний имен прилагательных во множественном числе (Тредиаковский ратовал за старинные “ьи” и “ии”); во втором – о произношении буквы “г” (Тредиаковский полагал, что следует различать твердое и мягкое “г”, обозначая их разными буквами). Возражения Ломоносова вылились в форму поэтического эксперимента. Так, в споре об окончаниях прилагательных он прежде всего апеллировал к правилам вокальной композиции и певческой практики:

Искусные певцы всегда в напевах тщатся,  
 Дабы на букве А всех доле отстояться;

На *Е*, на *О* притом умеренность иметь;  
 Через *У* и через *И* с поспешностью лететь.

Трудно сказать, апеллировал ли он при этом к личному слуховому опыту или к зафиксированным в учебниках пения и композиции правилам<sup>10</sup> – однако совпадение с последними практически полное.

Следующим аргументом Ломоносова было наиболее гармоничное с его точки зрения “акающее” московское произношение:

Великая Москва в языке толь нежна,  
 Что *А* произносить за *О* велит она.

А далее поэт буквально сталкивает обе точки зрения, пародийно утрируя первую и торжественно инструментуя вторую:

*...Свиньи визги вси и дикии и злыи*  
*И истинныи ти, и лживы и кривыи.*  
 Языка нашего небесна красота  
 Не будет никогда попоранна от скота.

Другое стихотворение сочетает в себе иронически-издевательское перебирание всех возможных слов, имеющих в своем составе звук “з” и почти хаотическое на вид, но нанизанное на внутренний смысловый стержень нагромождение понятий, образов и предметов. Живописность и музыкальность ломоносовского стиха здесь таковы, что в XVIII веке почти ничего нельзя поставить рядом с этими строками:

Бургисты берега, благоприятны влаги,  
 О горы с гроздами, где греет юг ягнят.  
 О грады, где торги, где мозгокружны браги,  
 И деньги, и гостей, и годы их губят.  
 Драгия ангелы, пригожие богини,  
 Бегущие всегда от гадкия гордыни,  
 Пугливы голуби из мягкого гнезда,  
 Угодность с негою, огромные чертоги,  
 Недуги наглые и гнусные остроги,  
 Богатство, нагота, слуги и господа.

---

<sup>10</sup> Эти правила восходят к античной теории музыки. См., например, трактат Аристиды Квинтилиана, книга 2: “Вообще те гласные, которые растягивают рот вдоль, вертикально, имеют более серьезную, великолепную, подобающую мужественности звуковую окраску; а те, которые растягивают его вширь, звучат более ослабленно и женственно. /.../ Для мелодического пения лучше всего подходит долгое “α”, прекрасно приспособленное для этого природой благодаря расширению звучащего тона. Прочие двухвременные “ι” и “υ”, напротив, не столь годны из-за узости и слабости” (цит. по: Русакова А. Трактат Аристиды Квинтилиана “О мусическом искусстве”. Дипломная работа. М., 2000. Ч.2, с.253). В трактате И.Г.Вальтера 1708 года мы находим перечень принципов сочетания музыки с текстом, среди которых правило: на звуках а, е, о можно писать колоратуры, а на звуках і, у, и – нельзя (Walther J.G. Praecepta der musikalischen Composition /1708/. Hrsg. von P.Benary. Leipzig, 1955, I, S.59). Об этом же позднее писал Кванц (Quantz J.J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752. Kassel u.a., 1992. XVIII, § 11). П.Ф.Този и его комментатор И.Ф.Агрикола рекомендовали петь упражнения и вокализы только на “ясных” гласных, а именно – на “а”, открытом “е” и на “о” (Tosi P.F., Agricola J.F. Anleitung zur Singkunst (1757). Faksimile-Neudruck mit Nachwort und Kommentar von K.Wichmann. Wiesbaden – Leipzig – Paris, 1994, I, S.49).

Угрюмы взглядами, игрени, пеги, смуглы,  
 Багровые глаза, продолговаты, круглы,  
 И кто горазд гадать и лгать, да не мигать,  
 Играть, гулять, рыгать и ногти огрызгать,  
 Ногаи, бѣлгары, гуроны, геты, гунны,  
 Тугие головы, о иготи чугуны,  
 Гневливые враги и гладкословный друг,  
 Толпыги, щеголи, когда вам есть досуг.  
 От вас совета жду, я вам даю на волю:  
 Скажите, где быть *га* и где стоять глаголю?

Художественный замысел этого стихотворения – опять-таки чисто барочного свойства: для решения вполне специального филологического вопроса поэт творит целый мир, населенный разными народами и сословиями и призывает всю эту фантазмагорическую толпу в судьи и свидетели своей правоты. Обитатели сего причудливого мира, по-видимому, даже не догадываются о своем генетическом родстве, обусловленном наличием в их именах звука “г” в той или иной позиции. Последнее стихотворение как нельзя лучше иллюстрирует концепцию поэтики барочного произведения, предложенную А.В.Михайловым: это концепция некоего “свода”, в котором максимально сближено научное и художественное. “Будучи сводом-объемом, произведение точно так же и собирается – из отдельного и разного. Его бытие уходит в *вертикаль* смыслов – которые толкуются, комментируются, окружаются *экзегетическим ореолом* и тем самым постоянно указывают на нечто высшее за своими собственными пределами, как *книга* указывает на *мир*”<sup>11</sup>. Исследователь имел в виду прежде всего барочный роман, но, как мы видим, те же самые закономерности действовали и в границах отдельного небольшого стихотворения, и в произведениях совсем иного жанра (например, в барочной опере).

Но, вероятно, самое главное, что выявляет в Ломоносове барочного мыслителя и поэта – его оды.

Ода – жанр, как известно, по преимуществу риторический. Однако в самой его этимологии (греческое “одэ” значит “песня”) кроется также музыкальный смысл. Ведь до сих пор мы говорим “петь оды” (а не декламировать или произносить). Равным образом “поют” гимны, дифирамбы, осанну и аллилуйя. Но со времен античности все перечисленные роды песнопений обращены к божеству. Только ода слагается обычно во славу человека или некоего другого изначально несакрального объекта. Однако без духа священного витийства, без боговдохновенности и без пророческого сопряжения мирского и надмирного ода как художественное явление не состоится. А проникнуть этот божественный дух в оду может только при помощи музыки, незримо разлитой в самом ее строе.

Наиболее простое и внешнее проявление музыкальности одического жанра связано с предназначенностью стихотворной оды не для молчаливого чтения глазами, а для торжественной публичной декламации<sup>12</sup>. Именно в расчете на такое преподнесение своих текстов поэты насыщали их ассонансами, аллитерациями, звукоподражаниями и прочими средствами звуковой инструментовки стиха. Так, например, “Хотинская” ода Ломоносова, посвященная важной военной победе Анны Иоанновны над турками и татарами, отличается “громкой” батальной инструментовкой, сравнимой со звучанием медных и

<sup>11</sup> Курсив автора. См.: Михайлов А.В. Поэтика барокко // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. – С.338.

<sup>12</sup> См. об этом: Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 227–244..

ударных инструментов – то зловеще резкой или яростно скрежещущей (строфа 5: “Не медь ли в чреве Этны ржет” и т.д.; строфа 13: “Крутит река татарску кровь” и т.д.), то трубно-торжественной (строфа 12: “Герою молвил тут Герой”; строфа 17: “Великой Анны грозной взор / Отраду дать просящим скор”). То, что Ломоносов имел в виду звучание инструментов наподобие труб и литавр, доказывает завершение 14 строфы: “Летает слава в тьме ночной, / Звучит во всех землях трубой, / Сколь российская ужасна сила”. Финал оды с ярким подчеркиванием звука “а” и слогов “ра” и “ро”, соединяет в себя общую ликующую мажорность с символическим рассредоточением имени императрицы (выделенное нами АННА) в волнах всеобщего и в то же время личного хваления:

Любовь <i>России</i> , <i>страх врагов</i> ,	
<i>Страны</i> полночной <i>Героиня</i> ,	АН.Ня
Седми <i>пространных</i> морь брегов	АННЫ
<i>Надежда</i> , <i>радость</i> и <i>богиня</i> ,	
Велика <i>Анна</i> , ты доброт	АННА
Сияешь светом и щедрот:	
<i>Прости</i> , что <i>раб</i> твой к <i>громкой славе</i> ,	
Звучит что крепость сил твоих,	
Придать дерзнул не <i>красной</i> стих	
В подданства <i>знак</i> твоей державе.	АН НА

Всё это не может не вызвать у музыканта ассоциаций с такими образцами “громогласной” позднебарочной музыки, как Gloria и Sanctus из Мессы си минор И.С.Баха, “Деттингенский Te Deum” Г.Ф.Генделя и т.п. – всюду, где образ славы Царя Небесного сопрягается с образом славы земного монарха, звучат трубы и литавры; Ломоносов явно апеллирует к этому музыкальному топосу. Его ода как бы не нуждается в музыкальном сопровождении, поскольку носит музыку внутри себя.

То, что это сделано с точным умыслом, а вовсе не случайно, доказывает сравнение “хотинской” оды с “елизаветинскими”. Так, конец оды 1748 года в честь годовщины восхождения императрицы на престол инструментован звуками имени Елизаветы-Елисавет (*е-л-с/з-в-т*), ассоциирующимися не с воинственно-парадными тембрами труб и литавр, а с возвышенными звуками струнных и деревянных духовых, мягким сочным тембром валторн и, может быть, с включением некоторых ударных, вступающих в 8-й строке (литавры, колокола или Glockenspieler, треугольник и т.д.):

А ты, <b>возлюбленная лира</b> ,	в зл ле ли	
Правдивым счастьем <b>веселись</b> ,	в ив с е веселись	
К блистающим пределам мира	лис ел и	
Шумящим звоном <b>вознесись</b>	зв в.з.есись	
И <b>возгласи</b> , что нет на <b>свете</b>	в з л с ет свете	
Кто б равен был <b>Елисавете</b>	ве Елисавете	
Таким блистанием хвалы.		лист ие в л
Но что за громы ударяют?		
Се <b>глас</b> мой <b>звучно</b> повторяют	л с зв вт	
<b>Земля</b> , и <b>ветры</b> , и <b>валы!</b>	зе л и вет и вл	

Некоторые строфы знаменитой оды 1747 года (“Царей и царств земных отрада, / Возлюбленная тишина”) отчетливо выдержаны в “тональности” доминирующего образа – Тишины, то есть Эйрены или Ирины, богини Мира, с которой здесь ассоциируется Елизавета. Недаром Ломоносов из всех синонимов (мир, покой, тишина) выбрал слово женского рода, допускающее аллегорическую персонификацию, и недаром в первых же строках сопроводил его косвенно указующим на Елизавету эпитетом “возлюбленная”



(“в,з,л,е” – зеркальное отражение “е,л,з,в”). Одновременно слово “тишина”, включающее в себя два женственно-узких звука “и”, нежно шелестящее “ш” и гармоническое окончание “на”, образует собственный “аккорд”, разрабатывающийся далее последовательно или одновременно с “аккордом” Елизаветы: “Ты кроме той всего превыше; / Душа ея зефира тише, / И зрак прекраснее рая” (строфа 2, стихи 18–20).

Мягкий аккорд “тишины” можно уподобить звучанию струнных с клавесином, арфой и прозрачными деревянными духовыми; аккорд же Елизаветы, соединяющий в себе *величие* и *веселье*, намекает на несколько большую звуковую пестроту. Таковы, например, строфы 2 (“Великое светило миру, / Блестя с вечной высоты...”), 14 (“Сия тебе единой слава, / Монархиня, принадлежит”), 15 (“Коль наша радость справедлива!”) и финальная – 24-я (Тебе, о милости источник, / О ангел мирных наших лет!).

В поэзии Ломоносова присутствуют и “лейтмотивы” иного рода – определенные слова, переходящие из оды в оду и из стихотворения в стихотворение. Выглядят эти слова, взятые сами по себе, вполне нейтрально, однако в совокупности своей помогают понять суть ломоносовской поэтики. Сразу назовем некоторые из этих слов: “*верьх*”, “*звук*”, “*глас*” и “*пение*”. Три последних имеют прямое отношение к внутренней музыкальности од Ломоносова, но и первое, как выясняется, тоже.

Возможно, наиболее важное из этих слов – “*верьх*” (сохраним орфографию подлинника, отражающую старинное произношение). Оно используется Ломоносовым настолько часто и на таких приметных местах, что в конце концов становится знаковым именно для этого поэта. Приведем лишь некоторые примеры (на самом деле их больше):

Восторг внезапный ум пленил,  
Ведет на *верьх* горы высокой...

(ода 1739; 1,1–2);

Влети превыше молний, муза,  
Как Пиндар быстрый твой орел;  
Гремящих арф ищи союза  
И *вверьх* пари скоряе стрел.  
... Ты твердь оставь, о древня лира,  
Взнесенна баснями к *верьху* мира.

(ода 1742 года; строфа 2, 11–14; строфа 4, 31–34).

Рифейских гор *верьхи* неплодны,  
Одейтесь в нежный цвет лилей

(ода 1745 года; строфа 2, 17-18)

На *верьх* Парнасских гор прекрасный  
Стремится мысленный мой взор

(ода 1746 года, строфа 1, 1–2).

*Верьхи* Парнасски восстенали,  
И музы с воплем провожали  
В небесну дверь пресветлый дух

(о смерти Петра I; ода 1747 года, строфа 10, 98-99).

И се Минерва ударяет  
В *верьхи* Рифейски копием

(там же, строфа 21, 21–201).

Небесну пищу я вкушаю,  
На *верьх* Олимпа вознесен!

(ода 1750 года, строфа 1, 3-4).

В данном контексте ломоносовский “*верьх*” – это, несомненно, некая священная вершина, на которой земное встречается с божественным; откуда боги ниспосылают свою милость царям и народам, и куда устремляется дух поэта, чтобы вдохновиться звуками высшей гармонии. Это чрезвычайно красноречивое слово. Ведь классицистская картина

мира по преимуществу центрична и центростремительна в своей ясной уравновешенности, а у Ломоносова, как у истинно барочного художника, вопреки земному тяготению, всё устремлено в “верьх”; нарушение равновесия с последующим его восстановлением – это мощнейший источник поэтической миротворящей энергии.

На самом высоком “верьху”, безусловно, находится, Бог, который в светских одах нередко выносится за скобки (может быть, потому, что в их образном строе господствует риторическая античность). Более зримы и ощущаемы “верьх” Олимпа или Парнаса – это наивысшая из доступных восприятию смертного точка мировой вертикали, откуда становится видна если не вся Земля, то по крайней мере вся Россия, и откуда все возможные роды небесной и земной музыки приобретают вид обобщенного, почти неразличимого в своих составляющих, “звука”, “гласа” и “пения”:

Там холмы и древа взывают  
И громким гласом возвышают  
До самых звезд Елисавет...

(ода 1746 года, строфа 1, 8–10);

Пусть глас веселый раздается,  
Пусть сей приятный глас промчится  
По холмам, рощам и лугам...

(ода 1745 года, строфа 4, 34–36);

Так варварство твоим перуном  
Уже повержено лежит,  
Когда при шуме сладкострунном  
Поющих муз твой слух звучит...

(ода 1750 года, строфа 17, 161–164).

Недвусмысленно обозначенный Ломоносовым “*верьх*” картины мира, включающий в себя “мировую гармонию”, определяет не только сакральное пространство оды (с которого всё видно и всё слышно), но и сакральное время, внутри которого гармонично сосуществуют и как бы “консонируют” различные эпохи.

При всей устремленности вверх мир ломоносовской оды вместе с тем в нижних своих слоях противоречив и антитетичен. Мы уже говорили о том, что звуки реальности выписаны у Ломоносова подробнее звуков гармонии высших сфер. Однако старинное, восходящее к античности, но остававшееся актуальным для барочной музыки понимание Гармонии как плода сочетания Ареса и Афродиты, Войны и Любви, Согласия Несогласного, присутствует в одах Ломоносова на всех “этажах” описываемого мироздания. Так в оде 1747 года сама тишина показана парадоксальным образом через властное отрицание громких слов и ревущих стихий:

Молчите, пламенные звуки,  
И колебать престаньте свет;  
Здесь в мире расширять науки  
Изволила Елисавет.  
Вы, наглы вихри, не держайте  
Реветь, но кротко возглашайте  
Прекрасны наши времена.  
В безмолвии внимай, вселенна:  
Се хочет лира восхищенна  
Гласить велики имена.

Топос бури, вихря, неукротимой стихии прокрадывается даже в столь мирную по настроению оду; в других случаях это барочное упоение ужасным, безмерным и грандиозным охватывает чуть ли не весь горизонт: перед нами по-барочному вздыбленная вселенная, не имеющая ничего общего с упорядоченностью регулярного классицистского сада. Однако сам образ России, словно бы пробужденной гением Петра от многовекового

сна и преисполненной стихийной мощи, в сознании Ломоносова был, вероятно, именно таким. Отсюда, например, такие гиперболы, как в 19 строфе оды 1748 года, где, в частности, описываются народы Севера и окружающая их природа:

Едва покров себе имея,  
Смеются лютости боря;  
Чудовищам дерзают вслед,  
Где верх до облак простирает,  
Угрюмы тучи раздирает  
Поднявшись с дна морского лед.

Картина поистине сказочная и по-барочному символическая: лед со дна морского (порождение хтонической бездны) в своем слепом порыве к “верху” раздирает низко нависшие тучи, но застывает под холодными ветрами в причудливые глыбы, меж которыми скрываются хищные чудовища. “Верх” остается недостижимым, но и он вовлечен в диссонантную гармонию нижнего мира.

Аллегоричность языка ломоносовских од – не просто дань риторической традиции. Только через аллегории и аллюзии можно было напрямую соединить земное и небесное, мирское и сакральное так, чтобы это было понятно адресату оды, но в то же время оставалось некоей поэтической загадкой, требующей истолкования и ускользающей от него. Мы уже говорили о сопряжении образов Елизаветы и богини мира – Эйрены-Тишины в оде 1747 года. В только что процитированной оде 1748 года подобным образом сближаются образы Елизаветы и России: о России под властью Елизаветы говорится: “Она, коснувшись облаков, / Конца не зрит своей державы” (строфа 16, 157-158); “Веселый взор свой обращает / И вокруг довольства исчисляет, / Возлегли лактем на Кавказ” (строфа 17, 168–170) – и т.д. Это, на наш взгляд, не просто обычная аллегория; это сакральный образ России, увиденной взором поэта в виде пусть ошеломляюще гигантского, но живого и одухотворенного существа, способного испытывать гордость, веселье, удовольствие, жалость.

У Ломоносова присутствуют и более дерзостные аллюзии. В оде 1752 года, приуроченной к очередной годовщине восшествия на престол Елизаветы Петровны, есть поразительное место с цитатой из Священного писания. По очереди воспевая “российских героинь” – женщин, правивших Русью начиная с княгини Ольги и кончая Елизаветой – Ломоносов говорит о Наталье Нарышкиной, матери Петра:

И ты в женах благословенна,  
Чрез кою храбрый Алексей  
Нам дал монарха несравненна,  
Что свет открыл России всей...

(строфа 18, 171–174).

Здесь содержится точная цитата обращения архангела Гавриила к деве Марии (Лука; I, 28), отнесенная к вполне земной женщине, пусть и царице. Упоминание в данном контексте “света” опять отсылает нас к Евангелию, хотя уже не столь откровенно (“И свет во тьме светит, и тьма не объяла его”; Иоанн; I, 5). Тем не менее, с точки зрения Ломоносова, рождение Петра оказывается главным духовным событием всей истории России, а его миссия – сравнимой с миссией Христа по отношению ко всему человечеству. Эта идея уже далеко выходит за рамки дежурного славословия, однако находится целиком в сфере свойственных оде вдохновенных прозрений.

Пафос восторженной, переходящей все границы разумного, хвалы, свойственный оде, имманентен жанру. Но в XIX веке, когда смыслом поэзии стало лирическое самовыражение поэта, а ее излюбленными темами – перипетии личной судьбы, страдания и увлечения одинокого “я”, одический внеличный пафос стал восприниматься как невыносимо старомодная официозная риторика. Между тем, как пронизательно заметил в свое время Поль Клодель, в поэзии топос хвалы древнее топоса печали: “Хвала, быть может, наиболее мощный двигатель поэзии, потому что она выражает глубочайшую

потребность души, она – голос радости и жизни, долг всего творения, влекущий каждую тварь ко всем остальным. Великая поэзия прошлого, от ведических гимнов до Песни Солнцу св. Франциска – это хвала. Хвала – в высшей степени связующая тема. Поющий никогда не одинок”<sup>13</sup>.

Ода как восхваление единичной персоны или некоей вещи в прекрасно устроенном мире могла процветать лишь в те эпохи, которые искренне верили в высшую разумность, справедливость и красоту миропорядка. Такими эпохами были греческая классика (оды Пиндара) и XVIII век, включающий оба своих стиливых выражения – барокко и классицизм. Но обычное дежурное славословие очень нетрудно отличить от подлинно поэтического духа одической хвалы. В оде должно присутствовать и нечто более важное и высокое, подчас не имеющее прямого отношения ни к личности, ни к реальным достоинствам воспеваемой венценосной особы.

Музыка в поэтической оде присутствует и в качестве формообразующей силы, в виде гармоничной стихийности словесного излияния, непосредственно вдохновленного высшими силами и потому не могущего быть, несмотря на свою внешнюю бессвязность, абсолютно хаотическим. Создающаяся в результате этого творческого акта картина бывает причудливой до вычурности, однако далекой от психологической субъективности. Великий, обширный, изобильный и дивный мир в момент божественного озарения охватывается внутренним взором поэта, и на наших глазах словно воссоздается чудо Творения: из Хаоса лепится прекрасный Космос, хтоническое чудовище Войны склоняется перед победительной десницей Мира, блуждавшие во мраке насилия и невежества народы обретают счастливую Судьбу (“восторженный бред о судьбах государств и тронов”, – назвал этот круг идей Л.В.Пумпянский применительно к одам Ломоносова<sup>14</sup>). Как полагал В.К.Кюхельбекер, “в оде поэт бескорыстен”, поскольку говорит не о себе, а “вещает правду и суд Промысла, торжествует о величии родимого края, мечет перуны в супостатов, блажит праведника, клянет изверга”<sup>15</sup>.

Г.Р.Державин, анализирувавший на склоне лет поэтику жанра, которому сам отдал богатейшую дань, называл этот основополагающий принцип оды “лирическим беспорядком” (выражение, впрочем, не являлось изобретением самого Державина): “Беспорядок<sup>16</sup> лирический значит то, что восторженный разум не успевает чрезмерно быстротекущих мыслей расположить логически. Потому ода плана не терпит. Но беспорядок сей есть высокий беспорядок, или беспорядок правильный. Между периодов, или строф, находится тайная связь, как между видимых, прерывистых колен перуна неудобозримая нить горючей материи”<sup>17</sup>. Именно это качество оды – то есть наличие некоей внутренней, интуитивно создаваемой и интуитивно постигаемой формы – роднит ее с музыкальной композицией. Недаром здесь фигурирует слово “лирический” – “лирическое” означало в XVIII веке на ряде европейских языков не субъективно-интимное, а буквально “сопровождаемое лирой”, то есть музыкальное (отсюда и французское “tragédie lyrique” – “музыкальная трагедия”). Музыка как боговдохновенное начало, гармонизирующее хаос, но делающее это вне рациональных понятий, пронизывает поэтическую оду, даже если в ее тексте нет никаких музыкальных образов.

И здесь мы подходим к чрезвычайно важному моменту сущностной близости

<sup>13</sup> Клодель П. Избранные сочинения. СПб., 1992. – С.61.

<sup>14</sup> Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма (Поэтика Ломоносова) // Контекст 1982. М., 1983. – С. 313.

<sup>15</sup> Цит. по: Москвичева Г.В. Русский классицизм. М., 1986. – С.21.

<sup>16</sup> Цитируемый нами источник сохраняет орфографические особенности подлинника. – Л.К.

<sup>17</sup> Державин Г.Р. Разсуждение о лирической поэзии или об оде // Державин Г.Р. Избранная проза. М., 1984. – С.295.

принципа барочно-классицистской оды принципу крупной музыкальной формы. Многоstroфность, многообразность, многотемность и мнимо беспорядочное витание мысли сразу во многих сферах являются основополагающими чертами, свойственными одновременно и оде, и наиболее масштабным и сложным музыкальным жанрам и формам XVIII века. Музыканты классической эпохи сами понимали это, сравнивая с одой, например, симфонию или сонату<sup>18</sup>. Однако сонатное *allegro* – не единственный аналог поэтической оды; такие аналоги, иногда прямые, иногда косвенные, существуют и в сфере вокальных жанров.

Жанр *оды* со всеми своими эстетическими особенностями нашел себе естественное прибежище внутри более крупных жанров *оратории* и *кантаты*. Некоторые из них прямо назывались одами и сочинялись либо на соответствующие тексты, либо по соответствующим поводам. Так, особенно популярным в Англии конца XVII – первой трети XVIII веков был текст “Оды св. Цецилии” Джона Драйдена, не раз клавшийся на музыку. В этой связи можно назвать произведения Дж.Блоу, Г.Пёрселла (четыре “цецилианских” оды) и Г.Ф.Генделя (“Ода св. Цецилии” и оратория “Празднество Александра”, в которой также использован текст оды Драйдена). Основная идея таких од – сочетание христианской идеи Спасения и эллинского мифа о Музыке как о божественной силе, разлитой в космосе (пифагорейская “гармония сфер”) и направляющей жизнь человечества в целом и каждой души в отдельности. Музыкальное начало, присущее оде вообще, воплощалось здесь также и через музыкальный сюжет, что ставило данный тип од несколько особняком.

В форму кантат или небольших ораторий облекались также оды в честь или в память монархов или выдающихся современников. У Блоу это, например, “Ода на смерть г-на Г.Пёрселла” (Пёрселл был учеником Блоу), у Генделя – “Ода ко дню рождения королевы Анны”, у И.С.Баха – “Траурная ода на смерть супруги Августа Сильного, Кристианы Эберхардины” (BWV 198).

Если говорить об оде не только как о жанре, но и как о топосе, то к одам вполне можно отнести и некоторые церковные или духовные сочинения в жанре позднебарочного мотета, концерта, кантаты. Прежде всего это композиции на текст благодарственного песнопения “Te Deum laudamus” (“Тебе Бога хвалим”), сочинявшиеся музыкантами разных стран, но имевшие общие черты, восходящие к топосу одического. В XVII – XVIII веках мысль об отождествлении Бога и Монарха была, как мы видим, вполне органичной для поэтики оды и в Век Просвещения никого не шокировала. Явное обожествление монарха присутствует в грандиозном “Te Deum” К.Г.Грауна в честь Фридриха II. Пять композиций на “Te Deum” создал Гендель, однако они носят не столько промонархический, сколько государственный характер и впечатляют своей помпезной роскошью (особенно “Деттингенский Te Deum”). В одическом духе Te Deum’ а или победного антема выдержаны и части некоторых его ораторий: финал второй части “Мессии” (знаменитое “Аллилуйя”), финал “Израиля в Египте” (“Песнь Мириам”), почти весь третий акт “Иуды Маккавея” и т.д.

Если анализировать оды Ломоносова не как почти произвольное последование звучных строк с подчас неожиданными сменами картин и образов, то обнаружится немало параллелей с крупными музыкальными жанрами и формами позднего барокко, прежде всего с кантатой и ораторией, части которых представляют собой закругленные

<sup>18</sup> “*Allegro* в симфонии – то же, что пиндарова ода в поэзии; оно возвышает и потрясает, как и ода, душу слушателя и требует того же духа, того же возвышенного воображения и того же знания искусства”, – писал Шульц в статье “Симфония” из словаря Зульцера (Sulzer J.G. Allgemeine Theorie der schönen Künste /1771-1774/. 4 Bde. Leipzig, 1792-1794. B.4, S. 479). Сравнение сонаты с одой встречается у Тюрка (Türk D.G. Klavierschule. Leipzig – Halle, 1789. S. 390).

номера, но вместе с тем выстраиваются в более широко задуманное и четко спланированное целое<sup>19</sup>. Структурно-смысловыми признаками общности разных жанров окажутся: деление на крупные и контрастные между собою разделы; присутствие главного образа и дополняющих его побочных, “верха” и периферии; движение идеи по некоему кругу вплоть до ее самоисчерпания; апелляция к “церковному стилю” в музыке (даже сугубо светской) и к сакральным образам в поэзии. Однако это не значит, что поэтическая ода вроде ломоносовских – готовый материал для положения на музыку в жанре кантаты или оратории. Всё обстоит почти наоборот: нам не известен ни один пример XVIII века, когда на музыку клалась бы какая-либо ода Ломоносова целиком, строфа за строфой (в “Начальном управлении Олега” Дж.Сарти использовал только начало елизаветинской оды “Царей и царств земных отрада”). Да и Бетховен, самый великий из сотен композиторов, клавших на музыку “Оду к радости” Ф.Шиллера, обошелся с поэтическим первоисточником на редкость вольно, сократив его более чем наполовину и перекомпоновав по собственному разумению. Это происходит, вероятно, оттого, что, если ода не пишется специально для музыки, как своего рода либретто, то ее внутренняя музыкальная форма получается слишком автономной и самодовлеющей, чтобы безболезненно согласоваться с реально существующими музыкальными жанрами и формами.

Тем не менее высокое одическое начало, связанное с именем Ломоносова или уже не связанное с ним, повлияло на судьбы не только русской поэзии XVIII века, но и на облик русской музыки последующей эпохи. Однако жанром, в котором сильнее всего проявил себя пафос общезначимого и общенародного, стала не оратория и не симфония, а опера. Так же, как с одой в XVIII веке было связано становление национальной поэзии, так с оперой оказалась связанной судьба русской музыки XIX века. И, может быть, улавливая в интродукциях к обеим операм М.И.Глинки черты оды, мы не допускаем ни слишком большой натяжки, ни слишком рискованных аналогий. Ведь у русской композиторской школы и у классической русской поэзии был, как мы знаем, один исток и один корень.

---

<sup>19</sup> Сравнительный анализ логики разворачивания образов и форм “Оды ко дню рождения королевы Анны” Генделя (1714) и “Оды на день восшествия на всероссийский престол /.../ императрицы Елисаветы Петровны” Ломоносова (1747) см. в нашей статье “Ода как музыкальный жанр XVIII века” // XVIII век: Литература в контексте культуры. М., 1999. – С.164–167.