

СОВРЕМЕННАЯ
ЗАПАДНАЯ
РУСИСТИКА



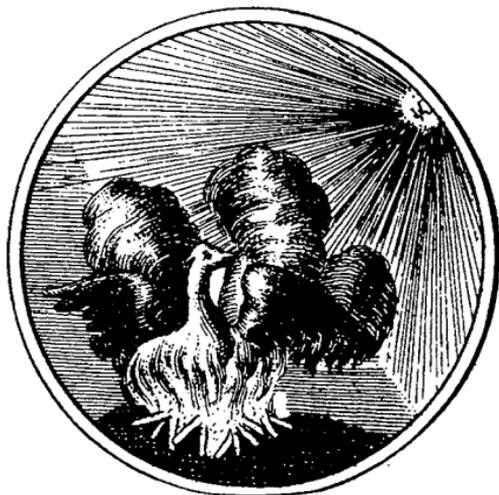
Л. И. ВЕРДНИКОВ



СОВРЕМЕННАЯ
ЗАПАДНАЯ
РУСИСТИКА

LEV I. BERDNIKOV

THE HAPPY PHOENIX



ESSAYS ON THE RUSSIAN
SONNET AND BOOK CULTURE
OF THE EIGHTEENTH AND EARLY
NINETEENTH CENTURY

Л. И. БЕРДНИКОВ

СЧАСТЛИВЫЙ ФЕНИКС



ОЧЕРКИ
О РУССКОМ СОНЕТЕ
И КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЕ
XVIII—НАЧАЛА XIX ВЕКА

АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ



Санкт-Петербург
1997

Редакционная коллегия
серии "Современная западная русистика"
Б. Ф. Егоров (*председатель*)
Я. А. Гордин, А. В. Лавров, М. А. Турьян

ISBN 5-7331-0105-9

© Л.И. Бердников, 1997

© Гуманитарное агентство "Академический проект", 1997

Глубокое изучение русской поэзии XVIII века еще только начинается. Лишь в 20—30-е гг. нашего столетия она привлекла, наконец, внимание ученых. До этого времени русская поэзия, как и вся словесность этого периода, была низведена до уровня “ложно-” или “псевдоклассицизма”, то есть ей было отказано в правах называться литературой. Первые исследователи (Г.А.Гуковский, Н.А.Трубецкой, П.Н.Берков, А.С.Орлов, Л.В.Пумпянский и др.) приоткрыли завесу над разнообразием и богатством русской литературы XVIII века. И хотя в последующие годы славистами России и Запада было сделано немало, все же в основном XVIII век до сих пор остается белым пятном на русской литературной карте. За исключением М.В.Ломоносова, нет фактически ни одного поэта, чьи произведения увидели бы свет в полном, современном академическом издании. Многие фундаментальные тексты, не говоря уже о менее известных, остаются почти недоступными. Более того, неизученность этого материала, а также культурная, политическая и идеологическая пропасть, разделяющая нас с той эпохой, создают непреодолимые барьеры для оценки этого долго игнорируемого периода.

История жанров играет существенную роль в воссоздании истории поэзии. Исследование Л.И.Бердникова позволяет взглянуть на процесс становления и развития жанра свежим взглядом, осмыслить общепризнанные и вместе с тем выявить спорные понятия. Автор распутывает своеобразный клубок сложнейших взаимодействий и взаимовлияний между текстами, жанрами, авторами, литературными направлениями.

Если верно, что “книги имеют свою судьбу”, то это, без сомнения, относится к отдельным жанрам, которым свойственны своя логика развития, собственные формальные и культурные каноны. История жанра проясняет контекст, важный не только для понимания отдельных произведений. Она позволяет увидеть тенденции развития литературного языка, стилей, культурных традиций (например, щегольская культура), осмыслить особенности и трансформации иностранных моделей. Работы Бердникова о сонете и поэтическом цикле призывают заново осмыслить природу жанров XVIII века, а также самого русского классицизма. Так поэтический цикл, который в принципе считался чуждым русскому классицизму, как нечто противоречащее смыслу отдельного

замкнутого в себе жанра, на самом деле оказывается включен в его поэтическую практику.

Книга “Счастливым Феникс: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII — начала XIX вв.” раскрывает несколько не освещенных ранее вопросов истории “новой” литературы, не только делая доступными многие пленительные и в большинстве своем неисследованные тексты, но и помещая их в живой культурный контекст. Говоря о сонете, книжном посвящении, сатирической журналистике и поэтических циклах — о том, что кажется на первый взгляд второстепенным и периферийным — Бердников воссоздает картину развития русского литературного процесса. Его работы расширяют представление о культуре XVIII века, включая понятие “книжная культура” как одного из существенных ее элементов. Предложенный автором проспект издания “Сводного каталога русской книги 1801—1825 гг.” (то есть период, который может быть рассмотрен как последняя глава “долгого” русского XVIII века, закончившегося восстанием декабристов) предлагает новые возможности для исследователей.

Определение сонета “Счастливым Феникс” наводит на мысль о духе оптимизма, свойственном многим деятелям “новой” русской культуры, — возникающем в результате преодоления всех трудностей этой стихотворной формы. А это означало возрождение русской словесности *ex nihilo*, из пепла. И хотя поздняя традиция в значительной степени отвергала русскую литературу XVIII века, современные культурологи осознали ложность такого подхода. Игнорирование жизнеспособного, очаровательного периода становления может привести к опасности непонимания дальнейшего развития русской культуры.

Маркус Ч. Левитт.
Профессор Южно-Калифорнийского Университета, Лос Анжелес.

The study of eighteenth century Russian poetry is still in its relative infancy. It was only in the 1920s and 30s that it began to be recognized as worthy of attention — before that time it was mostly relegated to the category of “pseudo-” or “false-classicism,” in other words, not worthy of consideration as literature at all. The pioneering work of such scholars as G.A.Gukovsky, N.A.Trubetskoy, P.N.Berkov, A.S.Orlov and L.V.Pumpiansky helped reveal the richness and diversity of this literature. In subsequent years, certainly, much work has been done by scholars in Russian and the West, but in basic ways the eighteenth century still remains in many respects uncharted waters. Many of the basic texts, not to speak of lesser known ones, remain poorly accessible; notably, with the exception of Lomonosov, there are virtually no eighteenth century poets whose poetry has been published in full, modern, academic editions. Furthermore, the unfamiliar nature of the material, as well as the cultural, political and ideological chasm that separates us from that era still present formidable obstacles to appreciating this long-neglected period in its own terms.

The history of genres makes up a crucial part of the larger history of poetry. As L.I.Berdnikov’s study of the sonnet well illustrates, the history of a genre can provide an illuminating way of approaching eighteenth century Russian literary history with fresh eyes, testing received notions and challenging misleading ones. They offer a compelling way to untangle the complex relationships among texts, writers, and movements. If “books have their own fates” so do individual genres, which often have their own inner logic and special formal and cultural demands. As the present case shows, genre history provides an important context not only for understanding individual texts, but forces us to consider a broad range of fundamental issues, including the development of the literary language, styles, cultural traditions (e.g., *shchegol’skaia kul’tura*), and the use and transformation of foreign models. The poetic cycle, for example, thought to be ignored by Russian classicists on principle as something that threatened the integrity of the individual self-contained text, is here shown to be well integrated into their specific poetic practice.

The Happy Phoenix: Essays on the Russian Sonnet and Book Culture of the Eighteenth and Early Nineteenth Century uncovers several almost totally ignored issues in the history of modern Russian literature, not only making

accessible many fascinating and mostly unexamined texts, but placing them into a living cultural context, along with the polemics surrounding them. In the case of the sonnet, the parodic book dedication, the imaginary "Typography of Fashion," and the poetic cycle Berdnikov also forces us to reconsider the boundaries of genre, broadening or enriching our view of eighteenth century Russian literature to include the notion of "book culture," and at the same time, to rethink (or at least, to refine) received notions about the nature of Russian Classicism. Berdnikov's prospectus of the forthcoming bibliography of Russian books published in 1801—1825 (a period which may be seen as the last chapter of the "long" Russian eighteenth century, which ended with the Decembrist Revolt), suggests some of the exciting new possibilities being opened up by this new area of cultural study.

The notion of the sonnet as "happy phoenix" suggests the spirit of optimism that characterized many of the new Russian poetry's earliest practitioners — the feeling that transcending the formal difficulties of this the "hardest" form of poetry signified the potential of Russian letters to rise triumphantly *ex nihilo*, from out of the ashes. Although the later tradition largely rejected eighteenth-century Russian literature, we disregard that literature only at the price of neglecting a vital formative period, valuable and interesting in its own right, and at the peril of misunderstanding the paths later taken by Russian poetry.

Marcus C. Levitt
University of Southern California
Los Angeles



СТАНОВЛЕНИЕ СОНЕТА
В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
XVIII ВЕКА (1715—1770)

ВВЕДЕНИЕ

«Токмо единого хочю знати» — гравюру с аллегорическим изображением мифической птицы Феникс в книге «Символы и Емблемата», изданной по инициативе Петра I, сопровождает этот пояснительный текст¹. Возрождающийся из собственного пепла Феникс, олицетворяющий собой идею вечного обновления, осознавался в России и как символ неповторимого, не превзойденного никем совершенства. «Щасливым» Фениксом В. К. Третьяковский называл только один стихотворный жанр из освоенных в XVIII в. «новой» русской словесностью — сонет. В русской поэтической культуре сонету, зародившемуся еще в средневековой Италии, суждено было обрести прежде всего новое содержание. А потому троп — «сонет — Феникс» исторически конкретен и точен.

Вопрос о том, является ли сонет жанром или это лишь исходная формальная структура с высокоорганизованной системой рифм, — не находит пока однозначного ответа². Какими бы убедительными ни были аргументы сторонников той или иной точки зрения, ясно, что проблема может быть решена лишь на конкретном историческом материале, с обязательным определением функции сонета для данной литературной эпохи. В поэзии русского классицизма сонет функционирует как жанр с определенным тематическим наполнением. Но это уже один из выводов настоящего исследования, предметом которого явились стабилизация русского сонета, его место в жанровой системе классицизма.

Таким образом, обращение к этой теме приобретает особое значение, поскольку здесь неизбежно рассматриваются важнейшие теоретико-литературные проблемы: «устойчивое» и «изменчивое» в литературе, содержательная форма художественного произведения, принципы жанрообразования применительно к национальной специфике искусства слова.

История мирового сонета во всем многообразии взаимосвязей и взаимовлияний национальных его «вариантов» представляет несомненный самостоятельный интерес. В России проведен ряд фундаментальных исследований, освещающих в различных аспектах его историю и поэтику³, вышло в свет несколько антологий сонета⁴. Сделана попытка изучения сонета в системе одного из литературных направлений — русского

романтизма⁵. Однако вопрос о рождении и становлении сонета в России не был еще предметом специального историко-литературного исследования. Отсутствует целостная, стройная научная картина процесса стабилизации жанра в период создания в России предпосылок для роста «новой» литературы, не определены ни сами параметры значимости сонета в поэзии русского классицизма, ни его место в данной художественной системе. Несмотря на то, что классицистические «пиитики» уделяли сонету самое серьезное внимание (ср., например, ставшее уже хрестоматийным определение Н. Буало: «Сонет без промахов — поэмы стоит длинной»)⁶, существует мнение о «низшем»⁷, периферийном его месте в жанровой системе классицизма вообще и русского классицизма в частности.

Нами впервые с полным (по возможности) учетом текстов, в том числе неопубликованных, предпринят опыт комплексного исследования процесса становления русского сонета XVIII века. Уточнен ряд принципиально важных для истории русской литературы положений о взаимодействии жанровых позиций В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова; сделана попытка рассмотрения функции сонета в литературной борьбе того времени; поставлены вопросы межжанровых связей сонета, связи жанра с русской книжностью XVIII в.; показаны взаимоотношения поэтики русского и западноевропейского сонета.

Хронологические рамки исследования — 1715—1770 гг. Нижняя граница рассматриваемого периода определяется годом появления первого сонета на русском языке. Верхняя же граница обусловлена тем, что общественно-исторические процессы, происходившие в России, вызвали в 70-е гг. XVIII в. определенный кризис классицистического мышления, перестройку жанровой системы в целом. В этих условиях существенно трансформируется и функция сонета в отечественной поэзии, а потому для изучения его истории в 1770-е — 90-е гг. требуется принципиально иная, чем для периода стабилизации жанра, методика исследования. В то же время обращение к периоду 1715—1770 г. дает возможность исследовать сонет в органическом единстве жанрообразующих и методообразующих факторов.

Методологической основой настоящей работы явились исследования выдающихся советских литературоведов (М. П. Алексеева, М. М. Бахтина, П. Н. Беркова, Г. А. Гуковского, В. М. Жирмунского, Л. В. Пумпянского, Ю. Н. Тынянова и др.). В работе использованы конкретно-исторический, сравнительно-исторический, типологический методы анализа поэтического текста в единстве содержания и формы. Изучение эволюции сонета с позиций историко-генетического подхода позволило охарактеризовать сонет как динамичный жанр, соединяющий в себе определенные содержательные и формальные компоненты.

Существенно важным методологическим принципом работы является комплексное исследование выделенных компонентов жанра в их органическом единстве и взаимосвязи. В работе учтены также результаты

ряда книговедческих исследований⁸. Дело в том, что идейно-художественная специфика сонета в русской литературе и — шире — в культуре XVIII в. не может быть выявлена в полной мере без учета такого важного для истории жанра функционального фактора, как его «жизнь» в отечественной книге того времени. Сонеты существовали и воспринимались современниками в контексте тех изданий, где они были помещены; при этом сама система расположения материала в книге оказывала очевидное воздействие на смысл данного текста (как части системы). Анализ поэтических текстов в контексте издания может привести и к проявлению внутржанровых и межжанровых связей, незаметных при их традиционном «изолированном» рассмотрении. Внимание к этой стороне жизни жанра позволяет углубить содержание понятия «стабилизация сонета». Становится возможным также выявление существенных моментов жанровой полемики, составляющих динамику процесса развития сонета. Не менее значимым представляется вопрос о характере напечатания текста данного жанра в русских изданиях XVIII в. Так, было отмечено, что в период становления сонета вырабатывается определенный стереотип его издательского оформления с выделением всех архитектурных единиц (катренов и терцетов).

Первые оценки ранней русской сонетной традиции восходят еще к началу XIX столетия. Они принадлежат писателям, тесно связанным с этой традицией, живым «очевидцам» ее. Здесь не находится критических отзывов о конкретных сонетах. В строгом смысле слова, это даже не оценки, а выбор из предшествующего поэтического опыта идейного «образца» жанра. Обращает на себя внимание пример такого эталона сонета у Г. Р. Державина в его «Рассуждении о лирической поэзии» (1811), куда вошел небольшой раздел «Сонет». Здесь излагаются жанровые правила, а затем, в качестве примера совершенного «образца», приводится сонет Де Барро в переводе Сумарокова. Показательно, однако, что в правилах содержалось требование соблюдать две рифмы в катренах, а в сонете-«образце» их четыре⁹. Таким образом, содержательная сторона жанра безусловно превалировала здесь над его формальными канонами. Мы вправе считать этот выбор, сделанный Державиным, именно первой оценкой сонета XVIII века, свидетельствующей об осознании им Сумарокова русским канонизатором жанра, вопреки предписаниям «шиитики» (не случайно в бумагах Державина имеется переписанный от руки и другой сумароковский сонет)¹⁰.

Впоследствии, когда сонетная традиция Сумарокова, по-видимому, забылась, из «памяти» жанра извлекается обычно лишь первый русский сонет. Так, Н. Ф. Остолопов в своем «Словаре древней и новой поэзии» не только приводит полностью текст сонета Тредиаковского, но и отмечает, что «слог» его лучше, «нежели в других сочинениях сего писателя»¹¹. Подобное выделение из всего XVIII века Тредиаковского как

«родоначальника наших сонетов» (выражение Н. Ф. Остолопова) просматривается и в предисловии к поэтическому сборнику М. И. Максимова «Опыт сонетов»: «Первый опыт русского Сонета был представлен Третьяковским (он перевел известный сонет Барро); после чего до начала нынешнего столетия сонеты у нас почти были забыты, мелькая изредка только в периодических изданиях»¹².

В дальнейшем ни в научной, ни в критической, ни в художественной дореволюционной литературе мы не находим каких-либо суждений о русском сонете XVIII века — лишь отдельные замечания, ограничивающиеся или беглой характеристикой отдельных стихотворений, или констатацией того факта, например, что «Третьяковский знал и ценил форму сонета»¹³. Обещание Н. Н. Шульговского написать историю русского сонета во всем ее объеме¹⁴ не было реализовано.

Первая статья, посвященная русскому сонету, появилась в советское время. Речь идет о статье Л. П. Гроссмана «Поэтика русского сонета»¹⁵. Л. П. Гроссманом была сделана попытка наметить характерные вехи истории этого жанра в России. XVIII век был охарактеризован им как «подготовительная пора» русского сонета. Говоря о том, что сонеты Третьяковского или Сумарокова «классичнее» некоторых позднейших опытов, ученый отмечает, что все же в XVIII веке сонет был «случайным эпизодом, совершенно затерянным среди других жанров и форм». Насколько случайным был сонет для Третьяковского, насколько «затерян» он был для него в поэзии, показывается в I главе настоящей работы. Что же касается эпизодического характера сонета в XVIII веке, то, как мы покажем, этот жанр в период своего становления был несомненно актуальным для русской поэзии: вокруг него велась полемика, он использовался для обличения чуждой сумароковцам петиметрской морали, воспринимался как незаменимый катализатор высокой поэтической техники и т. д. Однако едва ли возможно вступать в полемику с положениями статьи, по сути дела открывшей широкой литературной общественности, что «сонетная форма начинает привлекать наших поэтов уже в XVIII веке»¹⁶. Задачи исследования сонета XVIII века перед ее автором, понятно, не стояли.

Ряд ценных замечаний о сонете XVIII века был высказан Г. А. Гуковским в его ранней работе «Ржевский»¹⁷. Ученым был раскрыт поэтический механизм сонетов Ржевского, были выявлены такие его формальные структуры, как «тройной сонет», «сонет-загадка», сонет, построенный по схеме «оксиморон-антитеза».

Вместе с тем вывод Г. А. Гуковского о том, что Ржевский ищет «трудности ради нее самой», сделанный им в результате анализа «тройного сонета»¹⁸, нуждается в уточнениях. Автором настоящей работы были найдены ранние сонеты Ржевского, содержащие «ложные панегирики» петиметрам и высмеивающие их систему жизненных ценностей. Эта линия творчества Ржевского обнаруживается и в его «Письмах к наборщикам», где, в частности, говорится о том, что петиметры читают сонеты. На

основании сопоставления композиции «тройного сонета» с упоминанием Ржевского об извечной дилемме петиметра: «Которая из двух красавиц лучше?» — высказывается предположение об антипетиметрской направленности этого стихотворения. Таким образом, «трудность», преодоленная Ржевским, оказывается целенаправленной на сатирическое осмеяние петиметрства.

В современных исследованиях по истории русской поэзии XVIII века собственно сонету не уделялось особого внимания. Обычно этот жанр, очевидно, причисляли к «салонным», культивируемым Сумароковым и его школой¹⁹. Подобное мнение, сложившееся в результате правомерного противопоставления идейных и литературных позиций Ломоносова и Сумарокова, представляется не вполне обоснованным. Оказывается (см. гл. II наст. работы), что еще в своих «Двух эпистолах...» Сумароков критикует сонет (и «твердые формы» вообще) за неестественность, видимо, солидаризуясь в этом с Ломоносовым. Впоследствии, уже во время «распрей» с Ломоносовым, он называет сонет «малостью» и вступает в полемику с Третьяковским, культивировавшим этот жанр. Вообще, эволюция воззрений Сумарокова на сонет не позволяет увидеть в нем популяризатора этого жанра. Он как бы преодолевает «неестественность» сонета, мобилизуя все возможные средства: объединяет несколько сонетов в стихотворный цикл, актуализирует тему, мотивируя свое обращение к жанру именно этим и т. д. И ученики Сумарокова обращаются к сонету не только из-за стремления преодолеть сложность ради сложности. (Представляется также не вполне точным и само определение жанра — «салонный» — применительно к русской литературной ситуации 50—60-х годов XVIII в.).

В последние годы внимание к проблемам истории русского сонета заметно возросло. Обращает на себя внимание статья И. Л. Михайлова «Люблю тебя, законченность сонета», где высказывается мысль о тематической связи между двумя сонетами Сумарокова — «Не трать, красавица, ты времени напрасно» и «О, существа состав, без образа смещенный»²⁰. Хотя автором статьи не был учтен сонет Сумарокова «Когда вступил я в свет, вступив в него, вопил», открывавший раздел «Сонеты» в журнале, где были напечатаны названные стихотворения, сама постановка вопроса о возможности циклизации сонетов в XVIII в. представляется важной.

В 1983 выходят в свет две антологии сонета (Русский сонет: XVIII — начало XX века /Сост. В. С. Совалин. М.: Московский рабочий, 1983; Русский сонет. Сонеты русских поэтов XVIII — начала XX века /Сост. Б. Романов. М.: Советская Россия, 1983). Значение этих работ для активизации научного интереса к русскому сонету трудно переоценить. Внимание привлекает первая из названных антологий, более полная по охвату материала, содержащая в сопроводительном послесловии ряд ценных замечаний относительно художественной специфики русского сонета XVIII века. Здесь, в частности, указывается, что некоторые из

русских сонетов XVIII в. «соединяют в себе признаки различных жанров»²¹. Это положение В. С. Совалина будет развито в настоящей работе.

Русскому сонету XVIII в. уделено заметное место и в монографии немецкого литературоведа Р. Лауэра²². Здесь приводится достаточно обширный (хотя далеко не полный) фактический материал, осуществляется сравнительный анализ ряда текстов с их западноевропейскими источниками, делается попытка атрибутировать некоторые анонимные сонеты. Однако диалектический процесс развития жанра в России по сути дела игнорируется Р. Лауэром: каждый русский сонет оценивается им исключительно с точки зрения соответствия или несоответствия западным эталонам. Показательно, что слова «между схемой и упадком» — выносятся здесь и в заглавие книги. Момент национального своеобразия русских писателей-классицистов в решении творческих вопросов вообще не принимается в расчет. Оценка Р. Лауэром конкретных текстов весьма субъективна. Сумароковский перевод сонета Де Барро, оказавший существенное воздействие на развитие жанра в России, производит на него «довольно жалкое впечатление». Очевидна здесь также и гипертрофия сонетных влияний, рассмотрение жанра вне связей с общественно-литературной проблематикой того времени, с другими стихотворными жанрами русской поэзии. Так, июньский сонетный цикл 1755 года называется в немецкой монографии — «три французских сонета» (о возможности циклизации здесь вообще не идет речь). Теоретико-литературные воззрения русских писателей представлены статично, вне их эволюции и взаимосвязей. Третьяковский объявляется насадителем «старой, отжившей теории»; Сумароков — ее ниспровергателем. Никакого взаимовлияния, по Р. Лауэру, между ними не существует.

Вызывает недоумение ряд конкретных наблюдений исследователя: например, «Сонет и Епитафия» М. М. Хераскова, с характерными мотивами странничества героя по свету, с точки зрения Р. Лауэра, содержит описание жизни «деклассированного элемента»; в другом сонете Хераскова («Коль буду в жизни я наказан нищетою») усматривается некая полемика по отношению к сонету Третьяковского о добродетели на том лишь основании, что первый из названных текстов венчает «эротическое pointe» (!)

Как видно, многие из важных проблем становления и развития русского сонета не были поставлены и разрешены в названной монографии. Кроме того, Р. Лауэром не был учтен ряд важных текстов — сонет И.-В. Паузе, два сонета Третьяковского, сонет Сумарокова, шесть сонетов Ржевского, сонет И. П. Елагина и т. д. Ясно, что исследование Р. Лауэра не только не «закрывает» тему истории русского сонета XVIII века для исследователей, а, наоборот, подчеркивает своевременность и актуальность ее разработки.

В декабре 1983 года С. Д. Титаренко была защищена диссертация: «Сонет в русской поэзии первой трети XIX века». В этом ценном исследовании прослежена судьба сонета в поэтической системе русского

романтизма. В работе совершенно обоснованно проводится мысль о том, что понятия «жанр» и «твердая форма» применительно к сонету не должны быть абсолютизированы в общетеоретическом аспекте, так как понятие «твердая форма» — это одна сторона явления, связанная скорее с канонизацией формальных элементов²³.

Материал по истории сонета XVIII века учтен в исследовании С. Д. Титаренко лишь частично и используется здесь как «фон» для анализа сонета в русской романтической поэзии (исследовательницей учитываются и монография Р. Лауэра).

Понятно, что «выборочное» рассмотрение текстов без учета воздействия на «жизнь» жанра различных течений, существовавших в пределах русского классицизма, абстрагирование от издательской истории сонета в обозначенных выше аспектах обусловлено тем, что в задачу исследователя не входил анализ этих проблем, хотя это неизбежно приводит к обедненной трактовке традиции сонета XVIII века в работе С. Д. Титаренко.

Прежде всего, это относится к главному тезису С. Д. Титаренко о том, что у русских поэтов-классицистов оформился некий «комплекс представлений» о сонете как о «низшем» жанре поэзии. Далее приводятся слова Сумарокова из его «Эпистолы о стихотворстве» о «хитрой суете» и «игранье стихотворном», соотносящиеся, как полагает исследователь, с «малым размером и незначительным содержанием» сонета. Эта сумароковская характеристика была вызвана, как мы покажем, полемикой с Третьяковским, придававшим этому жанру исключительное значение для отечественной поэзии. «Малый размер» сонета не мешал классицисту Третьяковскому считать этот жанр «мудрым и замысловатым», «важным» по теме и «высоким» по стилю. Размеры жанра не помешали «родоначальнику наших сонетов» соотносить сонет — «щастливый сей Феникс» — с идеей бескорыстного служения литературе. Что же касается Сумарокова, критиковавшего здесь твердые формы за неестественность, то его пример опровергает мнение С. Д. Титаренко о якобы присущем сонету «незначительном» содержании. Сумароков пытается избежать «неестественности» как раз путем актуализации содержания жанра, а также объединением нескольких сонетов в цикл (первые примеры циклизации сонетов отмечаются С. Д. Титаренко лишь в 30-е годы XIX века) и т. д.

Анализ указанных выше источников приводит к выводу о необходимости комплексного исследования процесса становления русского сонета в XVIII веке, перед которым были бы поставлены следующие задачи:

1. Проследить основные этапы становления сонета в русской литературе XVIII в.
2. Определить функцию сонета в поэзии русского классицизма, его идейно-художественную специфику.
3. Показать, какое преломление в истории конкретного жанра находят литературные течения, существовавшие в пределах русского класси-

цизма, а также литературная борьба того времени.

4. Выявить параметры значимости сонета для отдельных русских писателей-классицистов.

5. Выяснить, как отразился («материализовался») процесс стабилизации жанра в отечественной книге XVIII в.

Исследование состоит из введения, трех глав — соответственно отдельным этапам единого процесса становления жанра, примечаний и двух приложений. В Приложении I приводятся анализируемые в работе тексты сонетов, впервые введенные в научный оборот, в Приложении II содержится необходимый иллюстративный материал.

У ИСТОКОВ РУССКОГО СОНЕТА (СОНЕТ В ПОЭЗИИ В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО)

Экономический и общественный переворот, произведенный в России в годы правления Петра I, оформление чиновничье-дворянской монархии XVIII века, выход государства Российского на международную арену — все это определило необходимость для России войти «на равных» в систему общеевропейской культуры.

Разрушение средневекового уклада жизни, усиление светской власти, ослабление русской церкви, начало становления отдельных элементов буржуазной идеологии способствовали формированию новой человеческой личности, в значительной степени освобожденной от пут религиозно-аскетического мировосприятия. Начал «оформляться идеал, включающий элементы светского характера: жизненная активность, деятельный труд, стремление к научному знанию, образованию, к благосостоянию, развлечениям, путешествиям»¹. Существовавшие ранее «запреты на смех и любовь» были сняты².

Новый герой явил себя русской литературе. Жизненная активность, энергия людей того времени нашли свое художественное выражение в «живости» литературных героев. Это сказалось в «подвижности» персонажей драматических произведений, в записях о различных церемониях, в повестях, бытовых, юмористических и полусказочных³.

Вышедшая на российскую историческую арену новая человеческая личность «начинает чувствовать потребность высказаться»⁴ не только в прозаических жанрах: существенные изменения должна была претерпеть и поэзия. «Однообразные формы нашей ... поэзии, — указывал В. Г. Белинский, — были достаточны для выражения ограниченного содержания племенной, естественной, непосредственной, полунатриархальной жизни старой Руси, но новое содержание не шло к ним, не улегалось в них, для него необходимы были новые формы»⁵. Задачи «полного отказа от некоторых разделов литературы древнего периода», «перестройки разделов, оказавшихся жизнеспособными, то есть нужными народу для дальнейшего литературного развития», и, наконец, «восприятия материала европейских культур»⁶ встали и перед отечественной поэзией.

Как показал в своих ранних работах Г. А. Гуковский, обращение

русских поэтов к системе стихотворных жанров, взятой на вооружение западноевропейским классицизмом, было неизбежно. Оно не только не помешало развитию самобытной отечественной литературы, но и способствовало ему, что привело в дальнейшем к созданию многостилевой системы русской литературы.

Перед создателями новой русской словесности, отчет которой принято вести с 30-х годов XVIII в., встала задача овладения всеми имеющимися в арсенале западноевропейской поэзии жанрами оттого, «что все оне шли к одной цели, а именно, чтоб сделать человеков лучшими»⁸. В этом определении назначения каждого поэтического вида, сформулированном Василием Кирилловичем Тредиаковским (1703—1769), сказались и осознание создателями новой культуры «учительной» функции литературы, столь актуальной в эпоху становления «поднимающейся нации»⁹, и вместе с тем (это особо подчеркивается в исследованиях последних лет) преемственность традиций высокой гражданственности древнерусской литературы. «Отсюда публицистичность и учительность, которые характеризуют основные жанры русского классицизма XVIII в.»¹⁰.

Преимущественное внимание поэзии русского классицизма к сатире и оде и обусловлено отчетливо выраженной направленностью их на «апологию новых преобразовательных начал»¹¹. Интерес же к так называемым «твердым формам» (сонет, рондо, баллад, триолет), не имевшим в западно-европейской традиции строго очерченных жанрово-тематических границ, вероятно, определила трудность их строфического построения. «Побежденная трудность» означала для русских деятелей культуры 30-х годов возвышение отечественной словесности. Именно так следует расценивать постоянное подчеркивание Тредиаковским «несносности» труда, сопряженного с сочинением сонета («и не мне трудно то учинить»), труда, который все же был свершен («как мне возможно было, так хорошим и написал»)¹².

В. К. Тредиаковский указывал, что преодоление поэтических трудностей в области строфики осознается как поэтическая задача именно в новой литературе; в «среднем» же «стихотворении российском» (с 1663 г. до 30-х гг. XVIII в.), «не видывано было от первых времен на нашем языке смешенной рифмы; всюду тогда в стихах употребляема была непрерывная»¹³. Действительно, мы не располагаем данными о каком-либо внимании великорусских поэтов «среднего» периода к твердым формам¹⁴. Наоборот, создается впечатление сознательного обхода российскими «словесными человеками» форм с непривычной строфикой. Интересен в этом отношении факт, на который в свое время обратил внимание академик М. П. Алексеев. В конце XVII века в Посольском приказе было сделано несколько переводов популярной книги А. Олеария «Подробное описание путешествия в Московию и через Московию в Персию...» (первое издание этой книги вышло в Шлезвиге в 1647)¹⁵. Сонеты Пауля Флеминга (1609—1640), которым в немецком оригинале «Путе-

шестивия...» уделено весьма значительное место, не были переведены ни в одном из дошедших до нас списков. «Затрудняла перевод метрическая форма подлинника»¹⁶, инерция традиционной для русского книжного стихотворства XVII века сплошной («непрерывной») рифмовки.

Приведем еще один пример. Общеизвестно влияние на русское книжное стихотворство XVII в. польской или, как тогда ее называли, «ляцкой» поэзии. Так, Симеон Полоцкий (1626—1680) не только был знаком с творчеством одного из канонизаторов польского сонета Яна Кохановского (1530—1581), но и активно переводил некоторые его «творения»¹⁷. Однако все многообразие разработанных Кохановским стихотворных форм было оставлено Симеоном без внимания. И другие «рифмоторцы» XVII века, прошедшие духовно-академическую выучку с ее односторонней ориентацией на древних (латинских) поэтов, отчасти только подновленной знакомством с новой польской поэзией, остались равнодушными к непривычным строфическим типам¹⁸. Вместе с тем — и это в особенности знаменательно для петровского времени — знакомство россиян с сонетами и другими твердыми формами могло происходить не только собственно книжным путем. Вовлеченные в сферу международной политики, российские вельможи сами становились адресатами так называемых сонетов «на случай», распространенных в западной панегирической поэзии¹⁹.

В Центральном государственном архиве древних актов сохранился сонет, поднесенный в декабре 1709 года царевичу Алексею Петровичу при его приезде в г. Бреслау, восхваляющий силу, мужество и остроумие Петра I, а вслед за этим и сына «великого царя»²⁰. Русский царевич явился слушателем «образцового» немецкого сонета²¹, написанного шестистопным ямбом, с двумя опоясанными рифмами в катренах.

Однако, среди немцев, приехавших в новую русскую столицу, сонеты панегирического содержания не пользовались, как видно, особой популярностью. Л. В. Пумпянский отмечает, что поиск «петербургских бытовых форм для жизненного поведения» привел выходцев из Германии — «специалистов не только поэзии, но и карьеризма» — к отказу от жанрового и строфического многообразия, характерных для немецкой поэзии 1660—1730 гг. В результате в арсенале немецких поэтов остались «в конце концов только комплиментарная ода (политическая) и надпись»²². В свете сказанного становится понятным, что анонимный сонет на немецком языке («Zu allgemeinen ... Sonett»), отпечатанный в Санктпетербурге и поднесенный Екатерине Алексеевне 24 ноября 1720 года ко дню ее имени²³, — явление для немецкой петербургской поэзии не показательное. Показательно другое: строфика в указанном сонете не отвечает никаким предписаниям «пиитик». Парные «непрерывные» рифмы не только в катренах, но и в секстете²⁴ говорят в пользу мнения о строфической узости, характерной для панегирических стихов придворных иностранцев. Все эти факты свидетельствуют о том, что в петровское время сонет мог быть известен лишь в тесном кругу высших при-

дворных сфер, причем не всегда в правильном, «образцовом» виде. Жанр этот не пришел тогда еще ни к русскому стихотворцу, ни к русскому читателю.

К числу подобных явлений, не оказавших непосредственного влияния на судьбы отечественного сонета, приходится отнести и первый опыт овладения этой поэтической формой на российском языке. Речь идет о поднесенном Петру I «Соннете» магистра Иоганна Вернера Паузе (1670—1734) «Последование российских орлов», датированном 30 октября 1715 года. Русский «Соннет» является довольно точным переводом с сочиненного самим же Паузе немецкого сонета, текст которого также приводится в той же рукописи²⁵. Это подтверждается не только смысловыми соответствиями и сходством композиционного построения двух стихотворений: немецкий поэт воспроизводит также метрику и ритмику оригинала на родном языке. О том, насколько настойчив Паузе в своем стремлении соблюсти равносложность русского и немецкого текстов, передать шестистопный ямбический размер и ритмический строй немецких стихов, свидетельствуют проставленные им «силы» (ударения) в русском «Соннете». Вопреки законам русской просодии, магистр в угоду метрике делает ударными безударные слоги (не давно́, убавлено́ и т. д.). Подобное скандирование указывает на то, что Паузе вполне сознательно готовил адресатов его «Соннета» к восприятию ритмики стиха.

Проиллюстрируем это на примере 1-го и 4-ого стихов русского и немецкого текстов:

«Соннет»

1. Превыспренный Монарх! Твой кронцпринц не давно
4. Веселіе наше сим зело убавлено

Немецкий оригинал

1. Hochmächtigster Monarch! Dein Cron Printz hat jungsthin
4. Du macht uns nun belebt und giebest zum Gewinn

Рифмовка «Соннета» такая же, как и в немецком оригинале: аВВа аВВа ссD ееD. Однако, некоторые слова, рифмуемые Паузе (например, «безравнительно» — «зело» и др.) никак не отвечали требованию точной рифмы, установившемуся в русской силлабической поэзии с конца XVII века²⁶. Понятно, что подобные рифмы, охарактеризованные В. Н. Перетцем как «вялые и однообразные», ставили стихотворные переводы Паузе «гораздо ниже переводов Глюка и стихотворений современных им силлабических виршеписцев»²⁷ и делали их совершенно непригодными для образца твердой формы на российском языке²⁸.

Впрочем, вопросы поэтики сонета едва ли занимали Петра I и его

ближайшее окружение, которым предназначался этот стихотворный панегирик. Внимание двора в большей степени могли привлечь те злободневные в жизни «превыспренного монарха» (так называется в сонете Петр I) события, которые и излагались в «Соннете» в строгой хронологической последовательности. Это рождение 12 октября 1715 года внука Петра I, сына царевича Алексея — Петра Алексеевича, и кончина его матери (21 октября 1715 года); наконец, рождение 26 октября того же года сына Петра I — царевича Петра Петровича.

Очевидно, что создавая эти стихи, Паузе был далек от целей литературной учебы. Выбор жанровой формы для стихотворного панегирика Петру I был для магистра вопросом не столь уж принципиальным. Это сказалось не только в вынесении на первое место в рукописном тексте произведения его содержательного названия («Последование российских орлов») и перемещении на второе место жанровой характеристики («Соннет») — сами тропы и «речения» «Соннета» неоднократно использовались Паузе в «заказных» стихах иных жанров. Так, сравнение Петра I с орлом, обыгрываемое в «Соннете» (что достигается сквозным варьированным повтором слова «орел» и производных от него), мы находим в сочиненных им оде торжественной на въезд Петра Великого (1714) (Ср.: «Орел ничтожных мух никакo поимает / А наш орел пленил от сильных храброго») ²⁹ и надписи на триумфальных воротах по случаю победы над Полтавою (Ср.: «Всякому свое довлеет, / Свет — орел, а темность лев имеет») ³⁰. Поскольку наиболее действенными и актуальными жанрами для немецких стихотворцев, приехавших в новую русскую столицу, явились комплиментарная ода и надпись, ни о каком самостоятельном содержательном наполнении сонета у Паузе говорить не приходится. Не случайно Г. Н. Моисеева отмечает, что образный строй «Последования российских орлов» И. В. Паузе «позволяет видеть в его сонете прообраз торжественной оды» ³¹.

Привязанность «Соннета» к конкретному событию, несомненно, определила актуальность и ценность его лишь во время этого «случая»: «Оратор и Панегирик много-много один, или два дни славились, а после никто об них и думать не хотел» ³².

Единичность сонета в поэзии Паузе, ориентация немецкого стихотворца на поэтику других панегирических жанров, по-видимому, снимают вопрос о самой возможности популяризации им впоследствии этой жанровой формы. Поэтому, даже если допустить непосредственные контакты Паузе и Тредиаковского в стенах Академии наук, нет решительно никаких оснований для утверждения о каком-либо воздействии на последнего теоретико-литературных воззрений на сонет магистра И.-В. Паузе и его «Соннета» 1715 года.

В. К. Тредиаковский первым в России встал на путь практического решения задачи: опираясь на национальную литературную традицию, «присвоить к нашим обычаям» все ранее выработанные человечеством понятия о поэтических родах и видах. Он разрабатывает не только «крат-

чайшие и ясные» жанровые правила, но создает целую антологию стихотворных форм, которые «Росской Поэзии» надлежало освоить. Масштабность проделанной Третьяковским литературной работы, созвучность этой работы задачам построения новой словесности — «плода новообразованного общества» (А. С. Пушкин), возможно, и способствовали в дальнейшем созданию впечатления одновременности проникновения в нашу поэзию европейских стихотворных жанров и форм³³.

«Желание сердечное..., чтоб и в России развилась наука Стихотворная, чрез которую многие народы пришли в высокую славу»³⁴, привело Третьяковского к разработке практически всех поэтических жанров, имевшихся в арсенале западно-европейских литератур.

Третьяковский не отделял дело совершенствования отечественного стихосложения от общей программы культурно-образовательной работы в России, намеченной им в речи к Российскому собранию от 14 марта 1735 года³⁵. Исправление «состава» русского стиха было для него лишь частью этой программы, одним из пунктов ее реализации. Все это заставляет нас рассматривать каждый предложенный им стихотворный жанр не только в свете понимания Третьяковским данного «родового понятия классификации применения прекрасного»³⁶, но и в общем контексте его концепции культурного созидания в целом. Это, в свою очередь, закономерно выдвигает вопрос о той роли, которую уготовлял поэт данному поэтическому виду в деле становления новой русской словесности. Иными словами, место и роль данного жанра в его поэтическом творчестве вполне адекватно пониманию Третьяковским значения этого поэтического вида в деле созидания новой русской литературы вообще.

К сонету Третьяковский обращался на протяжении всей своей работы в отечественной словесности, постоянно совершенствуя этот стихотворный жанр (а для Третьяковского, как мы попытаемся показать, сонет был именно жанром, а не исключительно стихотворной формой), исходя из новых требований к искусству слова. Ему суждено было изменить свои прежние решения в области метрического и ритмического строя русского сонета, поскольку эти перемены диктовала стихотворная практика его младших современников — М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова. Неизменным оставалось одно, по-видимому, принципиальное для Третьяковского положение: сонет — вечный жанр в новой русской поэзии, «шасливый сей Феникс»³⁷, как называл его поэт.

Афористическое определение сонета «Феникс», настоятельно повторяемое Третьяковским, было заимствовано им из «Поэтического искусства» Н. Буало (1636—1711). Однако, определяя сонет таким образом, законодатель французского классицизма подчеркивал принципиальную невозможность создания «прекрасного» сонета. Для него это лишь символ, недостижимый идеал совершенства.

«Но тщетно мнит создать его поэтов рой.
Не дался никому сей Феникс дорогой.
Поройтесь у Гомбо, Мальвиля и Мэнара,
Средь тысячи едва найдется сносных пара.
А тех, что у Пельтье, никто и не прочтет.
И у Серси на вес их лавочник берет»³⁹

— сетовал Буало, вскрывая положение дел в современной ему поэзии. ТрEDIAKовский же поставил своей задачей найти этот «Феникс», сделать его достоянием русской культуры; и он отыскал его, в отличие от Буало, во французской поэзии XVII столетия. Речь идет о сонете «кающегося грешника» Жака Валли Де Барро (1599—1673).

Grand Dieux! tes jugements sont remplis d'équité;
Toujours tu prends plaisir à nous être propice;
Mais j'ai tant fait de mal que jamais ma bonté
Ne me pardonnera sans choquer ta justice.

Oui, mon Dieu! la grandeur de mon impiété
Ne laisse à ton pouvoir que le choix du supplice;
Ton intérêt s'oppose à ma félicité,
Et ta clémence même attend que la périsse.

Contente ton désir, puisqu'il t'est glorieux!
Offense-toi des pleurs qui coulent de mes yeux,
Tonne, frappe, il est temps, rends-moi guerre pour guerre!

J'adore, en périssant, la raison qui t'aigrit.
Mais dessus quel endroit tombera ton tonnerre
Qui ne soit tout couvert du sang de Jésus-Christ?

Jacques Valle Des Barreaux

Не будем касаться вопроса о причинах популярности во Франции конца XVII-XVIII вв. этого «изрядного и набожного»⁴⁰ сонета, заслужившего похвалы П. Бейля, Ш. Батте⁴¹, мадам де Ла Сюз и Ж. Мармонтеля⁴². (Имя Де Барро в качестве образцового мастера сонетного искусства приводится и в словарной статье о сонете в знаменитой «Энциклопедии» Д. Дидро и Д'Аламбера)⁴³. Отметим только, что для широкого круга французских читателей кающийся грешник (говорящее лицо сонета) был не кто иной, как сам Де Барро — легендарный богохульник, циник и либертен, написавший свой «покаянный» сонет во время тяжелой болезни.

Новонайденные материалы проливают свет на источник знакомства ТрEDIAKовского с сонетом «кающегося грешника». Это, как устанавли-

вает С. А. Кибальник, «конспект Тредиаковского лекций по риторике, прослушанных им в Париже между 1728 и 1730 годами»⁴⁴, где приводится полный текст Де Барро. Значение этой находки для истории отечественного сонета трудно переоценить. Становится ясно, что Тредиаковский обнаружил сонет Де Барро (впоследствии переведенный им трижды!) в период своего пребывания за границей. Это окончательно устраняет возможность влияния на него И.-В. Паузе, с которым Тредиаковский мог познакомиться только по возвращении на Родину (т.е. не ранее осени 1730).

Впоследствии В. К. Тредиаковский так охарактеризовал стихотворный опыт Де Барро: «Оный сонет толь презрительно на французском сочинен языке, что на силу могут ли ему подобные найтисся»⁴⁵.

Видимо, этот сонет и определил его выбор, когда И.-Д. Шумахер в письме от 1 февраля 1731 г. предложил Тредиаковскому перевести «разговоры нашего любезного “Spectateur”»⁴⁶. Для перевода был избран «60 разговор из 5-й части английского “Спектатора”», который венчал сонет Де Барро. Однако, если в английском журнале «Spectator» А. Стиля и Д. Аддисона сонет остался непереуведенным⁴⁷, то в конце 26 части первого отечественного журнала «Примечания на Ведомости»⁴⁸ после французского текста напечатан и его русский стихотворный перевод. Есть все основания полагать, что перевод разговора сделан с одного из французских переизданий «Зрителя» («Le Spectateur»). На это, в частности, указывают расхождения английского и русского текстов. Так, в английском журнале отсутствует, например, жанровое определение стихотворения Де Барро, названного «noble hymn» (благородный гимн), в то время как во французском⁴⁹ и русском переводах фигурирует именно «презрительный сонет» (франц.: «un sonnet admirable»). Рождение русского сонета, между тем, ошибочно датируется 1735 г. Ошибка эта давняя. Она пришла в современную историко-литературную науку из «Словаря древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова⁵⁰; Л. П. Гроссман⁵¹, а вслед за ним и А. П. Квятковский повторяют традиционную формулу: «В России первый сонет был написан В. Тредиаковским в 1735 г., это — перевод с французского классического сонета Барро. Перевел его Тредиаковский своим “тонизированным” тринадцатисложником с женскими рифмами»⁵². Подобное утверждение содержится и в статье новейшего исследователя⁵³.

На самом же деле “тонизированный” сонет 1735 г. был лишь второй редакцией первого русского сонета, созданного Тредиаковским в 1732 г.⁵⁴

Боже! коль твои судьбы правости суть полны!
Благоволяешь всегда щедротен к нам быти!
Но пред тобой я только зол человек долны,
Что правде твоей трудно мя весьма простити.
Ей, мой боже! грехи что мои предовольны
Не могут, хоть ты силен, всяко мук избыти;

Ты сам в моем блаженстве яко бы невольны,
Милость твоя меня вся хочет погубити.
Буди же по твоему, ибо твоя воля,
Гневись на слезы, ныне что моя есть доля,
Греми, рази, пора; будь противну противный:
Я чту причину, что так ты ожесточает
Но по коему месту поразишь мя, дивный?
Всюду бо ХРИСТОВА КРОВЬ меня покрывает.

Атрибуция анонимного сонета из первого русского журнала Тредиаковского, сотрудничавшему в санктпетербургских «Примечаниях...» не вызывает сомнений: рифмовка, лексический состав⁵⁵, композиция сонета почти полностью соответствуют редакции из «Нового и краткого способа...». Изменения претерпевает лишь синтаксис, и именно вследствие «тонизации» первоначальной редакции перевода.

Сонет Де Барро вошел в опубликованное в «Примечаниях...» «Письмо некоторого славного богослова»⁵⁶, перепечатанное из «англинского Спектатора». Это заимствованное из английского журнала «Письмо...» является тем контекстом, без которого невозможно осознать идейный смысл первого сонета в русской печати⁵⁷.

В «Письме...» говорится о справедливости божьего суда, о том, что «едино только наше праведное благочестие помогает нам наши грехи заглаждать», и далее — о Де Барро — человеке «острого и свободного разума», обратившегося к вере на смертном одре. Русский читатель не получал сведений о «свободном» поведении либертена, получившего у себя на родине скандальную известность. Не упоминались ни распространенная легенда о его отречении от сонета «по выздоровлении своем», ни колкие эпиграммы французских остряков о «Де Барро, старике распутном», ни, наконец, сомнения Вольтера относительно самой принадлежности ему этого произведения⁵⁸. «Славного богослова», от лица которого велась речь в «Примечаниях...», вообще не интересовал «покойный господин Барро» и его действительные прегрешения. Ему важно подчеркнуть необходимость «совершенного... послушания», поскольку каждый человек «как непорочен и добродетелен не был, однакож... многие слабости в наилучших делах найдет». Сонет же ценен как раз тем, что заключает в себе эстетически совершенное назидание неверующим («очень изрядные стихи, которые к моему намерению гораздо служат»)⁵⁹.

Таким образом, знаменитый французский эпикуреец Де Барро лишился здесь реальных, присущих ему качеств, а предстал классическим «человеком вообще», вне времени и отечества — грешником, но лишь потому, что грешен каждый смертный. Подобная «снисходительность» к прегрешениям либертена в статье, перепечатанной в «Примечаниях», показательна: она отвечала общей концепции «нового типа академической религиозности» в России, о чем писал Л. В. Пумпянский: «Борьба со скептицизмом принимает совершенно иной характер, чем... в XVII веке: не с дурной нравственностью (libertinage) надо бо-

роться, а с возможностью внерелигиозного понимания природы»⁶⁰.

Конечно, «Примечания на Ведомости», поместившие перевод сонета, не ставили своей специальной целью познакомить читателей журнала с новым стихотворным жанром. Сонет в данном случае был не более чем вспомогательным атрибутом, украшавшим моралистические рассуждения богослова.

Для Тредиаковского же «переложение» сонета на русский язык требовало именно «пиитических» решений. В этом отношении практическую работу над переводом сонета должно рассматривать и как фундамент будущих теоретико-литературных построений Тредиаковского. (А. А. Куник удачно назвал ранний этап творчества Тредиаковского «периодом первых зачатков»⁶¹).

Одним из важнейших вопросов, вставших перед поэтом в связи с этим, было определение места сонета в иерархии классицистических стихотворных жанров. И здесь ориентиром должна была послужить «материя» («или дело, каковое Пиита предприимлет писать»)⁶² образца Де Барро, так как во французских теоретических трактатах и «пиитиках» он не мог найти однозначного ответа на этот вопрос⁶³.

Сложность состояла в том, что вне контекста «Письма славного богослова...» французский сонет терял, по-видимому, свой «набожный» характер. Впоследствии Тредиаковский будет упрекать Сумарокова в том, что его трагедийные «злодеи» не боятся возмездия за содеянное; между тем, по его мнению, надлежало «беззаконникам не быть без страха»⁶⁴. Но именно этот упрек мог быть адресован и автору французского сонета, в котором велась речь от лица беззаконного (*imple*) грешника. Надежда на спасение «Беззаконника» (*Mais dessus quel endroit, tombera ton tonnerre, / Qui ne soit tout couvert du sang de Jésus Christ?*) оборачивалась кощунством, завуалированный «благочестивыми» тирадами и риторскими ухищрениями. Автохарактеристика говорящего лица сонета противоречила не только оформившимся впоследствии убеждениям Тредиаковского о высоком назначении поэзии в деле исправления людских пороков — она не была оправдана и общим контекстом той статьи из «Примечаний на Ведомости», где был помещен сонет. Приведенный в пример «совершенного послушания», сонет Де Барро не мог допускать двусмысленных толкований его «материи». Это и заставило Тредиаковского опустить нежелательный, с его точки зрения, мотив «беззакония» (Де Барро), определить грешника как «человека злого, дольного». Причем, эти определения говорящего лица в сонете Тредиаковского давались лишь в противопоставлении «щедротному» и «дивному» богу и в силу этого теряли значение самостоятельной оценки.

Контекстуальные антонимы «щедротен» и «зол» усиливают антитезу, заключенную в 1-м катрене сонета-перевода Тредиаковского. Она воспринимается уже не только как противопоставление божьего суда и беззаконий грешника (Де Барро), но и как противопоставление самого бога и самого грешника (бог «щедротен», грешник «зол»). И во втором кат-

рене антитеза обозначена резче, чем у Де Барро. В последнем стихе катрена появляется оксиморон, усиленный стоящими рядом антонимичными местоимениями «твоя» и «меня» («Милость *твоя* *меня* вся хочет погубити»)⁶⁵. В секстете также присутствует антитеза. Удаленные друг от друга «по горизонтали», контекстуальные антонимы «противный» и «дивный» становятся рядом «по вертикали» — рифмуются. В замке же сонета выяснялось, что самобичевание грешника («зол», «противный» и др.) и восхваление творца («дивный», «щедротен») обусловлены как раз его «совершенным... послушанием». Поэтому грешник и обретает спасение — «Всюду бо ХРИСТОВА КРОВЬ меня покрывает...»⁶⁶. Таким образом, условный автор в сонете Тредиаковского трансформируется. Перед читателем журнала предстал не какой-то «отчаянный» грешник, известный своими «беззакониями» (каким был для французской читающей публики либертен Де Барро), а человек, прегрешения которого — слабости, свойственные всему роду человеческому.

«Важная» мысль, заключенная в сонете, закономерно ставила перед Тредиаковским вопрос о выработке «приличного» ей стиля. И здесь решение Тредиаковского также должно было опираться на национальную литературную и языковую традицию.

Исследователи истории языка неизменно указывают на отсутствие во французском языке собственно лексических средств для передачи «высокого» стиля и противоположных ему лексических планов⁶⁷. (Так, в сонете Де Барро «высокость» звучания стихотворения достигается, например, введением в текст абстрактных понятий — *felicité*, *justicé*, *bonte* и т. д., а также отсутствием слов, характерных для «низких» стихотворных жанров). Наоборот, в истории русского литературного языка «можно констатировать почти полное соответствие между степенью торжественности избранного писателем слога и количеством употребляемых им церковнославянизмов»⁶⁸. Тредиаковский, сформулировавший немногим позднее («Рассуждение об оде вообще», 1734) важнейшее для литературной теории русского классицизма положение о соотношении языка с характером жанра, опирался, как видно, на опыт, уже подтвержденный собственной практикой. Достаточно процитировать первый стих его переводного сонета 1732 года: «Боже! коль твои судьбы правости суть полны!» — и ориентация Тредиаковского на «высокие» церковнославянские тексты станет очевидной. (Ср., например, «Судити вселенней в правду и людем правостию», — По. 35, ст. 10; «Судьбы господни истинны, оправданы» — Пс. 18, ст. 10; «Судит людем правостию» — Пс. 97, ст. 9). Примеры подобных соответствий можно легко умножить.

Количественное нагнетание славянизмов в тексте сонета, бесспорно, призвано было служить созданию поэтики «высоких» жанров, к числу которых и был отнесен сонет в «Новом и кратком способе... Тредиаковского.

Не менее ответственными были задачи воспроизведения стихотворного размера и рифмовки сонета. И если в первом случае Тредиаков-

ский воспользовался традиционным решением (французский двенадцатисложный стих он репродуцировал господствующим в русской книжной поэзии XVII столетия размером — силлабическим тринадцатисложником), то передача рифмовки «твердой формы» на русский язык была для того времени делом новаторским. Преодолеть инерцию сплошной рифмовки, характерной для «среднего стихотворения российского», дать отечественной поэзии образец «твердой формы» на родном языке — все это не могло свершиться сразу. Необходимо указать, что созданию Тредиаковским сонета предшествовал этап написания им «твердых форм» на французском языке. Пример тому — «Балад о том, что любовь без заплаты не бывает от женска пола», помещенный среди «Стихов на разные случаи» в «Езде в остров любви» (1730)⁶⁹. Анализируя этот «Балад...», Л. Н. Душина отмечает, что «даже простое русское слово, каким мы меж собою говорим и каким, по признанию Тредиаковского, и переводилась “Езда в остров любви”, едва ли в то время ужилось бы в жесткой, очень искусственной и прихотливой системе рифм, предполагаемой французским образцом»⁷⁰. Однако, здесь трудно объяснить что-либо состоянием русского литературного языка: ведь менее чем через два года слово Тредиаковского (причем, не «простое», а «высокое») «ужилось» в сонетной рифмовке. Вероятно, речь может идти лишь о своеобразии процесса преодоления поэтических «трудностей» русскими стихотворцами в 30-е годы XVIII века. И в этой связи следует указать на хронологически предшествующее сонету Тредиаковского стихотворение Ф. Прокоповича «Феофан Архиепископ Новгородский к автору сатиры» (1730)⁷¹, имеющее рифмовку октавы, — оно также могло оказать известное воздействие на Тредиаковского в овладении поэтической техникой «твердых форм».

Важно отметить сознательный, целенаправленный характер воспроизведения Тредиаковским строфики оригинала, его очевидное внимание и к «внешней» форме сонета. Достаточно обратиться к немецкому переводу стихотворения Де Барро из «Примечаний на Ведомости» (журнал этот издавался, как известно, на русском и немецком языках), чтобы понять всю самостоятельность предпринятого им «труда»: в катренах немецкого сонета не сохранена рифмовка подлинника — здесь четыре рифмы⁷² вместо двух, «побежденных» Тредиаковским.

Завершая анализ сонета 1732 года, отметим еще один пункт, получивший в дальнейшем у Тредиаковского теоретическое обоснование — обособление замка сонета. Последний стих самостоятелен не только синтаксически (отдельное предложение), но и тематически (ответ говорящего лица на вопрос, обращенный к «адресату»). Этот путь выделения замка сонета (ответ на вопрос) найдет свое продолжение в русской сонетной поэзии XVIII века⁷³. Итак, первый сонет в русской печати имел ряд существенных достоинств: в нем точно воспроизведена рифмовка этой стихотворной формы, выделена «острая мысль» замка сонета. Тредиаковский дает русской поэзии образец высокого философско-

го сонета, «пытается найти самостоятельные средства для выражения «материи» этой жанровой формы и запечатлеть в сонете образ лирического субъекта, отвечающий собственному пониманию задачи созидания новой русской литературы.

Проблемы тематического наполнения сонета и его строфического построения решались классицистом Тредиаковским не изолированно друг от друга, а в их единстве и взаимосвязи; «правильная» форма сонета уже сама по себе являлась для поэта своеобразным атрибутом «высокости», поскольку в нее неизменно облекалась «важная», изложенная «красным и высоким» стилем, тема. Таким образом, специфическая рифмовка сонета воспринималась Тредиаковским как один из признаков жанра, «высокого» по своему положению в классицистической жанровой иерархии. Эти взгляды, оформившиеся уже в процессе работы над редакцией сонета Де Барро, были развиты в его последующих теоретико-литературных трудах.

«Новый и краткий способ к сложению российских стихов...» называют «книгой, явившей начало новой эры нашей поэзии»⁷⁴, «большой и несомненной заслугой Тредиаковского»⁷⁵. Новизну и актуальность «Способа...» определили не только «кратчайшие и ясные правила» русской версификации, но и впервые сформулированные законы классицистических стихотворных жанров, которые отечественная поэзия должна была освоить.

Сонету в «Способе...» отведено особое место. Тредиаковский делает его первым из стихотворных жанров, чьи правила он излагает, причем не ограничиваясь, как в других случаях, несколькими абзацами текста, предваряющими пример жанра — «для опыта». Он обращается к сонету и при характеристике иных жанров. Через сонет поясняются содержание дедикации, содержание и структура эпиграммы, мадригала. Таким образом, «правила» сонета закреплялись в сознании читателей. Сонет выступал в «Способе...» как своеобразное мерило ценности других жанров (причем не только стихотворных, но и прозаических).

В предисловии к опубликованному в «Способе...» «некоторому сонету, переведенному с французского покойного господина Барро», Тредиаковский в общих чертах излагает свое понимание этой жанровой формы⁷⁶. Согласно его правилам, «материи» сонета надлежит быть «важной и благочестивой». Тем самым подчеркивалась принадлежность сонета к «высокой» поэзии — позиция, которую Тредиаковский сознательно и вполне последовательно отстаивал не только в теории, но постоянно подтверждал и собственной стихотворной практикой. А. С. Куриловым уже отмечалось, что несмотря «на всю прокламируемую его высоту, сонет не принадлежал по своей природе к разряду “высоких” жанров»⁷⁷. Действительно, во французской поэзии XVII века, оказавшей несомненное воздействие на Тредиаковского, может быть обнаружено «изобилие сонетов..., написанных преимущественно на галантные темы»⁷⁸ и не отвечающих правилам русского поэта. Видимо, сознавая

несоответствие своей позиции живой поэтической практике «французских рифмачей», Третьяковский счел необходимым пояснить это положение. Приведя в пример совершенного «образца» сонет Де Барро, он категорично заявляет: «Сей токмо может тем Фениксом назваться, какового господин Буало Депрео в науке своей о Пиитике, говоря о сонетах, желает». Ссылку на Буало, не увидевшего в западноевропейской поэзии «феникса дорогого», следует расценивать именно как утверждение собственной концепции «высокого» сонета. Существенно при этом отметить, что мифический Феникс, которому Третьяковский уподоблял совершенный сонет, трактовался в России и как символ неповторимого, единичного. Так, в книге «Символы и Эмблемата...», напечатанной по заказу Петра I, гравюру с изображением феникса сопровождал пояснительный текст: «Токмо единого хочу знати»⁷⁹. Ход рассуждений Третьяковского мог быть примерно таким: ему суждено было сыскать тот сонет-феникс, который лишь грезился «преславному» Буало, следовательно, и сами правила сонета должны быть уточнены с учетом поэтических достижений, воплощенных в совершенном «образце». «Важная и благочестивая материя», получившая наиболее явственное оформление в «переложении» сонета Де Барро, закономерно для русского теоретика классицизма становится уже не индивидуальным, а жанровым признаком. Соответственно и стилю сонета, по Третьяковскому, следовало быть не только «красным» (ср. у Буало: «*beaute suprême*»), но и «высоким».

В определении в «Способе...» сонета как «некоторого вида... латинской эпиграммы» может быть усмотрено влияние мнения, господствующего во французских пиитиках XVII в. Третьяковского, однако, не вполне удовлетворило это распространенное суждение, поскольку предметно-тематическая «сниженность» эпиграммы (как вида, а не рода поэзии) в сравнении с «высоким» сонетом была совершенно очевидна. Все это привело поэта к концепции «высокого» мадригала (ср.: «Материя его всегда бывает благородная, важная и высокая»)⁸⁰, видом которого будто бы являлся сонет. Хотя теоретически отнесение мадригала к «высокой» поэзии не было противоестественным, русским стихотворцам XVIII века оно должно было представляться искусственным. Об этом можно судить хотя бы по ранним любовным мадригалам М. В. Ломоносова, написанным им еще в «период авторитетности» Третьяковского в русской поэзии⁸¹. Впоследствии эту концепцию пересмотрел и сам Третьяковский, определяя «состав» мадригала как «умильную любовь»⁸². Третьяковский не только вводит мадригал в определение сонета («вид французского и италианского мадригала»), но и возвращается к этому определению, характеризуя в «Способе» эпиграмму и мадригал. Напоминая читателям, что сонет — вид мадригала и эпиграммы, он «того ради (курсив наш — Л.Б.) двух сих коротких поэм разность объявляет»⁸³. Мадригал и эпиграмма разнятся, по Третьяковскому, прежде всего своим содержанием. Если в мадригале «материя благородная, важная и высо-

кая», то в эпиграмме — «... или легкая, или низкая, или насмешливая...». Противопоставление предписываемых этим жанрам «материй», подтверждается в «Способе...» и соответствующими примерами, и самим расположением текстов. Так, мадригал, сочиненный «в похвалу богатой аудиенц-сале», Третьяковский помещает в книге перед эпиграммами «на человека, который... был совсем ни к чему не годный», «на человека самохвала» ... и т. д. для того только, чтобы читатель, как он пишет, мог «лучше, нежели на словах увидеть разность, какова между Мадригалами и Эпиграммами находится»⁸⁴. Поскольку главным объединяющим началом поэтических видов для Третьяковского служило их содержание («материя»)⁸⁵, закономерно в его определении сонета вынесение на первое место содержательной характеристики жанра (вид мадригала).

Как видно, среди стихотворных жанров малой формы, которые Третьяковский по западноевропейской традиции относил к эпиграмматической поэзии, сонету в его поэтике принадлежит наиболее значительная роль, закрепленная и соответствующим положением в иерархии стихотворных жанров. «Сонет надменный», «щасливый сей феникс»⁸⁶ и «небольшие штучки», о которых читателю и поэту «не стоит заботиться много»⁸⁷ (рондо, баллады, триолеты, маскарады) — уже одни определения говорят о явной «сниженности» предмета и стиля других видов эпиграмм в сравнении с сонетом. Об этом позволяют судить и сами «образцы» баллада и рондо, представленные в поэзии Третьяковского. «Материя» «Баллада о том, что любовь без заплаты не бывает от женска пола» (1730)⁸⁸, конечно же, не притязает на «высокость». В рондо, посвященном, казалось бы, «высокому» событию (дню рождения Анны Иоанновны), Третьяковым делается акцент на «простом», «сердечном» поздравлении монархине, противопоставленном «сладкословным» и «красным» славословиям панегириков. («Ибо сладкословну речь я сложить не знаю, / Не имея в голове столь ума вложена»)⁸⁹. Впоследствии Третьяковский подтвердил это особое место сонета среди эпиграмматических «штучек», назвав его «родом *превосходнейшим* (курсив наш — Л.Б.) французския эпиграммы»⁹⁰.

Третьяковский в другом разделе своего «Способа...» дополняет предметно-содержательную характеристику сонета, сравнивая сонет и дедикацию: «коль нежна и хитра дедикация в прозе, толь мудр и замысловат сонет в поэзии»⁹¹. Само это сопоставление знаменательно. Оно свидетельствует о том, что уже в начале своей филологической деятельности Третьяковский ясно сознавал, что «высота стиля, смелость изображений, живность фигур не отличают поэзии от прозы...»⁹². По-видимому, Третьяковский соотносил «предписанный предел»⁹³ сонета с «к р а т к и м в с о с т а в е слога приношением»⁹⁴ в силу максимальной сжатости объема этих жанров поэзии и прозы, предполагавшей в то же время исчерпывающее раскрытие «важной» темы. («Нежность» дедикации и «мудрость» сонета для Третьяковского — неизменные признаки

этих жанров. Показательно, что впоследствии, получив от академической канцелярии отказ в напечатании дедикации к «Аргениде», он в оправдание приводит именно жанровые аргументы: «Дедикация конечно исправна и еще в своем роде нежна»⁹⁵).

После содержательной характеристики Тредиаковский переходит непосредственно к «составу стиха» и особенностям композиционного строения сонета:

1. Сонет состоит из 14 стихов, которые делятся на два «четверостишия» (катрены) и «шестеростишие» (секстет). Хотя Тредиаковский не указывает на возможность деления «шестеростишия» на более дробные архитектурные единицы (терцеты), интервальная разбивка печатного текста сонета в подготовленном им издании «Способа...» соответствует этому делению.

2. Рифмы в катренах должны быть только перекрестные (ср.: «Порядок стихов в нем (сонете — Л.Б.) всегда таков..., каков здесь предложен»). Подобное правило лишней раз подтверждает значение для Тредиаковского найденного им сонета-«Феникса» (Де Барро), где была предложена именно перекрестная рифмовка. Вопреки распространенному мнению о преимуществах опоясанных рифм в катренах (которое, между прочим, разделял и «лучший стихотворец» Н. Буало)⁹⁶, Тредиаковский узаконяет «порядок» стихов, предложенный в сонете Де Барро.

3. В катренах допускаются «две токма» рифмы. В этом своем требовании поэт проявлял особую настойчивость. Вероятно, и разбивка текстов сонетов без интервалов между катренами, выдержанная во всех авторизованных изданиях Тредиаковского, свидетельствует о его желании подчеркнуть идентичность рифм в двух «четверостишиях» и утвердить в России именно такой тип сонета. (Заметим, однако, что требование обязательности двух рифм, признанное Н. Буало, не всегда выполняли даже те стихотворцы, которых Тредиаковский приводил в пример «особливо» отличившихся в эпиграмматической поэзии. Например, Ж. Б. Руссо⁹⁷, наряду с двумя, допускал и четыре рифмы в катренах⁹⁸)

4. Рифмовка секстета относительно свободная. Возможно, это положение заимствовано Тредиаковским не только из французских «пийтик», но из правил «стихов отца перва», «стройного и хитрого» Мартина Опица (так называет его Тредиаковский в «Епистоле от Российския Поэзии к Аполлину»)⁹⁹, о том, что «последние шесть стихов (сонета — Л.Б.) могут рифмоваться как угодно»¹⁰⁰. Но несмотря на допущение иных способов в рифмовке секстета, сам Тредиаковский использовал по преимуществу рифмовку CCD EDE. И здесь важно, конечно, не то, что подобный порядок рифм в секстете имел во французской поэзии давнюю традицию (он был узаконен еще Малербом), а то, что такая рифмовка была выдержана в «образцовом» сонете Де Барро.

5. В замке сонета заключена особая мысль: «либо острая, либо важная, либо благородная». Контрастный *pointe* (неожиданное разрешение сонетной ситуации) содержится в последнем стихе сонета (на это ука-

зывает в «Способе...» и сам Тредиаковский), а не во втором терците, как полагала Р. Р. Томашевская¹⁰¹. Конечная «острая мысль» и роднит, по Тредиаковскому, сонет и эпиграмму. Различаются, однако, «материи» тех мыслей, которые желает провести в сознание читателей поэт. Если в сонете заключительное острие — «важное» и «благородное», то в эпиграмме, наоборот, «низкое» и «сатирическое».

Вопрос об иностранных источниках, которыми пользовался Тредиаковский для формулирования своих сонетных правил, может быть решен только при условии строгого учета всех иноязычных пиитик, упоминаемых самим «трудолюбным филологом» в связи с сонетом. Выше уже отмечалось, что текст сонета Де Барро был приведен в записях сорбонских лекций, привезенных Тредиаковским из Франции. Как полагает С. А. Кибальник, это был конспект тех самых лекций «славного» Ш. Роллена, «о знакомстве с которыми упоминал Тредиаковский»¹⁰².

Обращает на себя внимание следующее высказывание из «Способа...» о сонете Де Барро: «Некоторые из Французов, предлагая правила Риторики за наилучшую штуку в рассуждении красноречия сей в пример кладут»¹⁰³. Помимо Ш. Роллена, о чьей оценке сонета «кающегося грешника» можно судить лишь по косвенным данным, есть еще один «славный сочинитель риторики», который, согласно переводной статье из «Примечаний на Ведомости», приводит его в пример «преизрядного сонета»¹⁰⁴. Во французском переиздании «Зрителя» (*Le Spectateur*) указывается название этой анонимной риторики: «L'art de parler»¹⁰⁵. Речь идет о книге Бернарда Лами (1640—1715) «Риторика или искусство говорить» (1675), выдержавшей множество переизданий на французском и английском языках¹⁰⁶. Сонет Де Барро приводится у Б. Лами в качестве примера риторической фигуры уступления (*epistrophe, ou consentement*)¹⁰⁷. Акцент тем самым делается на «острой мысли» сонета, где достигается желаемая развязка после «добровольного соглашения с тем, с чем можно было бы не согласиться»¹⁰⁸. Возможно, именно в результате прочтения Тредиаковским риторики Лами в его правилах 1735 года появилось положение об особой мысли, венчающей сонет. Следует еще упомянуть и «господина Беле» (П. Бейля (1647—1706)), который «на некотором месте говорит, что оные стихи очень хороши»¹⁰⁹. Имеется в виду статья о Де Барро в его известном «Словаре историческом и критическом» (1699), где разбору сонета уделено значительное место¹¹⁰.

Хотя нет гарантий, что список источников закрыт, следует думать, что Тредиаковский руководствовался преимущественно французскими «пиитиками», он и сам писал сонеты «по французскому, а не итальянскому образцу»¹¹¹, и в «Епистоле от Российския Поэзия к Аполлину» Тредиаковский связывал сонет именно с Францией, где «тот Сонет, тот Мадригал, тот Баллад клал сильно»¹¹² (см. также прим. 63 к гл. I).

Примечателен тот факт, что Тредиаковский, ссылаясь на Н. Буало, игнорирует одно из его программных сонетных правил: «И слово дважды в нем не смеет прозвучать»¹¹³. По-видимому, в 30-е годы поэт не мог

еще принять этого положения законодателя французского Парнаса. К словесным повторам могли «привести» Тредиаковского и авторитет «божественного Роллена», который наставлял, что «повторения имеют много приятности в Поэзии»¹¹⁴; наконец, что особо важно, повторы в «преизрядном» оригинале Де Барро (tes, tu, ton, toi, ton, ma, mon, ma, mes, grand, grandeur и т. д.).

Понятно, что первоначальная редакция сонета в «Новом и кратком способе...» должна была усовершенствоваться, «тонизироваться»: не случайно Тредиаковский подчеркнул в предисловии, что «высокий» сонет приведен «в пример героического нашего стиха» как наиболее значительного в жанровом отношении размера:

Боже мой! твои судьбы правости суть полны!
Изволяешь ты всегда к нам щедротен быти;
Но я тако пред тобой человек зол дольны,
Что уж правде мя твоей трудно есть простити.

Ей, мой господи! грехи что мои довольны,
То не могут и тобой всяко мук избыти:
Ты в моем блаженстве сам будто бы не вольны,
Вся и милость мя твоя хочет погубити.

Буди же по-твоему, то коли ти славно,
Слезы на мои гневись, очи льют что явно;
Ин греми; рази, пора, противна противный.

Чту причину, что тебя так ожесточает;
Но по месту поразишь каковому, дивный?
Мя всего ХРИСТОВА КРОВЬ щедро покрывает.

Оговорки Тредиаковского о необыкновенной трудности, сопряженной с сочинением сонета («и не мне трудно то учинить»), вероятно, были отчасти обусловлены и собственной неудовлетворенностью качеством «хореического гекзаметра» его перевода Де Барро. Принимая во внимание заявление Тредиаковского об ударности (долготе) всех односложных слов и о том, что «совершенной доброты стих состоит токмо из хореев», следует указать на 11 спондеев, 9 пиррихий и 1 ямб в стихах культивируемого им сонета. Особенно «сумненной» выглядит метрика во втором полустишии 11 стиха его сонета:

«Ин греми; рази, пора, противна **ПРОТИВНЫЙ**».

В двенадцати строках сонета 1735 г.¹¹⁵ рифмуемые слова совпадают с его прежней силлабической редакцией. Переработка двух начальных стихов первого tercета вызвана, по-видимому, желанием поэта приблизить перевод к оригиналу.

Тредиаковский оказывается последовательным в выделении 14 стиха, где, согласно его правилам, заключена мысль «важная, либо благородная».

Сонетный ключ обособлен не только тематически (развязка ситуации) и синтаксически (самостоятельное предложение). ТрEDIAKовский обогащает *pointe* своими красками, собственным видением мира:

«Мя всего ХРИСТОВА КРОВЬ щедро покрывает»

(ср.: «*Qui ne soit tout couvert du sang de Jesus Christ*»

«Всюду бо ХРИСТОВА КРОВЬ меня покрывает»).

Примечательно использование варьированного повтора — «щедро» (ср.: «Изволяешь ты всегда к нам *щедротен* быти» — 1-й катрен, второй стих), призванного закрепить в сознании читателей мысль о «щедротном» боге, прощающем грешника. Введение слова «щедро», соотнесенного у ТрEDIAKовского с адресатом сонета — «щедротным» творцом — служит также и цели устранения нежелательных толкований смысла стихотворения: спасение грешника становится здесь проявлением высшей божественной «щедроты». Тем самым подтверждается тезис из «Способа...» об органически присущей сонету «важной» и «благочестивой» материи.

Однако в силу ряда причин и вторая редакция перевода ТрEDIAKовского не могла вызвать широкий интерес к этому стихотворному жанру. И дело, по-видимому, не только в том, что размер, которым она была написана («тексаметр хореический»), не мог быть в то время ни общепринятым, ни общераспространенным (принцип тоники еще только разрабатывался). Главная, на наш взгляд, причина непопулярности сонета — в тяжеловесности языка, столь заметной впоследствии на фоне одической поэзии М. В. Ломоносова и «легкотекучего склада» опытов А. П. Сумарокова 1740—1750 гг. Обилие архаизмов, односложных слов, междометий, многочисленные инверсивные конструкции, несомненно, снижали в глазах современников художественную ценность его сонета. Показательны в этом отношении пометы на полях сонета ТрEDIAKовского, сделанные М. В. Ломоносовым на экземпляре купленного им (29 января 1736 года) «Нового и краткого способа». Так, во 2-м стихе 2-го катрена сонета — «То не могут и тобой всяко мук избыти» — Ломоносовым подчеркнута слово «всяко» и сбоку прибавлено: «затычка» (внесение лишнего слога для заполнения стиха). Отмечена им и неудобоваримая инверсивная конструкция: «очи льют что явно». В другом месте Ломоносов называет архаизмом слово «правость» (Ср.: «Твои судьбы правости суть полны»), указывает на обилие художественно немотивированных, с его точки зрения, междометий и односложных слов, которые мы находим и в переводе Де Барро.

Разумеется, подобные шероховатости стиля ставили под сомнение и самую «важность» темы сонета ТрEDIAKовского. На это, возможно, указывает насмешливое замечание Ломоносова, написанное им напротив стиха сонета «Ей, мой господи, грехи, что мои довольны»: «Нет, еще мало»¹¹⁶.

Данная ТрEDIAKовским в «Новом и кратком способе...» высокая оценка сонета, в 30-40-е гг. XVIII века не была еще принята к руководству

русскими поэтами. Во всяком случае среди увидевших в то время свет стихотворных произведений мы не находим ни одного опыта в этом жанре. Исключение составляет книга под титулом: «Прославляя высокий день рождения всегда августейшая Анна Иоановны», выпущенная в академической типографии директором придворных комедиантов Иосифом (Джузеппе) Аволио в 1736 году. Здесь напечатаны 6 панегирических сонетов, посвященных Анне Иоановне (два на итальянском, далее помещены их переводы на русский и немецкий языки).

Традиционная атрибуция переводов на русский язык (см. Приложение I) Тредиаковскому не вызывает сомнений. Ведь именно он «токмо один переводил все перечни Италианских комедий и все бывшие тогда Интермедии»¹¹⁷. Все эти театральные сочинения Тредиаковский получал «для переводу заблаговременно», непосредственно «комедиантов от ректора Аволия»¹¹⁸.

Об авторстве Тредиаковского говорят и стихотворный размер сонета (хореический гекзаметр), и узаконенные в «Новом и кратком способе» перекрестные рифмы в катренах (хотя в одном итальянском и двух немецких сонетах рифмовка опоясывающая), и обилие инверсивных конструкций и т. д.

Представляется не вполне обоснованным утверждение П. П. Пекарского о том, что Тредиаковский перевел немецкие сонеты¹¹⁹. Рифмовка секстета русского сонета на две рифмы: CDC DCD была подсказана поэту именно итальянским оригиналом.

Сонеты Аволио-Тредиаковского, прославляющие «день рождения всегда августейшая Анна Иоановны», явили собой новые образцы «высокого» жанра. По терминологии Тредиаковского (1752), это «генетлиатические» сонеты — «рождением какие особы, или днем рождения приветствующие»¹²⁰. И хотя круг читателей, а точнее слушателей стихов ограничился участниками придворного празднества, и прямых свидетельств знакомства с ними русских поэтов XVIII в. мы не находим, следует указать, что поэт приспособил сонет к тем задачам, которые русские стихотворцы (и прежде всего, конечно, сам Тредиаковский) решали тогда в торжественных одах. Панегирические сонеты получают некоторое распространение позднее (в поэзии В. Майкова, П. Сумарокова, И. Владыкина и др.), когда явственно обозначится кризис «старшего» панегирического жанра — торжественной оды. В 30-е же годы Тредиаковскому было важно сделать сонет актуальным для русской поэзии жанром. А потому его переводы итальянских панегирических сонетов следует, очевидно, рассматривать не столько как выполнение официального заказа по принуждению, а как дальнейшую творческую работу над поэтикой и образным строем русского сонета.

Конечно, сами образы, комплиментарные сравнения и панегирические словесные штампы не выходят из круга принятых в торжественных церемониях и подносных стихотворных славословиях монархине, и это естественно — они должны были быть понятны и оценены прежде всего

тем адресатом, которому были посвящены, — Анной и ее ближайшим окружением. Названные сонеты органически вошли в сценарий праздника, составленный не без участия «ректора комедиантов» Д. Аволио. Так, сравнение Анны с солнцем, повторяющееся во всех сонетах, мы находим в описании иллюминации и фейерверка по случаю ее дня рождения в 1735 году, где солнце «при рассуждении высокие свойств Ея императорского величества» было «главным изображением во всем приготовлении»¹²¹. Сопоставление монархини с Августом оправдано и бутфорскими украшениями праздника. Для доказательства этого достаточно обратиться к «изъяснению» фейерверка 28 января 1736 г., где «эмблематические изображения представляют и содержат те же самые речи, которые благодарный Рим в день Августова рождения произносил...»¹²². И образ Анны-Астреи, «пребывавшей на земле чрез продолжение всего Златого века»¹²³, также получил уже «высочайшую» апробацию в подносных виршах 1734 г.:

«Остра те (враги — Л.Б.) меча Твоего боятся:
Но как Астреа оным ты владеешь»¹²⁴.

Однако, создавая атмосферу торжественной приподнятости, Тредиаковский не только обогащает русские сонеты «красками собственными», но и изыскивает новые средства, трансформируя традиционные образы. На эту особенность Тредиаковского-переводчика указывал И. В. Шая¹²⁵.

Так, поэт вводит в свои переводы метафору, отсутствующую в итальянском и немецком текстах: «Все цветут дороги». «Верны поданны» в его сонете не просто приветствуют Анну и возносят ей хвалу от чистого сердца (итальянский сонет — «Lodi ne spande con sincere core»), но и «благодарн *вопл* от души богу воссылают», издают «гласы... восклицаний многи», «громко отвечают» радостному восторгу говорящего лица. Характерно эмоциональное нагнетание радостных «восклицаний» в русском сонете, достигаемое активным использованием синонимических повторов.

Уподобление в немецком переводе Анны солнцу, дарящему людям свои лучи («Wie sonnen strahlen») — самое что ни на есть традиционное сравнение. В переводе же Тредиаковского оно отсутствует, зато образ Солнца приобретает подчеркнутую метафорическую окраску: «день идет *светл* в чертоги» (ср. итал. — «великолепный день» — «fausto giorno»). Солнцу уподобляется Тредиаковским и время правления императора Августа, которое «в забытии село». Как видим, Тредиаковский, передавая обстановку праздника, насыщает ее звуками и светом.

Порядок стихотворений у Тредиаковского не случаен, а подчинен «разумным» законам логики.

Сонеты-переводы Тредиаковского 1736 года обнаруживают тенденцию к циклизации. Два стихотворения объединены не только единым

говорящим лицом (восторженный певец Анны), но и единым событием («высоким» днем рождения императрицы).

В самом тематическом объединении двух сонетов Тредиаковский идет дальше Аволио и немецкого переводчика. Если в заключительном «важном» стихе 1-го сонета в итальянском и немецком текстах содержится ничего не значащая для объединения двух стихотворений характеристика Анны, «непреклонно строгой, готовой защищать мир» (Аволио) или лишь указываются ее заслуги на мирном и военных поприщах (немецкий сонет), то Тредиаковскому важно показать значимость, «зримость» императрицы.

«*Скоро зришься* в мире коль, толь и воуженна». Эта «острая мысль» первого сонета раскрывается и поясняется во втором: первый его сонет построен на «периферийном» материале, в нем описывается торжественное убранство двора, полки «добрых россов». Мысль о том, что Анну «хвалит вся вселенна» только высказывается, но никак не конкретизируется. Во втором сонете как раз показывается значение Анны в Европе и Азии (к ее ногам «Азия вся ... припадает»; Европа видит в ее «державном» гербе «надежду явну»); проводятся аналогии между правлением Анны и золотым веком человечества. В первом сонете образ Анны «зрится» как объект восхищения «добрых россов», во втором же — как центр мировой политики, сила всемирная. Видно, что «броскость» императрицы на празднестве «россов» служит здесь своеобразным переходом к показу ее значения для «всей вселенной». Заключительное *pointe* первого сонета становится таким образом скрепой, объединяющей два панегирика Анне. Это, в свою очередь, подчеркивает значение для Тредиаковского правила о «важной» мысли, заключенной в сонетном ключе.

И по теме, и по своему образному строю с характерным для поэзии 30-х годов мифологическим реквизитом эти сонеты Тредиаковского близки к его торжественным одам. При этом следует учитывать, что оду и сонет Тредиаковский относил к «высоким» жанрам, изображающим возвышенные предметы, заключающим в себе «материю важную». Возможно, очевидная в этих сонетах тенденция к циклизации связана не с чем иным, как с работой поэта над композицией торжественной оды (тематическое объединение нескольких строф). Можно указать на использование Тредиаковским в этих жанрах риторических «вопрошений», словесных повторов ключевых лексем (ср., например, варьированный повтор слова «храбрость» в «Оде торжественной о сдаче города Гданска»¹²⁶). В сонетах преобладают и слитность в развитии художественной мысли подчеркивается дословными повторами ключевых лексем первого стихотворения — во втором.

«*Добродетелей* бо всех отрасль Та избранна» (1 сонет).

«*Добродетелей* и всех совершенство цело» (2 сонет).

«За *милость* ты твою хвалит вся Вселенна» (1 сонет).

«Мало ль *милость* что в тебе, правда, благость, зрится» (2 сонет).

Вообще Тредиаковский остается последовательным и в использова-

нии словесных повторов в сонетах-переводах. Они используются и для «сильнейшего продолжения речи о предлагаемом деле» (Ш. Роллен)¹²⁷:

«Что за гласы слышу я восклицаний многи?
И людей двор весь полки что сей окружают?»
«Не тот ли день идет светл в чертоги?»
.....
Тот, поистине день, тот...»

Часто встречаются и варьированные повторы местоимения «ты» в различных формах (как и в переводе Де Барро) — «тя», «твою», «тебе» и т. д.

Во втором сонете повторяются целые предложения «для изъяснения чувствований и изображения страстей» (Ш. Роллен)¹²⁸ восторженного «певца Анны»:

«Мало есть сего еще? Птица двоеглавна,
Что порфиру всю твою тако украшает,
И Эвропе всей уже есть надежда явна:
Мало есть сего еще! Кто так смел вешает».
.....
«Мало будет пусть сего: Героев бо дело;
Мало ль милость, что в тебе, правда, благость зрится».

Как видно, в сонетах 1736 г. словесные повторы служат Тредиаковскому действенным художественным приемом.

Пересмотр этой позиции наметился у поэта к началу 1750-х г., что, по-видимому, явилось результатом внимательного изучения «Поэтического искусства» Н. Буало, перевод которого Тредиаковский включил в свои «Сочинения ...» 1752 г.

Показательно при этом, что требование законодателя французского Парнаса о недопустимости повторов в сонете, распространяется Тредиаковским на поэтику «высоких» жанров вообще и, прежде всего, — на торжественную оду. Так, в его «Письме, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, написанном от приятеля к приятелю» (1750) подвергаются резкой критике «порочные повторения» в одах Сумарокова¹²⁹. Недопустимы, с его точки зрения, не только дословные повторы, но и варьированные (Ср.: «Вторый стих окончен “покоем”, а третий начинается тем же самым звоном, а именно: “покойтесь”...»¹³⁰). Им порицаются повторы не только внутри отдельной строфы, но и на уровне двух соседних строф (Ср.: «Окончил строфу “лучем”; однако сию последующую непосредственно тем же “лучем” начинает»¹³¹). Характеризуя оду как «самый высокий род стихотворения», Тредиаковский, говоря об обилии в ней повторов, заключает: «Сие все знатные Пииты почитают за порок, а особливо в Одах»¹³². Однако правило недопусти-

мости повторов в Одах нигде и никем не высказывалось. Запрет на повторы был применяем Буало именно по отношению к сонету.

«И слово дважды в нем не смеет прозвучать»¹³³

(В переводе Третьяковского:

«Запретил жестоко слабому стиху вступать,
Бывшему и слову паки место в оном брать»¹³⁴).

Конечно, и ода, и сонет воспринимались Третьяковским в пределах одного уровня жанровой иерархии, где, как отметил А. А. Смирнов, «допускались взаимные переходы»¹³⁵ поэтических правил. Тем не менее сам факт распространения Третьяковским сонетных правил на «самый высокий род стихотворения»¹³⁶ знаменателен. Он лишний раз свидетельствует об исключительном значении сонета в поэзии Третьяковского и его теоретико-литературных построениях.

В этой связи приобретает особую важность вопрос о рецепции Третьяковским сонетного канона Буало, к авторитету которого он часто апеллировал.

При всей очевидности воздействия на Третьяковского некоторых конкретных правил Буало, особенно обозначившегося в 50-е годы, намечаются и серьезные расхождения в трактовках сонета русским и французским теоретиками.

Выше отмечалось уже, что Третьяковского — создателя новой русской литературы, стремившегося дать отечественной поэзии образцы западноевропейских жанров, не могло удовлетворить утверждение Буало о тщетности попыток создать совершенный сонет. Этот тезис переосмысливается Третьяковским; невозможность становится у него лишь трудностью, которую русской поэзии должно победить. Третьяковский не только находит во Франции «сей феникс дорогой», но и определяет место сонета в иерархии стихотворных жанров отечественной поэзии, конкретизируя и уточняя тем самым положение «L'art poétique». Любопытно при этом отметить, что данная Буало оценка стихотворения Де Барро, избранного Третьяковским в качестве «феникса», резко отрицательна. Так, в своей 10 сатире законодатель классицизма совершенно недвусмысленно высказался о дерзком тоне обращения Де Барро к богу, уподобив его тону мифического богохульника Капанея¹³⁷. Важно и то, что сами сонеты Буало не воспринимались Третьяковским как образцовые. И дело, конечно, не ограничивается тем, что русский поэт не следует за Буало в вопросе строфического построения сонета, утверждая только перекрестные рифмы в катренах (у Буало рифмовка опоясывающая). Он не обращается в своих сонетах к изливию чувства скорби (ср. два сонета Буало, написанных на кончину племянницы¹³⁸), а сосредоточивает внимание на интеллектуальной насыщенности и высоте жанра. Не случайно поэтому в «Новом и кратком способе...» мы не

находим имени Буало в числе стихотворцев, «особливо» отличившихся в эпиграмматической поэзии. Вообще, как отмечал Л. В. Пумпянский, «буалоизм» для ТрEDIAKовского в 30-е годы являлся «скорее формой, рамками его литературного мировоззрения, чем-то вынесенным за скобки, предположенным как само собой разумеющееся, но практически менее живым, чем поэзия эпигонов и либертинов регентства»¹³⁹.

К 50-м годам, особенно после предпринятого ТрEDIAKовским перевода «L'art poétique» (1752) положение, по-видимому, несколько изменилось. Первоначальные правила сонета, изложенные в «Способе...», были уточнены, дополнены, а по ряду пунктов и изменены в связи с требованиями Буало (Показательно, что и сам ТрEDIAKовский считал более полными и совершенными правила сонета 1752 года¹⁴⁰).

Обратимся к характеристике сонета, содержащейся в «Науке о стихотворении и Поэзии господина Буало Депрео» ТрEDIAKовского:

«Слух есть, некогда сей Бог нравный увязался.
Да в несносный вринет наших стихотворцев труд,
Тягость дать Сонету, почитай сверх сил в семь пуд
Указал в двух четвернях, равных меж собою,
Осмью слухи поражать рифмою двойною;
А потом искусно шестерню Стихов срядить,
Так, чтоб две тройчатки смыслу разному делить.
Особливо ж не пустил вольности в ту краткость:
Сам в Сонете он число вымерял и гладкость.
Запретил жестоко слабому Стиху вступать,
Бывшему и слову паки место в оном брать.
Впрочем, украсил его велелепно темы
Стоит без хулы Сонет долгия Поэмы»¹⁴¹.

В правилах 1752 года вводятся запреты на повторы; как самостоятельные архитектурные единицы сонета выступают «тройчатки» (терцеты). В то же время исчезает прокламируемое ранее положение об особой «острой» мысли, заключенной в последнем стихе.

Перевод Де Барро в новой, третьей редакции в полной мере отвечает этим требованиям¹⁴².

СОНЕТ
С СЛАВНАГО ФРАНЦУССКАГО де БАРОВА
Grand Dieu! que tes jugements

Боже! коль есть правоты полн ТВОЙ Суд престольный!
Сам благоволяешь Милостив всегда к нам быть:
Я ж толь пред ТОБОЮ зол человек юдольный
Что весьма уж трудно Правде мерзости омыть.
Ей! о! ГОСПОДИ, грех всяк мой к тому довольный,
Да не можно будет казней о ТЕБЕ избыть:
Ты преступника спасти будто как невольный;
Се вся и Щедрота хошет сквернаго забыть.

Буди то, понеже так Святости преславно;
 Плачем умножаю пусть должну Ярость равно;
 Возгреми, бей, время: за войну воюй притом.

Поклоняем мною Гнев с страхом пребывает!
 Но на кое место ни падет во мне с гор гром,
 Каждое ХРИСТОВА Кровь всюду покрывает.

Прежде всего, здесь начисто отсутствуют дословные повторы (во второй редакции местоимения «ты», «тобой», «мои», «мя» повторяются 2 раза). Это прямое отступление от оригинала и следование правилам Н. Буало. Если в редакции сонета 1735 г. ТрEDIAKовский выделяет замок сонета в самостоятельную синтаксическую единицу, то здесь он является частью сложно-подчиненного предложения, объединенной с предыдущим стихом¹⁴³:

«Но на кое место ни падет ко мне с гор гром,
 Каждое Христова кровь всюду покрывает».

Характерно, что в замке сонета в 3-й редакции исчезает введенное ТрEDIAKовским в переводе 1735 года слово «щедро» («мя всего Христова кровь щедро покрывает»), используемое ранее как художественное средство создания «высокости» звучания текста. По-видимому, это также вызвано желанием поэта избежать повторов в сонете («бывшему и слову паки место в оном брать»). Невозможность введения этой лексемы в сонет 1752 года, возможно, определило наличие в 8 стихе однокоренного слова «щедроты» («Се вся и *щедроты* хочет скверного забыть»).

ТрEDIAKовский, однако, вовсе не отказывается от отнесения сонета к высокому стилю и от требования «важной материи». Это сказалось и в его переводе «L'art poétique», где тезис Буало о «совершенной красоте» сонета трансформирован ТрEDIAKовским в положение об органически присущей этому поэтическому виду «велепной Теме»¹⁴⁴.

В сонете 1752 года поэт вынужден изыскивать новые средства для выражения высокой темы с учетом новых требований, воспринятых от Буало. Можно указать, например, на иную трактовку образа говорящего лица в сонете 1752 года.

Здесь ТрEDIAKовский вообще отказывается от греховности условного автора сонета, изображая его неким праведником, видящим в каждом своем поступке возможность неблагочестия. Если во второй редакции перевода Де Барро речь идет все-таки о каких-то прегрешениях лирического субъекта («... грехи, что мои довольны, / То не могут и ТОБОЙ всяко мук избыти»), то в третьей редакции говорится о принципиальной

неизбежности наказания за каждый грех (ср.: «...грех *всяк* мой к тому довольный. / Да не можно будет казней о ТЕБЕ избыть») безотносительно к говорящему лицу.

Для создания «высокого» стиля в сонете также используются церковнославянизмы («щедрота», «хочет», «понеже», «преславно» и т. д.).

От первых двух переводов сонет 1752 г. отличают и ритмические нововведения. Создание мужского варианта хорейского гекзаметра заставило Третьяковского осуществить перестановку цезуры во 2, 4, 6, 8, 11 и 13 стихах (AbAb, AbAb, CCd EdE). Конечно, перемены в ритмике и строфике сонета связаны с общими требованиями Третьяковского: «Сочетание есть презрительное украшение стихам, для того, что оно различает женскую рифму, впрочем лучшую от мужеския...»¹⁴⁵. Замечательно само желание поэта совершенствовать излюбленный им жанр и в этой области.

Необходимо указать на еще одну тенденцию, обнаруживающуюся в переводе 1752 года, — это следование в ряде случаев критериям «пословичного» стихотворного перевода, изложенного Третьяковским в «Предупреждении» к «Сочинениям...». Здесь мы находим близкие к французскому сонету выражения: «За войну воюй притом»; у Де Барро — «оплати мне войной за войну». (Во II-й редакции — «будь противу противный»); удачно воспроизводится ономастическая игра Де Барро («tombera ton tonnerre»), передающая раскаты грома — «с гор гром». Видимо, желание дать точный перевод «презрительного» оригинала заставило Третьяковского пересмотреть и прежнюю систему образно-выразительных средств. Так, вместо оксиморона «милость мя твоя хочет погубити», появляется «щедрота хочет сквернаго забыть». Оксимороны в сонете 1752 г. сглаживаются, приобретая абстрактную метафоричность.

Анализ трех редакций переводов Де Барро позволяет нам судить об эволюции теоретико-литературных воззрений В. К. Третьяковского на сонет. Знаменательной вехой явился здесь 1752 г., когда первый русский сонетист «переложил» «Поэтическое искусство» Н. Буало. Он ужесточил свои сонетные правила, что выразилось во введении запретов на словесные повторы и поэтические вольности. Ориентация на требования Буало заставила его пересмотреть и положение об особой «острой» мысли, заключенной в замке сонета.

Сказанное подтверждают и другие опыты «трудолюбного филолога». Это, с одной стороны, его переводы сонетов Джузеппе Авалио 1736 г., где активно используются повторы, тематически и синтаксически обособляется последний стих; с другой — «Сонет из сея греческия речи» 1759 г.¹⁴⁶ с отсутствием дословных повторов и «ослабленным» замком сонета.

В области жанрово-тематического наполнения сонета позиция Третьяковского неизменна. «Важная тема» (1735 г.) и «велеlepное» украшение темы (1752 г.) сонета — эти принципы поэт продолжает отстаивать на протяжении всей своей поэтической практики.

Требование Тредиаковского «важной» темы для сонета и солидарности о тезисом Буало: «сонет без изъяна стоит долгой поэмы» («Стоит без хулы Сонет долгия Поэмы») ¹⁴⁷ — закономерно выдвигают вопрос о соотношении «составов» сонета и «ироической пиимы».

Согласно воззрениям Тредиаковского, «соединяя “приятности” живописи и музыки, эпопея превосходит их новым, свойственным только ей достоинством, она научает любить добродетель и быть добродетельным» ¹⁴⁸. Но отмеченное достоинство эпопеи характерно и для сонета. Указанные еще в «Новом и кратком способе», такие жанровые признаки сонета, как «мудрость» и «замысловатость» впоследствии наполнятся Тредиаковским ярко выраженным моралистическим, дидактическим содержанием. Показателен в этом отношении его сонет «Добродетель почитающих ея венчает» (анализ этого сонета см. ниже в гл. 2), заканчивающийся следующей сентенцией:

«О, смертный! *умудрись*: безмерность кажда грех,
А средство всех довольств — едина добродетель» ¹⁴⁹.

Возможно, понятие «мудрости» применительно к сонету с самого начала было соотнесено Тредиаковским с нравоучением, служащим «полезной» цели — «сделать человекoв лучшими». Сонет и эпопею объединяли общая целевая установка, «важность» материи и темы, дидактизм и «замысловатость», свойственные этим поэтическим видам. Разность заключалась в объеме, особенностях сюжетосложения, строфического, метрического и ритмического строя. «Несносный труд» ¹⁵⁰ для Тредиаковского также был объединяющей характеристикой «краткого» сонета и «долгия Поэмы». В свете сказанного становится понятным, что тезис Буало о равнозначности сонета и поэмы был воспринят Тредиаковским не механически, а явился результатом его собственной литературной работы, тем более, что поэт стоял у истоков сонета и «ироической пиимы» в русской поэзии.

Говоря о сонетном наследии Тредиаковского, следует иметь в виду, что до нас дошли далеко не все его опыты в этом жанре. Современник упоминает его поэтический сборник «Собрание сонетов разных» ¹⁵¹. Судьба этой рукописи неизвестна, но и имеющиеся в нашем распоряжении данные свидетельствуют о настойчивом желании Тредиаковского не только «утвердить» в России «Округ Сонетный» ¹⁵², но и соотнести работу над созданием этого стихотворного жанра с идеей бескорыстного служения писателя отечественной литературе. Так, в 1752 году он будет укорять некоего «автора», который предпочел материальные блага сонету («для обеда там не ждет щастья от Сонета») ¹⁵³, а затем как бы подтвердит свое право на этот упрек: претерпевая нужду и лишения, обрушившиеся на него после ухода с академической службы, поэт воплотит нравственный смысл своего многолетнего труда — перевода «Римской истории» Ш. Роллена — в помещенном в этом издании Сонете о добродетели. И здесь же

в «Предупреждении» к XII тому, полунищий поэт будет отстаивать свой приоритет на введение сонета в русскую словесность¹⁵⁴.

Возможно, афористическая характеристика сонета — «Щасливый сей Феникс» приобрела для него впоследствии и жизненную основу. Мифическая птица, возрождающая из пепла, и сонет из «Истории» Ш. Роллена, рукописи переводов которой погибли во время пожара, а затем были заново восстановлены Третьяковским, в его восприятии могли сближаться и даже отождествляться.

В воззрениях Третьяковского на сонет заслуживает внимания постоянство в оценке значения этого жанра в русской поэзии. Это тем более примечательно, поскольку «к концу своей деятельности он почти полностью отказался от тех положений, с которыми выступил в начале ее»¹⁵⁵.

Достаточно указать, что провозглашение себя канонизатором отечественного сонета (1765 г.) было сделано им в период отрицания особой роли рифмы в поэзии.

По-видимому, в последние годы творчества для Третьяковского существовали две области интересов в поэзии — эпос («долгая поэма»), где он сознательно избегал рифмы, и сонет (малая форма), в котором высоко организованная система рифм им именно утверждалась. Показательно, что тезис о равноценности сонета и эпопеи был повторен поэтом в 1765 г.¹⁵⁶, то есть как раз во время его работы над созданием «Тилемахида». Таким образом, сонет составлял для Третьяковского исключение из общего «правила» о рифме как о пустом украшении стихам. Здесь может быть усмотрено известное противоречие в теоретико-литературных взглядах поэта — противоречие, так и не разрешенное Третьяковским.

И все же несмотря на все усилия Третьяковского популяризовать в России «сонет надменный»¹⁵⁷, привить русской поэзии «сей феникс», сделать это в 30-е — 40-е гг. не удалось.

То обстоятельство, что Третьяковский в течение 23 лет оставался единственным русским стихотворцем, обратившимся к сонету, едва ли случайно. Во многом оно связано с изоляцией Третьяковского на литературной арене, ставшего в силу ряда объективных и субъективных причин «самой изолированной фигурой в русской литературе»¹⁵⁸.

Исключительное значение сонета в поэзии и поэтике Третьяковского не могло быть в должной мере осознано современниками в силу укоренившейся за ним репутации поэта, который «в многоглаголивии своем... столь особлив..., что едва ли можно в роде человеческом быть другому Третьяковскому»¹⁵⁹. Признание того факта, что «многоглаголивый» архаист и педант (каким представлялся Третьяковский Ломоносову, Сумарокову и поэтам его окружения) был насадителем в России изящной и краткой формы сонета, привело бы, разумеется, к подрыву общепринятого мнения о поэте. Для Третьяковского же обращение к сонету, а также упоминание о своих заслугах в области «утверждения» в отечественной поэзии его «Округа» означали, по-видимому, и доказательство

делом правомерности собственной литературной позиции.

Завершая рассмотрение подготовительного периода становления сонета в русской поэзии XVIII века, когда над вопросами теории и практики этой стихотворной формы работал «один, понимающий свое дело»¹⁶⁰ Третьяковский, следует еще раз подчеркнуть стройность и цельность его сонетной концепции, его настойчивость в стремлении сделать сонет актуальным для русской поэзии жанром. Хотя поэтическая деятельность Третьяковского не могла быть соотнесена с сонетом в той же степени, как, например, поэзия Ломоносова — с одой, позиция ревностного популяризатора сонетной поэзии, сформулированные им правила, наконец, сами его сонеты явились ощутимым жанровым фоном для русских поэтов 50-60-х гг. XVIII в.

Третьяковский сознательно желал быть «родоначальником наших Сонетов», как назовет его впоследствии Н. Ф. Остолопов¹⁶¹. И он им стал.

СОНЕТ В РОССИИ И ПОЛЕМИКА ВОКРУГ НЕГО В 50-е ГОДЫ XVIII ВЕКА

Процесс утверждения эстетической доктрины классицизма, отвечавшей уровню и потребностям общественно-политической жизни России периода царствования преемников Петра I, к концу 50-х годов XVIII столетия в целом завершается. Стабилизация жанровых форм, воспринятых из арсенала западноевропейской поэзии, составляла органическую часть этого процесса¹.

Диалектическое понимание противоречивости литературного процесса привело российских историков литературы к выводу о том, что в пределах русского классицизма существовали и сосуществовали «не только не совпадающие, но и резко враждебные, антагонистические течения, ответвления и проявления»². Это в полной мере проявлялось и в истории конкретных жанров. И сами жанровые правила (нередко неоднозначно толковавшиеся и в западноевропейских классицистических манифестах), и значение того или иного «освоенного» жанра в отечественной поэзии осознавались творцами новой словесности — В. К. Тредиаковским, М. В. Ломоносовым и А. П. Сумароковым в соответствии со своеобразием понимания каждым из них задач литературного созидания в России.

Разность общественных положений, идейных, а, соответственно, и литературных позиций русских писателей-классицистов и обусловила различное понимание ими специфики и функций данного жанра в литературе. Так, в ходе известной полемики о петиметрах М. В. Ломоносовым и поэтами-сумароковцами были предложены две противоположные концепции жанра сатиры³. Poleмические споры вокруг трагедии, идиллии и песни велись в конце 40-х — начале 50-х годов XVIII века между В. К. Тредиаковским и А. П. Сумароковым⁴. А несколько ранее разошлись во мнениях по вопросу о месте мадригала в иерархии жанров В. К. Тредиаковский и М. В. Ломоносов и т. д.

Взаимодействие различных жанровых концепций характеризует и развитие сонета в 50-е годы XVIII века, когда вслед за В. К. Тредиаковским к сонету обращается А. П. Сумароков.

Еще в 1747 году А. П. Сумароков в своей программной «Эпистоле о стихотворстве» определял «состав» сонета как «хитрую в безделках суету»⁵. В. И. Федоровым уже указывалось на несоответствие этой жанро-

вой характеристики правилам «Поэтического искусства» Н. Буало, согласно которым «сонет без промахов поэмы стоит длинной»⁶. Более значимой представляется, однако, прямая противоположность этого сумароковского определению требованию для сонета «материи важной и благочестивой», которое отстаивал Тредиаковский. Как бы в противовес вниманию Тредиаковского к сонету, звучало в «Двух эпистолах» и небрежно брошенное Сумароковым замечание: «Но пусть их (сонеты, рондо, баллады — Л.Б.) пишет тот, кому они угодны»⁷. Вместе с тем, слова Сумарокова: «В сонете требуют, чтоб очень чист был склад»⁸, — приобрели здесь вполне конкретный, наступательный характер именно в связи с отечественной сонетной традицией. Это становится яснее, если рассматривать требование «чистоты склада» на фоне нападков Сумарокова на «Штивелиуса» — Тредиаковского, который «речи и слова все ставит без порядка», «склад» которого «гнусен»⁹. Есть все основания полагать, что начало полемических споров о сонете между Сумароковым и Тредиаковским следует вести с 1747 года.

Не исключено, что мнение Сумарокова о сонете разделял и М. В. Ломоносов. Хотя мы не находим сонетов в поэзии Ломоносова, хотя упоминаний об этом жанре нет в его обширном филологическом наследии, тем не менее можно воссоздать его позицию, исходя из косвенных данных.

Общеизвестна несомненная близость литературных воззрений Ломоносова и Сумарокова в конце 40-х годов, засвидетельствованная и самими поэтами: по словам Сумарокова, он и Ломоносов были в то время «ежедневные собеседники, и друг от друга здравые принимали советы»¹⁰; Ломоносов, в свою очередь, охарактеризовал в 1748 году сумароковские «Две эпистолы...» как произведения, содержащие «правдивые правила о стихотворстве»¹¹. Очевиден также и интерес Ломоносова только к высоким жанрам поэзии (героическая поэма, ода, надпись), обусловленный его пониманием высокого назначения литературы. Показательно, что сонет мы не находим ни в перечне «высоких» жанров, приведенных в его «Риторике» (1744), ни в предисловии «О пользе книг церковных...» (1757) Мадригал же, видом которого, по Тредиаковскому, был сонет, для Ломоносова — жанр не «высокий», но «средний». (Свидетельство тому его любовные мадригалы: «Одна с Нарциссом мне судьбина» и «Чем ты дале прочь отходишь»). В то же время Ломоносов, занятый созданием поэзии героико-гражданского пафоса, не придавал *самостоятельного* значения стихотворной технике, а потому не мог, конечно, отнестись всерьез к утверждениям Тредиаковского о «несносном труде», связанном с созданием сонета; тем более, что сам «труд» Тредиаковского (перевод Де Барро) мог вызывать у Ломоносова, как явствует из его помет на экземпляре «Нового и краткого способа...», лишь насмешку. Видимо, Ломоносов тоже считал сонет «хитрой в безделках суетой», а может быть, и повлиял в этом отношении на Сумарокова: «Эпистола о стихотворстве», как известно, написана еще под его, Ломоносова, вли-

янием¹². Но, в отличие от Сумарокова, Ломоносов считал, очевидно, ниже своего достоинства заниматься «безделками».

Примечательно, что в сумароковской характеристике сонета («В сонете требуют, чтоб очень чист был склад») употреблена неопределенно-личная форма «требуют», в то время как характеристика жанров оды, песни, эклоги дается в «Эпистоле о стихотворстве» от 1-го лица. Тем самым поэт дает понять, что слова, относящиеся к «чистоте склада» сонета, не авторские, а привнесенные извне (хотя и спроецированные на русскую литературную ситуацию 30-40-х гг.). Однако представляется недостаточным ограничивать это привнесение исключительно правилами сонета Буало, как это делает А. И. Дуденкова¹³. Необходимо учитывать, что «склад» и «состав» сонета противопоставлен автором «Эпистолы...» «стихотворной простоте»:

«Состав их (сонета, рондо и баллада — Л.Б.)
хитрая в безделках суета.

Мне стихотворная приятна простота»¹⁴

Сумароков, таким образом, критикует твердые формы вообще за неестественность («хитрая... суета»). Аналогичная позиция вычитывается и у «славнейшего изо всех комиков на свете»¹⁵ Ж. Б. Мольера, который в «Мизантропе» противопоставляет прециозному и претенциозному сонету народную песню¹⁶ — песню, для которой Сумароков специально требовал простоты и естественности¹⁷.

«Поэтическое искусство» Н. Буало, к которому постоянно апеллировал Тредиаковский в связи с законами сонета, Сумароковым «отнюдь не осознавалось жесткой системой предписывающих правил», родом учебного пособия, конструирующего принципы построения литературных произведений»¹⁸. В отличие от законодателя французского Парнаса, допускавшего «только один тип сонета... — совершенно так же, как в математических задачах существовало только одно верное решение»¹⁹, Сумароков на раннем этапе своего сонетного творчества утверждает сонет отнюдь не «прекрасный» с точки зрения канонов классицизма. Он подражал, например, сонетам Пьера Ронсара, «крикливо-грубый слог» которого был объектом едких нападок Буало (Ср. сонет Сумарокова «Не трать, красавица, ты времени напрасно»). И уж, конечно, тема «переложенного» им сонета Жана Эно — умертвление плода «засорной» любви — никак не могла восприниматься как «образцовая» (ср. сонет Сумарокова «О, существа состав, без образа смешенный»). Темы же, которые разрабатывал в своих сонетах Буало, были использованы Сумароковым в иных жанрах, прежде всего, в тренических элегиях. (Ср., например, сонет Буало на смерть племянницы и элегию Сумарокова «На смерть сестры авторовой Е. П. Бутурлиной»).

Вообще незаинтересованность Сумарокова вопросами поэтики сонета на начальном этапе совершенно очевидна. Это сказалось и в той не-

значительной роли, которую он уготовил этой жанровой форме в своей «Эпистоле...» 1747 г. (собственно сонету здесь уделена всего одна (!) строчка; у Буало же — 21; в «Поэтическом искусстве» Буало поставил сонет на четвертое место в жанровой иерархии, а в «Эпистоле...» сонет смещен на десятое), и в его отказе от всякой попытки пропагандировать сонет в отечественной поэзии. Именно поэтому мнение, несколько категорично сформулированное одной из исследовательниц творчества поэта, о том, что ранний Сумароков «совсем не обращает внимания на сонет, рондо, балладу, популярные у французского теоретика»²⁰, видимо, отвечает в целом действительному положению дел. Важен, конечно, не столько сам факт невнимания Сумарокова к сонету, рондо и балладу (причину этого обыкновенно усматривают в нераспространенности «твердых форм» в России, как будто бы другие стихотворные жанры, например, эклоги или элегии, были распространены в русской поэзии 40-х годов XVIII века), сколько его попытка представить в «Эпистоле о стихотворстве» теоретическое обоснование этого невнимания. Тем самым может быть уточнен общепринятый тезис об уравнивании в правах автором «Двух эпистол» всех стихотворных жанров. Сумароков вполне сознательно исключает сонет, рондо и баллад из перечня жанров, обязательных для новой русской поэзии, по-видимому, солидаризуясь в этом с Ломоносовым. И позднее, в апреле 1755 года, когда Сумароков подал на рассмотрение академической Конференции первые три свои сонета (переводы из П. Флеминга), он оправдывал свое обращение к сонету соображениями отнюдь не жанрового порядка. «Всякие древности, хотя несколько касающиеся до Российского Государства, кажутся мне быть достойны чтения любопытных нашего народа людей; ибо мы тем гораздо небогаты, — писал Сумароков в сопроводительных примечаниях к переведенным им сонетам. — Древние монеты и подобные тому малости в новые времена от охотников за нечто великое приемлются»²¹. Как видно, выбор Сумарокова, в отличие от Третьяковского, определили не жанровая принадлежность стихотворений, не трудность поэтической техники сонета, а тематика, «касающаяся до Российского Государства». Сонет для него — это «малость», которая может представлять интерес только в силу актуальности избранной темы. Более того, Сумароков и не притязал на то, чтобы называть свои переводы сонетами. Характерна одна его неточность при переводе немецкого оригинала: слова Флеминга «Nun itzo dies Sonnet» он воспроизводит как «прими сии стихи». И в авторской рукописи каждый стихотворный текст озаглавлен Сумароковым не сонетом, а «Из сонета». Такое название было и менее претенциозным, и менее ответственным, поскольку оправдывало вольность переводчика в передаче стихотворной рифмовки оригинала: в отличие от двух рифм, выдержанных в катренах немецких сонетов, Сумароков дает 4 рифмы. Тем самым задача победы над трудностью — пафос всех рассуждений о сонете Третьяковского — была обойдена Сумароковым.

ВЕЛИКОМУ ГРАДУ МОСКВЕ

О ты, союзница Голштинския страны,
В российских городах под именем царицы.
Ты отверзаешь нам далекие границы
К пути, в который мы теперь устремлены.

Мы рек твоих струей к пристанищу течем,
И дружество твое мы возвестим Востоку;
Твою к твоим друзьям щедроту превысоку
По возвращении на Западе речем.

Дай, небо, чтобы ты была благополучна,
Безбранна, с тишиной своею неразлучна,
Чтоб твой в спокойствии блаженный жил народ!

Прими сии стихи. Когда я возвращуся,
Достойно славу я твою воспеть потщуся
И Волгу похвалой промчу до Рейнских вод.

МОСКВЕ-РЕКЕ

Всегда ты в тишине теки в своих брегах
И града омойвай великолепна стены;
Мы в них в другой уж раз зрим ласку без премены,
Которой чаем мы в восточных быть странах.

Коль возвращуся здрав, как был в стране я сей,
Каков от берегов твоих я отлучаюсь,
Устами я тебе и сердцем обещаюсь,
Что ты не выйдешь ввек из памяти моей.

Воспеть хвалу твоим струям я не оставлю.
Как Мульда славится, так я тебя прославлю,
Но тамо я уже не чаю больше быть.

Прими сей малый труд. По времени я миру
Потщуся о тебе громчае возгласить.
Нет, буду петь теперь! подай, Эрата, лиру!

МОСКВЕ

Град, русских городов владычица прехвальна
Великолепием, богатством, широтой!
Я башен злато зрю, но злато предо мной
Дешевле, нежели то, чем мысль моя печальна.

Мной зришься ты еще в своем прекрасней цвете;
В тебе оставил я, что мне милей всего
Кто мне любезнее и сердца моего,
В тебе осталася прекраснейшая в свете.

Избранные места России главных чад,
Достойно и хвалю тебя, великий град,
Тебе примера нет в премногом сем народе!

Но хвален больше ты еще причиной сей,
Что ты жилище, град, возлюбленной моей,
В которой всё то есть, что лучшее в природе.

Интересен тот факт, что имя ревнителя сонета Тредиаковского мы находим в числе лиц, подписавших протокол, разрешающий напечатать переводы Сумарокова в академическом журнале «Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие»²². Вероятно, снисходительность Тредиаковского была вызвана неприязнательностью Сумарокова в оценке своих переводов: он назвал их не сонетами, а «с трех сонетов переведенные *стихи*»²³. Однако, окончательный текст переводов, напечатанных в «Ежемесячных сочинениях», был лишен авторского предуведомления к стихам. Издателем журнала Г. Ф. Миллером переименовано было также и общее заглавие переводов на «Три сонета, по-русски переведенные». Так, возможно, помимо собственной воли, Сумароков, уже снискавший славу «Северного Расина», становился насадителем сонета «облегченного типа». Тредиаковский, без сомнения, воспринял подобное нарушение сонетных правил как отклонение, опасное для судьбы русского сонета именно потому, что в журнале скромное: «переводы сонетов» — было переименовано на «сонеты», то есть «образцы» жанра, которым могли подражать другие стихотворцы. В своем ответе Сумарокову на письмо о сафической и горацанской строфах Тредиаковский подчеркнет, что «сонеты должны быть таковыми, как их описывает Буало-Депрео в II песни; говоря стих в стих моим переводом:

«Указал в двух четвернях, равных меж собою,
Осью слухи поражать, рифмою двойною.

Но у вас в них осью слухи поражают рифмою четверною»²⁴

Характерно, что впоследствии на эту же вольность Сумарокова в отношении сонетной рифмовки обратила внимание и А. П. Бунина. Разбирая один из его переводов из Флеминга, переводчица «Правил поэзии» Ш. Батте укажет, что «Сей сонет легче *для составления*, он отступил уже несколько от п р и н а д л е ж а щ е й с е б е ф о р м ы, сле-

довательно, потерял часть своего достоинства»²⁵.

«Принадлежащая себе форма», о которой говорит здесь А. П. Бунина, — это, конечно, форма сонета в его «идеальной» романской традиции с катренами на «две токмо смешенные рифмы» (Тредиаковский). Но была ли такая традиция у русских стихотворцев? Было ли у них представление о «надлежащей» форме сонета?

Как мы показали, опыты Тредиаковского, отвечающие формальным требованиям Буало, не могли восприниматься как образцовые. И именно Сумароков своим поэтическим авторитетом приобщил русских поэтов к форме сонета — не только на две, но и на четыре рифмы в катренах. Поскольку сонет на 4 рифмы получил достаточно широкое распространение в русской поэзии конца XVIII — начала XIX в., возможно, А. П. Бунина обращает на это внимание не случайно. В самом деле, такую рифму мы находим в сонетах А. А. Ржевского и А. В. Нарышкина, П. Соковнина и А. Г. Карина, А. Ягловского и многих других стихотворцев XVIII в. Как и Сумароков, они не сочли нужным отвечать на вопрос Тредиаковского: «Чем можете защитить, что переводный с Павла Флеминга сонеты и у вас точно ж сонеты...?»²⁶.

Сумароков расхотелся с Тредиаковским и в определении стихотворного размера сонета. Результаты поисков и достижения «трудолюбного филолога» в этой области (от силлабического тринадцатисложника — к «текзаметру хорейскому» с женскими клаузулами, а затем — к тонизированному тринадцатисложнику со смешанными мужскими и женскими рифмами) Сумароковым не только не были по достоинству оценены, но, наоборот, впоследствии лишь осмеяны им в пародийном «сонете, нарочно сочиненном дурным складом» (авг. 1755 г.).

Проблема выбора стихотворного размера для русского сонета была окончательно и успешно разрешена Сумароковым уже в переводах сонетов П. Флеминга. Сумароковский шестистопный ямб был утвержден в качестве «образцового» сонетного размера вплоть до 20-х годов XIX в. Показательно в этом отношении следующее замечание о сонете Н. Ф. Остолопова, сделанное в 1821 году: «Приличнейшими на нашем языке могут быть почтены шестистопные ямбические»²⁷ стихи.

Избранный Сумароковым для сонета наиболее «универсальный» размер русской силлабо-тоники XVIII в.²⁸, с одной стороны, органически вытекал из его же собственной стихотворной практики, с другой — был подсказан немецким оригиналом П. Флеминга, который он «переложил». Опоясанные рифмы в катренах сонетов Сумарокова также репродуцировали оригинал Флеминга, однако само это воспроизведение подрывало утверждение Тредиаковского об обязательности для катренов исключительно перекрестной рифмовки.

Сонеты о Москве Сумароков обнаружил в поэтическом сборнике Флеминга «Geist- und Weltliche poëmata»²⁹: именно по этому изданию дается нумерация сонетов в авторской рукописи.

Желая приспособить немецкие сонеты «к нашим обычаям»³⁰, Сума-

роков осуществляет целый ряд существенных изменений, снабжает текст необходимыми авторскими комментариями. Сущность проделанной им преобразовательной работы — в стремлении ввести в русский обиход безвестную у нас доселе фигуру выдающегося немецкого поэта, нашедшего поэтическое вдохновение в воспевании «Великого града Москвы», показать общезначимость для россиян самого факта обращения к Московии «знатного немецкого стихотворца»³¹.

Хотя издатель «Ежемесячных сочинений...» Г. Ф. Миллер несколько сократил сумароковские комментарии к переводам (им были сняты в окончательном тексте объяснение причин обращения поэта к стихотворениям Флеминга и источник перевода сонетов, а также сокращены приведенные Сумароковым данные о пребывании голштинского посольства в Москве), общий их замысел был в целом передан в журнальной публикации; воспроизведена здесь была и последовательность текстов. В самом заглавии «трех сонетов по русски переведенных» приводилась краткая справка о немецком поэте, а затем в комментариях раскрывались обстоятельства написания Флемингом каждого стихотворения: «Сонет I. Великому граду Москве, как он отъезжал оттоле. Сонет II. Москве-реке при отъезде своем. Сонет III. Москва, когда отправлялся в Персию, по выезде своем из Москвы увидел издалека позлащенные ее башни»³².

Эти комментарии подчеркивают тематическое единство трех «московских» сонетов, связанных единым героем — Паулем Флемингом, от лица которого ведется речь. Последовательность сумароковских сонетов, порядок их напечатания в «Ежемесячных сочинениях» представляется неслучайным. Если в I-м сонете Пауль Флеминг предстает перед нами как дипломат, стремящийся «дружество свое возвестить Востоку», то во II-м — это уже стихотворец, котерый «тщится» громко возгласить о славе Москвы; наконец, в III-м — влюбленный, оставивший во граде «прекраснейшую в свете».

В каждом из сонетов выдвигается на первый план одна, ведущая черта личности Флеминга. Последовательность показа Сумароковым этих доминантных личностных качеств голштинца, определившая и порядок напечатания сонетов (I-й сонет — Флеминг-дипломат; II-й сонет — Флеминг-стихотворец; III-й сонет — Флеминг-влюбленный), выстроена по принципу нарастающего лиризма. И образ «владычицы прехвальной» — Москвы дается в сонетах соответственно через призму восприятия Флеминга-дипломата, Флеминга-стихотворца, Флеминга-влюбленного. Так, в I-м сонете «царица» российских городов — это «союзница Голштинския страны», дарящая своим друзьям «щедроту превысоку»; во II-м сонете Москва представлена уже «великолепными» городскими стенами; в III-м Флеминг-влюбленный видит в русской столице «жилище, град влюбленной», сравнивает московских «башен злато» с «прекраснейшей в свете».

Видимо, Сумароков сознавал значимость именно такой последова-

тельности текстов³³. Показательна в этом отношении концовка его II-го сонета, где содержится оппозиция «громкость» — «нежность», столь актуальная для русской литературной полемики 50-х годов (противопоставление «нежного» Сумарокова «громкому» Ломоносову):

«По времени я миру потшуся о тебе громчае возгласить.
Нет: буду петь, подай Эрато лиру».

Эрато воспринималась Сумароковым как муза поэзии «нежной». (Ср.: «Эрато перва мне воспламенила кровь. / Я пел заразы глаз и *нежную* любовь»). И потому не могла быть соотнесена им, в отличие от немецкого поэта, с «громкими песнями» (этим и обусловлено введение слова «Нет» — эллипсическая конструкция вместо «Если нет»). Но последующий III-й сонет как раз и содержал в себе «нежную» материю (Москва здесь «хвальна» «*больше...* причиной сей», что она «жилище, град возлюбленной моей / В которой все то есть, что лучшее в природе»). Тем самым обращение к Эрато служило тематической скрепой, объединяющей II-й и III-й сонеты Сумарокова. III-й сонет явился здесь своего рода реализацией обещания лирического субъекта сложить «нежную» песнь о Москве. Представление о немецком поэте складывается, таким образом, только при прочтении всех «трех сонетов по русски переведенных», объединенных в журнале одной тематической подборкой и общими комментариями. Задуманные Сумароковым как единый стихотворный цикл, эти три сонета и воспринимались в XVIII в. как цикл сонетов. Об этом свидетельствуют все дошедшие до нас читательские списки этих сонетов Сумарокова, где сохранены и последовательность стихотворений, и их нумерация³⁴. Показательно, что издатель Матвей Комаров, публикуя в своем сборнике «Разные письменные матрии» (1791 г.) переводы из Флеминга, воспроизвел также и все комментарии к ним из «Ежемесячных сочинений»³⁵. Важно отметить, что Комаров посчитал сумароковские комментарии пригодными для читателя из «низов» русского общества, которому адресовал свой сборник. Как видно, сонеты Флеминга в переводах Сумарокова полностью отвечают определению стихотворного цикла, сформулированному А. М. Гаркави. Это «группы стихотворений, озаглавленные автором и при всех перепечатках сохраняющие... свой состав и внутреннее расположение»³⁶.

Проводить подробное сопоставление немецких оригиналов Флеминга и их русских переводов, которые, как отмечает Н. С. Травушкин, в ряде случаев передаются «не вполне правильно»³⁷, мы не будем. Отметим лишь некоторые особенности репродуцирования Сумароковым немецких текстов, представляющие определенный интерес для истории становления сонета в России. Прежде всего — это сознательная ориентация переводчика на художественный арсенал отечественной поэзии, на российскую читательскую аудиторию.

Показательна в этом отношении та метаморфоза, которую претерпе-

вает у Сумарокова сонет «Великому граду Москве». Все злободневное, привязанное у Флеминга к конкретному событию (сонет «на случай»), в русском переводе приобретает оттенок «неизменности» и «вечности». Так, Сумароков отказывается от славословий по поводу заключения торгового договора между посольством Бругманна и Крузиуса и «москови-тами» (Флеминг: «Das Bundus ist gemacht das keine Zeit zertrennt» — «Заключен союз, не подвластный времени»). И российская «к друзьям щедрота превысока» — здесь уже неизменное свойство Москвы во все времена и, конечно, не только по отношению к Голштинии. Муза Эрато несет стихотворцу, пораженному красотами Москвы, не неведомую русскому читателю цитру, а именно лиру, так часто упоминаемую в произведениях отечественных поэтов 30-50-х годов XVIII в. Вместе с тем, как справедливо отмечает П. Н. Берков, Сумароков «ослабляет все то, что имело у Флеминга более личный характер»³⁸. Голштинская река Мульда в его переводе не смеется над своим потерянным сыном. Не восприимчив остался Сумароков и к барочной символической: его герой не просит у русской столицы прощения за то, что не может подарить ей букет фиалок.

Сумароков отказывается от высоких риторических фигур и патетических штампов «ходячих догматических представлений»³⁹, характерных для сонетов Флеминга (ср., например: «Des frommen Himmels Gunst!» — «Дар благочестивых небес!» «Wie sehr dein freundlichs Herz in unser Liebe brennt!». «О, как твое дружественное сердце пылает в любви!» и т. д.).

Скуп Сумароков и в использовании мифологических образов. (У Флеминга: «Kein Mars und kein Vulkan dir überlästig seh!» — «Да минует тебя Марс и Вулкан!»; у Сумарокова:

«Дай, небо, чтобы ты была благополучна,
Безбранна, с тишиной своею неразлучна.»)

Исследователями отмечалась уже «невосприимчивость» поэта к мифологизмам, даже в таких «высоких» жанрах, как торжественная ода⁴⁰. Мифологическое имя для Сумарокова — это «витийство лишнее», несовместимое с «ясностью» и «естественностью», поскольку создавало искусственный слог и двуплановость речи. Поэтому отказ от мифологизмов⁴¹, противоречащих «приятной» поэту «стихотворной простоте», следует воспринимать как попытку Сумарокова избежать той «хитрой... суеты», которая, по его мнению, была вообще специфична для «состава» сонета.

Не случайно Тредиаковский в своем «Ответе на письмо о сафической и горацанской строфах» уподобил эти сонеты Сумарокова стансам⁴², которые, согласно правилам Тредиаковского, суть «токма нежные и непарящие в высоту»⁴³. Отчетливо видно принципиальное неприятие Тредиаковским самой «материи» сонетов Сумарокова, не отвечающих, с его точки зрения, требованию «красного и высокого» стиля⁴⁴. Стано-

вится понятным, почему в письме Тредиаковского уничтожающей критике подвергнут и сонет «Москве», наиболее интимный из всего сумароковского цикла. (Тредиаковский демонстративно назвал его «III-им не сонетом»)⁴⁵.

Как видно, Сумароков своими переводами из Флеминга дал русской поэзии образцы сонета принципиально иного типа. Это был сонет с облегченной поэтической техникой, построенный не по предписаниям «пиитик», но по законам сумароковской «стихотворной простоты». Очевидно также и стремление Сумарокова актуализировать тематику жанра, сделать ее достойной внимания «нашего народа людей».

Разрабатывая тематику и образный строй русского сонета, Сумароков руководствовался не только «огнем стихотворческим», но и требованиями издателей «Ежемесячных сочинений», которые «за правило себе прияли, писать таким образом, чтобы всякий, какого бы кто звания или понятия не был, мог разуместь предлагаемые материи»⁴⁶.

На зависимость собственных поэтических творений (в том числе, конечно, и сонетов) от запросов читающей русской публики указывал и сам Сумароков, отмечая, что «автор узаконяет, но и сам узаконению разумного читателя подвержен»⁴⁷. Конечно, идеальные «разумные» читатели («такие люди, каков г. Козицкий, г. Мотонис и им равнозначащие, ежели есть такие»⁴⁸) и реальные читатели его сонетов едва ли отождествлялись Сумароковым. Тем не менее — и это особенно важно — поэт знал эту реальную читательскую аудиторию своих сонетов — «любопытных нашего народа людей» (хотя бы через издателя «Ежемесячных сочинений» Г. Ф. Миллера, с которым поддерживал тогда самые тесные отношения), работал на эту аудиторию. Полемизируя (по другому поводу) с Тредиаковским, Сумароков по сути дела упрекает его в «глухоте» к читателю, подчеркнув, что «читатель... вкушает не то, что было в моем предприятии, но что на бумагу положено». Возможно, это высказывание поэта свидетельствует о его сознательной ориентации на «книгочея», далекого от специальных филологических интересов, т.е. как раз на того читателя, которого проецировал и издательский коллектив «Ежемесячных сочинений». Эта ориентация определила в известной степени и жанровую позицию Сумарокова. В противовес Тредиаковскому, видевшему в совершенном сонете лишь воплощение «пиитических» правил, вечных и ни от чьего мнения не зависящих, Сумароков выдвигает в качестве одного из важнейших критериев ценности текста — доступность и легкость его восприятия читателем⁴⁹.

Ясно, что публикация сонетов Сумарокова на страницах первого отечественного ежемесячника явилась важнейшим условием распространения этого стихотворного жанра в России. На эту особенность литературного развития в XVIII в. указывал в свое время Н. А. Добролюбов, отметивший, что «у нас... журнальная литература всегда пользовалась наибольшим успехом»⁵⁰. С «Ежемесячными сочинениями...» — журналом, который, по словам Е. А. Болховитинова, «вся Россия с жаднос-

тью и удовольствием читала»⁵¹, связана и следующая сонетная подборка Сумарокова, вышедшая в свет в июне 1755 г.⁵²

СОНЕТ

Когда вступил я в свет, вступив в него, вопил,
Как рос, в младенчестве, влекомый к добру нраву,
Со плачем прменял младенческу забаву.
Растя, быв отроком, наукой мучим был.

Возрос, познал себя, влюблялся и любил,
И часто я вкушал любовную отраву.
Я в мужестве хотел имети честь и славу,
Но тщанием тогда я их не получил.

При старости пришли честь, слава и богатство,
Но скорбь мне сделала в довольствии препятство.
Теперь приходит смерть и дух мой гонит вон.

Но как ни горестен был век мой, а стоною,
Что скончается сей долгий страшный сон.
Родился, жил в слезах, в слезах и умираю.

СОНЕТ

Не трать, красавица, ты времени напрасно,
Любися; без любви всё в свете суеты,
Жалей и не теряй прелестной красоты,
Чтоб больше не тужить, что век прошел несчасно.

Любися в младости, доколе сердце страстно:
Как младость пролетит, ты будешь уж не ты.
Плети себе венки, покамест есть цветы,
Гуляй в садах весной, а осенью ненастно.

Взгляни когда, взгляни на розовый цветок,
Тогда когда уже завял ея листок:
И красота твоя, подобно ей, завянет.

Не трать своих ты дней, доколь ты нестара,
И знай, что на тебя никто тогда не взглянет,
Когда, как розы сей, пройдет твоя пора.

СОНЕТ

О существа состав, без образа смешенный,
Младенчик, что мою утробу бременил
И, не родясь еще, смерть жалостно вкусил
К закрытию стыда девичества лишенной!

О ты, несчастный плод, любовью сотворенный!
Тебя посеял грех, и грех и погубил.
Вещь бедная, что жар любви производил!
Дар чести, горестно на жертву принесенный!

Я вижу в жалобах тебя и во слезах.
Не воображайся ты толь живо мне в глазах,
Чтоб меньше беспокойств я, плачуща, имела.

То два мучителя старались учинить:
Любовь, сразивши честь, тебе дать жизнь велела,
А честь, сразив любовь, велела умертвить.

Р. Лауэр называет эти июньские опыты Сумарокова «тремя французскими сонетами»⁵³, имея в виду источник заимствования Сумароковым тем этих произведений. Такое определение представляется нам и не вполне точным (мотивы, использованные Сумароковым, варьировались не только французами — Пьером Ронсаром, Тристаном Л'Эрмитом, Жан-Баттистом Руссо и Жаном Эно, но и немцам, в частности П. Флемингом⁵⁴), и ни в коей мере не отражающим их функцию в отечественной словесности. В этой связи следует указать на ту сокрушительную критику, с которой обрушился на эти сонеты Третьяковский, без сомнения, осведомленный об «источниках» сумароковских «образцов».

В своей жалобе на Г. Ф. Миллера, поданной в ноябре 1755 г. в Академию наук, Третьяковский обвинил издателя журнала в том, что он «удостоил печати стишки полковника Сумарокова о незаконной любви внесенные в сочинениях месяца июня»⁵⁵. Имелись в виду сонет «Не трать, красавица, ты времени напрасно», содержащий открытый призыв предаться плотской страсти, и сонет «О существа состав, без образа смешенный», написанный от лица женщины, умертвившей плод «ззорной» любви. О том, сколь серьезным казалось Третьяковскому это обвинение, свидетельствует то, что оно значилось в упомянутой жалобе под первым пунктом. Характерно, что сонеты Сумарокова пренебрежительно названы в жалобе «стишками»: Третьяковский, провозгласивший, что в сонете «материя важная и благочестивая», не мог найти эти качества в «стишках» (а не сонетах!) Сумарокова.

Подобная оценка июньских сонетов Сумарокова объясняется не только тем, что «Третьяковский был сердит на всех (в том числе и на Сумарокова — Л.Б.) и внимательно вчитывался в каждую строку журнала, стараясь найти еретические мысли, крамолу, какую угодно ошибку»⁵⁶. Сокрушительная критика Третьяковским июньских «стишков» была вызвана и тем обстоятельством, что Сумароков вновь нарушил «разумные» и «должные» законы сонета, на этот раз в области содержательного наполнения жанра⁵⁷.

Но справедливы ли были упреки Третьяковского в том, что Сумароков воспел здесь «незаконную любовь»? Ответ на этот вопрос предста-

вается важным, поскольку поэзия Сумарокова, нашедшая, по словам современника, «толпы обожателей, миллион подражателей»⁵⁸, не могла не повлиять на судьбы отечественного сонета XVIII в.

Негодование Третьяковского вызвали, как уже было отмечено, эпикурейские призывы всецело покориться «беззаконной» любовной страсти (сонет «Не трать, красавица, ты времени напрасно») и выбор в качестве героини сонета грешницы, умертвившей плод любви — еще не родившегося «младенчика» (сонет «О, существа состав, без образа смешенный»). Однако, явное противоречие между послылками этих двух сонетов (призыв предаться страсти и плач кающейся красавицы, следовавшей этому призыву) усмотрено Третьяковским не было. Не была им замечена и органическая связь между всеми тремя стихотворными опытами Сумарокова.

Видимо, критика Третьяковским июньских сонетов — не только результат излишней придирчивости по отношению к своему жанровому сопернику, но и отражение объективных закономерностей его теоретико-литературного мышления. «Материя» каждого отдельного жанра воспринималась им метафизически, как перманентно проявляющая себя сущность, в пределах только одного жанрового «образца» (носителя)⁵⁹; осознать же общую «материю» стихотворного цикла, объединенного одной авторской идеей, Третьяковский не мог. Сказанное отнюдь не означает, что тематическое объединение нескольких текстов было органически чуждо Третьяковскому (выше уже указывалось на созданные им сонеты ко дню рождения Анны Иоанновны). Однако, определенность предметно-тематического содержания каждого данного носителя жанра, включенного в цикл, строго соблюдалась Третьяковским: сонет был у него неизменно «высоким». Жанровые законы служили для него и ориентиром, и главным конструирующим принципом построения поэтических произведений; циклизация же — лишь вторичным процессом, возможным только при условии соблюдения этих законов в каждом отдельном тексте. Иными словами, понятие «материя цикла сонетов» могло существовать для него, по-видимому, лишь как простая сумма «материй», входящих в этот цикл произведений.

У Сумарокова, для которого ценность и значимость содержания не являлась, как для Третьяковского, жанровым признаком сонета, — превалирует именно «материал» цикла. Возможно, сам Сумароков и не вполне осознавал преобладание в своей сонетной поэзии 1755 г. идеи цикла: расхождение между самосознанием и объективным смыслом литературной практики было характерно для того времени⁶⁰.

Принцип объединения текстов здесь существенно отличен от переводов Флеминга, связанных очевидным единством объекта и авторским комментарием. Общая идея цикла была сформулирована Сумароковым в I-м сонете — «Когда вступил я в свет, вступив в него, вопил». Здесь на первый план выступает активное недовольство условного автора своей жизнью на всех ее этапах: о появлении его на свет возвестил «воплъ»; в

детстве он «со́ *плачем* прменял младенческу забаву»; в отрочестве «на-
укой *мучим* был»; в юности «вкусал любовную *отраву*»; в «мужестве»
был снедаем неудовлетворенным честолюбием («Я в мужестве хотел имети
честь и славу, / Но тщанием тогда я их не получил»); в старости «скорбь...
сделала в довольствии препятство». «Итог» жизни подводит «острая
мысль», заключенная в сонетном ключе: — «Родился, жил в *слезах*, в
слезах и умираю».

II-й сонет — «Не трать, красавица, ты времени напрасно», — кажет-
ся, опровергает неутешительный вывод предыдущего; недовольство жиз-
нью сменяется апологией любви:

«... Без любви все в свете суеты.
Жалей и не теряй прелестной красоты
Чтоб б о л ь ш е (разрядка моя — Л.Б.) не тужить,
что век прошел несчасно».

Любовь уподобляется здесь уже не «отраве» (I-й сонет), а соотносит-
ся с «младостью», «весной», «розовым цветком».

Однако, такая идиллическая картина любви в III-м сонете разруша-
ется. Несостоятельность позиции говорящего лица II-го сонета («Люби-
ся в младости доколе сердце страстно», «Не трать своих ты дней, доколь
ты не стара»), *доказывается* с помощью реальной, «бытовой» («низкой»
в терминологии той эпохи) ситуации, составившей «материю» III-его
сонета. Героиня его, внявшая голосу собственной страсти (а это-то как
раз и декларировалось в предыдущем стихотворении), оказывается «пла-
чущей» и называет любовь «грехом». Ее горькие раздумья об умерщв-
ленном «младенчике» возвращают нас именно к мотивам «любовной
отравы» и жизни «в слезах» I-го сонета.

Таким образом, в I-м сонете утверждается тезис о недостижимости
счастья на каждом конкретном этапе человеческой жизни; во II-м — он
опровергается указанием на возможность счастья во «младости»; нако-
нец, в III-м — таковая возможность отрицается и тем самым тезис I-го
сонета подтверждается вновь.

Говоря об особенностях использования Сумароковым запрещенных
Буало и Тредиаковским словесных повторов, следует указать уже не только
на их «скрепляющую» функцию в каждом отдельном стихотворении.
Например, во II-м сонете:

«Любися! Без любви все в свете суеты.
.....
Любися в младости, доколе сердце страстно.
Как младость отлетит, ты будешь уж не ты» (и т. д.)

«Наклонения» создают словесную вязь во всех трех сумароковских
сонетах, подчеркивая тем самым преемственность и слитность развития

художественной мысли во всем стихотворном цикле.

Так, близость мотивов I-го и III-его сонетов достигается, в частности, варьированным повтором «ключевых» лексем «плач» и «слезы», несущих в себе важную смысловую и эмоциональную нагрузку.

I-й сонет

«Со *плачем* пременял младенческу забаву»
«Родился, жил *в слезах*, *в слезах* и умираю»

III-й сонет

«Чтоб меньше беспокойства я *плачуща* имела»
«Я вижу в жалобах тебя и во *слезах*»

Примечателен в этом отношении и повтор во всех сонетах слова «любовь» и производных от него:

«Возрос, познал себя, *влюбился* и *любил*,
И часто я вкушал *любовную* отраву» (I-й сонет).

«*Любися!* Без *любви* все в свете суеты
.....
Любися в младости, доколе сердце страстно» (II-й сонет).

«*Любовь*, сразивши честь, тебе дать жизнь велела
А честь, сразив *любовь*, велела умертвить». (III-й сонет).

Видно, что эти повторы способствуют разворачиванию композиции сонетного цикла по заданной схеме. В каждом стихотворении «любовь» и производные от нее слова повторяются «весьма в особливом разуме» (Тредиаковский). Это «*любовная отрава*» в I-м сонете и контрастное ей эпикурейское, мажорное «речение»: «Без *любви* все в свете суеты» — во II-м сонете, и вновь нескрываемая горесть: «Вещь бедная; что жар *любви* производил! / Дар чести горестно во жертву принесенный!».

Сумароков активно использует в июньском цикле и синонимические повторы (например, «существа состав без образа смешенный», «несчастной плод любовью сотворенный», «младенчик» (III-й сонет) и т. д.); однако, в силу того, что синонимический повтор не только не возбранялся правилами сонета в его «идеальной» романской традиции, а как раз органически вытекал из этих правил (во избежание дословных повторов), мы не будем останавливаться на этом подробнее.

Метафоры, образные сравнения щедро вводятся Сумароковым в июньские сонеты. Это и сравнение «младости» с весной, старости с осенью, (II-й сонет); и уподобление любви и чести двум «мучителям», терзающим душу плачущей героини (III-й сонет), любви — «*отраве*»

(I-й сонет), жизненного пути — «долгому, страшному сну».

Рассмотрение июньских сонетов как единого стихотворного цикла позволяет выявить идейно-художественный смысл каждого включенного в него стихотворения (как части системы). Становится понятным, что упрек Третьяковского Сумарокову в воспевании во II-м сонете «беззаконной любви» противоречит логике построения стихотворного цикла и вместе с тем — это особенно важно, поскольку показывает правомерность рассмотрения июньских сонетов как цикла — программным заявлением самого Сумарокова. Так, призыв покоряться плотской страсти противоречит настоятельно проводимой Сумароковым декларации: «Презрелна любовь, имущая едино сластолюбие во основании»⁶¹. А «наставления» красавице говорящего лица сонета прямо противоположны собственным сумароковским наставлениям:

«Красавица, сперва любовь к себе измерь,
без основания любовнику не верь,
хотя бы он тебе с присягой стал молиться»⁶².

Ясно, что позиция говорящего лица сонета «Не трать, красавица...» — ложная, порицаемая Сумароковым. Это тем более очевидно, если сопоставить подобные увещевания «красавиц» с жизненными устремлениями осмеянных поэтом шеголей и волокит — петиметров, служавших для Сумарокова в 50-е годы важнейшим объектом комедийной сатиры⁶³. Петиметр, «который родился, как мнит он, для Амуру,/ чтоб где-нибудь к себе склонить такую ж дуру»⁶⁴, по Сумарокову, достоин лишь презрения. Именно «презрение... петиметрства» поэт считал одним из обязательных качеств «великого человека» и «великого господина»⁶⁵. Вероятно, здесь, как и в представленной им ранее комедии «Третьейный суд», поэт заставил заговорить «гадкого петиметра».

И «низкая», бытовая ситуация (III-й сонет) избирается Сумароковым не столько для обличения «ханжеской морали и светского лицемерия»⁶⁶, как полагает В. И. Федоров, сколько в целях доказательства сформулированного в I-м сонете тезиса о невозможности счастья в человеческой жизни и опровержения петиметрского наставления, данного в предшествующем сонете. Правомерность такой трактовки идейно-художественного смысла сонета об умерщвленном плоде «подтверждает» и сам поэт, заметивший, что вверившаяся в обман несчастная «прямо извиниться не может», поскольку она «добродетель изрядно попортила»⁶⁷. Добродетель для Сумарокова — это не ханжеская мораль, а общие, разумные и «должные» законы человеческой нравственности и чести, которые Сумароков не обличает, а именно утверждает. Отождествление же «чести» «недобродетельной» героини сонета и «чести» Сумарокова едва ли возможно. (Показательно, что это «сознает» и сама «плачущая» героиня сонета, называющая собственную «честь» не иначе как грехом. Ср.:

и

«Любовь, сразивши честь, тебе дать жизнь велела,
А *честь*, сразив любовь, велела умертвить».).

Принцип циклизации сонетов, разработанный Сумароковым в июне 1755 г., мог восприниматься и использоваться в русской поэзии середины XVIII в. Аналогичную схему объединения текстов мы находим у А. А. Ржевского в его «Сонете, заключающем в себе три мысли»⁶⁸.

Конечно, в сознании современников каждый из июньских сонетов Сумарокова имел и самостоятельную художественную значимость. Но показательно, что некоторые литераторы сумароковского окружения, развивая темы отдельных сонетов, не только не ослабляли обозначившиеся в цикле Сумарокова идейные акценты, а, наоборот, подчеркивали, усиливали их. Это относится прежде всего к А. А. Ржевскому — поэту, который, по его собственному признанию, Сумарокова «начал почитать почти с ребячества»⁶⁹. В портфелях издателя «Ежемесячных сочинений» Г. Ф. Миллера сохранилась стихотворная подборка, подписанная криптонимом «А.Р.» (А. Ржевский)⁷⁰, где в числе прочих стихотворений в различных жанрах находятся два сонета — «Сонет I. “К красавцу”» и «Сонет II “К красавице”» (См. Прил. I; 3, 4). Названия опытов Ржевского говорят сами за себя — налицо непосредственное влияние сонета «Не трать, красавица, ты времени напрасно». Здесь Ржевский не только передает отдельные мотивы сонета своего учителя по поэзии, но и дважды использует один из доводов «увещевания» красавицы — напоминание о безрадостной старости «дряхлах лет». Однако, адресат I сонета Ржевского — иной, чем у Сумарокова. Это «красавец», который

«... в свет произошел красотками владети
И нежные сердца собою вспламенить,
Плоды красы своей любовью имети
И младости своей тем славу заслужить».

Красота объявляется здесь главным назначением жизни адресата:

«Чем можешь обладать, того не упускай,
Покуда есть краса, любовь в сердцах сжигай,
Но старость дряхлах лет лишит тебя ее.
Хоть будешь и тужить, раскаяньем стенать,
Что лучшей радости не льстился ты вызнать
Бесплодно будет то раскаянье твое»⁷¹.

Само назначение жизни адресата сонета Ржевского — «владети красотками» — не могло быть, конечно, отнесено ни к кому иному, как к петиметру. В 60-е годы Ржевский воспользуется этим приемом «ложного панегирика» герою для создания сатирического портрета петиметра уже в публицистических жанрах («Вознести хвалою того петиметра, которого сатирики осмеивают несправедливо»⁷²).

Примечателен отказ Ржевского от введения в художественную ткань сонета «К красавцу» сравнений и метафор, характерных для сумароковского «образца»⁷³. Петиметр — адресат сонета, который «в свет произошел красотками владети», — не нуждался ни в поэтических сравнениях, ни вообще в увещеваниях и уговорах. Наставление красавице Сумарокова трансформируется здесь в житейский совет, рассчитанный на «понимающего» собеседника, готового в сей же час этому совету последовать. Слова говорящего лица: «Чем можешь обладать, того не упусти» — низводят ситуацию до повседневной. По сути дела перед нами — отрывок из беседы двух петиметров, где один (говорящее лицо сонета), поучает другого смыслу жизни: «плоды красы своей любовью имети».

От лица петиметра написан и второй сонет Ржевского — «К красавице». Здесь, в отличие от Сумарокова, условный автор обращается к «строгой» красавице не с наставлением, а выступает в роли хулителя «безумств» неприступной гордячки⁷⁴. Рассерженный петиметр не желает смириться с тем, чтобы красавица

«... нежную любовь не право презирала,
И в младости своей, забав в ней не вкуса,
Любовников своих чтоб гордостью терзала,
Смеясь им, себя суровством превзнося».

Этот смех (мотив, отсутствующий в «образцовом» сонете Сумарокова) объявляется «главным пороком» героини сонета; он оправдывает гнев говорящего лица, резкий обличительный тон его речи:

«Безумие одно смех в девушках рождает,
Смеется, но чему, то истинно не знает,
Коль в многих нрав такой иль больше есть жесток (!)»

Для героя сонета Ржевского несоответствие поведения «безумной» естественным потребностям «младости», «существу» ее «должности прямой» — сам собой разумеющийся факт, не нуждающийся в какой-либо аргументации. Здесь очевидна «оглядка» автора сонета и на «образец» Сумарокова, где таковые доказательства были уже приведены (отождествление младости с плетением венков весной, старости — с осенним ненастьем и т. д.).

Подобная рецепция Ржевским сонета «Не трать, красавица...» лишний раз подтверждает нетождественность позиции говорящего лица сонета

та Сумарокова позиции авторской, что, в свою очередь, указывает на функционирование и восприятие этого произведения в общем контексте июньского цикла (отсюда использование сумароковской сонетной ситуации в сатирических целях). Вместе в тем очевидно стремление Ржевского наполнить «материю» сонета-«образца» злободневной для того времени литературно-общественной проблематикой.

Вопрос о петиметрстве был в начале 50-х годов как раз очень злободневен. Вслед за «Сатирой на петиметра и кокеток» И. П. Елагина появилась целая серия аналогичных произведений⁷⁵.

Как видно, полемика о петиметрах оказала известное воздействие и на тематическое наполнение сонета в русской поэзии 50-х годов XVIII века. Достаточно указать, что сатирические сонеты, написанные от лица петиметра, близки к тому «образчику» петиметрской поэзии, представленному в сброшюрованном Ржевским из материалов полемики 50-х годов конволюте⁷⁶. Имеются в виду стихи «русского петиметра» Н. Е. Муравьева, в которых без всякого «извития словес» излагалось руководство к одержанию любовных побед⁷⁷. Вероятно, сам отказ Ржевского от характерных для сонета Сумарокова галантных формул и поэтических сравнений обусловлен его желанием приблизить слог своих сатирических сонетов к писавшимся в то время петиметрским стихам, представление о которых мы также можем получить из составленного поэтом конволюта. Подобное стремление Ржевского тем очевиднее, что некоторыми литераторами сумароковского окружения сонет и воспринимался как жанр петиметрский по преимуществу. Так, И. П. Елагин объявлял в «Ежемесячных сочинениях», что писать сонеты — удел исключительно праздных щеголей: «Петиметр не должен ничего писать, кроме любовных писем, сонетов и песен»⁷⁸. Хотя Елагин отказывает петиметрам в способности к поэтическому творчеству, он упоминает здесь о неких литературных текстах, которые щеголь «с черна... переписывает сам» в угоду красавицам⁷⁹. Видимо, в этом ключе воспринимались и ранние сонеты Ржевского.

Чем же может быть объяснено создание Ржевским подобных произведений: ведь впоследствии этот поэт в своих публицистических очерках подвергнет щегольство сатирическому осмеянию (см. ниже). Логичнее всего предположить, что названные сонеты — не что иное, как попытка пародирования петиметрства.

Поскольку российские петиметры воспринимались сумароковцами как точные копии с «парижских подлинников»⁸⁰, а существование во Франции петиметрской сонетной поэзии было в то время общеизвестным фактом⁸¹, Ржевским был предпринят опыт создания такого рода стихов на русском языке. Дело в том, что для Сумарокова и сумароковцев петиметрство было не просто вредным социальным явлением, но одним из основных культурных оппонентов. Однако для полноценной полемики им не хватало текстов (в частности, сонетов), созданных по законам щегольской культуры. Поэтому с целью ниспровержения мо-

рали «гадких петиметров» сумароковцы вполне могли сами заговорить от их имени.

Создание сонетов, направленных на пародирование целого культурного явления — факт для истории становления жанра чрезвычайно важный. Сумароковцы, сами того не замечая, по сути отказываются от своего первоначального тезиса о малоценности сонета. Но его значение определяется не высокостью «материи» (Тредиаковским), то есть не местом в статически взятой жанровой иерархии, но злободневностью тематики, следовательно, ролью в динамике литературного процесса. К этому сводится объективный смысл полемики вокруг сонета на этом этапе.

Тредиаковский, далекий от значимого для сумароковцев вопроса о петиметрстве, очевидно, усматривал в подобных сонетах лишь безнравственность и нарушение статуса жанра. Сама возможность трактовки «мудрого» сонета как бездумных излияний «человека, легко смотрящего на нравственные догмы»⁸², не могла быть им понята и принята. Сумароковцы, в свою очередь, ставили под сомнение прокламируемую Тредиаковским высокость сонета.

В августе 1755 г. Г. Ф. Миллер публикует на страницах «Ежемесячных сочинений» «Сонет нарочно сочиненный дурным складом для показания того, что есть ли мысль изрядна, стихи порядочны, рифмы богаты, однако при неискусном, грубом и принужденном сложении все то сочинителю никакого плода кроме посмешества не принесет» А. П. Сумарокова⁸³.

Вид, богиня, твой всегда очень всем весь нравный,
Уязвляет, оный бы ни увидел кто.
Изо всех красот везде он всегда есть славный,
Говорю без лести я предо всеми то.

Всяко се наряд твой есть весь чистоприправный,
А хотя же твой убор был бы и ничто,
Был, однак, бы на тебе злату он не равный,
Раз бы адаманта был драгоценней сто.

Ти покорный я слуга много и премного,
Пышно хоть одета ты иль хотя убого.
Полюби же ты меня, ах! немного хоть.

Объяви, прекрасна бровь, о любви всей прямо,
И на час ко мне хотя, о богиня, подь
Иль позволь прийти к себе поклониться тамо.

Тем самым издатель, в который уже раз, нарушил обещание, данное им в «Предуведомлении» к журналу: «Вноситься не будут сюда никакие явные споры, или чувствительные возражения на сочинения других, ниже иное что с обидою написанное против кого бы то ни было»⁸⁴. Стрелы сонета-пародии были явно направлены на Тредиаковского, на его «неискусное, грубое... сложение» стихов. Тредиаковский, разумеется, не

мог не принять ее на свой счет. Так, в упомянутой уже жалобе на Г. Ф. Милера (ноябрь 1755 г.) он назовет этот сонет не иначе как «нестройные, маловажные и почти смеха достойные стишонки..., кои занимают последнее место на месяц август»⁸⁵.

Еще П. П. Пекарским были раскрыты обстоятельства, предшествующие выходу в свет этой сумароковской пародии. Говорилось о непризнании Сумароковым за Тредиаковским приоритета в области введения новой тонической системы русского стихосложения, который тот настоятельно подчеркивал (статья «О древнем, среднем и новом стихосложении российском...», июнь 1755 г.); о раздражительной «Епистоле...» Сумарокова и не менее запальчивом ответе на него Тредиаковского, не увидевших свет из-за их резкости и откровенной грубости⁸⁶. Отмечалось также, что пародией Сумарокову удалось «отомстить» своему литературному сопернику⁸⁷.

Существенные добавления и уточнения были сделаны Л. Б. Модзалевским. Ученый показал, что «Епистола» Сумарокова⁸⁸, помещенная в том же номере журнала, где напечатан сонет, так же, как и пародия, направлена на «пустой и пышный» слог «Штивелиуса». Тредиаковский объявлялся здесь бездарным рифмачом, показывающим «на рифмах свое безумство». Написание же Сумароковым «сонета, нарочно сочиненного дурным складом», по мнению Л. Б. Модзалевского, имело целью «практически доказать свой тезис о том, что писать стихи можно и не будучи поэтом»⁸⁹.

В то же время не учтенным осталось то обстоятельство, что в одну журнальную подборку с «Епистолой», где содержалось положение о том, что «слова на рифмы подбирать — искусство малое и дело непречудно»⁹⁰, Сумароков помещает труднейший по стихотворной рифмовке «Баллад»⁹¹ — первый подобный опыт на русском языке. По-видимому, «Баллад» служил Сумарокову своего рода иллюстрацией сформулированного в «Епистоле» тезиса о «непречудном» деле «слова на рифмы подбирать».

И вопрос о непосредственном объекте пародии не был сколько-нибудь удовлетворительно раскрыт исследователями. Едва ли можно, например, принять гипотезу, что таковым объектом явилась «Ода в похвалу цветку розе» на основании некоторой «близости» следующих стихов: «Адамант се перл есть в цене коль разный» («Ода...») и «Раз бы адаманта был драгоценный сто» (сонет-пародия)⁹². Список подобных соответствий с теми или иными опытами Тредиаковского можно легко умножить, тем более, что сам Сумароков указывал, что «посмещения» заслуживает «неискусное, грубое и принужденное сложение» Тредиаковского вообще.

Обращает на себя внимание, что: 1) пародия выполнена именно в жанре сонета; 2) пародируемый являлся первым русским сонетистом и постоянно это подчеркивал, объявляя себя в то же время и единственным хранителем жанровых правил; 3) он же подвергал сокрушительной критике все сонетные опыты автора пародии; 4) наконец, пародист ввел

в наш литературный обиход любовный сонет и нашел в этом последователей среди русских поэтов. Все это заставляет рассматривать пародию в контексте процесса сонетного развития 1730—1750-х годов. Пародийный сонет Сумарокова должен был восприниматься и как пародия, направленная на ниспровержение в глазах современников заслуг «родоначальника наших Сонетов» — Тредиаковского.

В самом деле, в «позитивной» части своего комментария к «Сонету, нарочно сочиненному дурным складом» Сумароков по сути дела пересказывает отдельные сонетные правила Тредиаковского:

Сумароков

Тредиаковский

«мысль изрядна»

«мудр и замысловат сонет в поэзии»
(Новый и краткий способ, 1735)

«стихи порядочны»

«запретил жестоко слабому стиху вступать»
(Соч. и переводы, 1752)

«рифмы богаты»

«чтоб богатые рифмы звенели...»
(Соч. и переводы, 1752)

И в самой пародии Сумароковым воспроизведены некоторые характерные приметы сонетной поэзии и правил Тредиаковского:

1. Хореический размер сонета.

Пародия написана хореем, как и предшествующие сонеты Тредиаковского, в то время как все сонеты Сумарокова — шестистопным ямбом. О том, какое эмоциональное значение придавал автор пародии размеру стиха, свидетельствуют материалы известной полемики 1743 г. о преимуществах ямбов или хореев.

2. Две перекрестные рифмы в катренах.

Тредиаковский, как уже было отмечено, допускал исключительно перекрестную рифмовку в катренах. Все шесть сонетов Сумарокова, вышедшие в свет до опубликования пародии, имели опоясывающую рифмовку.

Само собой разумеется, что стиль Тредиаковского, являющийся основным объектом пародии, присущ и его сонетам⁹³, а потому и стилистическая полемика оказывается связанной с полемикой жанровой.

Но существеннее для нас, что в своей пародии Сумароков воспроизводит в общих чертах и лирическую ситуацию «важных» сонетов Тредиаковского с характерной подчиненностью говорящего лица адресату. (Заметим в скобках, что в предыдущих сонетах Сумарокова подчиненности нет). Но если в сонетах Тредиаковского подчиненность эта с позиции читателя XVIII в. идейно оправдана («адресат» — всемогущий карающий бог или императрица Анна Иоановна; говорящее лицо — каю-

щийся грешник, восторженный певец императрицы), то здесь она приобретает комический оттенок: говорящее лицо находится во власти красавицы, рассыпает перед ней свои неуклюжие комплименты. Безволие, пассивность говорящего лица, его сбивчивая косноязычная речь, усыпанная архаизмами, междометиями, нелепыми синтаксическими конструкциями, делают его «несостоявшимся петиметром», влюбленным педантом. «Покорный слуга» вымаливает у «Богини» долгожданную взаимность. В противном случае он просит у нее соизволения «пойти к себе и *поклониться тамо*». Исход такого косноязычного объяснения в любви был решен Сумароковым еще раньше, в комедии «Тресотинус», где «спесиха слатенька» Клариса отвергла хореическую любовную песенку ученого педанта, а заодно и его «аргументальную» страсть. Красавицу лишь позабавит подобное признание, как позабавит читателя «грубое и принужденное сложение сонетов». Такова позиция пародиста.

Знаменательно, что Сумароков в своем пародийном сонете создает для говорящего лица именно речевую ситуацию любовного признания⁹⁴.

Тредиаковский был прав, называя сонет «дурного склада» «маловажным». «Принужденное» сложение достигалось именно снижением «важной» темы, «выискиванием странных оборотов и выражений, неприличных предмету его фигур и прочих украшений»⁹⁵. Это было удобным средством показать всю непригодность стиля Тредиаковского для «изъяснения» чувства вообще и в то же время объяснить литераторам-современникам причину ожесточенных нападок профессора элоквенции на сонеты, написанные от лица петиметра («стишки о беззаконной любви»). Принципиальное неприятие Тредиаковским для сонета «низкой» петиметрской «материи» объяснялось, таким образом, исключительно его неспособностью к созданию подобных сонетов, отсутствием должного вкуса и поэтического дарования, а также, по-видимому, и непониманием их сатирико-обличительного пафоса. Но многие положения Тредиаковского здесь сознательно искажены. Обещание пародиста, что в сонете «дурного склада» будет заключена «мысль изрядна», нарушено; то же самое можно сказать и о «стихах лорядочных» (для сонета сумароковцы считали приемлемым шестистопный ямб, а не хорей), и о «рифмах богатых» (ср. «хоть — подь»). Вопреки требованиям Тредиаковского о запрете словесных повторов в сонете, сонет «дурного склада» изобилует ими (слово «Богиня» — повторялось два раза; «весь» — два раза; «всегда» — два раза; «хотя» — три раза и т. д.). Передавая рифмовку и внешний стилистический каркас сонетов Тредиаковского, умышленно искажая (или игнорируя) отдельные стороны жанровой позиции своего оппонента, Сумароков намеревался, как видно, развенчать ореол высоты вокруг сонета, поддерживавшийся своим предшественником.

Сонет «дурного склада» Сумарокова был не единственным в 50-е годы пародийным опытом в этом жанре. Немногим позднее И. П. Елагин, ревностный приверженец творца «Семиры», представил еще один сонет «принужденного сложения»⁹⁶. Речь идет о сонете Оронта из коме-

дии Ж. Б. Мольера «Мизантроп» (см. Прил. I, 5), переведенной им в 1757 году⁹⁷ и оставшейся до 1788 года в рукописи. Очевидна попытка Елагина осмыслить этот текст из «Мизантропа» в общем контексте полемических споров о сонете между Тредиаковским и Сумароковым, спроецировать тем самым свой перевод на литературную ситуацию 1750-х годов.

Обилие односложных слов, инверсий (ср., например: «*Кто тщетно так, как я, надеялся чего*»), неудобоваримых конструкций («Я зрел убыток ты как в том претерпевала»), несочетаемых понятий («... *скорбную* она утеху нам рождает» и т. д.) позволяют соотнести этот перевод с рецепцией сумароковцами сонетной поэзии Тредиаковского вообще. И в самой переведенной Елагиным пьесе обнаруживаются не только параллели с сумароковскими комментариями к сонету «дурного склада» (ср., например, критику Сумароковым сочинителя сонета за «неискусственное, грубое и принужденное сложение» и аналогичные высказывания Альцеста о «принужденных или натянутых словах, как натура никогда не говорит»⁹⁸), но и непосредственные выпады против ревностного приверженца сонета (Оронта), с которым мог ассоциироваться Тредиаковский с его настоящим подчеркиванием собственных заслуг в деле утверждения в России «Округа Сонетного». Показательна в этом отношении реплика о «господине с сонетом, который себя между знающими считает и в противность всему свету хочет быть автором»⁹⁹. «Прескучный враль», рифмы которого «столько несносны, сколько и проза», — эта характеристика вполне отвечала представлениям поэтов сумароковского окружения о первом русском сонетисте¹⁰⁰.

Сумароков, не придававший особого внимания собственно сонетной «материи», был оценен поэтами-современниками, прежде всего, как законодатель жанра, создатель его тематического репертуара.

Положение об экстенсивном влиянии Сумарокова на поэтов XVIII в., высказанное Д. Д. Благим¹⁰¹, явственно прослеживается на конкретном материале развития русского сонета во второй половине 50-х годов. После первых его опытов, в этом жанре пробуют свои силы М. М. Херасков, А. А. Ржевский, С. В. Нарышкин, причем все они принимают для сонета «сумароковский» шестистопный ямб¹⁰², продолжают разрабатывать указанные учителем жанровые темы и лирические ситуации: ведь «заимствовать у другого поэта все то, что ему удалось сделать подлинно прекрасного по данному заданию данного жанра, прибавив новые достижения к чужим, — значило... пополнить сделанное поэтом-образцом»¹⁰³.

В том же августовском номере «Ежемесячных сочинений» появляется «Сонет и Епитафия» М. М. Хераскова¹⁰⁴.

Я век свой по свету за пищею скитался,
Пристанища себе нигде я не имел,
Везде я странствовал, жил тамо, где хотел,
Чужим я был одет, чужим я и питался.

Убогим сиротой от матери остался,
Но свет, прияв меня, как сына воспитал,
Всяк пищу мне давал, и мною всяк гнушался,
Но я отцами всех на свете почитал.

Всечасно был гоним я в свете роком строгим,
Родился сиротой, живот скончал убогим,
И видел множество раличных счастья проб.

Как жизнь та ни гусна, но я об ней жалею,
Я небом был покрыт, а днесь покрыт землею,
Мой дом был целый свет, а ныне тесный гроб.

Хотя тема этого стихотворения, как, впрочем, и сонета «Когда вступил я в свет...», принадлежала к странствовавшим по европейским литературам, влияние Сумарокова очевидно. Помимо общего стихотворного размера (шестистопный ямб) и сходного характера стиля, вполне аналогичны в обоих сонетах и следующие признания говорящего лица:

«Как жизнь та ни гусна, но я об ней жалею». (Херасков)

«Но как ни горестен был век мой, я стоною,
Что кончается сей долгий страшный сон». (Сумароков)

Близость с Сумароковым обнаруживается и в его позиции в отношении использования словесных повторов. Отмеченная В. Я. Брюсовым «любовь Хераскова к фигуре повторения»¹⁰⁵ побеждает строгие сонетные запреты Буало и Тредиаковского:

«*Чужим* я был одет, *чужим* я и питался».

«*Всяк* пищу мне давал, и мною *всяк* гнушался».

«Я небом был *покрыт*, а днесь *покрыт* землею».

(Ср. у Сумарокова: «Когда *вступил* я в свет, *вступив* в него вопил»).

Принимая для сонета сумароковский «восходящий» шестистопный ямб, Херасков не вполне выдерживает рифмовку катренов. Если рифмы в секстете его «Сонета и Епитафии» построены по схеме DDe FFe, то есть так же, как и в двух переводных «московских» сонетах Сумарокова, то четверостишия рифмуются им соответственно AbbA AcAc. Такая рифмовка катренов не имела аналога в русской поэзии XVIII в., а впоследствии была оставлена самим Херасковым. В последующих сонетах он использует либо только две перекрестные, либо опоясанные рифмы в восьмистишии.

Говоря о художественных средствах, используемых в его сонете, следует отметить «невосприимчивость» поэта к сумароковским метафорам и образным сравнениям. По выражению В. Я. Брюсова, Херасков в стихах лишь «пересказывает мысль», он «не умеет творить образами»¹⁰⁶.

Зато свой излюбленный троп — олицетворение отвлеченных понятий¹⁰⁷ («Но свет, прирав меня, как сына воспитал», «Всечасно был гоним я в свете роком строгим») — Херасков использует в сонете.

Вместе с тем лирическая ситуация сонета Сумарокова существенно им трансформирована. Само заглавие как бы «уточняет» тему сонета («Сонет и *Епитафия*»), оправдывает иное ее решение. Обращает на себя также внимание, что сонет помещен Херасковым в одну журнальную подборку с «Одой господину В***», где утверждались прямо противоположные содержащимся в сумароковском сонете жизненные принципы:

Херасков

«Не ищи ты счастье славы,
Мысль в богатство не вперяй
И душе своей отравы
Ослепленно не желай»¹⁰⁸.

Сумароков

«Я в мужестве хотел имети честь и славу.
.....
При старости пришли честь, слава и богатство».

Иная трактовка темы, заданной сумароковским «образцом», обусловлена прежде всего иной системой жизненных ценностей для Хераскова, обусловленной в свою очередь свойственным этому поэту мировоззрением «дворянского стоицизма»¹⁰⁹. Г. Н. Поспеловым было отмечено, что ценностью, по Хераскову, «являлось прежде всего само сознание ненадежности и бренности человеческой жизни. Это сознание дает, по его мнению, необходимое спокойствие, своеобразную моральную примиренность с неизбежными испытаниями судьбы»¹¹⁰. Ясно поэтому, что само недовольство окружающим сумароковского героя не могло быть в принципе принято Херасковым, для которого слава и честь, богатство и чины (т. е. как раз то, о чем скорбит и к чему «прилепляется» сумароковский герой) есть не что иное, как

«... пустой надежды тени,
От степени до степени
К бедству нас спешаши весть»¹¹¹.

Мотив неудовлетворенности жизнью на каждом ее этапе (в детстве, юности, зрелости, старости) сменяется в «Сонете и Епитафии» умиротворенным смирением. Лирический субъект у Хераскова, несмотря на превратности «рока строгого» («убогим сиротой от матери остался», «мною всяк гнушался»), «отцами всех на свете почитал».

Смещение акцента Херасковым на «странничество» героя по жизни,

гонимого «в свете роком строгим», определило и пересмотр композиционного построения сонета: отпала надобность в последовательном показе «мучений» героя (Сумароков), зато на первый план выдвинулась характерная «эпитафическая» оппозиция: «свет» — «гроб», вынесенная и в «острую мысль» сонетного ключа:

«Мой дом был целый свет, а ныне тесный гроб».

В процитированном выше стихе противопоставлены не только пространственные понятия («целый свет» — «тесный гроб»). Слово «свет», проходящее через всю словесную вязь «Сонета и Эпитафии» (оно повторяется здесь 5 раз!), многозначно у Хераскова. «Свет» соотносится и с миром, где «жил» герой («Я век свой по свету за пищу скитался»), и с людьми в этом мире («Но *свет*, прияв меня, как сына воспитал, / Всяк пищу мне давал, и мною всяк гнушался»). Таким образом смысловая антитеза («свет» — «гроб») служит здесь пояснением, конкретизацией общей оппозиции сонета — жизни и смерти. Распределение темы в архитектурных единицах стихотворения в полной мере отвечает этой оппозиции: в двух катренах и первом терцете дается ретроспективная оценка условным автором своего жизненного пути, заключительный же терcet подводит итог жизни:

«Как жизнь та ни гнусна, но я об ней жалею,
Я небом был покрыт, а дньсь покрыт землею,
Мой дом был целый свет, а ныне тесный гроб»¹¹².

Важно, что разработка ситуации, заданной сумароковским сонетом о «горестях жизни», привела к иному тематическому решению. «Философическая» тема сонета проецируется Херасковым на жанр с явственно очерченным тематическим репертуаром — эпитафию.

Видно, что отсутствие в поэзии Сумарокова закрепленных за сонетом строго определенной темы и ситуации способствовали формированию нескольких жанровых разновидностей сонета — сонета панегирического, сонета любовного, сонета «петиметрского» (в конечном счете сатирического) и сонета «философического». Особенно наглядно эта тенденция проявится в 60-е годы, когда «московские» поэты будут прямо соотносить каждую из указанных разновидностей сонета с поэтикой «старшего» в тематическом отношении жанра. «Сонет и Эпитафия» Хераскова — первый осознанный опыт подобного соотнесения. В 1755 году Сумароков печатает в «Ежемесячных сочинениях» свой перевод сонета Де Барро¹¹³.

Великий боже! Твой исполнен правдой суд,
Щедроты от тебя имети смертным сродно,
Но в беззаконии все дни мои текут,
И с правосудием простить меня не сходно.

Долготерпение ты должен окончатъ
За тьму моих грехов по правости устава,
И милосердие днесь должно умолчатъ.
Того теперь сама желает слава.

Во мщеньи праведном ты тварь свою забудь;
Пренебрегай ток слез и тем доволен будь,
Греми, рази, свою ты ярость умножая!

Хотя и трепешу, я чту твой гнев, стена,
Но в кое место ты ударишь, поражая,
Не крыла чтобы где Христова кровь меня?

Обращение его к сонету, который ранее перевел Третьяковский, было, по-видимому, вызвано желанием окончательно развенчать авторитет русского «законодателя» сонета. Переводы двух поэтов классического сонета и воспринимались современниками как поэтическое состязание в этом жанре. Так, в рукописном сборнике второй половины XVIII века читателем переписаны вместе сумароковский «перевод французского сонета сочинения Баррова» (1756) и вслед за ним «Сонет с славного французского де Барова» Третьяковского¹¹⁴ (1752). Существенно отметить, что эти стихотворения помещены здесь среди сатирических эпиграмм и полемических выступлений поэтов 50-х годов¹¹⁵. Уже одно это обстоятельство свидетельствует об активности названных переводов в литературном процессе XVIII века, о значимости полемики, развернувшейся вокруг сонета, в русской литературе того времени.

Есть основания расценивать сумароковский перевод как попытку опровергнуть и экспериментально доказать несостоятельность важнейшего правила Третьяковского — «высокости» сонета, якобы подсказанной ему оригиналом Де Барро. У Третьяковского надо было отнять его «феникс» — опору ложного, с точки зрения Сумарокова, вывода о присущих сонету «важности» и «велелепии».

В этом сумароковском сонете нельзя не заметить точности переводчика в передаче текста Де Барро — воспроизведение слова «impiete» («Но в *беззаконии* все дни мои текут»), от чего ранее отказался Третьяковский¹¹⁶.

Поскольку за словом в поэтической системе Сумарокова было закреплено строго определенное значение, а на разграничение им понятий «порок» и «беззаконие» указывал сам поэт (ср.: «Не называйте пороками беззаконий... Мы грешны и все природы одинаковой, но плут из нас не всякий»¹¹⁷), поскольку в переложениях псалмов, как указывала Л. Ф. Луцевич, Сумароков избегал говорить о «беззаконии»¹¹⁸, естественно предположить, что говорящее лицо его сонета-перевода — это

именно беззаконник, а не грешник. Беззаконие же, по Сумарокову, есть высшая ступень человеческого падения, а беззаконник — «человек, лишенный человечества», «противнее хищного зверя»¹¹⁹.

Поэтому теологический силлогизм, заключенный в двух последних стихах 2-го терцета:

«Но в кое место ты ударишь поражая,
Не крыла чтобы где Христова кровь меня!», —

приобретает здесь совершенно иную, чем у Тредиаковского, окраску. Апеллируя к «правде», но рассчитывая в то же время на спасение (Христова кровь), беззаконник тем самым кощунствует, ибо «усугубляют беззаконие свое, надеющиеся... на долготерпение вышнего»¹²⁰. Это позволяет увидеть в нем одного из тех классических злодеев, которые впоследствии предстанут на русской сцене в сумароковских комедиях. Так, в комедии «Опекун» (1765) Сумароков покажет Чужехвата, стоящего перед алтарем и произносящего молитву. «А покаяние все грехи очищает, — вешает злодей, — покаюся часа за два до смерти, да в те же войду в царство небесное ворота, в которое и вы»¹²¹. Подобно грешнику из перевода Де Барро, Чужехват также называет сам себя беззаконным («Я человек самой грешной и *беззакония* превзыдоша главу мою»¹²²).

Ясно, что автор и лирический субъект не сливаются в сонете Сумарокова, как это было в «высоких» поэтических жанрах, например, в оде, где, по меткому замечанию Г. А. Гуковского, сам поэт являлся «носителем лирического волнения»¹²³. В переводе же Тредиаковского автор и говорящее лицо сонета (грешник вообще) могли быть отождествляемы.

Возможно, своим «переложением» стихотворения Де Барро Сумароков намеревался указать на неадекватность воспроизведения Тредиаковским французского сонета-«Феникса».

О том, что сумароковский «образец» Де Барро полемичен соответствующему опыту Тредиаковского, может свидетельствовать и нарушение здесь рифмовки оригинала (aBaB cDcD вместо двух рифм в катренах). Подобное нарушение трудно объяснить недостатком поэтической техники Сумарокова (ею поэт, как показали его предшествующие сонеты, а также «Баллад» 1755 года, владел в совершенстве). Необходимо учитывать, что сонет с четырьмя рифмами в катренах предназначался именно для поэтического состязания, в ходе которого он должен был превзойти сонет с двумя рифмами. Таким образом, в случае «победы» в состязании текста Сумарокова (в чем поэт, по-видимому, не сомневался) мог быть экспериментально доказан тезис¹²⁴ о необязательности для сонета декларируемого Тредиаковским правила двух рифм в катренах.

Если «важность и благочестивость» сонета-перевода Сумарокова могла быть поставлена под сомнение (особенно если учесть предшествующий опыт Тредиаковского), «высокость» слога этого стихотворения (ср.: «щедроты», «правость», «днесь», «трепещу» и т. д.) на фоне среднепоэти-

ческих по своей лексике прежних его сонетов была совершенно очевидна. Факт этот имел значение не только для последующей сонетной поэзии самого Сумарокова, но и для поэтов его окружения: «высокость» слога сонета способствовала в дальнейшем определенному «возвышению» тематики жанра. Так, в конце 50-х годов изменение претерпевает любовный сонет. Тема петиметрских увещаний красавиц и красавцев сменяется темой «страданий любви несчастной»¹²⁵. Наряду с этим лирические ситуации, разработанные Сумароковым, используются уже в панегирических целях.

В 1756 г. в «Ежемесячных сочинениях» появляется анонимный сонет «Красуйся, о Нева, град славный протекая». Влияние Сумарокова обнаруживается здесь не только в избранном стихотворном размере сонета («восходящем» шестистопном ямбе) и в использовании четырех рифм в катренах — само обращение к реке как символу мощи российского государства навеяно автору «московскими» сонетами. Однако, если течение Москвы-реки у Сумарокова размеренно и плавно («Всегда ты в тишине теки в своих берегах»), то волны Невы уподоблены грому, призванному «умягчить врагов кичливый нрав». Величие реки «усиливается» тем, что воды ее отражают «зрак» Елизаветы — Богини, как ее называет автор. Мощь Невы уподобляется величию монархини — продолжательницы дела Петра («Вспомни им (врагам — *Л.Б.*), кто был Богини сей отец»). По сути дела похвала реке перерастает в панегирик «дщери Петровой». (Аналогично в III сонете Сумарокова — «Москве» (апр. 1755 г.) любование «градом русских городов» было предлогом для восхваления «любезной»).

«Но ты своими зрак Ея кропя струями,
Столь мною почтена пред прочими реками,
Сколь мною превзошла Она весь смертных род».

Интимная окраска, таким образом, исчезает. На смену «щедроты превысокой» России к друзьям (Сумароков) выступает актуальная в то время тема беспощадности ее к своим недругам, которые на Неву «все с завистью взирают и часть свою кляня всечасно повторяют: / “Почто не мы Невой, иль нет в ней наших вод”»¹²⁶. Выдвижение автором сонета этого мотива во время только что начавшейся Семилетней войны знаменательно.

Сонет «О, вольность! мне тебя до смерти не видать», подписанный криптонимом С. Н. (С. В. Нарышкин)¹²⁷ тематически продолжает и развивает тему любви, «открытую» для русской сонетной поэзии Сумароковым. Однако в стихах Нарышкина мы не находим ни эпикурейских увещаний красавиц, ни обличительных филиппик петиметра. Изображается состояние «плена духа» отвергнутого возлюбленного («Пока мой в теле дух, я в плене должен быть»). Страсть к той, кто «тщила... навеки позабыть», оказавшаяся сильнее разума (мотив, характерный для

любовной лирики Сумарокова вообще), выступает как обоснование «растерзанности мыслей» говорящего лица. При этом композиция сонета С. Нарышкина строится таким образом, что в двух катренах характеризуется состояние лирического субъекта («И в горестях уж стал противен мне весь свет»), в секстете же объясняется причина этого состояния: «Я вечно осужден судьбою ту любить... / И кто уж не моя, о той вздыхать всегда».

Тема становится отвлеченной, адресат исчезает вовсе, заменяется апострофируемым понятием («О, вольность»). Предмет сонета становится более «высоким». (Напомним, что даже «таинственный муз уставов их податель», Н. Буало считал допустимым изливать скорбь в сонетах).

Конечно, тема, которую С. Нарышкин использовал для сонета, была сродни элегической поэзии, которая в то время только начала складываться. Тем не менее сам факт отказа поэта от «любовных стиходейств» в духе рекомендаций «Автора» И. П. Елагина показателен. Он говорит о пересмотре бытовавшего мнения о пригодности сонета исключительно для упражнений петиметров.

Заслуживает внимания использование в сонете исключительно мужских рифм (abab cdcd eef ggf). Такая рифмовка свидетельствует об отсутствии в России правил сонета, регламентирующих чередование клаузул.

К излиянию «любовной муки» в сонете обращается и А. А. Ржевский. В подготовленную им для «Ежемесячных сочинений» стихотворную подборку, частично опубликованную в февральском номере журнала за 1759 год, вошли также и четыре сонета¹²⁸. (См. Прил. I, 6—9). Не ставшие достоянием читателей ежемесячника, они представляют несомненный историко-литературный интерес. Становится очевидным и пересмотр Ржевским своей прежней «петиметрской» программы для сонета, и стремление его к созданию жанрового цикла.

Все сонеты (они открывают стихотворную подборку) объединены единым лирическим субъектом. В первом сонете «Не воображайся мне, о злое разлученье!» звучит мотив предполагаемой разлуки героя с градом, где живет его возлюбленная. Используется лирическая ситуация одного из переводов Сумарокова из П. Флеминга («Москва»). Как и у Сумарокова, «любезный град» связывается Ржевским с «любви мученьем»:

«В тебе любовную узнал *последню рану*,
Которую носить я вечно в сердце стану,
Доколе не умру, доколь жить буду я».

В следующем сонете (Сонет II. «О образ дорогой! души моей владетель!») раскрывается «ран сердца моего причина» — это «любезнейшая». Образ этот, конечно, лишен каких-либо конкретных черт, как и у героинь любовной лирики Сумарокова. Это именно «тенз драгой», преследующая говорящее лицо как наваждение. Примечательно здесь исполь-

зование анафор, повторов, вообще характерных и для более поздней поэзии Ржевского:

«Престань в уме моем, престань ты воображаться
Престань во всех местах себя ты мне являть.
Хотя минуту дай в покое мне остаться
И мысли престань смущенны волновать.
Куда я не пойду искать себе покою,
Везде я вижу там драгую пред собою,
Но, зря во всех местах, страдаю и грущу».

В III сонете («Немилосердный рок! судьбина раздраженна») мотивируется нежелание говорящего лица расстаться с «любезной». «Мука» его нарастает, достигает своего апогея:

«Дай зреть любезную хоть на одну минуту.
Иль покажи ее хоть в сладком сне.
.....
Какими б я назвал драгие те минуты?
Окончились бы все мои мученья люты
И трона б не хотел узря ее иметь».

Наконец, в четвертом сонете («Не плач любезный взор, сноси сердечну муку») разлука становится явью. Лирический субъект «поспешает» туда, куда зовет его долг («Готовит Марс в своем мне поле лавр иль смерть»). Конфликт между «страстью» и «долгом» изображается Ржевским с помощью введения целой системы смысловых антитез — прием, характерный и для его сонетов 60-х годов:

«Как сын отечества туда (на Марсово поле — Л.Б.) я
поспешаю —
Но как любовник я грущу и въздыхаю.
Здесь страсть метет мой дух, туда мя долг зовет».

Обращает на себя внимание, что все четыре сонета Ржевского имеют одинаковую рифмовку: AbAb Cd Cd Eef GGf. Это также придает циклу известную структурную целостность. В цикле используется и свойственный поэзии Ржевского 60-х годов прием создания эффекта «удивления» путем умышленного введения читателя в заблуждение (провоцирование на ложную отгадку)¹²⁹. Так, в первых трех сонетах цикла возможность расставания героя с возлюбленной последовательно и настойчиво отводится поэтом («Не воображайся мне, о злое разлученье!»; «Мне горестней сто крат тебя не воображати»; «И трона б не хотел, узря ее, иметь»); в четвертом же сонете «любовник верный» покидает любезную и «поспешает» туда, «где слава ожидает». Впоследствии стремление «удивить» читателя приведет Ржевского к асимметричному построению сонета, где неожиданная отгадка будет заключена в сонетном ключе, а в 13

предшествующих стихах возможность таковой будет всячески затушеваться¹³⁰. Видно, что первоначально этот прием Ржевского апробирует на более широком словесном материале (стихотворный цикл) и лишь затем на более узком (отдельное стихотворение). По всей видимости, факт этот свидетельствует об определенной эволюции поэтического мастерства Ржевского. В то же время он подводит и к постановке более общей проблемы — значимости в русской поэзии XVIII века цикла произведений одного стихотворного жанра (как первоначального этапа освоения его) в деле последующего осмысления художественной специфики, выразительного строя данного жанра в процессе его становления¹³¹.

В цикле Ржевского, как и в сонете С. В. Нарышкина, используются формулы, встречающиеся и в элегической поэзии. Это и «тьнь любезна», и «во всех местах» и «горесть люта» и т. д. Однако ряд мотивов цикла мы не находим в элегиях XVIII века. Так, Ржевским вводится в цикл характерный классицистический конфликт «страсти» и «долга»: «сын отечества» покидает «град», в котором живет возлюбленная, и «поспешает» на Марсово поле. В элегиях же, наоборот, страсть, «метущая дух», всецело овладевает героем, парализует его действия. Ясно поэтому, что любовный сонет для раннего Ржевского — это не просто «сжатие» элегической темы, а поиск новых ситуаций. Неслучайно Ржевский, перерабатывая впоследствии три сонета из цикла (к ним были добавлены еще по два стиха) назовет их не элегиями, но «Одами любовными»¹³².

Отметим еще один знаменательный факт. Своеобразный «стоицизм» лирического субъекта цикла Ржевского (никакого компромисса между служением обществу и личными интересами) откровенно полемичен позиции петиметра (Сонет I «К красавцу»), который «в свет произошел красотками владети». Это подтверждает высказанное ранее предположение о разграничении поэтами-сумароковцами в конце 50-х годов сонета любовного и сонета петиметрского. Еще очевиднее становится сатирико-обличительная тенденциозность «петиметрских» сонетов.

Обособленное место в стихотворной подборке, подготовленной А. А. Ржевским для «Ежемесячных сочинений», занимает «Сонет или мадригал Либере Саке, актрисе италийскаго вольнаго театра». Он помещен в конце подборки без подписи, в то время как под другими произведениями стоят инициалы «А.Р.».

Сонет посвящен актрисе из итальянской труппы Г. Б. Локателли Либере Сакко, которая находилась в России с 1757 по 1760 год¹³³. Комплиментарная характеристика Либеры, возбуждающей «плеск во уши» русской театральной публики, завершалась весьма недвусмысленным намеком на «сильных мира сего»:

«Хоть неких дам язык клеветет ты хулою,
Но служит зависть их тебе лишь похвалою,
Ты истинно пленять сердца на свет рожденна»¹³⁴.

К числу «неких дам» исследователи обычно относят императрицу Елизавету Петровну. Ее гнев и явился причиной изъятия текста сонета из нераспроданной части тиража журнала. Чем же был вызван гнев Елизаветы Петровны? Некоторые исследователи, ссылаясь обычно на мемуары Я. Я. Штелина, полагают, что соперничество известных танцовщиц Сакко и Белуцци, в значительной степени определившее успех спектаклей труппы Г. Б. Локателли, раздражало императрицу, не терпевшую театральных состязаний, а потому похвала одной из соперниц в «Сонете или мадригале» и навлекла на себя монаршую немилость¹³⁵. Однако, в своих «Сокращенных известиях о русских танцах и театральных в России балетах» Я. Я. Штелин наряду с «славнейшими госпожами» Сакко и Белуцци называют (в числе рядовых участников труппы!) «двух сестер господина Сакки, девиц Либеру и Андреану»¹³⁶. Это невольно наводит на мысль, что «девица» Либера Сакко, возможно, и не участвовала в состязаниях «славнейших танцовщиц»¹³⁷. В свете этого более правдоподобными выглядят объяснения Н. Д. Кочетковой, отметившей, что «императрица... ревниво относилась к похвалам чужой красоте, а слова о “неких дамах” могли задеть ее и других влиятельных особ»¹³⁸.

В самом названии — «Сонет или мадригал» учтены как формальный, так и тематический критерии стихотворения (сонет по форме, мадригал по «материи»). На возможность такой трактовки сонета было указано еще Третьяковским, отметившим в «Новом и кратком способе», что «Сонет... есть некоторый род Французского и Итальянского мадригала»¹³⁹. Но совпадение с Третьяковским здесь мнимое. В отличие от Третьяковского (1735), мадригал у Ржевского не был «высоким» жанром. В его поэзии мадригал — жанр любовный¹⁴⁰; панегирики же «на представление» театральных спектаклей для Ржевского — «Стихи», а не мадригалы¹⁴¹. Сопоставление «Сонета или мадригала» и «Стихов» девицам Нелидовой и Борщовой также обнаруживает разность «материй» мадригала и «Стихов» Ржевского. Если Л. Сакко «похваляется» исключительно за ее природную красоту («... красотой зажгла сердца и души»; «на все глаза приятно казалась», «ты истинно пленять сердца на свет рожденна» и т. д.), то Нелидова «естественной игрой всех привела в забвенье», а Борщова «зрителей сердца... *пением* зажгла», т.е. внимание акцентируется здесь именно на «театральном искусстве», а не на внешних данных исполнительниц.

Восхваление пленительной красоты Л. Сакко (а не ее артистического мастерства) содержалось в «Сонете или мадригале». Если наши сомнения относительно популярности Л. Сакко обоснованы, то словословия А. Ржевского итальянской «актрице» могут быть рассмотрены как возможная линия «петиметрского» сонета. На правомерность такого рассмотрения указывают не только сходные комплиментарные обороты мадригала Л. Сакко и не увидевшего свет сонета «К красавцу». (Ср.:

«Тебя натура в свет когда производила, / То образ красота дала тебе сполна. / Я мню, что все в тебя таланты истощила» и «Довольное число талантов истощила / Натура для тебя как ты на свет рождалась»; «Покуда есть краса, любовь в *сердцах* сжигай» и «Ты в них *красой* зажгла сердца и души.») Позднее, в журнале «Свободные часы» (1763) Ржевский будет писать о том, что петиметры «ходят в театральные позорищи, чтобы... поддерживать славу той актрисы, которая им не по искусству театральному нравится»¹⁴².

Обращают на себя внимание женские клаузулы «Сонета или мадригала»: АВАВ CDCD EEF GGF. Такой рифмовки мы не находим в русской поэзии XVIII века. Возможно Ржевский умышленно воспроизводит здесь итальянскую сонетную рифмовку.

Слава ТрEDIAKовского-сонетиста была восстановлена... его литературным соперником Сумароковым. В июне 1759 года он печатает сонет ТрEDIAKовского о добродетели в издаваемом им журнале¹⁴³.

СОНЕТ

*из сей греческия речи «Στεφει τιμωντας αυτη αρετη»,
то есть: «Добродетель почитающих венчает»*

Желает человек блаженства непреложно.
Сему — высокий чин, и сила тем, и честь;
Тот, счастья себе в богатстве чая ложно,
Приумножает все, обилие что есть.

Роскошествуя иной сластями, сколько можно,
Не видя ж, ослеплен, какая в оных лесь,
Благополучна мнит себя неосторожно;
И их на всякий час стремится выше взнесь.

Ах! чувствует он сам тьмы целы недостатка,
И множество свое зрит малым без придатка:
Хотя достиг конца, но мил едва успех.

Иль тщетно дал ему хотения содетель?
О смертный! умудрись: безмерность кажда грех,
А средство всех довольств — едина добродетель.

В «Предуведомлении» к 12 тому «Римской истории» Роллена¹⁴⁴ этот сонет (в несколько измененном виде) включен в рассуждение о том, что считать окончательным человеческим благом. В сонете о добродетели ТрEDIAKовский выразил свое понимание нравственного смысла «Римской истории» — книги, которая стала для русской общественной мысли XVIII столетия своего рода кодексом гражданской морали. Знаменательно, что этот сонет попадет впоследствии в «Письмовник» Н. Г. Курганова, выдержавший 10 переизданий (из них пять в XVIII веке).

Размер этого сонета ТрEDIAKовского уже не «гекзаметр хорейческий»,

а шестистопный ямб — сонетный размер, утвержденный и канонизированный Сумароковым¹⁴⁵. Подобно Сумарокову, в сонете о добродетели мы находим чередующиеся мужские и женские клаузулы: AbAb AbAb CCd EdE. (Правда, сохранена характерная для сонетов Тредиаковского перекрестная рифмовка в катренах).

Сонет о добродетели, как впоследствии пояснит сам Тредиаковский, обличает тех, кто «последним самым благом поставляет или гражданские чести и высокие степени, или роскоши и сладострастие, или богатство и сокровища»¹⁴⁶. В двух катренах сонета и перечисляются эти ложные, с точки зрения поэта, человеческие устремления к блаженству: «высокий чин», «сила», «честь» (2 стих), «богатство» (3—4 стихи), «роскоши и сладострастие» (5—8 стихи). Тредиаковским достигается таким образом тематическое единство катренов. В первом терцете показывается, что подобные человеческие желания и не могут принести блаженства:

«Ах! чувствует он сам тьмы целы недостатка,
И множество свое зрит малым без придатка,
Хотя достиг конца, но мил едва успех».

Здесь нетрудно заметить тематическое сходство сонета с сумароковским мотивом неудовлетворенности жизнью (сонет «Когда вступил я в свет...»). По сути дела в первых 11 стихах Тредиаковским изображается аналогичное Сумарокову состояние «скорби» лирического героя, делающее ему «в довольствии препятство». Тредиаковский, однако, не ограничивается простой констатацией факта недовольства, а объясняет причину его. В заключительном терцете он уготовляет моралистическую сентенцию: «одна токмо Добродетель есть истинное Орудие к достижению того совершенного блага, полное довольство соделывающего сердцу»¹⁴⁷:

«Иль тщетно дал ему хотение содетель?
О смертный! умудрись: безмерность кажда — грех,
А средство всех довольств едина добродетель».

Таким образом, неудовлетворенность, по Тредиаковскому, неизменный спутник человека, забывшего, что «средство всех довольств едина добродетель».

Сонет Тредиаковского отличает от сумароковского сонета ярко выраженный «учительный» характер. Повествование ведется здесь не от первого лица (Сумароков), а от третьего (ему, тот, мной, тем), что делает тему отвлеченной. Адресат сонета — человек вообще, «смертный», который должен «умудриться» наставлением автора.

Тредиаковский неукоснительно соблюдает и заимствованное из Н. Буало правило о запрете дословных повторов. Не вполне синтаксически и тематически самостоятелен у него и сонетный ключ, что также продик-

товано максимами Н. Буало¹⁴⁸.

Существенно отметить, что в стихах о добродетели достигается единство «важности» темы сонета и ее актуальности, то есть по сути дела снимается сам предмет прежних полемических споров о «составе» жанра. Дело в том, что, попав на страницы сумароковской «Трудолюбивой пчелы», сонет ТрEDIAKовского существовал и воспринимался уже в контексте этого издания: идейная направленность сонета ТрEDIAKовского выступает в журнале не сама по себе, а уже в интерпретированном издателем — Сумароковым — виде. Осуждение устремлений к роскоши и великолепию в сонете ТрEDIAKовского, как, впрочем, и в материалах других сотрудников журнала, носило весьма расплывчатый, абстрактный характер: «вся тяжесть борьбы с придворно-вельможной верхушкой ложилась на одного Сумарокова»¹⁴⁹. Однако то, что было выражено ТрEDIAKовским в самой общей форме, приобретало в произведениях Сумарокова, опубликованных в «Трудолюбивой пчеле», острое социальное звучание. Так, обличение стяжателей богатства вообще выросло у Сумарокова в бичевание «крапивного зелья» и «хамова поколения подъячих»¹⁵⁵. Воспевание ТрEDIAKовским «толь драгого имени» добродетели соседствовало в сумароковском журнале с изображением того, «в каком презрении прямая добродетель»¹⁵¹.

Тезис о том, что именно Сумароков создал у нас «искусство» сонета¹⁵² нуждается в существенных уточнениях, поскольку здесь не учитывается и предшествующая русская сонетная традиция (ТрEDIAKовского), и взаимовлияние двух поэтов, разрабатывавших этот жанр в России. О воздействии на Сумарокова сонетных правил ТрEDIAKовского говорит сам факт развернувшейся между ними полемики вокруг сонета. Это воздействие показывает и дальнейшая эволюция этого жанра в творчестве Сумарокова. Если поначалу стремление избежать в сонете «хитрой ... суеты» привело Сумарокова к актуализации тематики жанра или к разработке ситуации, не имевшей аналогов ни в одном из освоенных русской поэзией жанров (сонет об умерщвленном «младенчике»), то после поэтического состязания с ТрEDIAKовским (перевод Де Барро) поэт обратился именно к сонету «важному», который отстаивал ТрEDIAKовский. Так, его сонет 1769 года¹⁵³ — молитва отчаявшегося человека («К тебе, о боже мой, молитву возсылаю / Не дай невинного в отчаянии зреть!»), а последний по времени сонет Сумарокова¹⁵⁴ представляет собой вариацию на тему 2-го стиха VIII псалма — с характерными «высокими» церковнославянизмами (паче, щедрота, веща, раби и т. д.).

Отметим, что подобное «возвышение» тематики и стиля сонетов Сумарокова могло быть замечено даже русскими читателями конца XVIII века, знакомившимися с творчеством поэта по изданному Н. И. Новиковым Полному собранию всех его сочинений, где сонеты располагались в хронологической последовательности¹⁵⁵.

Представляет интерес и строфика последних сонетов. Если еще в 1756 году Сумароков выносит на суд читателей «образцовый» перевод

сонета Де Барро с четырьмя рифмами и, как видно, одерживает «победу» в поэтическом состязании с Трелиаковским, то впоследствии он не только в катренах «осмью слухи поражает рифмою двойною», но в своем сонете 1774 года выдерживает две рифмы и в секстете.

Закономерным для процесса становления жанра явилось оформление в русской книге середины XVIII в. устойчивого стереотипа напечатания сонетов с интервальной разбивкой текста на два катрена (четверостишия) и два терцета (трехстишия). На создание такого стереотипа оказали влияние не только собственно теоретико и историко-литературные факторы (формирование теории жанра в России, живой литературный процесс), но и образцы напечатания сонетов в иностранных книгах. Именно на эти образцы и ориентировались русские поэты, что помогло им лучше осознать своеобразие жанра, архитектуру строфической формы сонета.

Процесс выработки устойчивого стереотипа напечатания русского сонета занял более двух десятилетий.

Первый русский сонет из «Примечаний на Ведомости» (1732) печатается без интервалов и представляет собой неразделенный четырнадцатистрочник. Такая издательская модель сонета отражала начальный период становления жанра, когда в России еще не были восприняты сонетные правила и необходимость деления сонета на отдельные архитектурные единицы еще не осознавалась.

«Кратчайшие и ясные» правила эти были сформулированы Трелиаковским в 1735 г. Согласно его правилам, сонет делится на «два четверостишия на две токма смешенные рифмы», и два трехстишия. Его сонет, напечатанный в «Новом и кратком способе», уже разделен на октаву (восьмистишие) и два терцета. Такая разбивка текста едва ли случайна. Трелиаковский, по-видимому, хотел подчеркнуть тем самым идентичность рифм в катренах, а также тематическую неделимость восьмистишия. Самостоятельность же терцетов выделена не только интервалами, но и типографскими «звездочками». Аналогичным образом напечатаны и более поздние сонеты Трелиаковского в его авторизованных изданиях (См. Прил. II, 1).

Сумароков идет дальше Трелиаковского в осознании самостоятельности каждой архитектурной единицы сонета. Конечно, это было подготовлено разработанной Трелиаковским теорией жанра, созданием им таких трудов, как «Новый и краткий способ...», «Наука о стихотворении и поэзии» Буало Депрео», «Способ к сложению российских стихов...». Но Сумароков отвергает практику Трелиаковского печатать сонеты с объединением двух катренов. И причина тому — не только отсутствие в сумароковских стихах обязательных двух рифм в восьмистишии (каждый катрен в его первых сонетах, в отличие от сонетов Трелиаковского, имеет две самостоятельные рифмы), но и несомненное влияние традиции напечатания сонетов в издании П. Флеминга «Geist- und Weltliche Poëmata» (1660). В этой книге каждая архитектурная еди-

ница сонета напечатана с красной строки. (См. Прил. II, 2). При переводе на русский язык сонетов из этого сборника Сумароков, а вслед за ним и издатель «Ежемесячных сочинений» Г. Ф. Миллер принимают эту схему, но дополняют ее интервальной разбивкой. Таким образом, каждый катрен и терцет в его переводах печатается с красной строки и через интервал. (См. Прил. II; 3, 4).

Следующие три сумароковских опыта, напечатанные в юньском номере «Ежемесячных сочинений», имеют красную строку только в начале всего сонета, а не перед каждым катреном и терцетом. Интервальная разбивка текста не только сохраняется, но и дополняется типографскими «звездочками».

В «Сонете и Епитафии» Хераскова красная строка исчезает вовсе. Интервал же, по-видимому, оказавшийся более выразительным средством для выделения в печатном тексте каждой архитектурной единицы сонета, сохраняется.

Последующие издательские модели сонетов в русской книге 50-х годов XVIII в. характеризуются устойчивым интервальным делением, иногда «усиленным» «звездочками» и виньетками. Интервалы мы находим и в рукописных сонетах А. Ржевского, посланных им издателю «Ежемесячных сочинений».

Таким образом, устойчивым стал способ напечатания сонета, соответствующий его делению на два катрена и два терцета, что было воспринято русской поэзией от романской (и немецкой) сонетной традиции. Когда же в нашу поэзию вторгнулся сонет несколько иной формы, например, «английского типа», состоящий из трех катренов и конечного двустушия, издатели воспринимали его как нечто инородное, не укладывающееся в привычную модель. Там, в журнале «Вечера» 1772 г. (2-е изд.) напечатаны четыре сонета: три классического типа — с интервальной разбивкой текста и один — английского — без интервалов. (См. Прил. II, 5).

Примечателен и тот факт, что последующим переизданиям подвергались лишь сонеты с первоначальной интервальной разбивкой. Это говорит о том, что появление канонизированной модели напечатания сонетов произошло лишь тогда, когда уже осуществлялось становление этого стихотворного жанра. Появление устойчивого издательского стереотипа сонета также может свидетельствовать о его зрелости в отечественной поэзии.

В полемических спорах о сонете в процессе взаимодействия и взаимовлияния концепций Тредиаковского и Сумарокова формируется жанровый канон русского сонета XVIII века. Начинает оформляться тематический репертуар жанра. За сонетом закрепляется общепринятый метр (шестистопный ямб) и определенный строфический канон (14 стихов с чередующимися рифмами).

Разработанный в 50-е годы «Округ Сонетный» был воспринят поэтами сумароковской школы.

СОЗДАНИЕ ТЕМАТИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА СОНЕТА И ЕГО ОСНОВНЫЕ ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 60-х ГОДОВ XVIII ВЕКА

Дальнейшие процессы стабилизации жанровой формы сонета в русской поэзии связаны с творческой практикой литераторов, группировавшихся вокруг московских университетских журналов («Полезное увеселение», «Свободные часы», «Доброе намерение») и «стоящих на более или менее одинаковой идейно-художественной платформе»¹ М. М. Хераскова, А. А. Ржевского, братьев А. В. и С. В. Нарышкиных др.

Г. А. Гукковский назвал «московских» литераторов поэтами «сумароковской школы»², имея в виду непосредственное воздействие на их творчество опыта и примера старшего поэта. Однако, тем же ученым были выявлены и объяснены существенные расхождения, обозначившиеся как в общих мировоззренческих позициях Сумарокова и поэтов-херасковцев, так и в некоторых частных вопросах поэтики. Г. Н. Поспеловым отмечалось, что боевой темперамент Сумарокова и обличительный пафос его произведений сменяется у херасковцев сознательной пассивностью и ретроспективизмом, обусловленными самим мировоззрением поэтов этой группы³. И в поэтике херасковцев обнаруживается близость не только к творческой практике Сумарокова, но и к ранним поэтическим решениям Тредиаковского. Этот вывод, сделанный Г. А. Гуковским при анализе поэзии А. А. Ржевского⁴, к сожалению, не был еще в полной мере учтен в работах по истории литературы. Апробация его в исследовании о русском сонете XVIII века — жанре, сложившемся в результате взаимодействия традиций Тредиаковского и Сумарокова, тем более правомерна.

Результатом предшествующего освоения жанра русскими поэтами XVIII века явились выработка общепринятого метра, оформление определенного строфического канона и стереотипа напечатания текста сонета в отечественных книгах и «повременных» изданиях. В 60-е годы наиболее значимой становится задача систематизировать накопленный тематический материал, создать национальный репертуар жанра. Тематическая «разомкнутость» сонета, проявившаяся в поэзии Сумарокова, должна была оформиться в определенную систему, в которой за каждой из тематических групп (жанровых разновидностей сонета) были бы за-

креплены канонизированные признаки. Иными словами, и в области тематики должна была реализоваться общеклассицистическая тенденция — «сохранить жанр в его наиболее чистом виде»⁵.

Мы не находим непосредственной оценки сонета на страницах московских журналов⁶. Однако в статье М. М. Хераскова «Путешествие разума» содержится косвенное указание на смысл дальнейших поэтических поисков в этом жанре. Речь идет здесь о «мелких стихотворениях», к числу которых русские «пиитики» конца XVIII — начала XIX века неизменно относили и сонет⁷. «У них (мелких стихотворений — Л.Б.), — пишет Херасков — была болезнь одинакова, а именно лихорадка; по той причине теплота им надобна была, однако оживлять их не могла, и они без чувства валялись...»⁸.

Одним из действенных практических решений вопроса о необходимости для «мелких стихотворений» чувства и «теплоты», поставленного Херасковым, явилась дальнейшая разработка в 60-е годы любовного сонета. Уже одно обращение к подобной тематике, отвечающей поэтической формуле: «...Сердце воспалится, / Важность мыслей удалится»⁹, — свидетельствовало о том, что херасковцы вполне сознательно следовали в этой области сумароковской сонетной традиции, а не правилам Тредиаковского, предусматривающим для сонета неизменную «важную материю».

При создании любовных сонетов херасковцы естественно опирались на традицию Сумарокова. Вместе с тем в сонете использовались темы, ситуации, мотивы, принятые и освоенные иными жанрами любовной поэзии, — элегией, героидой и мадригалом. Сонетная традиция и воздействие других жанров сосуществовали подчас в пределах одного поэтического текста, а потому вопрос о доминирующем влиянии какой-либо одной из этих тенденций не всегда может быть однозначно решен. Пример тому — сонет М. М. Хераскова.

Мучитель! Для чего в стыде меня оставил
И клятвы данные в насмешку превратил?
Заместо нежности ты яд из уст пустил.
Порок ты превознес, а честность обесславил.

Ты мнишь, что ты вину ругательством исправил
И добродетели обидою купил.
Ты мнишь, что ты грехом вины свои покрыл,
Что наказания себя грехом избавил.

Опомнися, тиран, и клятву вспомяни,
Взгляни на небеса, на землю ты взгляни.
И воздухом ты мне, и жизнью заклинался.

Куда ни вздумаешь, неверный, ты ступить
И воздух, и земля тебе все станут мстить.
Со всеми, как со мной, ты с ними обязался.

Речь ведется здесь от лица женщины, обольщенной и оставленной в «стыде», что указывает на учет Херасковым ситуации, уже разработанной в жанре сонета Сумароковым (сонет «О, существа состав, без образа смешенный»), в котором героиня «к закрытию *стыда* девичества лишённой» была вынуждена уничтожить «несчастный плод» любви. Несомненна авторская ориентация на этот сонет, равно как и на весь июньский сонетный цикл 1755 года, куда он вошел. Монолог покинутой «мучителем» героини связан не только с общей темой цикла, но и с конкретными его мотивами¹⁰. Таким образом, херасковский сонет мог бы заместить сонет «О, существа состав...» в цикле. Однако в отличие от сумароковского, он обращен не к явно фиктивному адресату (умерщвленный «младенчик»), а к «неверному», обольтившему героиню. Непосредственные обращения к «мучителю» вполне последовательно выдерживаются на протяжении всего стихотворения; при этом отсутствуют всякого рода апострофируемые понятия, перифразы, стремящиеся разрушить возможность осмыслить сонет как реплику или послание¹¹. Такая композиция сонета представляется не случайной. Она в полной мере отвечает тенденции поэзии 60-х годов, когда «лирика как таковая, без мотивировки откровенности становится непонятной»¹². Осознание же жанра как краткой речи-реплики явилось необходимым оправданием лирической откровенности говорящего лица сонета. Мотивировка сонета Хераскова как непосредственного обращения к адресату тем очевиднее, что сонет переключается с его героиней «Армида», напечатанной несколько ранее (в мартовском номере «Полезного увеселения»)¹³. Можно засвидетельствовать тематическую близость сетований Армиды и сонета, совпадение в обоих текстах ключевых слов («неверный», «тиран», «мучитель», «земля», «яд» и др.). Отметим также использование в сонете характерных «заклинаний», посылаемых героиней неверному. В героине подобные заклинания развертываются в самостоятельные тематические мотивы (Армида непосредственно обращается к земле, аду, фуриям и т. д.); в сонете же они становятся элементом ситуации — землей и воздухом «мучитель» клялся героине в верности, и теперь земля и воздух должны покарать его за нарушение клятвы¹⁴. Соотнося ситуацию сонета с большим по объему стихотворным жанром, Херасков освобождает ситуацию героини от излишних здесь сюжетных и предметных деталей, отказывается от метафор, сравнений вообще. Зато в «мелком стихотворении» более заметна насыщенность его риторическими фигурами: вопрошениями, восклицаниями, анафорами, «наклонениями». Почти в каждом стихе встречаются антитезы, иногда двойные. («Порок ты превознес, а честность обесславил»), активно вводятся в текст оксимороны («Ты мыслишь, что вину ругательством исправил / И добродетели обидою ку-

пил, / Ты мнишь, что клеветой вины свои покрыл, / Что наказания себя грехом избавил?»)¹⁵.

Видно, что при разработке темы и ситуации другого жанра в сонете, они модифицируются: в данном случае сонет составляет как бы один из доводов монологов героиды, рельефно выделенный самой структурой «мелкого стихотворения».

Более наглядно жанрово-тематическая специфика сонета выявилась в результате его взаимодействия с ведущим жанром любовной поэзии XVIII века — элегией¹⁶. Интерес в этом отношении представляют два сонета на заданные рифмы, помещенные А. А. Ржевским и А. В. Нарышкиным в журнале «Полезное увеселение».

А. В. Нарышкин:

За то, что нежностью любовь мою *встречали*,
Прелестные глаза! вовеки мне *страдать*,
Вовеки вами мне покоя не *видать*,
Вы мне причиною несносных *печали*.

Надеждой лъстя, вы мне притворно *отвечали*,
Что время счастливо могу я *проводить*,
Что должен за любовь себе награды *ждать*,
Надежда сладкая! те дни тебя *промчали*.

Любезная! тебя напрасно я *люблю*,
Напрасно музами спокойствие *гублю*,
Суровости твои то кажут мне *всечасно*;

Но пусть я не любим, хоть буду век *тужить*,
Хоть буду о тебе вздыхати я *несчастно*, —
Ты будешь мне мила, доколе буду *жить*.

А. А. Ржевский:

На то ль глаза твои везде меня *встречали*,
Чтобы, смертельно мне любя тебя, *страдать*,
Чтоб в горести моей отрады не *видать*
И чтобы мне сносить жестокие *печали*?

Прелестные глаза хотя не *отвечали*,
Что буду жизнь, любя, в утехах *проводить*,
Я тщился радости себе от время *ждать*,
Чтобы несклонности часы с собой *промчали*;

Но временем узнал, что тщетно я *люблю*,
Что тщетно для тебя утечи я *гублю*
И страстью суетной терзаюся *всечасно*;

Однако я о том не буду век *тужить*.
Любить прекрасную приятно и *несчастно*,
Приятно зреть ее и для нее мне *жить*.

В ходе этого поэтического турнира каждым из его участников был сложен на одни и те же рифмы сонет, причем любовную тему «задали» поэтам сами рифмуемые слова («встречали» — «страдать» — «видать» — «печали» и т. д.), «набранные наперед»¹⁷. Вполне объяснимы одинаковые в обоих сонетах формулы любовной поэзии, которыми оперируют здесь Ржевский и Нарышкин. (Так, рифмуемые слова «встречали» — «отвечали» вызвали у обоих стихотворцев появление слов — «прелестные глаза»; слово «промчали» соотнесено с близким по значению — «дни» (Нарышкин), «часы» (Ржевский); «печали» — с синонимичными определениями — «жестокые» (Нарышкин), «несносные» (Ржевский) и т. д.). Иначе и быть не могло: разработанный и утвержденный еще Сумароковым образно-понятийный и лексический «аппарат» произведений любовной тематики был закреплен за соответствующими жанрами в поэзии русского классицизма. Смысл поэтического состязания не исчерпывается, однако, демонстрацией искусства буриме или легкого манипулирования словесными формулами. Обращают на себя внимание различные тематические решения, к которым приходят здесь Ржевский и Нарышкин, явственно обозначившиеся в заключительных терцетах стихотворений. Если в сонете Нарышкина отвергнутому «любезной» лирическому субъекту суждено «век тужить» и «вздыхати несчастно», то герой Ржевского не предается элегической скорби:

«Однако я о том *не буду век тужить*.
Любить прекрасную приятно и несчастно,
Приятно зреть ее и для нее мне *жить*»

Первым в «Полезном увеселении» помечен сонет А. В. Нарышкина, воспроизводящий характерную ситуацию послесумароковской элегии. Так, здесь мы узнаем, например, что когда-то «драгая» притворно отвечала чувству героя, вероломно лыстила его надеждой, что ныне она «кажет» ему суровости и несчастье героя стало уже очевидным¹⁸. Таким образом, для Нарышкина тема сонета в сущности ничем не отличается от темы канонической элегии.

Далее следует текст Ржевского. Его поэтическое решение поражает своей нетривиальностью, абстрагированностью от конкретной элегической ситуации. Героиня в этом сонете вообще бездейтельна: ее «прелестные глаза» с самого начала «не отвечали» страсти говорящего лица¹⁹. Самоценно для Ржевского само *состояние* влюбленного героя: ставшая

постоянным атрибутом элегии «горесть люта» трансформируется здесь в «приятности» несчастной любви. Показательно в его сонете это «наклонение» слова «приятно», соотношенного в поэзии того времени с «утехами» («приятные утехи»), которые как раз не мог сыскать элегический герой²⁰.

Внимание именно к состоянию любви (сонет на рифмы «набранные наперед» А. А. Ржевского), а не компонентам самой элегической ситуации, определили дальнейшие тематические поиски русских поэтов 60-х годов, обращавшихся к любовному сонету. Укажем в этой связи на анонимный сонет «Ты часто в том меня, драгая, укоряешь...»²¹, в котором герой, отводя упреки возлюбленной в холодности, говорит об испытываемом им некоем особом состоянии²². В 5—11 стихах дается краткая характеристика этого состояния. Оно становится легко узнаваемым благодаря своеобразному использованию в сонете разработанных в других жанрах приемов его изображения. Так, в сонете читаем:

«Хочу я речь вести, но тшусь ее прервать,
Пресекиши оную, бранюсь я сам с собою».

Прерывистая речь, эмфатическая напряженность слога характерны и для любовной элегии 60-х годов²³. Ограниченный объем текста как бы не позволяет воспроизвести прерывающиеся фразы, взволнованные паузы. Но одно указание на «сбивчивость» речи героя являлось характерной приметой его любви²⁴. Состояние героя разработано здесь менее тонко, чем в «сонете на рифмы набранные наперед» Ржевского, но оба сонета сближает именно абстрагирование от конкретной ситуационно-композиционной схемы элегии. Обращенная к «драгой» речь лирического субъекта может быть истолкована как реплика, предполагающая ответ героини, и в то же время сама является ответом на частые ее укоры.

Так же мотивировано лирическое высказывание в сонете А. А. Ржевского «Или я тем тебя, драгая, досаждаю»²⁵. Здесь не показываются «страдания любви несчастливой». «Несклонность» любимой не истребляет надежды на счастье.

Знаменательно, что в той же журнальной подборке Ржевского из «Свободных часов» следом за сонетом печатается элегия «Ты запрещаешь мне, мой свет, тебя любить»²⁶. В ней задана по сути дела аналогичная (хотя и несколько усложненная) ситуация: герой также «досаждает» любимой, также «нередко видает» ее. Но речь элегического героя заключает в себе слезную мольбу о жалости к тому, «кому милые ты и жизни и всего». Несмотря на близость формул и мотивов в сонете и элегии²⁷, они разнятся содержащимися в них характеристиками говорящего лица. «Прелютая тоска», восприятие жизни как «цепи бед» могут быть противопоставлены «надежде» говорящего лица сонета. В свете сказанного ясно, что помещение Ржевским в одну журнальную подбор-

ку элегии и любовного сонета связано с пониманием различий «материй» этих двух жанров. Именно поэтому при тонкой разнице ситуаций избираются разные жанры²⁸.

До сих пор мы рассматривали примеры соотношения сонета с жанрами любовной поэзии, заключающими в себе тексты большого объема — элегией и героидой. Интересно проследить и иной процесс: какие изменения претерпевали используемые в сонете тема и ситуация «малого» жанра? Обратимся к раннему мадригалу Ржевского, напечатанному в 1759 г.²⁹ и его сонету «Любовник некогда любезный в уверенье» (1763 г.)³⁰.

Мадригал и сонет сближают и тема власти любви над лирическим субъектом (показательно, что в обоих текстах «наклоняется» ключевое слово «власть» и производные от него), и построение стихотворений в форме монолога, непосредственно обращенного к «драгой», и аналогичные мотивы потери воли и сердца влюбленным героем. В мадригале, однако, понятия власти над сердцем и власти над волей героя не только никак не разграничиваются, но и отождествляются. Наоборот, в сонете власть над сердцем и волей развернуты в самостоятельные мотивы. Здесь говорящее лицо (лирическое «Я») рассказывает «драгой» о споре двух любовников, один из которых обещал отдать своей милой весь мир (I катрен), другой (II катрен) лишь, «*изображаючи...* свое мученье», утверждал, что она завоевала его сердце («Желаний всех моих едина ты влеченье»). Этот спор разрешается в секстете, где лирическое «Я», полемизируя со своими незадачливыми «предшественниками», уверяет «драгую» в своей любви³¹. Высказанный в мадригале тезис о власти любви над героем усиливается в сонете. Если в мадригале речь идет об *ослаблении* воли героя (поскольку вручение «драгой» сердца здесь акт произвольный), то в сонете (с помощью введенного в текст рассказа о двух любовниках) подчеркивается именно *потеря* говорящим лицом собственной воли.

Сонет «Любовник некогда любезной в уверенье...» открывает стихотворную подборку Ржевского в журнале «Свободные часы». Следом за сонетом здесь напечатаны еще один сонет и станс³². Сквозной темой, проходящей через все три стихотворения и объединяющей их, является та же тема власти «драгой» над героем. Во втором сонете «Когда я осужден на то моей судьбой...» любовь героя, парализующая его волю (ситуация, наметившаяся в I сонете), приносит ему лишь горести: героиня остается «несклонной», несмотря на то, что часто находится рядом с ним. Герою необходим выход из состояния «мученья», испытываемого им в присутствии любезной, и он находит его:

«Так удалюсь тебя, чтоб ближе зреть с тобою,
Любезная моя Сильвия, мне себя».

«Приятность» несчастной любви герой обретает благодаря игре собственного воображения, иллюзии, противопоставленной реальной «несклонности» Сильвии³³.

В стансе, напечатанном в той же подборке, та же ситуация, что и во II сонете: не обретая «утехи» в общении с любезной («Что в том утехи мне, что я всегда с тобою? / К мученью одному пред мной краса твоя»), герой также удаляется от нее³⁴. Очевидна жанровая специфика этого стихотворения: большинство любовных стансов в поэзии Ржевского характеризует, в отличие от сонетов, отсутствие мотивировки лирической откровенности. Любовные стансы не мыслятся поэтом как реплика или послание к адресату, но как лирическое излияние героя. А потому, несмотря на близость тематики этих (близких по объему текстов) жанров, нет оснований для отождествления их «материй» в поэтической системе херасковцев³⁵.

Таким образом, взаимодействуя с другими жанрами любовной поэзии, используя предшествующий опыт 50-х годов, в творческой практике херасковцев оформляется любовный сонет. Это краткая речь, неизменно обращенная к возлюбленной; фиксация состояния героя, из которого адресат должен сделать вывод о его любви.

Любовные сонеты херасковцев нельзя отождествлять с сонетами, направленными на пародирование щегольской культуры. Тема «презрения петиметрства» в начале 60-х годов продолжает оставаться актуальной для Сумарокова и поэтов его окружения³⁶. В сатирических «Письмах к наборщикам» А. А. Ржевского, опубликованных в журнале «Свободные часы» (1763), содержалась критика «любимцев и первосвященников Венериных». Осмеивая паразитический образ жизни и узко-эгоистические интересы галломанов-петиметров, Ржевский раскрывает значение слов «любить» и «сердце», так часто повторяемых «во свете петиметров и щеголих»³⁷. «Петиметры не имеют сердец ...», — замечает Ржевский; а потому комплиментарное обращение к красавице «владычица сердца» в устах вертопраха должно звучать не иначе, как «владычица языка» — ведь «красавицы никогда не выигрывают в любовном бою петиметрских сердец, а выигрывают петиметрские языки»³⁸. Тем самым момент искренности в излиянии чувства (требование, предъявляемое Сумароковым к жанрам любовной поэзии: «Коль хочешь то писать; так прежде ты влюбись»³⁹), а также «теплота» этого чувства (признанная Херасковым обязательной для мелких стихотворений⁴⁰) были в принципе невозможны в словесных «изъяснениях» петиметров. Речь петиметров мыслится Ржевскому манипулированием бессодержательными клишеобразными словесными формулами, имеющим единственную цель — «одерживать любовные победы»⁴¹. В свете сказанного ясно, почему «петиметрские» сонеты (созданные поэтом еще в 50-е годы) выделялись в поэзии Ржевского откровенным цинизмом тона, отчетливо выраженной целевой установкой — «... сердца собою вспламенить», и, как было показано, бедностью художественно-образительных средств.

К подобным «образцам» петиметрской поэзии можно, на наш взгляд, отнести и «Сонет, заключающий в себе три мысли...», напечатанный Ржевским в майском номере «Полезного увеселения» за 1761 год⁴².

СОНЕТ, ЗАКЛЮЧАЮЩИЙ В СЕБЕ ТРИ МЫСЛИ:

*читай весь по порядку, одни первые полустушишия
и другие полустушишия*

Вовеки не пленюсь
Ты ведай, я тобой
По смерть не пременюсь;
Век буду с мыслью той,

красавицей иной;
всегда прельщаться стану,
вовек жар будет мой,
доколе не увяну.

Не лестна для меня
Лишь в свете ты одна
Скажу я не маня:
Та часть тебе дана

иная красота;
мой дух воспламенила.
свобода отнята —
о ты, что дух пленила!

Быть ввек противной мне,
В сей ты одна стране
Мне горесть и беда,

измены не брегись,
со мною век любись.
я мучуся тоскою,

Противен мне тот час,
Как зрю твоих взор глаз,
Смушаюся всегда

коль нет тебя со мной;
минутой счастлив той,
и весел, коль с тобою.

Внимание исследователей привлекла курьезная «форма» этого стихотворения, восходящая к так называемым «кусочным» или «расколотым» сонетам, примеры которых мы находим во французской поэзии XVI века⁴³. Сонеты подобного типа при различных прочтениях могли заключать в себе тройкий смысл: «особливый» в каждом из полустушиший и во всем сонете; при этом неизменным условием являлось соблюдение сонетной рифмовки как в первом, так и во втором полустушишиях. Но более важен идейно-художественный смысл этого сонета Ржевского. Обращает на себя внимание руководство к прочтению стихотворения, вынесенное поэтом в заглавие сонета — «Читай весь по порядку, одни первые полустушишия и другие полустушишия». Первоначально надлежало прочесть «полный» сонет, а уже затем составляющие его «полусонеты». «Полный» же сонет заключал в себе уверения в вечной любви и верности, в то время как в «полусонетах» говорилось об охлаждении страсти и любви к другой красавице. Таким образом, заверение в любви («полный» сонет) в результате анализа (то есть последующего чтения отдельных частей стихотворения) оборачивалось на деле холодностью и изменой говорящего лица — единого для всех трех сонетов. Это в полной мере отвечало воззрениям поэта на петиметрскую «любовь»: «любить по-петиметрски» значило «уверять ... в своей любви как можно больше, а любить как можно меньше»⁴⁴. И сами «мысли» полустушиший — хула одной красавице и похвала другой — напоминают характерный для щеголей спор о

двух красавицах, о котором упоминает Ржевский (при этом восторженные слова о предпочтенной петиметром красавице неизменно сопровождались «ругательствами» и насмешками в адрес ее соперницы⁴⁵). Все вышеизложенные соображения позволяют охарактеризовать этот сонет Ржевского не как поиск «трудности ради нее самой»⁴⁶, а как опыт пародирования шегольской культуры. Вывод этот тем очевиднее, что в одном из своих публицистических очерков 60-х годов поэт, характеризуя русских петиметров, отмечал, что они усердно читают французские сонеты⁴⁷.

Как видно, настойчиво осуществляемая московскими журналистами критика петиметрства требовала в 60-е годы новой постановки, а следовательно, и новых решений в поэзии.

В 60-е годы «московскими» литераторами активно разрабатываются и сонеты философической тематики.

Содержание философской поэзии херасковцев определилось мировоззрением дворянской интеллигенции — «дворянским стоицизмом»⁴⁸. Г. Н. Поспеловым было убедительно показано, что подобные мотивы могли быть воплощены прежде всего в лирике⁴⁹. Философический сонет был в этом отношении одной из самых удобных форм.

Почти все стихотворные жанры, разрабатываемые поэтами этого круга, подчеркнута дидактичны. Поэтому было бы, вероятно, не вполне правомерно говорить о воздействии на херасковцев концепции «мудрого и замысловатого сонета» (Третьяковский). Тем не менее логика литературной эволюции привела к тому, что именно она оказалась реализованной в их поэзии.

Обратимся к примерам. Тема и отдельные мотивы сонета Сумарокова «Когда вступил я в свет...» нашли свое продолжение в сонетной поэзии сразу двух московских стихотворцев — Е. В. Херасковой и А. А. Ржевского⁵⁰.

В сонете Е. В. Херасковой «К чему желаешь ты, о смертный, долгий век?»⁵¹ и рифмовка (аВВа аВВа ССd EdE) и соотношение тематической композиции с архитектоникой сонета те же, что у Сумарокова. Но знаменательны расхождения в трактовке самой темы. Прежде всего, Хераскова отказывается от обозначения специфических, присущих лишь данному периоду человеческой жизни горестей (ср. у Сумарокова: юность — «любовная отравка»; мужество — желание чинов и богатства и невозможность получить их «тщанием»; старость — обретение долгожданных чинов, но скорбь, препятствующая «довольствию»). И детство, и юность, и старость характеризуются поэтессой совершенно однозначно. Это лишь «досада», «напасти», «мученья», «беды». С помощью упорных повторов названных ключевых слов настойчиво и прямолинейно проводится мысль о бренности земного, недостижимости «суетного» счастья. В отличие от сумароковского сонета, в котором речь ни к кому не обращена и ведется от первого лица (лирическое «Я»), стихотворение Херасковой адресуется «смертному» («Ты»). Здесь используется также и абстрактное

«Мы» («Родимся мы в слезах, растем покорны власти»), отвечающее медитативному характеру всего сонета. Лирическое «Я» появляется только в заключительном *pointe* (14 стих): «О! смерть, в тебе одной ищущ себе покоя!». Но нельзя не заметить прямую противоположность этой «острой мысли» содержащимся в сумароковском сонете «стенаниям» героя, что «скончается сей долгий страшный сон» (жизнь). Поскольку мотивы обретения подлинного счастья и покоя лишь после смерти являются постоянными в поэтических и прозаических произведениях, напечатанных в московских журналах, такая трактовка темы горестей в сонете свидетельствует о тождестве позиций автора и говорящего лица.

На ту же тему написан и сонет А. А. Ржевского «В тот час как первый раз на сей мы свет взираем»⁵². Используя в целом сумароковскую композицию, Ржевский опускает мотив искания чинов и богатства (как и Хераскова) и завершает стихотворение медитацией в двух риторических вопросах:

«Почто ж нам страшна смерть? Чем здесь себя ласкать?» В сонет вводится ряд деталей, отсутствующих у Сумарокова (например, старость характеризуется как попечение о детях). Но акцент опять-таки переносится не на конкретные детали, а на моралистическую сентенцию о тщетности поисков счастья в «земной» жизни. Важно и то, что речь в сонете Ржевского ведется уже исключительно от 1-го лица множественного числа, что делает тему более отвлеченной.

Как видно, условный автор в философических сонетах излагает и даже декларирует общепринятые поэтами этой группы взгляды. Сонет становится своего рода кредо литератора херасковского окружения.

Философические сонеты в поэзии херасковцев можно условно разделить на две группы, различающиеся наличием или отсутствием в них внешнего признака лиризма («Я» говорящего лица). Хотя в количественном отношении преобладают сонеты, в которых речь ведется не от лица автора, все они принадлежат одному поэту — А. А. Ржевскому. Стихотворения, сохранившие внешний признак лиризма (следовательно, более традиционные), писали, кроме Ржевского, поэты А. Г. Карин и А. В. Нарышкин.

Характер взаимодействия указанных групп философических сонетов проясняют два сонета, объединенные в одной журнальной подборке, — А. А. Ржевского и А. В. Нарышкина⁵³. Первым здесь помещен сонет А. А. Ржевского «Надеждой, суетой, сном смертным награжден», заключающий в себе наставление, обращенное к «смертному» (12—14 стихи):

«Чтоб участию сей тебе не сокрушаться,
Умерен быв, стремись за истиной святой, —
Ты в краткой жизни сей возможешь утешаться».

Второй сонет — А. В. Нарышкина, написанный уже от 1-го лица единственного числа, не только посвящен той же теме — проблеме воз-

можного счастья в человеческой жизни, но и поясняет, распространяет декларируемые в первом стихотворении моральные постулаты. Философический сонет у херасковцев неизменно обращен к единомышленнику. Это оправдывало откровенность лирического высказывания, содержащегося в сонетах этой тематической группы.

Не случайно в философических сонетах-кредо прямо подчеркивается, что стихотворение обращено не к тем, «кто век свой суетно ведет». Особенно рельефно это выражено в сонете А. Г. Карина «В покое век свой провождаю», в котором квиэтизм и бесстрашие условного автора («Я») противопоставлены мнению «всех», то есть не читателей в том понимании этого слова, которое вкладывали в него херасковцы⁵⁴.

«Богатством мысль не ослепляю,
Которых всех льстит в свете сем,
А я в спокойствии своем
Едину честность почитаю»

И далее:

«Пусть кто как хочет, так живет
И век свой — суетно ведет»⁵⁵.

Это стихотворение привлекает наше внимание еще и тем, что в нем впервые нарушен оформившийся в 50-е годы XVIII века традиционный стихотворный размер сонета — шестистопный ямб. Хотя в поэзии последователей Сумарокова подобное отклонение от общепринятого метрического канона весьма редко (кроме названного случая, мы находим всего два подобных примера в духовных сонетах И. П. Богдановича), тем не менее здесь может быть усмотрена определенная тенденция. «Перепевание» в философской поэзии херасковцев одних и тех же мотивов сопровождалось размыванию тематических границ между различными жанрами. Философская ода, сонет, медитативный станс и рондо — по сути дела, могут быть объединены в одну «родовую форму» поэзии, которую Г. Н. Пospelов назвал «философской элегией»⁵⁶. Сходство тематики могло повлечь за собой и использование метра близкого в тематическом отношении жанра. В данном случае на сонет А. Г. Карина, видимо, влияли философическая ода или медитативный станс, для которых нормативен четырехстопный ямб.

Говоря о близости тем и мотивов, разрабатываемых в философической поэзии херасковцев, следует отметить своеобразие их воплощения в сонете. Особенно рельефно специфика философического сонета выявляется у Ржевского, отдававшего предпочтение нетрадиционным (с отсутствием внешнего признака лиризма) сонетам названной группы. Сравним станс Ржевского «Наполнен век наш суетою»⁵⁷ и его сонет «Где смертным обрести на свете сем блаженство?»⁵⁸, близкие тематически, отчасти — и композиционно. В стансе показывается 9 примеров пори-

цаемых представлений о природе счастья. Условный автор «зрит» и искателя «чина высшего», и «тирана», похваляющегося тем, что «всяк, страшась его, мятется», «надутого гордостью» и скупца, светского щеголя-мота и «натуры таинств испытателя», не умеющего совладать с собственными страстями, и любовника с «вздохами своими», и пьяницу. Ключевая строфа станса (10-я) подводит итог этим ложным людским устремлениям:

«Всяк то блаженством почитает,
К чему страсть ум его влечет,
И правды в слепоте не знает,
И суеты блаженством чтет».

В заключительной части станса (строфы 11—13) в духе нравственных постулатов «дворянского стоицизма» условный автор излагает собственную концепцию счастья.

Проблема счастья рассматривается и в сонете. По сути дела здесь перечисляются те же, что и в стансе, возможности «слепого», «суетного» благополучия; стихотворение так же заключает характерная мысль о необходимости «правильной» жизни. Но прямолинейная филиппика «суетам» отсутствует, исчезают и конкретные носители пороков, нет и лирического «Я» — «наблюдателя». Тема становится отвлеченной. Стихотворение состоит из одиннадцати вопросов, затрагивающих проблему подлинного блаженства человека. Каждый вопрос предлагает одну из возможностей счастья: «... В величестве ль чинов прямое благоденство? / Богатство ль может здесь утехами служить? ...». В последнем стихе выясняется, что предложенные ранее «модели» счастья ложны, что подлинное блаженство — «Не там. В сердцах оно спокойством не превратных». Достигается особое, рельефное выделение сонетного ключа. «Получается полная симметрия, проведенная и в тематическом построении»⁵⁹, и в синтаксически-интонационной композиции стихотворения⁶⁰. Важно отметить, что «тесный предел» и архитектоника сонета, определили характер деформации заданной в медитативном стансе темы, ее новое осмысление.

В философической поэзии херасковцев сонет активен. Он оказался пригодным для емкого и вместе с тем лаконичного выражения моральных постулатов «дворянского стоицизма». Сонеты этой тематической группы подчеркнута дидактичны, они неизменно адресуются единомышленнику, способному «умудриться» содержащимся здесь руководством «правильной» жизни.

Литературная позиция херасковцев настоятельно диктовала обращение к репертуару тем Псалтири, в первую очередь — к излюбленной псалмопевцем ситуации столкновения праведника с окружающими его врагами (ср. Пс. 3, 7, 70 и др.). Примечательно, однако, что в жанре сонета херасковцы очевидным образом исходили из предложенной в

сонете Де Барро темы божественного правосудия.

Первый духовный сонет, напечатанный в «Полезном увеселении» — «Ты, боже, справедлив! на тя и уповаю» С. В. Нарышкина⁶¹, — прямо перекликается с сумароковским переводом Де Барро. Здесь также варьируется мотив праведности божьего суда («Жду правосудия слезам и муке сей», «Услыши, защити мя *правдою* своей»), также подчеркивается милосердие «творца» к людским порокам и «злобам» («Тебе ли отпустить рабу грех неудобно? / Подвигнись милостью и дай бедам конец»). Однако в отличие от сумароковского «беззаконника», говорящее лицо сонета С. Нарышкина не сознает собственной греховности, а лишь допускает ее возможность («Страдаю, но за что гоним я так? не знаю»). Наоборот, он противопоставляет себя, видящего «утешенье» в божественной «щедроте», врагам. Оппозиция «Я» — «враги» призвана еще в большей степени смягчить все мыслимые прегрешения говорящего лица, поскольку подлинными носителями зла — это вычитывается из сонета — являются именно враги, от которых и должен избавить героя «вышний» суд:

«Щедрота мне твоя едина утешенье,
Она против врагов мне будет укрепленье
Избави мя, скажи всем, что ты мне отец».

В сонете А. А. Ржевского «К тебе, владыко мой и боже, вопию» противопоставление говорящего лица врагам, «пожирающим» его, усиливается. Герой, взывающий к божественному правосудию, прямо соотносит собственную жизнь с правдой; грехи, злоба — объявляются уделом исключительно его недругов:

«Враги пожрут меня *невинного* пред ними.
Но ты ль, защитник правд и мститель грозный зла,
Потерпишь *правда* чтоб утеснена была?»

Двойная антитеза (излюбленный прием Ржевского) содержится и в самой характеристике бога, этого «арбитра» в конфликте между «невинным» героем и его врагами — «защитник правд и мститель грозный зла». Свообразно и расположение темы в архитектурных единицах сонета. Мотив о врагах как бы объясняет причину «скорби лютой», испытываемой героем; при этом в «восходящей» части сонета (1-2 катрены) заключено «моление» к «подателю благ»; в «нисходящей» же части раскрывается причина отчаяния героя — «Отвсюду зрюся я врагами окружен» (9 стих).

Тема «злодейска стремленья» врагов получает дальнейшее развитие в сонете А. Г. Карина⁶². Стихотворение открывается вопросом: «От враг моих я в ком обряды защищенье / Кроме единого тебя, о Творче мой?». И далее выстраивается целая система оппозиций: «злодейству» врагов противопоставлено «смиренье» героя. При этом опорно-тематическое

понятие «злодейство» (неизменный атрибут врагов) «наклоняется» на протяжении всего текста⁶³. Знаменательно упоминание в сонете о почитаемом «смирненным» говорящим лицом состоянии покоя. Как мы показали выше, этот мотив органичен для большинства философических сонетов литераторов херасковского круга (ср., например, у Ржевского: «В покое быв, стремись за истиной святой»; или у самого Карина: «В покое век свой провождаю»), где позиции носителя лирического высказывания и автора текста (московского поэта) по сути дела совпадали. Отказ херасковцев от говорящего лица — «беззаконника», использование отдельных мотивов философических сонетов-кредо позволяет засвидетельствовать близость реального и условного автора текста и в этом случае.

Такая трактовка херасковцами говорящего лица и темы духовного сонета, самая возможность синтеза Де Барро с Писанием были бы невозможны без игнорирования подлинного смысла французского сонета, переданного Сумароковым, и солидаризации в его понимании — вольной или невольной — с Третьяковским.

Известная близость к ранним поэтическим решениям Третьяковского, его концепции «высокого» сонета обнаруживается и в лексике духовных сонетов херасковцев⁶⁴. Любопытно, что даже такое, казалось бы, чисто формальное требование «трудолюбного филолога», как соблюдение двух рифм в катренах, стало в сонетах духовной тематики правилом, общепринятым для «московских» поэтов. Поскольку совершенный сонет мыслился именно с «рифмою двойною» в катренах, наличие двух рифм являлось здесь, вероятно, одним из признаков «высокости» текста (как и у Третьяковского).

Анализ становления тематики духовного сонета херасковцев вне рассмотрения выделяющихся на общем фоне и по своему идейному содержанию, и по своему метрическому и строфическому построению сонетов И. П. Богдановича был бы не вполне завершённым. Как было показано С. С. Гинзбург, идейный радикализм юного Богдановича уже в начале 1762 года привел поэта к разрыву с литераторами херасковского круга⁶⁵. Идейная самостоятельность в полной мере обозначилась и в представленных им на страницах «Полезного увеселения» двух сонетах — «Бедами смертными объят...» и «О! ты, всея вселенной царь...». Если откровенность лирического высказывания, содержащегося в сонетах Нарышкина, Карина и Ржевского, была с позиций XVIII века «мотивирована» тем обстоятельством, что стихотворения мыслились как смиренные молитвы (ср. у Ржевского: «К тебе *моление*, податель благ всылаю»; у Карина: «Внемли сей *скорбный глас*, что раб взывает твой»; у Нарышкина: «Внемли *глас* страждущей к тебе души моей»), то сонеты Богдановича по тону обращения к всевышнему более подходят на требование, призыв к ответу за претерпеваемые людьми на земле «беды смертные». Это не молитва, скорее тирада, обращенная к «царю вселенной»:

«Доколе злости не подкосишь,
От коей мучится вся тварь?
Почто на тех ты стрел не бросишь,
Что оскверняют твой алтарь?»

Поскольку алтарь «всевышнего» осквернен, поскольку «злые» торжествуют в будничной, повседневной жизни (что противоречит «уставам» справедливости), и возникает вопрос о мере ответственности «царя вселенной» перед «правыми»:

«А правые твой суд узнают,
Когда злодеи возстают
И ветер прах развеет их»⁶⁶.

«Правость» божьего суда должна быть доказана смертным — такова заключительная «острая мысль» этого сонета. Обращает на себя внимание характерная оноματοпея, воспроизводящая удары грома, поражающие «злых», — «И ветер прах развеет их» — в заключительном стихе.

Страстный протест против мирового зла, против веры в оправданность человеческих несчастий божественным предопределением впоследствии со всей отчетливостью предстанет в переводе Богдановича поэмы Вольтера «На разрушение Лиссабона»:

«Мы можем ли себе представить благ творца
Творцом напастей всех? И дети от отца
Возмогут ли иметь мученья повсеместны?
Кому, о боже мой, твои судьбы известны?
Всесовершенный зла не может произвести,
Другого нет творца, но зло на свете есть».⁶⁷

Важно отметить, что проблематика, получившая такое яркое развитие в поэме, начала разрабатываться Богдановичем в «тесном пределе» сонета. Видно, что своеобразная трактовка поэтом темы конфликта «злых» и «правых» приводит его к трансформации образа говорящего лица духовного сонета. Это достигается, в частности, изменениями, произведенными в области самой ситуации. Муки, претерпеваемые героем, доводятся до поистине гиперболических размеров именно в силу обстоятельств, в которых он *еще* «взводит» «ослабший» взгляд, *еще* взирает на небо (показательно это единоначатие 3 и 4 стихов 1 катрена словом «еще», призванным передать ощущение бремени над героем «бед смертных»). И вопрос греховности лирического субъекта разрешается Богдановичем иначе, чем поэтами херасковского круга. Если виновность говорящего лица ставилась под сомнение в сонете С. Нарышкина, отрицалась в сонетах Карина и Ржевского, то герой сонета Богдановича восклицает:

«Прости, творец, мне ту вину,
Что день рождения кляню,
Когда от бед ослабеваю»⁶⁸.

Но очевидно, что «та вина» — вина не героя, а обстоятельств (бездна ада, адские пропасти), то есть в конечном счете — творца, ответственного за «судьбы» людские.

«Новость» в духовных сонетах Богдановича проявилась не только в разработке идейного содержания — и метр в названных поэтических опытах был нарушением устоявшегося в творчестве Сумарокова и сумароковцев сонетного канона. Богданович уменьшает, «сжимает» и без того тесные «пределы» сонета, отказываясь от шестистопного ямба в пользу четырехстопного. Без сомнения, здесь сказалось влияние духовной оды — «старшего» в тематическом отношении жанра, которая еще со времен первых опытов Ломоносова писалась таким размером. Но, по-видимому, не только и не столько этим воздействием может быть объяснено подобное новшество (как и выбор нехарактерной рифмовки катренов в сонете «О! ты всея вселенной царь»: аВВа аВаВ). Налицо продуманный эксперимент, вполне созвучный творческим исканиям поэта в период его сотрудничества в «московских» журналах.

Говоря о признанной московскими поэтами тематической близости сонета и оды духовной⁶⁹, следует, конечно, учитывать специфику воплощения темы в сонете. Иные размеры жанра, его строфика, метр⁷⁰, традиционное «заострение» последнего стиха (нередко в этих целях здесь используется риторический вопрос в предшествующем стихе), выделяли сонеты в русской духовной поэзии XVIII века. Духовные стихотворения в форме сонета — это по преимуществу обращенная к богу краткая жалоба героя на претерпеваемые им беды и несчастья в «земной» жизни.

Оформление тематики и создание основных жанровых разновидностей русского сонета в целом завершается в поэзии начала 60-х годов. Взаимодействуя с другими стихотворными жанрами, сонет в это время сохраняет свою специфику не только как стихотворная «твердая» форма, но и как жанр с присущим ему определенным содержательным своеобразием. Разумеется, степень этого своеобразия в каждой из разновидностей сонета обусловлена общим процессом эволюции жанров данного тематического ряда. Так, сонет «петиметрский» не имел явных тематических аналогов с другими жанрами; в духовных же сонетах, наоборот, явственно видно непосредственное воздействие «старшего» жанра — духовной оды и т. д.

Вопрос о месте сонета в общей системе жанра нередко решался путем эксперимента — поэтического состязания, в ходе которого предлагались различные тематические решения. Выше отмечалось, что в процессе становления тематики любовного сонета были выявлены две возможности соотношения сонета с основным жанром любовной поэзии — элегией; при этом выбор поэтом нетривиального (в данном случае не

элегического) решения темы (Ржевский) имел далеко идущие последствия именно для развития данного жанра, осознаваемого первоначально как «младший» (любовный сонет).

Процессы циклизации текстов, объединение автором нескольких стихотворений в одной журнальной подборке способствовали различным деформациям смысла каждого вошедшего в цикл текста. Поскольку в классицистическом мышлении каждое стихотворение мыслилось как воплощение «единого жанрового типа, закона»⁷¹, это влекло за собой трансформации и в области тематики того или иного жанра. Так, с помощью подобного объединения текстов было объяснено взаимодействие двух «групп» философических сонетов, различающихся наличием в них внешнего признака лиризма. Так, помещение рядом сонета и элегии с близкими жанровыми ситуациями, но различавшихся по своим тематическим решениям, выявляло разность между «материями» этих жанров.

Названные тематические разновидности русского сонета не только осознавались вполне «московскими» поэтами, но и обыгрывались ими, служили средством создания «удивляющего» эффекта. При этом использовалась особенность архитектуры сонета, общей для всех тематических разновидностей жанра — рельефное выделение заключительной «острой мысли». Два примера убедительно показывают сознательно подчеркнутый характер этой игры тематическими разновидностями жанра.

В сонете А. А. Ржевского «Пройдет моя тоска, и век драгой настанет» в первых 13 стихах содержится характеристика некоего счастливого состояния, которое должно «пременить» испытываемые героем этого стихотворения мучения и печали⁷².

У читателя складывается впечатление, что речь идет здесь именно о взаимной любви, которую надеется обрести говорящее лицо сонета. Здесь используются и характерные для любовной поэзии формулы («приятные утехи», «век драгой», жизнь, «наполненна утех, приятная, драгая»). Может создаться иллюзия, что стихотворение и обращено к «драгой» (слова «сокровище любезно» могли быть восприняты как обращение). Однако, заключительный 14 стих разрушает эту иллюзию. Выясняется, что счастливое состояние, о котором грезит герой, не что иное, как смерть: «Когда же он (покой — Л.Б.) придет? Как жить окончу я»⁷³.

«Удивляющий» эффект достигается не только тем, что возможность подобного решения на протяжении предшествующей части стихотворения всячески отводится поэтом («не буду век тужить», «не вечно в горести и муке мне прожить», «начнут приятные утехи мне служить» и т. д.), но и тем обстоятельством, что перед читателем, «настроенным» на восприятие сонета любовного, неожиданно открывается сонет философический с распространенным среди херасковцев мотивом обретения покоя лишь после смерти. Обратный пример мы можем наблюдать у Хераскова⁷⁴:

«Коль буду в жизни я наказан нишетою
И свой убогий век в несчастьи проводить,
Я тем могу свой дух прискорбный веселить,
Что буду ставить все богатство суетою,

Когда покроюся печалей темнотою,
Терпеньем стану я смущенну мысль крепить:
Чинов коль не добьюсь, не стану я тужить,
Обидел кто меня — я не лишусь покою.

Когда мой дом сгорит или мой скот падет,
Когда имение мое все пропадет, —
Ума я от того еще не потеряю.

Но знаешь ли, о чем безмерно сокрушусь?
Я потеряю все, когда драгой лишусь,
Я счастья в ней ищу, живу и умираю.» —

где в двух катренах и первом терцете содержатся постоянные в философских стихотворениях московских поэтов мотивы отрицания «сует» жизни (богатств, чинов и т. д.). В последнем же терцете заключен вопрос, обращенный к читателю, то есть к единомышленнику — адресату философических сонетов херасковцев: «Но знаешь ли о чем безмерно сокрушусь?»

Кажется, все предшествующие стихи проводят читателя к предположению, что источником «сокрушения» героя может явиться лишь потеря им драгоценного состояния покоя. Тем неожиданной должно было восприниматься следующее откровение говорящего лица (13—14 стихи):

«Я потеряю все, когда драгой лишусь,
Я счастья в ней ищу, живу и умираю.»

В этом сонете показательно и то, что высказывание героя обращено не к любезной, а к некоему понимающему собеседнику (заметим в скобках, что все любовные сонеты были адресованы именно «драгой»). Это также способствовало созданию эффекта неожиданности подобной концовки: вместо ожидаемого философического сонета являлся сонет любовный.

Понятно, что такая осознанная игра стала возможна только в условиях создания тематического репертуара русского сонета, его становления. Само варьирование различных тематических разновидностей явилось характерной приметой завершенности, «исчерпанности» его тематики: жанр сложился вполне и существовал только в названных тематических пределах⁷⁵.

Сонет стал жанром, установившимся и выясненным; он не вызывал больше полемических споров, утвердился и его метр (шестистопный ямб), окончательно оформилась строфика (чередование мужских и женских

рифм стало узаконенным в «московской» поэзии); в абсолютном большинстве случаев был сохранен и стереотип напечатания его текста в русских «повременных» изданиях и книгах⁷⁶. Отклонения от названных неписанных правил в начале 60-х годов еще единичны. Тем не менее они существенны. Ясно, что в самом процессе стабилизации жанра были заложены элементы последующего переосмысления его нормативов.

Процесс перестройки жанровой системы классицизма в целом, тенденция к разрушению жанра вообще, связанная с наметившимся уже кризисом классицистического мышления, в полной мере отразились на дальнейших судьбах сонета в русской поэзии XVIII века. С. Д. Титаренко совершенно правомерно связывает всевозможные «деформации» и искажения формы сонета с этими явлениями⁷⁷. Но при этом следует учитывать, что количественное накопление нарушений формальных признаков приводит к определенным качественным сдвигам в области тематики, обозначившимся уже во второй половине 60-х — начале 70-х годов XVIII века.

Первые нарушения фиксируются именно в области строфики сонета («твердой формы») при неизменном следовании общим жанрово-тематическим тенденциям поэтов-херасковцев. Так, уже в 1765 году в книге «Забавные, печальные и любовные истории» печатается «Сонет о пустынноике», в котором так же, как и в программных философических сонетах «московских» поэтов, порицались стремления к «титлам» и «суетам» и утверждались идеалы спокойствия, смирения, «тихой» жизни:

«Пари до степеней и пышных и высоких,
И силы изнури всех мыслей, преглубоких,
Чтоб первым в свете мог ты истуканом быть,
Но я вне всех сует с Минервой буду жить»⁷⁸.

Процитированные стихи составили первый «катрен» «Сонета о пустынноике»; всего же их четыре с такой же рифмовкой при полном отсутствии терцетов.

Аналогичный «образец» жанра мы находим в книге, вышедшей годом позже: — «Забавной философ или Собрание разных остроумновымышленных повестей...»; здесь в качестве лучшего примера «нравоучительных рассуждений» приводится «сей сочиненной спокойным неким духом Сонет»⁷⁹ (см. Прил. I, 10). Нравоучение, выдержанное в характерном для «московских» философических сонетов духе квиэтизма, облечено в четыре двустишия с попарно рифмуемыми стихами. Видимо, именно тематическая характеристика сонета оказалась единственным сохранившимся признаком этого жанра, его живой «памятью». В полной мере это относится и к философическому сонету М. И. Попова «О небо! для чего родится человек?»⁸⁰, с явственно выраженной медитативной основой этой жанровой разновидности русского сонета. И опять мы находим здесь отклонения от утвержденного херасковцами строфи-

ческого канона — четыре «непрерывные» рифмы в катренах.

Несколько примеров «плохих» сонетов, датируемых 1771 годом, приводит в своей публикации о рукописном журнале солдат Измайловского полка А. В. Кокорев⁸¹. Эти опыты еще менее, чем предшествующие, походят на сонеты. Чего стоит, например, «сонет» — акростих Н. Осипова, посвященный Н. А. Львову, («В знак почтения, тому, чье имя начальные слова показывают...»). В этих стихах не только строфика и метрика (12 стихов, «сложенных» четырехстопным хореем), но уже и тематика бесконечно далеки от «идеального» русского сонетного канона, утвержденного херасковцами.

Понятно, что вышеуказанные «образцы» способствовали утрате жанром устоявшихся, выработанных в предшествующей поэтической практике признаков, «изживали» самую память о сонете в сознании современников.

В то же время участники херасковского кружка продолжали и развивали свои опыты в жанре сонета. Во всех четырех сонетах, опубликованных в московском журнале «Вечера» (1772), строгие законы строфического построения сонета не только соблюдены, но и заметно осложнены новыми формальными ухищрениями: мы находим здесь две чередующиеся рифмы и в катренах, и в секстете (в трех из четырех сонетов).

Следует отметить и то, что херасковцы, по-видимому, вполне сознательно пытаются подчеркнуть тематическую обособленность сонета от других жанров. Именно так следует, очевидно, оценивать отсутствие в сонетах «Вечеров» пасторальных «аркадских» мотивов, характерных для помещенных в журнале мадригалов и стансов.

И тем не менее оформившиеся в начале 60-х годов признаки отдельных жанровых разновидностей сонета в целом утрачиваются: пропадает, соответственно, и достигнутая ранее чистота тематики. Этот тематический (и ситуационный) сдвиг особенно заметен в двух сонетах, заключающих отдельные композиционные части журнала («Вечер 3» и «Вечер 7»). Сонеты «Жестокое в душе я чувствую сраженье...»⁸² и «О, разум! ты мой утехи похищаешь»⁸³ прямо перекликаются друг с другом и составляют своеобразный поэтический спор: во втором сонете прямо отрицается содержащаяся в первом посылка. Оба стихотворения были задуманы как любовные, но, по существу, это (в отличие от любовных сонетов начала 60-х годов) монологи, ни к кому не обращенные и окрашенные в медитативные тона. В первом сонете (он написан от лица женщины) героиня говорит о противоборстве страсти и разума в ее душе. Своеобразно передана динамика борьбы рассудка и любви (секстет):

«Имею брань с собой, о горестная часть!
Любить хочу, но ум берет над сердцем власть,
А страсть, противясь, рассудок побеждает.

О! разум, одолей тебе противну страсть,
Которая вперед мученьем угрожает,
И сердце обуздав, не дай ему пропасть».

Второй сонет начинается с обращения к разуму: это понятие, так же, как и в заключительном терцете первого стихотворения, апострофируется:

«О разум! ты мои утечи похищаешь».

В секстете снова изображается столкновение двух «противных» начал, но предпочтение на этот раз отдается не разуму, а страсти. Разум именуется «жестоким», он приносит «лютейшую напасть»:

«От разных чувств во мне вся грудь моя томится,
Жестокый разум! ты не хочешь согласиться,
И от тебя вся жизнь чрез горечи течет».

Два стихотворения хотя и не напечатаны рядом в херасковском журнале, но их тематическое единство совершенно очевидно. Возможно, то обстоятельство, что сонеты помещены в одном и том же месте отдельных композиционных частей журнала (в конце «Вечеров») свидетельствует о желании издателей обозначить таким образом тематическую связь обоих текстов.

Видно, что два любовных сонета приобретают характер спора о примате разума или страсти в сердце героини. Адресат — неизменный атрибут любовных сонетов начала 60-х годов — исключен за ненадобностью, поскольку оправданием откровенности лирического высказывания является здесь, по-видимому, сама ситуация спора, столкновение различных воззрений. Это спор противоположных «систем», представленный ранее в одном философическом сонете А. А. Ржевского⁸⁴. Но стихотворения «Вечеров» нельзя отождествлять и с философическими сонетами начала 60-х годов, в которых обычно декларировались моральные постулаты и мировоззренческие установки херасковцев. Таким образом, перед нами образцы сонетов, не принадлежащих ни к одной из утвердившихся ранее тематических разновидностей жанра. Они, эти разновидности, *уже*, исчерпывают себя, теряются.

С этим же явлением связаны и поиски новых источников для продолжения жизни жанра в русской поэзии, «оживления» его. Так, после своего сорокалетнего развития русский сонет пополняется, наконец, переводами Ф. Петрарки. Этот факт уже сам по себе свидетельствует об исключительном своеобразии развития сонета в русской поэзии, в отличие от процесса его становления в западноевропейских литературах, например, французской или испанской, где постижение основ поэтической техники сонета начиналось со штудий канона Петрарки.

Но тенденция к пересмотру нормативов жанра уже обозначилась, и

это не могли остановить никакие образцовые каноны. Характерно, что первые переводы Петрарки, вышедшие из-под пера А. Тинькова⁸⁵, в строфическом отношении не имеют с сонетами решительно ничего общего. Это стихотворения, состоящие из 18 и 24 стихов без рифм (такие стихи назывались тогда «анакреонтовым сложением»). Не выдерживается рифмовка оригинала и в переводах сонетов Ф. Петрарки Н. А. Львова, один из которых вообще переведен прозой⁸⁶.

Дальнейшее развитие жанра в XVIII веке показывает, что сонет отодвигается на периферию русской литературы. Как писал об этом в 20-е гг. XIX века поэт М. И. Максимов: «Сонеты у нас почти были забыты, мелькая изредка только в периодических изданиях»⁸⁷. Конечно, такое суждение младшего современника русских поэтов конца XVIII века несколько категорично. К сонетам обращались и Г. Р. Державин, и М. И. Муравьев, и В. И. Майков, а также «второстепенные» и «третьестепенные» литераторы. Тем не менее общая тенденция была уловлена Максимовым совершенно точно. И в творчестве крупных поэтов, и в литературных опытах «новичков» обращение к сонету носило весьма эпизодический характер. Это особенно заметно на примере В. И. Майкова, пытавшегося в 70-е годы создать определенную русскую традицию панегирического сонета. Даже в творчестве самого создателя этой традиции, написавшего тогда подобных сонетов больше, чем кто-либо другой, удельный их вес по отношению к ведущему жанру его панегирической поэзии — торжественной оде — совершенно ничтожен.

В конце XVIII века не находится больше поэта, относящегося к жанру с таким пиететом, как Третьяковский, или столь плодовитого и изобретательного сонетиста, как Ржевский.

Умолкли полемические споры о природе и специфике жанра. Но умолкли на время, чтобы возникнуть вновь в поэзии русского романтизма⁸⁸. А еще позднее в русскую литературу войдет П. Бутурлин с его культом сонета⁸⁹, в чьем поэтическом облике воплотились и настойчивое внимание к жанру Третьяковского, и высокая поэтическая техника и продуктивность Ржевского. Так в русской литературе осуществилось диалектическое «повторение якобы старого». Так известный миф о Фениксе, возрождающемся и обновленном, обрел свою плоть и кровь в процессе развития русского сонета.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

1. Символы и Емблемата... Амстердам, 1705. С. 46—47.
2. Ср., например: *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 275; *Кожин В. В.* Жанр // Краткая литературная энциклопедия. М., 1964. Т. 2. Стлб. 915—916.
3. *Паиковска-Хоппе К.* Некоторые структурно-композиционные особенности сонетов Шекспира. Дис. ...канд. филол. наук. М., 1970; *Заездная Т. А.* Сонеты Андреаса Грифиуса, Дис. ...канд. филол. наук. Л., 1971; *Бисько И. А.* Некоторые структурно-стилистические особенности сонетов И. Бехера (Повторы и стиховые переносы). Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1973; *Добрянский А. Н.* Пути мировой сонетистики и развитие сонета в украинской литературе. Дис. ...канд. филол. наук. Черновцы. 1979.
4. Русский сонет: XVIII — начало XX века / Сост. В. С. Совалин. М.: Моск. рабочий, 1983; Русский сонет. Сонеты русских поэтов XVIII — начала XX века / Сост. Б. Романов. М.: Сов. Россия, 1983 и др.
5. *Титаренко С. Д.* Сонет в русской поэзии первой трети XIX века. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Томск, 1983.
6. *Буало Н.* Поэтическое искусство // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 430.
7. *Титаренко С. Д.* Сонет в русской поэзии первой трети XIX века С. 10.
8. См., например: *Западов А. В., Соколова Е. П.* Недочитанные строки: Книговедческие статьи и очерки. М., 1979; *Омилянчук С. П.* Собрание сочинений как вид издания (на примере русских многотомников XVIII — XIX веков). Дис. ...канд. филол. наук. М., 1971 и др.
9. *Державин Г. Р.* Продолжение рассуждения о лирической поэзии. РНБ. Ф. 247. № 5. Л. 64 об.
10. *Державин Г. Р.* Сочинения. СПб., 1879. Т. 3. С. 464.
11. *Осталопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Т. 3. С. 209—210.
12. *Максимов М. И.* Опыт сонетов. М., 1828. Кн. 1. С. 8.
13. *Сакулин П. Н.* История новой русской литературы XVIII века. Эпоха классицизма. М., 1918. С. 271.
14. *Шульговский Н. Н.* Теория и практика поэтического творчества. СПб., 1914. С. 235.
15. *Гроссман Л. П.* Поэтика русского сонета // Борьба за стиль. М., 1927. С. 122—144.
16. *Гроссман Л. П.* Поэтика русского сонета // Борьба за стиль. М., 1927. С. 143.
17. *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 151—183.
18. Там же. С. 179.
19. *Дуденкова А. И.* Идеино-художественная борьба в русском классицизме.

Дис. ...канд. филол. наук. Л., 1955. С. 167.

20. Михайлов И. Л. «Люблю тебя, законченность сонета» // Литературная учеба, 1979. № 5. С. 194.

21. Совалин В. С. Послесловие // Русский сонет: XVIII — начало XX века. М. 1983. С. 494.

22. Lauer T. Gedichtform zwischen Schema und Verfall. Sonnett, Rondeau, Madrigal, Ballade, Stanze und Triolett in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. München, 1975.

23. Титаренко С. Д. Сонет в русской поэзии первой трети XIX века... Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Томск. 1983. С. 6.

ГЛАВА I

1. Черная Л. А. Становление нового героя // Русский и западноевропейский классицизм: Проза. М., 1982. С. 110.

2. Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 239; См. также: Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 112—137.

3. Демин А. С. Активность литературных героев и деловая жизнь России второй половины XVII века // Культурное наследие Древней Руси: истоки, становление, традиции. М., 1976. С. 191.

4. Соловьев С. М. История России с древнейших времен. Т. 22. М., 1872. С. 264.

5. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 10. М., 1956. С. 14.

6. Берков П. Н. Задачи изучения литературы так называемого переходного периода (от древней к новой) // Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л., 1970. С. 12—19.

7. См.: Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927; Гуковский Г. А. О русском классицизме // Поэтика, Сб. 5. Л., 1929. С. 21—66 и др.

8. Тредиаковский В. К. Мнение о начале поэзии и стихов вообще // Тредиаковский В. К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 1752. Т. 1. С. 178 (далее: Соч. и переводы).

9. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., Т. 10. С. 589.

10. Моисеева Г. Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л., 1980. С. 234.

11. Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней. Т. 1. М., 1979. С. 30.

12. Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов, с определениями до сего надлежащих званий. СПб., 1735. С. 30 (далее: Новый и краткий способ).

13. Тредиаковский В. К. О древнем, среднем и новом стихотворении российском // Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 435.

14. А. Н. Добрянский, посвятивший свою диссертацию проблемам развития сонета в украинской поэзии, указывает на перевод сонета Ф. Петрарки, выполненный Мелетием Смотрицким на латинском и польском языках. На этом основании исследователь делает вывод о том, что сонет... был известен на Украине издавна, еще в XVII веке. Однако едва ли возможно считать польский перевод М. Смотрицкого «первой ласточкой» украинского сонета. (См.: Добрянский А. Н. Пути мировой сонетистики и развитие сонета в украинской литературе. Дис... канд. филол. наук. Черновцы, 1979. С. 117). Названный стихотворный опыт не только не был озаглавлен Смотрицким сонетом (пере-

водчик охарактеризовал его как «вирши»), но и не давал украинскому читателю представления о строфической форме оригинала. «Вирши» Смотрицкого имели следующую рифмовку: AA BB CC DD EE. (См.: *Смотрицкий М. Θρηνηος to jest Lament iedynej's Apostolskiej Wschodniej Cerkwi*. Вильно, 1610. С. 69 об. — 70).

15. *Olearius A.* Offt begehrte Beschreibung Der Newen Orientalischen Reise... Schlesswig, 1647. — 11 л., 536 с., 1 л., 42 с., 6 л. с илл., карт.; 23 п. илл.

16. *Алексеев М. П.* Немецкий поэт в Новгороде XVII в. // Известия АН СССР, Отд. обществ. наук. 1936. № 6. С. 542.

Чужеродность метрики стихов П. Флеминга русскому силлабическому стихосложению XVII в. представляется менее существенной причиной невосприимчивости россиян к опытам немецкого стихотворца, чем способ рифмовки его сонетов. Это подтверждается, в частности, обилием силлабических переводов с немецких тонических стихов в конце 20-х — начале 30-х годов XVII в. (См.: *Берков П. Н.* Немецкая литература в России в XVIII веке // Берков П. Н. Проблемы исторического развития литератур. Л., 1981. С. 271).

17. См. об этом, например: *Державина О. А.* Симеон Полоцкий в работе над «Псалтырью рифмованной» // Русская старопечатная литература (XVI — первая четверть XVIII века.) (С. Полоцкий и его книгоиздательская деятельность). М., 1982. С. 116—131.

18. Хотя С. И. Николаев и говорит об использовании октавы переводчиком Посольского приказа в XVII веке, это явление не представляется характерным. Кроме того, подчеркивает тот же исследователь, стихотворные переводы Посольского приказа выполняли «внелитературную» функцию, (*Николаев С. И.* Польская поэзия в русских переводах второй половины XVII — первой трети XVIII вв. Автореф... канд. филол. наук. Л., 1982. С. 10, 12 и др.).

19. *Заездная Т. А.* Сонеты Андреаса Грифиуса. Дис... канд. филол. наук. Л., 1971. С. 91.

20. Поздравительные стихи Петру Великому Бартольда Вагерия. ЦГАДА. Ф. 17. Ед. хр. 132. Л. 4.

21. М. Опиц в «Книге о немецкой поэзии» (1624 г.) декларировал: «Первый, четвертый, пятый и восьмой стихи (сонета — Л.Б.) имеют одинаковую рифму, равно как и второй, третий, шестой и седьмой». (*Опиц М.* Книга о немецкой поэзии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 473). Сонет, поднесенный Алексею Петровичу, полностью отвечает требованиям законодателя немецкого классицизма.

22. *Пумпянский Л. В.* Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Сб. 14. Русская литература XVIII — нач. XIX века в общественно-культурном контексте. Л., 1983. С. 8.

23. См.: *Быкова Т. А., Гуревич М. М.* Описание изданий гражданской печати (1708—1725). М.; Л., 1955. С. 491.

24. См.: An dem höchsten Nahmens-Festin Der Aller-Durchlächtigsten Kayserin und Frauen Catharina Alexiewna, Welches den 24 Novemb. Anno 1720... Sonett. СПб., 1720.

25. См.: *Моисеева Г. Н.* Неизвестные стихотворения Иоганна Вернера Паузе // Сравнительное изучение литератур. Сборник статей к 80-летию академика М. П. Алексева. Л., 1976. С. 220—221.

26. *Холшевников В. Е.* Рифма // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. С. 307.

27. *Перетц В. Н.* Историко-литературные исследования и материалы. СПб., 1902.

Т. 3. Отд. 1. С. 287. Подобное признание В. Н. Перетца тем более знаменательно, что именно этот ученый выдвинул тезис о непосредственной ориентации Тредиаковского на поэзию Паузе вообще и в области строфики в частности.

28. Любопытно в связи с этим отметить, что для облегчения поэтических упражнений на русском языке Паузе был составлен специальный словарь рифмуемых слов. О том, насколько «точные» были представленные здесь рифмы, позволяют судить примеры, приведенные в монографии В. Н. Перетцем: «вию — убийств», «недуги — ноги» и т. д. (*Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы.* СПб., 1902. Т. 3. Отд. 1. С. 288—289).

Уже одно это обстоятельство может свидетельствовать о полной самостоятельности В. К. Тредиаковского в овладении поэтической техникой русского сонета, даже при условии ознакомления его с бумагами И. В. Паузе в академических архивах.

29. Цит. по кн.: *Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы.* Т. 3. СПб., 1902. Отд. 2. С. 145.

30. Там же. Отд. 1. С. 216.

31. *Моисеева Г. Н.* Неизвестные стихотворения Иоганна-Вернера Паузе... С. 221.

32. *Тана А. Л.* Опыт о похвальных словах или История их словесности и красноречия. Ч. 2. СПб., 1824. С. 11.

33. Ср.: «Словесность наша явилась вдруг (курсив наш — Л.Б.) в XVIII столетии» (*А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 226). Д. И. Хвостов, говоря о проникновении в отечественную поэзию «pieces fugitives», отмечает, что всем им «от 30 года прошедшего столетия... начало положить можно» (*Хвостов Д. И.* О стихотворстве // Чтение в Беседе любителей русского слова. СПб., 1811. Кн. 3. С. 29).

34. *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ... С. 36.

35. *Тредиаковский В. К.* Речь о чистоте Российского языка // *Тредиаковский В. К.* Соч. и переводы... Т. 2. С. 7—19.

36. *Гуковский Г. А.* К вопросу о русском классицизме. (Состязания и переводы) // *Поэтика.* Сб. 4. Л., 1928. С. 139—140.

37. *Тредиаковский В. К.* Соч. и переводы... Т. 1. С. 18.

38. *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ... С. 30; *Тредиаковский В. К.* Соч. и переводы... Т. 1. С. 18. Характерен отказ Тредиаковского от использования этого тропа применительно к иным реальным делам и свершениям человеческого разума. Так, выдвигая перед Российским собранием задачу создания «полного и совершенного лексикона», он отказывается в сравнении с «Истинным Фениксом» этому «великому и трудному делу». (*Тредиаковский В. К.* Соч. и переводы... Т. 2. С. 17). В другом месте он уподобляет «Фениксу во веки вечные ожидаемому» лишь того, кто одновременно «и Феолог и Философ, и Политик, и Полководец, и Витий... и он же совокупно... притом и крайний», что явно невозможно (*Тредиаковский В. К.* Слово о богатом, различном, искусном и несходственном витийстве. СПб., 1745. С. 49). Все это свидетельствует об устойчивости для Тредиаковского соотношения с Фениксом только сонета.

39. *Буало Н.* Поэтическое искусство // *Литературные манифесты западно-европейского классицизма.* М., 1980. С. 430 (далее: *Буало Н.* Поэтическое искусство...).

40. *Ладвока Ж. Б.* Исторический словарь. СПб., 1769. С. 334.

41. См.: *Batteux Ch.* Les quatre poétiques: d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despreaux, avec les Traductions et Remarques. Т. 2. Paris, 1771. Partie 4. P. 77.

42. См.: *Lachevre F.* La prince des libertins du XVII siècle. Jacques Vallées Des Barreaux, sa vie et ses poesies. Paris, 1907.

43. Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des sciences des arts et des métiers. T. 15. Paris, 1765. P. 361.
44. Кибальник С. А. Об одном французском источнике эстетических взглядов Тредиаковского // XVIII век. Сб. 13, Л., 1981. С. 220.
45. Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ... С. 30.
46. Пекарский П. П. История императорской Академии наук в Петербурге. Т. 2. СПб., 1873. С. 27.
47. См.: The Spectator 1718, Vol. 7. № 513. P. 157.
48. Примечания на Ведомости. 1732. Ч. 26. С. 32.
49. Le Spectateur ou Socrate Moderne... Vol. 5, discours 60. P. 245—246. (Цит по изд.: Amsterdam — Leipzig, 1746).
50. Остапов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 3. СПб., 1821. С. 208.
51. Гроссман Л. П. Борьба за стиль. Опыт по критике и поэтике. М., 1927. С. 133.
52. Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 275.
53. Михайлов И. Л. «Люблю тебя, законченность союга» // Лит. учеба. 1979. № 5. С. 194.
54. Берков П. Н., исследовавший текст «Примечаний...», указывает, что силлабический перевод Де Барро «интересен как несомненно первый в русской печати сонет». (Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952. С. 66). К сожалению, это справедливое замечание ученого было незаслуженно забыто.
55. 70 из 91 слова сонета 1732 года (т.е. около 77% всех лексем) обнаруживается в сонете из «Нового и краткого способа» Тредиаковского.
56. Ю. Д. Левин устанавливает, что «Письмо...» — отрывок из трактата английского проповедника Вильяма Шерлока «Практическое рассуждение касательно смерти» (*Sherlock W. A practical discourse concerning death*), напечатанного в 1689 г. (Левин Ю. Д. Английская просветительная журналистика в русской литературе XVIII в. // Эпоха просвещения. Л., 1967. С. 22—23).
57. Поскольку в «Новом и кратком способе» Тредиаковский называет «материю» поэзии «первой вещью», которую «надлежит примечать», следует начать анализ сонета 1732 года с рассмотрения его содержательного наполнения.
58. См.: Барро // Словарь исторический. Ч. 2. М., 1790. С. 82.
59. Примечания на Ведомости. 1732. Ч. 26. С. 131—132.
60. Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма. (Поэтика Ломоносова) // Контекст — 1982. Литературно-теоретические исследования. М., 1983. С. 324.
61. Куник А. А. Сборник материалов по истории Академии наук в XVIII веке. СПб., 1865. Т. 1. С. XIII.
62. Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ... С. 1.
63. Знаменательно, что В. Е. Адодуров, близкий по своим лингвистическим и литературным позициям Тредиаковскому (См.: Успенский Б. А. Первая русская грамматика на родном языке. М., 1975), в период совместной с ним деятельности в Российском собрании критикует «итальянскую стихотворную науку» за склонность «к многим вольностям», за то, что она «вышла еще во времена Петрарки из положенных оде пределов» (Примечания к Ведомостям. 1738. Ч. 18. С. 71). Можно предположить, что подобной точки зрения придерживался и Тредиаковский, ориентировавшийся на французскую, а не на итальянскую сонетную поэзию.
64. Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении поныне на свет изданных двух од, двух трагедий, и двух эпистол, писанное от при-

ятеля к приятелю // Куник А. А. Сборник материалов для истории Императорской Академии наук в XVIII веке. Ч. 2. СПб., 1865. С. 495.

65. *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ... С. 30.

66. Примечания на Ведомости. 1732. Ч. 26. С. 132.

67. См.: *Сергиевский М. В.* История французского языка. М., 1932. С. 233.

68. *Булаховский Л. А.* Курс русского литературного языка. Т. 1. Киев, 1952. С. 58.

69. *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 65—66.

70. *Душина Л. Н.* Тредиаковский и русская баллада XVIII века // Венок Тредиаковскому. Волгоград, 1976. С. 63.

71. *Феофан Прокопович*; Сочинения. М.; Л., 1961. С. 216—217.

72. Anmerkungen über die Zeitungen, 1732. St. 26. S. 131.

73. *Карин А.* Сонет // Полезное увеселение. 1761. Май. С. 149; *Ржевский А.* Сонет // Полезное увеселение. 1761. Июнь. С. 208; *Соковнин П.* Сонет // Приятное и полезное препровождение времени. 1798. Ч. 17. С. 412 и др.

74. *Благой Д. Д.* История русской литературы XVIII века. М., 1946. С. 107.

75. *Западов А. В.* Поэты XVIII века. Литературные очерки. М., 1979. С. 27.

76. *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ... С. 30.

77. *Курилов А. С.* Литературоведение о России XVIII века. М., 1980. С. 125.

78. *Лансон Г.* История французской литературы. Т. 1. М., 1897. С. 495.

79. Символы и Емблемата, указом... императора московского великого государя Петра Алексеевича напечатаны. Амстердам, 1705. С. 46.

80. См.: *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ... С. 80.

81. *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. Т. 8. М.; Л., 1959. С. 33; *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени 1750—1765. М.; Л., 1936. С. 64.

82. *Тредиаковский В. К.* Соч. и переводы... Т. 1. С. 20.

83. *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ... С. 80.

84. Там же.

85. См. об этом: *Курилов А. С.* Литературоведение в России XVIII века. М., 1981. С. 131—132.

86. *Тредиаковский В. К.* Соч. и переводы... Т. 1. С. 18—19.

87. Там же. С. 8.

88. *Тредиаковский В. К.* Стихи на разные случаи // Тальман П. Езда в остров любви. СПб., 1730. С. 169—170.

89. *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ... С. 33.

90. *Тредиаковский В. К.* Предупреждение // Роллен Ш. Римская история. Т. 12. СПб., 1765. С. XVIII—XIX.

91. *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ... С. 35.

92. *Тредиаковский В. К.* Соч. и переводы... Т. 1. С. 97.

93. Там же. С. 19.

94. Цит. по кн.: *Пекарский П. П.* История Императорской Академии наук в Петербурге. Т. 2. С. 148.

95. Там же. С. 150.

96. См.: *Boileau N.* Les oeuvres de M. Boileau Despreaux, avec des éclaircissemens historiques. Paris, 1740. Т. 1. P. 403—404.

97. *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ... С. 88.

98. См., например: *Rousseau J. B.* Sonnet a un bel esprit grand parleur // *Rousseau J. B.* Odes, cantates, epitres et poesies diverses. Paris, 1740. P. 528; *Rousseau J. B.* Sonnet a Mr.

Marquis de la Fare // Rousseau J. B. Les oeuvres. T. I. Rotterdam, 1712. P. 548.

99. Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ... С. 41.

100. Ониц М. Книга о немецкой поэзии (1624 г.) // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 473.

101. Томашевская Р. Р. К вопросу о французской традиции в русской эпиграмме // Поэтика. Сб. 1. Л., 1926. С. 94.

102. Кибальник С. А. Об одном французском источнике эстетических взглядов Тредиаковского // XVIII век. Сб. 13. Л., 1981. Л. 227.

103. Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ... С. 30.

104. Примечания на Ведомости. 1732. Ч. 26. С. 132.

105. См.: Le Spectateur ou Socrate Moderne, 5, discours 60. P. 245—246 (Amsterdam-Leipzig, 1746).

106. См.: Barbier A. A. Dictionnaire des ouvrages anonymes. Paris, 1882. T. 1. P. 292.

107. Lamy B. La rhétorique ou l'art de parler, par le R. P. Bernard Lamy. Ed. 6 La Have, 1737. P. 167.

108. Там же.

109. Примечания на Ведомости. 1732. Ч. 26. С. 132.

110. См. в переизд.: Bayle P. Dictionnaire historique et critique. Amsterdam, 1740. T. 1. P. 278—280.

111. Пумпянский Л. В. Тредиаковский // Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 74.

112. Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ... С. 39. См. выше примеч. 63.

113. Буало Н. Поэтическое искусство... С. 430.

114. Роллен Ш. Способ, которым можно учить и обучаться словесных наук / Сочинен г. Ролленом; а с французского языка на российской переведен Иваном Крюковым. Ч. 2. СПб., 1775. С. 214.

115. Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ... С. 31.

116. Цит. по: Берков Г. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени 1750—1765. М.; Л., 1936. С. 57, 58, 62 и др.

117. Москвитянин. 1851. Кн. 1. № 11. С. 230.

118. Цит. по кн.: Пекарский П. П. История императорской Академии наук в Петербурге... Т. 2. С. 59.

119. Цит. по кн.: Пекарский П. П. Указ. соч. Т. 2. С. 64.

120. Тредиаковский В. К. Соч. и переводы. Т. 2. С. 147.

121. Примечания к Ведомостям. 1735. Ч. 9. С. 34.

122. Изъяснение находящихся на оном фейерверке изображений (окончание) // Примечания к Ведомостям. 1736. Ч. 10. С. 37.

123. Тредиаковский В. К. Тилемахида или Странствования Тилемаха, сына Одиссея... Т. 2. СПб., 1766. С. Д.

124. Примечания к Ведомостям. 1734. Ч. 10. С. 39.

125. Шаля И. В. К вопросу о языковых средствах переводчиков XVIII столетия // Труды Кутаисского пединститута. 1929. Т. 2—3. С. 222.

126. См.: Тредиаковский В. К. Ода торжественная о сдаче города Гданска // Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 129—134.

127. Роллен Ш. Способ, которым можно учить и обучаться словесных наук... Ч. 2. С. 214.

128. Там же.

129. *Тредиаковский В. К.* Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанном от приятеля к приятелю... С. 457.

130. Там же. С. 454.

131. Там же. С. 459.

132. Там же. С. 456, 454.

133. *Буало П.* Поэтическое искусство... С. 430.

134. *Тредиаковский В. К.* Сочинения и переводы... Т. 1. С. 18.

135. *Смирнов А. А.* Литературная теория русского классицизма. Дис. ... канд. филол. наук. М., 1973. С. 126.

136. Тот факт, что в другие «высокие» жанры *Тредиаковский* в 50-е годы продолжает активно вводить словесные повторы, которых избегает в сонетной поэзии того времени (ср., например, в Оде XI Благодарственной:

«Твоя жизнь наша радость;

Тобою все цветет;

Ты рада нам то сладость

Все о тебе живет» (*Тредиаковский В. К.* Соч. и переводы... Т. 2. С. 60)) — также свидетельствует об источнике запрета на повторы из правил сонета.

137. *Boileau N.* Les oeuvres de M. Boileau Despreaux... Paris, 1740. Т. 1. P. 127.

138. Там же. С. 403—404.

139. *Пумпянский Л. В.* Тредиаковский и немецкая школа разума // Западный сборник 1. М.; Л., 1937. С. 159.

140. См.: *Тредиаковский В. К.* Предупреждение // Роллен Ш. Римская история. СПб., 1765. Т. 12. С. XVIII—XIX.

141. *Тредиаковский В. К.* Соч. и переводы... Т. 1. С. 18.

142. Там же. Т. 2. С. 317.

143. В другом месте своего перевода «L'art poétique» *Тредиаковский* под влиянием *Буало* вообще пересматривает свое прежнее положение: «недостойным Шильцом в эпиграмме украшать кончик, как Сурмильпом» (*Тредиаковский В. К.* Соч. и переводы... Т. 1. С. 20).

144. *Тредиаковский В. К.* Соч. и переводы... Т. 1. С. 18.

145. Там же. С. XXV.

146. Трудлюбивая пчела. 1759. Март. С. 187—188.

147. *Тредиаковский В. К.* Соч. и переводы... Т. 1. С. 18.

148. *Соколов А. П.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955. С. 61.

149. Трудлюбивая пчела. 1759. Март. С. 188.

150. *Тредиаковский В. К.* Соч. и переводы. Т. 1. С. 18.

151. *Пекарский П. П.* История Императорской Академии наук в Петербурге. Т. 2. С. 232.

152. *Тредиаковский В. К.* Предупреждение... С. XIX.

153. *Тредиаковский В. К.* Соч. и переводы. Т. 1.

154. *Тредиаковский В. К.* Предупреждение... С. XVIII—XIX.

155. *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765. С. 285.

156. *Тредиаковский В. К.* Предупреждение... С. XVIII.

157. *Тредиаковский В. К.* Соч. и переводы... Т. 1. С. 19.

158. Пумпянский Л. В. Третьяковский // История русской литературы. Т. 3. Ч. 1. М.; Л., 1941. С. 219.
159. Пекарский Г. П. История Императорской Академии наук в Петербурге. Т. 2. С. 188.
160. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1950. Т. 5. С. 615.
161. Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Т. 3. С. 209.

ГЛАВА II

1. История русской литературы. Т. 1. Л., 1980. С. 496, 570.
2. Берков П. Н. Проблема литературного направления Ломоносова // Берков П. Н. Проблемы исторического развития литературы. Л., 1981. С. 205.
3. См.: Дуденкова А. И. Идеино-художественная борьба в русском классицизме (1740—1750 — начало 60-х годов). Дис... канд. филол. наук. Л., 1955. С. 152.
4. Серман И. З. Русский классицизм. Поэзия, драма, сагира. Л., 1973. С. 102—103.
5. Сумароков А. П. Две эпистолы Александра Сумарокова. В первой предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве. СПб., 1748. С. 18. (Далее: Сумароков А. П. Две эпистолы...).
6. См.: Федоров В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII века. М., 1979. С. 54—55.
7. Сумароков А. П. Две эпистолы... С. 18.
8. Там же.
9. Там же. С. 4.
10. Сумароков А. П. Полное собрание всех соч. в стихах и прозе. Изд. 2-е. Ч. 10. М., 1787. С. 68—69. (Далее: Сумароков А. П. Полн. собр. соч.).
11. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 9. М.—Л., 1955. С. 621.
12. Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени... С. 69.
13. Дуденкова А. И. Идеино-художественная борьба в русском классицизме... С. 78.
14. Сумароков А. П. Две эпистолы... С. 18.
15. Сумароков А. П. Примечания // Сумароков А. П. Две эпистолы... С. 25.
16. Мольер Ж. Б. Мизантроп // Мольер Ж. Б. Комедии. М., 1972. С. 243—247.
17. Показательно, что в перечне лучших комедий Ж. Б. Мольера, Сумароков ставит «Мизантропа» на первое место (Сумароков А. П. Примечания // Сумароков А. П. Две эпистолы... С. 25).
18. Песков А. М. Сумароков и Буало // Филол. науки. (Науч. докл. Высш. школы). 1982. № 2. С. 73.
19. Лансон Г. История французской литературы. Т. 1. М., 1882. С. 63.
20. Луцевич Л. Ф. Поэзия А. П. Сумарокова. Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1980. С. 10.
21. Цит. по: Модзалевский Л. Б. М. В. Ломоносов и его литературные отношения в Академии наук (Из истории русской литературы и Просвещения середины XVIII века). Дис... д-ра филол. наук. Л., 1947. С. 122.
22. Протоколы заседаний конференции императорской Академии наук с 1725 по 1803 гг. Т. 2. СПб., 1899. С. 326.
23. Модзалевский Л. Б. М. В. Ломоносов и его литературные отношения в Академии

наук... С. 122.

24. *Тредиаковский В. К.* Ответ на письмо о сафической и горацанской строфах // Пекарский П. П. История императорской Академии наук в Петербурге... Т. 2. С. 256.

25. *Батте Ш.* Правила поэзии / Пер. А. П. Буниной. СПб., 1808. С. 137.

26. *Тредиаковский В. К.* Ответ на письмо о сафической и горацанской строфах. С. 256.

27. *Осталопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. Т. 3. СПб., 1821. С. 207.

28. *Западов В. А.* Русский стих XVIII — начала XIX века (Ритмика). Л., 1974. С. 24.

29. *Fleming P.* Geist - und Weltliche roemata. Jena. 1660. S. 581—582, S. 589, S. 616—617.

30. Интерес Сумарокова к стихотворениям П. Флеминга — «знатного немецкого стихотворца, который был в Москве в 1634 и в 1636 годах при Голштинском посольстве» (Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. 1755. Апр. С. 354) был обусловлен, как видно, обостренным вниманием поэта к отечественной истории вообще и, в частности, к истории «первопрестольной» русской столицы. М. А. Салминой было отмечено, что при создании им впоследствии работ по истории Москвы («О первоначалии и соиздании Москвы» и др.) Сумароков активно «пользовался материалами летописными, быть может, выписками из летописей» (*Салмина М. А.* Древнерусские повести о начале Москвы в переработке А. П. Сумарокова // Труды отдела древнерусской литературы. Вып. 15. М.; Л., 1958. С. 582). В круг материалов по истории Москвы следует также включить и известную в то время книгу Адама Олеария «Подробное описание путешествия в Московию...» (*Olearius A.* Offt Begehrte Beschreibung Der Newen Orientalischen Reise ... Schlesswig, 1647. /11/ л., 536 с., /1/ л., 42 с., /6/ л., с илл. карт.; 23 л. илл., портр., карт., план), возможно, рукописный ее перевод. Здесь Сумароков мог почерпнуть сведения о пребывании П. Флеминга в Москве «для испрошения свободного в Персию для торгова пути, во дни царствования Государя царя Михаила Феодоровича» (Цит. по дис.: *Модзалевский Л. Б.* Ломоносов и его литературные отношения в Академии наук... С. 122).

31. Показательно, что в оглавлении апрельского номера журнала, где были напечатаны сонеты, значилось: «Павла Флеминга, знатнаго немецкаго стихотворца три сонета». И в «Реестре достопамятным вещам, содержащимся в “Ежемесячных сочинений” шести первых месяцев 1755 году» сведения об этих стихотворениях были помещены под литерой «Ф» («Флеминг (Павел), три его сонета»), а не под литерой «С» (сонеты). Обращает на себя также внимание, что в авторской рукописи Сумароков приурочивает выход в свет своих переводов к 115-летию со дня смерти немецкого поэта. (См. *Модзалевский Л. Б.* М. В. Ломоносов и его литературные отношения в Академии наук... С. 122). Акцент, таким образом, делается именно на «немецком стихотворце», а не на жанровой принадлежности его стихов.

32. Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. 1755. Апр. С. 354—356. (Далее: Е. С.)

33. В сборнике П. Флеминга «Geis - und Weltliche roemata» сонеты о Москве были помещены даже в разных «книгах сонетов»; последовательность текстов, таким образом, — результат творчества самого Сумарокова.

34. См.: *Сперанский М. Н.* Рукописные сборники XVIII века. М., 1963. С. 171.

35. *Комаров М.* Разные письменные материи. М., 1791. С. 71—73.

36. *Гаркави А. М.* Композиция стихотворных циклов Н. А. Некрасова // Жанр и композиция литературных произведений. Межвуз. сб. Вып. 5. Калининград, 1980. С. 37.

37. *Травушкин Н. С.* Пауль Флеминг в России // Ученые записки Астраханск. гос. пед. ин-та им. С. М. Кирова. Т. 8. Астрахань, 1959. С. 175.

38. *Берков П. Н.* Немецкая литература в России в XVIII веке. С. 289.

39. *Пуришев Б. И.* Очерки немецкой литературы XV—XVII веков. М., 1955. С. 276.

40. *Луцевич Л. Ф.* Поэзия А. П. Сумарокова... С. 102.

41. Исключение составляет лишь отмсченный выше пример с музой Эрато во II сонете, однако, как мы показали, введение этого мифологизма в текст (персонификация понятия «нежность») способствовало тематическому объединению стихотворений.

42. *Тредиаковский В. К.* Ответ на письмо о сафической и горацанской строфах... С. 256.

43. *Тредиаковский В. К.* Рассуждение об оде вообще. Соч. и переводы. Т. 2. С. 31.

44. Хотя Тредиаковский в «Ответе на письмо...» не считал уместным подвергать критике сонеты самого Флеминга, совершенно очевидно, что муза Эрато не могла быть соотносена им с «мудрым и замысловатым сонетом». (Ср.: «Эрата смычком, ногами, скачет также и стихами»). Если следует искать какие-либо мифологические аналогии, то муза сонета для Тредиаковского — это, конечно, Полигимния, которая «нарядно и вещает все изрядно» (*Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 147).

45. *Тредиаковский В. К.* Ответ на письмо о сафической и горацанской строфах... С. 256. В переводе «Поэтического искусства» Буало, выполненным Тредиаковским, между прочим, содержалось положение о запрете на употребление в сонете словесных повторов. Вспомним, что сам Тредиаковский в угоду этому правилу, не раз нарушаемому и «славными» французскими поэтами, уничтожил дословные повторы в 3-й редакции собственного перевода сонета Де Барро. Этого же неукоснительного исполнения предписаний законодателя поэзии Тредиаковский требовал, по-видимому, от каждого поэта, обратившегося к сонету. А Сумароков и здесь проявил непростительное отступление от «надлежащей формы». В его переводах содержались повторы местоимений «я» и «ты», повторы существительных, например: «Я башен *злато* зрю, но *злато* предо мной...» и т.д. Конечно, дословные повторы имелись и в немецких оригиналах Флеминга (местоимение «Ich» повторялось у голштинского стихотворца два раза в 1-м сонете, пять раз во 2-м сонете, шесть раз в 3-м сонете; существительные «Gunst» (1-й сонет) и «Fleuss» (2-й сонет) повторялись два раза), но можно было открыть «Поэтическое искусство» в его, Тредиаковского, переводе и «исправить» подлинник — так, по-видимому, следует понимать смысл апелляции в «Ответе на письмо...» к сонетным правилам Буало. (Нумерация сонетов Флеминга приводится здесь по их сумароковским переводам).

46. Е. С., 1755. Янв. С. 6.

47. *Сумароков А. П.* О стопосложении // Русская литературная критика XVIII века. Сборник текстов. М., 1978. С. 122.

48. Там же.

49. Кто же были они, читатели сумароковских сонетов? В портфелях издателя «Ежемесячных сочинений» Г. Ф. Миллера содержатся данные о социальном составе читателей ежемесячника «урожайного» сонетного года — 1755 (ЦГАДА. Ф. 199. Оп. 2. П. 4. Ч. 4. Л. 4). Согласно этим данным, двадцать экземпляров расходились по государственным коллегиям, или в учебные заведения и корпуса, в Синод и т.д. Едва ли «оседавшие» в библиотеках этих учреждений номера журналов, где были напечатаны стихотворные сочинения, читались лишь представителями высшего дворянства; их, вероятно, читали и служащие этих учреждений «всякого рода звания». Шесть экземпляров ежемесячника шли во дворец к императрице и ее ближайшему окружению; семь получали титулован-

ные статс-дамы. Далее в списке Миллера следуют высшие военные чины: генералы-аншефы (5), генералы-лейтенанты (8), генералы (9) и бригадиры (9). Затем следуют майоры, капитаны, лейтенанты и сержанты (им послано 45 экземпляров). Как отмечает С. П. Лупшов, «эта группа русского общества выдвигалась среди других уровнем образованности и повышенным интересом к книге» (*Лупшов С. П. Книга в России в послепетровское время: 1725—1740. Л., 1976. С. 191*). Наконец, идут читатели «третьего чина»: служащие канцелярий (25 экземпляров), мещане, купцы (12 экземпляров). Не вызывает сомнения достаточное число подписчиков из средних слоев русского общества. Издатель ежемесячника ориентировал «стихотворческие сочинения» и на них. Примечательно, что служанка Мавра из комедии Екатерина II «О, время!» жалуется на свою невежественную госпожу Ханжахину, которая часто на нее «гневается и называет басурманкою» за то, что Мавра иногда читает «Ежемесячные сочинения» (*Екатерина II. О, время! // Российский Феатр или полное собрание всех Российских Феатральных сочинений. СПб., 1786. Ч. II. С. 9*). Читали ли служанки мавры сонеты Сумарокова — нам не известно. Несмотря на то, что Екатерина II в письме к Вольтеру и говорила о том, что сочинителю комедии «О, время!» «хорошо известен народ» (цит. по кн.: *Смирновский П. В. Пособие при изучении истории русской словесности. М., 1913. Ч. 2. С. 212*), нас не может в полной мере удовлетворить это утверждение монархини. Зато бывший крепостной князя А. В. Хованского Матвей Комаров признавался в письме к издателям журнала от 6 мая 1757 г., что прочитанные здесь стихи «несчастно возбудили» в нем «охоту к сочинению виршей» (ИГАДА. Ф. 213. Д. 23. Л. 1). Признавшись, что он «элоквенции и другим никаким наукам, кроме российского языка не обучен да и грамматики не читал», Комаров все же решает послать в ежемесячник свое стихотворное сочинение — «Великолепная Россия сетующую Польшу утешает» (там же). Впоследствии издатель М. Комаров перепечатает в своей книге «Разные письменные материи» (1791 г.) четыре сонета из «Ежемесячных сочинений» 1755 г. (*Комаров М. Разные письменные материи. М., 1791. С. 32, 71—73*).

50. *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. М., 1961. Т. 5. С. 186.

51. *Евгений (Болховитинов Е. А.)*. Словарь русских светских писателей. Т. 2. М., 1849. С. 67.

52. Е. С., 1755. Июнь. С. 534—536.

53. *Lauer K.* Gedichtform Zwischen Schema und Verfall. Sonnett, Rondeau, Madrigal, Ballade, Stanze und Triolett in der russischen Literatur des 18 Jahrhunderts. München, 1975. S. 81.

54. См. об этом: *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957. С. 534.

55. *Пекарский П. П.* История Императорской Академии наук в Петербурге... Т. 2. С. 193.

56. *Западов А. В.* Забытая слава. М., 1968. С. 143.

57. Рифмовка июньских сонетов с катренами на две рифмы: 1 сонет — аВВА аВВА ССd EdE; II-й и III-й сонеты — AbbA AbbA cCd eDe — не могли уже вызвать нареканий Третьяковского.

58. *Николев Н. П.* Творения. Т. 3. М., 1796. С. 408.

59. См.: *Гуковский Г. А.* Третьяковский как теоретик литературы // XVIII век. Сб. 6. М.; Л., 1964. С. 43—72.

60. См. об этом: *Владимирова И. В.* Своеобразие литературной борьбы середины XVIII в. (Критика-пародия-миф). // Уч. зап. Тартусского гос. ун-та. Вып. 491. Тарту. 1980, С. 13—34.

61. *Сумароков А. П.* Прекрасному российского народа женскому полу // Сумароков А. П. Еклоги. СПб., 1774. С. 2.
62. *Сумароков А. П.* Полн. собр. соч. Ч. 7. М., 1787. С. 342.
63. *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII века. Л., 1977. С. 29.
64. *Сумароков А. П.* Две эпистолы... С. 15.
65. *Сумароков А. П.* Вопрос — четыре ответа // Трудолюбивая пчела. 1759. Июнь. С. 368. (Далее: Т. П.).
66. *Федоров В. И.* Литературные направления в русской литературе XVIII века. М., 1979. С. 63.
67. *Сумароков А. П.* Полн. собр. соч. Ч. 2. М., 1787. С. 257.
68. Полезное увеселение. 1761. Март. С. 153. (Далее: П. У.).
69. Отечественные записки. 1858. № 2. С. 588.
70. ЦГАДА. Ф. 199. Оп. 2. П. 414. Д. 20. Л. 5 об. — 8 об.
71. Там же. Л. 5 об. — 6.
72. *Ржевский А. А.* Сбытие сновидения // П. У. 1762. Март. С. 123. В качестве примера «ложного панегририка» петиметру можно привести следующий: «А ты! любимец и первосвященник Венеры, Амур тебе послушен; Грации следуют тебе повсюду... Где между красавиц беседа ты: не слышно иного, как только вопль покоряющихся тебе... Пленить единое сердце труднее, нежели множество городов и народов... Вот какую сообществу приносишь ты пользу» (*Ржевский А. А.* Продолжение сбытия сновидения, сообщенного в марте месяце // П. У. 1762. Июнь. С. 264).
73. В стихотворения иной тематики Ржевский активно вводил эти сравнения. Например, в стансе 1760 г.:

«Жизнь человеческу цветку уподобляй,
Который возрастет весной и расцветает,
Но воздух осенью как станет холодный
Валится, вянет лист, иссохши пропадает».

(П. У. 1760. Март. С. 106).

На автоцитацию Ржевским образности сумароковских сонетов обратил внимание уже А. В. Кокорев. На экземпляре «Полезного увеселения» из его личной библиотеки, находящемся в настоящее время в НИО истории книги, редких и особо ценных изданий Российской Государственной Библиотеки (Инв. МК III-2111), сохранились владельческие пометы ученого. На полях книги рядом с приведенным выше четверостишием А. В. Кокоревым отмечено: «С<умароков>, Сонет».

74. Отметим, что порицание «несклонной», по-видимому, вообще ассоциировалось в то время с петиметрством. Так, А. В. Храповицкий в переведенном им на русский язык галантном «Любовном лексиконе» Ж. Ф. Дре дю Радье приводит характерные для такого случая стихи петиметра:

«Я знатную красавицу люблю,
Она мила, разумна и прекрасна,
Но я за то любезную хуюлю,
Что для меня она сурова и бесстрашна.»

75. Полемика о петиметрах в контексте литературной борьбы этого времени была исследована П. Н. Берковым. (См.: *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени... С. 106—148 и др.).

76. См.: *Мартынов И. Ф., Шанская И. А.* Отзвуки литературно-общественной поле-

мики 1750-х годов в русской рукописной книге (Сборник А. А. Ржевского) // XVIII век. Сб. 11. Л., 1976. С. 131—148.

77. Там же. С. 144.

78. *Елагин И. П.* Автор. Четвертый лист // Е. С. 1755. Окт. С. 369.

79. Там же. С. 363.

80. Т. П. 1759. Дек. С. 754.

81. Ср. у Ржевского: «Петиметры только читают песни, сонеты, элегии, да и то французские...» (С. Ч. 1763. Апр. С. 212—213). Характерно, что журнал «И то, и сию» называет впоследствии французские сонеты «любовными враками» (И то, и сию. 1769. Двадцать третья неделя).

82. *Покровский В. И.* Щеголи в сатирической литературе XVIII века. М., 1903. С. 7.

83. Е. С. 1755. Авг. С. 191.

84. Е. С. 1755. Янв. С. 6.

85. *Пекарский П. П.* История Императорской Академии наук в Петербурге... Т. 2. С. 194.

86. Там же. С. 184.

87. Очерки по истории русской журналистики и критики. Л., 1950. Т. 1. С. 28.

88. Е. С. 1755. Авг. С. 147—148.

89. *Модзалевский Л. Б.* Ломоносов и его литературные отношения в Академии наук... С. 104—105.

90. Здесь, по-видимому, уместно напомнить и сумароковское определение сонета — «малость» — в его примечаниях к переводам Флеминга, а также упреки Тредиаковского в несоблюдении Сумароковым сонетной рифмовки.

91. Е. С. 1755. Авг. С. 149—150.

92. Русская стихотворная пародия XVIII — начала XX в. Л., 1960. С. 680.

93. Можно указать на ряд параллелей «Сонета, нарочно сочиненного дурным складом» и сонетов Тредиаковского. Так, в тексте пародии встречаем словесные нагромождения: «очень *всем весь* нравный», «везде он *всегда есть* славный», «всяко се наряд твой *есть весь* чистоприправный» и т.д. (Ср. со сходными конструкциями у Тредиаковского: «милостив *всегда* к нам быть», «*коль есть* правоты полн твой суд», «се к твоим Азия вся» и т.п.). Архаичную форму местоимения «ти» («ТИ покорный я слуга много и премного»), мы находим и в сонете Тредиаковского 1735 г. («Буди же по твоему, то когда *ти* славно»). Обилие междометий (Ср. в пародии: «полюби же меня, *ах!* немного хоть») мы также встречаем у Тредиаковского («Ей! о! господи»; «Здравствуй, о! преславна»). Обилие инверсий (это свойственно и сонетной поэзии Тредиаковского) воспроизводится и в пародии. Отнесение частицы «бы» к местоимению и вынесение подлежащего на конец предложения («*Онный бы* ни увидел *кто*») влечет за собой неуместное акцентологическое выделение частицы «то»; инверсия ограничительной частицы «хоть» вопреки правилам обуславливает неуклюжую форму «подь» (причем слова «хоть» и «подь», «то» и «кто» рифмуются); происходит и инверсия наречия «тамо» («Иль *позволь* пойти к себе поклониться *тамо*») и т.д. Отметим также и множество односложных слов в пародийном сонете: «*Всяко се наряд твой есть весь...*» (Ср. в сонете Тредиаковского 1752 г.: «*каль есть* правоты *полн твой суд...*») и т. д.).

94. Этот сумароковский прием ниспровержения «языка богов» Тредиаковского путем введения этого языка в «бытовую» любовную ситуацию будет использован впоследствии в русских комедиях конца XVIII в. Так, в комедии «Опекун-профессор», представленной в московском театре в 1794 г., профессор элоквенции Старон толкует своей

возлюбленной Елизе («о словосцеплении, роде, виде, истолковании» и т.д. (Российский театр. СПб., 1788. Ч. 24. С. 10). «Сочинитель в прихожей» из одноименной комедии И. А. Крылова, который, между прочим, похвалится тем, что пишет сонеты, также читает даме (ветреной Новомодовой) свои хорсические вирши. (Российский Театр. СПб., 1794. Ч. 11. С. 182, 203).

95. *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. Т. 3. СПб., 1821. С. 199.

96. *Мольер Ж. Б.* Мизантроп, или Нелюдим (Пер. И. П. Елагина). М., 1788. С. 23—24.

97. *Драматической словарь или показания по алфавиту всех российских театральных сочинений или переводов...* М., 1787. С. 79.

98. *Мольер Ж. Б.* Мизантроп, или Нелюдим (Пер. И. П. Елагина). М., 1788. С. 27.

99. Там же. С. 114.

100. Там же.

101. *Благой Д. Д.* История русской литературы XVIII века. М., 1946. С. 177.

102. Характерно, что и в упомянутом выше сонете И. И. Елагина также использован этот утвердившийся в русской поэзии размер, в отличие от четырехстопного стиха в оригинале Ж.-Б. Мольера.

103. *Гуковский Г. А.* О русском классицизме // *Поэтика*. Сб. статей. Вып. 5. С. 22.

104. Е. С. 1755. Авг. С. 166.

105. *Брюсов В. Я.* История русской лирики (Материалы к работе о Хераскове) // ОР ГБЛ. Ф. 386. К. 41. Е. х. 13. Л. 11 об.

106. Там же. Л. 20.

107. Там же.

108. *Херасков М. М.* Ода к Господину В*** // Е. С. 1755. Авг., С. 164.

109. *Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 183.

110. *Поспелов Г. Н.* Там же. С. 180.

111. *Херасков М. М.* Ода // Свободные часы. 1763. Февраль. С. 86. (Далее: С. Ч.).

112. Может показаться парадоксальным тот факт, что этот херасковский сонет перепечатал впоследствии «лубочный» издатель Матвей Комаров (*Комаров М.* Разные письменные материи. М., 1791. С. 32), адресовавший свою книжную продукцию «тем, которые не имеют способа читать многие книги». Однако, никакого парадокса здесь нет: не обученный «злоквенции и никаким другим наукам», Комаров едва ли усмотрел в герое «Сонета и Епитафии» пилигрима «на стезе слепой Фортуны». Слова поэта: «родился сиротой, живот скончал убогим», «чужим я был одет, чужим я и питался» — без сомнения, воспринимались Комаровым и теми читателями, которым предназначались его «Разные письменные материи», в буквальном смысле.

113. Е. С. 1756. Февр. С. 146.

114. Сборник литературно-исторический // ОР ГБЛ. Ф. 214. Е. х. 74. Л. 83 об. — 84. Возможно, хронологическая «непоследовательность» читателя-переписчика не случайна: интерес к более раннему переводу Тредиаковского был вызван более поздним и более совершенным, с его точки зрения, сумароковским переводом.

115. См.: *Сперанский М. Н.* Рукописные сборники XVIII века. М., 1963. С. 163.

116. Ср.: «*impriete* — *беззаконие*, нечестие, безбожие, кощунство» (Полной французской и российской лексикон. СПб., 1786. Ч. 1. С. 631).

117. *Сумароков А. П.* Некоторые статьи о добродетели // Н. И. Новиков и его современники. М., 1961. С. 342, 343.

118. *Луцевич Л. Ф.* Поэзия А. П. Сумарокова... С. 41, 47 и др.

119. *Сумароков А. П.* Некоторые статьи о добродетели... С. 343.
120. *Сумароков А. П.* Предисловие // Дополнение к духовным стихотворениям. СПб., 1774. С. 5.
121. *Сумароков А. П.* Опекун. СПб., 1765. С. 17.
122. Там же. С. 37. Сумароковский сонет «рационалистичнее», «строже», чем опыты Де Барро и Тредиаковского. Лирическая ситуация, намечившаяся в 1-ом катрене, не получает в дальнейшем какого-либо утлубления и конкретизации. Нет здесь «величины неверия» (Де Барро) и указания на то, что щедротный творец способен и преступника спасти (Тредиаковский). Подобные детали кажутся Сумарокову излишними, противоречащими простоте и ясности. Второй катрен сразу начинается призывом к действию («Долготерпение ты должен окончать»). Призыв усиливается, «материализуется» в первом терцете («Греми, рази, свою ты ярость умножая»). Наконец, во втором терцете обнаруживается вся «запрограммированная» ложность подобного призыва. Беззаконник (говорящее лицо) заранее уверен в собственной безнаказанности.
123. *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 18.
124. Концепция поэтического состязания в русском классицизме — «эксперимента, которому приписывается элемент доказательности», — была блестяще развита в работах Г. А. Гуковского.
125. *Херасков М. М.* Рассуждение о Российском стихотворстве // Литературное наследство. М., 1933. № 9—10. С. 294.
126. Е. С., 1756. Ноябрь. С. 489.
127. Е. С. 1757. Февр. С. 190—191.
128. ЦГАДА. Ф. 199. Оп. 2. П. 414. Д. 4. Л. 4 — 4 об.
129. См.: *Гуковский Г. А.* Ржевский // Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 172.
130. См.: П. У. 1761. Июнь. С. 184.
131. Укажем в этой связи и на «две элегии любовные» Тредиаковского из «Нового и краткого способа», и на сонетные циклы А. П. Сумарокова, предвещающие работу этого поэта над созданием отдельных (вне цикла) сонетов.
132. *Ржевский А.* Оды любовные // С. Ч. 1763. Авг. С. 485—486.
133. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.; Л., 1928. Т. II. Вып. 5. С. 114, 145.
134. Е. С., 1759. Февр. С. 191.
135. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России. Л., 1959. С. 78. (См. также: *Майков Л. Н.* Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889. С. 311—312).
136. Санктпетербургский вестник. 1779. Окт. С. 250.
137. Характерно, что в словарной статье «Сакко» в новейшем итальянском справочнике Либера не упоминается, упоминается лишь Андреана Сакко (Le Spectaccola. Enciclopedia di cinema, teatro, balletto, circo, TV, Rivista. Milano, 1976. P. 546).
138. *Кочеткова Н. Д.* Примечания // Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 1. С. 583.
139. *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ... С. 30.
140. См.: Поэты XVIII века... С. 197—198, 288 и др.
141. См.: *Ржевский А. А.* Стихи к девице Нелидовой...; *Ржевский А. А.* Стихи девице Борщовой... // Поэты XVIII века. Т. 1. С. 297—298.
142. *Ржевский А. А.* Письмо к наборщикам третья // С. Ч. 1763. Май. С. 294.
143. Трудолюбивая пчела. 1759. Июнь. С. 187—188. (Переизд. в 1780 г.).
144. *Раллен Ш.* Римская история. СПб., 1765. Т. 12. С. XVIII—XIX.

145. В выборе Тредиаковским шестистопного ямба в качестве стихотворного размера для сонета следует усматривать именно сумароковское воздействие. Конечно, в русской поэзии конца 50-х годов привилось соответствие французского двенадцатисложника (на который был ориентирован Тредиаковский в связи с задачей адекватного воспроизведения метра сонета Де Барро) шестистопному ямбу. Однако Тредиаковский, склонный в это время к метрическим экспериментам (пятистопный хорей, гекзаметр), мог пойти и другим путем: например, избрать для своего сонета четырехстопный анапест (Ср., например, в одной из элегий А. А. Ржевского: «Иль я столь ненавидим, драгая, тобою...»).

146. *Тредиаковский В. К.* Предупреждение // Роллен Ш. Римская история. СПб., 1765. Т. 12. С. XIX.

147. Там же.

148. Последовательность Тредиаковского в отстаивании отдельных сонетных правил, которые не принимались или не воспринимались Сумароковым и поэтами его школы (например, запрет на дословные повторы), несколько не противоречит выводу о сближении позиций двух сонетистов. При этом необходимо учитывать, что в сонете Тредиаковского, по видимому, наиболее значимым в восприятии сумароковцев был метр, а именно здесь поэт принял к руководству их требования.

149. Очерки по истории русской журналистики и критики. Л., 1950. С. 36.

150. См.: *Сумароков А. П.* О думном дьяке, который взял с меня 50 рублей // Т. П. 1759. Ноябрь. С. 692—698.

151. *Сумароков А. П.* О несправедливых основаниях // Т. П. 1759. Июль. С. 411—413. В известном смысле Сумароков восстановил славу Тредиаковского-сонетиста. Пристальное внимание современников к «Трудолюбивой пчеле», переизданной в 1780 г., определило и успех сонета о добродетели. Впоследствии сонет попадает в знаменитый «Письмовник» Н. Г. Курганова, выдержавший 17 переизданий (из них пять в XVIII в.). По количеству отпечатанных экземпляров сонет этот «превзошел» даже тиражи сонетов Сумарокова. (См., например: *Курганов Н. Г.* Письмовник, содержащий в себе науку русского языка... Изд. 4-е. СПб., 1796. Ч. 2. С. 11—12).

152. *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 163.

153. *Сумароков А. П.* Разные стихотворения. СПб., 1769. С. 63.

154. *Сумароков А. П.* Некоторые духовные сочинения. СПб., 1774. С. 227—228.

155. *Сумароков А. П.* Полн. собр. соч. Т. 9. С. 103—109. Хотя сонет 1774 года не был помещен в разделе «Сонеты», картина в целом не менялась.

ГЛАВА III

1. *Федоров В. И.* История русской литературы XVIII века. М., 1982. С. 163.

2. *Гуковский Г. А.* Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова // *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 41—43.

3. См. об этом: *Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 169 и др.

4. *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. С. 182.

5. *Верли М.* Общее литературоведение. М., 1957. С. 110.

6. Это естественно, поскольку создание тематического репертуара сонета мыслилось херасковцами не теоретической, а сугубо практической задачей.

7. См., например, *Хвостов Д. И.* О стихотворстве // Чтения в Беседе любителей русского слова. СПб., 1811. Кн. 3. С. 29; *Борн И. М.* Краткое руководство к российской словесности. СПб., 1808. С. 129.

8. *Херасков М. М.* Путешествие разума // П. У. 1760. С. 144—145.

9. *Херасков М. М.* Избранные произведения. Л., 1961. С. 82.

10. «Стыд» героини сонета Хераскова может быть истолкован как результат исполнения ложного петиметрского призыва: «Любися! без любви все в свете суеты!».

11. Ср. в сонете Сумарокова: «Вещь бедная, что жар любви производил, / Дар чести горестно во жертву принесенный».

12. *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. С. 67.

13. *Херасков М. М.* Армида // П. У. 1760. Март. С. 113—119.

14. «Взгляни на небсса, на землю ты взгляни,
И воздухом ты мне, и жизнью заклинаясь.
Куда ни вздумаешь, неверный, ты ступить,
И воздух, и земля тебе все станут мстить».

В сонете присутствует рудимент и другого мотива, развитого в героиде. Армида, «в двойком будучи от двух страстей мученья» (в ней борются два начала — злоба и любовь), то адресует неверному Реноду гневные филиппики, то, прощая его, умоляет вернуться на свой остров. Героиня сонета также и обличает «мучителя», и в то же время призывает его: «Опомнися, тиран, и клятвы вспомни!».

15. Обращает на себя также внимание обилие глаголов в сонете. То, что все рифмы в нем — глагольные, говорит не о слабости поэтической техники, но, по-видимому, о том, что глаголам (следовательно, действиям) поэт придавал особое значение. Развитие ситуации определяется рядом глаголов, описывающих действие адресата в прошлом (I катрен), настоящем (II катрен) и будущем (I терцет). Выделяется 13 стих, где глагол обозначает действие, направленное *против* адресата и являющееся результатом всех остальных («И небо, и земля тебе все станут мстить»).

16. Ранее, еще в 50-е годы, С. В. Нарышкиным уже было предложено «элегическое» решение темы любовного сонета. Речь идет о сонете «О, вольность, мне тебя до смерти не видать», содержащем жалобы на жизнь, «в кой нет веселости покоя никогда». Лирическое излияние героя этого стихотворения сближало этот сонет с элегиями сумароковского типа. Вопрос соотношения элегии и любовного сонета тем более актуален для поэзии 60-х годов.

17. В отличие от культивировавшихся во Франции XVII века сонетов «на заданные рифмы» где, как отмечает Н. Н. Шульговский, обнаруживается стремление поэтов к неожиданным, эффектным рифмам (См.: *Шульговский Н. Н.* Теория и практика поэтического творчества. М.; СПб., 1914. С. 487—489); здесь в качестве рифмуемых слов используются самые распространенные формулы любовной поэзии. Отчетливо видна направленность этих опытов Ржевского и Нарышкина на выявление содержательных возможностей жанра — тенденция, органически присущая русскому классицизму вообще.

18. Показателен еще один штрих — музы не приносят герою сонета Нарышкина покоя — долгожданной взаимности. («Напрасно музами спокойствие гублю, / Суровости твои то кажут мне всечасно»). Подобное признание бесполезности любовных стихов для того, чтобы «умягчить печалию своей» любезную, было сделано Ржевским именно применительно к элегии: в том же декабрьском номере «Полезного увеселения» за 1761 год напечатана его притча «О элегии» с характерной концовкой:

«Красавица ее (элегию — Л.Б.) с приятностью прочла,
И похвалой ее довольною почла;
Но гордости своей ничем не пременила;
А после и совсем просителя забыла.
О, бедное дитя! конечно не тобой
Удобно мне сыскать душе моей покой»

(См.: П. У. 1761. Дек. С. 225). Переключка здесь очевидна.

19. Любопытно, что одно и то же набранное наперед слово — «отвечали» используется каждым из поэтов в противоположных функциях:

«Надеждой льстя вы мне притворно *отвечали*»
(Нарышкин)
«Прелестные глаза хотя *не отвечали*»
(Ржевский)

20. Конечно, сама ситуация соревнования провоцировала стихотворцев на создание нетривиальных решений темы, способствовала активизации поэтической мысли. Представляется неслучайным и порядок напечатания текстов. Первым здесь помещен «элегический» сонет Нарышкина, а затем нетривиальный по своему поэтическому решению сонет Ржевского.

21. Доброе намерение. 1764. Сент. С. 391.

22. Ср.:
«Ты часто в том меня, драгая, укоряешь,
Что я с холодностью всегда тебе кажусь,
Но то не ведаешь, что сам о том я рвусь,
Что состояния ты моего не знаешь».

23. Ср. у Ржевского: «Люблю... Конечно так... Но, ах, любить не смею!... / Люблю... Мила... Нельзя, что мило не любить».

24. В заключительном терците это прямо подтверждалось:
«Но знай, что о тебе по всякой час я мышлю,
И что в твоих руках щастлива жизнь моя».

25. С. Ч. 1763. Янв. С. 17—18. Это своеобразный ответ говорящего лица на упреки героини. При этом чувство героя само по себе становится риторическим аргументом. Примечательно здесь обилие «вопросений», обращенных к героине: «Или я тем тебя, драгая, досаждаю, / Что более души своей тебя люблю? / Что все я для тебя теряю и гублю? / ... Но и возможно ли тебя мне позабыть?». Речь лирического субъекта не предполагает от «любезной» немедленного ответа, ее назначение лишь быть услышанной героиней:

«Надежда лестная утехи мне сулит,
Рассудок истребя, любовь мою питает
От время склонности мне ожидать велит».

26. С. Ч. 1763. Янв. С. 18—19.

27. Ср. в элегии: «Когда лишь только тем, драгая, досаждаю, Что я нередко здесь тебя, мой свет, выдаю ...»; в сонете: «Или я тем тебя, драгая, досаждаю? / ... Так часто зря тебя, страсть больше возрастет»; в элегии: «И страсть питав, по смерть тебя не позабуду...»; в сонете: «Однако страсти я по смерть не истреблю».

28. Антитеза, вообще, — излюбленный прием Ржевского. Примечательно, что в другом его любовном сонете «на заданные рифмы» (С. Ч. 1763. Июль. С. 421), рифмуемые слова, не противопоставленные друг другу по своему лексическому значению, в общем контексте стихотворения становятся смысловыми антитезами:

«Я в мыслях иногда твоих с душой равняюсь»

«Но вдруг тогда же я тобою *обвиняюсь*»
«Что в сердце я твоём нередко *пременяюсь*»
«Я всякий раз тобой, любезная, *пленяюсь*»

29. Е. С. 1759. Февр. С. 198. Приведем текст этого раннего любовного мадригала Ржевского :

«Я в сердце власть моею тебе днесь отдаю
За тем, что сердцем сам владеть я не умею.
Владей, драгая, им во всю ты жизнь мою,
Пусть будет век оно под областью твоею».

30. С. Ч. 1763. Июнь. С. 355.

31. «Я, трона не имев, не смею обещать,
Ты сердце отняла, не тпуща я вешать,
Владеешь волею моею ты, вешаю:
Так рассуждай теперь, внимая сей ответ.
В твоей ли области я сердце ошущаю:
И трон бы отдал ли, имев во власти свет?»

Нетрудно заметить, что 1, 2, 5 и 6 стихи секстета прямо перекликаются с высказываниями двух любовников (I и II катрены); при этом говорящее лицо даже воспроизводит их высказывания, прибегая к несобственно-прямой речи (2 стих секстета). Очевидно, что собственное признание в любви говорящего лица («Владеешь волею моею ты...») оказывается и более весомым и более значимым, чем «изъяснения» двух незадачливых любовников, поскольку власть над волей героя безусловно заключала в себе и власть над его сердцем, и власть над всем, что он имел или мог бы иметь.

32. С. Ч. 1763. Июнь. С. 355—356.

33. «Воображеньем я тебя своей имею,
В объятиях моих зрю красоту твою;
В присутствии ж твоём и льститься тем не смею
Зрю прелести твои, но муку зрю свою».

В результате выстраивается целая система антитез-оксиморон в сочетании с полиоптативными повторениями, на что обратил внимание уже Г. А. Гуковский (*Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века...* С. 169).

34. Примечательно, однако, что в этом стихотворении появляется новый мотив — герой обращается к собственному взору, который может беспрепятственно «лбзать» героиню. Взор не только отделяется от своего «владельца», но и противопоставляется говорящему лицу, становится фикцией нового адресата, апострофируется:

«Совместник счастливый! Она тебе подвластна,
А ты подвластен мне, так я вас разлучу.

.....

Я отврачу тебя от прелестей подвластных,
Которым суетно подвластен ныне я
И будет власть иметь потом в устах прекрасных
Воображением уже душа моя».

35. Приведем в этой связи один показательный пример. В 1760 году М. М. Херасковым был опубликован в журнале «Полезное увеселение» сонет «Жоль буду в жизни я наказан нишетою...» с оригинальной композицией: в 11 стихах герой совершенно в духе общих установок школы последовательно отметал все «суетные» жизненные блага (богатство, чины и т. д.), наконец, в двух заключительных стихах он неожиданно объявлял о том, что действительно способно «сокрушать» его:

«Но знаешь ли о чем безмерно сокрушусь?
Я потеряю все, когда драгой лишусь,
Я счастья в ней ищу, живу и умираю»

(П. У. 1760. Июль. С. 17—18).

Несколько позднее А. А. Ржевский, подвигнувшись примером старшего поэта, избрал ту же тему и использовал аналогичную композицию для своего любовного станса «Я счастья сего на свете не желаю» (П. У. 1762. Март. С. 118). Сближаясь и по своему лексическому составу (ср. у Ржевского: «Хоть буду беден я, не буду век тужить», у Хераскова: «Чинов коль не добыюсь, не стану я тужить» и т.д.) и самому расположению темы (Ржевский уготовляет «острую» мысль стихотворения в заключительном стихе: «Покой мой только в том едином состоит, / Чтоб был драгой любим и вместе жил с драгою»).

36. В театрализованном представлении «Торжествующая Минерва» (январь 1763), организованном при деятельном участии Сумарокова и Хераскова, актеры, наряженные в костюмы вертопрахов, возили по московским улицам «колесницу развращенной Венеры», а также карету, управляемую обезьяной. Сами аллегорические фигуры, олицетворявшие вертопрашество на шествии Минервы (развратная Венера и Обезьяна), знаменовали собой характерные для «московских» поэтов приметы этого «гнусного», с их точки зрения, порока — безудержное волокитство (ср.: «Кто век свой волочась превзойдет страсти меру, / Увидит наконец развратную Венеру») и слепое подражание французским «петиметрским» формам жизненного поведения. (См.: Торжествующая Минерва. Общепризнанное зрелище, представленное Большим маскарадом в Москве 1763 года, января... дня, М., 1763. С. [6], [14], [7]).

37. *Ржевский А. А.* Продолжение следствия моего сновидения. Письмо к наборщикам второе // С. Ч. 1763. Апр. С. 215.

38. Там же. С. 218.

39. *Сумароков А. П.* Две эпистолы... С. 11; *Сумароков А. П.* Элегии любовные. СПб., 1774. С. [1].

40. *Херасков М. М.* Путешествие разума // П. У. 1760. Апр. С. 144—145.

41. *Ржевский А. А.* Продолжение следствия моего сновидения... // С. Ч. 1763. Апр. С. 214.

42. П. У. 1761. Май. С. 153.

43. *Шульговский Н. Н.* Теория и практика поэтического творчества. М.; СПб., 1914. С. 486—487.

44. *Ржевский А. А.* Продолжение следствия моего сновидения... // С. Ч. 1763. Апр. С. 213.

45. *Ржевский А. А.* Продолжение следствия моего сновидения... // С. Ч. 1763. Апр. С. 213—214.

46. *Гуковский Г. А.* Ржевский // *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века... С. 179. Как же создается Ржевским поэтический механизм «расколотых» стихов? Следует отметить, что первый и второй стихи каждого катрена I-го полустушия противоположны по смыслу соответственно второму и первому стихам II-го полустушия.

	I-е полустушие	II-е полустушие
	Стихи	Стихи
I катрен	1 Во веки не пленюсь 2 Ты ведай я тобой	2 Всегда прельщаться стану 1 Красавицей иной
II катрен	1 Не лестна для меня 2 Лишь в свете ты одна	2 Мой дух воспламенила 1 Иная красота

В секстетях «полусонетов» антитезы выдержаны не столь последовательно, рельефно, как в катренах. Наряду с другими стихами, противопоставленными по смыслу, оказываются третий стих первого терцета («Мне горесть и беда») первого полустихия и третий стих второго терцета второго полустихия («И весел, коль с тобою»). Так, решая поставленную перед собой поэтическую задачу, Ржевский в использовании указанного приема не ограничивается пределами одной архитектурной единицы сонета (терцет), а распространяет его на весь секстет. Возможно, вследствие этого секстет осознается поэтом неделимым целым, что нашло свое отражение и в синтаксическом объединении шести последних стихов (в одно предложение).

Знаменательно, что и в печатном тексте «расколотых» стихов наблюдается одно из первых отклонений от оформившегося в 50-е годы стереотипа напечатания сонета с разбивкой текста на два катрена и два терцета. При сохранении интервалов между катренами секстет напечатан без интервалов. Пока это только единичное отклонение от общепринятого издательского стереотипа жанра — отклонение, продиктованное спецификой курьезной сонетной формы.

47. *Ржевский А. А.* Продолжение следствия моего сновидения... // С. Ч. 1763. Апр. С. 212—213.

48. *Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля. М., 1970.

49. Там же. С. 188.

50. Г. А. Гуковским было указано на возможность использования в этих сонетах мотивов станса Ж. Б. Руссо и сонета П. Эрмита. (См. *Гуковский Г. А.* О русском классицизме // *Поэтика*. Л., 1929. Сб. 5. С. 37—38). Однако, поскольку эти мотивы могли быть использованы всеми авторами сонетов, мы вправе ограничиться сопоставительным анализом русских текстов.

51. П. У. 1761. Июнь. С. 191—192.

52. С. Ч. 1763. Сент. С. 536—537.

53. П. У. 1761. Дек. С. 232—233.

54. Понятия «читать» и «быть читателем» резко разграничивались поэтами этого круга. Последнее означало для них именно приобщение человека (с помощью книги) к «правильной» жизни (См.: *Херасков М. М.* О чтении книг // П. У. 1760. Янв. С. 3—8).

55. П. У. 1761. Апр. С. 150.

56. *Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля. С. 189.

57. П. У. 1760. Окт. С. 143—145.

58. П. У. 1761. Июнь. С. 208.

59. *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. С. 172—173.

60. Аналогичный способ обособления заключительной «острой мысли» мы находим и в другом философическом сонете «Пройдет моя тоска, и век другой настанет» (П. У. 1761. Июнь. С. 184).

61. П. У. 1761. Июнь. С. 235—236.

62. П. У. 1761. Май. С. 149—150.

63. «Ты можешь лишь сдержать злодейско их стремленье

.....
Злодейство сокруши и защити смиренье

.....
Так трудно уж тебе от бед мя защитить

И их гонение злодейско укротить?»

64. Духовные сонеты характеризует «высокая» лексика, в частности обилие старо-

славянизмов, создающих особую эмоциональную выразительность и приподнятость речи («обряшу», «творче», «вонми», «спосли», «днесь», «сей», «глас», «страждущая» и т.д.). Если еще в 30-е годы XVIII века М. В. Ломоносов назвал используемые Тредиаковским местоимения «тя» и «мя» архаизмами, то поэты сумароковской школы с их устремлениями к «естественной простоте» не только не избегают здесь подобных «славенских» слов, но и активно вводят их в тексты духовных сонетов:

«Так трудно ль уж тебе от бед мя защитить?»

(А. Г. Карин)

«На *тя* единого надежду возлагаю»

(А. А. Ржевский)

«Коль ты оставишь *мя*, кем буду я спасен?»

(А. А. Ржевский)

«Ты, боже, справедлив! на *тя* я уповаю»

(С. В. Нарышкин)

65. Гинзбург С. С. Поэтическое творчество И. Богдановича. Дис... канд. филол. наук. М., 1948. С. 43, 75 и др.

66. П. У. 1761. Сент. С. 78.

67. Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Л., 1957. С. 210.

68. П. У. 1761. Апр. С. 141—142.

69. Тематическая близость сонетов известной группы к духовной оде не подвергалась особым сомнениям в то время. Так, И. П. Богданович по сути дела уравнивает эти жанры, когда помещает впоследствии два сонета 1761 года (П. У. 1761. Апр. С. 141—142; Сент. С. 78) в разделе «Оды духовные из разных псалмов Давидовых» своего поэтического сборника «Ли́ра» (Богданович И. П. Ли́ра. СПб., 1773. С. 88—89). А несколько позднее А. П. Сумароков вовсе отказывается от жанрового определения «переложения» второго стиха VIII псалма, выполненного им в форме сонета (Сумароков А. П. Некоторые духовные сочинения. СПб., 1774. С. 227—228).

Тем не менее разработка духовного сонета безусловно расширила представления русских поэтов второй половины XVIII века о содержательных и выразительных возможностях сонета вообще.

70. Проанализированные выше сонеты И. П. Богдановича с совпадающим метром — исключения, лишний раз подтверждающие правило.

71. Гуковский Г. А. О русском классицизме... С. 21.

72. «Пройдет моя тоска, и век драгой настанет,
Минуется напасть, не буду век тужить.
Сулит надежда то, она и не обманет.
Не вечно в горести и муке мне прожить.
Желаемый душе покой моей предстанет,
Судьба смущенный дух не будет мой крушить.
Зловредный случай мой со временем увянет,
Начнут приятные утехи мне служить.
Прейдет мучение, настанет жизнь другая,
Наполненна утех, приятная, драгая.
Смягчися, рок, скорей, прежди печаль моя.
Престань меня терзать, окончись, время слезно,
Приди душе покой, сокровище любезно!
Когда же он придет? Как жизнь окончу я.»

73. П. У. 1761. Июнь. С. 184.

74. П. У. 1760. Июль. С. 17.

75. Показательно, что в период особого распространения одической поэзии, обусловленной вступлением на русский престол «просвященной» монархини Екатерины II, сонет не используется херасковцами в панегирических целях, а сохраняет свои устоявшиеся тематические рубрики.

76. Имеется в виду выделение (с помощью интервала или красной строки) всех архитектурных единиц сонета (катренов и терцетов). Исключения из этого неписаного правила редки. Помимо приведенных случаев, назовем еще сонет И. П. Богдановича (П. У. 1761. Сентябрь. С. 78) и сонет А. А. Ржевского (П. У. 1761. Март. С. 96).

77. *Титаренко С. Д.* Сонет в русской поэзии первой трети XIX века. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1983. С. 11.

78. Забавные, печальные и любовные истории. М., 1765. С. 54.

79. Забавный философ или Собрание разных остроумновымышленных повестей, удивительных сновидений и замысловатых для увеселительного наставления опытов. СПб., 1766. С. 13.

80. И то, и сию. 1769. № 12.

81. *Кокорев А. В.* Труды разумных общинников (Рукописный журнал Н. А. Львова и др.) // Труды каф. рус. лит. МОПИ им. Н. К. Крупской. 1960. Т. 86. Вып. 7. С. 7, 29.

82. Вечера. 1772. Ч 1. С. 24.

83. Там же. С. 56.

84. П. У. 1762. Март. С. 119.

85. *Петрарка Ф.* Воображения Петрарховы, или письмо его к Лоре / Пер. А. Тинькова. СПб., 1768. С. 29—34.

86. *Никулина Л. Н.* Н. А. Львов — прогрессивный деятель культуры конца XVIII — начала XIX века. Дис... канд. филол. наук. Л., 1952. Приложение. С. 16—17.

87. *Максимов М. И.* Опыт сонетов. М., 1828. Кн. 1. С. 8.

88. См.: *Титаренко С. Д.* Сонет в русской поэзии первой трети XIX века. Автореф. дис... канд. филол. наук. Томск, 1963.

89. См.: *Совалин В. С.* Послесловие // Русский сонет: XVIII — начала XX века. М., 1983. С. 495.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

ТЕКСТЫ СОНЕТОВ

1.

Что за гласы слышу я восклицаний многи?
И людей Двор весь полки что сей окружают?
С торжеством не тот ли день идет светл в чертоги,
Добры россов что сердца в радость посвящают?

Тот, поистине День; тот: все цветут дороги,
Верны подданы сие громко отвечают;
А при АННЕ, веселясь, чрез приветствий слоги
Бдагодарн вопль от души БОГУ воссылают.

Кто не весть уже сего, Державнейша АННА!
Как за милость ТЯ ТВОЮ хвалит вся Вселенна?
Добродетелей бо всех отрасль ТА избранна

Праведно хвалою ТЫ сей так везде почтенна;
То всяк знает о ТЕБЕ, что, о УВЕНЧАННА!
Скоро зришься в мире коль, толь и вооруженна.

2.

Здравствуй, ГЕРОИНЯ, в век! Здравствуй, о! Преславна!
Се к ТВОИМ Азия вся ногам припадает,
Что нрав стал быть тверд ТОБОЙ бывший в ней издавна;
Отдая же честь ТЕБЕ, себя почитает.

Мало есть сего еще? Птица двоеглавна,
Что порфиру всю ТВОЮ такo украшает,
И Эвропе всей уже есть надежда явна:
Мало есть сего еще! кто так смел вещает?

Мало будет пусть сего: Героев бо дело;
Мало ль, Милость что в ТЕБЕ, Правда, благодать зрится,
Добродетелей и всех совершенство цело?

Ты Астрею правишь, та ж, правя ТЯ, дивится;
Время Августово уж в забвении село:
Ныне ищет АННЫ всяк, и ЕЯ быть тщится.

3.

Тебя натура в свет когда производила,
То образ красоты дала тебе сполна,
Я мню, что все в тебя таланты истожила,
Коль щедрою к тебе явилася она.

Ты в свет произошел красотками владети
И нежные сердца собою вспламенить
Плоды красы своей любовью имети
И младости своей тем славу заслужить.

Чем можешь обладать, того не упускай.
Покуда есть краса любовь в сердцах сжигай.
Но старость дряхлых лет лишит тебя ее.

Хоть будешь и тужить, с раскаяньем стенать,
Что лучшей сладости не льстилсЯ ты вызнать,
Бесплодно будет то раскаянье твое.

4.

Красавица, на толь ты в свет происходила
И красоту в тебя вложило естество,
Чтоб только для себя единой ты служила,
А должности прямой не знала существо.

Чтоб нежную любовь неправо презирала,
И в малости своей, забав в ней не вкуса,
Любовников своих чтоб гордостью терзала,
Смеясь им, себя суровством превзнося.

Ты той же строгостью, которой всех терзаешь,
Приятнейших забав сама себя лишаешь,
И смех блаженством чтешь, что главный твой порок.

Безумие одно смех в девушках рождает
Смеется, но чему, то истинно не знает
Коль в многих нрав такой, иль больше есть жесток.

Надежда подлинно нас часто услаждает,
И усыпляет та скорбь нашу иногда;
Но скорбную она утеху нам рождает,
Коль с нею мы не зрим веселья никогда.

Как прежде ты, мой свет! надежду мне являла,
То было к горькому мученью моему;
Я зрел, убыток ты как в том претерпевала,
Надежду мне суля, как другу своему.

Но если вечно ты быть твердой предпрिया.
И к вечному меня мученью оковала,
Так знай, что смерть меня избавит от того.

Надеждой долго мне не можно веселиться;
В отчаянье тому надежда обратится,
Кто тщетно так, как я, надеялся чего.

Не воображайся мне, о злое разлученье!
Прелестной хоть меня надеждой успокой,
Престань меня терзать, о лютное мученье.
Не воображай, что я расстанусь со страной.

О град! Любезный град, сокровище драгое!
Но ты мне милым стал не множеством садов.
Не льстит меня в тебе сообщество большое,
И нежности вокруг лежащих тя лугов.

В тебе родился я, ты был мне утешенье,
В тебе я первое узнал любви мученье,
В тебе с утехами текла вся жизнь моя.

В тебе любовную последнюю рану,
Которую носить я вечно в сердце стану
Доколе не умру, доколь жить буду я.

7.

О образ дорогой! души моей владетель,
Любезнейшая мне, о тень! драгой моей,
Ран сердца моего причина и содетель,
Источник всех забав, причина грусти всей.

Престань в уме моем, престань ты в[о]ображаться,
Престань во всех местах себя ты мне являть,
Хотя минуту дай в покое мне остаться,
И мысли престань смущенны волновать.

Куда я ни пойду искать себе покою,
Везде я вижу там драгую пред собою,
Но, зря во всех местах, страдаю и грущу

Ах, нет, нельзя никак сей муки избежать
Мне горестней сто крат тебя не в[о]образати
Я сам везде тебя, любезна тень, ищу.

Немилосердой рок! Судьбина Раздраженна!
Престань меня томить и дух мой успокой,
Дай зреть мне там, моя душа воспламененна,
Престань меня терзать, дай зреть мне зрак драгой.

Сожалься, облегчи ты горесть мою люту,
Доколе мучиться тобой всечасно мне?
Дай зреть любезную хоть на одну минуту,
Иль покажи ЕЯ хоть в сладком сне.

Пройдите вы скорей, о времена презлые,
Настаньте для меня минуты дорогие,
В которых бы я мог любезную узреть.

Какими б я назвал драгие те минуты?
Окончились бы все мои мученьи люты.
И трона б не хотел, узря ее, иметь.

Не плачь, любезный взор, сноси сердечну муку
И горестью своей меня не возмушай.
Судьба готовит нам с тобой в сей день разлуку,
Оставшись здесь, без слез меня ты вспоминай.

Мой долг туда зовет, где слава ожидает,
Готовит Марс в своем мне поле лавр иль смерть,
Тебя ж любовник твой простить повелевает,
Престать вздыхать, и слез поток свой отереть.

Как сын отечества, туда я поспешаю,
Но как любовник, я грущу и воздыхаю.
Здесь страсть метет мой дух, туда мя долг зовет.

Как мне ни горестно, прости, я расстаюся,
Ты ж вспомяни, когда там жизни я лишуюся,
Что верного тебе любовника уж нет.

Блажен тот, кто красясь невинностью святой,
В безмолвии драгом весь век проводит свой,
Кораблик небольшой его спокойных дней
Несется в вечности, как корка верх зыбей,
Он сей, надменной волн житейской высоты,
С спокойствием на все взирает суеты,
И, брошен будучи, то вниз, то к облакам,
Смеется скачущим бед яростным волнам.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



СОНЕТЪ

СЪ СЛАВНАГО ФРАНЦУССКАГО де барова
Grand Dieu ! que tes jugements

БОЖЕ! коль есть правосы подиь ТВОЙ Судь престольный !
Сачь благоволяешь Милоспивиь всегда къ намь бышь :
Яжь толь предь ТОВОЮ золь человекь юдольный ,
Что весьма ужь ирудно Правдѣ мерзости омышь .
Ей! о! ГОСПОДИ, грѣхъ всякъ мой къ тому довольный ,
Да не можно будеть казней о ТЕБѢ избыть :
Ты преступника спасиь бушто какь невольный ;
Се вся и Щедрота хоцещь сквернаго забышь .

* * *

Буди то , понеже такь Свяшости преславно ;
Плачешь умножаю пусть должну Ярость равно ;
Возреми , бей , время : за войну воюй припомь .

* * *

Покланяемь мною Гибьь съ страхомь пребываеть !
Но на кое мѣсто ни падешь во мѣв съ горь громь ,
Каждое ХРИСТОВА Кровь всюду покрываеть .

OS)) o X, So

ОБРАЗЪ

Третьяковский В.К. Сонет с славного французского де Барова.

Третьяковский В.К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою... СПб., 1752. Т. 2. С. 317.

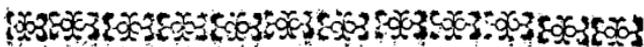
XXXIII.
An die große Stadt Moskau/
als er schiede.

Minzessin deines Reichs/ die Hollstein Name nennt;
Du wahre Freundin du/ durch welcher Gunst wir
wagen/

was Fürsten ward versagt/ und Königen abgeschlagen/
den Weg nach Aufgang zu. Wir haben nun erkannt/
wie sehr dein freundliches Herz in unsrer Liebe brennt/
die Treue wollen wir mit uns nach Osten tragen/
und bey der Wiederkunft in unsern Landen sagen/
das Bildniß ist gemacht/ das keine Zeit zerrennt.

Des frommen Himmels Gunst die müsse dich erfreuen/
und alles/ was du thust/ nach Wunsche dir gedeuen.
Rein Mars und kein Vulkan dir überlästig seyn.

Nim igo diß Sonnet. Komm ich mit Glücke wieder/
So will ich deinen Preis erhöhen durch stärckre Lieder/
daß deiner Wollgen Schall auch hören soll mein Rheim,



XXXIII.
Auf Mons. Herman von Staden/
den 11. Augusti/ m. dc. xxxvj. über
Caspan.

Freund kenne dein Name her von Herren oder Hermen/
die beyde traurig sind/ und heißen traurig seyn?
Der keines dient für uns auf diesen Sonnenschein/
der dir zu Ehren kömft. Mars liebe seinen Lermen;

Wer melankolisch ist/der mag sich tolle schwermen;
Laß du uns bringen her/ was Spanien und der Rheim

Do ij

uns

V.

ПАВЛА ФЛЕММИНГА

знашнаго Нѣмецкаго Стихопворца , ко-
рой былъ въ Москвѣ въ 1634 и въ 1636
годахъ при Голштинскомъ посольствѣ

ТРИ СОНЕТА

по Руски переведенные

СОНЕТЪ I.

ВЕЛИКОМУ ГРАДУ МОСКВѢ,

какъ онъ отвѣждалъ опполѣ.

О ты союзница Голштинскія страны ,
Въ Россійскихъ городахъ подъ именемъ Царицы !
Ты отверзаешь намъ далекія границы ,
Къ пуши , въ кошорый мы шеперь усшремлены.

Мы рѣкъ швоихъ струей къ пристанищу шечемъ,
И дружество швое мы возвѣстимъ Востоку :
Твою , къ швоимъ друзьямъ , щедрому превмсоку ,
По возвращеніи на Западъ речемъ.

Дай небо , что бы ты была благополучна ,
Безбранна , съ пищиной своею неразлучна ;
Чтобъ швой въ спокойствіи блаженный жилъ народъ !
Прими

Прими сѣи стихи. Когда я возвращуся ,
 Достойно славу я твою воспѣть пощуся ,
 И Волгу похвалою промчу до Рейнскихъ водъ.

С О Н Е Т Ъ II.

М О С К В Ъ Р Ъ К Ъ ,

при отбѣздѣ съемомъ.

Всегда ты въ пишинѣ теки въ своихъ брегахъ ,
 И града омывай великолѣпна стѣны
 Мы въ нихъ ебъ другой ужъ разъ зримъ ласку безъ премѣны ,
 Которой чаемъ мы въ восточныхъ бытъ странахъ.

Коль возвращуся здравъ какъ былъ въ странѣ я сей ,
 Каковъ отъ береговъ твоихъ я отлучаюсь ;
 Устами я тебѣ и сердцемъ общаюсь ,
 Что ты не выйдешь въ вѣкъ изъ памяти моеи.

Воспѣть хвалу , твоимъ спручѣмъ , я не оставлю ;
 Какъ Мудьда славится , такъ я тебя прославлю :
 Но тамо я уже не чаю больше бытъ.

Прими сей малый трудъ : по времени я миру ,
 Пощуся о тебѣ громчае возгласить.
 Нѣтъ : буду пѣть шеперь : подай , Ераша , лиру !



ОЧЕРКИ О КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЕ
XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА.

К ВОПРОСУ О ЦИКЛИЗАЦИИ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В РУССКИХ ИЗДАНИЯХ 30—50-Х ГГ. XVIII В.

Многоаспектное изучение эволюции типов и видов изданий представляется в настоящее время одной из актуальных задач книговедческой науки¹. К числу нерешенных до конца проблем в этой области относится формирование такого вида издания, как поэтический сборник.

Существенно важным элементом организации издания такого сборника является, как известно, его композиция. В современных изданиях этого вида широко используется так называемый способ циклизации произведений, то есть такое объединение их в книге, при котором между текстами целенаправленно устанавливаются идейно-тематические и образно-ассоциативные связи. Отдельное произведение, входящее в цикл, извлеченное из общего контекста издания, теряет в результате часть своей самостоятельной эстетической значимости: «смысл цикла шире совокупности смыслов произведений, его составляющих»².

Концепция циклизации (как особого способа композиционного оформления издания) разработана и последовательно реализована в отечественной издательской практике начала XX в. В. Я. Брюсовым, А. А. Блоком, А. Белым и др.³. Тогда же оформилось и представление о поэтическом сборнике как о самостоятельном жанровом образовании, материализованном в издании.

Однако циклизация имела свои более ранние истоки в национальной литературной и книжной культуре. Речь идет о 30—50-х гг. XVIII в. — периоде становления русской светской книги и «новой» литературы, когда поэтический сборник как самостоятельный вид издания еще только складывался.

Сама постановка вопроса о возможности циклизации в то время может показаться неплодотворной. Традиционная система организации поэтических текстов в русских изданиях строилась тогда по принципиально иному плану: для нее была характерна жанровая композиция с отсутствием каких-либо ощутимых тематических связей — скреп между текстами⁴. Такая система базировалась на свойственных эпохе метафизических представлениях об изолированности, замкнутости в себе каждого произведения, воспринимаемого исключительно через призму жанра. Идея жанра, воплощенная в отдельном тексте, служила русским

писателям и ориентиром, и главным конструктивным принципом объединения произведений в изданиях, что вполне отвечало нормативам классицистической эстетики.

Факты, полученные в результате анализа ряда изданий (учебных книг по теории словесности, периодических изданий), позволяют, однако, указать на существование в 30-50-х гг. XVIII в. некоторых способов циклизации. И здесь важно подчеркнуть, что само создание циклов могло быть непосредственно соотнесено писателем с последующей публикацией текстов, с установкой автора на их комплексное восприятие при чтении.

Мысль о том, что книга обладает свойством связывать воедино различные по содержанию произведения, занимала уже В. К. Третьяковского. В одном из примечаний к собственным «Сочинениям и переводам...» он счел необходимым разъяснить читателю сущность проделанной им работы по организации текстов в книжный блок. Надлежало, по его мнению, «материям⁵ чрез то между собою различиться и сим различием различным слиться, ибо все они (тексты — Л.Б.) несоединенные и состоящие из разных содержаний, так что едва которое с другим имеет сходство»⁶. Собранные в издании произведения, не связанные между собой по смыслу, тем самым «сличаются», т.е. осознаются как целое, воспринимаются совокупно. Знаменательно уже само признание этого факта в то время, поскольку идея «сличения» содержаний произведений, объединенных в издании, не вполне соответствовала тезису о замкнутости отдельного произведения, а потому открывала возможность появления в книге межтекстовых связей-скреп⁷. Подобное понимание Третьяковским содержательной специфики книги просматривается и в посвящении (дедикации), предназначавшейся для переведенной им «Аргениды» Д. Баркли. Здесь говорится о песни, которую поют «прекраснейшие музы сея ж книги»⁸, то есть о хоре муз книги. Поскольку в литературном сознании эпохи каждая Муза ассоциировалась с вполне определенными жанрами (Эрато — с элегией и героидой, Эвтерпа — с эклогой и идиллией, Каллиопа — с героической поэмой и т.д.), а классицистическая поэтика не допускала смешения жанров, есть основание думать, что сам образ хора Муз книги «работает» здесь на идею ее содержательного единства. Книга приводит в гармонию не связанные между собой «материи» (содержания) жанров — подобно тому как и «доброгласное» хоровое пение строится на согласии звуков, а не представляет собой простую механическую сумму разных голосов.

Высказывания Третьяковского могут показаться не более чем нетривиальной трактовкой книги, хотя и представляющей определенный интерес, но не имеющей под собой, как говорили тогда, «твердости оснований». Но все дело в том, что осознание (или, скорее, ощущение) единства книги как синтеза «материй» содержащихся в ней текстов, а не как их простой «механической» суммы, объективировано в изданиях, подготовленных Третьяковским к печати.

Показательны в этом отношении и упомянутые выше «Сочинения и переводы» Третьяковского. Это систематично составленный свод теории и практики «словесных наук», построенный иначе, чем принято было составлять в XVIII в. писательские собрания сочинений (М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, Н. П. Николева, М. М. Хераскова, Я. Б. Княжнина и др.)⁹. В предваряющем «Сочинения...» предисловии «К читателю» автор скрупулезно и методично разъясняет предлагаемую им последовательность «материй», компенсируя тем самым отсутствие ощутимых межтекстовых связей-скреп в самом издании. «Сочинения...» завершает «Заключение. Издатель к двум своим книжкам», где подводится итог его «досужных дней трудам» (тоже своего рода объединяющая характеристика), уточняется их читательский адрес.

И здесь же поэт уподобляет читателя книги трудолюбивой пчеле, последовательно собирающей «нектар» мудрости с каждого «листка» (обыгрывается многозначность слова). Это, ставшее в XVIII в. общим местом, сравнение интересно именно моментом последовательного чтения. Порядок текстов в издании определял тогда сам автор¹⁰; он исходил из предпосылки, что вся книга будет читаться от начала до конца с величайшим вниманием. И то обстоятельство, что последующее произведение, помещенное в книгу, детерминировало восприятие предыдущего¹¹ могло быть так или иначе обыграно писателем.

Все это должно быть учтено при рассмотрении ранних способов циклизации поэтических произведений в отечественных изданиях, которые разрабатывает Третьяковский.

В «Новом и кратком способе к сложению российских стихов...» он публикует две свои «элегии плачевные»¹².

Произведения объединены лирическим субъектом (плачущий супруг), адресатом (мечтательная Илидара) и развивающимся и нарастающим «чувствием» скорби. Здесь может быть усмотрено определенное сюжетное движение. Тематическое единство текстов подчеркивается и их сплошной нумерацией (Элегия I, Элегия II), хотя в представленных в этой книге «образцах» иных жанров, не связанных между собой тематически, таковая отсутствует (например, в одах или эпиграммах). Обращает на себя внимание и тот факт, что в предваряющих поэтические тексты пояснениях речь идет неизменно о двух элегиях («пускаю в свет две элегии», «издать в народе оные б две элегии»). Все это дает основание говорить о цикле элегий. Но важно отметить, что единство соотносится Третьяковским именно с его читательским восприятием (две элегии «несколько приятства себе у читателей пускай покорно просят») и издательской историей. По существу, Третьяковский излагает здесь издательскую историю «двух элегий», раскрывая причины, побудившие его предать их тиснению, обстоятельства, благоприятствующие этому (похвала «некоторых приятелей») и т.д.

Знаменательно, что сам круг читателей элегии полагается Третьяковским уже, чем всей книги. Из числа «книгоцеев» элегий поэт исключает

«угрюмых» — ханжей, специально оговаривая для них возможность не читать «соблазнительные» тексты. Кажется, еще один шаг — и представление о цикле как неделимом единстве поэтических текстов воплотится в самостоятельное издание. Третьяковскому была предоставлена такая возможность. К дню рождения императрицы Анны Иоанновны в 1736 г. ему и немецкому переводчику поручили перевести два панегирических итальянских сонета директора придворных комедиантов Д. Авольо. Предполагалось осуществить издание сонетов, которые и были выпущены в свет академической типографией¹³.

Публикация сонетов-переводов Третьяковского 1736 года также обнаруживает тенденцию к циклизации. Два стихотворения объединены не только единым говорящим лицом (певец Анны), но и единым событием («высоким» днем рождения). Кроме того, в обоих сонетах Третьяковский (в отличие от итальянского и немецкого стихотворцев) выдерживает одинаковую перекрестную рифмовку катренов. Тем самым достигается структурная идентичность текстов, что также способствует их комплексному восприятию при чтении.

Но показательно, что в самом объединении текстов в издании, Третьяковский идет дальше Авольо и немецкого переводчика. Если в заключительном «важном» стихе первого сонета в итальянском и немецком текстах содержится ничего не значащая для объединения стихотворений характеристика Анны «непреклонно строгой, готовой защищать мир» (Авольо) или лишь называются ее заслуги на мирном и военном поприщах (немецкий сонет), то Третьяковскому важно подчеркнуть момент межтекстовой связи в издании, найти необходимую тематическую скрепу. «Острая» мысль, заключенная в 14-м стихе его I сонета («Скоро зришься в мире коль, толь и вооруженна»), поясняется и раскрывается во втором: броскость образа Анны на празднестве (событии периферийном) служит здесь своеобразным переходом к показу ее значения для «всей вселенной».

Одобрена к печати Третьяковским была и первая в истории русской журналистики тематическая подборка стихотворений в «Ежемесячных сочинениях к пользе и увеселению служащих» — «Павла Флеминга... Три сонета» А. П. Сумарокова¹⁴.

В первоначальном рукописном тексте подборки Сумароков акцентирует внимание на значимости темы этих стихотворений для «любопытных нашего народа людей»¹⁵, что вполне отвечало издательской пропаганде ежемесячника («чтобы каждый какого бы кто звания или понятия не был мог разуметь предлагаемые материи»¹⁶).

Важно учесть здесь и ощущаемый Сумароковым фактор новизны принятой работы (создание первой подборки поэтических текстов для издания широкой читательской ориентации, которое «никто не покинет... из рук, не прочитав от начала до конца»¹⁷) и отмеченный Ю. Н. Тыняновым обостренный интерес современников к журналу «как к конструкции»¹⁸.

Существенно и то, что ранее каждый отдельный поэтический текст публиковался как самостоятельный, тематически неделимый раздел журнала. Таким образом, Сумароков, создавая цикл, явно исходил из существовавшей традиции данного вида издания.

Как явствует из рукописного текста, журнальная подборка была приурочена к 115-й годовщине со дня смерти П. Флеминга — «знатного немецкого стихотворца, который был в Москве в 1634 и 1636 годах при Голштинском посольстве»¹⁹.

Хотя издатель «Ежемесячных сочинений...» Г. Ф. Миллер несколько сократил сумароковские комментарии к переводам, общий их замысел был в целом передан в журнальной публикации; воспроизведена здесь была и последовательность текстов. Эти тексты, помещенные в разделе V апрельского номера журнала, связанные очевидным единством объекта и авторскими комментариями, явно обнаруживают тенденцию к циклизации. Последовательность текстов представляется неслучайной. Если в первом сонете Флеминг предстает перед нами как дипломат, стремящийся «дружество свое» возвестить Востоку, то во втором это уже стихотворец, который «тщится» громко возгласить о славе Москвы; наконец, в третьем — влюбленный, оставивший во граде «прекраснейшую в свете».

В каждом из сонетов выдвигается на первый план одна, ведущая черта личности Флеминга. Последовательность показа Сумароковым этих доминантных личностных качеств голштинца, определившая и порядок напечатания сонетов, выстроена по принципу нарастающего лиризма²⁰.

Представление о немецком поэте складывается, таким образом, только при прочтении всего раздела журнала. Задуманные и опубликованные Сумароковым как единый цикл, эти три сонета и воспринимались в их органическом единстве и взаимосвязи. Об этом свидетельствуют все их читательские списки XVIII в., где сохранены и последовательность стихотворений, и нумерация²¹. Показательно, что издатель Матвей Комаров, публикуя переводы из Флеминга²², воспроизвел также и все комментарии к ним из «Ежемесячных сочинений». Важно отметить, что Комаров посчитал сумароковские комментарии пригодными для читателя из «низов» русского общества, которому был адресован его сборник. Итак, сонеты Флеминга в переводах Сумарокова полностью отвечают одному из определений стихотворного цикла, сформулированных А. М. Гаркави: «группы стихотворений, озаглавленные автором и при всех перепечатках сохраняющие... свой состав и внутреннее расположение»²³.

Логично было бы предположить, что именно Третьяковский, столь восприимчивый к идее синтеза «материй» текстов, объединенных в книгу, примет любую попытку другого автора в этом направлении. Но существовал предел, за которым всякие эксперименты в этой области казались ему излишними и даже опасными, — это традиционная идея жанра, воплощенная в каждом отдельном тексте, и используемая в компо-

зиционной организации книги XVIII в. Нарушение статуса жанра во имя идеи тематического единства публикации (идеи, которая тогда лишь начинала выкристаллизовываться) воспринималось как ошибка автора, выпад из системы, «случайный результат» в литературной и издательской практике²⁴. Такая «ошибка» могла возникнуть неосознанно, то есть ее появление обусловлено соображениями отнюдь не книжного характера. Однако объективным результатом ее (вопреки авторскому самосознанию) становилось именно превалирование нового способа объединения текстов в изданиях над статусом жанра.

Примером подобной «ошибки» может служить вторая публикация сонетов Сумарокова²⁵, в которой также прослеживается циклизация текстов.

В первом сонете утверждался тезис о недостижимости счастья на каждом конкретном этапе человеческой жизни; во втором — он опровергался указанием на возможность счастья во «младости»; наконец, в третьем таковая возможность отрицалась, и тезис первого сонета подтверждался вновь.

Следует отметить, что во втором и третьем сонетах Сумароковым было нарушено прокламируемое Третьяковским правило о «высокости» данного жанра. Такое нарушение обусловлено исключительно с.образом жанровой позиции Сумарокова, а потому мы не будем останавливаться на нем. Существеннее другое, — что Третьяковский не уловил подлинного смысла стихотворений Сумарокова, а отметил только их безнравственность²⁶, что в его глазах было нарушением уровня жанровой иерархии. Не заметил он и циклизации текстов, которую сам же проводил в жизнь в изданиях своих произведений²⁷.

Но указанные способы объединения текстов, обусловленные оценкой специфики сонета, не используются Сумароковым в его последующих журнальных подборках. Все это, разумеется, свидетельствует об отсутствии в то время (и у Третьяковского, и у Сумарокова) представления о циклизации как об особом самостоятельном способе объединения текстов в изданиях²⁸.

Однако «механизм» коллективной памяти все-таки срабатывает: результаты, полученные Третьяковским и Сумароковым в процессе создания первых способов циклизации в книге, закрепляются именно в периодическом издании как наиболее мобильном, оперативном способе воздействия на читательскую аудиторию. Установка автора и издателя на обостренное внимание читателя к каждому из разделов журнала уже сама по себе активизировала поиск нетривиальных форм подачи и группировки поэтического материала. Изолированность же отдельного стихотворения, помещенного в разделе из нескольких текстов, по-видимому, становилась неоправданной, не отвечающей задаче занимательного чтения.

Показательно, что создание тематических связей-скреп между отдельными стихотворениями велось в журналах различной идейной направленности и художественного уровня. Сквозные темы и мотивы объеди-

няют тексты различной жанровой принадлежности, подчеркивая тем самым структурное единство раздела как части композиции издания. Так, в журнале «Доброе намерение» были опубликованы две элегии П. Фонвизина, а следом за ними — своеобразная поэтическая реплика «Коротко да ясно» В. Санковского, где выражалось сомнение в жизненности данной элегической ситуации²⁹. В «Невинном упражнении» помещены две оды И. Ф. Богдановича «На красоту» и «Против красоты»³⁰, в «Вечерах» — два стихотворения, которые так и называются — «Вопрос» и «Ответ», и т.д.³¹. Поскольку рассмотреть все существовавшие способы циклизации стихотворений в периодических изданиях (а к ним относятся и материалы так называемых поэтических состязаний, воспринимавшихся тогда тоже как единый текст) в одной статье невозможно, отметим главное: тематическое объединение текстов становилось в периодике уже тенденцией. Тем самым устанавливалось единство раздела издания, что, в свою очередь, готовило почву для последующего осмысления поэтического сборника как особой художественной единицы. Таким образом, циклизация поэтических текстов в изданиях с течением времени получает новый исторический смысл и значение, становится сознательным приемом объединения поэтических текстов, а не просто занятным эпизодом литературной и издательской практики отдаленной от нас эпохи.

Примечания

1. См.: *Гречихин А. А.* Типология книги. М., 1984.
2. *Сапогов В. А.* Цикл // Лит. энциклопедия. М., 1975. Т. 8. Стб. 399.
3. См.: Прижизненные издания Александра Александровича Блока: Каталог / Сост. Е. И. Яцунок. М., 1980. (Рус. книга XX в. в собрании Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина: Каталоги; Вып. 1); Прижизненные издания Валерия Яковлевича Брюсова: Каталог / Сост. Л. М. Ельницкая, Г. Д. Сусликова. М., 1985. (Рус. книга XX в. в собрании Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина: Каталоги; Вып. 5).
4. См., напр.: *Омелянчук С. П.* Проблемы типологии собраний сочинений // Книга. Исслед. и материалы. М., 1969. Сб. 18. С. 20—43; см. также: *Западов А. В., Соколов Е. П.* Недочитанные строки: Книговед. статьи и очерки. М., 1979.
5. Тредиаковский определяет «материю» как «дело, каковое пинта предпринимлет писать» (См.: *Тредиаковский В. К.* Избр. произведения. М.; Л., 1963. С. 366).
6. *Тредиаковский В. К.* Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 1752. Т. 1. С. XX.
7. В связи с этим закономерно встает вопрос о своеобразии восприятия книги писателями XVIII в. и о воздействии этого восприятия на их литературное творчество.
8. Цит. по: *Пекарский П. П.* История императорской Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2. С. 149.
9. См.: *Шишкин А. Б.* К истории работы В. К. Тредиаковского над «Сочинениями» (Неизданные материалы) // Рус. лит. 1982. № 3. С. 138—142.
10. Ср. характерное признание А. П. Сумарокова: «Известно, что без автора и без ясного распорядка в печатании: сколько книг, на какой бумаге, какой величины, какими

литерами и проч. выдавать Сочинения почти неудобно» (*Сумароков А. П. Письмо к И. Д. Шумахеру от 4 февр. 1755 г. // Письма русских писателей XVIII в. Л., 1980. С. 69.*)

11. См.: *Громяк Р. Т. Гносеологические и психологические основы процесса восприятия произведений художественной литературы: Автореф. дис... канд. филос. наук. Киев, 1968. С. 11.*

12. См.: *Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий. СПб., 1735. С. 45—58.*

13. См.: *Авольо Д. Прославляя высокий день рождения всегда августейшия Анны Иоановны... СПб., 1736.*

14. Протоколы заседаний конференции императорской Академии наук с 1725 по 1803 г. СПб., 1899. Т. 2. С. 326.

15. Цит. по: *Модзалевский Л. Б. Ломоносов и его литературные отношения в Академии наук (1751—1763). Дис... д-ра филол. наук. Л., 1947. С. 122.*

16. Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. 1755. Янв. С. 4.

17. *Там же.* С. 6.

18. См.: *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 268.*

19. Ежемесячные сочинения... 1755. Апр. С. 354—356.

20. Показательно, что в сборнике П. Флеминга, которым пользовался Сумароков, сонеты о Москве были помещены даже в разных «книгах сонетов»; последовательность в размещении текстов, таким образом, — результат инициативы самого Сумарокова.

21. См.: *Сперанский М. Н. Рукописные сборники XVIII века. М., 1963. С. 171.*

22. См.: *Комаров М. Разные письменные материи. М., 1791. С. 71—73.*

23. *Гаркави А. М. Композиция стихотворных циклов Н. А. Некрасова // Жанр и композиция литературных произведений: Межвуз. сб. Калининград, 1980. Вып. 5. С. 37.*

24. Проблема «случайного результата» в историко-литературном контексте была рассмотрена Ю. Н. Тыняновым (см.: *Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 255—270*).

25. Ежемесячные сочинения... 1755. Июнь. С. 571—573.

26. См.: *Пекарский П. П. Указ. соч. Т. 2. С. 193.*

27. Подробный анализ июньского цикла Сумарокова см.: наст. изд. (Становление сонета в русской поэзии XVIII в. (1715—1770). Гл. II. Сонет в России и полемика вокруг него в 50-е годы XVIII века).

28. Это естественно, поскольку расхождение между самосознанием и объективным смыслом литературной и издательской практики было характерно для того времени.

29. См.: *Доброе намерение. 1764. Сент. С. 387—391.*

30. См.: *Невинное упражнение. 1763. Июнь. С. 298—299.*

31. См.: *Вечера. 1772. Ч. II, раздел XXX. С. 101.*

ИЗ ИСТОРИИ КНИЖНОГО ПОСВЯЩЕНИЯ В РОССИИ

(КИРИЯК КОНДРАТОВИЧ
И ГОСПОДИН ГОСПОДИНОВИЧ)

Вообразим себе реакцию современного редактора на просьбу автора заменить титульный лист колофоном или напечатать в конце книги какое-нибудь «Обращение к Зоилу», — но почти так же был бы обескуражен русский читатель середины XVIII века, увидев посвящение, помещенное не в начале издания, а, скажем, на последней странице. Ныне многие элементы композиционного состава изданий канули в Лету, другие — претерпели столь разительные перемены и по содержанию, и по полиграфическому оформлению, что генетическое родство их едва узнаваемо. Но изменения происходят не вдруг: структура книги данной историко-культурной эпохи обладает определенным набором и строгой последовательностью этих составляющих ее элементов, нарушение которой бросается в глаза даже неискушенному книжочию. Его величество композиционный штамп в силу своей исключительной жизнестойкости прочно укореняется в издательской практике эпохи.

Любопытно, что в роли своеобразного нарушителя общепринятого композиционного шаблона издания выступает зачастую не выдающийся и признанный деятель, а как раз наоборот — автор, обойденный славой и стремящийся привлечь внимание публики именно средствами архитектоники книги. Одним из таких нарушителей был непризнанный при жизни и совершенно забытый сегодня Кирияк Андреевич Кондратович (1703—1788).

В своей книге «Старик молодой» (СПб., 1769) он как будто демонстрирует полнейшее безразличие к судьбе собственного издания. Книгу предваряет вот такое парадоксальное предложение автора «доброхотному и недоброхотному читателю»:

«Есть у вас слюна; плюнуть да покинуть,
Есть у вас руки; разодрав, бросить,
Есть у вас огонь; сжечь и раздуть,
Есть у вас вода; в пролубь к Кронштадту пустить,
Есть у вас веники и щетки; с сором выместь,
Есть у вас фузеи; на патроны и затычки употребить,
Ребятам на летающие змеи отдать.

А в прочем сами знаете, куда негодные бумаги употребляются¹.
Было бы наивным с нашей стороны поверить в искренность подоб-

ного совета; его настойчиво опровергают даже те скудные сведения, сохранившиеся о Кирияке Андреевиче — скромном переводчике Академии наук (здесь прослужил он 45 лет). Получивший схоластическое образование в Киеве, а затем переведивший с латинского и польского под руководством В. Н. Татищева и Феофана Прокоповича, Кондратович был одержим неукротимой страстью печатать свои сочинения, отнюдь не бесспорных литературных достоинств. Пример ли своего титулованного дяди Гавриила Бужинского (чьи речи издавались тотчас же по произнесении их) или продуктивная деятельность его сослуживца по Академии В. К. Третьяковского подвигли малоимущего Кондратовича на сие поприще — не столь уж важно. Существенно, что именно забота о внимании публики к собственным сочинениям стала не только самоцелью, но и источником всех злоключений этого плодовитейшего — даже по меркам «многооречивого» века Просвещения — переводчика и стихотворца. Из увесистых фолиантов, вышедших из-под его пера (а их было более четырех десятков: словари-«целлариусы», переводы книг по медицине, географии, истории, переложения всего (!) Гомера, Анакреона, Светония, Катона, Цицерона, других древних авторов, а также 16 тысяч оригинальных эпиграмм и так далее), увидели свет лишь немногие. Об объеме созданного неутомимым Кирияком Андреевичем можно судить хотя бы по тому факту, что для переписывания одного только его этимологического словаря требовалось два с половиной года регулярной работы².

А потому не иначе чем позерством может быть объяснено показное равнодушие автора к судьбе своих произведений. Это тем очевиднее, что сам он не уставал говорить о значимости собственных творений для общей пользы и увеселения, сетовал, что рукописи его, хранившиеся в академической библиотеке, «кирпичам и моли вверены без пользы», а не стали достоянием читателей («Я переводил для людей, а не для кирпичей библиотечных»)³.

Не желал Кондратович смириться и с тем, что Академическая типография печатала не его монументальные труды, но все больше «Жилблязов и Хромоногих бесов и прочих пустых романов»⁴. Впрочем, не только литературная поза угадывается в словах о «негодных бумагах» применительно к собственной книге. «Не было на свете ни одного автора, который не имел своего Зоила», — признается здесь же Кирияк Андреевич и добавляет: «Я ничьими похвалами не прибуду, а хулами не убуду»⁵.

Маски Зоила, недоброхотного читателя, насмешника-вертопраха были характерным реквизитом книжной культуры XVIII века, но для Кондратовича они приобрели вполне конкретный и даже зловещий смысл. Показательна в этом отношении владельческая запись на титульном листе одной из его книг (РГБ, Музей книги. Инв. № 11699). К заглавию: «Польский общий словарь и библейный, с польскою, латинскою и российскою новоисправленною библиями смечиван...» (СПб., 1775) приписано одно лишь определение, свидетельствующее о живой оценке этого издания современником — «глупой»!



СТАРИКЪ МОЛОДЫЙ.

Доброхотному и недоброхотному
Читателю.

Раздѣленіе разныхъ пѣнтическихъ частей, ка-
ждому учившемуся извѣстно; наъ конкъ Епи-
грамматическая есть легче прочихъ, остроу
въ краткости заключающая.

Кромѣ старинныхъ латинскихъ Епиграмма-
тистовъ, Марціалъ Гишпанецъ, Вильонльскій у-
роженецъ, Целтиборскаго не изнапѣлго городка,
обучесь въ Римѣ многимъ свободнымъ наукамъ, и
видя себя неспособнаго къ судевнымъ дѣламъ, въ
реторическихъ и ораторскихъ рѣчахъ, по тогдаш-
нему времени состоявшимъ, все свое устремленіе
обратилъ къ сочиненію Епиграммъ, комми онъ столь
просла-

Увы, столь безапелляционное суждение о литературной работе Кондратовича весьма симптоматично. О его трудах не вполне лестно отзывались и литературные законодатели века — М. В. Ломоносов⁶ и А. П. Сумароков⁷ (хотя в их высказываниях сквозит и личная антипатия). Однако и Тредиаковский, содействовавший публикации некоторых переводов Кондратовича, нигде ни полсловом не обмолвился о заслугах последнего в области словесных наук. Показательно, что и статья о нем Н. И. Новикова, не скупившегося обычно на похвалы российским писателям, содержит только количественную характеристику⁸. Едва ли все же справедлив суровый приговор, вынесенный в свое время этому литератору энциклопедическим словарем «Брокгауз и Ефрон»: «Плохой писатель»⁹. Хотя впоследствии его рукописный «целлариус» использовался как вспомогательный материал при составлении под руководством кн. Е. Р. Дашковой «Словаря Академии Российской», приходится признать, что трудам Кондратовича не суждено было стать ярким явлением в отечественной культуре.

Но колкие замечания «недоброхотов» вовсе не истребили в Кирияке Андреевиче желание печататься, не угасили переполнявшие его «огонь стихотворческий» и авторское самолюбие. В 1767 году, когда после 20-летних мытарств пять его переводов увидели наконец свет (в РГБ сохранились экземпляры, где они сплетены вместе), Кондратович не упускает случая в каждой такой публикации тиснуть и собственные вирши. Можно представить себе, какое странное впечатление произвело на читателей механическое объединение в одном издании переведенного им «Сочинения о варягах» Г. З. Байера и — сразу же после титульного листа — «Оды парафрастической о впадшем в разбойники»¹⁰! Этот «трудник слова» не в шутку почитал себя литературным противником великого Ломоносова, любил сравнивать себя с Анакреоном — отсюда, кстати, и его курьезный псевдоним: Старик молодой.

Старик молодой... Да позволено будет воспользоваться этим псевдонимом-оксюмороном по нашему произволу! Если в литературном сознании XVIII века Кондратович воспринимался как «старик», ретроград и схоласт, то в истории книжной культуры он неизменно останется «молодым» — новатором, одним из первых в России сознательно нарушившим строгую иерархию элементов структуры книги того времени. Прежде всего это относится к посвящению, воспринимавшемуся тогда как один из важнейших атрибутов издания малоимущего автора¹¹. Здесь не обойтись без исторического экскурса; иначе будет совершенно неясно, на что поднял руку Кирияк Андреевич и насколько тесно был связан принятый им шаг с его литературной судьбой.

Рожденное эллинизмом, строго регламентированное в «Письмовниках» Византии (Г. Назианзин и др.), посвящение еще в Средние века проникло во все западноевропейские культуры как особый вид «открытого письма», предваряющего книгу. Однако из богатого тематического репертуара посвящений античности (родственникам, друзьям, дамам,

детям, городам и т.д.) особенно широкое распространение получает посвящение так называемым меценатам, в экономической зависимости от которых находился автор (отсюда известная поговорка: «Чей хлеб я ем, того и песни пою»)¹². Еще в манускриптах установился характер оформления текста панегирических посвящений: обязательные интервалы, жесткая система абзацных отступов, выделение крупными литерами имени и титула адресата.

«Индустрия» посвячительных славословий получила особый размах после изобретения книгопечатания, особенно в условиях обособления издательского, типографского и книгопродавческого дел¹³. Меценат в качестве компенсации за увековечивание собственного имени в анналах истории брал на себя издержки по печатанию книги. Понятно что для многих малоимущих авторов это было единственной возможностью передать тиснению собственное сочинение. (Показательно, что на английском книжном рынке XVII века установилась даже негласная плата за посвящение — от 20 до 40 фунтов.)

Посвящение в России Петровской эпохи, когда в книжном деле господствовала государственная монополия, обрело первоначально совершенно иной исторический смысл. Забота об авторитете русского государства — вот главный побудительный мотив деятельности Петра I в этом направлении. Именно так следует расценивать его поручение Г. Гюйгенсу склонять западноевропейских ученых к посвящению русскому царю замечательных книг, касающихся истории, политики и механики (1702), а также публичное чтение на одной из ассамблей (1723) посвящения царю Христиана Вольфа¹⁴.

В русских же книгах того времени посвящения не получили еще широкого распространения (согласно нашим подсчетам, они составляли около 4% в книгах гражданской и менее 1% кирилловской печати). Не устоялась еще и система полиграфического оформления текста; более того, посвящение воспринималось как одна из разновидностей предисловий (эти понятия отождествлялись в языке того времени) и не вполне еще вычленилось в самостоятельный элемент композиционного состава изданий.

Важно понять цели и мотивы посвящений книг в России первой четверти XVIII века.

Вручая себя и книгу адресату (а таковыми тогда были Петр I и его ближайшее окружение), автор не оговаривал для себя никаких условий, характерных для последующих отношений обмена и договора, не требовал никаких льгот, кроме права вновь бескорыстно и самозабвенно отдавать себя служению Отечеству¹⁵.

Один из ранних русских образцов панегирических посвящений, воплотивший в себе характерные приметы их структуры и полиграфического оформления текста, принадлежит Тредиаковскому в его «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735). Здесь же впервые в русской словесности была дана содержательная характеристика

дедикации, рассматриваемая в духе того времени в ряду панегирических эпистол: «Нежна и хитра дедикация в прозе»¹⁶.

Можно выделить и замечательные публицистические опыты в этом жанре, созданные Ломоносовым (прежде всего посвящения к его «Российской грамматике» 1755 года и «Краткому руководству к красноречию» 1748 года), прославляющие родной язык и национальную культуру.

Но, к сожалению, не эти образцы определяли лицо и господствующее направление посвящений того времени. Общим местом становятся преувеличение, сервилизм, воскурение фимиама по обязанности, вызванные глубокими социальными факторами. Со все более активным приобщением к книжному делу третьесословных писателей, материально зависимых от «сильных мира сего», эта тенденция заметно усиливается.

«Поднесение книг соделалось ... заразою и торгом сочинителей и переводчиков. Бедный писатель, не имея столько денег, чтоб насыщаться мог дома или платить оные за обед в трактире, сочиня книгу, подносит оную богачу, который имеет открытый стол. От голоду соображая с жаром приятные ествы его стола, называет его великим человеком. Сего-то рода ученые люди нередко торгуют сими посвящениями и составляют чрез то годовой доход. Упражняющиеся в преложении книг избирают также оные не по полезности и важности их содержания, но по соответствию оного склонностям тех, кому их посвящают. К стыду ученых, заразившихся лестью и корыстолюбием, некоторых людей вся библиотека состоит токмо из тех книг, которые им были поднесены. Наименование великого человека нередко приписывается обогатившемуся откупщику, денежному игроку или моту, получившему великое наследие. В сих посвящениях иногда любовницы знатных превозносятся выше Клеопатры. Одним словом, некоторые писатели и переводчики сотворили новую историю великих людей. Они ... торгуют разумом так, как товаром, и слово «великий» продают за малые деньги, за воз хлеба или пару платья. Таким образом, ... день новой книги есть день обнародования лести, корыстолюбия, а нередко и самой подлости и унижения»¹⁷.

Кирияку Андреевичу, как, впрочем, любому словеснику того века, суждено было испить до дна горькую чашу униженных «ласкательств перед покровителями». Но в его посвячительных письмах панегирики лицам, от которых зависело издание его сочинений, излагались не по правилам западноевропейских «учебников лести»¹⁸, но по собственному разумению. Именно такого рода дедикации имел в виду М. Д. Чулков, когда писал: «Как бы кто, желая похвалить своего мецената, однако не зная в похвалах толку и умеренности, весьма нелепо его выругал»¹⁹.

Откровенно сервильный тон посвящений Кондратовича, иногда сбивающийся на фамильярность, тяжеловесный синтаксис, обилие плеоназмов, искусственное «сопряжение» несочетаемых понятий — все это

ПРИГОЖАЯ
ПОВАРИХА,
ИЛИ
ПОХОЖДЕНІЕ
РАЗВРАТНОЙ ЖЕНЩИНЫ.

Часть I.



ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ 1770 ГОДА.

производит сейчас комическое впечатление. В ход пускались самые неуклюжие и отчаянные комплименты (типа «надежный милостивец» и «милостивый надежник»). При этом Кондратовичу, обеспокоенному судьбой собственных сочинений, было, конечно, совершенно безразлично, кому соплетать посвятельную хвалу (ср.: «16 тысяч эпиграмм я сочинил через весь мой век. / Печатать же мне не на чем, снабди на то всяк человек»).

Неважно, какого «надежника» выхвалять — покровителя ли искусства А. С. Строганова или С. П. Ягужинского, по свидетельству историка, «бездарного, распутного и расточительного человека»²⁰. И в том и в другом случае Кирияк Андреевич приписывал «милостивцу» все мыслимые и немыслимые добродетели, а затем в виршах обыгрывал фамилию своего «героя». Так, внук бедного литовского органиста, Ягужинский мог быть, по его мнению, польщен сравнением своей фамилии с виноградом из райского вертограда²¹. Даже грозную фамилию Волков можно попытаться представить в выгодном свете:

От волка есть тебе прозвание, хоть чудно,
Но с шерсти угадать в том добродетель трудно:
Незловиву овцу твой внутрь являет дух²².

и

Не беда, если покровитель не имеет громкого титула, — можно изощриться и самому придумать его: нечиновного, но богатого промышленника И. В. Осокина Кондратович величает «Директором собственных медных заводов».

Словом, посвящение у Кондратовича достигло апофеоза беспринципности и исчерпало себя.

Как воспринимали такие посвящения их непосредственные адресаты — нет сведений. Известно другое — многие из усилий, предпринятых Кирияком Андреевичем в поисках меценатов, не увенчались успехом. Так, например, посвящение одного из своих сочинений Синоду повлекло за собой неутешительный отзыв: «Труд многодельный и похвалы своя недостойный». И неизбежным, неотвратимым стало разочарование, осознание тщеты посвячительных похвал. Результат не замедлил воплотиться и в издании «Старика молодого». Помещенное в нем письмо к меценату не только идет вразрез со всеми предшествующими опытами Кондратовича в этом жанре — оно обнажает нравственную и экономическую подоплеку панегирических посвящений вообще и «взрывает» традиционный элемент структуры книги.

Вчитываемся в текст — перед нами не дедикация в собственном смысле слова, а дерзкий вызов литературного плебея всесильному милостивцу, от прихоти которого зависит выход в свет той или иной книги. И дело не только в том, что вопреки всем книжным канонам посвячительное письмо демонстративно помещено здесь в конце издания. Важен его адресат — некий Господин Господинович, старый патрон и первый бла-

ГОСПОДИНЪ ГОСПОДИНОВИЧЪ!

Вамъ старому патрону, и первому благодѣтелю, ходящему и ходящему по снопамъ начальника и совершителя, я старикъ молодой сию первую книжку Елиграммъ, снопамъ какъ Лубическими, такъ и Хоренческими, мною сочиненнымъ, по складчатости приписать, честь имѣю. И какъ васъ хотя всѣ знаютъ, не не знаютъ; кто-то вы, шаковы, кому сн Елиграммы приписываются; такъ и меня хотя и многіе вѣдаютъ, но не вѣдаютъ, кто-то а шаковъ, который вамъ оныя приписываю. Но что онъ плода древо поимается, это узнаютъ васъ потому, что вы будучи щастія своего ковача, не шокмо видя то, что подъ ногами настолщало, но и предвидя будущее, всегда на заднія колеса осматривавшіяся, во всѣхъ приближающихся временахъ, въ неприбавномъ и неповолебномъ осмеля благосословити. Ударило меня весьма христіанское ваше сердоболіе, тогда, когда вамъ одинъ разоренный бѣднякъ, при мнѣ подавъ на письмѣ, 1. Что у него на 5000. рубл: потонуло. 2. Что онъ шривъ дочерей за мужъ выдалъ, 3. Что онъ половинное жалованье получаетъ, 4. Что онъ многое и малодѣльное семейство имѣетъ, 5. Что онъ по шю въ долгахъ, 6. Что онъ нищъ, и въ шрудѣхъ онъ юности своей, не въ осшонити на свой кошъ печаташь, свои переводы; всего Гомера, Кромера, Гельмольда, Ариольда, Светлюи, Паниа, Иеронима Меркуріала о Гимнастикѣ, и премногихъ Диссертаціи, Польскаго Авчебника; особанножъ сочиненнаго имъ Ешимологическаго Лексикона Россійскаго съ Латинскимъ, чрезъ 17. двѣхъ стрѣсавующаго; на которомъ его письмѣ, вы подавали: выдать; а сколько? то я не самъю обвиняю; ибо вы швори милостыню, не шрубите предъ собою, но желаете, да не увидѣшь муниа, что шворишь лесница. Который переводителя, послѣ книжмъ своихъ переводовъ, и послѣ переведенныхъ денегъ, нѣбъ зашего судука въ свой карманъ, ондыму шеперъ переводить нѣчалъ.

Но что четыре рода сушь благодѣшелей.

Одинъ хочешъ, да не можешъ;
Другій можешъ, да не хочешъ;
Третій и не хочешъ и не можешъ,
Четвертый и хочешъ и можешъ,

То нѣбъ шбавъ чшмырѣхъ а васъ послѣднате четвертаго при- шавъ, швушающегося оными ялссами, высокостепенными, ибо вы и хочете, и можете благотворить шрбующимъ, куплю дѣл, доидеже дѣл еси: по сему то узнавъ васъ, узнаютъ и меня по васъ, есиа и я, во всѣхъ оному разоренному подобнъ удаеюмошъ подобное получаю снабдивіе, и исполненіе, даа напечатаніи монѣхъ слѣдующихъ книжекъ, состоящихъ въ Елиграммѣхъ, едующихъ къ поляхъ и къ увеличенію обществу.

Ты мой, а мой, Старикъ Молодой.

ЕГО ВЫСОКОПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВУ,
дѣйствительному Камергеру
и разныхъ Орденовъ
Кавалеру

Премногомилосердому моему Государю. †

† Забѣе имени его не будетъ по при-
чинѣ той, чтобъ не ошибиться. Кни-
ги прилисыпаются людямъ смотря
по содержанію ихъ, и по сложенію
тѣхъ людей, кому онѣ приносятъ.
Яже пидалъ песьма много такихъ
книгъ, которыя приносилися знат-
нымъ господамъ, но плѣсто того,
чтобы добродѣтели ихъ упеличить,
послужили онѣ имъ сатирою. Такъ
какъ бы кто желая похпалить спо-
его Мецената, но не зная въ похпа-
лахъ толку и умѣренности, песьма
нелѣпо ево пыругалъ. И такъ олася-
ся сего, и сперъхъ топо не зная добро-
ты сочиненной мною книги, ни кому
или он

годетель. Бедняк — автор — излагает своему несуществующему милостивцу перипетии собственной жизни: «...что он половинное жалование получает, что он троих дочерей замуж выдал» и пр., резко-категорично просит о «вспоможении» в напечатании следующих книжек. Подобная просьба была вопиющим нарушением культурного этикета. (Прошение о конкретном воздаянии не могло иметь места в посвящениях. Могла идти речь о благосклонном принятии труда.) Любопытен и предложенный им здесь своеобразный «табель о рангах» меценатов. Завершается же текст шаржированием традиционной концовки панегирических посвящений — вместо: «Вашего милостивейшего государя всепокорный слуга» и т.п. читаем игривое: «Ты — мой, я — твой. Старик молодой».

Тем самым Кондратович предлагает условия своеобразной игры, характерной для отношений обмена и договора: имя героя посвящения будет названо только после того, как автор получит от него необходимую денежную субсидию.

Опыт Кондратовича стал предвестником кризиса панегирического посвящения в 70-е годы XVIII века.

Следом за ним выходит в свет другое пародийное панегирическое посвящение, предпосланное ставшей хрестоматийной книге М. Д. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины» (СПб., 1770). Оно адресовано анониму «Действительному статскому советнику, камергеру и разных орденов кавалеру» (адресат также фиктивен). Согласитесь, что посвящение книги с таким названием титулованному вельможе уже само по себе комично. Но Чулков этим не ограничивается. Сохраняя всю структуру посвящения и общепринятый характер его полиграфического оформления, он оговаривает в специальном примечании, что посвящение написал в чисто декоративных целях — для того только, чтобы украсить книгу «теми только буквами, из которых слово сие набрано и напечатано»²³. Таким образом, посвящение предстает у Чулкова фактом не духовной, но исключительно материальной культуры.

Дальнейшие веки в истории посвящения в России наметим пунктирно. Кризис, начавшийся в 70-е годы, нашел свое выражение в расширении тематических границ, приведших в конечном счете к ломке существовавшего стереотипа оформления текста. При посвящениях книг друзьям родителям, ведомствам (это особенно заметно в первой четверти XIX века, что находит свое отражение в соответствующей статье «Нового словотолкователя» Н. Яновского²⁴) отпала необходимость кланяться перед адресатом (крупными литератами или сохранять предписанные «Письмовниками» интервалы). Посвящение стали отождествлять с читательским назначением: книги адресовались «Юношеству», «Российскому купеческому сословию», «Почтеннейшим любителям юриспруденции» и так далее. Появляются юмористические посвящения, обращенные к «нянюшкам и мамушкам» или «всем ленивым и нерадивым людям». В 30-е годы XIX века русский писатель, по словам А. С. Пушкина, уже краснел «при одной мысли посвятить книгу свою человеку, который

выше его двумя или тремя чинами»²⁵.

Впоследствии, с ростом читательской аудитории и развитием издательского дела, значение посвящений в русской книжной культуре утрачивается, они вытесняются из композиционного состава изданий, перестают быть самостоятельной его частью. Показательны сведения об этом во «Всенаучном энциклопедическом словаре» (1878): «Посвящения книг или музыкальных сочинений производятся напечатанием на заглавном листе имени того лица, которому посвящается сочинение»²⁶. И только. Длинные, витиеватые дедикации позапрошлого столетия уходят в небытие.

История посвящения в русской книжности, как, впрочем, и других элементов композиционной структуры книги, еще ждет своего исследователя. По словам Н. К. Михайловского, даже одна только статистика посвящений «могла бы представлять самый бесценный и громадный интерес. Она могла бы представить бесценный материал к характеристике нашей общественной жизни»²⁷. В эволюции же посвящений — от пространного письма к нескольким словам текста с указанием лишь имени адресата — отозвались такие сферы жизни культуры, как книжное дело, развитие авторской собственности, эпистолография, меняющиеся формы культурного этикета.

Взаимодействие этих областей культуры и воплотило, «опредметило» себя в структуре издания, местоположении посвящения в книге, характере его полиграфического оформления.

Взлеты и падения жанра посвящения в отечественной книжности могут быть выявлены вполне лишь при скрупулезном учете каждого малейшего факта его «обиходной» истории. Тем большее значение приобретает для нас его история «событийная» — с присущими ей оттенками небывалости и новизны. И здесь, в этой истории, забытый литературный неудачник Кириак Кондратович откроется перед нами с неожиданной стороны и возбудит к себе пристальное внимание библиофила.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые опубликовано: Альманах библиофила. Вып. 25. М., 1989. С. 142-153.

1. *Кондратович К. А.* Старик молодой: Доброхотному и недоброхотному читателю. СПб., 1769. С. 9.

2. *Сухомлинов М. И.* История Российской Академии. СПб., 1888. Вып. 8. С. 5—7.

3. См.: *Пекарский П. П.* Кондратович, русский прозаик и стихотворец, филолог и беллетрист XVIII столетия // Современник. 1858. Т. 69. С. 478—479.

4. Там же. С. 478.

5. *Кондратович К. А.* Указ. соч. С. 6—7, 8.

6. Пекарский П. П. История Имп. Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2. С. 463.
7. См.: Сумароков А. П. Полн. собр. всех соч. 2-е изд. М., 1782. Ч. 10. С. 61; Трудолюбивая пчела. 1759. Дек. С. 767. Знаменательный факт — Кондратович, переживший Сумарокова, воспринимался им исключительно через призму 30-х гг. XVIII в., в одном ряду с В. Буслаевым и А. Д. Кантемиром.
8. Новиков Н. И. Опыт исторического словаря о российских писателях. М., 1772. С. 107—108.
9. Энциклопедический словарь / Брокгауз и Ефрон. СПб., 1895. Т. 30 (XVa). С. 938.
10. Байер Г. З. Сочинение о варягах... СПб., 1767. С. 3.
11. Шкловский В. Б. Чулков и Левшин. Л., 1933. С. 68.
12. См. об этом: Шюккин Л. Л. Социология литературного вкуса. Л., 1928.
13. См. об этом, напр.: Williams F. B. Index of dedications and commendators verses in English books Before 1641. London, 1962; Leiner W. Der widmungsbrief in der franzosischen literatur (1580—1715). Heidelberg, 1965.
14. См.: Пекарский П. П. Наука и литература при Петре Великом. СПб., 1861. Т. 1. С. 38; Исторические сведения о цензуре в России. СПб., 1862. С. 5.
15. См.: Лотман Ю. М. «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 513. Тарту, 1981. С. 8 и др.
16. Тредиаковский В. К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов... СПб., 1735. С. 35.
17. Друг честных людей: Сборник. М., 1989. С. 284.
18. См. об этом: Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума. XVIII век. 1983. Сб. 14. (По сведениям Н. С. Тихонравова, Кондратович был чужд новоевропейской литературе. См.: Библиогр. зап. 1858. № 8. Стб. 225.)
19. Чулков М. Д. Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины. СПб., 1770. С. <3>.
20. Русский биографический словарь. СПб., 1913. Т. «Яблоновский-Фомин». С. 25.
21. Байер Г. З. География российская и соседственных с Россиею областей около 947 года. СПб., 1767. С. <5>.
22. Байер Г. З. Сочинение о варягах... С. <11>.
23. См.: Чулков М. Д. Указ. соч. С. <3 — 6>.
24. Яновский Н. Новый словотолкователь... СПб., 1803. Ч. 1. Стб. 663.
25. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1950. Т. 5. С. 219.
26. Всенаучный (энциклопедический) словарь / Сост. под ред. В. Клюшников. СПб., 1878. Ч. 2. С. 514.
27. Михайловский Н. К. Соч. (4-е изд.) СПб., 1904. Т. 1. С. 750.

О СОЗДАНИИ ПАРОДИЙНОЙ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ

(«ТИПОГРАФИЯ МОД» Н. И. СТРАХОВА
И ЩЕГОЛЬСТВО)

Пародия в русской книжности XVIII столетия — это целая стихия, охватившая тогда весь издательский поток (виды изданий, элементы структуры книги и т.д.). Мы рассмотрим лишь один ее ракурс.

Пожалуй, одной из главных мишеней русской комедийной и журнальной сатиры эпохи Просвещения стали щеголи-вертопрахи, или, как их называли на французский манер, — петиметры (или петитметрессы). Можно было бы вслед за сочинителями XVIII в. подробно живописать здесь модные фраки цвета раздавленной блохи, которым могли бы позавидовать современные знаменитые модельеры, экзотические прически в форме сердца объемом в 7 человеческих голов под названием «охотник в чаще», «бешеная собака», «комод» и т.д., потолковать о языке тафтяных мушек и английского пластыря, наконец, проследовать по маршруту театрализованного представления 1763 г. «Горжествующая Минерва», где ряженные в щеголей московские актеры везли карету, управляемую обезьяной. Но отметим главное — щегольство в России XVIII в. было олицетворением праздности, воинствующей галломании, безнравственности, мотовства и низкопоклонства. Ориентированное на внешние формы этикета и быта французской аристократии, русское щегольство было социально маркировано (оно представляло исключительно дворянство), и, понятно, сатирическое обличение этого общественного порока было не столь уж безобидным. Это продемонстрировала известная полемика о петиметрах 50-х годов, направленная, как показал П. Н. Берков¹, против вельможных русских «французолобов» — Шуваловых и Воронцовых.

Не можем не привести выдержку из журнальной статьи И. А. Крылова «Петиметр», где раскрыта самая природа щегольства: «Примаслить волосы французской помадой, усыпать всю голову благовонной пудрой, одеться в самом последнем вкусе; говорить обо всем, ничего не размышляя и ничего не зная, прельщаться и прельщать наружностью, менее всего помышлять о внутреннем... Петиметр! ежели слово *petite maitre* перевести литерально на русский язык, оно знаменует: маленький господчик... и подлинно, я ничего не знаю менее и не значущее петиметра»². Сказано в полемическом запале, но сама упорная борьба с петиметрством на протяжении всего XVIII в., может быть, ярче всего свидетельствует о значимости этого явления как культурно-

САТИРИЧЕСКІЙ ВѢСТНИКЪ,

*Удобоспособствующій разгла-
живать наморщенное чело
старичковѢ забавлять и купно
научать молодыхъ барынь,
дѣвушекѢ, щеголей, верто-
праховѢ, волокитѢ, игроковѢ
и прочаго состоянія людей,*

Писанный небывалаго года, неиз-
вѣстнаго мѣсяца, несвѣдомаго
числа, незнаемымъ
Сочинителемъ.

Часть I.



МОСКВА,
Въ Университетской Типографіи,
у В. Окорокова.
1790.

исторического феномена. И конечно, не вполне правомерно видеть в щегольстве исключительно вредоносное и чуждое. Неправомерно уже потому, что обращение к этой теме открывало оппонентам широкие пласты европейской прециозной литературы, поднимало значимые для созидания новой словесности вопросы (о прерогативах сатиры, например), влияние «щегольского наречия» отчетливо прослеживается и в современном русском литературном языке¹.

Вопрос о создании пародийной книжной культуры вообще и щегольской в частности до сих пор не получил должного внимания книговедов. Между тем во многих изданиях XVIII в. воссозданы не только читательские запросы, но и пародийная модель щегольской книжности, вполне отвечающей определению И. А. Крылова: «Прельщаться и прельщать наружностью; менее всего помышлять о внутреннем!» Значение этой пародийной книжной культуры (точнее, антикультуры), а также механизм ее создания мы и попытаемся здесь показать.

В XVIII в. словосочетание «читающий петиметр» не было, что называется, на слуху (причем не только в России, оно не встречалось и в посвященных вертопрахам сочинениях Ф. Ковентри и Ф. А. Критцингера, Л. Хольберга и Г. В. Рабенера, П. Ж. Б. Нугаре и Р. Додсли, Ж. Ф. Дредю Радье и др.)⁴. И это естественно: в вихре светских развлечений и любовных побед времени на чтение оставалось крайне мало. За отягощенной инверсиями характеристикой, приведенной А. Д. Кантемиром в одной из его сатир, угадывается отсутствие у щеголей элементарной грамотности:

Но те, кои на стенах большой твоей залы
Видишь надписи, прочесть труд тебе немалый.

По словам сатирика,

Щеголь тужит, что много бумаги исходит
На печатание книг, а ему приходит,
Что не в чем уж завертеть завитые кудры,
Не сменит на Сенеку он фунт доброй пудры⁵.

Бумага, как видно, пригодна только для завивания волос. Сатиры писаны в 30-е годы XVIII в., но уже в 50-е годы в русской сатирической литературе появился щеголь с начатками образованности, правда преимущественно французской. И. П. Елагин констатировал:

Хваленый петиметр, чтоб больше показаться,
Тут велеречием потщится украшаться,
Сбирает речи все, в романах что читал⁶.

Петиметры «...только читают песни, сонеты, элегии, да и то французские; а по-русски и говорить стыдятся», — подмечает А. А. Ржев-

ский в журнале «Свободные часы»⁷. Сколь ни широк был круг изданий, пользовавшихся вниманием щеголей (журнал «Полезное с приятным» допускает даже, что петиметр может «прокрикивать... некоторые стишки из трагедии», впрочем, цитируем: «как попугай, без всякого смысла»)⁸, из него следует полностью исключить книги «научные» и «философические». Так, одна щеголиха сетует со страниц новиковского «Трутня», что случайное чтение подобных изданий привело ее к «тесноте в голове», заставило, по ее выражению, «провонять сухую моралью»: «В слове “уметь нравиться” все наши заключаются науки. За “науки” ли любят нас до безумия? Наукам ли в нас удивляются? Науки ли в нас обожают? Нет, право, нет!»⁹ Добавим к этому, что презрительные высказывания о книгах, откровенная их хула не сходили с уст вертопрахов: «Пусть слепнут дураки, сидя над книгами; нет моды их награждать!»¹⁰. «Что ты, не читать ли хочешь? — с ужасом вопрошает щеголь Фирлюфюшков из комедии Екатерины II «Именины госпожи Ворчалкиной». — Книг и письма терпеть не могу. Это великое дурачество, кто к ним привяжется»¹¹. Некоторые оценки отношения петиметра к книге противоречат друг другу, но в одном наблюдается завидное единодушие критиков — содержание книги не является значимым и значащим в щегольской культуре (характерная формула «У нас судят только по наружности, а вглубь ничего не рассматривают» становится общим местом). Потому — это принципиально важно — самоценным было исключительно полиграфическое исполнение и художественное оформление изданий. То есть, говоря языком книговеда, гипертрофированное внимание уделялось материальной стороне книги. Вертопрашка просит новиковского «Живописца» издать «Модный женский словарь» особым образом: «Дай ему вид, — настаивает она. — А еще бы лучше, если бы ты напечатал его вместо чернил какую краскою. Мы бы тебя до смерти захвалили!»¹² Примеры обостренного внимания петиметров к полиграфическому облику изданий можно легко умножить и на материале русской сатирической периодики. Существенно, однако, указать на один французский источник подобной рецепции щегольской книжной культуры. Речь идет о «Модной книге» Луи Антуана Караччолли (1723—1803), напечатанной в Париже в 1759—1760 гг. розовыми и зелеными литерами¹³. Титульные листы I и II части этого издания украшали виньетки с изображением розана и попугая — характерные атрибуты щегольской символики. Перевод книги вышел в России в 1789 г. в типографии Н. И. Новикова¹⁴. Опуская эти детали полиграфического убранства, издатели, однако, посчитали нужным специально оговорить, что они имелись в оригинале «в осмеяние французской ветреной жадности к новым модам». Сохранилось и посвящение «господам петиметрам и господам петитметрессам». Здесь говорилось о феномене успеха того или иного издания в обществе щеголей. Автор исходит из полного равнодушия вертопраха к содержанию книги, а потому вовсе не надеется, что она будет им прочитана: «Я доволен, если в нее по-

смотрят и понюхают; больше мне ничего не надобно». Караччоли сосредоточивается как раз на полиграфическом облике издания. «Я уверен, — иронизирует автор, — что красные и зеленые страницы привлекут бы множество читателей и что всякой бы читал самые трудные сочинения, если бы пригож был цвет у оных». Предлагает издать для щеголей «Энциклопедический словарь», где каждая статья «отлична была своим цветом», а «все литеры в каком-нибудь одном слове имели каждая свой блеск». Советуя «перемешать лазоревые строки с кармазинными», он сетует на черно-белые тона современной типографской продукции, сравнивая ее с катафалками и похоронами: «Иной бы сказал, что каждое сочинение носит траур по своему авторе». Книга в щегольской культуре становится исключительно предметом любования и уподобляется румянам или булавкам (эти слова неизменно ставятся в один ряд). Курьезны и предложения того, чтобы каждый вид и группа изданий отличались друг от друга цветом переплета и обложки: «Упоминаются книги голубые, и это суть сказки; упоминается книга красная, и это есть волшебная, в которой предполагаются написанные злодеяния; говорят о желтой библиотеке, и это значит сочинения запрещенные...» Ценность содержания книги игнорируется вовсе, в лучшем случае она становится объектом произвольного и бездумного манипулирования. Условия одной азартной «книжной игры» (наподобие распространенным в щегольской среде карточным играм) оговариваются в «Модной книге». Для нее требуются издания малого формата: «книжки тасовались бы вместе, и их раздавали бы игрокам по две, по три или по пяти». А как определить петиметру, какая книга лучше, а какая хуже? Ведь не читать же их! Выход находится и здесь: вертопрахи договариваются между собой, что в этот кон Ньютон — хорошая карта (простите, книга), а Гассенди — плохая (возможен, конечно, и обратный ход). Так, идея бессодержательности, господства материальной формы книги доводится до логического абсурда¹⁵.

Приспособление западноевропейской концепции щегольской книжной культуры к русской действительности было задачей отнюдь не тривиальной в XVIII в., и нахождение того или иного иностранного источника, конечно, не решает проблемы, а только ставит ее.

А существовала ли в России XVIII в. щегольская литературная и книжная культура, то есть самый объект пародирования? Или, может быть, деятельность сатириков была лишь механическим перенесением на нашу почву карикатурных изображений французского щегольства?

Обширная мемуарная литература XVIII — нач. XIX в. свидетельствует об особом комплексе поведения, характерном именно для русского щеголя. Оно, в частности, предполагало сочинение любовных песен и стихов. Показательно в этом отношении признание А. Т. Болотова о светской жизни в Петербурге: «Самая нежная любовь, толика подкрепляемая нежными и любовными и в порядочных стихах сочиненными песенками, тогда получала... над молодыми людьми свое господ-

стве»¹⁶. Аналогичные свидетельства приводятся в воспоминаниях Ф. Ф. Вигеля, П. А. Вяземского, С. А. Порошина, в письмах А. Д. Кантемира и В. К. Тредиаковского¹⁷. Праздный волокита, распеваящий любовные песни, изображен и на лубочных народных картинках¹⁸. Важно и то, что некоторые литературные жанры (и их создатели) вообще могли ассоциироваться с щегольской культурой. Так, И. П. Елагин в своей программной статье «Автор» наставляет: «Петиметр не должен ничего писать, кроме любовных писем, сонетов и песен»¹⁹.

Для передовых литераторов века щегольство было не только вредным социальным явлением, но и одним из главных оппонентов в области культуры. Однако для полноценной полемики с «гадкими петиметрами» текстов и изданий, созданных по законам щегольской культуры, явно не хватало. (Заметим в скобках, что они, эти тексты, все-таки были. Это, например, послания русских щеголей Н. Е. Муравьева и Н. А. Бекетова, в которых без всякого «извития словес» излагалось руководство к одержанию любовных побед²⁰. Но говорить о значительном корпусе «вертопрашных» произведений не приходится).

Все это означает, что русского литературного и книжного оппонента-щеголя писателям нужно было «додумывать» (а не выдумывать), исходя, конечно, из того факта, что наши вертопрахи, как писала об этом сумароковская «Трудолюбивая пчела», «суть справедливые и точные образцы с парижских подлинников»²¹. Поэтому с целью сатирического осмеяния русских щеголей писатели сами заговорили от их имени.

В области словесности приоритет создания собственно пародийной щегольской литературы принадлежал поэту А. А. Ржевскому: он послал издателю журнала «Ежемесячные сочинения...» Г. Ф. Миллеру свои сонеты, написанные от лица петиметра и имитировавшие слог «щегольских» посланий Муравьева и Бекетова²². Эти тексты не увидели тогда света. Они остались в портфелях Г. Ф. Миллера (ныне хранятся в ЦГАДА).

Одна из ранних вариаций на эту тему применительно к книжной культуре была представлена в фантастическом «Путешествии в голову молодой кокетки» на страницах журнала «Невинное упражнение». Здесь находится пародийный реестр книг из модной библиотеки, в коей имелись издания: «Препровождение времени за уборным столом» в 30 томах и «Нужное сведение светским женщинам о философии, истории, географии и проч.» на 6 страницах в 24-ю долю листа²³. Количественные характеристики говорят сами за себя.

Но наиболее выразительный и законченный образ пародийной щегольской книжной культуры XVIII в. принадлежит Николаю Ивановичу Страхову (1768 — ок. 1825). Выходец из семьи мелкого московского чиновника, Страхов заявил о себе переводами «Векфильдского священника» О. Голдсмита (1786) и сочинений Ш. Л. Монтескье (1787 и 1788), изданных Н. И. Новиковым. Подлинная известность пришла к нему в начале 1790-х гг., когда увидели свет его оригинальные остро-

социальные произведения — «Карманная книжка для приезжающих на зиму в Москву старичков и старушек, невест и женихов, молодых и устарелых девушек, щеголей-вертопрахов, волокит, игроков и проч...» (1791—1795), «Переписка Моды...» (1791), «Плач Моды о изгнании модных и дорогих товаров...» (1793), «Сатирический вестник, удобо-способствующий разглаживать наморщенное чело старичков, забавлять и купно научать молодых барынь, девушек, щеголей, вертопрахов, волокит, игроков и прочего состояния людей, писанный небывалого года, неизвестного месяца, неведомого числа, незнаемым сочинителем» (М., 1790—1792. Ч. 1—9; 2-е изд. М., 1795. Ч. 1—7).

Вообще сатирик Страхов заслуживает отдельного обстоятельного разговора именно как книжник. При малой, чтобы не сказать, вовсе неизученности психологии книготорчества и ее соотношенности с психологией литературного творчества эта фигура может восприниматься как феномен яркого имитатора в книжной культуре. Окостеневшие издательские шаблоны и стереотипы, устоявшиеся элементы структуры и архитектоники книги стали не просто объектом его ценностного отношения — Страхов проникал в глубинные пласты современной книжности, играл разными ее плоскостями (включая контаминацию и пародирование различных видов и типов изданий). Все это придавало особую силу его не столь богатому от природы литературному дарованию. Можно даже сказать определеннее: тонкое восприятие книжной культуры явилось для Страхова если не единственной, то, во всяком случае, главной кузницей его литературного профессионализма и самобытности. Во всяком случае, формула читательского успеха его изданий — от бурного взлета в 1790-е гг. до последующего критического неприятия и равнодушия книголюбцев в 1810-е гг.²⁴ — выводима именно из эволюции его дара книжного имитатора. Убсждение века Просвещения: «Печатный каждый лист быть кажется святым!» (И. И. Дмитриев) — им решительно не принималось. Он глумился над легковерием родителей во всякое печатное слово (как после этого «правильно» воспитывать детей!), ополчался против таких популярных тогда в западноевропейских и, соответственно, русской книжных культурах видов изданий, как «Сонники», «Фокус-покусы», «Астрологи», «Оракулы». Они, с его точки зрения, — тиражированное плутовство и обман, ибо замещали промысел ворожей, «загадчиц на кофе», гадальщиц и прочих мздоимцев²⁵. Страхов едко высмеивал плагиат, предлагая «Способ искусно выкрасть сочинение и выпустить оное в свет под именем своего собственного». «Возьми какого-нибудь хорошого автора, — наставлял сатирик, — прочти его кое-как, потом выпиши на разные лоскуточки те мнения, которые тебе в нем полюбятся. Таким образом поступай с пятью или шестью писателями и продолжай сие до тех пор, пока на сию обкражу не изведешь 8 дестей бумаги. После сего все сии лоскуточки, собравши вместе, перемешай сильнес, потом выбирай оные наудачу, вписывай мнения в тетрадь, дай оной ка-

кое-нибудь название, подпиши свое имя, отвези в типографию и вели печатать»²⁶. Он создавал пародийные руководства по написанию и изданию романов, «поэм в древнем вкусе», «философических книг», сатир, похвальных од, календарей.

Некоторые наблюдения Страхова занимательны: он вычислил, например, что «Ъ» занимал «во всех книгах десятую часть, следовательно, кто имеет книг на 1000, тот единственно на Ъ платил излишних 100 рублей!»²⁷. Пожалуй, впервые (задолго до критических высказываний В. С. Сопикова) он обрушился на распространенную в то время коммерческую практику титульных изданий²⁸. Одна из его филиппик была направлена и против такого «обязательного» элемента книги неимущего автора, как посвящение всесильному меценату.²⁹ «Послужной список» деяний Страхова на книжном поприще можно продолжить, но это далеко увело бы нас от излюбленной им темы осмеяния щегольства.

Вертопраху 90-х годов XVIII в., каким он предстает у Страхова, уже «потребно... иметь много книг для разных наружных видов, как-то: давать читать оные знакомым девицам, обкладываться оными по горло, дабы произвесть о себе предуверение, будто мы какие-либо великие писатели, знать название и поверхностное содержание книг, одним словом, быть живым реестром книг».³⁰ Наряду с любовными стихами, песнями, вздорными романами, Страхов упоминает и некоторые конкретные издания XVIII в., бытовавшие в щегольской среде. Это по преимуществу компилятивные сборники анекдотов (многие из них — гривуазного характера): «Товарищ разумной и замысловатой, или Собрание хороших слов, разумных замыслов, скорых ответов, учтивых насмешек и приятных приключений знатных мужей древнего и нынешнего веков» П. и М. Семеновых (М., 1797), «Спутник и собеседник веселых людей...» К. Ф. Николаи в переводе некоего Христофора Добросердова (М., 1773), выдержавшие множество переизданий. Но, разумеется, никаких решительных персмен самая природа петиметрства не претерпела. Отдавая дань «модному» увлечению собирания домашней библиотеки, щеголь превращал ее во «вздорохранилище».³¹ Один волкита, похваляясь своей «хорошей библиотекой», начинал и по существу исчерпывал свой рассказ описанием полиграфического облика изданий: «Печать самая лучшая и новейшая..., книги с золотым обрезом в прекрасном сафьянном переплете... Редко беру сии книги в руки, однако ж находятся у меня... толстые и большие волюмы».³² Параллель с «Модной книгой» Л. А. Караччоли напрашивается сама собой.

В своем журнале «Сатирический вестник» Страхов систематически публиковал книгопродавческие объявления некоей типографии Мод. Не стоит утруждать себя поисками сведений о ней в авторитетных справочниках. Бесперспективными окажутся и попытки найти что-либо о таких подвизавшихся при ней «славных» сочинителях, как господи Зубохлопов, Бездушников, Пустодом, Фридрих фон Нищий, Ветро-

мысл, Сваха Пройдохова и др. Это плод фантазии Страхова, миражи с говорящими фамилиями, как у героев классицистических комедий. Впрочем, миражи не безобидные. В этом пародийном реестре бросается в глаза обилие издательских обложек и переплетов — переплеты стеклянные, черепаховые (как оправа модных лорнетов), «из павлиньих перьев», «из визитных карточек», «из выкровок, мерок, нот и надранных векселей» и т.д. — и все это полиграфическое щегольство в России, где и печатная-то обложка была тогда редкостью чрезвычайной (первая явилась в свет лишь в 1779 г.!). Впечатляют заглавия книг: «Наука много рассказывать о малом, или Антилаконическая Риторика» (цена 6 р.), «Наставление, каким образом можно искусно и неприметно передергивать карты, с различными рисунками и чертежами» (10 р.), «Новые и особенные правила и положения о том, как и кому должно кланяться, какой делать из себя вид, вступая в собрание, как надлежит сидеть, и что говорить, и каким произношением и голосом, как подавать руку в то время, когда девица или дама устаивает чести идти вместе прогуливаться; к кому и когда должно подходить целовать руку, каким образом откланиваться, с каким видом извиняться и пр. Еженедельное издание трудами некоторого знающего общества в щегольстве, притворстве и обхождении светском. Билет на двенадцать тетрадок с эстампами, фигурами, рисунками и планами» (30 р.), «Роса сердечная, или Плач некоторой красавицы, преложенный на ноту с песнями и голосом оных» (8 р.). Всего таких изданий приведено около семи десятков. Обратим внимание на цены — даже по масштабам XVIII в. они астрономические, причем Страхов считал нужным подчеркнуть это весьма своеобразно: он поместил в «реестре» как бы случайно затерявшиеся среди щегольских изданий книги: «Увещание болтунам, чтоб они более смотрели, более слушали и менее говорили. Достойное похвалы сочинение г. Благоразумова, в котором ясно доказывается, что природа одарила нас двумя глазами, двумя ушами, а одним только языком» (20 к.), «Рассуждение о похвальных речах, или доказательство о том, что нынешние похвальные речи более приносят чести тем, которые их сочиняют, нежели тем, о коих оные пишут» (10 к.). Смехотворно низкая цена этих книг объясняется, как об этом сообщает сатирик в сопроводительной аннотации, «причиной нераскупки оных». То, что «благоразумные» издания не пользуются спросом у петиметров, вполне понятно. Заслуживает пояснения другое — дело в том, что подобные воззрения Страхова на читательский спрос не распространяются только на круг щеголей («модных читателей»), на которых в данном случае и сделана пародия. В другом месте он выводит интересную диаграмму популярности изданий на книжном рынке, где первенствуют книги «глупые», «смешные» и «любопытные» и лишь на последнем месте стоят «умные», пишет об отсутствии интереса к «философическим» сочинениям³³, — словом, проецирует схему на всю современную ему читательскую аудиторию. Сатирический образ ще-

гольской книжной культуры строится, таким образом, на вполне реальной почве.

Приглядимся повнимательней и к самим заглавиям «модных книг» Страхова, соотнесем их с существовавшими в то время видами изданий — и перед нами оживут знакомые современнику устойчивые шаблоны книжной продукции. Так, «Исторический словарь петиметров, щеголих, танцовальщиков и танцовальщиц, мотов, игроков...» из его «Модной» типографии имитирует распространенные тогда «исторические словари» (один из которых, кстати, издавался в Москве).³⁴ Всевозможные «способы», «наставления», «словотолки», «науки», «известия» — это типичные ключевые слова в названиях книг (в этом можно убедиться, открыв алфавитные указатели заглавий к реестрам А. Ф. Смирдина или В. С. Сопикова), которые Страхов «приноровил» к щегольской культуре. Иногда просматривается почти буквальное сходство.

Книжная пародия как раз построена на доведении до абсурда знакомого, укоренившегося в читательском сознании стереотипа, шаблона (иначе невозможен комический эффект). Устойчивая издательская модель наполняется новым сатирическим содержанием, меняется ее изначальное целевое и читательское назначение по типу: «Дабы быть знающими в философии, купите песен, а для сведения о истории наполните шкафы сказками».³⁵

Все это, понятно, относится не только к пародированию щегольской культуры. Напомним, что в период бурного успеха в России так называемых «готических романов» А. Радклиф и М. Г. Льюиса с характерными замками, убийствами, привидениями в типографии П. П. Бекетова появилась книга: «Английская ночь, или Приключения прежде несколько необычайныя; но ныне совершенно простые и общия... Роман, каких есть весьма много. Переведенный с арабского языка на ирокезский, с ирокезского на самоедский, с самоедского на готтентотской, с готтентотского на лапонской, с лапонского на французской итальянским монахом Спектроруини. А на русский переложен г. Страхолюбовым.»³⁶ (К Страхову этот Страхолюбов, олицетворявший собой любителя «чувствительного» и «ужасного» чтива, никакого отношения не имел.) Воспроизведем лишь пародийное книгопродавческое объявление на титульном листе: «Продается: в развалинах Палуцци, Тиволи, в подземельных выходах Сент-Клерских, в аббатствах Грасвильском, Сент-Клерском, во всех местах, где есть привидения, развалины, разбойники, подземелья и Западная башня». Пародийная характеристика манеры чтения подобных романов имитировала гадание на всякого рода «Оракулах» и «Кабалистах» с их мистическими числами, наводнявшими тогда русский книжный рынок. «Нет, нет! Я не стану читать 4-й строки на 7-й странице!» — с волнением восклицал герой. И по тому же, уже «обкатанному» Страховым, шаблону предлагалось издать «месяцеслов разбойничьих шаек». Точно так же в России в первой четверти XIX в. намеревались издать «Календарь объядения», «Сытной

дорожник» и «Месяцеслов обжорств».³⁷

Но вернемся к главному положению щегольской книжной культуры: «Прельщаться и прельщать наружностью, менее всего помышлять о внутреннем». Оно — увы! — не устаревает. Обратимся хотя бы к литературно-издательской деятельности печально известного в XVIII в. графомана и типографа Н. Е. Струйского. Он свято верил в прямую зависимость качества литературного произведения от... способа обреза бумаги, на которой оно печаталось.³⁸ Струйский пригласил в свое имение Рузаевку прекрасных граверов, достиг верха полиграфического совершенства своих изданий, оставаясь при этом бесталанным стихотворцем. Его издания, которые за их «внешность» привлекали внимание самой императрицы, производили впечатление только на иностранцев, не знающих русского языка. Убожество текста и роскошь «типографического художества» создавали вопиющий диссонанс, и Струйский впоследствии приобрел черты пародийной личности в русском книжном деле. Но сам он не только не осознавал своей связи с «кодексом» книжной культуры щеголей, но даже в духе времени бичевал петиметров в своих безыскусных виршах. Что и говорить, расхождение между самосознанием и объективным смыслом литературно-издательской деятельности было знаменем того века. Да и не только того века. Не о том ли писал В. Г. Белинский: «Видеть изящно изданную пустую книгу так же неприятно, как видеть пустого человека, пользующегося всеми материальными благами жизни!»³⁹ Так неожиданно забытый тезис петиметров обретает свою актуальность уже в иных социальных и культурных условиях, вольно или невольно напоминая о шумных дебатах позапрошлого столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые опубликовано: Книга: Исследования и материалы. Сб. 58. М., 1989. С. 197—208.

1. Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени: 1750—1765. М.; Л., 1936. С. 106—148.

2. Зритель: Ежемес. изд. 1792 г. 1792. Март. С. 130—131.

3. См.: Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века: Языковая прогр. Карамзина и ее ист. корни. М., 1985. С. 46—65; Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры // Уч. зап. Тартус. ун-та. Вып. 358. С. 248—250, 291—297; Биржакова Е. Э. Щеголи и щегольской жаргон в русской комедии XVIII века // Язык русских писателей XVIII века. Л., 1981. С. 96—129 и др.

4. См. в рус. пер.: Ковентри Ф. Жизнь и приключения малаго Помпе, постельной собаки. Критич. история / Пер. с нем. [Г. Иванова]. СПб., 1766. Ч. 1—2; Критцингер Ф. А. А. Для молодых модных господ / Пер. Я. Д. [М.], 1766; Хольберг Л. Комедия, Обманутой жених: В 3-х д. / Пер. с нем. А. Шурлина. [М.], 1768; Рабенер Г. В. Готлиба

Вильгельма Рабенера Сатиры / Пер. с нем. [Я. И. Трусова]. СПб., 1764. Ч. 1; *Нугаре П. Ж. Б.* Картина глупостей нынешняго века, или страстей различного возраста: Соч. Г. П. / Пер. с фр. [А. Голицына]. М., 1782; *Додсли Р.* Галантерейная лавка: Комедия / Пер. с англ. [А. Красовского]. [СПб.], 1799; *Дрё дю Радье Ж. Ф.* Любовной лексикон / Пер. с фр. [А. В. Храповицкого]. СПб., 1768 и др.

5. *Кантемир А. Д.* Сочинения, письма и избранные переводы. СПб., 1867. Т. 1. С. 41, 190.

6. *Елагин И. П.* Эпистола г Елагина к г Сумарокову // Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 2. С. 376.

7. *Ржевский А. А.* Продолжение следствия моего сновидения: Письмо к наборщикам второе // Свободные часы. 1763. Т. 1. Апр. С. 212—213.

8. Полезное с приятным: Полумесячное упражнение на 1769 год. 1769. 7 полумесяц. С. 16.

9. См.: Трутень: Еженед. изд. на 1770 г. 1770. Февр. Л. 6. С. 41—46.

10. Смесь: Новое еженед. изд. ... 1769. Л. 19. С. 152.

11. *Екатерина II.* Имянины госпожи Ворчалкиной. СПб., 1774. С. 23, 22.

12. Живописец: Еженед. изд. на 1772 г. 1772. Ч. 1. С. 69. По предположению А. Стричка, автором этого сатирического послания шеголихи является Д. И. Фонвизин (См.: *Стрыкев А.* La Russie des lumières. Denis Fonvizine. Paris, 1976. Ё. 242—244).

13. См.: *Caraccioli L. A.* La livre a la Mode. Paris, 1759. Р. XX и др. Л. А. Караччولي принадлежит также «шегольское» издание «La livre de Quatre Couleurs» (Paris, 1757), отпечатанное желтыми, коричневыми, голубыми и красными литерами.

14. [Караччولي Л. А.] Модная книга. М., 1789. Ч. 1—2.

15. *Болотов. А. Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для потомков. М.; Л., 1931. Т. 1. С. 169.

17. Этот материал частично систематизирован в указанной выше монографии Б. А. Успенского, где поставлен вопрос и об общей травестии шегольского поведения в России.

18. См.: *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки / Грав. П. Чуваева. СПб., 1881. Кн. 1. С. 455—458; 462—463.

19. Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. 1755. Окт. С. 369. Примечательно и замечание С. П. Жихарева, что любовные сонеты и мадригалы могли писаться прозой, то есть функционировали именно как жанры любовной поэзии. См. *Жихарев С. П.* Записки современника. Воспоминания старого театрала. Л., 1989. Т. I. С. 169.

20. См.: *Мартынов И. Ф., Шанская И. А.* Отзвуки литературно-общественной полемики 1750-х годов в русской рукописной книге: (Сборник Ржевского А. А. // XVIII век. Сб. 11. Л., 1976. С. 131—148.

21. Трудолюбивая пчела. 1759. Дек. С. 754.

22. ЦГАДА, ф. 199, оп. 2, л. 414, д. 20, л. 5 об.—6.

23. См.: Невинное упражнение. 1763. Февр. С. 73.

24. Очерк жизни и творчества Н. И. Стрехова см.: *Западов А. В.* Николай Стрехов и его сатирические издания // Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. М.; Л., 1940. С. 292.

25. См.: *Стрехов Н. И.* Переписка моды... М., 1791. С. 129—136; *Стрехов Н. И.* Карманная книжка... М., 1791. Ч. 1. С. 87—88.

26. Сатирич. вестн. 1791. Ч. 7. С. 62—63.

27. *Страхов Н. И.* Разсматриватель жизни и нравов. СПб., 1811. Ч. 1. С. 69.
28. См.: Сатирич. вестн. 1791. Ч. 8. С. 5.
29. *Там же.* 1790. Ч. 6. С. 61—64.
30. *Там же.* Ч. 5. С. 19—20.
31. *Страхов Н. И.* Карманная книжка... С. 8.
32. Сатирич. вестн. 1790. Ч. 5. С. 17.
33. См.: Сатирич. вестн. 1791. Ч. 8. С. 4.
34. Ср.: Словарь исторический, или Сокращенная библиотека, заключающая в себе жития и деяния: патриархов, царей, императоров и королей... М., 1790—1798. Ч. 1—14.
35. *Страхов Н. И.* Карманная книжка... С. 87.
36. Библиографические разыскания позволили установить автора книги — французского литератора Л. Ф. М. Белэна де ла Либорльера (1774—1847). Но переводчик, скрывшийся под маской Страхолюбова, полностью принял условия предложенной в оригинале пародийной игры. Показательно, что в подстрочных примечаниях он ссылается на русские издания «черных» романов.
37. См. обращение переводчика и издателя «Календаря объядения» (И. П. Глазунова) (Прихотник, указующий легчайшие способы иметь наилучший стол... СПб., 1809. С. V—XIX, 227—228).
38. *Лонгинов М.* Несколько известий о пензенском помещике Струйском // Рус. архив. 1865. Стб. 481—488.
39. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 96.



13

ПРОБЛЕМЫ БИБЛИОГРАФИИ

ПРОБЛЕМЫ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА РУССКОЙ КНИГИ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА*

Русская книга первой четверти XIX в. в полной мере принадлежит к памятникам отечественной истории и культуры. Ее производство еще целиком зиждется на традициях старопечатной книжности (используются тряпичная бумага, набор, печатание и переплет ручного производства). Вместе с тем в содержании русской книги и в ее художественном оформлении явно выступают черты книги нового времени (разнообразится ее репертуар; растет удельный вес произведений русских авторов; углубляется дифференциация издательской продукции по читательскому назначению; происходит становление новых видов изданий — например, серийных; растет число иллюстрированных изданий; применяются новые техники их исполнения, в частности, литография; демократизация книги проявляется в распространении дешевого издательского переплета и обложки). Своеобразный переходный характер русской книжной культуры первой четверти XIX в. определил ее особое место в истории русского книгопечатания.

Кроме того, сравнение объема русской книжной продукции данного периода (около 12 тыс. изданий) и трех четвертей предшествующего столетия, с 1725 по 1800 г. (9920 изданий), свидетельствует о ее значительном количественном росте. Если в 1725—1800 гг. в Москве и Петербурге действовали 54 типографии, то в 1801—1825 гг. их число увеличилось в 1,5 раза (82). Еще более возросло количество провинциальных типографий — с 31 до 80. География русского книгопечатания расширилась с 30 городов в XVIII в. до 60 — в 1-й четверти XIX в. В Москве и Петербурге в этот период работли, по крайней мере, 10 литографий.

В этой связи представляется закономерным выделение русской книги данного периода как самостоятельного объекта библиографического учета, направленного на создание национального репертуара печати.

* Статья написана в 1989 году совместно с кандидатом педагогических наук, составителем фундаментальных сводных каталогов русской книги XVIII века Ириной Михайловной Полонской (1922—1996). Более сорока лет И. М. Полонская проработала в Отделе Редких книг Российской Государственной библиотеки, став выдающимся библиографом русской старопечатной книги. Работа над «Сводным каталогом русской книги 1801—1825 гг.», начавшаяся под ее руководством в середине 1980-х гг., сейчас в самом разгаре (подготовлен к печати первый том). И потому статья, где излагаются основные принципы его составления, не теряет своей актуальности.

Для достижения этой цели необходимо максимально полно отразить книжную продукцию на русском языке за первую четверть XIX столетия; наполнить библиографические записи сведениями, позволяющими не только идентифицировать отдельные издания, но и проследить тенденции развития русской книжной культуры; обеспечить удобный доступ к многоаспектной информации об этих книгах.

Предшествующая библиографическая практика показала, что наиболее целесообразной формой национального библиографического репертуара является сводный каталог, создаваемый на базе фондов крупнейших библиотек страны^{1, 2, 3}. Методом сводного каталога удается зафиксировать около 93% книжной продукции.⁴ Опираясь на накопленный опыт, РГБ совместно с шестью московскими и ленинградскими библиотеками (РНБ, БАН СССР, ГПИБ, НБ МГУ и СПбГУ, НБ ЦГАДА) приступила в 1987 г. к созданию «Сводного каталога русской книги XIX в., 1801—1825 гг.», хронологически продолжающего «Сводный каталог русской книги XVIII века, 1725—1800» (М., 1962—1975. Т. 1—6).

Критериями отбора изданий для «Сводного каталога» являются: время публикации, язык текста, вид издания, графика шрифта. В нем должны быть представлены неперIODические книжные издания первой четверти XIX в. на русском языке, вне зависимости от их содержания, напечатанные гражданским шрифтом. Единственное формальное ограничение, действующее при отборе — документально-актовый материал без титульных листов или заглавия (указы, манифесты и др.). В порядке исключения в каталог могут быть включены листовки, принадлежащие перу тех авторов, которые уже представлены в нем книжными изданиями.

Место и техника печатания при отборе не принимаются во внимание. «Сводный каталог» должен содержать документы, напечатанные на территории России и за границей с набора, литографированные или гравированные на металле. Следует отметить, что круг изданий, вышедших на русском языке за пределами России, был весьма ограничен (преимущественно это учебники русского языка), однако отдельные произведения, как, например, «Басни» И. А. Крылова, изданные в Париже в 1825 г. с текстами на русском, французском и итальянском языках⁵, представляют значительный историко-культурный интерес. Выдающееся значение этого издания было отмечено еще А. С. Пушкиным (Полн. собр. соч., Л., 1978. Т. 7. С. 23).

В настоящее время (1988 г.) карточная база «Сводного каталога» насчитывает 10850 изданий. Она сформирована из материалов, почерпнутых в карточной базе «большого» «Сводного каталога русской книги 1801—1917 гг.» и в основных библиографических источниках данного периода: «Опыте российской библиографии» В. С. Сопикова, «Росписях российским книгам для чтения из библиотек» В. А. Плавильщикова и А. Ф. Смирдина, «Русских книгах» С. А. Венгерова и др. Предполагается, что в итоге работы может быть учтено около 12 тыс. изданий (это почти вдвое больше, чем в самом полном библиографическом

источнике этого периода — «Росписи» Смирдина, где зафиксировано 6500 изданий).

Основополагающим для «Сводного каталога» является принцип составления библиографических описаний и сверки описаний с наличием книг в библиотеках *de visu*.

Ядро «Сводного каталога» должны составить описания изданий, хранящихся в РГБ. Их насчитывается около 7 тыс. Список изданий, отсутствующих в РГБ, но имеющихся в других библиотеках, а также известных только по библиографическим источникам, архивным данным, упоминаниям в литературе, должен передаваться по кругу библиотекам-участницам вместе с партиями предназначенных для сверки библиографических описаний. Каждая библиотека дополняет их сведениями о наличии в своих фондах той или иной книги и дает описания на книги, отсутствующие в других библиотеках.

Предполагается на основе списков разыскиваемых изданий, отсутствующих в библиотеках-участницах «Сводного каталога», вести их поиск и в других библиотеках России (республиканских, академических, университетских, областных). Описания обнаруженных таким образом книг могут быть либо включены в основные тома каталога, либо даны в дополнительном выпуске.

Библиографические описания в карточной базе «Сводного каталога русской книги 1801—1917 гг.» отражают результаты рекаталогизации старых книжных фондов в РГБ, РНБ и БАН, достигнутые к концу 1950-х — началу 60-х гг.. Обеспечение качественно нового уровня библиографического описания русских книг первой четверти XIX в. связано с его стандартизацией, в первую очередь, с использованием ГОСТ 7.1-84 «Библиографическое описание документа. Общие требования и правила составления». На его основе, а также в соответствии с «Правилами составления библиографического описания. Ч. 1. Книги и сериальные издания» (М., 1986) и рекомендациями ИФЛА по стандартизации библиографического описания старопечатных изданий — ИСБД(А) в РГБ под руководством Межведомственной каталогизационной комиссии были разработаны «Правила составления библиографического описания старопечатных изданий». Они распространяются и на русские книги первой четверти XIX в. «Правила» позволяют выдержать принцип максимально точной передачи сведений титульного листа (их формы и последовательности) в рамках структуры библиографического описания, предусмотренной ГОСТ 7.1-84, и обеспечить идентификацию издания.

На каждое издание должно быть дано полное библиографическое описание. Намечено около 30 историко-культурных аспектов, отражение которых при наличии у составителей соответствующих данных является обязательным. Эти аспекты могут относиться к изданию в целом или к отдельным его экземплярам. Характеристика издания содержится в различных примечаниях: о структуре и содержании книги (наличии текстов на других языках, посвящений, предисловий, сведений о чита-

тельском назначении, комментариев и подстрочных примечаний, вариантов текста и т.п.); об оформлении и иллюстрациях (наличии портретов, видов исторических мест, аллегорических и сюжетных иллюстраций, способе их воспроизведения); о полиграфических особенностях и истории издания (отдельных оттисках, наличии издательских обложек, и переплетов, ценах на книги, о тиражах, рецензиях и т.п.) Все эти аспекты представляют интерес не только для изучения истории книги, но и для текстологии, библиографии, истории литературы.

Например, материалы для истории цензуры должны быть собраны в результате систематической регистрации: проставленных в книге или извлеченных из архивных дел дат цензурного разрешения на выпуск изданий, цензурного органа или имени цензора, их выдавшего; сведений о различных вариантах текста, вызванных цензурными изъятиями; данных о цензурных экземплярах. Так, относительно части первой книги К. И. Арсеньева «История народов и республик Древней Греции» будет зафиксировано, что разрешение на выпуск ее в свет выдано цензором А. С. Бируковым 20 апреля 1825 г. — знаменательного года в русской истории, что в ней обнаружены два варианта текста страниц 69—70 (первоначальный вариант, содержащий слова о «свержении... ига неволи и угнетения», «низложении тиранов», был изъят).

Новые штрихи к характеристике общественных, литературно-издательских отношений эпохи, развития авторского права, эпистолографии, меняющихся форм этикета дают посвящения. Выявление всех адресатов посвячительных писем в книгах позволяет восстановить круг лиц, с которыми авторы (переводчики, издатели) находились в личных (экономических, служебных) отношениях или состояли в дружеских, научных связях и без участия которых само издание книг было подчас невозможным. По предварительным данным каждая четвертая русская книга первой четверти XIX в. имела посвящение. Именно в это время созревают предпосылки для того этапа книжной культуры, когда русский писатель, по словам А. С. Пушкина, краснел «при одной мысли посвятить книгу свою человеку, который старше его двумя или тремя чинами» (Полн собр. соч. Т. 7. С. 197). Активно распространяются дружеские и «абстрактные» посвящения, усиливается пародийная стихия (посвящение «нянюшкам и матушкам», «всем ленивым и нерадивым людям»).

Примечания о наличии в издании гравированных или литографированных титульных листов, портретов, видов исторических мест, аллегорических или сюжетных иллюстраций и технике их воспроизведения, издательских обложек и переплетов дадут исследователям исходный материал для анализа эволюции художественного оформления и полиграфического исполнения книг, искусства русской книжной графики, начальной истории русской литографии и т.п.

Актуальной задачей книговедения является изучение типов изданий в процессе их эволюции. Один из характерных признаков типа издания — его целевое назначение. В изданиях первой четверти XIX в. оно

часто сформулировано самим автором или издателем в виде конкретного читательского адреса («для народных училищ Российской империи», «для практики общественных врачей», «русским любителям музыки... кои не знают иностранных языков»). Если эти данные не вынесены на титульный лист, они могут быть извлечены из предисловия, посвящения, примечаний и т.п. Важно дать исследователю исторически точную формулировку целевого назначения издания, не подменяя ее формально-логическими определениями.

Составители «Сводного каталога» поставили перед собой задачу дать в каждой библиографической записи максимально полные сведения об ответственности, относящейся к произведению в целом и его конкретному изданию (об авторах, переводчиках, редакторах, издателях, граверах и т.п.). Если такие сведения отсутствуют в самом издании, составители обращаются к справочникам, литературным и архивным источникам. Несколько находок уже было сделано в архивах. Так, обнаружено, что «Сказка о принце Любиме», анонимно изданная в Санкт-Петербурге в 1820 г., была переведена с французского языка В. А. Жуковским (ЦГИА, ф. 777, оп. 319, 1820).

Автор анонимно опубликованной Г. В. Гераковым рукописи «Отрывок из российской истории мало кому известный. С 1598—1613 года» (Петроград, 1817) — Н. Н. Бантыш-Каменский — назван в протесте, заявленном в 1818 г. Московским архивом Коллегии иностранных дел Петербургскому цензурному комитету (Там же, № 258, 1818, янв. — февр.).

В примечания предполагается включать также рецензии на издания. С целью их выявления необходим систематический просмотр русских периодических изданий данного периода. Рецензии помогают воссоздать социальный фон книжной культуры того времени (ценностную характеристику издания, социологию ее читательского успеха), содержат дополнительные сведения о лицах, принявших участие в издании и распространении книги, о месте ее продажи, цене и т.п. Насколько обильна периодика того времени «библиографическими известиями» можно судить хотя бы по тому, что в одном только журнале «Сын Отечества» за 1814—1825 гг., по подсчетам И. Н. Кобленца⁶, помещены данные о 1923 изданиях.

Примечания об истории издания должны заключать в себе, как правило, сведения, не укладывающиеся в привычные библиографические стандарты. Это своего рода рассказ о жизни книги в обществе, о ее переводах, перипетиях на пути к читателя) и т.д.

Сведения об отдельных экземплярах должны приводиться в примечаниях выборочно. Основным критерием для их отбора является наличие особых черт, дополнительно характеризующих издание или книжную культуру эпохи. Отмечаются экземпляры с автографами авторов, переводчиков, издателей и других лиц, причастных к изданию, владельческие записи выдающихся деятелей эпохи (например, декабристов). Све-

дения о цензурных экземплярах (в основном они представлены в библиотеках МГУ и СПбГУ) дают материал для истории цензуры и содержат автографы лиц, связанных с производством книги (в первую очередь, владельцев типографий). Корректурные экземпляры (их особенно много в библиотеке ЦГАДА, хранящей книжный фонд Московской Синодальной типографии) нередко содержат данные о тираже, и издателях книг. Так, например, в корректурном экземпляре ЦГАДА «Слова при отпевании... Анны Александровны Голицыной» (М., 1816) читаем распоряжение его автора Августина (Виноградского): «По сему печатать на мой кошт шестьсот экземпляров».

В примечаниях обязательно должны отмечаться сведения о наличии в библиотеках экземпляров в издательских обложках и переплетах. Напомним, что первая отечественная издательская обложка появилась в 1779 г. и до конца века не получила широкого распространения. Тем важнее сохранить для историка книги информацию о ее внедрении в книжную практику последующего периода.

Сведения о художественных и подписных переплетах, относящихся по времени изготовления к данной эпохе, также должны найти свое место в примечаниях.

В отдельных случаях может быть указано происхождение экземпляра. Например, решено отмечать наличие в библиотеках-участницах экземпляров из библиотеки А. Ф. Смирдина с целью последующей реконструкции этого выдающегося памятника книжной культуры русского общества.

Все сведения, сообщаемые в библиографической записи, должны быть документированы ссылками на источники, а сама библиографическая запись должна быть по традиции завершена указанием сигл библиотек, в которых хранятся экземпляры данного издания. В каталоге предусматривается то же расположение материала и те же вспомогательные указатели (хронологический, систематический, именной, заглавий, географический, учреждений и обществ, типографий), что и в «Сводном каталоге русской книги гражданской печати XVIII в., 1725-1800».

Издание «Сводного каталога» планируется в автоматизированном режиме. Ввод информации предполагается осуществить на базе мини-ЭВМ. За каждым аспектом характеристики издания закреплено определенное поле, что обеспечивает многовариантность и интегральность информации. Сохранение на магнитных носителях сведений о русских книгах первой четверти XIX в. даст возможность ввести их в специализированный банк данных на общероссийский фонд книжных памятников истории и культуры*.

Автоматизированный «Сводный каталог» не только даст ответ на за-

* Под общероссийским фондом книжных памятников понимается совокупность соответствующих коллекций библиотек, музеев, архивов и частных собраний, объединенных в единое целое путем централизованного библиографического учета входящих в эти фонды изданий и организации аналитической информации о них?

прос о наличии конкретной книги в том или ином хранилище, но явится надежной базой для науковедческих, литературоведческих, искусствоведческих исследований. Существенно продвинется и знание о книге этого периода как памятнике печати. С его помощью можно будет быстро получить информацию, например, об удельном весе наборных обложек в печатной продукции данной типографии, об изданиях определенной тематики, распространяемых по подписке, о количестве иллюстрированных изданий по хронологическим периодам. Социолог чтения, имея сведения о переизданиях и тиражах книг, сможет выявить тенденции в сфере формирования читательских запросов эпохи. Специалист по экономической истории получит информацию о средних ценах на издания детской литературы или особенно читаемых в то время романов и «путешествий» и т.д. «Сводный каталог» явится также статистической базой фундаментальных историко-книжных исследований. Он призван подвести исследователей к пониманию диалектики книжной культуры, живому ее ощущению, обогащая тем самым и теорию книговедения.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые опубликовано: Ретроспективная национальная библиография в СССР (Опыт и проблемы развития): Сборник научных трудов. М., 1989. С. 29—36.

1. *Полонская И. М.* Опыт работы по составлению Сводного каталога русской книги гражданской печати XVIII века // Сов. библиогр. 1962. № 3. С. 63—73.

2. *Полонская И. М.* Итоги работы по составлению Сводного каталога русской книги гражданской печати XVIII века // Тр. Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина. 1969. Т. II. С. 126—144.

3. *Петрова Л. Н.* Второе издание «Сводного каталога русской нелегальной и запрещенной печати XIX в. Книги и периодические издания» // Федоровские чтения. 1978. М., 1981. С. 261—267.

4. Сводные каталоги и каталоги коллекций как инструмент выявления и учета памятников книжной: Итоги и перспективы работы НИО истории книги / Т. И. Кондакова и др. // Тез. докл. и сообщ. конф. по итогам науч.-исслед. работы Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина за 1982 г. М., 1983. С. 78—84.

5. Басни руския извлеченныя из собрания И. А. Крылова: С подражанием на французском и итальянском языках разными авторами и с двумя предисловиями, на французском г. Лемонтея, а на итальянском г. Салфия / Изданныя г. Орловым. Париж, 1825. Ч. 1—2.

6. «Роспись» библиотеки А. Ф. Смирдина: Ее значение в истории и статистике печати пушкинской поры / И. Н. Кобленц // Книга: Исслед. и материалы. 1973. Сб. 26. С. 83.

7. *Яцунюк Е. И.* О содержании понятия «ценная книга» применительно к издательской продукции XIX—XX вв. // Книга и социальный прогресс. М., 1986. С. 115—121.

SUMMARIES

The Happy Phoenix: Essays on the Russian Sonnet and Book Culture of the Eighteenth and Early Nineteenth Century

The Establishment of the Sonnet in Eighteenth-Century Russian Poetry

The difficulty of writing a perfect sonnet was legendary; Boileau labeled the genre an unattainable "Phoenix" for its extraordinary technical difficulties. Hence Trediakovsky was proud of his accomplishment when — in contrast to the German translator who worked at the Academy of Sciences — he succeeded in "vanquishing" the sonnet, by finding true rhymes for all of the quatrains in his translation of J.V.Des Barreaux's celebrated sonnet beginning "Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité..." For Trediakovsky the sonnet was a "high" genre and as such was to reflect an ideal of unselfish service to Russian literature. The sonnet's themes had to be "grand" and "pious", and this was to be reflected in all aspects of its poetics. Hence Trediakovsky deliberately elevated and ennobled Des Barreaux's sonnet (which described the repentance of a notorious libertine), eliminating the impieties expressed by the heroic persona as well as the difference between that persona and that of the authorial "I," a lack of differentiation which characterizes other elevated genres.

Trediakovsky considered himself the father of Russian sonnet, the sonnet was the object his constant interest, and he continually stressed his achievement. Towards the end of his career, Trediakovsky even contradicted his own assertions about rhyme as a meaningless decoration for poetry. He considered the perfection of the sonnet form, with its elaborate rhyme scheme, an affair of paramount importance, even comparable to the heroic poem.

With time, and improvements in poetic technique, Russian poets began to revise Trediakovsky's notion of the sonnet. For the younger generation of poets, the notion of the sonnet as the "hardest of verse" now seemed unjustified and exaggerated, and its being grouped with "high style" genres problematic; Boileau's view of the sonnet as an ideal and as an aesthetic apex no longer served as a sufficient argument for its intrinsic value. All of these became points of contention between Trediakovsky and A.P. Sumarokov and his coterie. Sumarokov criticized the sonnet for unnaturalness, but nevertheless experimented in the genre. One way to overcome this "unnaturalness" was to unite several texts in a poetic cycle; Sumarokov also chose a low and "improper" theme for one of his sonnets (for which Trediakovsky denounced him), and at first intentionally disregarded the "ideal" sonnet stanza. Trediakovsky's insistence on the "high style" sonnet also spurred his opponents to create sonnets modeled on so-called "foppish culture" (*shchegolskaia ku'l'tura*). These sonnets were "low" in generic hierarchy and were meant to satirize "low" and "nasty" *petimetry* (from the French, "petit-mâîtres").

Sumarokov's translation of the Des Barreaux sonnet continued his polemic with Trediakovsky. Sumarokov's version demonstrated Trediakovsky's inaccuracy in re-

producing this "sonnet-phoenix". But at the time, paradoxically, Sumarokov's elaboration of Des Barreaux's "pious" theme led to a more general acceptance of the "high" style sonnet, that made possible the appearance of spiritual and philosophical sonnets in Russia.

Polemics over the sonnet were directly and organically connected to the literary struggles of the 1750s, and to the problems of creating the new Russian poetry. From out of these clashes, in the process of interaction between Trediakovsky's and Sumarokov's experiments, the Russian sonnet came into shape. By the mid-1750s its typographical format — divided into spaced quatrains and tercets — had become generally accepted. The poets of the "Sumarokov school" established its thematic repertory, which conformed to principles of classicist purity. While these sonnets often correlated thematically to other types of verse, they nevertheless preserved their own generic specificity. In evaluating the sonnet of this period, its significance should not be judged merely by its statistical place (there were relatively few of them written), but rather by important place in the overall dynamics of the generic hierarchy and in the literary progress as a whole.

As a genre, the sonnet was marked, first of all by its "hard" form, i.e., its fixed rhyme scheme and other rules; although Trediakovsky had considered their strict observance an immutable attribute, for Sumarokov, the sonnet's "hardness" was far less important. The "ideal" sonnet strophe (with two rhymes in the quatrains) was sometimes demonstratively violated by Sumarokov and his followers. New themes rather than formal modification define these sonnets. Where for Trediakovsky loftiness of theme had been the sonnet's central generic marker, by the 1760s, the Russian sonnets may already be divided into different thematic group or sub-genres.

In spite of the sonnet's fixed parameters, formal or thematic, the genre offers substantial potential for variations, as the history of the sonnet in Russia amply demonstrates. The current study reveals many of these potentials, and puts them into context of Russia classicist poetics. In particular, it examines: 1) The existence of poetic cycles in eighteenth century and the problems such cycles raise for understanding issues of genre; 2) Poetic competitions as forums for exploring generic and thematic possibilities; 3) Traditions of publishing poetry and how they relate to, and help explain, specific genres.

The Problem of Poetic Cycles in Russian Publications of 1730-1750

The notion of a group of poems, or book of poetry, as something of more than a mere mechanical sum of its parts did not fully accord with the classicist focus on the individual text that was to be evaluated purely in terms of the rules of genre. V.K. Trediakovsky's publications of two elegies in 1735 and two sonnets in 1736 may be considered the first poetic cycles in Russian literature. However, for the thematic unity of the cycle could not be achieved by violation the generic rules of the component texts. That was reason why he did not recognize one of A.P. Sumarokov's poetic cycles (his sonnets, which Trediakovsky charged with immorality).

The results which Trediakovsky and Sumarokov achieved in creating the first kinds of cyclization in their books were further and developed in Russian literary journals

(such as *Innocent Exercise* [*Nevinnoe uprazhnenie*, 1763], *Good Intentions* [*Dobroe namerenie*, 1764], and *Evenings* [*Vechera*, 1722]).

N.I. Strakhov's "Typography of Fashion": A Parody of Foppishness and Eighteenth-Century Russian Book Culture

For forward-looking Russian men of letters in the eighteenth century, foppishness (*shchegol'stvo*) was not only harmful in the social arena, but also one of the most baneful phenomena of Russian culture. However, there was an insufficiency of "foppish" texts which could serve as targets in a full-fledged war against "detestable *petimetry*" (from the French, "petit-maitres"). Hence for the purposes of satire Russian writers themselves began to create such text which spoke in the name of Russian "cox-combs" (*vertoprakhi*). Such text were fabricated to meet the alleged demands of "fashionable" readers and represented a parodic model of foppish culture, based on the formula: "We judge by appearance only, not by content". The notion of a book's total emptiness and supremacy of its material form over its content were taken to the point of logical absurdity.

The most complete and expressive example of this kind of parody belongs to N.I. Strakhov (1768—1825?), whose journal *The Satirical Messenger* (*Satiricheskii vestnik*, 1790—1791), brilliantly mimicked books of this kind. Strakhov not only made fun of the clichés and stereotypes of Russian book publishing, with their ossified structural elements and architectonics, but also parodied more fundamental aspects of contemporary literary and typographical culture. *The Satirical messenger* systematically published advertisements for a fictitious publishing house which it called the "Typography of Fashion." These included list of "foppish edition" by invented authors with "talking surnames" and satirical titles; clever manipulation of prices for these "fashionable editions" heightened the comic effect.

Strakhov skillfully mocked the structural elements of the book, taking familiar notions and carrying them to absurd lengths. He took the already firmly established forms of Russian book publishing and filled them with new, satirical content, thus altering their basic meaning and purpose.

An Episode From the History of the Russian Book Dedication: Kiriak Kondratovich and "Dear Sir Sirovich"

In evolution of the Russian book dedication from an extensive letter to merely several words indicating the addressee's name are reflected various aspects of cultural history, including the development of book publishing, literary property, patronage, the epistolary genre, and the changing forms of literary and social etiquette. Their interaction are reflected in such things as a book's structure, the location of the dedication, and the nature of its paleographic and artistic representation. A basic history of the Russian dedication (as well as of other structural elements of the book) has yet to be written. But one of the best ways to reconstruct that history is through an analysis of

the satirical dedications that began to appear in Russia in the second half of the eighteenth century.

K.A.Kondratovich (1703—1788) was perceived in the eighteenth-century Russian literary consciousness as a reactionary and pedantic figure. But in the field of book culture he was an innovator, one of the first to consciously violate the strict hierarchy of classicist book structure. He not only demonstratively inserted the dedication of his book *Starik Molodoi* (A Young Old Man, 1769) on the last page, but also addressed it to a non-existent patron of the arts, a certain "Sir Sirovich" (Gospodin Gospodinovich). In this way Kondratovich laid bare the moral and economic reason which underlay the dedication and demolished this traditional element of book structure.

Kondratovich's satire portended a crisis of the panegyric book dedication of the 1770s. In the following year M.D.Chulkov (1743—1792) published another parodic dedication, prefacing his book *A Comely Cook, Or the Adventures of a Debauched Woman* (Prigozhaia povarikha ili pokhozdenye razvratnoi zhenshchine, 1770), with a dedication to another anonymous patron of high rank, likewise fictitious. Chulkov retains the traditional form of the dedication and its conventional paleographic design, but explains in a special note that he is publishing the dedication for purely decorative purposes (a not so hidden reference to the fact that he has lacked support and patronage for his literary endeavors). Thus Chulkov's dedication is stripped of any possible cultural or spiritual content, and offered satirically as an exclusively material phenomenon.

New Bibliographical Approaches to Cataloguing Early Nineteenth Century Russian Books

(With I.M.Polonskaia)

The Russian book of the first quarter of the nineteenth century is a vital link in the chain of Russian cultural history. The bibliographical project now underway to gather all Russian publications of this period into "summary catalogue" (*svodnyi katalog*) aims to make this material easily accessible. Russian publications of this period will be catalogued and described with heretofore unequalled comprehensiveness. The forthcoming *Svodnyi katalog russkoi knigi 1801—1825 gg.* will not only supply basic, standard bibliographical data on the materials it covers, but provide an unprecedented amount of new types of information, thereby creating a rich data base for exploring broader aspects of Russian culture.

Seven eminent Russian libraries are now taking part in creating this catalog, which will cover the period 1801—1825. Its starting point is the collection of the Russian State Library (formerly the Lenin Library, Moscow), which contains more than 7000 editions. It is projected that the total number of editions in the final catalogue will exceed 12,000. The practical experience that went into *the Svodnyi katalog russkoi knigi grazdanskoi pechati XVIII veka 1725—1800* (5 volumes, Moscow, 1962—1975) and other summary catalogs of rare books that have been published in Russia has demonstrated that it is possible to take into account 93—94 % of all relevant editions.

The "summary catalogue" has been developed as the best form for such a project. The basic information will be gathered according to "The Rules for Compiling Bibliographical Descriptions of Books Published in Russia Before 1825", which were worked out in accordance with accepted bibliographical standards (GOST) and the International Federation of Library Association's recommendations for the description of early printed editions. These rules require exactly reproducing title page information, and define the other sources and parameters of the bibliographical description. However, in the new catalogue, more than thirty kinds of additional information will be made available. There will be data about the books' structure and content (including such things as the data of censor's permission, the foreword, known facts about published variants, and unique features of individual surviving copies); information about readership; and commentaries design, illustrations, technical aspects of production, paleographic peculiarities, listings of book reviews, and more. Much of this information will be presented in footnotes which will follow the basic bibliographical description, and will all be made accessible in computer form, which will allow for specialized searches.

The completeness, exactitude and reliability of bibliographical information provided by the projected *Svodnyi katalog russkoi knigi 1801—1825* should make it the fundamental bibliographical repertory for information on the Russian book of the period as well as a uniquely important new source for historical, cultural, artistic and bibliographical research.

Translated by M.C. Levitt

СОДЕРЖАНИЕ

<i>ПРЕДИСЛОВИЕ</i>	5
<i>FOREWORD</i>	7
СТАНОВЛЕНИЕ СОНЕТА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII ВЕКА (1715—1770)	
ВВЕДЕНИЕ	10
Глава I	
У истоков русского сонета (сонет в поэзии В. К. Тредиаковского)	18
Глава II	
СОНЕТ В РОССИИ И ПОЛЕМИКА ВОКРУГ НЕГО В 50-е ГОДЫ XVIII ВЕКА	48
Глава III	
СОЗДАНИЕ ТЕМАТИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА СОНЕТА И ЕГО ОСНОВНЫЕ ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 60-х ГОДОВ XVIII ВЕКА	88
<i>Примечания</i>	111
Приложение I	
ТЕКСТЫ СОНЕТОВ	135
Приложение II	
Иллюстраций	147

CONTENTS

<i>FOREWORD (In Russian)</i>	5
<i>FOREWORD</i>	7
12	
THE ESTABLISHMENT OF THE SONNET IN EIGHTEENTH-CENTURY RUSSIAN POETRY	
INTRODUCTION	10
Ch. 1	
AT THE BEGINNING OF THE RUSSIAN SONNET (THE SONNET IN TREDIAKOVSKY'S POETRY)	18
Ch. 2	
SONNET IN RUSSIA AND THE LITERARY STRUGGLES OF THE 1750s	48
Ch. 3	
ESTABLISHMENT OF THE SONNET THEMATIC REPERTORY AND THE MAIN GENERIC VARIANTS OF THE SONNET IN RUSSIAN POETRY OF 1760's	88
<i>Commentary</i>	111
Appendix I	
TEXTS OF SONNETS	135
Appendix II	
ILLUSTRATIONS	147

ОЧЕРКИ О КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЕ
XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

К ВОПРОСУ О ЦИКЛИЗАЦИИ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В
РУССКИХ ИЗДАНИЯХ 30—50-х гг. XVIII в.

Из истории книжного посвящения в России
(*Кирияк Кондратович и Господин Господинович*)

О СОЗДАНИИ ПАРОДИЙНОЙ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ
(«*Типография моды*» *Н. И. Страхова*)

ПРОБЛЕМЫ БИБЛИОГРАФИИ

ПРОБЛЕМЫ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА
РУССКОЙ КНИГИ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

SUMMARIES

ESSAYS ON THE BOOK CULTURE OF THE XVIII
AND EARLY XIX CENTURY

THE PROBLEM OF POETIC CYCLES IN RUSSIAN PUBLICATIONS OF 1730-1750	153
AN EPISODE FROM THE HISTORY OF THE RUSSIAN BOOK DEDICATION: <i>(Kiriak Kondratovich and "Dear Sir Sirovich")</i>	162
A. PARODY OF FOPPISHNESS AND XVIII CENTURY RUSSIAN BOOK CULTURE	175
<i>(N.I. Strakhov's "Typography of Fashion")</i>	
PROBLEMS OF BIBLIOGRAPHY	
NEW BIBLIOGRAPHICAL APPROACHES TO CATALOGUING EARLY NINETEENTH CENTURY RUSSIAN BOOKS	190
SUMMARIES	197

Л.И. БЕРДНИКОВ.

“Счастливы́й Феникс”: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII — начала XIX века — СПб.: “Академический проект” — (Серия “Современная западная русистика”), 206 с., 1997

ISBN 5-7331-0105-9

“Счастливы́й Феникс” – так называл В.К.Тредиаковский жанр сонета, один из заново открытых “новой” русской литературой XVIII века. Первый раздел книги Л.И.Бердникова посвящен истории этого жанра в России XVIII века, раскрывая на его примере картину развития русского литературного процесса, проблемы взаимодействий и взаимовлияний текстов, жанров, авторов, литературных направлений и групп. В работах о сатирической журналистике, поэтических циклах, книжном посвящении автор раскрывает мало освещенные ранее вопросы истории литературы XVIII века, не только делая доступными многие замечательные и не исследованные ранее тексты, но и помещая их в живой культурный контекст. Книга Л.И.Бердникова заполняет существенные пробелы в нашем понимании ключевого для новейшей русской культуры периода, помогает увидеть и осмыслить тенденции развития литературного языка, стилей, особенности трансформации иностранных моделей на русской почве.

Художественный редактор *В.Г.Бахтин*
Художник *Ю.С.Александров*
Технический редактор *А.Т.Драгомощенко*

ч

ЛР № 062679 от 02.06.93 г.

Подписано в печать 15.10.97 г. Формат 60х90 1/16.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 13,0.

Тираж 1000 экз. Заказ № 616.

Гуманитарное агентство "Академический проект"
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4

multiprint
ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ ЦЕНТР

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии
"Полиграфический центр "MULTIPRINT"
190000, г. Санкт-Петербург, Прачечный пер., 6
Тел./факс 812 315 33 10