

Владимир Топоров,

Из истории сонета в русской поэзии XVIII века

Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета
(Vladimir Toporov, Iz istorii soneta v russkoj poezii XVIII veka.
Sonetnye eksperimenty. Slučaj "dvuedinogo" soneta)

aus:

Analysieren als Deuten

Wolf Schmid zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A.
Hansen-Löve

S. 151-165

Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>.

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>.

ISBN 3-9808985-6-3 (Printausgabe)

© 2004 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

Inhalt

Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis	11
Schmid'sche Äquivalenzen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
Kein Elfenbeinturm für Wolf Schmid	19
15 Jahre Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis <i>Ulrich-Christian Pallach (Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg)</i>	
Critique of Voice	31
The Open Score of Her Face <i>Mieke Bal (Amsterdam)</i>	
Towards a Cognitive Theory of Character	53
<i>Willem G. Weststeijn (Amsterdam)</i>	
Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität	67
<i>Reinhard Ibler (Marburg)</i>	
«Теснота стихового ряда»	85
Семантика и синтаксис <i>Michail Gasparov (Moskau)</i>	
О принципах русского стиха	97
<i>Vjačeslav Vs. Ivanov (Moskau, Los Angeles)</i>	
Эстетика тождества и «железный занавес» первого Московского царства	111
<i>Marija Virolainen (St. Petersburg)</i>	
Семантический ореол «локуса»	135
Выбор места действия в художественном тексте <i>Tat'jana Civ'jan (Moskau)</i>	

Из истории сонета в русской поэзии XVIII века	151
Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета <i>Vladimir Toporov (Moskau)</i>	
Фантазия versus мимезис	167
О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории <i>Renate Lachmann (Konstanz)</i>	
„Korinnas Reiz macht mir das Herze wund“	187
Zum quasinarrativen Element in Franciszek Dionizy Kniaźnins „Erotica“ (1779) <i>Rolf Fieguth (Fribourg)</i>	
Zur Poetik von Schota Rustaweli	219
<i>Winfried Boeder (Oldenburg)</i>	
Литература по ту сторону жанров?	231
<i>Igor' Smirnov (Konstanz)</i>	
О поэтике первых переживаний	259
<i>Jost van Baak (Groningen)</i>	
Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение	277
<i>Aleksandr Ćudakov (Moskau)</i>	
Поэзия как проза	299
Нарратор в пушкинской «Полтаве» <i>Lazar Fleishman (Stanford, California)</i>	
Poetry and Prose	337
Pushkin's Review of Sainte-Beuve's "Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme" and the Tat'iana of Chapter Eight of "Evgenii Onegin" <i>David M. Bethea (Madison, Wisconsin)</i>	
«Не бось, не бось»	353
О народном шиболете в «Капитанской дочке» <i>Natalija Mazur (Moskau)</i>	

Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde	365
Einige Thesen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
Где и когда?	407
Из комментариев к «Мертвым душам» <i>Jurij Mann (Moskau)</i>	
Сатирический дискурс Гоголя	417
<i>Valerij Tjupa (Moskau)</i>	
Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers	429
F. M. Dostoevskijs „Belye noči“ <i>Riccardo Nicolosi (Konstanz)</i>	
“Les jeux sont faits”	449
Money and Roulette as a Literary Communicative Device in “The Gambler” <i>Boris Christa (Queensland, Australia)</i>	
Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»	461
<i>Galina Potapova (St. Petersburg)</i>	
От «говорили» к «как-как-фонии»	483
Отчуждение языка в «Даме с собачкой» <i>Peter Alberg Jensen (Stockholm)</i>	
Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau Čechov’scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast’e“	499
<i>Matthias Freise (Salzburg, Göttingen)</i>	
Narration als Inquisition	513
Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytka. Očerk novejšej inkvizicii“ <i>Erika Greber (München)</i>	
Рождение стиха из духа прозы	541
«Комаровские кроки» Анны Ахматовой <i>Roman Timenčik (Jerusalem)</i>	

Кубовый цвет	563
Из комментария к словарю Набокова <i>Aleksandr Dolinin (Madison, Wisconsin)</i>	
Подводное золото	575
Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова <i>Savely Senderovich, Elena Shvarts (Ithaca, NY)</i>	
Zur Kohärenz modernistischer Texte	591
Schulz' „Nemrod (Sklepy cynamonowe)“ <i>Robert Hodel (Hamburg)</i>	
«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого	617
К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии <i>Vladislav Skobelev (Samara)</i>	
„Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens	631
Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung <i>Rainer Grübel (Oldenburg)</i>	
Пушкин как персонаж лирической поэзии «ленинградского андеграунда»	665
<i>Vladimir Markovič (St. Petersburg)</i>	
Das ABC der russischen Katastrophen	689
Tat'jana Tolstajas Roman „Kys“ <i>Christine Gölz (Hamburg)</i>	
Schriftenverzeichnis von Wolf Schmid	719
Autorinnen und Autoren	735

Из истории сонета в русской поэзии XVIII века

Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета

Владимир Топоров

Судьба жанра сонета в русской поэзии долгое время была трудной, и, не считая немногих исключений, только в первой половине XX века, в его начале, сонет равноправно вошел в жанровое пространство русской поэзии наряду с другими жанрами. Более того, именно это время обогатило ее многими шедеврами. И по обилию обращений к сонетной форме, и по творческой весомости достигнутого, и по открывавшимся перспективам это время по праву должно рассматриваться как акме сонета в русской поэзии.¹

¹ К сожалению, о сонете первой половины XX века писалось несоответственно мало, и этому творческому взрыву сонетной формы и достигнутым в этой области результатам не уделялось должного внимания. Разумеется, и здесь нет возможности говорить об этом сколько-нибудь подробно, и поэтому придется ограничиться кратким обозначением наиболее важного из достигнутого в надежде, что эта тема вызовет интерес и станет предметом монографического исследования. — Первое место в разработке жанра сонета и вариаций его форм по праву принадлежит Вячеславу Иванову. Помимо огромного количества написанных им отдельных сонетов, в которых свободе и естественности поэтической речи никак не препятствует чеканная строгость формы, естественно усваивающая мысль поэта, ему принадлежит ряд циклов сонетов, ср.: *Золотые завесы* (в первой публикации 17 сонетов), *Голубой покров. Цикл сонетов* (9 сонетов), *Зимние сонеты* (12 сонетов), *Римские сонеты* (9 сонетов), *Венок сонетов* (ключевой сонет и 14 сонетов, *развертывающих* ключевой сонет). — Из других поэтов стоит особо отметить В. А. Комаровского, написавшего с 1910 по 1914 годы 12 оригинальных сонетов, подавляющее большинство которых вошло в его книгу стихов *Первая пристань* (1913). Среди них *Вечер* (1910), *Музей* (1910), *Август* (1911), *Toga virilis* (1911), *Рынок* (1911),

Мало того, что сонет дошел до России только через полтысячелетия после своего появления в Италии в XIII веке и своих триумфов под пером Данте, а несколько позже — Петрарки, а еще позже — Микеланджело. В России слыхом не слыхивали о сонете ни в XVI веке, веке Дю Белле и Ронсара, ни в начале XVII века, когда появились в печати сонеты Шекспира (1609), хотя еще в конце предыдущего века (в 1598 году) появилось уже упоминание о «сладостных сонетах» Шекспира, ни в XVII веке, отмеченном сонетами Опица. Но дело было даже не в отставании, а скорее в том, что с сонетом в России познакомились, строго говоря, не через поэзию в ее конкретных образцах, а через стиховедение, науку о стихах, первым, по сути дела, опытом которой был трактат В. К. Третьяковского *Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего подлежащих звач*

Горели лета красные цветы... (1912), *Искушение* (1913), *Вспорхнула птичка. На ветвистой кроне...* (1913), *Гляжу в окно вагона-ресторана...* (1913), *Статуя* (1913); *То летний жар, то солнца глаз пурпурный...* (без даты); вне книги ср. *Единым саваном хамсин людей засыпет...* (1914). — Два сонета, *Мысль и Жертвенник* (оба 1909 г.), вошли в книгу *Горный ключ* (1916) М. Л. Лозинского, позже рекомендовавшего себя как выдающегося мастера переводов (в том числе и сонетов). — И еще одна фигура заслуживает в этом ряду упоминания. Речь идет о Бенедикте Лившице, много работавшем в области сонета — и в его оригинальном творчестве, и в переводах, прежде всего французских поэтов, начиная с Бодлера по первую треть XX века включительно. Оригинальные сонеты относятся в основном к 1910—1915 годам, ср.: *Последний фавн* (1910), *Флейта Марсия* (1911), *В. А. Вертер-Жуковой. Сонет-акростих* (18 июня 1912), *Матери. Сонет-акростих* (1913), *Николаю Бурлюку. Сонет-акростих* (1913), *Николаю Кульбину. Сонет-акростих* (1914), *Закат на Елагином* (1914), *Концовка* (18 ноября 1915); в 1936 г. был написан сонет *Баграт*. Еще обширнее круг сонетов в переводах Лившица, которыми он занимался в основном в последнее десятилетие своей жизни. Среди них — *Соответствия*, *Идеал*, *Сафо* (Ш. Бодлер); *Зло*, *Вечерняя молитва* (А. Рембо); *Отходит кружево опять...* (С. Малларме); *Магазин самоубийства* (М. Роллина); *Скверный пейзаж* (П. Корбьер); *Баркарола*, *Площадь побед*, *Sur champ d'or*, *Посвящение* (Л. Тайад); *Эпитафия* (А. де Ренье); *Конец Империи* (А. Шамен), *Ноктюрн* (его же); *Зачем влачат волы тяжелый груз телег?*... (Ф. Жамм); *Елена, царица печальная*, *Побибшее вино*, *Дружеская роца* (П. Валери); *Светляки*, *Танцовщицы* (А. Сальмон).

ний (1735).² Заглавие трактата лишней раз подчеркивает *практическую* его ориентацию. Перед нами пособие, цель которого помочь, как *слагать* стихи на русском языке. И если в издании 1735 года приводится первый опыт перевода сонета,³ то делается это не ради эстетических целей, а единственно чтобы познакомить любознательную публику с полностью неизвестным ему явлением *сонета*, почему переводу предпосылаются некоторые общие сведения о сонете, первое на русском языке прикосновение к теме сонета:

Здесь намерился я предложить также в пример героического нашего стиха некоторый сонет, переведенный с французского покойного господина Барро. Оный сонет толь презрительно на французском сочинен языке, что насилу могут ли ему подобные найтись. Подлинно, что сей токмо может тем фениксом назваться, какового господин Боало Детро в науке своей о пиитике, говоря о сонетах, желает. В нем коль материя важная и благочестивая, толь и стиль есть красный и высокий. Некоторые из французов, предлагая правила о реторике, за наилучшую штуку, в рассуждении красноречия, сей в пример кладут. Я хотя переводным и не могу равняться с подлинным, ибо и не мне трудно то учинить, однако стихом нашим героическим, как мне возможно было, так хорошим написал. Впрочем, сонет имеет свое начало от италянцев и есть некоторый род французского и италянского мадригала, а латинской эпиграммы. Состоит он всегда из четырнадцати стихов, то есть из двух четверостиший на две, токмо смешенные, рифмы и из одного шестеростишия, имея всегда в последнем стихе некоторую мысль либо острую, либо важную, либо благородную; что у латин называется *acuten*, а у французов *chute*. Порядок стихов всегда в нем таков (кроме того, что в

² В переработанном виде этот трактат появился в *Сочинениях и переводах как стихами, так и прозою Василья Тредиаковского под заглавием Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 годе исправленный и дополненный*. Санкт-Петербург, 1752. С. 93 и след.

³ Ср., однако, *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строрифика. Москва, 1984. С. 100, где говорится, что «первый русский сонет (перевод из Дебарро) появился еще на исходе силлабической эпохи, в 1732 г. [так! — В. Т.]».

шестеростишии иногда иначе смешивается рифма), каков здесь преложен.

Сонет

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 протити.

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 когда 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.⁴

Этот сонет в переработанном виде вошел в издание 1752 г. под заглавием *Сонет с славного французского де Барова «Grand Dieu! que tes jugements»*. Поскольку этот первый русский сонет, хотя и переводной, кажется, никогда не сопоставлялся с оригиналом Барро (Jacques Vallée, seigneur des Barreaux, 1599—1673), уместно привести и сонет французского поэта, автора еще ряда сонетов. Вот текст французского оригинала:

Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité,
Toujours tu prends plaisir à nous être propice:
Mais j'ai fait tant de mal que jamais ta bonté
Ne peut me pardonner qu'en choquant ta justice.

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

⁴ Цитируется по изданию: *Тредиаковский В. К. Избранные произведения*. Москва; Ленинград, 1963. С. 386—387.

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?

Нужно сказать, что сонет Де Барро переведен Третьяковским довольно точно, особенно учитывая мерки того времени. Подавляющее большинство стихов перевода соответствуют смыслу изолакальных стихов оригинала. Примерно сохраняется и ритмическая схема. Из-за фиксированности ударения во французском языке на последнем слоге естественно, что в оригинале каждый стих несет на себе ударение в своем последнем («произносимом») гласном в отличие от перевода. Вероятно, возможно было бы сориентировать в этом отношении и текст перевода. Однако по существу этот выигрыш перекрывался бы другими потерями. Сонет и по своей этимологии (*sonetto* : *sonare* «звучать», «звенеть») и по своей главной установке звучен, звóнок. Звуковой эффект в значительной части сонетов, несомненно, присутствует, и это присутствие лишь часть той «остроты», которая предполагается сонетом. Похоже, что той «содержательной» и звуковой отмеченности стиха 11 оригинала («раскатистость») в соответствующем стихе перевода Третьяковский подражал вполне сознательно, ср., с *одной* стороны,

T o n n e, f r a p p e, il est temps; rends-moi guerre pour guerre

и, с *другой*,

И н г р е м и; р а з и, п о р а, п р о т и в н а п р о т и в н ы й.

Так или иначе, но именно Третьяковский познакомил русского читателя (впрочем, как и русских поэтов) с тем, *что* такое сонет и иллюстрировал его особенности в русском переводе сонета Де Барро. Более того, на примере двух сонетов, один из которых он перевел, а другой написал, Третьяковский обосновал *большие* возможности этого «малого» жанра, признав его серьезность и потенции нравственной ориентации. В *Сонете из сея греческия речи...* именно эти свойства и возможности сонета выступают с особой рельефностью, делая этот сонет, кажется, высшим достижением первой четверти века его существования в русской поэзии.

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

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

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.

Интересно, что этот сонет, появившийся 1759 г. в сумароковской *Трудолюбивой пчеле*,⁵ в корне расходится с представлением самого Сумарокова о малых жанрах, в частности и о сонете, заявленным в 1747 г. в его *Эпистоле II*. Говоря в ней о высоких жанрах, в которых *И самая в стихах сих главна красота, | Чтоб был порядок в них и в слоге чистота*, продолжает:

Сонет, рондо, баллад — игранье стихотворно,
 Но должно в них играть разумно и проворно.
 В сонете требуют, чтоб очень чист был склад.
 Рондо — безделица, таков же и баллад,
 Но пусть их пишет тот, кому они угодны,
 Хорóши вымыслы и тамо благородны,
 Состав их *хитрая в безделках суета*:
 Мне стихотворная приятна простота.

⁵ Трудолюбивая пчела. 1759. Март. С. 187, под заглавием *Сонет из сея греческия речи: «Στέφει τιμόντας ἀβίην ἄρετήν», то есть: «Добродетель почитающих венчает»*. В *Предуведомлении* Третьяковского к тому 12 *Римской истории* Роллена, с некоторыми изменениями и без заглавия приводится этот сонет и подчеркивается связь между ним и «нравственным смыслом» труда французского историка, ставшего «для русской общественной мысли XVIII века своего рода кодексом гражданской морали», как пишет комментатор этого стихотворения Л. И. Тимофеев, см. *Третьяковский В. К. Избранные произведения*. С. 530.

Впрочем, изредка и Сумароков был не прочь «побаловаться» сонетом, однако чаще всего неудачно. Ср., например, такие тексты этого жанра у Сумарокова, как *Сонет* («Когда вступил я в свет, вступив в него, вопил [...]»), с концовкой — «Но как ни горестен был век мой, а стоною, | Что скончается сей долгий страшный сон. | Родился, жил в слезах, в слезах и умираю»), 1755; — *Сонет* («Не трать, красавица, ты времени напрасно, | Любися; без любви всё в свете суеты [...]»), с концовкой — «Не трать своих ты дней, доколь ты не стара, | И знай, что на тебя никто тогда не взглянет, | Когда, как розы сей, пройдет твоя пора»), 1755; — *Сонет* («О существа состав, без образа смешенный, | Младенчик, что мою утробу бременил, | И, не родясь еще, смерть жалостно вкусил | К закрытию стыда девичества лишенной! [...]»), 1755; — *Сонет, нарочито сочиненный дурным складом* («Вид, богиня, твой всегда очень всем весь нравный, | Узвляет, оный был ни увидел кто. | Изо всех красот везде он всегда есть славный, | Говорю без лести я предо всеми то | [...] | 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»), 1755; ср. также более позднее — *Сонет на отчаяние* («Жестокая тоска, отчаяния дочь! | Не вижу лютыя я жизни перемены: | В леса ли я пойду или в луга зелены, | Со мною ты везде и не отходишь прочь | [...]»), с концовкой — «Я тщетно в жалобах плоды сыскать желаю. | К тебе, о Боже мой, молитву воссылаю, | Не дай невинного в отчаянии зреть!»), 1768.

Уже из этих примеров видно, что Сумароков не понял (или поняв, выбрал все-таки ошибочный путь) специфику языка сонета и потенци, кроющиеся в этой «жесткой» форме, не допускающей в свое пространство случайного, а в свое время — потери темпа. Сонет требует от поэта знания своего *хронотопа* и того, в чем подлинная сила сонета. По идее в подлинном сонете любой дефицит не столько беда, сколько намеки на спасение, на силу, открывающую путь к нему, к прибытку. Сумароков же выражал в сонете то, что он так же или даже еще лучше и естественнее передавал в пространстве иных малых (и не только малых!) жанров. К сожалению, ошибку Сумарокова не раз повторяли и другие русские поэты, выбравшие себе в наставники старшего поэта. Страстность и надрывность дарования Сумарокова плохо

сочеталась с жесткими требованиями сонета, с его установкой на экономию и борьбу с излишествами.⁶

Эволюция сонета в русской поэзии в семь последующих десятилетий (до начала XIX века во всяком случае) пестрит многими примерами «поэтического» своеволия, свидетельствует случаи «борьбы» поэта с сонетом, непонимания, чего от него, поэта, требует сонетная форма и, наконец, почти «комические» способы спасения. Таково стихотворение И. И. Дмитриева.

Сонет

Однажды дома я весь вечер просидел.
От скуки книгу взял — и мне сонет открылся.
Такие ж я стихи сам сделать захотел.
Взяв лист, марать его без милости пустился.

Часов с полдюжины над приступом потел.
Но приступ труден был — и, сколько я ни рылся
В архиве головной, его там не нашел.
С досады я кряхтел, стучал ногой, сердился.

Я к Фебу сунулся с стихистой мольбой;
Мне Феб тотчас пропел на лире золотой:
«Сегодня я гостей к себе не принимаю».

Досадно было мне — а всё сонета нет.
«Так черт возьми сонет!» — сказал — и начинаю
Трагедию писать; и *написал* — сонет.

Десять лет спустя Жуковский пишет *свой* сонет и после долгих мучений неожиданно для себя получает компенсацию.

Сонет

За нежный поцелуй ты требуешь сонета,
Но шутка ль быть творцом четырнадцати строк
На две лишь четки рифм? Скажи сама, Лилета:
«А разве поцелуй безделка!» Дай мне срок!

⁶ Ср.: «Un auteur, quelquefois trop plein de son objet, | Jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet | [...] | Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile, | Et ne vous chargez point d'un détail inutile: | Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant; | L'esprit rassasié le rejette à l'instant. | Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire» (*Boileau. Art Poétique. Chant I*).

Четыре есть стиха, осталось три куплета.
 О Феб! о добрый Феб! не будь ко мне жесток,
 Хотя немножечко парнасского мне света!
 Еще строфа! Смелей! Уж берег недалек!

Но вот уж и устал! О мука, о досада!
 Здесь Лила — поцелуй! тут рифма и — надсада!
 Как быть? Но Бог помог! еще готов терцет!

Еще б один — и всё! пишу! хоть до упада!
 Вот!.. Вот! почти совсем!.. О радость, о награда!
 Мой, Лила, поцелуй, и вот тебе *сонет*!

(характерно, что и в приведенном выше сонете И. И. Дмитриева и у Жуковского в описываемых «сложных» ситуациях, когда кажется, что сонету не состояться, он является в последний момент, как *deus ex machina*, и последним словом сопоставляемых сонетов оказывается *сонет*).

В 60-е гг. XVIII века наиболее активным «сонетистом» в русской поэзии оказывается последователь Сумарокова, рано заметившего молодого поэта и поощрившего его,⁷ член литературного кружка, сформировавшегося в Москве вокруг Хераскова, несомненно одаренный поэт Алексей Андреевич Ржевский, отдавшийся поэзии, казалось, всей душой, хотя, строго говоря, в этом состоянии он пребывал всего лишь четыре года (1759—1763). Оставшиеся четыре десятилетия литературой он почти не занимался (если не считать трагедию *Подложный Смердий*). Лучше известна его служебная карьера и даже частная жизнь. Труды его не собраны. Кое-что в жизни этого интересного человека остается тайной. Гуковский пытался в свое время привлечь

⁷ Позже Ржевский выразил свою признательность к Сумарокову именно за оказанную им некогда поддержку. В 1769 г. он писал Сумарокову: «Я вас начал почитать почти с ребячества, я видел ваши ласки ко мне с тех же пор» (*Ржевский А. А. Письмо к Сумарокову // Отечественные записки. 1858. № 2. С. 588*). Это признание Ржевского не означает, что он не был обязан Сумарокову как учителю-наставнику. Певец несчастной любви, он, конечно, усвоил и чисто литературные уроки Сумарокова, выработав при этом умение ограничивать себя и не прибегать к излишества.

внимание к Ржевскому-поэту.⁸ Никто не опровергал высокого мнения выдающегося литературоведа, специалиста по XVIII веку, но никто и не потрудился продолжить исследование творческого наследия А. А. Ржевского.

Элегии и малые поэтические формы, прежде всего сонеты, составляют главное в его жизни и определяют поэтическое лицо Ржевского. В свое время, в первой половине 60-х гг. XVIII века, он безусловно первенствовал в русской поэзии и по числу написанных им сонетов и по тому уровню, который был достигнут им в высоком искусстве сонета. Из того, что известно, Ржевскому принадлежали следующие сонеты (иногда с дополнительными усложнениями собственно сонетной формы, что свидетельствует о поэтической изобретательности автора) — *Сонет или мадригал Либере Саке, актрисе италийского вольного театра (Когда ты, Либера, что в драме представляешь..., 1759, «сонетное» и «матригальное»);* — *Сонет (К тебе, Владыко мой и Боже, вопию..., 1761);* — *Сонет (Пройдет моя тоска, и век другой настанет..., 1761);* — *Сонет (Где смертным обрести на свете сем блаженство?..., 1761);* — *Сонет, сочиненный на рифмы, набранные наперед (На то ль глаза твои везде меня встречали..., 1761);* — *Я горести мои тобой лишь умягчаю..., 1762;* — *Сонет (Или я тем тебе, драгая, досаждаю..., 1763);* — *Сонет (; Что в сердце я твоим нередко прменяюсь..., 1763;* сочинено на заданные рифмы).

Но верхом изобретательности Ржевского нужно считать два сонета, каждый из которых суммирует в себе по три отдельных сонета, что создает сложную игру смыслов и взаимоотношений каждого сонета к другому и каждого отдельного сонета к сонету, объемлющему каждый из частных сонетов как целое — свои части. Оба этих «комплексных» сонета заслуживают быть приведенными.

⁸ См.: *Гуковский Г. А. Ржевский // Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Ленинград, 1927. С. 151—182.*

Сонет,

закрывающий в себе три мысли:

читай весь по порядку, одни первые полустихия и другие полустихия

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 одной странесо Мне горесть и беда,	измены не брегись, мною век любись. я мучуся тоскою,
Противен мне тот час, Как зрю твоих взор глаз, Смущаюся всегда.	коль нет тебя со мной; минутой счастлив той, и весел, коль с тобою.

(1761)

Сонет,

три разные системы заключающий: читай сперва весь по порядку,

потом первые полустихии, и наконец последние полустихии

Престанем рассуждать: Не зрим худого здесь, Худ, тягостен свет весь, Нам должно заключать,	добра во многом нет. в том должно согласиться возможно ль утвердиться? что весь исправен свет.
Почтимся рассуждать: Мы справедливо днесь Бед, спор, болезней смесь, — «Худым то должно звать», —	здесь счастье растет, возможем веселиться. всё к доброму стремится, безумец изречет.
Худого в свете нет, Невежа изречет: Не смысла, говорит.	здесь утешаться можно. «И счастье есть ложно». нельзя всего хвалить.
Всё должно презирать, В незнании кричит: Долг инак рассуждать,	хоть можно утешаться «Есть, есть что похулить», в том должно утверждаться.

(1762)

Перед нами диагностически важные примеры той «инвентивности», соответствия которым легко можно найти в изобразительном искусстве того же времени с его острым вниманием к эмблематике, предполагающем умение «читать» и «дешифровать» зрительные образы некоего сложного целого. Дух *игры* веет в примерах такого рода и он отчасти отражается и в духе самого времени с его условностями, аллегориями, обманками и т. п.

И еще один пример тонкой изобретательности в связи с сонетной формой, с одной стороны, и в связи с некоторыми кодифицированными формами общественного поведения, отражающими некоторые нормы поведения и предполагающими достаточно высокую роль *знаковости*, в частности, в ситуации обмена — словами, жестами, любезностями и т. п., как и высокий уровень семиотичности и ритуализованности как в сугубо *светском*, так и в более свободном *дружеском* поведении. В век Елизаветы и Екатерины II понятие *дружества* имело особый вес.

В этом контексте уместно рассмотреть один *сонетный диалог*, типовой случай обмена дружескими стихотворными посланиями, имеющими форму сонета. Конечно, этот случай нечаст, и обращаться к нему могли, конечно, прежде всего поэты, притом освоившие сонетную форму и обладающие своего рода «остроумием» в барочном понимании этого термина.

Сонетный диалог

В 1775 году Михаил Никитич Муравьев пишет *Сонет к Василию Ивановичу Майкову*, к поэту и старшему своему другу. Этот сонет был опубликован в книжечке Муравьева *Оды лейб-гвардии Измайловского полку сержанта Михаила Муравьева 1775 года* (с. 26). У Муравьева была уже некоторая практика в «сонетописании»: 15—16-летним юношей он перевел *Сонет на смерть родственницы г. Буало-Депрео* (1773). В тех же *Одах* (1775) Муравьев публикует мастерски написанный *Сонет к Музам (Исчезните, меня пленявшие мечты!)* с эффектным финалом — «Я к лире не коснусь дымящейся рукой, | Потребны для стихов и время и покой, | А мўка мне моя — трудов одна заплата». Но сейчас речь о другом сонете.

Сонет
к Василию Ивановичу Майкову

Я, Майков! днесь пленен твоей согласьем лиры,
С которой я свою учился соглашать.
Сей лиры звонких струн места не внемлют сиры,
И рок судил Москву их гласом утешать.

Ты счастлива, Москва! твои, веясь, зефиры
Прекрасну будут песнь со шумом рощ мешать,
Под осенением монаршеской порфиры
Главу твою древа пермесски украшать.

А бог Невы скорбит: не внемлет той он трели,
Что раздавали вокруг любимы им свирели
И коих сладку песнь он слушать толь любил;

Я мнил: на сих берегах я бранной пел трубою,
Так лзья и днесь... но то я, Майков, пел с тобою.
А без тебя боюсь, чтоб я не согрубил.

Разумеется, это сонет в классической его разновидности, но в функции, свойственной эпистолярному жанру. Само использование сонета в этом случае свидетельствует о размывании прежней четкости жанровой системы и, в частности, «эпистолярного» жанра в его прежнем понимании. Тем не менее Майков, незадолго до этого переехавший из Петербурга в Москву и напечатавший *Описание торжественного мира между Российской Империею и Оттоманскою Портою* (Москва, 1775), правильно понял «эпистолярность» сонета Муравьева и остроумно ответил ему, так что тот успел включить этот ответ в свои *Оды* (с. 27).

Сонет
к Михаилу Никитичу Муравьеву

Когда ты, Муравьев, пленен той гласом лиры,
С которою свою учился соглашать,
Последуй ей и пой: места не будут сиры,
Которые по мне ты будешь утешать.

Москва под сению монаршия порфиры
Здесь будет пение сугубое внушать,
Когда, висясь над ней, прохладные зефиры
Со нашим тоном тон свой будут соглашать.

И бог Невы хоть нас, как мню, не позабудет,
 Но более скорбеть о пении не будет,
 Когда ты тщание свое употребишь,

Чтоб был подобен слог певцов приятных слогу,
 Как Сумароков всем к тому явил дорогу,
 То пением своим, поверь, не согрубишь.

Таким образом, обе партии диалога не были разделены ни в пространстве, ни во времени (разумеется, в последнем случае для читателя). Но главный интерес сопоставления этих двух партий состоит в том, что ряд существеннейших условий и сам тон был задан муравьевским сонетом. Майков принял и первое и второе, и его партия мастерски откликается на не менее мастерскую партию Муравьева, представляя собою как бы прерывистое эхо муравьевских «звонких струн», в разрывах которого возникает и свое, «майковское», не выходящее, однако, из-под контроля условий, определенных сонетом Муравьева.

Майков в своем «сонетном» ответе Муравьеву сознательно ставит себя в зависимость от муравьевского текста в *трех* (по меньшей мере) отношениях. *Во-первых*, он принимает сам жанр сонета с целым рядом вытекающих из этого обстоятельств, в частности, систему рифмовки в ее, так сказать, абстрактном варианте. *Во-вторых*, Майков в ряде случаев использует те же рифмы и на том же месте в сонете, что и Муравьев, ср.: *лиры — сирь* (стихи 1 и 3), *соглашать — утешать* (стихи 2 и 4), *порфиры — зефиры* при *зефиры — порфиры* (стихи 5 и 7), *внушать — соглашать* и *мешать — украшать* (стихи 6, 8); в терцетах сохраняется, однако, лишь схема рифмовки, реализующаяся материально разными элементами. *В-третьих*, совпадения обнаруживают себя — при полном материальном различии — в соотносимых отмеченных местах, как в первом стихе (ср.: «Я, Майков!» при «ты, Муравьев»), и, что особенно важно, при материальном тождестве или, во всяком случае, подобии слов или более обширных фрагментов обоих текстов, что обычно приурочивается к соотносимым друг с другом стихам и даже местам в них, ср. у Муравьева — «*пленен твоей согласьем лиры*», у Майкова — «*пленен той гласом лиры*» (далее первым также цитируется текст Муравьева, вторым — Майкова); «*С которой я свою учился соглашать*» — «*С которою свою учился соглашать*»; «*места не внемлют сирь*» — «*места не будут сирь*»; «*утешать*» — «*утешать*»; «*Москва! твои, веясь, [надо: вяясь] зефиры* | [...] | Пре-

красну будут песнь [...] | Под осенением монаршеской порфиры...» — «Москва под сению монаршия порфиры | Здесь будет пение... | Когда, висясь... зефиры | [...]»; «А бог Невы скорбит: не внемлет той он трели, | [...] | И коих сладку песнь...» — «И бог Невы... не позабудет, | Но более скорбеть о пени не будет»; «[...] но то я, Майков, пел с тобою. | ...чтоб я не согрубил» — «Чтоб [...] | [...] | То пением своим, поверь не согрубишь».

Таким образом, оба сонета обладают такой высокой степенью *конгруэнтности* (благодаря Майкову, подхватившему почин Муравьева), что становится возможной (разумеется, с рядом оговорок) запись *единого* (по существу) текста, из которого с помощью ряда процедур можно вывести как «муравьевский», так и «майковский» текст. Возможно и еще большее уедноображение предполагаемой записи, но при любых условиях «Я, Майков!» и «ты, Муравьев» остаются единственными необходимыми различиями между обоими сонетами.

Результат этого поэтического диалога — опыт «разыгрывания», причем одновременного, двух противоположных ситуаций, или, точнее, тенденций — к тождеству и единству, с одной стороны, и к различию, с другой. В любом случае этот опыт заслуживает внимания.

Тем, что наследие второй половины XVIII века в области разработки русского сонета было усвоено в 20—30 годы следующего века, мы обязаны авторитету Пушкина (*Суровый Дант не презирал сонета...*, с перечислением первых фигур в истории сонета) и поэтической практике Дельвига, может быть, лучшего мастера сонета в пушкинскую эпоху, о чем смотрите в другом месте.