

МУЗЫКАЛЬНО-ОРАТОРСКАЯ ЛИРИКА А.Ф. МЕРЗЛЯКОВА И А.Х. ВОСТОКОВА: ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ И ПОЭТИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ

Обращаясь к теоретико-литературным и поэтическим текстам А.Ф. Мерзлякова и А.Х. Востокова, автор статьи показывает, как теоретические представления о жанрах музыкально-ораторской лирики (гимне, дифирамбе, кантате, оратории, хоре) соотносились с реальной художественной практикой начала XIX в. Такой исследовательский ракурс позволяет обозначить и охарактеризовать наиболее значимые структурно-содержательные признаки указанных жанров.

Жанровая система русской поэзии XVIII-XIX вв. уже в продолжение нескольких десятилетий активно исследуется в самых различных теоретических и историко-литературных аспектах. Однако далеко не все стихотворные жанры получили при этом подробное описание. Так, в ряду наименее исследованных продолжает оставаться группа жанров, которую, принимая во внимание их функционально-генетическое родство, мы называем музыкально-ораторскими (гимн, дифирамб, кантата, оратория, хор). При нынешнем состоянии их изученности необходимо наряду с художественным материалом рассмотреть и некоторые теоретико-литературные опыты первой четверти XIX в., в которых эти жанры представлены в общем контексте поэтических родов и видов («Наука стихотворства» И.С. Рижского, «Рассуждение о лирической поэзии, или об оде» Г.Р. Державина, «Словарь древней и новой поэзии» Н.Ф. Остолопова, «Краткое начертание теории изящной словесности» А.Ф. Мерзлякова).

Теоретико-литературное и поэтическое наследие А.Ф. Мерзлякова и А.Х. Востокова в этом смысле вызывает особый интерес. Они довольно активно обращались к музыкально-ораторской лирике в своем творчестве (у первого она представлена 17, у второго 14 текстами), являясь одновременно авторитетными ее теоретиками: Мерзляков в трактате дал общую характеристику музыкально-ораторских жанров, а Востоков в своих стиховедческих работах отметил некоторые особенности их стиховой формы.

Как известно, «Краткое начертание теории изящной словесности» было издано с обозначением авторства Мерзлякова. Однако в действительности этот трактат был переводом книги И. Эшенбурга (I.I. Eschenburg. Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste. Berlin und Stettin, 1805), на что указывал и сам Мерзляков¹. Впрочем, как замечают исследователи, он не ограничился простым переводом и внес в книгу много оригинальных дополнений². В частности, реестры

жанров, которые Эшенбург связывал с «эпическими» и «драматическими» стихотворениями, Мерзляков дополнил соответственно «романом» и кантатой³. Подчеркнем, что статья о кантате, помещенная в «Кратком начертании теории изящной словесности», в истории русской литературно-эстетической мысли XVIII-XIX вв. представила наиболее полный теоретический «портрет» жанра. Прежде чем изложить содержание этой статьи, во многом не потерявшей своего значения и сегодня, обратимся к помещенным в трактате Эшенбурга Мерзлякова характеристикам и другим музыкально-ораторских жанров.

Так, гимны – это «торжественные, похвальные песни, коих предмет бывают творения и высочайшие свойства божии»⁴. Мерзляков поясняет, что гимны можно рассматривать и как одическую разновидность: они «составляют самый выпрепный род оды и требуют высокой степени вдохновения». Эмоциональной основой этого жанра, по мнению теоретика, должны быть «удивление, признательное чувствование <...>, глубочайшая преданность воле предвечного и поклонение сердца кроткого и смиренного» (с. 184). Обратим внимание на то, с какой прямолинейной неукоснительностью следует Мерзляков этому требованию в своем стихотворении «Гимн Непостижимому» (1803):

...Источник вечный жизни, света!
Пред кем парящий разум мой
Едино только изумленье,
А чувства сердца моего
Едина только благодарность.
Непостижимый! – кто дерзнет
Во прахе смертности живущий,
Твое величие обнять?⁵

Рассуждения о сообразной для гимнов эмоциональной тональности, дополняет и такое замечание: «Достопамятные и поучительные происшествия в священной истории суть благодатное сокровище для лирического стихотворца. Впрочем, не столько должен он заниматься повествованием оных, сколько возбуждением действия на наши

чувства» (с. 184-185). Для жанрово-типологической характеристики гимнов оказывается важным указанием на то, что они «часто смешиваются» с героическими одами, в которых «воспеваются герои, их блистательные качества, заслуги и подвиги» (с. 186). К числу «лучших сочинителей гимнов» в русской поэзии Мерзляков относит Ломоносова и Державина, а рассуждая о сходной с гимнами героической оде, расширяет этот похвальный список, дополняя его именами Сумарокова, Петрова, Богдановича, Дмитриева, Капниста.

Еще один музыкально-ораторский жанр – дифирамб – занимает «середину между гимнами и героическими одами» (с. 187). Возникновение и бытование этого жанра «высоких песнопений» традиционно связывается с Древней Грецией: там «они сочинялись первоначально для праздников Бахуса». Этими праздниками предопределялось и обычное их содержание: «торжественные, веселые чувствования, которые возбуждало в душе стихотворца вино» (с. 188). Главные поэтические особенности дифирамбов, как замечено в трактате, опять-таки обусловлены тем, что они были «воспеваемы при таинствах и оргиях». Отсюда их «лирический беспорядок», который проявлялся в «содержании», в «ходе и соединении слов», в «мере стопосложения» (с. 188). Мерзляков отмечает, что не сохранилось «почти ни одного древнего полного дифирамба». Те же, что «сочинены новейшими стихотворцами в подражание греческим», он не считает возможным рассматривать как образцы жанра, поскольку они «по изменившимся отношениям и духу времени непременно должны были потерять свойственный им характер» (с. 188).

Мерзляков даже не упоминает современных ему поэтов, в своем творчестве обращавшихся к жанру дифирамба. Между тем были среди них и те, у кого интерес к этому жанру обуславливался не только традицией «подражания древним». Так, художественно весьма примечательную попытку поэтической реставрации дифирамба предпринял Востоков. В 1802 г. в 1-й книге альманаха «Свиток муз» появилось большое стихотворение «Гленность» с авторским подзаголовком «поэма вольными стихами». Спустя три года, при издании 1-й части «Опытов лирических», Востоков уточняет жанровый статус стихотворения, назвав его «дифирамбом». «Гленность» являет собой выразительный пример жанровой метаморфозы, эмоционально-тематического преображения античного жанра. Это стихотворение, по словам В.Н. Орлова, отличается «сгущенностью своего смыслового содержания и единосторонним охватом сложной мно-

госоставной темы, – от изображения катаклизмов, происходящих в природе, <...> к размышлению о судьбах человечества»⁶. Тематическая многоставность, как нам представляется, вполне сочеталась с жанровой константой дифирамба, метафорически обозначавшейся как «лирический беспорядок». Эта характеристика жанра обычно связывалась со свободным, непредсказуемым движением авторских мыслей и эмоций, «в смелом и быстром полете стремящихся к своей цели» (с. 187).

«Лирический беспорядок» дифирамба, как замечает Мерзляков, проявляется и в «мере стопосложения». Впрочем, Востоков значительно раньше обратил внимание на эту жанровую особенность. Он едва ли не первым в русской стиховедческой мысли попытался «дать название и оценку структуры произведения, которую можно квалифицировать как полиметрическую композицию»⁷. В рецензии на «Оду к истине» И. Борна, прочитанной в мае 1802 г. на заседании Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, Востоков, в частности, упоминал о «таком образе стихотворства», в котором «разные меры со вкусом перемешаны» и «тогда оный всех ближе подходит к музыкальной симфонии»⁸. Далее он уточнял, что «неопределенная такая разномерность» уместна лишь в «гимнах, дифирамбах и сим подобных стихотворениях»⁹. Поэтические опыты Востокова убеждают в том, что для него самого жанром, в наибольшей степени основанном на полиметрии, была кантата. Однако и дифирамбам Востокова свойственна некоторая «разномерность». Так, в метрическом справочнике к стихотворениям Востокова, подготовленном М.Ю. Лотманом, «Гленность» отнесена к полиметрическим произведениям¹⁰. В этом стихотворении, почти полностью выполненном ЯВ, есть небольшая (3 стиха) вставка Ам2. Примечательно, что она появляется в той части вольноамбического текста, которая характеризуется наименьшей урегулированностью. Композиционно эта часть связана с темой противостояния «камня-исполина» и морской стихии:

...Он стал на дне морском пятой Я4
И, грудь кремнисту выставляя, Я4
Зовет моря на бой. Я3
И бурные волны Ам2
На вызов текут. Ам2
Досадою полны, Ам2
В него отвсюду неослабно бьют. Я5
И свищущие Аквилоны Я4
На шумных крыльях грозу к нему несут, Я6
Но ветры, волны, громы Я3
Его не потрясут! Я3

И видя свой напрасен труд, Я4
 Перуны в тучах потухают, Я4
 Гром молкнет, ветры отлетают, Я4
 Валы бока его ребристы опеняют, Я6
 И с шумом вспясть бегут...¹¹ Я3

Неурегулированный, предельно свободный вольноямбический поток становится своего рода стиховым маркером в изобразительной разработке темы природных стихий и их разрушительной силы. В то же время гомогенные ямбические группы композиционно связаны преимущественно с лирико-медитативными частями, с размышлениями лирического субъекта и его экспрессивными обращениями. Обладая в отдельных случаях смысловой и интонационно-синтаксической завершенностью, они воспринимаются как целостные декламационно-ариозные построения, создающие эффект полиметрии:

Смерть!.. часто хищница сия, толико злая,
 И гласу плачущей любви не внимая,
 Берет под лезвие всережущей косы
 Достоинства, и ум, и юность, и красы!

 Не дай, чтобы болезни люты
 В мои последние минуты
 Ослабили и плоть, и дух;
 До часу смерти рокового
 Пусть буду неприятель злого,
 А доброго усердный друг.¹²

Если в «Гленности» композиционно-стилевой доминантой выступает лирико-философская рефлексия, то художественной первоосновой другого дифирамба Востокова – «К россиянам» – стала гражданственно-героическая патетика. Дифирамбическая экспрессия в нем получила ясную агитационно-риторическую направленность – вызвать подъем духа у соотечественников в один из решающих моментов Отечественной войны 1812 года, когда Наполеон, оставив Москву, пытался пробиться на юг России.

Как видим, дифирамбы Востокова, действительно, свидетельствовали о существенно изменившемся эмоционально-тематическом диапазоне жанра. Отметим также, что его поэтические опыты расширяли и традиционное (в частности, закрепленное в трактате Эшенбурга-Мерзлякова) представление о жанровом содержании гимна. Так, «Гимн негодованию», появившийся в «Санктпетербургском вестнике» (1812, №6) как отклик на вторжение в Россию Наполеона, являет собой образец гражданского «витийства», патетического воззвания. Риторическая заданность стихотворения находит свое подтверждение и в том, что Востоков

вновь обращается к нему в 1814 году, уже на совершенно ином – предпобедном этапе борьбы с Наполеоном. Поэт называет стихотворение «Гимном Немезиде» и перерабатывает последние строфы, изменяя их экспрессивно-тематический ореол: на первом плане теперь тема грядущего возмездия и «непобедимого правосудия»:

Склонися к нам, Немезида крылата,
 Божественной правотой
 Взвешивающа жизнь смертных.
 Тебя поем, тебя мы призываем
 С подругою твоей святой,
 Со правосудием непобедимым...¹³

Разумеется, подобные стихи, развивая злободневную гражданскую тему, в то же время вполне соответствовали традиционной гимнической экспрессии. Но есть у Востокова и «гимн», где такая экспрессия оказывается приглушенной. Речь идет о стихотворении «Гимн Услаждению» <1807>, которое является переводом фрагмента из второй части книги Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона». П.А. Орлов соотносит это стихотворение с традициями «легкой» поэзии, связанной с просветительством и воспевающей «умеренные» радости жизни¹⁴. Вслед за В.Н. Орловым он указывает также на связь «гимна» с поэмой И.Ф. Богдановича «Душенька», к которой восходят метрика и русифицированное имя героини¹⁵. Действительно, отсылка к поэме Богдановича заключена уже в самом начале стихотворения: «О Душенькино порождение, Которого она Амуру родила!..»¹⁶ Думается, что такая отсылка одновременно устанавливала соответствующий эмоциональный регистр, заведомо не совпадающий с обычной для гимна художественной тональностью, и предвещала читателя о возможных «вольностях» в выборе объекта гимнического словословия. Впрочем, поэтические «вольности» Востокова в данном случае не имели радикального характера и, разумеется, никак не были связаны с опытом жанровой трагедии («Гимн бороде» М.В. Ломоносова). Можно говорить лишь о тенденции жанрового «опрощения» гимна, проявившейся в том числе и в расширении его эмоционально-тематического диапазона.

Возвращаясь к трактату Мерзлякова, подчеркнем, что для характеристики музыкально-ораторской лирики наибольший интерес в нем представляет глава о кантате. Как мы уже отметили, она и сегодня остается одной из наиболее подробных характеристик жанра. Уже в начале главы Мерзляков объясняет условность отнесения кантаты к драматическим стихотворениям: «Песнь, или так

называемая кантата собственно принадлежит к роду лирической поэзии» (с. 258). Он определяет ее как «сочинение стихотворное, для пения и музыки определенное, коего содержание страстное, а внешняя форма музыкальная» (с. 258). Примечательно, что литературно-теоретическая мысль уже в начале XIX в. обращает внимание на оригинальную художественно-коммуникативную природу кантаты: включая ее в систему литературных жанров и рассматривая ее именно в этом художественном статусе, Мерзляков неоднократно подчеркивает, что кантата предназначена для вокального исполнения. По сути, речь идет о коммуникативной амбивалентности кантаты, представлявшей собой одновременно произведение для чтения и для пения.

Сопоставляя кантату с традиционными лирическими произведениями, теоретик замечает, что она отличается от них, во-первых, «своею формою, разделяясь, вместо мерных строф, на неравные куплеты», и, во-вторых, «внутренним своим качеством, по коему выражает страсти не в одинаковой степени, а различным образом изменяет их, умеряет, усиливает, возвышает» (с. 258). Считая внутренний драматизм, эмоциональную динамику важной характеристикой кантаты, Мерзляков поясняет, что при этом кантата не всегда «бывает драматическая, по крайней мере не непрерывно». Это находит композиционное выражение в том, что «стихотворец или изъясняет собственные свои чувства, или вмешивает в дело самого себя, или постороннее лицо, которое не действует, а повествует» (с. 259). Здесь, по существу, ставится вопрос о соединении в кантате разных родовых начал – лирического и драматического, т.е. «чувствования» и «действия» (с. 259).

По утверждению теоретика, кантаты обычно не бывают большими. С этой их особенностью связана и определенная избирательность, которую проявляют авторы кантат в выборе сюжетов. Как поясняет Мерзляков, сочинители кантат обычно избирают в мифологии или истории «такие случаи, которые были бы известны слушателям», а потому не требовали бы пространных объяснений и описаний. К этому можно добавить, что событийная основа кантаты, как правило, включала в себя эпизоды, связанные с музыкально-голосовым выражением чувств и переживаний героев. Именно эти эпизоды воспринимаются как драматические вставки в потоке повествовательно-лирической речи.

Кантатный сюжет обычно связан с участием в нем нескольких действующих лиц. Однако в кан-

тате может действовать и один герой, «тогда она принимает вид монолога» (с. 261). Рассуждая о внутренней эмоциональной композиции кантаты, Мерзляков поясняет, что смена «чувствований» в ней не может быть произвольной, она зависит как от перипетий сюжета, так и от размышлений поэта «о настоящем положении и страсти действующего» (с. 262). Именно эмоциональная динамика кантаты, по мнению теоретика, является главной «причиной», по которой внешняя ее форма и «принятый для нее род стихов не везде одинаковы, но изменяются обыкновенно в характере и мере» (с. 263). Эти изменения проявляются в чередовании в тексте речитативных и ариозных частей.

Речитатив, по определению Мерзлякова, занимает «средину между собственно так называемую песнею и обыкновенною ораторскою речью, коей содержание может заключать в себе повесть, описание или изъявление страсти» (с. 263-264). Речитатив составляет большую часть кантаты, находя также выражение в монологах и в «разговорах» действующих лиц. Теоретик уделяет внимание и стилиевой характеристике речитатива: «тон» его «умереннее» в сравнении с другими частями, язык должен не терять «естественного разговорного характера» (с. 264). Такая «разговорность», как следует из авторских рассуждений, создается преимущественно стиховыми средствами. Именно в этих целях «мера и длина стихов» в речитативе могут изменяться. Он может быть выполнен и белым стихом.

Кантатная ария, по Мерзлякову, представляет собой «небольшое лирическое стихотворение, состоящее из четырех, шести или осьми стихов» (с. 265). Заметим, что небольшой объем ариозных частей в кантате был весьма значимым: он позволял легко охватить их слухом и непосредственным музыкально-ритмическим ощущением. Композиционно важным для арии выступает еще и прием повтора: в ней первая часть обычно повторяется после второй, «когда требует того содержание и связь» (с. 266). Сфера содержания арий обозначена Мерзляковым вполне ясно: «чувствование единственно должно быть неизменяемым предметом арии, даже и тогда, когда она живописует» (с. 267).

Наиболее важным итогом теоретических рассуждений Мерзлякова явилось четкое представление о художественной структуре кантаты, обусловленной ее музыкальной природой и основывающейся на чередовании в тексте речитативов и арий. Эти композиционные части получили у Мерзлякова подробное описание. Однако по-настоящему полновесной характеристику жанра может сделать

только обращение к различным его образцам, в том числе представленным в творчестве Мерзлякова и Востокова.

Отметим, что, характеризуя арии и речитативы, Мерзляков контурно обозначил их художественно-коммуникативную «специализацию» – музыкальную и ораторскую. Именно таким разделением и обусловлены самые характерные и устойчивые признаки кантаты – ее полиметрическая и полиинтонационная структура. Нам уже приходилось подробно писать об этой стороне жанровой поэтики кантаты, обращаясь к произведениям Державина и Катенина¹⁷. Кантаты Востокова («Цирцея», «Амимона», «Кантата к луне», «Пир Александра, или Могущество музыки») и Мерзлякова («Аполлон у Адмета», «Торжество Александрово, или Сила музыки»), в основном, следуют жанровой традиции и представляют собой сложные, многочастные полиметрические композиции с неоднократной сменой метра. Их композиционные звенья различаются не только метрической, но и строфической организацией. Интонационная разнотипность частей кантаты должна была подчеркнуть разнохарактерность их музыкально-речевого интонирования: декламационность речитативов и напевность арий. Эта установка обусловила устойчивость стиховых признаков речитации и мелодизации, выразившихся в контрастных метрических тяготениях арий и речитативов, существенных различиях их поэтического синтаксиса¹⁸.

Указанные жанровые особенности может наглядно продемонстрировать любая из названных кантат. И все же особый интерес вызывают кантаты Востокова и Мерзлякова, являющиеся переложениями стихотворения Дж. Драйдена «Пиршество Александра, или Могущество музыки» (1697). Это стихотворение в конце XVIII – начале XIX в. привлекло внимание сразу нескольких русских поэтов. Ю.М. Лотман в примечаниях к «Стихотворениям» А.Ф. Мерзлякова в Большой серии «Библиотеки поэта» писал о трех известных переводах: «Пир Александра, или Могущество музыки. Драйденева кантата на день Цецилии, изобретательницы органов» <1805> А.Х. Востокова, «Торжество Александрово, или Сила музыки. Кантата Драйдена в честь святой Цецилии, переложенная с наблюдения меры подлинника» <1806> А.Ф. Мерзлякова, «Пиршество Александра, или Сила гармонии» (1812) В.А. Жуковского. Нам удалось установить, что первый анонимный перевод драйденевского стихотворения появился в 1798 г. в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (ч.20). Многократное обращение русских поэтов к драй-

деновской кантате уже само по себе свидетельствовало о ее художественных достоинствах и в какой-то мере подтверждало их интерес к этому лирическому жанру¹⁹.

В основе стихотворения Драйдена – эпизод из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха («Александр», XXXVIII). После победы над персами Александр Македонский устраивает пир в Персеполе во дворце бежавшего царя. Во время пиршества Александр со своей возлюбленной Таис и его военачальники наслаждаются пением Тимофея – музыканта из Беотии. Певец полностью подчиняет себе слушателей, возбуждая в них по своей воле самые разнообразные чувства. Сначала он внушает собравшимся религиозное благоговение перед Александром, прославляя его как сына Зевса. Общее воодушевление рождает следующая за этим вакхическая песнь. Затем певец поет о всеми покинутом, умирающем Дарии, пробуждая в слушателях скорбь и сострадание. Очередная его песня воспламеняет в Александре любовную страсть, и герой устремляется в объятия прекрасной Таис. Затем Тимофей резко меняет характер своей музыки – он призывает мстить за павших и непогребенных греков. Подстрекаемые Таис, Александр и его воины с факелами в руках выбегают из дворца, чтобы придать огню захваченный Персеполь. Заключительная часть кантаты – славословие в честь святой Цецилии, покровительницы певцов и музыкантов. Героиня христианской музыки ни в чем не уступает Тимофею – легендарному герою музыки языческой: ведь даже ангелы, по преданию, спускались на землю слушать ее сладостное пение.

Заметно, что сюжетно-композиционное движение в кантатах определяется риторическими принципами и подчинено иллюстративно-доказательному развертыванию заявленной в названии художественной темы-формулы («могущество музыки»). В то же время совершенно очевидна и «музыкальная» заданность текстов. Переводы Востокова и Мерзлякова имеют чрезвычайно дробную композиционную структуру. Они расчленены на множество графически выделенных пробелами звеньев (у Востокова – 29, у Мерзлякова – 22) самого разного объема – от 2 до 18 стихов. Такая дробность обусловлена прежде всего необходимостью выделить, с одной стороны, напевные фрагменты – лирические сольные и хоровые партии, с другой, повествовательно-описательные эпизоды речитативного строя. Еще более отчетливо это задание проявляет себя в полиметрической организации текста, с помощью которой поэты художе-

ственно имитируют различные типы музыкально-речевого интонирования.

В.Н. Орлов, указав на оригинальность «полиметрических схем» стихотворений Востокова, назвал «Пир Александра» «одним из наиболее выдающихся метрических экспериментов в русской поэзии начала XIX в.»²⁰. М.Ю. Лотман более конкретно определил особенности полиметрических композиций Востокова: звенья их «часто носят выраженный конструктивно-разомкнутый характер, <...> смена метров в пределах одного строфического звена получает широкое распространение»²¹. Для русских кантат такой тип полиметрических композиций не был характерен. Полиметрия их, как правило, имеет «кусковую» структуру, звенья ее обычно обладают отчетливой композиционной, интонационной и метрической замкнутостью. В этом смысле кантата Мерзлякова более традиционна, принцип контрастного интонирования выдержан в ней достаточно последовательно. У Востокова же нередко даже напевные фрагменты оригинала, сюжетно связанные с эпизодами пения, композиционно и метрически нивелируются в речитативном массиве. Сравним одну композиционную часть: вакхические песнопения Тимофея.

Востоков:

Но песнопевец гимн
заводит Вакху,
Вечномолодому,
вечнопрекрасному Вакху.
Веселий бог исходит
в триумфе,
Трубы и бубны, возвысьте
глас!
Имей в ланитах
Смеющийся пурпур.
Гремите, валторны! идет!
идет!
Юный и прекрасный Вакх
Дал нам чашу круговую!
Наше наследие в Вакховой
чаше,
Пить из нее утешение наше:
Что же и краше,
Что же и слаще
Сей нам утехи по ратных
трудах!²²

Мерзляков:

Потом священный бард
честь Бахуса поет:
Прекрасный Бахус вечно юн!
Триумф! Бог радости грядет!
Гремите, трубы, днесь!
Раздайтесь, звуки струн!
Лицо его горит в смеющихся
зарях,
Величество в очах.
Раздайтесь, трубы!
Он спешит! спешит! спешит!
Вечно юн и вечно мил,
Бахус счастьем научил!
В нем богатство храбрых
воев!
Он отрада после боев!
В горе – сладость;
В счастье – радость,
Врачеванье слабых сил!²³

Совершенно очевидно, что у Мерзлякова интонационный перебой дифирамбического речитативного запева (выполненного ЯВ) и следующей за ним

мелодической песенной части (Х4444224) ощутим более отчетливо, чем у Востокова (метрическая схема этого отрывка у него весьма причудлива: 1 Я5 + 1 ? + 5 ДкВ + 2 Х4 + 5 Д44224). Отметим также, что Востоков использует в кантате преимущественно белый стих с эпизодической рифмовкой, который в этом жанре обычно выступал как «сигнал» речитации. В этой связи напомним еще раз замечание Мерзлякова о том, что речитатив вполне «может обойтись без рифмы». Перевод Востокова можно рассматривать как своеобразный опыт речитативной кантаты. Он не получил в русской поэзии широкого распространения. Мерзляков же обратился к традиционной для кантаты речитативно-ариозной форме и, как представляется, с виртуозностью использовал ее выразительные возможности²⁴.

Один из параграфов, завершающих главу о кантате, Мерзляков посвятил оратории. Это вполне закономерно – ведь оратория, по его определению, есть не что иное, как «продолжительнейшая кантата, заключающая в себе духовный предмет» (с. 268). Оратория, поясняет Мерзляков, может иметь драматическую форму, «хотя сия последняя для нее, как лирического песнопения, не всегда бывает необходима» (с. 268). Действие оратории, связанное с эпизодами Ветхого или Нового Завета, «не должно быть сложно», а «целью стихотворца» при этом всегда является «изображение чувствований» (с. 268).

В главе о кантате Мерзляков делает еще одно замечание, вполне приложимое, по нашему мнению, к тому стихотворному жанру, который в русской поэзии обычно обозначался как «песнь» или «хор». Отмечая, что в кантате «внешняя форма и <...> род стихов изменяются обыкновенно в характере и мере», он затем добавляет: «Такие перемены бывают удачны и в некоторых одах, кои сочиняются для музыки» (с. 263). Интересно сопоставить эти слова со следующим суждением Востокова: «Ода, кантата и песня (по нынешнему сих слов значению) суть три вещи различные, песня и кантата поются <...>, ода не поется, а читается: она есть более предмет понятия нашего, нежели предмет слуха»²⁵. Вероятно, «оды для музыки», о которых пишет Мерзляков, для Востокова являются всего лишь песенно-кантатной формой. Активно культивировал такие «песенные кантаты» Мерзляков (чаще всего он называл их «хорами»). Для торжественных актов в Академии художеств сочинял подобные тексты и Востоков.

Ю.М. Лотман, обобщенно характеризуя стихотворения Мерзлякова, не включенные в издание его произведений в Большой серии «Библиотеки

поэта» (в том числе и многочисленные «хоры»), называет их «официальными одами»²⁶. По характеру своего бытования «хоры», действительно, близки к похвальной, панегирической оде, прочно связанной с традицией торжественной декламации. Примечательно, что тексты многих «хоров» Мерзлякова в разные годы печатались в брошюрах с весьма характерным названием – «Торжественные речи, говоренные в публичном собрании императорского Московского университета<...>». В контексте официального торжества песенно-хоровая кантата могла восприниматься как вокальный эквивалент ораторской речи, как музыкально-поэтическая разновидность приветственного или благодарственного слова²⁷.

В завершение отметим, что поэтические опыты Мерзлякова и Востокова, их разнообразные суждения о музыкально-ораторских жанрах показывают, с какой рельефностью запечатлелись эти жанры в художественном и теоретико-литературном сознании первой четверти XIX в. Весьма существенно, что, отмечая элементы внешнего и внутреннего сходства гимна, дифирамба, кантаты, оратории, указывая на соотносимость их с одой, Мерзляков и Востоков фактически вплотную подошли к постановке вопроса о жанровой их общности. Думается, что дальнейшее совокупное изучение этой группы жанров поможет более отчетливо прояснить художественную природу их музыкальной протожанровой основы и установить общие закономерности их развития.

Список использованной литературы:

- ¹ См.: Биографический словарь профессоров и преподавателей императорского Московского университета. М., 1855. Ч. 2. С. 64-65.
- ² См. примеч. З.А. Каменского в кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 1. С. 388, а также: Коровин В.И. Мерзляков // Русские писатели: Библиографический словарь. М., 1990. Ч. 2. С. 34.
- ³ См.: Курилов А.С. Русская теоретико-литературная мысль в начале XIX в. // Возникновение русской науки о литературе. М., 1975. С.142.
- ⁴ Мерзляков А.Ф. Краткое начертание теории изящной словесности. М., 1822. Ч. 1. С. 184. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках страницы.
- ⁵ Мерзляков А.Ф. Стихотворения. М., 1867. Ч. 1. С. 7.
- ⁶ Орлов В.Н. Вослед Радищеву. У истоков гражданской поэзии // Орлов В.Н. Избр. работы: В 2 т. Л., 1982. Т. 1. С. 68.
- ⁷ Матяш С.А. Полиметрические композиции в стиховой системе В.А. Жуковского // Проблемы поэтики. Алма-Ата, 1980. С. 78.
- ⁸ Востоков А.Х. Ода к истине. Сочинение Борна // Журнал Министерства народного просвещения. 1890. Март. С. 63.
- ⁹ Там же. С. 64.
- ¹⁰ См.: Лотман М.Ю. Метрика и строфика А.Х. Востокова // Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 140.
- ¹¹ Востоков А.Х. Стихотворения. Л., 1935. С. 95-96.
- ¹² Там же. С. 97, 99.
- ¹³ Поэты-радищевцы (А.Х. Востоков, И.П. Пнин, И.М. Борн, В.В. Попугаев и другие поэты Вольного общества любителей словесности, наук и художеств). Л., 1979. С. 518.
- ¹⁴ Орлов П.А. Поэты-радищевцы // Поэты-радищевцы. Л., 1979. С. 37.
- ¹⁵ См. примеч. В.Н. Орлова в кн.: Востоков А.Х. Стихотворения. С. 405 и П.А. Орлова в кн.: Поэты-радищевцы. С. 532.
- ¹⁶ Поэты-радищевцы. С. 103.
- ¹⁷ См.: Попов А.Н. «Цирцея» Ж.Б. Руссо в переводе Г.Р. Державина // Юбилейные Букетовские чтения: Материалы науч. конф., посвященной 70-летию академика Е.А. Букетова. Караганда, 1997. С. 63-73; Попов А.Н. Интонационный строй русской литературной кантаты // Онтология стиха: Сб. статей памяти Владислава Евгеньевича Холщевникова. СПб., 2000. С. 97-107.
- ¹⁸ Подробнее об этом см.: Попов А.Н. Из наблюдений над поэтическим синтаксисом и интонацией музыкально-ораторской лирики // Межуровневые связи языковых единиц: Сб. науч. трудов. Караганда, 1996. С. 172-184.
- ¹⁹ Заметим, что долгое время Драйден пользовался в России репутацией самого видного английского поэта. Так, еще в 1762 г. С.Г. Домашнев в трактате «О стихотворстве» писал: «Его сочинения наполнены описаниями <...> блистательными, живыми, сильными, смелыми и страстными, - дарование, с которым никакой стихотворец его земли не сравнялся» (Полезное увеселение. 1762. Июнь. С.232). Публикация анонимного перевода сопровождалась примечанием, в котором английский оригинал назван «образцовым произведением лирического искусства» (Приятное и полезное препровождение времени. 1798. Ч. 20. С. 97).
- ²⁰ Орлов Вл. Востоков // Востоков А.Х. Стихотворения. С. 66.
- ²¹ Лотман М.Ю. Указ.соч. С. 124.
- ²² Востоков А.Х. Стихотворения. С.182-183.
- ²³ Мерзляков А.Ф. Стихотворения. Л., 1958. С. 242-243.
- ²⁴ Стихотворение Мерзлякова высоко оценил Державин, который в марте 1806 г. в письме к И.И. Дмитриеву писал: «Последняя кантата г.Мерзлякова, переведенная с Драйденовой, право, прекрасна...» (Державин Г.Р. Сочинения / С объяснит. примеч. Я. Грота. СПб., 1871. Т. 6. С. 176).
- ²⁵ Востоков А.Х. Опыты лирические и другие сочинения в стихах. СПб., 1806. Ч. 2. С. 50.
- ²⁶ См.: Мерзляков А.Ф. Стихотворения. С. 290.
- ²⁷ Подробнее об этом см.: Попов А.Н. Кантата как разновидность торжественно-церемониальной лирики: художественные истоки и поэтика жанра // Развитие славянской письменности и культуры: Материалы межвуз. науч.-практ. конф. Караганда, 1995. С. 63-71; Попов А.Н. Жанрово-композиционное своеобразие русской песенной кантаты XVIII – первой половины XIX века // Вестник Карагандинского университета. 1996. Вып. 2. С. 54-63.