

УДК 82-142

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ОППОЗИЦИИ АУДИАЛЬНОГО
И ВИЗУАЛЬНОГО НАЧАЛ В ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЕ
БАТАЛЬНОЙ ОДЫ XVIII СТОЛЕТИЯ
(СУМАРОКОВ И ДЕРЖАВИН)**

© 2025

Е.Е. Прощин

Прощин Евгений Евгеньевич, SPIN-код: 5576-0070, ORCID: 0000-0002-6993-4077, AuthorID: 41610, кандидат филологических наук, доцент, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), filnnovv@gmail.com.

Статья поступила в редакцию: 24.05.2025

Статья принята к публикации: 21.06.2025

Данная статья продолжает исследование поэтики батальной оды, начатое нами с анализа произведений Тредиаковского («Ода на сдачу Гданьска...») и Ломоносова («Ода на взятие Хотина») [Прощин 2025], имеющих решающее значение для становления художественных принципов жанра в контексте соотношения акустических и визуальных параметров «высокой» образности. Если в творчестве данных авторов формируется основополагающая формула такого соотношения, связанная с безусловным приматом акустического начала, то в случае с Сумароковым и Державиным уместно говорить не о прямом продолжении и развитии традиций, заложенных их предшественниками, но о весьма оригинальных вариантах, скорее уводящих батальную оду в сторону от художественного магистрала Тредиаковского и Ломоносова. Так, Сумароков не учитывает ключевой для стиля оды регистр поэтического «восторга» и, сохраняя приоритет аудиального, совершенно меняет его структуру, двигаясь от торжественного «полногласия» к соотношению различных голосов как проекций, динамично соотносящихся друг с другом. Державин – даже на фоне Сумарокова – выглядит еще более оригинально, так как для его од и творчества в целом характерна доминанта авторского начала как ведущей категории текста, которое, преодолевая априорные жанровые установки, выводит текст за пределы «корпусной» поэтики. Более того, именно у Державина очевидным приоритетом начинает пользоваться визу-

альное начало в силу целого ряда причин. Важно, что он менее других исповедует логику метапоэтической каузальности, делая, к примеру, собственные биографические реалии основанием для генезиса произведения.

Ключевые слова: аудиальное начало, визуальное начало, классицизм, литературный жанр, ода.

Начиная разговор о Сумарокове, надо вспомнить, что его подход к поэтическому слову формируется как расходящийся с эстетикой барокко, предпочитавшей пышность, остроумную игру смыслами, метафоричность перифрастического толка. Сумароков пытается редуцировать содержание образа к почти терминологической точности, настаивая на неукрашенности классицистской истины. Требование однозначности смысла связано с мыслью о правдивости «прекрасной природы» как её непротиворечивости. Сопряжение далековатых идей кажется ему механизмом, затемняющим поэтическую правду. Между тем поэт оказался связан с таким жанровым разнообразием (в чем он преуспел больше своих предшественников), что не в каждом из жанров такое требование соблюдалось однозначно. Батальная ода – характерный тому пример.

Так, в «Оде государыне императрице Екатерине Второй на взятие Хотина и покорение Молдавии» Сумароков демонстрирует разительные отличия от Тредиаковского и Ломоносова в понимании соотношения акустического и визуального начал. Важно, что с первых же строк он усугубляет антитезу российского имперского мира и (в данном случае) антимира Османской империи. Это именно антимир, так как традиционная картина поэтического восторга гиперболизирована поэтом не как подъем на Парнасскую гору, актуализирующий античную аллегорическую и эмблематичную образность, но буквально как полет в небеса, причем небеса христианские. Поднявшись, «куда взлететь не могут стрелы» (здесь и далее текст цитируется без указания страниц по: Сумароков, 1957), одический поэт становится свидетелем того, как ангелы просят самого Всевышнего обеспечить победу войскам русской императрицы. В результате этого мир российский неизбежно соотносится с образом рая, в то время как Османская империя наделяется признаками ада как антимира, и Сумароков будет последовательно раскрывать данный контраст во всем тексте своей оды.

Так же важно отметить, что одический поэт одновременно и зрит себя, и слышит ангельскую просьбу. Поэтому экспозиция произведения не задает примат аудиального начала, как у Тредиаковского и Ломоносова, да и само это начало связывается с провиденциальным характером политики Екатерины, так как Сумароков определяет значение победы императрицы в перспективе возвращения из турецкого плена земель, некогда принадлежавших Византии. Такого рода пророчества крайне далеки от своеобразного прагматизма более ранних одописцев и совершенно меняют политическую «географию» жанра, который, ранее довольствуясь лишь территорией Российской империи и её, пускай, поражающим воображение периметром, теперь, по Сумарокову, требует внешней расширительной экспансии, и претензии северного трона распространяются далеко на юг, в Азию и даже Африку, достигая Вавилона, Инда и Нила. Такой экзотизации пространства раньше батальная ода не знала. То есть взятие Хотина у Сумарокова представляет собой не самоценную картину, но именно самый зародыш вселенского торжества русского оружия, и такое масштабирование, расширение как батального локуса, так и геополитического значения виктории создает возможность для развертывания гиперболической поэтики, которая является решающей для стиля Сумарокова в данном произведении. Хотинское сражение важно как событие, проекция которого на провиденциально утверждаемое конечное торжество делает победу неизмеримо ценнее, чем это диктуют её актуальные политические контексты.

Именно поэтому пространство баталии предстает у поэта-классициста еще более условным по сравнению с предшествующими жанровыми вариантами. Как известно, Сумарокову было трудно справиться с тем, что так органично удавалось Ломоносову: сделать тот самый одический восторг стилевым «камертоном» жанра. Требующий умеренности, точности, гармонической ясности как неизменных спутников художественной мудрости и рациональной истины, в своей оде Сумароков, напротив, предстает неумеренно экспрессивным. Опираясь на аффект, он совершенно лишает оду гармоничности, экстраполируя на земное сражение приметы «адской» баталии с уместными для неё эсхатологическими коннотациями. Интересно, что на первый взгляд ода Сумарокова еще более «говорящая», нежели ода Ломоносова, но если обратить внимание, кто и как «говорит» в тексте,

то становится ясным разительное отличие лидера русского классицизма от предшественника. В данном случае поэт совершенно разрывает связь акустического начала с принципом среды: голоса оды вовсе не изоморфны имперскому пространству, они меняют сущность и свойства среды, в которой вроде бы должны распространяться без всяких метаморфоз и искажений.

По сути, поэт совершенно не пытается отразить связь говорения и слушания, что принципиально для ломоносовских од. Если говорение у Ломоносова носит преимущественно торжественно-декламационный характер и присуще самим фигурам одического поэта и императрицы (впрочем, этот образ может заменяться аллегорией или эмблемой имперской власти), то кажется, что у Сумарокова, во-первых, способность к декламации имеет едва ли не любой персонаж оды, и, во-вторых, режим акустической активности максимально далек от риторического полногласия у более ранних авторов. Его персонаж «стонет», «вопиет», «скрежещет» и т.п., что сопровождается не менее крайним, катастрофическим состоянием мира, которому присуща подобная какофония («Дрожит земля, и стонет твердь», «Стамбул во ужасе трепещет, // Трясутся нивы и луга», «Вал сохнет, тлеют берега» и многие другие примеры). Это, конечно же, картины конца света, локус дольнего мира как разверзшегося ада.

На первый взгляд акустическое начало актуализировано в оде Сумарокова даже больше, чем у того же Ломоносова. Его персонажи (совершенно условные, аллегорического толка) кажутся не просто говорящими, а буквально чересчур разговорчивыми, если не болтливыми. Но корректно заявить, что природа их декламационной активности определяется вовсе не жанровыми одическими характеристиками. Вспомним пристрастие автора к театру и искусству драматургии. Действительно, доминанта речевого начала вполне объяснима интервенцией драматургической поэтики. Прямым доказательством этому служит даже не просто развернутость и постоянность монологических инвокаций, а неслыханный для Ломоносова и Тредиаковского диалогический элемент оды. Если в шестой строфе сам Днестр (вполне в театрализованном духе «возводя на небо очи») обращается к солнцу с мольбой о даровании смерти, то в той же строфе он получает немедленный ответ от еще более аллегорической фигуры «славы»:

Молчи! – ему вещает слава.
Не гордая разит держава.
А то участие не твое;
Не злоба естеством играет,
Но злобу истина карает,
Восставшу нагло на нее.

Очевидно, что данный отрывок однозначно нарушает сложившуюся логику риторических восклицаний и обращений, следующих по условленному порядку и иерархически подчиненных друг другу в системе одических ценностей. Это больше похоже на заимствование сценического приема перепалки аллегорических фигур, обычно обнаружимого в кульминационном действии театрального представления.

Сумароков создает именно «неумолчную» оду. Её звуковая образность слабо связана с задачей генезиса жанрового пространства как гомогенной среды, позволяющей звуку распространяться без искажений и погрешностей. При этом «адские» ламентации, издаваемые противоположным воинским лагерем, как схожи, так и отличны от акустического «гротеска» у Ломоносова, который также репрезентирует через звуковой хаос и какофонию состояние лагеря врага россов. С одной стороны, это дисгармонический сбой, который может быть и необычайно экспрессивным, и обладать при этом известной мощностью и громкостью. С другой стороны, вражеская какофония уже не имеет силы сопротивления и распространения вовне (точнее, его попытки). И если в ломоносовской баталии акустическим фронтиром оказывается лагерь русского воинства, то у Сумарокова предельная граница устанавливается «окриком» аллегорической фигуры славы: противоположная сторона описывается как обреченная в принципе, как уже проигравшая и чуть ли не отправленная в адские пределы.

Строго говоря, в сумароковской батальной оде практически нет самой баталии, но есть её стороны, участники, по-разному акустически определяющие отношение к её исходу и собственной судьбе. И в этом нет ничего удивительного, если вспомнить всё то же пристрастие Сумарокова к театру: он как бы не пытается вывести битву на авансцену, а заключает её в своеобразные композиционные «скобки»,

позволяя при этом реализоваться речевому комментированию сражения. То есть доминанта акустического начала — это не повтор ломоносовского принципа, а оригинальное применение театральной поэтики. И если у Ломоносова акустическое связано с генерированием одического топоса, то у Сумарокова пространственное несколько сценично, декоративно: оно скорее обрамляет голоса персонажей как ключевой композиционный элемент, а не рождается вместе и внутри звуковых подробностей оды.

Исследователь точно замечает абсолютную антитетичность стилей двух авторов: «Само слово пропасть, не употреблявшееся Ломоносовым в одах, было введено в оду Сумароковым. Изображение ада и адских мук создает в его одах особый колорит мрака, ужаса, страдания — прямо противопоставленный (хотя, может быть, и неосознанно) свету и тишине од Ломоносова» [Алексеева 2005, 188]. Однако такому наблюдению не хватает следующего уточнения: мир сумароковской оды резко контрастен миру оды ломоносовской как в акустическом, так и в визуальном его аспекте. Адская пропасть представлена как звуковой какофонией, так и выразительностью пластических образов. Важно, что ни звуковой, ни визуальный образ не связаны с доминантой одного из начал: они не предшествуют один другому, а даны в связке. Впрочем, это не становится основанием для формирования целостно-гармонического хронотопа, потому что адская пропасть есть антимир и потому она противопоставлена гармонии, представлена впечатляющими, но скорее метонимически соотносящимися друг с другом, а не полноценно взаимодействующими подробностями. Именно поэтому пространство битвы то предельно конкретно, то расширяется до мировых масштабов. Сумароков не владеет принципом создания пространства как среды, генерализуемой самим звуком, поэтому постоянно смещает одическую позицию.

Но этот аспект, в свою очередь, демонстрирует еще одно важнейшее отличие сумароковской оды от ломоносовской. Сумароков использует именно ракурс, оптику, точку зрения. Его антимир — это мир, видимый с противоположной стороны, как и сама адская пропасть тоже, в свою очередь, может «заглянуть» в стан соперника. Сумароков привносит в батальную оду принцип визуальной проекции, которого просто не могло существовать у его предшественников. Эта особенность связана с распространением драматургически-театрального

эффекта в тексте: разные топосы диалогичны не только потому, что иногда вступают в обмен репликами как таковой. Их теперь больше не разделяют ломоносовские антиномии (например, главная из них — шума и тишины), поэтому они постоянно как бы вглядываются друг в друга, чтобы обеспечить читателю понимание их аксиологической противоположности, ведь Сумароков всё же однозначен в расстановке акцентов, однако его топологическая неуверенность заставляет вечно реактуализировать базовые признаки двух миров, создавая тем самым подобие лейтмотивной системы. Неслучайно он предпочитает каталожный принцип, пускается в подробные перечисления не просто для усиления аффекта, но и для парафраза ключевых мотивов адской бездны и её противоположности:

Пускай земля как понт трясет,
Пускай везде громады стонут,
Премрачный дым покроет свет,
В крови Молдавски горы тонут...

Финал оды некоторым образом закольцовывает её начало. Сумароков вновь провиденциален: ему недостаточно изобразить торжество русского оружия, он как бы заглядывает в будущее и видит в нем расширение границ Империи и глобальное поражение турок как персонифицированное в возможной судьбе султана Мустафы, который, подобно библейскому фараону, в итоге утратит свою власть. Сумароков, как и в начале оды, геополитически размашист, и для образов будущего ему требуется именно визуальная эстетика, но она связана с крайне условным модусом. Это не изображение реальных мест и событий, а мираж возможного сценария войны. Акустическое остается для поэта однозначно ведущим элементом оды, хоть и реализуется оно крайне своеобразно и включает в себе художественную полемику с Ломоносовым и Тредиаковским, выражающуюся в самой поэтической практике.

Если батальная ода Сумарокова кажется своеобразным шагом в сторону с неясными для своего исторического периода художественными перспективами, то «Осень во время осады Очакова» Г.Р. Державина — это именно принципиальное развитие жанра, новация, имеющая далеко идущие последствия. Поэт никак не ретуширует свой

эксперимент. Напротив, само заглавие оды недвусмысленно эксплицирует суть его художественного подхода. Если Сумароков пытался внести нечто новое за счет введения принципа визуального ракурса, что сделало для него несущественным единственно возможный для Ломоносова акустический подход, никакого ракурса даже чисто технически не предполагающий, то Державин идет еще дальше. Он как бы игнорирует одическое «единство действия». «Осень во время осады Очакова» – это не динамика смещения ракурса, а преимущественное внимание к тому, что раньше было обрамлением, декорацией, лишенной натурной идентичности и подчиненной одическим целям через регулярную соотнесенность со смыслами и образным строем аллегорий, аллюзий и эмблем.

Державин же сразу предлагает читателю логику и интересы экфрасиса, напротив, предполагающего относительную самооценку натурной поэтики. Симптоматично, что экфрастические элементы совершенно неинтересны Сумарокову, но разрабатываются последователями мастера: «В элегию проникают элементы описания. Эти описания осуществляются и в декорации, окружающей ситуацию и сюжет конкретно-данной вещной обстановкой, и в характеристике персонажей, придающей им особую индивидуальную жизнь» [Гуковский 2001, с. 98]. Однако для Державина обращение к экфрасису – одна из обязательных и неизбежных составляющих такого поэтического процесса, что связан с открытием реального мира для поэзии того периода. Конечно, поэт не может не быть ориентированным литературно, по отношению к традициям, но, начиная с Державина, литературность и натурность начинают сосуществовать и конкурировать в поэтическом экфрасисе.

Описание осени не носит самостоятельного характера, а приурочено к традиционному одическому батальному поводу. Осеннее время у Державина не элегично, а идиллично, что, конечно же, совершенно противоположно жанровым установкам оды. Даже если сопоставить ломоносовскую «тишину» с идиллической поэтикой, это никоим образом не является чем-то принципиально схожим. «Тишина» Ломоносова – это идеологический конструкт по преимуществу, меж тем осень Державина вполне узнаваема как календарное состояние природы, и для такого её узнавания не требуется никакого специального знания в политике, истории и идеологии. Возможно, именно это

и является основным ответом на вопрос, зачем поэту понадобилось время года: для него не существует больше единственно возможного одического императива, он готов признать принципиально иную оптику, и обращение к экфрасису выглядит закономерным, если мы вспомним, что его актуализация и популяризация связана не с классицизмом, а с сентиментализмом. Какое-то время общаясь с ранними русскими поэтами-сентименталистами, Державин испытал их сильное влияние на себе. Дескриптивные элементы разного толка становятся нормой в его поэзии, и объясняются они не только своей поэтической родословной, но и, скорее, простым человеческим вниманием к «впечатленьям бытия».

Симптоматично, что интерес к зрению и оптике выходил у Державина далеко за пределы эстетического внимания и, можно сказать, был его своеобразным хобби: «Подобно Гете, Державин интересуется оптикой и метеорологией, подобно Кольриджу, хочет обновить и пополнить имеющийся "запас метафор", подобно Вордсворту, стремится максимально расширить рамки того, что принято называть "предметами поэтическими". Поэзия может и должна говорить обо всем, что увлекает поэта. Державин неравнодушен к последним достижениям индустрии, науки и техники, – и оптические приборы или новые прядильные машины, импортированные в Россию из Англии, занимают столь же важное место в его поэтическом “хозяйстве”, сколь и в усадебном хозяйстве его любимой Званки. Учиться пользоваться новыми метафорами и сравнениями в поэтическом обиходе приходится точно так же, как и новыми устройствами – в быту непозетическом. Навык приходит не сразу» [Смолярова 2011, с. 36].

Так, меняется и соотношение акустического и визуального элементов, что хорошо видно на примере перестройки структурного взаимодействия категорий пространства и времени в батальной оде. Снова вернемся к образу осени, чтобы это доказать. Осень не является антитезой баталии, как мир – войне: качественно разные феномены потому и одновременно ценностны для человеческого сознания, открывающегося миру в акте получения от него разнонаправленных впечатлений. Так, поэт отказывается от традиционного одического голоса: битва интересует его в большей степени как элемент мира, доступного для перспективы психологического познания, а не как пре-

цедент, удостоверяющий статус имперской власти. Открытый и времени и пространству, Державин предвещает полноценную психологическую доминанту привычной нам с XIX века лирики, но он всё же не может выйти к аутопсихологизму как таковому: это преждевременно в силу того, что в такой поэзии не завершены процессы генезиса стабильного лирического хронотопа. Осень и баталия странным образом соседствуют и поддерживают друг друга, нежели являются истинным психологическим контрастом, как это стало возможным уже в поэзии романтизма.

Так же название указывает на внешне простую, но для того времени смелую концепцию: Державина в меньшей степени интересует топос битвы как отсылающий к знаковости античной аллюзии и европейской эмблематики. Сражение увязывается с реалиями и пространства, и времени как с чем-то вполне конкретным и отчасти самостоятельно значимым. Мир осени больше не миф, он не растворяется в культурных отсылках, но получает подробности, интересные как элементы описания и как психологически любопытные автору. Делая дескриптивную поэтику неотъемлемой частью произведения и жанра, Державин явно отдаляется от классицистского мышления, которое устроено достаточно однозначно: всякий факт, попадающий в поле зрения классициста, имеет либо абсолютную, либо нулевую степень ценности. Державин же начинает тяготеть к относительности, детали и подробности образа не связаны с однозначным раскрытием чего-либо максимально существенного, а это уже ближе к поэтике символа, а не аллегории и эмблемы. Подробности начинают дополнять друг друга и значить нечто больше не из-за нормативных эстетических априорий, а в соединении друг с другом как единстве относительного нового поэтического опыта.

Описание мира осени нельзя считать интродукцией. Во-первых, оно пока еще не связано с контекстами психологической лирики, поэтому его функцией не является создание внешних обстоятельств генерального для текста субъективного резонанса. Державину нужна не параллель, а антитеза: в то время как вся природа готовится к долгой и затяжной зиме, войско росссов неумоимо движется навстречу своей победе. Во-вторых, это описание обширно, развернуто на шесть из пятнадцати строф всей оды, то есть занимает сорок процентов текста.

Для интродукции как пейзажного предварения это слишком внушительный объем, что лишний раз подчеркивает оригинальную заинтересованность поэта во внешнем мире. С первой же строфы становится понятно, что Державин весьма далек от традиционного эмблематического подхода к реалиям, его вариант – это олицетворение, впрочем, отягощенное античной аллюзией (стихотворение открывается образом «седого Эола», полубога, царя ветров, выпускающего из пещеры на волю бога северо-западного Борея), и эта зарисовка пока вполне аллегорична. Однако уже вторая строфа организована более поэтически тонко (здесь и далее текст цитируется без указания страниц по: Державин, 1957):

Уже румяна Осень носит
Снопы златые на гумно,
И роскошь винограду просит
Рукою жадной на вино.
Уже стада толпятся птичьи,
Ковыль сребрится по степям;
Шумящи красно-желты листья
Расстлались всюду по тропам.

Конечно, в «румяной Осени» легко угадывается образ Цереры, однако и сам эпитет, и его коннотации вызывают к воображению, а не к рациональной логике эмблемы: это и античная богиня, и олицетворенная русская крестьянка. Более того, лирически увлекаясь, Державин форсирует переход к типично календарным подробностям осенней природы, уже напрямую обращаясь к пейзажным принципам, хотя это еще нельзя назвать полноценным пейзажем, так как поэта интересуют характерно повторяющиеся картины, свойственные природе вообще, но не подчеркивающие индивидуальности характерного ландшафта и пейзажа.

В державинских описаниях природы одновременно находится место и «русификации» античных божеств, и неожиданным «птичьим стадам», и лесным обитателям, и человеческим образам как таковым (его крестьянин совершенно прозаическим, а не одическим способом «ест добры щи и пиво пьет»). Бытовая подробность, имевшая ранее сугубо оценочный характер и вследствие своего эмпиризма и натура-

лизма относимая к комическому стилю и оценке, совершенно равноправно и полнокровно присутствует как элемент совсем другой эстетической системы. И ответ, почему Державин так открыт разным впечатлениям бытия и почему у него соседствуют ранее совершенно не пересекавшиеся в пределах жанрового мышления элементы, коренится как раз в господстве визуального начала над акустическим. Впервые в оде соотношение образности, имеющей отношение к тому или иному началу, связано с визуальной доминантой.

Во всех строфах одического экфрасиса акустический элемент присутствует лишь фрагментарно, не определяя поэтику времени года. В пяти из них такие образы занимают одну-две строки из восьми. Симптоматично, что строфы никогда не открываются акустическими реалиями, которые обычно приводятся во второй половине строф или даже закрывают их. Таким образом, звучащая природа вписана в контекст природы, изображаемой пластически. Например, атмосферные осадки («Пустился дождь и восшумел») упомянуты только после подробного описания появления облаков в небе и сгущающихся туч. Конечно, в самой природе подобный процесс происходит точно в такой же последовательности, но то, что Державин отступает от привычной одической логики, не форсирует описание, а развертывает его в причинно-следственную цепь, конечным звеном которой оказывается звук, говорит о преобразовании поэтом сути одического образа. Схожим образом устроена и вторая строфа оды, где снова шум (на этот раз листьев) подытоживает краткий каталог иных осенних примет.

В третьей строфе половина строк связана с акустической образностью, однако композиционно она представляет собой не одну, а две картины, чем отличается от предыдущих строф. Так, сигнал охотничьих рогов, лай собак и ружейный гром завершают краткое описание дворянской охоты, а сцена с довольным и сытым плодами своих трудов крестьянином – его благодарной песней о благополучии жизни.

В четвертой строфе (примерно как у Сумарокова) Державин, кажется, заставляет говорить своего персонажа, Борея, но тот только призывает Зиму, однако никакого реального и развернутого риторического обращения к ней мы не видим. Вместо этого поэт дает развернутую на две строфы картину зимней стужи, контрастирующую с

идиллическим описанием осени. Визуальное начало еще более доминирует в этих строках, а из акустических элементов можно привести в пример лишь вой голодных волков в пятой строфе и (по контрасту) указание на то, что крестьянки (в тексте «нимфы голосисты») перестали петь в хороводах. В этом случае мы имеем дело с отказом от звука как такового, он дан лишь как минус-прием.

Когда же поэт переходит к собственно батальной части произведения, то читателя ждет едва ли не самый главный парадокс: осада Очакова совершенно не развернута в полноценную картину, а изображена лишь стремительная поступь российского войска всего в одной строфе, а также буквально несколько строк уделяется самой осаде, пунктирно изображаемой как безусловная победа осаждающей стороны. Естественно, Державин и здесь придерживается почти полной визуальной доминанты в своей образности. Так, упоминание «грома» как привычной метафоры орудийных залпов не самоценно, а является одним из элементов перечислительного ряда («на льды, на рвы, на гром летит»). Орудийный гром поэту интересен как атмосферный парадокс, антитеза небесному грому, невозможному в холодное время года, но заменяемому звуком сражения, при этом гром лишь упомянут, но не развернут в полноценный образ.

Лишь в девятой строфе мы впервые встречаем полноценный глас одического поэта, но обращенный к самому российскому войску и возглавляющему его Потемкину, а вот прямого акустического соотнесения с образом императрицы он не имеет: Екатерина упомянута как «мать» русской армии, но не более. Воззвание ко всему русскому войску и его отдельному участнику, князю С.Ф. Голицыну, продолжается в третьей строфе и занимает при этом гораздо больше места, чем битва. Интересны обстоятельства появления образа князя в тексте, так как они диктуются не жанровыми, а строго биографическими обязательствами. В 1788 году, когда происходит осада Очакова, в России долгое время нет известий о её исходе. Создание оды во многом связано с тем фактом, что поэт, знакомый с семейством Голицыных, посылает в ноябре написанную им оду супруге князя, дабы подбодрить её дух (известие о взятии Очакова пришло только в декабре). Это создает необычные обстоятельства для текста, автор которого не знает исхода сражения (вопреки базовому для жанра положению об

одновременности или же постфактуальной соотнесенности с событием, которому она посвящена). Но еще более необычна психологическая причина, по которой автор завершает текст в условленное время. Это совершенно расходится с принципом метапоэтической каузальности, который предполагает строго объективные условия поэтического генезиса. Ода может иметь заказчика или обращаться к меценату, однако Державин ведет себя не как своеобразный вассал, но решается именно на дружеский жест, эмпатическое наполнение которого свойственно вообще-то не классицисту, а сентименталисту. Неслучаен поэтому идиллический характер изображения воссоединившейся после сражения семьи, в котором семейственно-бытовое начало совершенно на равных сочетается с патриотическими интонациями. Это интересным образом отражается на характере сцены, где единственный раз во всем произведении акустическое начало мало уступает визуальным элементам.

При этом поэт использует несобственно-прямую речь, что также совсем не характерно для оды, персонажи которой изъясняются по правилам хорошо организованного риторического высказывания. А Державин лишь пересказывает своими словами возможную речь супруга о доблестной победе, которая на момент написания оды еще не одержана, и это является самым простым объяснением, почему в ней нет подробностей битвы, изложенных от первого лица. Однако основное внимание в заключительных строфах произведения уделено вовсе не мужу, а его супруге. И совершенно понятно, по какой причине, ведь ода во многом и создана для неё, в терапевтических, так сказать, целях, для утешения чересчур переживающей информационный вакуум женщины. Державин приводит её портрет в (что важно) психологически-бытовом ключе:

Она задумчива, печальна,
В простой одежде, и, власы
Рассыпав по челу нестройно,
Сидит за столиком в софе;
И светло-голубые взоры
Ее всечасно слезы льют.

Он изображает её каждодневно пишущей письма своему мужу и в необычайно динамичном внутреннем состоянии («Мяется, борется, вещает»), что явно далеко от традиционного олимпийского спокойствия одических героев. Еще в «Фелице» мы видим образ Екатерины Великой, пишущей «пред налоем», но в этом тексте ничего не говорится о её переживаниях, ведь высшая мудрость предполагает дистанцирование от субъективных страстей как залог создания что законов государства, что поэтических сочинений. С одной стороны, важно, что и Голицына, и Екатерина интересны Державину как непосредственные натуры. Еще Аверинцев говорил об этой особенности его одической поэзии: «Но одной стороны риторики он принять не может – разделения вещей на возвышенные и низменные, безглаголивости к конкретному, житейскому. Когда он писал оду того же жанра, что ломоносовская ода Елисавете Петровне, – “Фелицу”, – ему было очень важно, что императрица “почасту” ходит пешком или пишет и читает “пред налоем”. Он создавал идеализированный портрет, но как изображение с чертами реального сходства. Ломоносов называл воспеваемое им лицо Елисаветой Петровной (“Елисавет”), но на деле воспевал вовсе не ее, а божественную охотницу “вообще”, Диану, амазонку. Напротив, Державин говорил о фантастической Фелице, но описывал Екатерину II, выражая обязательную похвалу ей через неповторимую, конкретную, а потому “низкую” деталь» [Аверинцев 2006, с. 134]. С другой стороны, пишущая мужу письма Голицына скорее похожа на чувствительных персонажей сентиментализма, чем на классицистскую невозмутимую персону: как ни наделяй Екатерину бытовыми, персональными чертами, она помимо прочего остается мудра и способна контролировать чувства и эмоции. Именно ей поэт перепоручает императивное восклицание патриотического содержания («Коль долг велит, ты лавры рви!»), и это единственный случай использования прямой речи в строфах, связанных с четой Голицыных, хотя еще одно императивное обращение (поэта собственно к осени) завершает оду, занимая практически всю последнюю строфу.

Итак, мы видим, что, несмотря на большее присутствие акустического начала в финале произведения, оно при этом связано с нестандартными модусами его использования. В любом случае это совершенно не похоже на традиционный одический глас, соотносящийся с

гармонически устроенным и не имеющим в себе разрывов и умолчаний топосом Империи. Для Державина может быть важно время года или жизненные коллизии семейства Голицыных, но он совершенно не хочет заниматься созиданием поэтического универсума Империи. Почему же так происходит?

Жанровая раскованность Державина, как будто игнорирующего по большей части поэтическую традицию, объясняется, конечно же, глубокой перестройкой лирического дискурса, когда на первый план начинает выходить само авторское мышление, предполагающее не априорный подход к тексту, а его оригинальное решение. Конечно, Державин придерживается тех или иных жанров, хотя его поэтический арсенал подчас богаче классицистских стандартов. Однако создание произведения по оригинальному плану, предполагающее, как мы увидели на примере «Осени во время осады Очакова», нехарактерную биографическую каузальность, в итоге приводит к тому, что новый текст не механически примыкает к корпусу уже написанных и во многом подобных друг другу. Автор как категория является в данном случае высшей инстанцией, что демонстрируется самой свободной компоновкой художественных элементов, реактуализацией прежних из них, а также инвенциональными решениями, новыми для жанра. Если Сумароков работает с ракурсом, динамически меняет точку зрения, но при этом остается в рамках акустических доминант, то выбор Державина в пользу визуальных решений красноречиво свидетельствует о переходном характере его творчества.

Источники

Державин 1957 – Державин Г.Р. Стихотворения.

Сумароков 1957 – Сумароков А.П. Избранные произведения. Л., 1957.

Литература

Аверинцев 2006 – Аверинцев С.С. Поэты. М., 1996.

Алексеева 2005 – Алексеева Н.Ю. Русская ода (развитие одической формы в XVII–XVIII веках). СПб., 2005.

Гуковский 2001 – Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001.

Прощин 2025 – Становление оппозиции аудиального и визуального начал в образной системе батальной оды XVIII столетия (Тредиаковский и Ломоносов) // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2025. № 1 (25). С. 7–24.

Смолярова 2011 – Смолярова Т.И. Зримая лирика. Державин. М., 2011.

TRANSFORMATION OF THE OPPOSITION BETWEEN AUDITORY AND VISUAL PRINCIPLES IN THE FIGURATIVE SYSTEM OF THE BATTLE ODE OF THE 18 CENTURY (SUMAROKOV AND DERZHAVIN)

E.E. Proshchin

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

This article continues the study of the poetics of the battle ode, which we began by analyzing the works of Trediakovsky ("Ode to the Surrender of Gdansk ...") and Lomonosov ("Ode to the capture of Khotyn"), which are crucial for the formation of artistic principles of the genre in the context of the correlation between acoustic and visual parameters of "high" imagery. If the fundamental formula of such a relationship is formed in the works of these authors, associated with the unconditional primacy of the acoustic principle, then in the case of Sumarokov and Derzhavin, it is appropriate to speak not about the direct continuation and development of the traditions laid down by their predecessors, but about very original versions, rather leading the battle ode away from the artistic magistracy of Trediakovsky and Lomonosov. Thus, Sumarokov ignores the register of poetic "delight" that is key to the style of the ode and, while maintaining the priority of the auditory, completely changes its structure, moving from solemn "full-voice" to the ratio of different voices as projections that dynamically correlate with each other. Derzhavin, even against the background of Sumarokov, looks even more original, since his odes and creativity as a whole are characterized by the dominant authorial principle as the leading category of the text, which, overcoming a priori genre attitudes, takes the text beyond the limits of "corpus" poetics. Moreover, it is Derzhavin, who begins to use the visual principle as an obvious priority for a number of reasons. It is important that he professes the logic of metapoetic causality less than others, making, for example, his own biographical realities the basis for the genesis of the work.

Keywords: auditory principle, visual principle, classicism, literary genre, ode.