

УДК 821.161.01

ББК 83.3

Г 82

Гринберг М.С., Успенский Б.А.

Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х– начале 1750-х годов. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. 144 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 29)

ISBN 5–7281–0323–5

ISBN 5–7281–0323–5

© Гринберг М.С., 2001

© Успенский Б.А., 2001

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2001

От авторов

Настоящая работа была опубликована в 1992 г. в качестве отдельного выпуска журнала *Russian Literature* (т. XXXI, № 2); здесь она воспроизводится с некоторыми уточнениями и изменениями редакционного характера. За это время появились две работы, так или иначе соприкасающиеся с нашей тематикой: *Левитт М.* К истории текста «Двух эпистол» А.П.Сумарокова / *Маргиналии русских писателей XVIII века.* СПб., 1994. С. 16–32; *Живов В.М.* Язык и культура в России XVIII века. М., 1996. Эти работы не дают оснований для внесения каких-либо корректив в наши выводы*.

Разрядка в цитатах, а также текст, взятый в квадратные скобки, принадлежат авторам настоящей работы. Выделения в цитатах, принадлежащие автору цитируемого текста, передаются курсивом.

Примечания в тексте приводимой цитаты, обозначенные цифрами, принадлежат авторам данной работы. Примечания, принадлежащие автору цитируемого текста, обозначаются астерисками. Эти последние примечания приводятся в нашем тексте вслед за основным текстом цитаты.

* М.Левитт в указанной статье публикует архивные материалы, проанализированные в нашей работе 1992 г. Надо полагать, что наша публикация осталась ему неизвестной.

I. История отношений Тредиаковского и Сумарокова: хроника военных действий

§ 1. Введение

Середина XVIII в. проходит в России под знаком острой и необычайно напряженной литературной борьбы; едва ли не центральное место в этой борьбе занимает полемика Тредиаковского и Сумарокова. Их споры имеют первостепенное историко-культурное значение: в ходе этой распри в негативной, полемической форме отрабатываются программные установки, которые определяют направление литературного развития¹. Более того: именно в результате полемики Тредиаковского и Сумарокова появляются новые жанры — так создаются первые в России комедии («Тресотиниус» и «Чудовищи» Сумарокова; «новая сцена» из «Тресотиниуса», сочиненная Тредиаковским), первые пародии, направленные на индивидуальный стиль (такие, например, как сумароковская песня «О приятное приятство...» и т. п.), наконец, первые критические трактаты («Письмо от приятеля к приятелю» Тредиаковского и «Ответ на критику» Сумарокова)². Можно сказать, что эта литературная война в сущности объединяет полемизирующие стороны, делая их участниками общего культурного процесса: поле битвы оказывается той творческой лабораторией, в которой разрабатывается как теория, так и практика литературы.

Таким образом, важны и интересны все этапы, все перипетии этой литературной войны. Между тем соответствующие тексты, будучи наполнены актуальным полемическим содержанием, не всегда легко поддаются прочтению: как правило, они нуждаются в специальной интер-

претации, своего рода дешифровке. Задача настоящей работы — предложить интерпретацию этих текстов; решение этой задачи на каждом этапе с необходимостью предполагает описание историко-литературного фона полемики и, следовательно, выяснение всех обстоятельств, вызвавших к жизни интересующие нас тексты.

§ 2. Начало распри: притязания Сумарокова на ведущую роль в литературе; трагедия «Хорев»

Открытая распря между Третьяковским и Сумароковым начинается осенью 1748 г., когда Сумароков создает «Эпистолу о русском языке»; с этого времени войну можно считать объявленной. Однако появлению сумароковской эпистолы предшествовали некоторые события, нагнетавшие напряженность в отношениях писателей. По-видимому, уже в начале 1740-х годов между ними возникает личный и творческий антагонизм.

Первые оды молодого Сумарокова на новый, 1740 год (см.: Сумароков 1740; Сумароков 1957: 49–53) были написаны по образцам, предложенным Третьяковским в «Новом и кратком способе...» 1735 г.: одна «хореическим пентаметром», другая «хореическим эксаметром». То, что в начале своей поэтической деятельности Сумароков был последователем Третьяковского, подтверждается и позднейшей запиской Ломоносова (1760 г.), в которой говорится, что Сумароков «стихосложение сперва принял развращенное от Третьякова» (т. е. Третьяковского) и «написал ругательную эпиграмму» на новые правила стихосложения, предложенные Ломоносовым (Ломоносов IX: 634); эта эпиграмма Сумарокова до нас не дошла.

В более зрелом возрасте Сумароков назвал свои первые стихи «слабыми», одновременно подчеркнув, что у него не было учителей:

Я будто сквозь дремучий лес сокрывающий от очей моих жилище Муз без проводника проходил [...] Русским языком и чистотою склада, ни Стихов, ни Прозы, не должен я ни кому кроме себя [...]

(«К несмысленным рифмотворцам», 1759 г. — Сумароков IX: 277–278)

То же самое он повторил в одной из элегий:

Без провождения я к Музам пробивался,
И сквозь дремучий лес к Парнаксу прорывался

(Там же: 75)

Значение этих позднейших и, безусловно, пристрастных деклараций нельзя преувеличивать; но существуют и объективные свидетельства того, что стремление Сумарокова к творческой независимости возникло достаточно рано. Действительно, после возвращения Ломоносова из Германии в июне 1741 г. Сумароков — в условиях соперничества Ломоносова и Тредиаковского — принимает сторону Ломоносова и тем самым отходит от Тредиаковского; вместе с тем постепенно Сумароков порывает и с Ломоносовым (см.: Гринберг 1990). Это желание занять самостоятельную позицию проявляется в том, что в 1743 г. Сумароков выступает инициатором известного поэтического состязания (см.: Тредиаковский 1744), по-видимому, надеясь доказать свое творческое превосходство (см. свидетельство Тредиаковского в «Письме от приятеля к приятелю» — Куник II: 443)³.

Однако первым действительно важным шагом, реализовавшим желание Сумарокова добиться полностью самостоятельного положения в литературе, стало создание им в 1747 г. трагедии «Хорев». Прошение об издании «Хорева» в академической типографии было подано Сумароковым на имя президента Академии наук К.Г.Разумовского 28 октября 1747 г. (см. документы академической канцелярии за сентябрь–октябрь 1747 г.: ААН, ф. 3, оп. 1, № 110, л. 492–501; Материалы VIII: 581; Письма XVIII века: 68). Уже 5 ноября в журнале канцелярии была сделана запись о принятии трагедии к изданию (ААН, ф. 3, оп. 1, № 110, л. 494), а в январе 1748 г. печатание ее завершилось.

Это событие имело большое значение — прежде всего для Сумарокова. Не удовлетворяясь репутацией светского стихотворца, автора модных любовных песенок⁴, он претендовал теперь на место ведущего национального поэта, впервые предлагающего читателю отечественный образец одного из главных классицистических жанров. Как известно, в середине XVIII в. происходит интенсивное освоение западноевропейской жанровой системы; соответственно строится и литературная ситуация — писатели распределяют свои роли, ориентируясь на признанные образцы. Создавая «Хорева», Сумароков явно стремится получить вакантную роль русского Расина или Вольтера (как его впоследствии и называли); тем самым он пытается не только занять место рядом с Тредиаковским и Ломоносовым, уже стяжавшими литературный успех, но и превзойти их, достигнуть первенства среди русских писателей.

До нас не дошли высказывания Тредиаковского и Ломоносова о «Хореве», относящиеся ко времени создания и опубликования трагедии, но есть основания считать их реакцию по меньшей мере неодобритель-

ной. Действительно, уже в рецензии Третьяковского на вторую трагедию Сумарокова «Гамлет», написанную в октябре 1748 г., слышатся отзвуки осуждения «Хорева» (Материалы IX: 460–461; Пекарский II: 130–131; см. ниже в § I–3.2 цитату из этой рецензии), а скрупулезность уничтожающего разбора, которому была подвергнута сумароковская трагедия в «Письме от приятеля к приятелю» 1750 г. (см. ниже, § I–6.1), заставляет думать, что критика вынашивалась Третьяковским в течение долгого времени. Вполне вероятно, что Третьяковский тогда же создал и какие-то утерянные впоследствии сатирические произведения, содержавшие нападки на «Хорева», — вот что, во всяком случае, заявляет в сумароковской комедии «Чудовищи» (1750 г.) педант Критициондиус, в лице которого выведен Третьяковский:

На трагедию Хорева, сложил я шесть дюжин Епиграмм, а некоторые из них и на Греческий язык перевел [...]

(Сумароков V: 267)

Что же касается Ломоносова, то он непосредственно после создания «Хорева» — в 1747 г. или в начале 1748 г. (см.: Гринберг 1990: 121) — критиковал Сумарокова за то, что тот «взял многое в свою трагедию из французских стихотворцов» (см. статью Сумарокова «Критика на оду» — Сумароков X: 82).

Для полноты описания отношений Третьяковского и Сумарокова в период до 1748 г. укажем, что между ними, судя по всему, имели место и другие столкновения, обусловленные конкуренцией в жанре любовной песни. Так, в той же комедии «Чудовищи» Сумароков дает понять, что Третьяковский каким-то образом критиковал его песню «Прости мой свет» (Сумароков V: 267); по всей видимости, эти же нападки определили содержание одного из фрагментов сумароковской «Эпистолы о стихотворстве» (1748 г.), о чем еще будет идти речь ниже (см. § I–5.3). Действительно, известна стихотворная эпитафия «На песню “Прости, мой свет”», и в рукописном сборнике «Разные стиходействия» (ИРЛИ, разр. II, оп. 1, № 635, л. 66) в качестве автора этой эпитафии указан Третьяковский⁵.

Дошедший до нас текст явно испорчен, и это мешает безоговорочному установлению авторства Третьяковского. Как бы то ни было, независимо от того, кто на самом деле был автором этой эпитафии, существенно то, что в XVIII в. им мог считаться Третьяковский. Таким образом представляется вполне вероятным, что Сумароков в «Чудовищах» и «Эпистоле о стихотворстве» откликается именно на это произведение.

§ 3. Противоборство Тредиаковского и Сумарокова во время издания трагедии Сумарокова «Гамлет» и его «Двух эпистол»

Итак, в 1748 г. Сумароков был поставлен перед необходимостью защищаться и отстаивать свои литературные притязания. Решая эту задачу, он создает еще одну трагедию — «Гамлет», а также ставшие знаменитыми «Две эпистолы»⁶; первая из эпистол содержит анализ положения, в котором находился русский литературный язык, и мысли автора о дальнейших путях развития этого языка, вторая излагает буалоистский кодекс литературных законов классицизма (в сумароковской рецепции). Эпистолы Сумарокова были насыщены выпадами, задевавшими обоих его соперников: с их появлением борьба на русском Парнасе резко обострилась. Ближайшим выражением этой борьбы стала запутанная история двукратного рецензирования рукописи эпистол до их издания, к изложению которой мы перейдем, предварительно рассмотрим сатирические аспекты «Эпистолы о русском языке» (в ее начальной части был сосредоточен основной полемический заряд сумароковского произведения).

§ 3.1. Сатирические аспекты «Эпистолы о русском языке»

Первые двадцать стихов «Эпистолы о русском языке» были посвящены общей характеристике русской литературно-языковой ситуации и, вообще говоря, не содержали ничего обидного для противников Сумарокова. В то же время безусловно обидными были дальнейшие стихи (21–44), следовавшие непосредственно после заявления о том, что в России нет хороших писателей:

- Довольно наш язык в себе имеет слов;
20 Но нет довольнаго числа на нем писцов.
Один последуя несвойственному складу,
Влечет в Германию Российскую Палладу,
И мя что тем он ей приятства придает,
Природну красоту с лица ее берет.
25 Другой не выучась так грамоте, как должно,
Поруски, думает, всего сказать не можно,
И взяв пригоршни слов чужих, сплетает речь,
Языком собственным, достойну только сжечь.
Иль слово в слово он в слог Русской переводит,

- 30 Которо на себя в обнове не походит.
Тот прозой скаредной стремится к небесам,
И хитрости своей не понимает сам.
Тот прозой и стихом ползет, и письма оны,
Ругаючи себя, дает писцам в законы.
- 35 Хоть знает, что ему во мзду смеется всяк;
Однако он своих не хочет видеть врак.
Пускай, он думает, меня никто не хвалит.
То сердца моево нимало не печалит:
Я сам себя хвалю: на что мне похвала?
- 40 И знаю то, что я искусен дозела.
Зело, зело, зело, дружок мой ты искусен,
Я спорить не хочу, да только склад твой гнусен.
Когда не веришь мне; спроси хотя у всех:
Всяк скажет, что тебе пером владети, грех.

(Сумароков I: 331–332)

Намеки, содержащиеся в стихах 33–44, особенно прозрачны: в самом деле, мы находим здесь прямую отсылку к только что изданному «Разговору об орфографии» Третьяковского («Разговор...» вышел из печати в сентябре 1748 г.). В этой книге Третьяковский предлагал исключить из алфавита букву «земля» (з) и последовательно ставить вместо нее «зело» (s); это предложение открыто высмеивается Сумароковым (см.: Успенский 1996: 391–392)⁷.

Вполне вероятно, что в стихах 25–30 также подразумевается Третьяковский (ср.: Пекарский II: 133, а также комментарий в изд.: Сумароков 1935: 432). Действительно, ранним переводам Третьяковского, начиная с «Езды в остров Любви», присущ буквализм (ср. характеристику языка «Езды...»: Сорокин 1976: 47 и др.), и у Сумарокова были достаточные основания для утверждения, что «слово в слово он в слог Русской переводит, которо на себя в обнове не походит»; та же мысль, по-видимому, содержится и в замечании о «словах чужих», из которых Третьяковский «сплетает речь языком собственным».

Вместе с тем в стихах 21–24 и 31–32 речь идет, надо полагать, о Ломоносове (ср.: Пекарский II: 133, а также комментарий в изд.: Сумароков 1935: 432). Тесная связь Ломоносова с немецкой поэтической традицией позволяет, по-видимому, утверждать, что именно он «влечет в Германию Российскую Палладу»; что же касается стихов 31–32, то в них Сумароков впервые формулирует определение, которое по меньшей мере дважды использует впоследствии для критики Ломоносова (см. подробнее: Гринберг 1990: 116–117).

Если согласиться со сказанным, то композиция начальной части «Эпистолы о русском языке» выглядит довольно стройной. Выразив в первых двадцати стихах мысль о достоинстве национального языка, Сумароков далее пытается опорочить двух главных своих противников, наносящих ущерб этому достоинству. «Один», т. е. Ломоносов, пытается навязать российскому красноречию (олицетворяемому Палладой) чужеродную традицию (стихи 21–24). «Другой», т. е. Третьяковский, причиняет языку вред неудачной переводческой деятельностью (стихи 25–30). «Тот» (первый) склонен к высокопарному («стремится к небесам»), но пустому и невнятному («хитрости своей не понимает сам») витийству (стихи 31–32). «Тот» (второй), чьи сочинения противопоставляются творчеству первого по признаку «низости» («прозой и стихом ползет») ⁸, тщится поучать других («письма оны [...] дает писцам в законы», — подразумеваться здесь может в первую очередь «Новый и краткий способ» 1735 г., где теоретические положения иллюстрируются собственными стихотворными произведениями Третьяковского, но также и его книги 1740-х годов: «Слово о богатом, различном, искусном и несхотственном витийстве» 1745 г. и «Разговор об орфографии» 1748 г.); однако никто не следует его наставлениям — напротив, все смеются над ним и над его самохвальством (стихи 33–44).

Знаменательно, что под удар Сумарокова, выступающего в роли законодателя языка и литературы, попадают законодательные сочинения обоих его соперников. Действительно, наряду с «Новым и кратким способом» Третьяковского здесь критикуется «Риторика» Ломоносова, в которой широко представлены примеры художественной прозы в авторских переводах, — только ее может иметь в виду Сумароков, говоря о «скарденной прозе», которая стремится к небесам ⁹.

Далее, в позитивной части эпистолы, излагаются представления Сумарокова о «хорошем складе», но и в эту часть включена полемическая реплика, развивающая тему стихов 25–30 (о плохих переводах — с возможной аллюзией на Третьяковского): описывая принципы «похвального перевода», Сумароков осуждает таких переводчиков, которые «точно нарекают все слова», но размещают их «без порядка» (стихи 75–94). Как мы увидим ниже, этот выпад, скорее всего, также направлен против Третьяковского (см. § I–5.3).

Подводя итог, отметим, что полемический подтекст сумароковской эпистолы существенно различается в зависимости от адресата полемики: намеки на Третьяковского совершенно ясны и однозначны; напротив, выпады против Ломоносова достаточно завуалированы и в прин-

ципе оставляют возможность иного прочтения. Важно при этом, что полемика с Третьяковским носит недвусмысленно личный характер, поскольку содержит аллюзию на его конкретный текст (а именно «Разговор об орфографии»); между тем в случае Ломоносова критикуется не столько его личность, сколько определенный писательский тип.

§ 3.2. История издания «Гамлета» и «Двух эпистол»

Без точного понимания всех обстоятельств, сопутствовавших прохождению «Гамлета» и «Двух эпистол» через академическую цензуру, невозможно правильно представить себе отношения между втянутыми в этот процесс писателями — Третьяковским, Ломоносовым и Сумароковым — и, что не менее важно, правильно оценить некоторые строки «Эпистолы о стихотворстве», непосредственно продиктованные этими отношениями, а в дальнейшем, после опубликования эпистол, и определявшие их. События, связанные с рецензированием «Гамлета» и «Двух эпистол», уже комментировались в научной литературе¹⁰. Мы попытаемся описать их с возможной полнотой, используя материалы Архива Академии наук: документы канцелярии (ААН, ф. 3, оп. 1, № 122, л. 65–81 и № 123, л. 65–79; далее ссылки только на номер дела и листы) и авторские наборные рукописи «Гамлета» и «Двух эпистол» (ААН, разр. II, оп. 1, № 62 и № 132; далее ссылки только на листы)¹¹.

Из документов явствует, что 8 октября 1748 г. Сумароков

в канцелярию академии наук внес сочинения его Гамлет трагедию скорописную которую желает при академии напечатать.

В тот же день было постановлено отдать трагедию на рецензирование: того ради определено оную трагедию освидетельствовать профессорам Третьяковскому и Ломоносову, не окажется ли во оной чего касающагося кому до предосуждения. Что ж касается до штилю такое именют оставить как оно написано [...]

(№ 122, л. 66–66 об.; ср.: Материалы IX: 457)

Далее Третьяковскому предлагалось освидетельствовать рукопись в течение 24 часов и передать ее Ломоносову.

Обращают на себя внимание требования канцелярии к рецензентам, кажется, беспрецедентные в академической практике. Несомненно, Сумароков мог оказать влияние на канцелярию, пользуясь своим положением адъютанта при графе А.Г.Разумовском (напомним, что К.Г.Разумовский, брат А.Г.Разумовского, был президентом Академии наук). Надо

полагать, что именно по настоянию Сумарокова в ордер было внесено указание не касаться «штиля» трагедии (ср.: Ломоносов IX: 937).

Отзыв Третьяковского был написан и сдан в канцелярию 10 октября. Тем же числом датирован и отзыв Ломоносова, переданный в канцелярию 11 октября; этот последний отзыв сводился к краткому замечанию о том, что в трагедии

нет [...] ничего, что б предосудительно кому было и могло б напечатанию оной препятствовать.

(№ 122, л. 70; Материалы IX: 461; ср.: Летопись 1961: 130).

Иной характер носила рецензия Третьяковского. Указав, что в трагедии «не видно ничего предосудительного никому доброму» и даже назвав ее «довольно изрядною», Третьяковский затем переходил к похвале более сомнительного свойства:

Автор самую важную погрешность, в первой своей трагедии Хореве (в которой порок преодолел, а добродетель погибла) в сей прилежно исправил.

(ср. выше, § I–2); далее, сохраняя внешне доброжелательный тон, рецензент намекал на подражательность нового сочинения Сумарокова:

Что ж до существенных свойств трагедии, а именно, до ужаса и жалости, в сей не иначе они господствуют, то есть с таким же возбуждением пристрастий, как и в Софокловой трагедии, названной Едип: но характер сей новыя больше сходен с оною французскою, которой имя Полиевкт.

Наконец, Третьяковский обращался к замечаниям о стиле трагедии, прямо нарушая тем самым указание канцелярии:

Впрочем, как в первой Авторовой трагедии, так и в сей новой, везде рассеяна неравность стилия, то есть, инде весьма по славенски сверх театра, а инде очень по площадному ниже трагедии, также находятся в той и в сей многие грамматические неисправности; а слово *поборать* и в противном употреблено знаменовании [...]

В заключение Третьяковский сообщал, что он

несколько неглатких и темных стихов [...] принял смелость вновь переделывать, и написать их на белых, в подлиннике рукописном, страницах карандашем. Ежели угодно будет Автору, то для его они употребления пускай служат: но буде не понравятся, то в благонадежном дерзновении моем у него ж прошу прощенья [...]¹²

Излагая свои критические замечания, Третьяковский отмечал вместе с тем, что

надлежит показать Автору некоторое снисходительство для многих благородных, и нравоучительных разумений [...]

(№ 122, л. 69; Материалы IX: 460–461)

Отзыв Третьяковского, строго говоря, должен был считаться положительным. Тем не менее мы едва ли ошибемся, заключив, что поучительный тон отзыва не мог не задеть честолюбия Сумарокова, притязавшего на место первого русского трагика. Получив из канцелярии свою рукопись с подчеркиваниями и поправками Третьяковского и ознакомившись с рецензией, в которой критиковался стиль «Гамлета» и — видимо, не в первый раз — осуждалась «порочная» развязка «Хорева», рассерженный Сумароков не нашел ничего лучшего, как стереть все варианты, предложенные Третьяковским для совершенствования текста, и часть подчеркиваний¹³, а затем, написав на титульном листе «Подчертки карандашом не значат ничего» и заключив эту надпись в рамку, возвратил 14 октября рукопись трагедии в канцелярию. В тот же день, сославшись на одобрительный отзыв Ломоносова (о рецензии Третьяковского умалчивалось), канцелярия постановила принять трагедию Сумарокова к изданию (№ 122, л. 71–73; Материалы IX: 479–480). 3 декабря «Гамлет» был напечатан (№ 122, л. 76).

Примерно в это же время Третьяковскому и Ломоносову пришлось оценивать и «Две эпистолы» Сумарокова, поступившие на их рассмотрение до 12 октября¹⁴. Как мы уже видели, значительную часть первой эпистолы составляли неприкрытые нападки на Третьяковского¹⁵ и — не столь откровенные, но все же, вероятно, понятные адресату — на Ломоносова. Не удивительно, что отзыв Третьяковского на эпистолы (написанный 12 октября) был достаточно резким: в нем указывалось, что Сумароков нарушил правила литературной полемики, обличая не абстрактные пороки, а их конкретных носителей:

коль они [эпистолы] ни изрядны, и ни достойны света; однако еше б изряднее и достойнее того быть могли, ежели б в них, особливо ж в первой, меньше было сатиры, а больше б она походила на епистолу. В ней толь великое чтется язвительство, что не пороки пишушчих больше пятнаются, сколько сами писатели, так что и звательный падеж одного употреблен, и только что не собственное имя, по примеру так называемыя древняя Аристофановы комедии, которая впрочем в Афинах тогда накрепко запрещена была начальствующими [...]

(№ 123, л. 70; Материалы IX: 473–474;
Пекарский II: 131)¹⁶

Под «звательным падежом» могло подразумеваться только прямое обращение Сумарокова в стихе 41 к не названному по имени, но легко узнаваемому по такому признаку, как «зело» (см. выше, § I–3.1), Третьяковскому¹⁷: «Зело, зело, зело, дружок мой ты искусен»¹⁸ (и далее, в стихах 42–44: «склад твой гнусен», «спроси хотя у всех», «тебе пером владети грех»).

Если отзыв Третьяковского, несмотря на его сдержанный тон, можно назвать неодобрительным, то реакция Ломоносова — в точном соответствии с характером направленных против него сатирических выпадов Сумарокова — была двусмысленной и уклончивой. Свое мнение о сумароковских эпистолах Ломоносов не сообщил в канцелярию, а изложил в письме от 12 октября, направленном на имя Третьяковского в Историческое собрание (Ломоносов X: 460–461). Основная тема этого письма (вопрос о регламенте Академического университета) не имела отношения к эпистолам: суждение о них было высказано мимоходом, в виде попутной ремарки. Направляя письмо в Историческое собрание, которое должно было обсуждать университетский регламент, Ломоносов лишил Третьяковского возможности использовать его отзыв об эпистолах как самостоятельный документ. Третьяковский, который надеялся, видимо, что Ломоносов, как и он, даст Сумарокову отпор, был поставлен в довольно трудное положение: он имел в руках отзыв, который не обладал официальной силой. Сложность ситуации достаточно хорошо отражена в доношении Третьяковского в канцелярию Академии наук, написанном, скорее всего, 12 или — что гораздо менее вероятно — 13 октября¹⁹:

Понеже по письму, присланному мне от господина секретаря Ханина, отослал я вчера при письме моем две еписоты Александра Сумарокова, объявляя ему [Ломоносову], чтоб он изволил, рассмотрев их, также в канцелярию репортовать о мнении своем: но господин Профессор Ломоносов вместо чтоб репортовать о том в канцелярию прямо, изволил ко мне в конференцию своеручное письмо, в котором не токмо мнение свое объявляет об оных еписотах, но и нечто относящееся до регламенту университетскаго, чего мне прежде общего определения произвесть в канцелярию не возможно. Того ради, токмо то, что касается до еписот, выписав из онаго письма, предлагаю канцелярии, а в уверение подписуюсь своеручно

Василей Третьяковский
(№ 123, л. 71)

Далее следовала выписка из письма Ломоносова, подлинность которой была заверена подписью Третьяковского:

Что надлежит до стихов Александра Петровича, то не имея к себе прямо ордера в канцелярию репортовать не могу; но только на ваше письмо вам ответствую, и думаю, что Господину сочинителю сих епистол можно приятельски посоветовать, чтобы он их изданием не поторопился, и что не същел ли он чегонибудь сам, что б в рассуждении некоторых персон отменить несколько надобно было. Присылая его стихи остаюсь [...]

(№ 123, л. 71 об.; ср.: Ломоносов X: 460–461)

Как видим, Ломоносов умело избежал открытого столкновения с защищенным высокими покровителями Сумароковым, уклоняясь от обязанности дать формальное заключение об эпистолах и специально оговаривая частный, неофициальный характер своего отзыва. В результате этого маневра Ломоносов не только оказывался в безопасной позиции, но и подставлял под удар Третьяковского, стравливая своих основных литературных противников. Вместе с тем Ломоносов, видимо, рассчитывал, что его письмо станет известным Сумарокову, и тот поймет заключенный в нем намек на возможность компромисса. Кажется, что письмо предназначено одновременно для двух адресатов, которые должны были извлечь из него разный смысл: предполагалось, что Третьяковский отнесет выражение «некоторые персоны» к себе и к Ломоносову, Сумароков же в этом контексте мог отнести его к одному Ломоносову.

Получив из канцелярии рукопись своих эпистол и ознакомившись с отзывами на них, Сумароков не мог не оценить разницы в поведении рецензентов²⁰. Вместе с тем ему пришлось решать, как поступить дальше: при наличии лишь одного официального отзыва, и притом неодобрительного, канцелярия, по-видимому, не могла распорядиться о печатании (недаром в ноябре рукопись была отправлена на повторное рецензирование; см. ниже). Можно было изъять из первой эпистолы наиболее грубые и открытые выпады против Третьяковского и попытаться склонить его к более снисходительной оценке. Сумароков избрал другой путь: он счел тактически выгодным заключить союз с Ломоносовым и сосредоточиться на борьбе с Третьяковским. С этой целью он ввел в заключительную часть «Эпистолы о стихотворстве» четыре новых стиха (389–392), в которых дается такой совет будущему одописцу:

390 И с пышным Пиндаром взлетай до небеси,
 Иль с Ломоносовым глас к небу²¹ вознеси:
 Он наших стран Мальгерб: он Пиндару подобен;
 А ты Штивелиус, лиш только врать способен.

(л. 18 об.–19)²²

Можно не сомневаться, что решение открыто осмеять Штивелиуса-Трелиаковского²³ далось Сумарокову гораздо легче, чем компромисс с Ломоносовым²⁴. Неискренний, чисто тактический характер этой похвалы Ломоносову особенно понятен, если обратить внимание на то, что Сумароков не стал изымать из первой эпистолы фрагменты, в которых новоявленный Пиндар и Мальгерб подвергался критике. Вместе с тем введение панегирического отзыва о Ломоносове изменяло актуальный смысл этих фрагментов: читатель, не знакомый с историей текста, вполне мог теперь отнести их к некоему обобщенному писательскому типу, а не к первоначальному адресату — что, несомненно, устраивало Ломоносова.

9 ноября Сумароков вновь — на этот раз с подачей формального прошения о напечатании (№ 123, л. 66; Материалы IX: 533) — представил в канцелярию свои эпистолы.

Это прошение начиналось так:

По желанию моему и по определению его сиятельства императорской академии президента, отданы для печатания на мой кошт в типографию сочиненныя мною две епистолы [...]

Далее Сумароков указывал, как следует печатать его сочинение.

Из прошения Сумарокова видно, что к этому времени он заручился твердой поддержкой президента Академии К.Г.Разумовского (возможно, этому содействовала предварительно достигнутая договоренность с Ломоносовым).

В тот же день, 9 ноября, канцелярия составила постановление, касающееся освидетельствования эпистол Трелиаковским и Ломоносовым (№ 123, л. 67; Материалы IX: 533), и направила рецензентам соответствующие ордера (№ 123, л. 68, 69). В постановлении говорилось:

А как оные профессоры [Трелиаковский и Ломоносов] оныя епистолы, по мнению своему, к печати удостоят, тогда отдать в печать [...]

Далее было указано, как именно следует печатать эпистолы, и сама конкретность этих указаний наводит на мысль, что исход дела был predetermined заранее.

Уже 10 ноября Трелиаковский дал свой отрицательный отзыв на эпистолы:

По силе ордера, присланного ко мне сего ноября от 9-го дня, приложенные при нем две Епистолы, сочиненные стихами, я прилежно рассмотрел, доношу, что хотя оне некоторым образом и поправлены, однако язвитель-

ства из них не токмо не вынято, но ешче оное в них и умножено. Того ради, видя, что оне самым делом злосные сатиры, а именем токмо епистолы, поносительных тех сочинений по самой непристрасной совести, апробовать не могу. Впрочем, предаю все власти и благорассуждению Канцелярии [...]

(№ 123, л. 72; Материалы IX: 535)

В постскрипуме он счел нужным заметить, однако, что в них «нет ничего противнаго как закону, так и Государству».

Тогда же, 10 ноября, рукопись была переслана Ломоносову, который отдал свою рецензию в канцелярию 17 ноября. Как бы отвечая Тредиаковскому и беря под защиту Сумарокова, он указывал, что «сатирические стихи» в эпистолах

ни до чего важнаго не касаются, но только содержат в себе критику некоторых худых писцов без их наименования.

«А понеже таковые стихи [...] у всех политических народов позволяются [...] для того рассуждаю я», — заключал Ломоносов, — «что вышеупомянутыя Епистолы по желанию Автору напечатать можно» (№ 123, л. 73; Материалы IX: 555).

На основании этого отзыва эпистолы были отданы в печать; к 15 декабря они были напечатаны (№ 123, л. 77–78; Материалы IX: 598–599).

Попутно отметим, что между первым и вторым рецензированием Сумароков изъял из «Эпистолы о русском языке» восемь стихов, следовавших после стиха 74 («И двери чтение к искусству отверзает») и посвященных Феофану Прокоповичу:

В том древний Демосфён в пример быть может дан
Лет средних, Златоуст, последних, Феофан,
Последователь сей пресладка Цицерона,
И красноречия Российскаго корона.
Хоть в чистом слоге он и часто погрешал;
Но красноречия премного показал.
Он Ритор из числа во всей Европе главных,
Как Мосгейм, Бурдалу, между мужей преславных.

(л. 3–4)²⁵

Одновременно были удалены двенадцать стихов из «Эпистолы о стихотворстве», следовавших после стиха 18 («Передо всеми то читает без стыда»); в них говорилось о Кантемире и Феофане Прокоповиче:

Преславнаго Депрѳ, прекрасная сатира,
Подвигла в севере разумна Кантемира
Последовать ему, и страсти оуждать:
Он знал как о страстях пристойно рассуждать,
Пермесских голос нимф, был ввек его утеха,
Стремился на Парнас; но не было успеха.
Хоть упражнялся в том доколе был он жив;
Однако был Пегас всегда под ним ленив.
Разумный Феофан, котораго природа
Произвела красой Славенскаго народа,
Что в красноречии касалось до нево,
Достойнаго в стихах не сделал ничево.

(л. 7)²⁶

Устранение этих стихов повлекло за собой изъятие в «Примечаниях на употребленные в сих епистолах стихотворцов имена» примечаний, относящихся к Феофану и Кантемиру (л. 20, 22)²⁷.

По всей вероятности, мы имеем дело с тактической уловкой Сумарокова, снявшего критические замечания о названных по именам умерших писателях, но сохранившего гораздо более актуальные намеки на не названных прямо, но еще живых современников²⁸.

§ 4. Полемическая атака Третьяковского в «Предупреждении» к переводу «Аргениды»

Ответные действия рассерженного Третьяковского последовали довольно скоро: он нападает на Сумарокова в «Предупреждении» к переводу «Аргениды» Баркляя, который был им завершен в июле 1749 года²⁹. Сразу оговоримся, что этим нападкам не суждено было увидеть свет, — из рукописи «Аргениды» (ААН, р. II, оп. 1, № 77) видно, что «Предупреждение» (л. 3–53 архивной фолиации, с. I–XCIX авторской пагинации) до напечатания подверглось правке Третьяковского, при этом была вычеркнута весьма обширная часть (с. LXXIII–LXXVI авторской пагинации), в которой Третьяковский обличал Сумарокова, называемого здесь Архилашем Архилохичем Суффеновым (ср.: Ломоносов IX: 949); о возможных причинах этой правки мы скажем ниже (§ I–5). Эта часть «Предупреждения» достойна внимания не только потому, что непосредственно связана с литературной войной Третьяковского и Сумарокова в следующем, 1750 году, но и потому, что из нее

могут быть извлечены некоторые сведения, важные для истории литературы. Вот этот текст:

Я не сомневаюсь, что за сие новое сочетание в десятистишных токмо, и кажется что пристойнее хорейских строфах³⁰, тщеславный, и недале, буде и то с основанием, сочетаваемых слогов мудрствовать имеющий Архилаш Архилохич Суффенов (как в голубиных свитках, наполняемых язвительными лешими, чужими лоскутками, и толь худо шиваемыми, что нити знать, нечитанными объявлениями, и глубоким незнанием не токмо того, что выше, но и того, что просто Грамматическое; так может быть уже и в недействуемых и вечно бесполезных козлогласованиях) не опустит подняться и разглашать с хулою, наподобие трещотки, высокомерно и самолюбно, что он такое сочетание, не зная всеконечно свойства просодий наших, презирает, ругает, опровергает, особливо, что оно ему неугодно. Но сколько такой ни жаркой и ни злым будет зоилом; однако никогда от меня другого не услышит ответа, кроме молчания, для того что я отдаю всем благорассудным полное о состоянии моем и о трудах рассуждение, и точное определение, презирая всемерно тщеславие такова Архилаша, и* кроме себя никого не видящаго, а несколько заслуженную славу людей терзать сияющагося, дабы пред незнающими оказать ему свою пустошь величавною дельностию; и не смотря ни мало, что такой один недостойно покорывается, как другой Прадон, сению. Впрочем, хотя б и необходимо надобно когда было, чтоб сего сложения человеку в ответ нечто сказать; однако ж и в таком случае, не надеюся я от себя, что б иным чем мог прыскание его возразить, как токмо тем, что благоразумный Эзоп в притчах своих предлагает об угрызающем псе, да и сие еще тогда в себе, молча, и к пустозвону не прилагая, а именно [...] ³¹

Лихому псу звонок на шею привязать
Велел хозяин сам, чрез то б всем показать,
Что пес тот лют добре; затем бы прочь бежали,**
Иль палку б на него в руках своих держали.
Но злой пес мя, что то его мзда удалства,
Стал с спеси презирать всех лучшего сродства.
То видя говорил таварыщ стар годами:
Собака! без ума ты чванишься пред нами
Тебе веть не в красу, но дан в признак звонок,
Что нравами ты зол, а разумом щонок.

Но буде и сия моя умеренная, в рассуждении Архилаша, поступка честным и искусным людям имеет быть тогда не угодна; то я желаю, и прошу покорнейше, чтоб все сие почтено было за несказанное. Что ж до такова Архилаша Суффенова; то он хотя не будет верить, хотя лихом поминать, только больше того никогда не увидит от меня и не услышит: сие ж не для

того, чтоб довольно трудившимся и примечавшим людям не быть против ветреного в состоянии: едва будет что, где б таких мыслей и нравов оуждатель исправно и без бреден мог говорить, не получив основательного наставления, а думая, что он им пользуется; но для сего, чтоб многии не почли такова и впрямь за достойнаго в сих делах соперника.

* φιλαύτου γὰρ ἀνδρός, οὐ φιλοκάλου, παντὸς ἀεὶ βέλτιστον ἡγεῖσθαι
То есть: Человек, любящий себя, а не доброе, думает всегда, что он всех лучше. Плугар. в жит. Аратовом

** τῶν μνησαί, φίλον τέκνον, ἄμυνε δὲ δῆϊον ἄνδρα
Илиад. X стих. 84; то есть: О сих помни, любезное чадо, а от злаго человека бегай.

Начальное предложение вычеркнутого Третьяковским текста («Я не сомневаюсь, что за сие новое сочетание...» и т. д.) выглядит криптограммой и требует специального толкования. Что касается прозвища, данного Сумарокову, то фамилию *Суффенов* комментирует сам Третьяковский в «Письме от приятеля к приятелю» 1750 г. (Куник II: 484): она произведена от имени тщеславного и бездарного римского поэта Суффена, высмеянного Катуллом; отчество *Архилохич* объясняется претензиями Сумарокова на роль создателя русского ямба — метра, связанного в истории поэзии с именем греческого поэта Архилоха (см.: Успенский 1996: 406)³². Эти претензии Третьяковский отклоняет в своем «Предупреждении» несколькими страницами раньше (ААН, разр. II, оп. 1, № 77, с. LIX–LX; ср.: Третьяковский 1751, I: LXV–LXVI)³³. Имя *Архилаш* может быть связано с французским *lâche* — слабый, трусливый, подлый (ср.: Резанов 1931: 234) и выражать превосходную степень любого из этих качеств³⁴; одновременно это имя может ассоциироваться с тем же Архилохом, предполагая членение *Архил-аш*, — формант *-аш* в этом случае как бы представляет Сумарокова доморощенным Архилохом (ср.: Успенский 1996: 405).

Говоря о том, что Архилаш «не далее [...] сочетаваемых слогов мудрствовать» имеет, Третьяковский, очевидно, желает обличить недостаточную образованность и в особенности филологическую некомпетентность Сумарокова, ни на что, кроме стихоплетства (сочетания слогов), по его мнению, не способного.

Упоминание «недействуемых и вечно бесполезных козлогласований»³⁵ явно подразумевает трагедии Сумарокова «Хорев» и «Гамлет» — Третьяковский называет их «недействируемыми», поскольку они еще не ставились на сцене.

Труднее понять, что такое «голубиные свитки, наполняемые язвительными лешими» (в этих свитках выступает тщеславный Архилаш). Разгадку подсказывает эпиграмма Ломоносова «Злобное примирение», написанная спустя десятилетие, в 1759 г. В ней Ломоносов откликается на неожиданное соглашение между Третьяковским (Сотином) и Сумароковым (Аколастом):

С Сотином — что за вздор? — Аколаст примирился!
Конечно, третьей член к ним, лешей, прилепился [...]

(Ломоносов VIII: 659).

П.Н.Берков определил «третьего члена», сопоставив эти стихи с письмом Ломоносова И.И.Шувалову, в котором содержалась следующая жалоба:

Здесь видеть можно целый комплот: Тр[едиаковский] сочинил, С[умароков] принял в Пчелу, Т[ауберт] дал напечатать без моего уведомления в той команде, где я присутствую.

(Ломоносов X: 534)³⁶

Берков заключает, что «леший» — кличка И.Тауберта (см.: Берков 1936: 245; Ломоносов VIII: 1098–1099). В рассматриваемом нами тексте это предположение подтверждается тем, что слово «голубиный» намекает на фамилию Тауберта («голубь» по-немецки — die Taube). В таком случае под «голубиными свитками» следует понимать «Санкт-Петербургские ведомости», редактировавшиеся Таубертом. В самом деле, «чужие лоскутки» — это, по всей видимости, иностранные известия, из которых большей частью состояла эта газета, а «объявления» печатались в конце каждого номера и сообщали сведения делового и коммерческого характера.

Правда, Тауберт, редактировавший «Ведомости» в разное время (в том числе с декабря 1743 по май 1748 г.), к моменту написания «Предупреждения» не был их редактором (с мая 1748 г. эти обязанности были переданы Штелину и Ломоносову, сам же Тауберт с августа 1748 по 4 октября 1749 гг. находился в заграничной командировке, см.: Пекарский I: 647–660). Тем не менее для Третьяковского было вполне естественным связывать это издание с именем его недавнего редактора. Характеристика языка «Санкт-Петербургских ведомостей», отличающегося, по словам Третьяковского, «глубоким незнанием не только того, что выше, но и того, что просто Грамматическое», в принципе могла уязвлять любого из его врагов: Ломоносова, Тауберта и особенно, разумеется, Архилаша-Сумарокова — или всех их вместе взятых.

К сожалению, пока не удалось ответить на основной вопрос, который ставит первое предложение анализируемого текста: что именно подразумевал Третьяковский, говоря о выступлениях Сумарокова в «Ведомостях»? Этот остающийся открытым вопрос, однако, не столь существен для нашей темы. Гораздо важнее характеристика, которую дает Третьяковский своему врагу в изъятых частях «Предупреждения». Основные черты этой характеристики будут разрабатываться и закрепляться в ходе дальнейшей полемики.

Главная из этих черт — «гщеславный», «высокомерный и самолюбный» нрав Архилаша-Сумарокова. Чванливость и суетное честолюбие, по мнению Третьяковского, полностью определяют личность Сумарокова и его поведение. Характерно, что фигурирующая в приведенном тексте басня, осмеивающая Сумарокова, получает в дальнейшем у Третьяковского название «Пес чван» (Третьяковский 1752, I: 190)³⁷.

Все позднейшие антисумароковские сочинения Третьяковского так или иначе повторяют, варьируют и развивают этот мотив. Отсюда обыгрывание неоднозначности слова «амбиция» в сцене с Архисотолашем из «Письма от приятеля к приятелю» 1750 г. (см. ниже, § I–6.2; ср.: Успенский 1996: 407); отсюда же и отчество Архисотолаша — Филавтонович (в рассматриваемом нами тексте Третьяковский использует для характеристики Сумарокова цитату из Плутарха, начинающуюся словом φίλαύτου («человек, любящий себя...»). Ср. также эпиграмму 1754 г. («Не знаю, кто певцов...»), в которой о Сумарокове говорится, что он «глупством [...] надменный» (Успенский 1996: 365, 377); или ироническое согласие Третьяковского признать хвастливого противника «первенствующим нашим Волтером» в «Ответе на письмо о сафической и горацанской строфе» (Пекарский II: 256).

Далее, Архилашу свойственны глупость и невежество («пустошь»), и поэтому он является «трещоткой» и «пустозвоном». Этот мотив также сохраняется в более поздних инвективах Третьяковского; ср. хотя бы в эпиграмме 1754 г.:

Не штука стих слагать, да и того ты пуст.
Безплоден ты во всем, хоть и шумишь как куст.

(Поэты XVIII века II: 393; Успенский 1996: 378)

Кроме того, Архилаш — «жаркий зоил», он злобен и может быть уподоблен «лютому псу» (ср. басню «Пес чван», о которой мы говорили выше). Эта линия также находит продолжение в эпиграмме 1754 г.:

Что ж ядом ты блюешь, и всем в меня стреляешь,
То только злым себя тем свету объявляешь.
Уймись, пора уже, пора давно, злыдарь.

(Поэты XVIII века II: 393;
Успенский 1996: 378)

Отсюда, безусловно, и именование Аколаста-Сумарокова «кобелем» и «красношерстым лыском» в другой эпиграмме на Сумарокова из Казанского сборника (Афанасьев 1859, стлб. 520).

Наконец, Архилаш-Сумароков назван «ветреным», что в тогдашнем культурном контексте включает его в ряд вертопрахов-щеголей (пети-метров); таким образом, уже здесь Третьяковский связывает Сумарокова с миром щеголей — впоследствии и эта тема получит дальнейшее развитие (ср.: Успенский 1996: 372–373, 405).

Так Третьяковский впервые пытается набросать характерный психологический и социальный портрет своего врага, мстя ему за сходные действия в «Двух эпистолах». Мы намеренно рассмотрели эту сторону «Предупреждения» довольно подробно: здесь особенно ясно видно стремление представить живое лицо противника утрированной, жесткой маской. Это стремление характерно как для Третьяковского, так и для Сумарокова, и проявляется с каждым новым столкновением все сильнее — признак, свидетельствующий о начале подлинной литературной войны. Не удивительно, что на следующем этапе этой войны сами маски оживают и находят воплощение в гротескных сценических образах Тресотиниуса (Критициондиуса) и Архисотолаша.

§ 5. Комедия Сумарокова «Тресотиниус»

Как мы убедились, в начальной фазе противоборства (до 1750 г.) удача была на стороне Сумарокова. Действительно, ему удалось провести в печать «Две эпистолы», в которых его противник несколько раз подвергся грубой и откровенной диффамации, между тем выпад Третьяковского в «Предупреждении» к «Аргениде» не стал известен широкой публике. Отсюда не следует, однако, что этот выпад вовсе не достиг цели. Содержание изъятого фрагмента стало известно Сумарокову: таким образом, для самих писателей и для их близкого окружения война протекала как поочередный обмен ударами. Не остался без ответа и полемический пассаж из «Предупреждения», который был нами рассмотрен.

Мы не знаем, когда и по чьему приказанию Третьяковский был вынужден устранить этот пассаж. Вообще говоря, это могло случиться и до 9 января 1750 г., когда он передал в канцелярию дополняющие перевод «изъяснения митологические», после чего (16 января) «Аргенида» вместе с «изъяснениями» была направлена в Историческое собрание «профессорам Штрубе, Ломоносову, Фишеру и адъюнктам Крашенинникову, Попову», которым поручалось ее «пересмотреть по местам» (Материалы X: 231, 243–244). Более вероятно, однако, что изъятие было сделано по настоянию рецензентов в течение января–февраля 1750 года³⁸.

Достоверно известно, что Сумароков тогда же (скорее всего, до 24 февраля; см. ниже) ознакомился с «Предупреждением»: в «Письме от приятеля к приятелю» 1750 г. Третьяковский сообщает, что подслушал, как Сумароков обсуждал прозвище «Архилаш Архилохич Суффенов» с одним из своих друзей (Куник II: 482–484). Вполне возможно, что Сумароков был так или иначе причастен к удалению фрагмента об Архилаше. Во всяком случае он хорошо знал обстоятельства, сопутствовавшие этому событию. Действительно, в двух сумароковских произведениях 1750 г., направленных против Третьяковского, мы находим ядовитые намеки на происшедшее. В комедии «Тресотиниус» один из персонажей, сказав о сатирах, сочиняемых Тресотиниусом-Третьяковским, замечает:

Бойтся толко таво, что не позволят напечатать, для того что он пишет немало дерзновенно [...] ³⁹

Спустя несколько месяцев в «Ответе на критику» Сумароков вновь уязвляет своего врага сходным образом:

ясно, что он превеликою на меня надут злобою; да на меня ли одного? на весь свет: за то, что ево сочинений ни кто не хвалит; а паче те которым они на разсмотрение даются, можно ли их напечатать позволить.

(Сумароков X: 101–102)

Надо полагать, что Сумароков не мог не рассердиться, узнав себя в мало привлекательном и явно не лишенном черт сходства портрете Архилаша. Он наносит ответный удар, создавая небольшую пьесу «Тресотиниус», которой суждено было стать первой русской комедией. В этой пьесе Сумароков использовал для осмеяния своего врага традиционный комедийный образ жениха-педанта.

§ 5.1. Датировка комедии и некоторые проблемы ее текстологии

В печатных изданиях «Тресотиниуса»⁴⁰ после списка действующих лиц находим следующее указание: «Зачата 12 Генваря 1750, окончена Генваря 13 1750, С.Петербург»⁴¹. Таким образом, если верить Сумарокову, комедия была написана им за два дня. Более того, он утверждал, что создал свою пьесу всего за шесть часов; свидетельство об этом мы находим в «Письме от приятеля к приятелю» Трелиаковского — обсуждая здесь мнение о легкости пера Сумарокова, Трелиаковский говорит:

Славящий остроуту в нем превосходную, тем токмо доказывают, что он сию безделушку [комедию «Тресотиниус»] сочинил скоро, а именно в шесть часов [...] однако ж сии прославящие не знают, что Авторова комедия почитай вся взята из сочинений комических Барона Голберга, особливо персона Капитана Самохвала. Ежели по сему надлежит переводить; то найдутся, кои сие ж самое и в половину тех часов могут сделать, да еще и весьма исправнее.

(Куник II: 441)

Однако этим высказываниям Сумарокова не следует, кажется, чрезмерно доверять. Можно предположить, что Сумароков говорил об этом и для того, чтобы похвастаться своими творческими возможностями, и для того, чтобы уязвить Трелиаковского⁴².

Другие указания относительно времени написания комедии «Тресотиниус» содержатся в рукописных списках⁴³: здесь сообщается, что она была сочинена в феврале 1750 г. Эти указания говорят, возможно, о том, что Сумароков в течение января–февраля дорабатывал текст комедии и, приступив в конце января к подготовке театральных представлений вместе с кадетами (см.: Волков и театр 1953: 80), вносил в него какие-то изменения.

Принято считать, что первое представление «Тресотиниуса» на сцене состоялось 30 мая 1750 г. (см.: Лонгинов 1875: 6, 62; Рулин 1923: 132; Берков 1977: 29); запись об этом представлении имеется в «Камер-фурьерском журнале» (КФЖ 1750: 62), а также в «Журнале дежурных генерал-адъютантов» (Евдокимов 1897: 204). Однако в титуле комедии в списке ГИМ из собрания Черткова находим иные сведения:

Тресотиниус.
Комедия Г.Суморокова
Сочиненная в Санкт-Петербурге 175 [sic!] году в феврале

представлена впервые
того ж году февраля
24 числа.

Так же выглядит название в списке ЦГАЛИ, с той разницей, что указано не 24, а 27 февраля — но это явная описка, так как 27 февраля в 1750 году начался Великий пост (ср.: КФЖ 1750: 30) и театральные представления быть в этот день не могло. Наконец, в каталоге библиотеки П.Г.Демидова, где также имелся (не дошедший до нас) список «Тресотиниуса», находим следующую запись:

Комедия Трисотиниус Александра Суморокова, сочиненная февраля 24 дня, 1750.

(Демидов 1806: 259)

Здесь, видимо, дата сочинения отождествлена с датой представления.

Все эти данные приобретают особую убедительность в сопоставлении с записью от 24 февраля 1750 г. в «Журнале дежурных генерал-адъютантов»:

При дворе ея императорского величества представлена была кадетами комедия.

(Евдокимов 1897: 195).

Если принять во внимание, что всякий раз, когда игрались французские комедии, записи в журнале отражали это обстоятельство⁴⁴, то отсутствие эпитета позволяет предположить, что 24 февраля была показана комедия русская — а это наверняка был «Тресотиниус».

Правда, «Камер-фурьерский журнал» под 24 февраля ничего не говорит о театральных представлениях, однако под 25 февраля 1750 г. мы читаем:

При Дворе Ея Императорскаго Величества в новых парадных покоях, в которых сделана комедия, была Русская трегедия, называемая «Хорев», которую играли кадеты.

(КФЖ 1750: 30)

Надо полагать, что речь идет здесь о том же представлении, о котором сообщает «Журнал дежурных генерал-адъютантов» (разница в датах не должна смущать, поскольку такое же расхождение между данными журналами — на один день — мы наблюдаем и в других случаях)⁴⁵. Существенно при этом, что 30 мая 1750 г. «Тресотиниус» был показан — в качестве «нах-комедии» или, иначе, «нах-шпиля»⁴⁶ — именно в сочетании с

«Хоревом»; то же, очевидно, имело место и 24/25 февраля, когда и состоялось первое представление «Тресотиниуса». Очень вероятно вообще, что Сумароков, сочиняя свою комедию, имел в виду создать так называемый «нах-шпиль» для «Хорева» (это подчеркнуто, в частности, тем обстоятельством, что один из героев комедии «Тресотиниус», Брамарбас, цитирует по ходу действия стихи из «Хорева»); таким образом, объединение в одном представлении «Хорева» и «Тресотиниуса» имеет, видимо, полемическую подоплеку: Сумароков сочетает комедию, высмеивающую Третьяковского, с трагедией, которую тот критиковал. Ср. запись в «Камер-фурьерском журнале» под 30 мая 1750 г.:

В вечеру, во обыкновенное время, в оперном доме отправлялась Русская трагедия, называемая «Хорев», и нах-комедия «Тресотиниус» [sic!], в присутствии Ея Императорскаго Величества и Их Императорских Высочеств.

(КФЖ 1750: 62; ср.:
Евдокимов 1897: 204)

Ни императрица, ни наследник с супругой (т. е. Петр и Екатерина) не присутствовали на представлении «Тресотиниуса» 24/25 февраля, но, сившем, видимо, пробный характер. Вполне возможно, что именно перед этим представлением Третьяковский «случился быть между ширмами» и подслушал разговор Сумарокова с одним из кадетов о прозвище «Архилаш Архилохич Суффенов», о чем он пишет в «Письме от приятеля к приятелю» (Куник II: 484)⁴⁷.

Особый интерес представляют разночтения в различных вариантах комедии Сумарокова — эти разночтения, возможно, отражают работу автора над текстом и отчасти могут быть связаны с его реакцией на критику Третьяковского. В этой связи возникает вопрос о том, какой вариант комедии был в распоряжении самого Третьяковского в момент написания «Письма от приятеля к приятелю».

Как видно из «Письма от приятеля к приятелю», в руках Третьяковского был список, который по крайней мере в одном отношении отличался от всех известных нам вариантов «Тресотиниуса»: в этом списке комедия состояла из семнадцати явлений⁴⁸. Можно предположить, что Третьяковский располагал одним из самых ранних списков, поскольку во всех известных нам вариантах текста (как печатных, так и рукописных) представлено восемнадцать явлений. Не исключено, что Сумароков на каком-то этапе работы над комедией (может быть, между 13 января и 24 февраля) изменил текст, пополнив первую половину пьесы (явления I–X) еще одним явлением.

Более того: в обсуждаемом нами списке содержалась реплика Орон-та, на основании которой ТрEDIAKовский обвинил в «Письме от приятеля к приятелю» Сумарокова в «кощунстве»:

Автор был толь великим Христианином в Оронтовом лице, что кощунства своего в XI. явлении не усумнился употребить и слова́ Христа Спасителя нашего.

(Куник II: 440)

В печатных изданиях соответствующая реплика Оронта отсутствует, но она налицо во всех известных нам рукописных вариантах, кроме парижского списка. Сказав, что Тресотиниус сочиняет против Брамарбаса сатиры (ср.: Сумароков V: 315), Оронт продолжает так (цитируем по списку ЦГАЛИ⁴⁹):

боится толко таво что не позволят напечатать, для того что он пишет немало дерзновенно, как то всем свойственно которья по сирски знают. Однако душа ево будет прискорбна, ежели таво ему напечатать не позволят.

Кощунственная аллюзия здесь обыгрывает слова Христа «прискорбна есть душа моя до смерти» (Матф. XXVI, 38; Марк XIV, 34).

Прилагая эти слова Христа к Тресотиниусу, Сумароков высмеивает патетически благоговейное отношение ТрEDIAKовского к словесности вообще и к собственному творчеству в частности. ТрEDIAKовский парирует этот удар, обвиняя Сумарокова, напротив, в неблагочестивом отношении к сакральному тексту, в «скоморошестве» (Куник II: 440); его выпад, очевидно, достигает цели — именно этим скорее всего и объясняется отсутствие данной реплики как в печатных изданиях, так и в парижском списке.

Обратим внимание на расхождения в важном для нас тексте песенки Тресотиниуса (явление III): судя по рукописным вариантам, качество ее воспроизведения в печатных изданиях следует признать неудовлетворительным. Мы находим здесь, в частности, нарушения стихотворного размера, которые никак не могли нести функциональной (пародийной) нагрузки⁵⁰ (ТрEDIAKовский, безусловно, не ошибался в таком простом элементе поэтической техники, как счет слогов)⁵¹.

Представляется целесообразным реконструировать песенку Тресотиниуса с учетом рукописных вариантов. Вот эта реконструкция (именно этот текст мы используем ниже, анализируя пародийные сочинения Сумарокова; см. § I–5.3):

Красоту на вашу смотря^а, распалился я, ей! ей!
О, изволь меня избавить ты от страсти тем моей!^б
Бровь твоя меня пронзила, голос кровь мою^в зажег,
Мучишь ты меня Климена и стрелою сшибла с ног.

Видеть мне тебя есть благо^г,
О богиня всей любви!
Только то мне есть не благо,
Что живешь в моей крови.

Ибо^д ты меня, спесиха слатенька^е, любезный^{жс} свет,
Завсегда так презираешь, о! увы! моих злых бед!
Хоть Климена из под тиха покажи мне склонный вид!
И не делай больше сердцу преобидимых^з обид.

Не теряй свою^и тем младость,
Приклони^к ко мне себя,
Мысль моя^л увидит сладость,
Буду жить ся^м не губя.

- ^а Так в списках ГИМ, ЦГАЛИ, ААН и в печатных изданиях, см. «Полное собрание всех сочинений» А.П.Сумарокова, изданное Н.И.Новиковым, ч. V (изд. 1-е — М., 1781; изд. 2-е — М., 1787), и «Российский феатр», ч. XV (СПб., 1787). В парижском списке: «На красоту вашу...».
- ^б Так в списках ГИМ и в парижском списке. В списке ААН: «А изволь...». В печатных изданиях: «Изволь меня избавить...». В списке ЦГАЛИ: «Изволь тем меня избавить ты от страсти сей моей». Неверная конъектура П.Н.Беркова: «Ах, изволь...». Основанием для выбора нашей конъектуры послужил пародируемый здесь стих Тредиаковского: «О, изволь от страсти к ней ныне мя избавить!» (см. § I-5.3).
- ^в Так в списках ГИМ, ЦГАЛИ, ААН, парижском списке. В печатных изданиях отсутствует слово «мою». У П.Н.Беркова верная конъектура.
- ^г Так в списках ГИМ, ЦГАЛИ, ААН; в парижском списке и в печатных изданиях: «драго». Поскольку вариант «благо» представлен в четырех ранних списках, полагаем, что он безусловно принадлежит Сумарокову; что же касается варианта «драго», то он отражает более позднюю редакцию, которая может принадлежать как Сумарокову, так и другому лицу.
- ^д Так в списках ГИМ, ЦГАЛИ, ААН, парижском списке. В печатных изданиях: «Иль». Неверная конъектура Беркова: «Или».
- ^е Так в списках ГИМ, ААН, парижском списке, в печатных изданиях. В ЦГАЛИ: «спесиха, слатенкой...».
- ^{жс} Так в списках ГИМ, ЦГАЛИ, парижском списке, в печатных изданиях. В ААН: «любовный».

- з Так в списке ЦГАЛИ. В списках ГИМ, ААН: «... преобидимых ты обид». В парижском списке и в печатных изданиях: «... преобидных ты обид». Этот стих Тресотиниус еще раз произносит в прозаическом тексте (в том же явлении); при этом в соответствующем месте списков ГИМ и ААН дан — как и в списке ЦГАЛИ — не нарушающий размера вариант: «преобидимых обид». На этом основании мы и избрали нашу конъектуру.
- и Так в списках ГИМ, ААН, парижском списке, в печатных изданиях. В ЦГАЛИ: «ты всю».
- к Так в списках ГИМ, ААН, парижском списке, в печатных изданиях. В ЦГАЛИ: «преклони».
- л Так в списках ГИМ, ЦГАЛИ, парижском списке, в печатных изданиях. В ААН: «мою».
- м Так в списках ГИМ, ААН, парижском списке, в печатных изданиях. В ЦГАЛИ: «я». Этот вариант, как и ряд других, отклоненных нами выше (в примечаниях *a, d, e, z, u, k*), объясняется скорее всего ошибкой писца.

§ 5.2. Гротескный образ Тресотиниуса-Тредиаковского

По тексту сумароковской комедии рассыпаны многочисленные намеки, помогающие зрителям (или читателям) понять, что в лице главного ее героя изображен Тредиаковский.

Прозвище «Тресотиниус» восходит, конечно, к «Les femmes savantes» Мольера⁵², где под именем Триссотена (Trissotin) выведен аббат Котен (l'abbé Cotin) — салонный поэт, высмеянный Буало⁵³. Заимствуя имя мольеровского персонажа, Сумароков явно сближает его с фамилией Тредиаковского (*Тресотиниус*); одновременно обыгрывается французское *très sot* — таким образом, это имя означает «очень глупый». Латинизированное окончание *-ус* здесь очевидно соответствует амплуа педанта⁵⁴; это окончание, возможно, коррелирует с церковнославянским окончанием *-ий* в фамилии *Тредиаковский* — при том, что такие фамилии писались обычно с окончанием *-ой*⁵⁵.

Наряду с пьесой Мольера Сумароков использовал в качестве основного источника комедию Гольберга «Jacob von Tyboe eller den stortalende Soldat», в немецком переводе (который и был доступен Сумарокову) — «Bramarbas oder der groszsprecherische Officier». Замечательно, что это та же комедия, к которой восходит прозвище «Штивелиус» в сумароковской эпистоле о стихотворстве; при этом гольберговскому «магистру Штифелиусу» (Magister Stiefelius) соответствует у Сумарокова: «Тресотиниус, педант» — в обоих случаях гольберговский персонаж соотносится у Сумарокова с Тредиаковским.

Опознанию ТрEDIAKовского в ТрЕСОТиниусе способствует и передразнивание названия его должности в Академии. При поступлении на службу в Академию наук ТрEDIAKовский стал называться секретарем Академии; это звание было чисто номинальным, и надо полагать, что он назвал себя так сам, по собственной инициативе. Поэтому в канцелярских документах он именовался «под титулом секретарь» (Пекарский II: 43–44; Успенский 1985: 149; ср. еще: Материалы II: 300, 392–393). Как раз это наименование и высмеивается в сумароковской комедии: в VI явлении ТрЕСОТиниус сообщает, что он «титулярный учитель Арапского, Сирского и Халдейского языков», в XII явлении над этим трунит Брамарбас («Прямой титулярный неведомых нам языков учитель»), а в XVI явлении ТрЕСОТиниус, хваля подьячего, говорит, что тот «достоин секретарем быть» (Пекарский II: 151–152; Филиппов 1928: 198–199). Что касается знания ТрЕСОТиниусом Арапского, Сирского и других экзотических языков, то обычное полиглотство комедийного педанта (ср.: Рулин 1929: 262) в данном случае приобретает специальные коннотации, так как ТрEDIAKовский неоднократно апеллировал в своих сочинениях к авторитету древних языков (которых не знал Сумароков)⁵⁶.

Столь же характерной чертой, помогающей узнать ТрEDIAKовского — точнее, ту маску, под которой он выводится в сатирических сочинениях Сумарокова, — является то, что ТрЕСОТиниус расхваливает собственные сочинения, хотя другие их не хвалят (ср. стихи 35–40 «Эпистолы о русском языке», где начата уже разработка этого мотива)⁵⁷.

Сумароковский ТрЕСОТиниус говорит языком ТрEDIAKовского — показательны, например, такие формы, как *очюнь*⁵⁸, *по премногу*⁵⁹, *песенка*⁶⁰, а также ряд стилистических оборотов, в частности, тавтологические повторы (*прекрасная красота, приятная приятность, преобидимые обиды*)⁶¹, плеонастические амплификации⁶² и т. п. Эти черты языка ТрЕСОТиниуса-ТрEDIAKовского специально обыгрываются в комедии. Ср. диалог Кларисы и ТрЕСОТиниуса при первом же выходе ТрЕСОТиниуса на сцену:

ТрЕСОТиниус. Прекрасная красота, приятная приятность, по премногу кланяюсь вам.

Клариса. И я вам по премногу откланиваюсь, преучоное учение.
(явление III)

Здесь же, читая свою песню, в которой есть стих «И не делай больше сердцу преобидимых обид», ТрЕСОТиниус говорит Кларисе:

Как вам это слово кажется, и не делай больше сердцу преобидимых обид! Не сильно ли это сказано?

В этом же диалоге Тресотиниус возглашает:

песенка сочинена очюнь, очюнь, подлинно говорю, что очюнь хорошо, да еще и хореическими, сударыня, стопами⁶³,

на что Клариса отвечает:

Очень сударь хорошо; я вам верю что эта песня хороша.

Равным образом Сумароков пародирует прием глоссирования, чрезвычайно характерный для научного стиля Третьяковского. Ср.:

Эта бумажка ясная вам скажет, какую язву в сердце моем, приятство ваше, то есть красота ваша, мне учинило, то есть зделало.

(явление III)

вы таки и не стараетесь, чтоб вам знать орфографию, то есть правописание.

(явление XVI)

В ряде случаев реплики Тресотиниуса восходят к тем или иным произведениям Третьяковского и должны восприниматься именно на этом фоне. Мы находим, например, скрытую цитату из предисловия к «Езде в остров Любви» (1730 г.)⁶⁴; наиболее часто обыгрывается «Разговор об орфографии». Подобно Третьяковскому, Тресотиниус постоянно рассуждает о языке, особенно о буквах. В частности, здесь изображается спор Тресотиниуса с другим педантом, Бобембиусом, о форме буквы *т*⁶⁵ — Тресотиниус является сторонником «тверда об одной ноге», а Бобембиус — «треножного тверда» (явления V, XVI, XVIII)⁶⁶; между прочим, Сумароков, по-видимому, обыгрывает при этом специфическое употребление эпитетов *подлый* и *благородный* как лингвостилистических характеристик в «Разговоре об орфографии», где *благородный* соответствует книжному, а *подлый* — разговорному началу⁶⁷.

Вместе с тем Тресотиниус спорит с подьячим, настаивая на правописании с «зелом», т. е. с буквой *z*, вместо *з* («земля») — Сумароков, таким образом, продолжает полемику с «Разговором об орфографии», начатую в «Эпистоле о русском языке» 1748 г. (см. выше, § I–3.1). Ср.:

Тресотиниус. [...] Тут поставь зело.

Подьячий. Благодетель мой, у нас зела в приказах не пишут; ныне зела и в письменных азбуках нет.

Тресотиниус. Я хочу, и действительно хочу, чтоб стояло зело, а не земля.

(явление XVI)

Ср. еще:

Подьячий. [...] Да как знал я, что и зело, а не землю в заглавии написал.

Тресотиниус. Покажи... Хорошо, вижу, вижу, хорошо и смотреть нечево, и все написано по орфографии.

(Там же)⁶⁸

Высмеивая фонетическую орфографию, принципы которой излагались ТрEDIAKовским в «Разговоре...», Сумароков заставляет Тресотиниуса говорить *слатенька* (явление III) — ср. орфограмму *слаткий* в «Разговоре...» (ТрEDIAKовский 1748: 94); специфическое правописание ТрEDIAKовского переводится при этом в план звучащей речи, и это порождает комический эффект.

Удачно используя то обстоятельство, что трактат ТрEDIAKовского написан в форме живого диалога, Сумароков уснащает речь педанта просьбами «не поскучить», «не погневаться», внимать «с рассуждением», столь характерными для «Разговора» (ТрEDIAKовский 1748: 8, 24, 27, 100, 103, 122, 155 и т. д.). Первая же реплика Тресотиниуса — его галантное обращение к Кларисе («Прекрасная красота, приятная приятность, попремному кланяюсь вам») отсылает к начальной сцене «Разговора...» (ТрEDIAKовский 1748: 7–8), также демонстрирующей гипертрофированную любезность участников диалога (ср.: «*Рос*. [...] Я токмо благодарствую попремному за ваше приятство и неоставление [...] *Чуж*. [...] попремному к вашим услугам»); надо сказать, что и сцена их расставания, занимающая несколько страниц (там же: 449–453), наполнена такими же словесными поклонами и расшаркиваниями (слово *попремному*, перенесенное Сумароковым в его комедию, как бы фокусирует эту преувеличенную вежливость).

Кажется, к «Разговору...» восходит и хвастливое утверждение Тресотиниуса, что его песня не «безделка» и что «в этой безделке много дела» (явление III) — в сочинении ТрEDIAKовского Российский человек неоднократно говорит о важных «мелочах» и «безделицах» (ТрEDIAKовский 1748: 9–10, 65), а по поводу изобретенного им тонического способа стихосложения заявляет, что он им «как не бездельным» гордится (там же: 156–157).

В целом ТрEDIAKовский предстает в комедии Сумарокова как смешной педант, который готов отдать жизнь за малейшие детали правописания. Ср., например:

Я лутче умру, нежели едакое неправедное и поносительное против одноножна тверда выговорю слово.

(явление XVI)

я до последней капли чернил свое твердо защищать буду.

(явление V)

и т. п.; в конце пьесы отвергнутый невестой Тресотиниус заявляет:

Я против вас наделаю сатир полторага; а ты Бобембиус, хоть радуйся нечастью моему; только ведай, что я с тем умру, что одноножное твердо треножного правильнее.

(явление XVIII)

Специально подчеркивается при этом низкое социальное положение ТрEDIAKовского:

каков ево чин, таков ево и поступок [...] Прямой титулярной неведомых нам языков учитель.

(явление XII)

§ 5.3. Пародирование поэтической техники ТрEDIAKовского

В уста Тресотиниуса была вложена уже упоминавшаяся любовная песенка, пародировавшая основные особенности лирики молодого ТрEDIAKовского (текст этой песенки приведен нами выше, в § I-5.1). В настоящем параграфе мы исследуем механизм сумароковской пародии по возможности подробно; при этом наряду с песенкой Тресотиниуса нами будет рассматриваться пародийная песня Сумарокова «О приятное приятство...», впервые напечатанная Н.И.Новиковым в «Полном собрании всех сочинений» Сумарокова (см. изд.: Сумароков VIII: 193–194; также: Сумароков 1935: 307; Сумароков 1957: 284–285). П.Н.Берков датирует эту песню началом 1750-х годов, предполагая, что она непосредственно связана с «Тресотиниусом» (в изд.: Сумароков 1957: 559). По характеру своей пародийности это произведение действительно близко напоминает песенку Тресотиниуса⁶⁹.

Песенка Тресотиниуса, как и песня «О приятное приятство...», должна оцениваться на фоне соперничества Сумарокова с ТрEDIAKовским в важнейшем для литературного развития 1740-х–1750-х годов жанре любовной песни — и, шире, любовной лирики в целом⁷⁰.

Известно, что многие стихотворения молодого ТрEDIAKовского, в том числе из «Езды в остров Любви», стали в 1730-х годах популярными

песнями. Эта популярность долго оставалась высокой (Ливанова I: 46–56) и начала снижаться лишь к концу 1740-х годов (Позднеев 1964: 90). И хотя сам Третьяковский, для которого 1740-е годы стали временем радикального пересмотра воззрений на поэтическое творчество и литературный язык, едва ли был склонен в это время претендовать, как в 30-е годы, на репутацию модного автора любовных песенок, Сумароков, судя по всему, видел в нем вполне реального конкурента в этом жанре⁷¹. Уже в «Эпистоле о стихотворстве», где песне отведено неожиданно много места (в сравнении с «Поэтическим искусством» Буало), Сумароков, говоря о «скаредных песнях» (стихи 349–358), метил, возможно, в Третьяковского (см.: Серман 1973: 117)⁷².

Столь подробное обсуждение жанра песни в эпистоле Сумарокова было стимулировано, возможно, тем обстоятельством, что Третьяковский ранее критиковал сумароковскую песню «Прости мой свет» (см. выше, § I–2)⁷³. Действительно, именно эта песня предстает в эпистоле Сумарокова в качестве своеобразного жанрового эталона, противопоставленного плохим, «скаредным» песням (стихи 338–345):

Скажи прощаяся: Прости теперь мой свет!
Не будет дня, чтоб я не зря очей любезных,
340 Не источал из глаз своих потоков слезных
[.....]
345 Прости в последний раз, и помни как любил.

(Сумароков I: 346)⁷⁴

Достаточно сравнить эти стихи с песней «Прости мой свет» (см.: Сумароков VIII: 258), чтобы убедиться в их близком сходстве⁷⁵; таким образом, есть основания полагать, что этот фрагмент эпistolы заключает в себе не только жанроописательное, но и полемическое содержание.

Сумароков сближает песню с жанрами, посвященными изображению серьезной, обычно несчастной, любви: идиллией и даже элегией⁷⁶. Можно сказать, что он переводит песню из разряда поэтических мелочей — куда она помещена Буало и куда, видимо, ее относил Третьяковский, — в круг произведений, обладающих достоинством средних жанров⁷⁷.

Что же имеет в виду Сумароков, говоря в своей эпистоле о «скаредных песнях»? Нормативное описание жанра песни, предложенное Сумароковым, противопоставляется прежде всего витийственному, «кудрявому» слугу:

Слог песен должен быть, приятен, прост и ясен,
Витийств не надобно; он сам собой прекрасен,

- Чтoб ум в нем был сокрыт, и говорила страсть;
 Не он над ним большой, имеет сердце власть ⁷⁸.
 335 Не делай из Богинь красавице примера,
 И в страсти не всевай: Прости моя Венера,
 Хоть всех собрать Богинь, тебя прекрасней нет!
 Скажи прощаяся: Прости теперь мой свет!
 [.....]
 345 Прости в последний раз, и помни как любил.
 Кудряво в горести никто не говорил ⁷⁹:
 Когда с возлюбленной любовник расстаётся,
 Тогда Венера в мысль ему не попадетсЯ.

(Сумарoков I: 346)

Говоря о «кудрявом» песенном слоге, Сумарoков, очевидно, имеет в виду устарелый, с его точки зрения, сентиментально-галантный стиль, доминирующий в любовной лирике, вставных ариях переводных повестей и русской драмы первой трети XVIII в. — так называемый поэтический стиль Петровской эпохи ⁸⁰.

Несомненно, что в глазах Сумарoкова Трeдиакoвский является типичным представителем этой поэтической школы: пародии Сумарoкова на Трeдиакoвского — песенка Трeсотиниуса и песня «О приятное приятство...» — обнаруживают поэтому органическую связь с «Эпистолой о стихотворстве». Если в эпистоле дается самая общая характеристика старомодного «кудрявого» слога любовной лирики, то в своих пародиях Сумарoков стремится представить конкретные образцы такого слога. Песенка Трeсотиниуса точно воспроизводит набор общих мест, характерных для поэтического стиля Петровской эпохи: так, Трeсотиниус сообщает, что, увидев Кларису, «распалился» страстью к ней, умоляет избавить его от любовных страданий, начавшихся после того, как возлюбленная его «стрелoю сшибла с ног», говорит о сладости любви и о блаженстве созерцания возлюбленной, просит «спесиху слатеньку» не презирать его чувство и явить ему милость ⁸¹. Особенно характерным опознавательным признаком устарелой галантности, по Сумарoкову, служит наименование предмета любви «богиней» (это прямо выражено в цитированном выше отрывке из «Эпистолы о стихотворстве») — соответственно, Трeсотиниус обращается к Кларисе: «О богиня всей любви!» ⁸². Одновременно такое наименование отражает актуальную для этого времени полемику о мифологических образах, о которой мы скажем ниже (см. § II–3.1).

Наряду со стандартными клише поэтического стиля Петровской эпохи пародии Сумарокова содержат в себе и ряд очевидных аллюзий, имеющих конкретные адреса в произведениях молодого Третьяковского. Исключительно показателен, например, второй стих песенки Третьяковича («О, изволь меня избавить ты от страсти тем моей!»), который почти точно воспроизводит пятикратно повторяющийся — и тем самым носящий характер рефрена — стих элегии II из «Нового и краткого способа»: «О, изволь от страсти к ней ныне мя избавить!» (Третьяковский 1735: 54–57)⁸³.

В сумароковских пародиях обыгрываются и другие стихотворения из «Нового и краткого способа», в частности, любовные песенки «на французские голоса». Так, стих «Утирая бровь» из песни Третьяковского «Худо тому жити...» (Третьяковский 1735: 26)⁸⁴ находит отражение в песне «О приятное приятство...»: «Ты нестраждь уж больш так ныне, / Утирая милу бровь»; как характерный элемент, вносящий окраску трафаретной прециозности, «бровь» встречается также и в песенке Третьяковича («Бровь твоя меня пронзила»)⁸⁵. Очень характерно, что Третьякович в своей песенке называет Кларису Клименой — это явно отсылает к песне «Сколь долго, Климена...» из того же трактата Третьяковского (Третьяковский 1735: 26). Стихи из песни «О приятное приятство...»:

Как синицы птички нежно
Между любятя собой,
Их любовь как с щастьем смежна
В драгости живет самой

могут быть поставлены в связь, во-первых, с популярнейшей «Песенкой на выезд в чужие край» Третьяковского (ср.: «поют птички / со синички» — Третьяковский 1730: 205)⁸⁶, во-вторых, с «Эпистолой от российской поэзии к Аполлину» из «Нового и краткого способа» (ср.: «Не презренна и сестра от тебя та нежна / с Тевтом, Ибером живет что в середине смежна») — в этом случае связь создает главным образом рифма *нежна–смежна* (Третьяковский 1735: 38).

Сумароков включает в свои пародии и другие рифмы-сигналы: *сладость–младость* (песенка Третьяковича), *ныне–благостыне*⁸⁷, *приятство–изрядство* (песня «О приятное приятство...»)⁸⁸.

Наряду с рифмами-сигналами в сумароковских пародиях представлены и слова-сигналы, которые, с точки зрения Сумарокова, характерны для стиля Третьяковского: это, кроме уже упомянутых слов *благосты-*

ня, *чистоприправный*, такие слова, как *изрядство*, *желтоясный* (песня «О приятное приятство...»), *ей! ей!* (песенка Тресотиниуса)⁸⁹.

Предметом пародирования становятся также поэтические «вольности», описанные Третьяковским в «Новом и кратком способе» и употреблявшиеся им в стихах: *ти, однак, больш* (Третьяковский 1735: 16–17). Ср.: «Но однак открылась ти», «В том ти сердце вот в залог»⁹⁰, «О восхитить ево, восхити / Больш еще, любви божок», «Ты ж не страждь уж больш так ныне» (песня «О приятное приятство...»).

Отдельного упоминания заслуживают местоименные формы *мя* и *ся*. Хотя формы *мя* и *тя* рассматриваются Третьяковским в «Новом и кратком способе» как «вольности», они вполне обычны в поэзии XVIII в. — поэтому в принципе они не несут в пародиях Сумарокова функциональной нагрузки⁹¹. Тем не менее такое сочетание, как *от мя* («Прочь от мя ушла свобода» — песня «О приятное приятство...»), по-видимому, рассчитано на комический эффект, так как в данном случае *мя* неправомерно замещает форму родительного, а не винительного падежа. Что касается формы *ся*, то она вообще не фигурирует в списке «вольностей», составленном Третьяковским, и всего лишь один раз встречается в его стихах⁹². Нет сомнения, однако, что у Сумарокова употребление формы *ся* имеет откровенно пародийный характер: «Буду жить, *ся* не губя» (песенка Тресотиниуса), «Тщусь сама *ся* дать ах! в страсть» (песня «О приятное приятство...»).

Ранним стихам Третьяковского присуще неурегулированное сочетание книжной и просторечной лексики (что вообще характерно для поэтического слога Петровской эпохи). Эта их особенность также находит отражение в пародиях Сумарокова, где соседствуют «спесиха слатенька»⁹³ и «О! увы! моих злых бед!», «из под тиха»⁹⁴ и «Климена [...] покажи мне склонный вид» (песенка Тресотиниуса), «восхитить любви божок» и «слатенький дружок» (песня «О приятное приятство...»)⁹⁵.

Особенно ярко пародийность рассматриваемых произведений Сумарокова выражается в их синтаксисе. Главную роль здесь играют не столько такие средства, как родительный восклицания «О! увы! моих злых бед!»⁹⁶ или составные именные сказуемые с ненулевой связкой «Видеть мне тебя есть благо (драго)», «Только то мне есть не благо» (песенка Тресотиниуса)⁹⁷, сколько расстановка слов, имитирующая сложные латинизированные построения Третьяковского: «Станем друга друг любити», «О любезный будь мой здрав», «Между любятся собой», «И седин мы до своих» (песня «О приятное приятство...»)⁹⁸.

Как уже неоднократно отмечалось, свобода инверсий была одной из наиболее характерных черт поэтического языка Тредиаковского⁹⁹. В этом, как ни в чем другом, реализовалась основная его поэтическая установка — на затрудненную стихотворную речь и вообще на «трудный язык» (Пумпянский 1941: 262).

Известно также, что Тредиаковского «особенно пленяло свободное место междометия в латинской фразе. В результате *ах* или *о* стоят у него (сотни раз) там, где меньше всего ожидаешь восклицательного перерыва фразы» (Пумпянский 1939: 70; здесь же приводятся и примеры).

Указанная особенность синтаксиса Тредиаковского также воспроизводится Сумароковым: «Тщусь сама ся дать ах! в страсть», «Мой збег с ней прочь о! и нрав», «И зело, ах! мя зажог», «Бречь, о станем, ах любовь!» (песня «О приятное приятство...»)¹⁰⁰. Возможно, что и этот элемент обыгрывается не только в лингвостилистическом, но и в версификационном плане, поскольку в данном случае междометия выступают в качестве так называемых стихотворческих «затычек» (*chevilles*).

Мы видим, таким образом, что важнейшие элементы пародийности рассматриваемых произведений нерасторжимо связаны с версификационной техникой. Этот аспект вообще оказывается принципиальным для понимания сумароковских пародий.

Хотя Тредиаковский в соответствии с требованиями французской теории стихосложения осуждает «затычки» (см. предисловие к «Сочинениям и переводам» 1752 г., в котором излагаются критерии «добраго перевода» — Тредиаковский 1752, I: XI), надо признать, что он использует их в собственных сочинениях чрезвычайно часто¹⁰¹.

Характернейшими «затычками» в стихах Тредиаковского являются *весь, тот, сам* (в разных родах и падежах), *всяко, се, вот*; ими и насыщает Сумароков свои пародии: «О, изволь меня избавить ты от страсти тем моей!», «О богиня всей любви», «не теряй свою тем младость» (песенка Тресотиниуса); «Тщусь сама ся дать ах! в страсть», «Весь мой дух за невозможно / Ставит пламени уйти», «В драгости живет самой», «Твой ли жар уж весь понятен», «В том ти сердце вот в залог» (песня «О приятное приятство...»)¹⁰².

Если учесть перечисленные выше «затычки»-междометия и такие очевидные «затычки», как: «Но однак открылась ти», «В летах так с тобой мы красных / и седин мы до своих... / В мыслях станем жить одних» (песня «О приятное приятство...»)¹⁰³, — то становится ясно, что это — одно из главных средств конструирования «дурного склада», который Сумароков считает характерным для Тредиаковского. Наряду с

этим фронтально употребляемым средством Сумароков использует и такие, как соседство односложных («Тщусь сама ся дать ах! в страсть», «Мой збег с ней прочь о! и нрав», «О любезный будь мой здрав» — песня «О приятное приятство...»); монотонию («О, изволь меня избавить ты от страсти тем моей»¹⁰⁴, — песенка Тресотиниуса; «Все в тебе я зрю изрядство», «Тщусь сама ся дать ах! в страсть», «Будь всегда все в благостыне», — песня «О приятное приятство...»)¹⁰⁵; стечения согласных («тем младость», — песенка Тресотиниуса; «в власть», «тщусь сама», «ах! в страсть», «как с щастьем», — песня «О приятное приятство...»).

Таким образом, «дурной склад» пародий Сумарокова создается в значительной мере за счет синтаксиса и версификационной техники¹⁰⁶.

В целом же рассмотренные нами произведения Сумарокова заключают в себе многосторонний пародийный механизм (более сложный и тонко организованный, чем, скажем, пародии того же Сумарокова на Ломоносова). Анализ этого механизма помогает лучше понять соотношение лингвопоэтических систем Третьяковского и Сумарокова: если первая из них была ориентирована на многообразие стилистических средств и затрудненность стиха, то вторая требовала стилистического единообразия и версификационной облегченности.

Итак, если в репликах и монологах Тресотиниуса Сумароков весьма остроумно пародировал специфический строй ученой прозы Третьяковского, то в песенке Тресотиниуса им была столь же безжалостно осмеяна поэтическая техника противника. В результате Третьяковский был представлен Сумароковым как смехотворный педант, нудно рассуждающий о буквах и сочиняющий нелепые стишки в устарелом вкусе. Действие пьесы оканчивалось провалом его жениховского искательства и полным посрамлением в глазах Оронта, отца невесты, — поистине, Тресотиниусу оставалось только «умереть с тем, что одноножное твердо, треножного правильнее» (Сумароков V: 324). Комедия Сумарокова нанесла Третьяковскому глубокую и весьма чувствительную рану.

§ 6. Трактат Третьяковского «Письмо от приятеля к приятелю»

§ 6.1. Полемическое содержание трактата

Как видим, своим сравнением сумароковских эпистол с «древней Аристофановой комедией», употребленным в первом отзыве на эти сочинения (см. выше, § I–3.2), Третьяковский накликнул на себя беду:

спустя полтора года он действительно подвергся жестокому публичному поруганию в комедии; при этом был опорочен и он сам, и все его литературное творчество. Теперь слово было за ним, и Третьяковский приложил все усилия, чтобы достойно отомстить врагу. Он создает пространное «Письмо от приятеля к приятелю» — критическое сочинение, содержащее детальный и беспощадный разбор опубликованных к тому времени произведений Сумарокова. Это сочинение было написано по поручению Г.Н.Теплова¹⁰⁷, так что Третьяковский мог рассчитывать на поддержку могущественного покровителя. Третьяковский приступил к написанию своего памфлета, скорее всего, после 24 февраля 1750 г. — вероятной даты первого представления «Тресотиниуса», на котором он, видимо, присутствовал (см. выше, § I–5.1). Поскольку уже в июне 1750 г. Сумароков создал комедию «Чудовищи», в которую включил сцены, непосредственно отвечавшие на критику Третьяковского, следует полагать, что «Письмо...» было написано весной 1750 года¹⁰⁸.

Известны два списка «Письма...», хранящиеся в Архиве Академии наук (ААН, разр. II, оп. 1, № 139 и № 140). Один из них (№ 139) содержит авторскую правку; второй (№ 140) представляет собой копию первого и также содержит поправки, сделанные рукой Третьяковского. Текст «Письма...» по второму списку опубликован А.Куником (Куник II: 435–500); далее при ссылках на «Письмо...» мы указываем только страницы этого издания.

Во вступительной части своего трактата Третьяковский объявлял, что его цель — защититься от выпадов Сумарокова в эпистолах и особенно в новой комедии, где тот, по определению Третьяковского, «несноснейше [...] размножил» прежние «обиды и язвительства». Противопоставляя себя бесцеремонному противнику, автор «Письма...» утверждал, что в своей критике он воздержится от нападок на личность Сумарокова, ограничиваясь обсуждением его творчества: «искусство его в сочинениях станет токмо пред мой суд» (442); однако нельзя не признать, что слова его весьма существенно разошлись с делом. Фактически Третьяковский так же «размножил» в «Письме...» памфлетные уколы, знакомые нам по изъятому фрагменту «Предупреждения» к «Аргениде» (см. выше, § I–4). Как и там, Сумароков обвиняется в высокомерии и самохвальстве: упоминается его «внутреннее самолюбное удовольствие» (439), «несносное тщеславие», «презрение [...] к лучшим себя писателям» (442), уверенность в превосходстве над другими поэтами (443) и в высочайших достоинствах собственных сочинений (453, 466). Третьяковский замечает, что

давно ужé-было пора ему опомниться, себя и свои силы осмотреть, а напоследок, тщеславия и самохвальства убавить.

(452)

В разборе двустихия из сумароковского «Хорева», представляющего собой довольно точный, хотя и не вполне удачный перевод из «Меропы» Вольтера, Третьяковский пишет:

Удивительно, учит Автор в Эпистоле о Русском языке как переводить, а сам ни шкиля, как говорят, не умеет. Не бесстыдное ль то тщеславие? Надобно поистине железное иметь чело.

(485)¹⁰⁹

Здесь интересна непосредственная полемика с «Эпистолой о русском языке» — это место «Письма...» подтверждает наше предположение о том, что соответствующие пассажи в эпистоле, где критикуются плохие переводы (стихи 25–30 и отчасти 75–94), направлены именно против Третьяковского (см. § I–3.1). Обсуждая претензии Сумарокова на роль отечественного классика (ср. § I–2), Третьяковский заключает свой трактат следующей инвективой:

Однако, при всех сих недостатках, такое имеет [Сумароков] о своем достоинстве и способности мнение, что почитай не меньше себя он почитает Корнелия и Расина: прочих всех как с некоторыя высоты презирает. Сие точно ложное о себе мнение его и ослепляет [...].

(496)¹¹⁰

Значительное место отводится в трактате обличению невежества, злости и ветрености Сумарокова. При этом Третьяковский — так же, как в первом отзыве на эпистолы (см. § I–3.2), но более ясно и недвусмысленно — уподобляет своего врага остервенелому Аристофану, а себя — смиренному Сократу:

Смотря на все такое недостойное ругательство, воспоминал я мыслию Аристофанову комедию, названную *Облака*, [...] коюю, во веки театральный токмо игрок, Аристофан смеялся, над пречесным во веки ж в язычестве мужем Сократом. Но есть ли что толь честное, чего б или ветреный, или надменный скалозубы не могли преобращать в смешное? Вкратце, Автор Тресотиниус есть выше поруганием Облаков Аристофановых; сие значит, что в Авторе нашем больше было злости и остервенения к ругательству, нежели в Аристофане.

(438–439)

Здесь же Третьяковский вновь, как в басне о чванливом псе из «Предупреждения» к «Аргениде» (см. § I–4), сравнивает Сумарокова с собакой (для чего использует цитату из Сенеки):

Я сожалею, что Автор, назвав меня непристойным именем, приводит в необходимую нужду благоразумных людей называть либо себя и знаменательнее того: а с другой стороны, безмерно радуюсь, что он сим своим примером показал, коль безвреднее есть при таких случаях быть в терпении и молчании, нежели подавать посторонним без пользы причину к большому еще осмеянию себя: ибо, по мнению Сенеки из II. книги о гневе, главы 32, «тот велик и благороден есть, который, по подобию больших зверей, спокойно слышит лаяние маленьких собачек».

(439)¹¹¹

Надо сказать, что обширный перечень недостатков Сумарокова, описанных в «Письме...», не исчерпывается нравственными или интеллектуальными пороками. Третьяковский не отказывает себе в удовольствии упомянуть некоторые физические особенности своего противника, которые в контексте сатирической литературы тех лет служат опознавательными знаками, позволяющими сразу определить объект нападков (см. подробнее: Успенский 1996: 353–358). Такими особенностями Сумарокова являются рыжий цвет волос, заикание и склонность к морганию — следствие плохого зрения. В «Письме...» мы находим несколько пассажей, обыгрывающих эти черты:

Авторы моргали очи с радости, и с внутреннего самолюбного удовольствия [...]

(439)

не дивлюсь, что поступка нашего Автора безмерно сходствует с цветом его волос, с движением очей, с обращением языка, и с биением сердца.

(443)

слово *миг*, есть подлое, и следовательно не одическое. Вместо его высоким стилем говорится *мгновение ока*. Может статься, что слово *миг*, Автор предпочитает *мгновению* по привычке своих очей.

(459)

Таким образом, гротескный образ Сумарокова представлен в «Письме...» еще более ярко, чем в изъятom фрагменте «Предупреждения» к «Аргениде»; если же принять во внимание приложенную к «Письму...» сцену, в которой Сумароков выводится как балаганный персонаж — не

менее смехотворный, чем Тресотиниус (эту сцену мы подробно рассматриваем в следующем параграфе), — то нужно признать, что ни до, ни после трактата Трелиаковскаго Сумароков не подвергался столь безжалостному поруганию.

Вместе с тем Трелиаковскій развивает в «Письме...» мощную атаку, подрывающую творческую репутацию противника. Придирчиво анализируя литературную технику Сумарокова, Трелиаковскій порицает композиционную нестройность, сумбуренность его од, их неясность и высокопарность (надутость); несоответствие трагедий Сумарокова драматургическим канонам; наконец, общую подражательность его произведений. Обличая, как и в рецензии на трагедию «Гамлет» (см. выше, § I-3.2), творческую несамостоятельность Сумарокова, Трелиаковскій пишет:

Авторова комедия почитай вся взята из сочинений комических Барона Голберга, а особливо персона Капитана самохвала [...] Хорев трагедия, о которой я имею вам донести ниже, вся на плане Французских трагедий; да и не только по плану она взята из Французских, но и в рассуждении изображений. Гамлет, как очевидные сказывают свидетели, переведен был прозою с Английских Шекспировых, а с прозы уже сделал ее почтенный Автор нашими стихами. Эпистола о стихотворстве Руском вся Боало Деврова. В Эпистоле об языке Руском почитай все ж чужие мысли. Оде Парафрастической был предводителем Псалом; а другой его оде хотя не знаю я подлинника, однако ж не надеюсь, что б она вся его была: во всех собственных его сочинениях, придатки его как отливаются от чужих выработанных мест, а у него по большей части обессиленных переводом: и весьма б было сие чудесно, ежели б ему что нибудь выдумать от себя [...] Автор толь мал в вымысле, что ни имен для смеха выдумать от себя не мог: Его и Штивелиус в Эпистоле о стихотворстве так же чужой, а именно из помянутого ж Голберга, и сей самый Тресотиниус Молиеров Трисотень.

(441–442)

Таким образом, все шесть напечатанных произведений Сумарокова (две оды, две трагедии и две эпистолы) и его представленная публично комедия, как утверждает Трелиаковскій, фактически не могут считаться оригинальными. В конце своего трактата Трелиаковскій повторяет то же обвинение:

нет почитай ничего в сочинениях Авторových, которое не-было б чужое [...] пускай не думает Господин Автор, что я не знаю всех его похищенных мест: я им при случае всем роспись по Алфавиту могу сделать [...]

(484–486)

Заслуживают особого внимания критикуемые в «Письме...» случаи неискусного (по мнению Тредиаковского) словоупотребления, порождающего эффект комичной непристойности. Наиболее приметен в этом отношении пассаж, где осуждается употребление Сумароковым в трагедии «Хорев» слова *седалище* в значении «стул» (Сумароков 1747: 70):

Кий [герой трагедии] просит, пришед в крайнее изнеможение, чтоб ему подано было *седалище*. О! рассуждение слепаго мудрования. Знает Автор, что сие слово есть Славенское, и употреблено в Псалмах за стул: но не знает, что Славенороссийский язык, которым Автор все свое пишет, соединил с сим словом ныне гнусную идею, а именно то, что в писании названо у нас *афедроном*. Следовательно, чего Кий просит, чтоб ему подано было, то пускай сам Кий, как Трагическая персона введенная от Автора, обоняет. Такое точно во всем Авторова искусство!

(483)

Необходимо оговориться, что речь здесь идет не о нарушении стилистической чистоты или ясности, а о несоблюдении благопристойности (риторическом огрехе, создающем возможность обценного прочтения не рассчитанного на это текста, — так называемом *casemphaton*). На тех же основаниях Тредиаковский осуждает в трагедиях Сумарокова форму *какоеб* (написание, допускающее непристойное переразложение, — так называемое *casemphaton iuncturae*), неправильное употребление слов *блудить* и *тронуть*:

Не чувствует он [Сумароков] при разборе слов оных, кои худо в важное сочинение полагаются, для того что гнусное нечто по употреблению означают, и соединяют, как то *блудя*, вместо *зablуждая*, *какоеб*, вместо *какое*, а (*б*) или (*бы*) можно относить к иным частям слова: то *тронуть* его, вместо *привести в жалость*, за Французское *toucher*, толь странно и смешно, что невозможно словом изобразить. Вы можете тотчас почувствовать неблагопристойность сего слова на нашем языке из околичности. В Трагедии Гамлете, говорит у Автора женщина именем Гертруда, в дейст: II в явл. 2. что она

И на супружню смерть не тронута взирала.

Кто из наших не примет сего стиха в следующем разуме, именно ж, что у Гертруды супруг скончался не познав ее никогда, в рассуждении брачнаго права, и супруговы должности? Однако Автор мыслил не то: ему хотелось изобразить, что она нимало не печалилась об его смерти. Того ради надлежало-было ему написать так сей стих:

И на супружню смерть без жалости взирала.

(476–477)¹¹²

Значительное внимание уделено в «Письме...» и критике версификационного мастерства Сумарокова: Третьяковский обнаруживает в его стихах «затычки», уродливые повторы, недопустимые (с точки зрения критикующего) предцезурные пиррихии в шестистопных ямбах и т. п. В результате не остается, кажется, ни одной области писательского искусства, в которой создатель «Письма...» не обнаружил бы полной творческой несостоятельности своего оппонента¹¹³. Однако наибольшее место в трактате занимает критика языка Сумарокова, который оценивается Третьяковским с позиций, определившихся в течение 1740-х годов. Эта критика будет рассмотрена нами ниже, в разделе, посвященном сопоставительному анализу лингвостилистических ориентаций Третьяковского и Сумарокова (§ II-4); там же будет рассмотрена и полемика, связанная с проблемами формальной дифференциации жанров.

§ 6.2. Гротескный образ Архисотолаша-Сумарокова

К основному тексту «Письма от приятеля к приятелю» прилагается постскрипtum, в котором автор сообщает следующее:

P.S. При окончании сего моего к вам, получил я новый список с Комедишки Тресотиниусом названья: в сем списке нашел я, к великому моему удивлению, что, между действующими лицами, прибавлен, после педантов, не знаю какой Архисотолаш, а против сего имени написано, маляр шалун. Смотрю далее; ан последнее седмое надешать явление стало уже осмым надешать, а после шестаго надешать написано: Сцена XVII, но под сим заглавием, те ж и Архисотолаш. Тогда начал я читать, да и прочел сию новую сцену, которую здесь вам всю предложу, и уповаю, что она вам несколько не забавною покажется.

(Кулик II: 497)

В этой «новой» сцене, сочиненной, как и основной текст «Письма...», самим Третьяковским, в лице главного героя Архисотолаша Филавтоновича Кривобаева выведен Сумароков¹¹⁴. Имя *Архисотолаш* представляет собой наращение употребленного в «Предупреждении» к «Аргениде» имени *Архилаш* («архиподлец», см. § I-4), в которое вставлен корень *сот* (от франц. *sot* — глупый), непосредственно извлеченный из сконструированного Сумароковым имени *Тресотиниус*. Если *Тресотиниус* означает «очень глупый» (с добавлением латинизированного окончания), то *Архисотолаш* — «очень глупый и подлый». Третьяковский тем самым принимает вызов Сумарокова и платит ему той же монетой,

возвращая полученную от него кличку в модифицированном и усиленном виде. Отчество *Филавтонович* недвусмысленно указывает на самолюбивый характер Сумарокова (ср. § I–4), фамилия *Кривобаев* столь же ясно говорит о качестве его сочинений (ср. в «Письме...»: «Вот же вам теперь. Государь мой, не правопись, но кривопись Авторова...», 479).

Архисотолаш назван «маляром»; при этом он заявляет, что «малюет картины говоруньи» и «намалевал на рынок картин с семь, которые так живы, что все говорят как сойки» (497, 500, 498). Слова *маляр* и *малевать* представляют собой полонизмы, которые характерны вообще для языка Третьяковского и сами по себе не имеют отрицательных коннотаций; ср. польск. *malarz* «художник»; *malować* «изображать». Мы можем предположить, что, представляя Сумарокова таким образом, Третьяковский имеет в виду его драматургическую деятельность и особенно его претензии на место первого русского драматурга; под «семью живыми картинами», которые говорят «как сойки», соответственно, подразумеваются пьесы Сумарокова, — к ним относятся, в частности, трагедии «Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор», комедии «Тресотиниус» и, видимо, «Третьейный суд» (первоначальный вариант комедии «Чудовищи»; см. ниже, § I–7)¹¹⁵. Когда Тресотиниус заявляет Архисотолашу:

я здесь имею честь быть женихом, хотя и не по заслугам; однако мне не надобно малиóванова Гименя: я не люблю отнюд пустоши. Прошу пожалуй обойди нашу деревню, как говорят, и малюй что и где хочешь

(498)

— имеется в виду, по всей вероятности, именно пьеса «Тресотиниус», сюжет которой составляет сватовство Тресотиниуса. Как видим, слово *малеванный* здесь означает «изображенный на сцене».

Наименование Архисотолаша «маляром» дает Третьяковскому возможность использовать забавную игру слов. Архисотолаш представляется так:

Я, сударь, дорогой старичок, по имени Архисотолаш, по отчеству Филавтонович, по прозванию Кривобаев, а по художеству мал... мал... яр..., яреры юс.

(497)

Третьяковский, как видим, издевается над заиканием Сумарокова (см. выше, § I–6.1). Одновременно благодаря каламбурному разложению слова *маляр* выясняется, что Сумароков «мал по художеству» (ср.,

между прочим, характеристику в основном тексте «Письма...»: «Автор толь мал в вымысле, что ни имен для смеха выдумать от себя не мог», 442) и, вместе с тем, «яр»; последняя характеристика соответствует уже отмеченной черте портрета, созданного в «Предуведомлении» к «Аргениде» (см. § I-4)¹¹⁶. Эта игра слов повторяется в коротенькой сцене с Архисотолашем еще дважды, в обращениях к нему Тресотиниуса («О! Господин мал... мал... по художеству, и яр еры юс по тому ж [...]», 498) и Бобембиуса («Разве, Господин мал... мал... и яр еры юс по художеству, зло у тебя добром [...]?», 498).

Сочиненная ТрEDIAKовским сцена как бы иллюстрирует — в наглядной и полемически заостренной форме — то, что говорится в критическом разборе произведений Сумарокова, составляющем основной текст «Письма...». Так, в «Письме...», обсуждая «ложные знаменования», которые придает словам Сумароков, ТрEDIAKовский критикует использование в трагедии «Гамлет» слова *поборник* в значении «противник» вместо «защитник», «споспешник» (479–480, ср. 482, где идет речь о неудачном стихе, включающем слово *поборно*); мы цитируем это место ниже, § II-3¹¹⁷. Хотя Сумароков признал свою ошибку и в списке погрешностей, приложенном к трагедии, исправил *поборник* на *рушитель*, это все же не удовлетворило ТрEDIAKовского, указавшего, что слово *рушитель* неупотребительно в языке (480). Этот промах Сумарокова, как и обсужденная выше (§ I-6.1) двусмысленность слова *седалище*, находит отражение в речи Архисотолаша:

Ох устал! жаль што нет нигде блиско седалища стульнова. Вот нещастье наслало на меня како́ва Поборника, то-бишь, Рушителя.

(499)

Одновременно мы обнаруживаем в «новой сцене» и прямые отклики на самую комедию «Тресотиниус». Так, здесь находит отражение уже обсуждавшийся нами спор о букве «твердо» (см. выше, § I-5.2). Обращаясь к Архисотолашу, Тресотиниус говорит:

О! Господин мал... мал... по художеству, и яр еры юс по тому ж: я здесь имею честь быть женихом, хотя и не по заслугам [...] Как бы я вам не сказал тако́ва одноножна тверда, которое будет зело, зело, зело твердо.

(498)

Последние слова Тресотиниуса противопоставлены при этом стихам сумароковской «Эпистолы о русском языке» («зело, зело, зело, дружок

мой, ты искусен»): если Сумароков обыгрывает двойное значение слова *зело*, то Третьяковский обыгрывает двойное значение слова *твердо* — у того и у другого автора соответствующее слово выступает и как название буквы, и как наречие.

Точно так же полемическую функцию несет и реплика педанта Ксаксоксимениуса:

Зографе! от сею обою по едином коемждо аще и бохма еси поревновал
сумудрием твоим: обаче не к тому отселе неистов пребуди. Тем же убо
гряди вон с миром, прежде даже и в ресноту не рекут ти зла.

(500)

Эта реплика очевидным образом соотносится с единственной репликой Ксаксоксимениуса в тексте «Тресотиниуса»:

Подаждь ми перо, и абие положу знамение преславного моего имени, его же
не всяк язык изрещи может.

(явление XVI)

Существенно, что Третьяковский приводит в «Письме...» эту реплику Ксаксоксимениуса как наглядную иллюстрацию того, что Сумароков не владеет церковнославянским языком. Он находит здесь пять погрешностей и дает ту же фразу в исправленном виде (438). Заставляя Ксаксоксимениуса теперь — в «новой сцене» — бранить Архисотолаша на сугубо изощренном церковнославянском языке, Третьяковский вновь демонстрирует свое превосходство над Сумароковым.

Итак, Сумароков изображен Третьяковским как невежественный, неумелый и злобный драматург. Вместе с тем Архисотолаш-Сумароков недвусмысленным образом ассоциируется с миром щеголей. Так, он заявляет, что знает «свет» («ежели в ком нет амбиции, тот или незнающий света, или прямо дурак») и «щогольское употребление» (498); в этом же плане аттестует его и реплика слуги Кимара, поучающего Архисотолаша, как нужно говорить (поступать) «по щогольские» (499). Видимо, о том же говорит и определение *шалун*, прилагаемое к Архисотолашу, — *маляр шалун* означает в данном случае «драматург-вертопрах».

То, что Сумароков выведен как щеголь, несколько неожиданно, поскольку сам он неоднократно выступал впоследствии с обличениями щеголей-петиметров. Тем не менее в глазах Третьяковского Сумароков выглядит, видимо, именно таким образом: этому способствует аристократическое происхождение Сумарокова, его положение при дворе (в качестве «генеральс-адъютанта» графа А.Г.Разумовского он входит в

придворную сферу), его высокомерие («амбиция»); в полемику здесь включается, тем самым, социальный аспект¹¹⁸.

Причастность Архисотолаша-Сумарокова к свету и щегольской культуре наглядно проявляется в его речи, где характерным образом соседствуют заимствованные (*пензел, палет, амбиция*)¹¹⁹ и разговорно-просторечные элементы (*ба!, безмала без тово, то-бишь* и др.)¹²⁰. Так, он использует слово *амбиция* в значении франц. *ambition*, не свойственном русскому употреблению¹²¹. При этом он тут же дает стандартный русский эквивалент для слова *амбиция*, а именно *высокомерие*. Тем самым Третьяковский добивается тройного эффекта: во-первых, создается общее впечатление сумятицы, характерной для речи Архисотолаша, во-вторых, Третьяковский подчеркивает, что его оппонент не умеет пользоваться иностранными словами, и в-третьих, оказывается, что Архисотолаш намеренно игнорирует русское употребление — зная, что *амбиция* означает в русском языке «желание, стремление»¹²². Таким образом, когда Архисотолаш заявляет: «я говорю так, как все», получается, что он имеет в виду не общепринятое, а именно «щегольское употребление», то, как говорят люди, «знающие свет». Вместе с тем в этой же фразе Архисотолаш использует слово *амбиция* в его обычном значении («ежели в ком нет амбиции, тот [...] незнающий света [...]»), а затем пытается снова противопоставить два значения этого слова («вить не та Амбиция, што Амбиция [...]»), — что довершает представление о полной абсурдности его речи. Ср.:

Архисотолаш. [...] есть ли у вас Амбиция, а по Руски высокомерие, чтоб я вам намалевал сладкословеснейшаго Гименя?

Бобембиус. Что то за превращение? Говоришь ты, есть ли у нас Амбиция! [...] Амбиция всегда и везде есть, была, и будет крайним злом, а слову сему, не токмо что делу, пора сожжени быть на площади, потому что оно очень вредительно добронравию. Эрго, надобно было тебе спросить, есть ли у нас охота, или некоторое любопытство, чтоб видеть малиюванова твоею этою вохрою Гименя.

Архисотолаш. Видно что ты и впрямь Философ, и потому всио ставишь в строку: я говорю так, как все; а сказать правду, ежели в ком нет амбиции, тот или незнающий света, или прямо дурак: а я знаю щогольское употребление, и хотя самую малую толику, или и безмала без тово, однако по Францусски [...] Вить не та Амбиция, што Амбиция; да Амбиция, што явная Амбиция, а другова ей звания нет.

(498–499)

Изображая Архисотолаша носителем щегольского наречия, Третьяковский подчеркивает связь Сумарокова с вульгарно-разговорной языковой стихией, которая соотносится в сознании Третьяковского с этим наречием (см.: Успенский 1996: 366–376). Продемонстрировать эту связь призвана и реплика слуги Кимара¹²³, в которой утрированно воспроизводятся основные особенности речевой манеры Архисотолаша. Кимар разоблачает Архисотолаша: «этот Ярьерьюс Кривобаев не прямой Мараль, да Псетоусиус Мараль [...]» (499); однако в нем мы видим представителя той же площадной стихии, доводящегося Архисотолашу ближайшим собратом. Так же, как Архисотолаш, Кимар употребляет заимствованные слова; при этом он их коверкает — так, он говорит *мараль* вместо *маляр*, *партестую* вместо *протестую* (в значении «уверяю» — семантическая калька франц. *protester*), *псетоусиус* заменяет у него, видимо, *псевдоусиус*, и таким образом *Псетоусиус Мараль* означает «ложносущностный художник»; одновременно *мараль* соотносится с уничижительным *маратель* (ср.: Успенский 1996: 372–374). Итак, если Архисотолаш искажает значения употребляемых им заимствований, то Кимар коверкает их форму. Вообще же основной смысл реплики Кимара — в том, что Архисотолаш фактически не знает и «щегольского употребления» (владение которым, как мы видели, составляет его гордость); Кимар поучает его, упрекая в использовании русского слова там, где обозначаемый предмет (подрамник) может быть назван лишь иностранным словом:

этот Ярьерьюс Кривобаев [...] Псетоусиус Мараль [...] панеже вот так то с
высока́ носка́ нада по щогольские! панеже для тово што он называет пядцами Рамы.

(499)

В связи с окрашенностью речи Архисотолаша «площадным» употреблением целесообразно рассмотреть вопрос о связях всей сочиненной Третьяковским сцены с традицией фольклора и низового комического театра. Такие связи оказываются очень тесными — не случайно сам Архисотолаш называет себя «публичным» и «всерыношным» маляром (498, 500). Они обнаруживаются и в цитированной нами выше саморекондации Архисотолаша (ср. детскую народную считалку: «Еры, еры, катится мужик с горы; еры ять некому поднять; еры, юс сам поднимус»), и в его буффонной загадке с характерной игрой звукосочетаниями («два брата с Арбата»), и в таких употребляемых им оборотах речи и поговорах, как «мимо рта суется», «дай языку каши», «на свой салтык оборотит», «я не последняя спица в колеснице». Особенно близка к тра-

диции балаганных интермедий перебранка Архисотолаша с Кимаром, напоминающая лубочный стих (см. подробнее: Якобсон 1966: 631). Так, чисто гаерским приемом является оханье и тьфуканье Кимара:

потому што, ох! для тово што, нет! затем што, тьфу! ибо, тьфу тьфу!

(499)¹²⁴

такова же и брань Архисотолаша:

Молчи, скотина скот, животина живот, зернший, табашник, кабашник, проповец, писмонос, мошнорез, черныя работы подрятчик! што тебе дела!

(499)¹²⁵

Намеренно связывая речь Архисотолаша и всю приложенную к «Письму...» сцену с традициями фольклорного комизма, Третьяковский одновременно достигал двух целей. Во-первых, он разоблачал в Сумарокове недостойного гаера, принадлежащего «подлой», «площадной» стихии (если Тресотиниус был представлен как педант, то Архисотолаш — как балаганный шут); во-вторых, включаясь в текст «Тресотиниуса», «новая» сцена низводила всю эту комедию до уровня тривиальной арлекинады (в то время как пьеса Сумарокова, ориентированная на Мольера и Гольберга, очевидно претендовала на иной, более высокий литературный статус)¹²⁶.

§ 7. Антикритические сочинения Сумарокова: комедия «Чудовищи» и «Ответ на критику»

По указанию самого Сумарокова, комедия «Чудовищи» была сочинена им «в Июне месяце 1750 года, на приморском дворе» (Сумароков V: 250). Первое представление комедии состоялось 21 июля 1750 года (КФЖ 1750: 78)¹²⁷. Пьеса игралась в качестве «нах-комедии» после трагедии Сумарокова «Синав и Трувор» — точно так же 30 мая в одном представлении были даны «Хорев» и «Тресотиниус» (КФЖ 1750: 62).

Известен и другой вариант этой комедии Сумарокова, носящий название «Третьей суд». Этот вариант отличается от «Чудовищ» прежде всего тем, что в нем отсутствуют две сцены, которые содержат непосредственную переключку с «Письмом от приятеля к приятелю...» и тем самым однозначно связывают образ действующего в комедии педанта Критициондиуса с личностью Третьяковского¹²⁸. В «Третьем суде» подобная связь не выглядит столь явной, и поэтому нельзя с полной уверенностью утверждать, что этот вариант комедии имеет отношение к

литературной войне Сумарокова и Тредиаковского¹²⁹. Как бы то ни было, не приходится сомневаться, что «Третьейной суд» был написан раньше, чем «Чудовищи», и что в ходе литературных баталий первой половины 1750 г. Сумароков, прочитавший «Письмо от приятеля к приятелю», ввел в свою комедию упомянутые выше сцены и переименовал ее¹³⁰, стремясь подчеркнуть «чудовищность» своих персонажей¹³¹. Комедия «Чудовищи», высмеивающая Тредиаковского, и была представлена кадетами на придворном театре 21 июля 1750 г. (КФЖ 1750: 78)¹³². Позже, в доношении в Академию наук от 28 сентября 1758 г. Тредиаковский писал о гонениях, которым ему пришлось подвергнуться:

ненавидимый в лице, презираемый в словах, уничтожаемый в делах, оуждаемый в искусстве, прободаемый сатирическими рогами, изображаемый чудовищем [...]

(Пекарский 1866: 179; Пекарский II: 208)

– явно подразумевая в последних словах комедию Сумарокова.

Как и в «Тресотиниусе», в «Чудовищах» Сумароков использует для дискредитации своего оппонента образ педанта-жениха¹³³. Вновь осмеивается полиглотство Тредиаковского (в явлении II второго действия Критициондиус, беседуя с Финеттой, сообщает, что он переводит свои сочинения «на Греческий язык» и даже пишет сатиры «на Сирском языке»); иронически изображается его самохвальство (в этой же беседе с Финеттой он хвастает своей известностью и косвенно уподобляет себя Гомеру)¹³⁴. С особенной издевкой показана любовь Критициондиуса-Тредиаковского к многописанию: выясняется, что он «сочинил критику в двенадцати томах in-folio на песню “Прости мой свет”», сложил «шесть дюжин Епиграмм» на трагедию «Хорев», написал «девяносто девять Сатир» против кадетов, представлявших «Русския трагедии» (явление II второго действия); наконец, он прямо говорит о себе: «я ж коротко написать ни чево не умею. Мне коли писать, так уж писать» (явление X третьего действия)¹³⁵. Напомним, что и в «Тресотиниусе» опозоренный педант, угрожая семейству своей бывшей невесты, заявлял: «Я против вас наделаю сатир полтораства».

В «Чудовищах» имеется также выпад, очевидным образом связанный с «Разговором об орфографии»: в уже упомянутой беседе с Финеттой Критициондиус похваляется написанным им дополнением к книге о букве *i*, что, видимо, является отзвуком предложения Тредиаковского изъять из русского алфавита букву *и*, сохранив только *i*.

Однако наибольший интерес в «Чудовищах» представляют две сцены, тесно связанные с ближайшими событиями войны Третьяковского и Сумарокова, — эти сцены содержат аллюзии на «Письмо от приятеля к приятелю» и комедию «Тресотиниус».

В VI явлении первого действия Критициондиус и его друг Дюлиж беседуют сначала о французском языке, всячески его расхваливая, затем воздают похвалы французской драматургии, а от нее переходят к драматургии русской (последняя часть их беседы отсутствует в «Третьем суде» — ср.: Резанов 1907: 159), именно к трагедии Сумарокова «Хорев». Критициондиус бранит творение Сумарокова, особенно осуждая употребление слова *седалище*:

Стул назван седалищем, будто стулом назвать было нельзя, а ежели для того не названо стулом, что стул по немецки; так бы можно было сказать, подай скамью, или сказать: подай на чем сесть.

Когда Дюлиж выражает мнение, что «лучше сказать подай канапе», Критициондиус соглашается:

Да и то б не хуже было. Поетам ета вольность дается, что нужды ради и чужое слово положить можно, а седалище слово из Славенщизны, даром что ево и малые знают робята.

Этот ход Сумарокова следует признать довольно ловким. Как мы помним, в «Письме...» Третьяковский высмеял употребление слова *седалище* в сумароковском «Хореве» (см. § I–6.1). Но Третьяковский осуждал его с точки зрения благопристойности; Сумароков же, умышленно не замечая этого, переводит полемику в план стилистики. В результате Третьяковский — в полном противоречии с его истинной позицией (в обсуждаемый период) — предстает защитником не уместных в трагедии коллоквиализмов или сниженных средств выражения (*стул, канапе, скамья, на чем сесть*) и противником использования обычных средств книжного языка¹³⁶. Не подлежит сомнению, что полемический аспект был для Сумарокова в данном случае гораздо важнее, чем принципиальный, — тем более что основная часть зрителей, присутствовавших 21 июля на представлении «Чудовищ», не была знакома с «Письмом...» и, следовательно, с существом критики Третьяковского. Вместе с тем интересно то обстоятельство, что в трагедии «Синав и Трувор», представлявшейся 21 июля непосредственно перед «Чудовищами», Сумароков вновь — думается, демонстративно, — употребил слово *седалище*, повысив стилистический контекст еще на степень: если в

«Хореве» Кий говорит о скамье («Подай седалище»), то здесь речь идет уже о царском престоле («Он все с высокаго седалища / [...] брежет и учреждает», — Сумароков III: 163)¹³⁷.

Еще более грубый выпад против Трелиаковского мы находим в явлении II второго действия. В беседе со служанкой Финеттой Критициондиус разоблачает себя как злобный зоил, ненавидящий Сумарокова за его успехи в жанрах любовной песни и трагедии, и одновременно как «нескладный писец», презираемый «всем русским народом». Ругая Сумарокова, Критициондиус говорит о своем враге:

Этот же автор зделал комедию на учоных людей, и премудраго господина Шапелена назвал в ней под вымышленным именем Тресотиниусом. Хорошо ли это, что на учоных людей делать комедии?

Прием, использованный здесь Сумароковым, не лишен остроумия. Как мы уже отмечали, Трелиаковский и в отзывах на «Две эпистолы», и в «Письме...» обвинял Сумарокова в том, что он нарушает кодекс литературной полемики, запрещающий прямые, «без закрышек», указания на личность соперника. Цитированная реплика Критициондиуса внешне как бы отводит критические нападки Сумарокова от Трелиаковского, ибо из нее выясняется, что в лице Тресотиниуса был выведен «Шапелен», однако эта уловка заведомо фиктивна, поскольку всем хорошо известно, что Тресотиниус — это Трелиаковский. Таким образом, Сумароков открыто издевается над своим врагом, соединяя его гротескный образ с нарицательным именем педанта и плохого писателя, осмеянного Буало: Трелиаковский предстает в «Чудовищах» как педант «в кубе» (Критициондиус–Тресотиниус–Шапелен).

Почти одновременно с «Чудовищами» Сумароков создает небольшой трактат, посвященный защите от нападок Трелиаковского в «Письме от приятеля к приятелю», — «Ответ на критику». Время его написания можно определить по указанию самого автора: в конце трактата Сумароков говорит о своей трагедии «Синав и Трувор» как находящейся в работе, но еще не конченной; таким образом, «Ответ на критику» был написан в июне–июле 1750 г., точнее — после ознакомления Сумарокова с «Письмом...» и до представления 21 июля, когда была впервые показана трагедия «Синав и Трувор» (см. комментарий в изд.: Сумароков 1935: 467). Напечатано это сочинение Сумарокова было только в 1782 г. — в составе полного собрания сочинений Сумарокова, изданного Н.И.Новиковым.

Самое интересное в «Ответе на критику» — полемические возражения Сумарокова Тредиаковскому по лингвостилистическим вопросам; они рассматриваются нами в следующей главе (см. § II–4).

Мы убедились, что и в 1750 году, когда столкновения писателей приобрели особенно острый характер, события сложились крайне неблагоприятно для Тредиаковского: он подвергся обиднейшему осмеянию в двух комедиях, поставленных на сцене; в то же время созданный им обширный антисумароковский трактат остался неопубликованным — тем самым эта контратака, как и попытка отомстить Сумарокову в «Предупреждении» к «Аргениде», имела, очевидно, лишь ограниченный эффект.

Важно подчеркнуть, что обе сумароковские комедии, высмеивавшие Тредиаковского, — и «Тресотиниус», и «Чудовищи» — были сыграны кадетами в придворном театре в присутствии императрицы (Елизаветы Петровны), наследника престола (будущего императора Петра III) и его супруги (будущей императрицы Екатерины II) (КФЖ 1750: 62, 78; Евдокимов 1897: 203, 209). Это был сильный удар, сделавший Тредиаковского посмешищем в глазах двора, и это обстоятельство сыграло не последнюю роль в его последующих невзгодах. Именно отсюда, как кажется, объясняется отношение к Тредиаковскому Екатерины II, при дворе которой в наказание за ту или иную провинность предписывалось прочесть или выучить наизусть несколько стихов из «Тилемахиды»: шуточные правила, предписывающие это наказание, были составлены самой императрицей (см.: Орлов 1935: 22–23; ср.: Пумпянский 1941: 247–248; Лотман и Успенский 1996: 673).

Литературная битва Тредиаковского и Сумарокова в итоге оказалась губительной для репутации Тредиаковского: он был отвергнут элитарным обществом, и это непосредственно сказалось и на его человеческой, и на его творческой судьбе; Сумароков же вступает в 1750-е годы, стяжав — во мнении большинства — славу законодателя русской поэзии и «отца русского театра», — таким образом, он в короткое время завоевывает сразу три престижных амплуа: отечественного Буало, Расина и Мольера.

II. Идеологический фон: проблемы литературы и языка в полемических сочинениях Тредиаковского и Сумарокова

§ 1. Введение

Проследивая развитие конфликта Тредиаковского и Сумарокова, мы видели, сколь большую роль играла во взаимоотношениях этих писателей личная конкуренция, стремление утвердить свое первенство в русской литературе (наложившее особенно заметный отпечаток на поступки и высказывания Сумарокова). Это, однако, отнюдь не означает, что противоборство Тредиаковского и Сумарокова целиком сводилось к соперничеству за высокое место в складывавшейся литературной иерархии и что с ним не были сопряжены расхождения принципиального порядка.

Ниже мы попытаемся описать эти расхождения; при этом нас будут интересовать главным образом проблемы литературного языка, особенно актуальные для рассматриваемой эпохи. Новая русская литература создается, как известно, в условиях интенсивного западноевропейского влияния. Специфика усвоения западной словесной культуры в России обусловлена особой русской языковой ситуацией, которая принципиально отличается от языковых ситуаций в странах Западной Европы. Это определяет тот общий культурный фон, на котором могут выявляться конкретные разногласия между теми или иными авторами. И Тредиаковский, и Сумароков в принципе ориентируются на западноевропейские литературные образцы, но форма рецепции западных идей для каждого из писателей существенным образом связана с их представлениями о русской

языковой ситуации. В этих условиях первостепенное значение имеет их оценка этой ситуации; она во многом сказывается на формировании как нового литературного языка, так и новой русской литературы.

Именно поэтому в центре нашего внимания оказались высказывания Третьяковского и Сумарокова о русском литературном языке. При интерпретации соответствующего материала — весьма разнородного по своему характеру — мы стремились, во-первых, разделять теоретические суждения и конкретную литературно-языковую практику, которая во многих случаях — и у Третьяковского, и у Сумарокова — существенно расходится с теорией; во-вторых, в самих теоретических декларациях Третьяковского и Сумарокова мы старались разграничить положения, связанные с влиянием западноевропейских источников (общность источников может предопределять близость и даже полное тождество высказываний писателей), и принципиальные установки, раскрывающие существо их языковых позиций; наконец, необходимо было учитывать соотношенность высказываний о языке с классицистической системой жанров: в большинстве случаев эти высказывания подразумевают тот или иной жанр, и никакой другой (тем самым их нельзя рассматривать как декларации общего характера), иногда же они обнаруживают тенденцию к генерализации (заслуживая в этом случае особого внимания, так как обнажают направленность соответствующей лингвостилистической программы).

Сопоставляя позиции, которые занимали Третьяковский и Сумароков по отношению к русскому литературному языку, следует иметь в виду, что они выражены не совсем одинаково и явно отличаются по степени осознанности: если Третьяковский излагает глубоко продуманную и целостную программу, то воззрения Сумарокова носят разрозненно-фрагментарный и не вполне четкий характер; нередко его высказывания провоцируются необходимостью ответа на полемические нападки Третьяковского. Учитывая все это, целесообразно избрать основой для сопоставления систему взглядов Третьяковского. В общих чертах она может быть сведена к следующему.

Если в молодости Третьяковский ориентируется на западноевропейскую языковую ситуацию, стремясь перенести ее на русскую почву, — иначе говоря, хочет организовать русский литературный язык по подобию литературных языков Западной Европы, с опорой на разговорную речь, — то теперь, начиная с середины 1740-х годов, он, напротив, исходит из признания специфики русской языковой ситуации по сравнению с ситуацией во Франции или Германии и провозглашает необходи-

мость дистанции между литературным и разговорным языком, как это имело место и ранее — в условиях церковнославянско-русской диглоссии, когда литературным языком был язык церковнославянский (см.: Успенский 1987; Успенский 1994). Подобно церковнославянскому («славенскому») языку, русский литературный язык («славенороссийский») понимается теперь Третьяковским как язык книжный, письменный по преимуществу, который в принципе не может использоваться в качестве средства разговорного общения. Молодой Третьяковский демонстративно отказывался от «глубокословных славенщизны» и призывал ориентироваться на разговорную речь (Третьяковский 1730: 12); программа зрелого Третьяковского выглядит принципиально иной: «гражданский» литературный язык должен отталкиваться от разговорного и ориентироваться на церковнославянский, который провозглашается его структурной основой и — для высоких жанров — мерил чистоты. В этот период Третьяковский не противопоставляет «славенский» и «российский» языки, но подчеркивает их внутреннее единство: уже в первой редакции своей статьи о прилагательных (1746 г.) он пишет о

сличии и сходстве, по самой большей части, славенского с нашим языком, о котором всем весьма есть известно, что он нашему источник и корень, и с которым наш мало нечто разнится.

(Вомперский 1968:87)

По мнению Третьяковского, «российский наш язык имеет одну [...] природу с славенским» («Разговор об орфографии» 1748 г.), и это положение иллюстрируется общностью их лексики, морфологии и синтаксиса:

так что русский наш язык и называется славенороссийский, то есть, российский по народу, а славенский по своей природе.

(Третьяковский 1748: 299)

Развивая далее мысль о том, что церковнославянский и русский представляют собой две разновидности одного языка, по-разному реализующегося в церковной и гражданской сфере, Третьяковский утверждает в «Разговоре об орфографии»:

всяк и не ученый наш совершенно понимает славенский язык в церковных наших употребляемых книгах, чему б отнюд быть невозможно, ежели б славенский язык не был один и тот же с нашим. Вся разность, которая находится у нашего с славенским, касается токмо, так сказать, до поверхности языка, а не до внутренности, тем что состоит она либо в нововведенных словах, воспрятых от чужих языков; либо в отменных весьма немногих словах, как за славенское *ашче*, у нас *ежели*; либо в простейшем выговоре от народа

введенном, как вместо *глава, голова*, вместо *пити, пить*, вместо *млеко, молоко*. Но такая разность не мешает нисколько, быть нашему языку одним и тем же с славенским [...]

(Там же: 299–300)¹³⁸

Новая концепция русского литературного языка, разрабатываемая Третьяковым, сочетается, как и раньше, с установкой на «употребление», но теперь это понятие получает принципиально иной смысл. В начале 1730-х годов Третьяков был верным последователем Вожего, который противопоставлял разговорное употребление («usage») разуму («raison») и решительно отвергал возможность какой бы то ни было рациональной мотивировки «доброе употребление» («bon usage»); теперь же Третьяков призывает «тому [употреблению] [...] следовать, которое согласнее с разумом» (Воперский 1968: 88), а в «Разговоре об орфографии» 1748 г. открыто признается:

Я не таюсь: я поныне подлинно думал, что власть употребленна над языком есть ничем не ограниченная; но теперь вижу, что и им самим разум владеет.

(Третьяков 1748: 327)

Здесь же он настаивает на необходимости «благоразумного» употребления, которое в сущности предполагает ориентацию на рациональные грамматические правила, — при том, что такая ориентация органически связывается у Третьякова с подчеркиванием церковнославянской основы русского литературного языка.

«Благоразумному» употреблению, т. е. употреблению знатоков, хорошо изучивших «славенские» книги (грамматику), Третьяков противопоставляет употребление невежд, которое он называет «подлым», «простонародным», «площадным» и т. п. Ср. в «Разговоре об орфографии»:

С умом ли общим употреблением называть, какое имеют деревенские мужики, хотя их и больше, нежели какое цветет у тех, которые лучшую силу знают в языке? Ибо годится ли перенимать речи у сапожника, или у ямщика? А однако все сии люди тем же говорят языком, что и знающие; (то есть, которые или хорошее имеют воспитание, или при дворе обращаются, или от знатных рождены, или в науках, и в чтении книг с успехом упражнялись) но не толь исправным способом, природным языку, коль искусны. Первые говорят так, как они для нужды могут; но другие, как должно, и с рассуждением.

(Третьяков 1748: 315)

В эпитеты «мужицкий», «сельский», «подлый», «простонародный» и т. п., характеризующие такое употребление, Третьяков вовсе не обязатель-

но вкладывает социолингвистическое содержание: как правило, они равнозначны для него понятиям «неискусный», «неученый» и в ряде случаев могут подразумевать разговорное употребление как таковое (ср.: Успенский 1985: 188–193; Успенский 1996: 366–372).

§ 2. «Эпистола о русском языке» Сумарокова: проблемы языка и стиля

Анализируя сумароковскую «Эпистолу о русском языке» — произведение, фактически приведшее к началу открытой войны между Третьяковским и Сумароковым (см. § I–3), — мы обнаруживаем в ней, вообще говоря, те же положения, которые ранее, в 1740-х годах, выдвигали Третьяковский и Ломоносов. В то же время нельзя не заметить, что эти положения представлены здесь в несколько ином сочетании и акценты над ними расставлены Сумароковым не совсем так, как в сочинениях его конкурентов.

Начальные строки «Эпистолы...» посвящены защите тезиса о высоком достоинстве русского языка, потенциально не уступающего культивируемым языкам Западной Европы:

- 1 Для общих благ мы то перед скотом имеем,
Что лутче, как они, друг друга разумеем,
И помощью слов пространна языка,
Все можем изъяснить, как мысль ни глубока.
 - 5 Описываем все и чувство и страсти,
И мысли голосом делим на мелки части.
Привя драгой сей дар от щедрога Творца,
Изображением вселяемся в сердца.
То, что постигнем мы, друг другу сообщаем,
 - 10 И в письмах то своих потомкам оставляем.

Но не такая, так полезны языки,
Какими говорят Мордва и Вотяки:
Возьмем себе в пример словесных человек:
Такой нам надобен язык, как был у Греков,
 - 15 Какой у Римлян был, и следуя в том им,
Как ныне говорят Италия и Рим,
Каков в прошедший век прекрасен стал Французской.
Иль на конец сказать, каков способен Русской.
- (Сумароков I: 331)

Сумароков недвусмысленно указывает, что русский язык должен отличаться от таких языков, которые не имеют литературной традиции («какими говорят Мордва и Вотяки»), — ему надлежит встать в один ряд с языками «словесных человеков» (выражение «словесный человек» соотносится с латинским «*homo litteratus*») ¹³⁹. Одновременно подчеркивается, что языки Западной Европы обрели совершенство благодаря развитой литературе: так, французский язык стал прекрасным именно в «прошедший век», т. е. в результате деятельности великих французских писателей. Русский язык способен пройти тот же путь и обладает необходимым для этого лексическим богатством:

Довольно наш язык в себе имеет слов;
20 Но нет довольнаго числа на нем писцов.
(Там же)

Заметив, что в России еще не создана достаточно развитая литературная традиция, что в ней мало писателей («писцов»), Сумароков переходит далее (стихи 21–58) к критике плохих русских писателей (эта часть эпистолы рассмотрена нами в § I–3.1), после чего формулирует стилистические нормы для прозаических жанров.

Надо сказать, что «Две эпистолы» охватывают правила «обоего красноречия» — прозы («Эпистола о русском языке») и поэзии («Эпистола о стихотворстве») ¹⁴⁰ и в совокупности образуют нечто вроде краткого риторико-поэтического руководства для будущих «писцов», стараниями которых, по замыслу Сумарокова, и должен совершенствоваться русский язык ¹⁴¹ (показателен тот факт, что в 1774 г., публикуя новую редакцию своих эпистол, Сумароков сливает их тексты воедино и дает получившемуся сочинению название: «Наставление хотящим быти писателями»).

Прозаические жанры, описываемые в первой эпистоле Сумарокова, — это бытовое письмо и публичная речь:

Письмо, что грамоткой простой народ зовет,
60 С отсутствующими обычну речь ведет:
Быть должно без затей и кратко сочиненно,
Как просто говорим, так просто изъясненно,
Но кто ненаучен исправно говорить,
Тому не без труда и грамотку сложить.
65 Слова, которыя пред обществом бывають,
Хоть их пером, хотя языком предлагають,
Гораздо должны быть пышние сложены,
И риторски б красы в них были включены,

Которья в простых словах хоть необычны;
70 Но к важности речей потребны и приличны;
Для изъяснения рассудка и страстей,
Чтоб тем входить в сердца и привлекать людей.
Нам в оном щастлива природа путь являет
И двери чтение к искусству отверзает.
(Сумароков I: 333)

Ср. первоначальный вариант стихов 61–64 в рукописи «Двух эпистол»:

Оно составлено быть должно без витеек¹⁴²;
Нет хуже ни чего ненадобных затеек.
Нам можно всяко их писать как мы хотим,
Однако должно так как просто говорим.
(ААН, разр. II, оп. 1, № 132, л. 3)¹⁴³

Наряду с названными прозаическими жанрами Сумароков рассматривает в своей эпистоле искусство перевода, посвящая ему довольно много места (стихи 75–94), сообразно с той важной ролью, которую это искусство играло в литературном процессе середины XVIII в. Излагая свои представления о том, «какой похвален перевод», Сумароков критикует современных переводчиков за буквализм и копирование синтаксиса оригинала (возможно, имея при этом в виду Тредиаковского — ср. § I–3.1). Еще раз воздав затем хвалу русскому языку:

95 Язык наш сладок, чист и пышен и богат;
Но скупно вносим мы в него хороший склад
(Сумароков I: 334)

— он переходит к практическим советам, адресуемым тому, кто хочет «правильно писать», овладеть «исправным слогом». Совершенно недостаточно, с точки зрения Сумарокова, выучиться читать по складам и далее совершенствоваться в русском языке, переписывая давно устаревшие книги, как это делают подьячие (ср.: Успенский 1996: 362, 395–396; Живов 1990: 82–83):

Лиш только ты склады немного поучи,
Изволь писать Бову, Петра златы ключи.
105 Подьячий говорит: писание тут нежно,
Ты будеш человек, учися лиш прилежно.
И я то думаю: что будеш человек;
Однако грамоте не станеш знать во век.
(Сумароков I: 334)

То, что «нежно» для подьячего, очевидно, расценивается Сумароковым как вульгарный, псевдокнижный язык; учиться, подчеркивает он, нужно не по книгам типа «Бовы», а у образцовых авторов:

Перенимай у тех, хоть много их, хоть мало,
Которых тщание искусству ревновало,
115 И показало им, коль мысль сия дика,
Что не имеем мы богатства языка.

(Там же)

Дополнительным источником образования, по Сумарокову, могут служить церковные книги:

Имеем сверх того духовных много книг:
Кто винен в том, что ты Псалтыри не постиг,
И бегучи по ней, как в быстром море судно,
130 С конца в конец раз сто промчался безразсудно.
Коль, АЩЕ, ТОЧИЮ, обычай истребил;
Кто нудит, чтоб ты их опять в язык вводил?
А что из старины поныне неотменно,
То, может быть тобой повсюду положенно.
135 Не мни, что наш язык, не тот, что в книгах чем,
Которы мы с тобой, не русскими зовем.
Он тот же, а когда б он был иной, как мыслиш,
Лиш только от того, что ты ево не смыслиш;
Так что ж осталось бы при Русском языке?
140 От правды мысль твоя гораздо в далеке.

(Там же: 335)

Как видим, Сумароков — точно так же, как Тредиаковский и Ломоносов в этот период, — выдвигает тезис о единстве церковнославянского и русского языка¹⁴⁴ и утверждает, что лексическое богатство церковнославянского может служить нуждам нового литературного языка¹⁴⁵ — за исключением тех слов, которые «истребил обычай», т. е. архаизмов¹⁴⁶. Вместе с тем позиция Сумарокова отличается от позиции Тредиаковского: Тредиаковский, как уже говорилось, провозглашает церковнославянскую книжность фундаментом литературного языка и единственным мерилom его чистоты для высоких жанров, Сумароков же упоминает ее лишь как важный, но не первый по порядку, источник обучения начинающего писателя («Имеем сверх того духовных много книг»). Стержнем его концепции оказывается, таким образом, идея подражания образцовым авторам. При этом выявляется противоречивость эпистолы Сумарокова, ибо

сам он вынужден здесь же констатировать, что таких авторов в России еще нет или почти нет:

Довольно наш язык в себе имеет слов;
20 Но нет довольного числа на нем писцов
(Там же: 331)

117 Сердись, что мало книг у нас, и делай пени:
Когда книг Русских нет, за кем идти в степени?
(Там же: 334)

Правда, первоначальный (рукописный) вариант «Двух эпистол» сохранил достаточно положительные отзывы о Феофане Прокоповиче и Кантемире, но впоследствии Сумароков снял их (см. § I–3.2)¹⁴⁷; тем самым его декларация о необходимости подражать хорошим писателям («хоть много их, хоть мало») приобрели общий и абстрактный характер. Чувствуя, возможно, уязвимость своей позиции, Сумароков вынужден был апеллировать к индивидуальному вкусу начинающего писателя, его способности самостоятельно сформировать свой язык, выбирая в читаемых книгах — не обязательно безупречных — то, что может пригодиться в писательской практике:

Однако больше ты сердися на себя,
120 Иль на отца, что он не выучил тебя¹⁴⁸,
А естли б юность ты не прожил своевольно;
Ты б мог в писании искусен быть довольно.
Труdolюбивая пчела себе берет,
Отвсюду, то, что ей потребно в сладкий мед,
125 И посещающа благоуханну розу,
Берет в свои соты, частицы и с навозу.
(Там же: 334–335)

Заслуживает внимания и еще один нюанс рассуждений Сумарокова, имеющий, как кажется, немаловажное значение в контексте его последующей полемики с Третьяковским. В уже цитированном выше фрагменте эпистолы, посвященной характеристике простейшего прозаического жанра — бытового письма, — Сумароков связывает минимальный уровень владения литературным языком с умением «исправно говорить»:

Письмо, что грамоткой простой народ зовет,
60 С отсутствующими обычну речь ведет:
Быть должно без затей и кратко сочиненно,

Как просто говорим, так просто изъясненно.
Но кто не научен исправно говорить,
Тому не без труда и грамотку сложить.

(Там же: 333)

Этот фрагмент может быть сопоставлен со следующими стихами из «Эпистолы о стихотворстве»:

11 Нельзя, чтоб тот себя письмом своим прославил,
Кто грамматических не знает свойств ни правил,
И правильно письма не смысла сочинить,
Захочет вдруг творцом и стихотворцем быть.

(Там же: 336)

Создается впечатление, что Сумароков излагает здесь ту же мысль и что умение «исправно говорить» равнозначно для него знанию «грамматических правил»; слово *исправно*, судя по всему, означает «правильно, без ошибок», ср. в «Эпистоле о русском языке»:

100 А правильно писать потребно всем уметь.
Но лзя ли требовать от нас исправна слога?

(Там же: 334)

Таким образом, говоря об элементарной грамотности, необходимой для составления простейшего текста на литературном языке, Сумароков подразумевает одновременно и устную, и письменную речь, которые, очевидно, не противопоставлены в его сознании (во всяком случае, разговорная речь в рассматриваемом фрагменте «Эпистолы о русском языке» взята явно не в том ее аспекте, который противопоставляется грамматическим правилам)¹⁴⁹.

Здесь намечается расхождение Сумарокова с Третьяковским, который в 1740–1750-х годах требует четкого разграничения литературного языка и разговорной речи, — в частности, в своем втором трактате о прилагательных (1755 г.) Третьяковский прямо заявляет:

Никто не пишет ни письма о домашнем деле, чтоб он не тщался его написать отменнее от простаго разговора.

(Пекарский 1865: 109)

Вполне вероятно, что он полемизирует здесь именно с эпистолой Сумарокова.

§ 3. «Письмо от приятеля к приятелю»: вопросы литературного языка и проблема дифференциации жанров

Итак, суждения о русском литературном языке, содержащиеся в эпистоле Сумарокова, не отличались оригинальностью¹⁵⁰ и в целом не вступали в противоречие с тем, что в это время (вторая половина 1740-х годов) говорил Третьяковский. Закономерным образом в «Письме от приятеля к приятелю» трудно обнаружить полемику с теоретическими постулатами, изложенными в сумароковской эпистоле¹⁵¹. В то же время «Письмо...» является первым документом, обнажающим коренное различие принципов, лежавших в основе литературно-языковой деятельности Третьяковского и Сумарокова. В ходе обстоятельного и скрупулезного критического разбора напечатанных сочинений Сумарокова (двух од и двух трагедий) Третьяковский впервые четко обозначает основные контуры своей новой языковой программы (ср.: Успенский 1985: 158–160) и одновременно раскрывает существо той тенденции в развитии русского литературного языка, которая просматривается в творчестве его соперника¹⁵².

Выработанная в течение 1740-х годов новая ориентация Третьяковского в вопросах языка целиком определяет перспективу, в которой им воспринимается и оценивается творчество Сумарокова. Провозглашая церковнославянские книги фундаментом литературного языка, Третьяковский осуждает своего противника за то, что в его сочинениях под давлением «подлого» употребления (т. е. разговорного узуса) искажается семантика слов, которая, по мнению Третьяковского, должна определяться текстами церковных книг:

должно видеть ложныя знаменованія, данныя от Автора словам, а сие происходит от того, что Автор отнюд не знает кореннаго нашего языка Славенскаго. Пишет он *коль* производя от подлаго *коли*, за *когда* и *ежели*, весьма неправо и развращенно [...] Пишет же Автор *отселе* за *отсюда*, не зная, для того что *отселе* значит *отныне*. Пишет он *область* за *власть* ложно ж [...] Пишет он и *довлеют*, за *долженствуют* [...] однако, слово *довлеет*, значит *довольно есть*, а не *должно есть*¹⁵³. Но славное в Гамлете слово *поборник*, в дейст. II в явл. I выговоренное Клавдием, сколько в ложном знаменовании употреблено, столько и в смешном, для того что сие показывает, что или Автор мало бывает в церкви на великих вечернях, и на всеобщих бдениях, или бывает да не тогда, когда первый глас поется: ибо инако, то б Автор мог услышать в Богородичне начинающемся *Всемирную славу*, что слово *поборник* значит не *противника*, но *защитника*, и *споспешника*. Следовательно, Автор употребил сие слово за *противника*, говоря,

Се Боже пред Тобой сей мерский человек,
Который срамотой одной наполнил век,
Поборник истинны, безстыдных дел рачитель,

крайно в ложном знаменовании [...] К словам употребленным в ложном же знаменовании от Автора принадлежит и то, что в Гамлете в I дейст. в явл. 2 говорит Гертруда сыну своему, чтобы он бежал от тех мест, на которых они находились, ибо под ними, говорит она, *твердь трясется*. Но кто Славенский наш язык знает; тот совершенно ведает, что чрез слово *твердь* разумеется у нас [...] небо.

(Куник II: 479–480)

Кроме погрешностей в «знаменованиях» слов, Третьяковский обнаруживает в сочинениях Сумарокова и ряд нарушений сочетаемости, которая, как он считает, также должна регулироваться церковнославянскими образцами:

Автор положил глагол *спасаю* с родительным падежем без предлога *от*. Мы прочие все положили б сию речь так: *Ты от грозного меча спасаешь*, а не *Ты грозного меча спасаешь*. Но Автору угодно писать по новому. Впрочем, сколько его сие сочинение ни новое, и ни противное языку; однако он ясно о себе показал, что он мало читывал молебный канон называемый Параклис: ибо там точно, да и праведно, стоит: *от тяжких и лютых мя спаси*. Не лучше ль по сему Автору приняться за наши прежде книги, дабы научиться правильному сочинению? Расин научит токмо вздыхать по пустому; а Боало-Депро всех извить и лучше себя: но оба сии нашему языку не научат.

(Там же: 449)

Как видим, церковнославянские книги здесь прямо противопоставляются сочинениям западноевропейских авторов. Ср. еще:

на жизнь алкать, сочинено весьма странно: ибо глагол *алчу* есть самостоятельный, и не правит никаким падежем, то есть, говорится просто *алчу*. Пусть прочтет автор послания Святаго Апостола Павла, то и увидит во многих местах мою правду, а свою превеликую погрешность [...] Во всех сих местах глагол *алчу* стоит самостоятельно, как то называют наши Грамматисты.

(Там же: 478)

Показательны и те критические замечания Третьяковского, которые касаются «развращенных ударений», — по его мнению, у Сумарокова

неправо ударяется *вреднейший*, за *вреднейший*; *освирепел*, за *освирепел*; *разрушил*, за *разрушил*; *важнейшие*, за *важнейшие*; *изыдите*, за *изыдите*; *кромѣ*, за *кромѣ*; *мечне* за *мечное*; сие ж слово *против*, пишет он непостоянно *протів* и *протів*; но первое ударение есть неправое.

(Там же: 481)

Из приведенных Третьяковским примеров можно заключить, что источником акцентной нормы для него главным образом служат церковные книги, несмотря на то что он в данном случае не ссылается на них 154.

Отдельно должен быть рассмотрен ряд критических замечаний Третьяковского, изобличающих неумение Сумарокова правильно «выбирать слова» в высоких жанрах. Так, анализируя одну из од своего противника, Третьяковский иронически вопрошает:

Помнит ли почтенный Автор, что он Оду сочинял, то есть самый высокий род стихотворений? Но положим, что он в твердой был памяти; то для чего ж не старался он о выборе слов? Ода не терпит обыкновенных народных речей: она совсем от тех удаляется, и приемлет в себя токмо высокие и великолепные. По сему, чего б ради ему не положить *воззри*, вместо *взгляни*?

(Там же: 456)

Далее в разборе той же оды он замечает:

слово *миг*, есть подлое, и следовательно не одическое. Вместо его высоким стилем говорится *мгновение ока*.

(Там же: 459)

Относя к высшим ступеням стилистической иерархии жанров не только оду, но и трагедию (см. подробнее § II–4) 155, Третьяковский осуждает также аналогичные ошибки в сумароковских трагедиях:

худо он умеет слова́ выбирать: ибо пишет в Трагедиях *опять* за *паки*, *этот* за *сей*, *эта* за *сия*, *это* за *сие*.

(Там же: 476)

Сюда же, по-видимому, примыкают и случаи «неправого» и «досадного нежному слуху» выбора флексий (опять-таки в одах и трагедиях): *твоей державы* вместо *твоя державы* (456), *любезной дочери* вместо *любезныя дочери* (462), *красы безвестной* вместо *красы безвестныя*, *молнья* вместо *молния*, *к престолу Божьему* вместо *к престолу Божиему* (469), *паденье* вместо *падение*, *отмщенье* вместо *отмщение* и т. п., *Офелю*, *Полонья* вместо *Офелию*, *Полония* (477)¹⁵⁶.

Во всех этих случаях полемика Третьяковского не распространяется на общие лингвистические установки, ограничиваясь вопросом о стилистической дифференциации жанров¹⁵⁷. Предвосхищая ломоносовское «Предисловие о пользе книг церковных», Третьяковский устанавливает здесь связь между генетической принадлежностью и стилистической характеристикой слова; соответственно, поскольку славянизмы наделяются

ореолом «высокости и великолепия», умение «выбирать слова» для таких жанров, как ода и трагедия, состоит, по Третьяковскому, в приискании лексических и морфологических славянизмов на место возможных коррелятов-русизмов (разумеется, при том условии, что эти славянизмы не вышли из литературного употребления — т. е. не стали архаизмами — и понятны просвещенному читателю) — например, в постановке *воззри* вместо *взгляни*, *любезныя* вместо *любезной* и т. п.¹⁵⁸ Другие жанры, очевидно, не требуют, чтобы автор столь же усиленно «старался о выборе слов» — в них допускаются и русизмы.

Оба фундаментальных порока Сумарокова — как искажение семантики слов и нарушение законов их сочетаемости, укорененных в церковно-книжных текстах, так и неумение находить «избранные слова» для высоких жанров, — объясняются в глазах Третьяковского одним и тем же:

Толикии недостатки [...] проистекают из первого и главнейшаго сего источника, именно ж, что не имел в малолетстве своем Автор довольнаго чтения наших Церковных книг; и потому нет у него ни обилия избранных слов, ни навыка к правильному составу речей между собою.

(Там же: 495–496)

§ 3.1. Полемика о мифологических образах

Мы видим, что полемика о литературном языке в принципе оказывается связанной с проблемой дифференциации жанров: высокие жанры предполагают высокий, славянизированный стиль — тем самым славянизация языка предстает как формальный признак высоких жанров. С этой же проблемой связана и полемика о мифологических образах, которая содержится в «Письме от приятеля к приятелю». Третьяковский критикует здесь Сумарокова не только за недостаточно высокий стиль его од, но одновременно и за использование в них мифологических образов. При этом с точки зрения Третьяковского мифологическое «баснословие» недопустимо именно в высоких жанрах, тогда как в низких, несерьезных жанрах — в частности, в песне — оно уместно. Соответственно, он упрекает Сумарокова за то, что тот в своих одах упоминает «ложных», «поганских» богов:

на что толь в важной Оде, коею Автор Благочестивейшую Самодержицу нашу воспеть по достоинству тщался, Баснословец Гомер [...] и ложныи Боги? [...] Стих сей, пускай Гомер Богов умножит, есть и ложный по мысли, и нечестивый по разуму.

(Куник II: 455)

Боже мой! сколько Автор положил в [...] сии строфы прямыя и баснословныя истории! Да на что все сие толикое велеречие?

(Там же: 460)

Кого почтенный Автор разумеет [...] чрез *Нимф*, кои с покоем ждут *Авроры*, того я не знаю: знаю, что Нимфы были баснословные Богини; а что им в сей строфе дѣла, и какую оне приносят собою, и именем своим толь важной оде, а не песенке, красоту, о том пускай Автор нам скажет, буде ему угодно.

(Там же: 463)

не знаю, пристойно ль, чтоб поганский Божок внесен был [...] от сочинителя Христианина, и вручал бы свой скиптр Правовойнейшему Государю. О сем пускай благоразумнейшии рассуждают: но мне в сочинениях толика важности нѣ-любы ни Нимфы, ни Нептуны, ни другие подобные сумозбродные тени: ибо можно без всех сих пúстошей обойтись [...] Однако, в и гру ш ка х, или в некотором баснословном совсем сочинении, я не порочу сих Нимф, Нептунов, Беллон, Юнон, и Аполлинов, ведая, что оне несколько оживляют пустую или неважную, или всеконечно по всему баснословнаго рода матѣрию.

(Там же: 465)

на что сии Нептуновы песнопевцы здесь? Не можно ль бы Христианину было и без них обойтись толь в важном описании? Боже преблагий! Благочестивейшему Императору, истиннейшему Христоролюбцу, и правовойнейшему Христианину, в вере скончавшемуся, Богомерския Тритоны песнь поют!

(Там же: 467)¹⁵⁹

Таким образом, Третьяковский протестует против упоминания языческих богов в высоких жанрах, где языческая мифология неизбежно смешивается с христианскими образами. Позиция Третьяковского ближайшим образом соответствует позиции теоретиков французского классицизма — она отвечает как позиции «древних» (в частности, Буало), которые протестуют против смешения христианских и языческих элементов, так и позиции «новых», которые выступают против мифологических образов в серьезных жанрах (ср.: Живов и Успенский 1996: 460–464, 509–514).

Диаметрально противоположным образом трактует этот вопрос Сумароков в своей «Эпистоле о стихотворстве» (1748 г.). Как известно, «Эпистола о стихотворстве» была задумана как свободное подражание «Поэтическому искусству» Буало; на этом фоне оказываются особенно

заметными отличия Сумарокова от Буало — если совпадения с Буало могут быть случайными, то расхождения с ним всегда имеют сознательный, принципиальный характер. Эти отличия касаются, в частности, использования мифологических образов. Так, если Буало выступает против смешения христианских и языческих элементов в героической поэме, то Сумароков говорит о необходимости использования мифологических образов в высоких жанрах, в сущности провозглашая возможность такого смешения: поскольку высокие жанры в России ассоциируются с церковнославянской литературно-языковой традицией (прежде всего с традицией панегирической литературы), введение мифологических образов неизбежно должно приводить именно к тому, против чего выступал Буало. Так, описывая героическую поэму («эпический стих») Сумароков говорит:

Сей стих есть полн претворств, в нем добродетель смело
Преходит в божество, приемлет дух и тело.
Минерва мудрость в нем, Дияна чистота,
130 Любовь, то Купидон, Венера красота.
Где гром и молния, там ярость возвещает
Разгневанный Зевес, и землю устрашает.
Когда встает в морях волнение и рев
Не ветер то шумит, Нептун являет гнев.
135 И Ехо есть не звук, что гласы повторяет,
То, Нимфа во слезах Нарцисса вспоминает.

(Сумароков I: 340)

Рассуждая об оде, Сумароков также говорит о мифологических образах как характерной черте одического стиля:

Гремящий в оде звук, как вихорь слух пронзает.
Хребет Рифейских гор далеко превышает.
105 В ней молния делит на полы горизонт,
То, верьх высоких гор скрывает бурный понт.
Едип гаданьем град от Сфинкса избавляет,
И сильный Геркулес злу Гидру низлагает.
Скамандрины брега богов зовут на брань.
110 Великий Александр кладет на Персов дань.
Великий ПЕТР свой гром с берегов Бальтийских мечет,
Российский меч во всех концах вселенной блещет.

(Там же: 339)

Одновременно Сумароков, в отличие от Буало (или Тредиаковского), заявляет, что в других (невысоких) жанрах подобная образность неуместна:

331 Слог песен должен быть, приятен, прост и ясен,
Витийств не надобно; он сам собой прекрасен
[.....]

335 Не делай из Богинь красавице примера,
И в страсти не вспевай: Прости моя Венера,

Хоть всех собрать Богинь, тебя прекрасней нет:
Скажи прощаяся: Прости теперь мой свет!

347 Когда с возлюбленной любовник разстанется,
Тогда Венера в мысль ему не попадется.

(Там же: 346)

Соответственно, пародируя песни Тредиаковского, Сумароков может использовать мифологические образы: такие выражения, как «богиня всей любви» в песенке Тресотиниуса, «любви божок» в песне «О приятное приятство...», «богиня красоты» в стихах Критициондиуса из заключительного явления «Чудовищ» могут с равным успехом рассматриваться и как признаки старомодного галантного стиля (см. выше, § I–5.3), и как наименование мифологических персонажей (таких, как Венера, Купидон и т. п.)

Таким образом, мифологическая образность выступает у Сумарокова как формальный признак высокого поэтического стиля, принятого в высоких жанрах: она несет ту же функцию, что и славянизация языка. Это разительно отличает позицию Сумарокова от позиции как Буало (которому он стремится подражать в других случаях), так и Тредиаковского.

Необходимо заметить, что смешение христианских и языческих элементов, против которого возражают теоретики классицизма, характерно для эстетики барокко. Таким образом, Сумароков пытается соединить две литературные традиции — барокко и классицизма, распределив их по жанрам: традиция барокко соотносится с высокими жанрами, традиция классицизма — с невысокими: иначе говоря, если высокие жанры мыслятся в эстетическом коде барокко, то невысокие жанры мыслятся в коде классицизма. То же делает и Ломоносов: так складывается литературная традиция.

Эта традиция создается в условиях литературной борьбы. Действительно, совершенно иную позицию по отношению к мифологическим образам мы наблюдаем у Тредиаковского, который пытается ориентироваться исключительно на эстетику классицизма. Вслед за французами (особенно

«новыми») Тредиаковский, как мы видели, протестует против мифологических образов в высоких жанрах, т. е. в серьезной («важной») литературе, но допускает их в невысоких жанрах, «в игрушках». В результате, если для Сумарокова мифологическая образность ассоциируется с высоким стилем (выступая как один из признаков этого стиля), то для Тредиаковского она ассоциируется, напротив, с низким, игровым стилем, не предполагающим важность содержания.

Если на Западе высокие жанры могут в принципе связываться либо с христианской, либо с античной культурной традицией, то в России (где не было Ренессанса) они, как правило, связаны с христианской, церковной традицией. При этом для Тредиаковского (как и для теоретиков французского классицизма) высокие жанры могут ассоциироваться с христианской тематикой в плане содержания; между тем для Сумарокова они в принципе ассоциируются с церковной литературной традицией в плане выражения, т. е. с традицией проповеди и панегирика. Но церковная литература в России в описываемый период продолжает традицию барокко. Действительно, русская духовная культура нового времени (актуальная для Сумарокова) формируется в русле влияния западного барокко; эта культура в значительной степени создается выходцами из Юго-Западной Руси, носителями барочной традиции. Поскольку для барокко характерно смешение христианских и мифологических элементов, это смешение оказывается принятым и в духовной культуре. В силу своего консерватизма духовная культура продолжает сохранять барочный облик и тогда, когда барочные принципы на Западе теряют свою актуальность. Соответственно, оригинальные тексты, которые создаются в это время на церковнославянском языке — в рамках церковной литературы, — это, как правило, барочные тексты.

Именно поэтому Сумароков ассоциирует барочную эстетику с высоким стилем: он ориентируется на русскую поэтическую традицию, поскольку торжественная ода в России генетически связана с панегириком и проповедью, сложившимися в условиях барочной культуры (см.: Соболевский 1890; Живов 1981: 65–70; Живов и Успенский 1983: 47–48; Живов 1990: 58–59; Успенский 1994: 133–134; Живов и Успенский 1996: 492). Ориентация на церковнославянский язык, характерная для высокого стиля, естественным образом объединяется при этом с ориентацией на церковную литературу. Между тем Тредиаковский ориентируется на французскую литературную традицию: в этой перспективе барочные тексты предстают как нечто архаичное или же периферийное (в частности, они могут ассоциироваться с любовными песнями петровской эпохи).

Существенно, что как барокко, так и классицизм усваиваются в России в процессе общей ориентации на западную культуру. Это определяет специфику их рецепции: на Западе барокко и классицизм предстают как результат органического развития литературы и искусства, в Россию же они приходят почти одновременно. И то и другое литературное направление может объединяться в рамках новой русской культуры, получая при этом новую функцию. То, что на Западе предстает (в диахроническом плане) как разные стадии процесса культурной эволюции, в России прежде всего ассоциируется с западной культурой. Таким образом, то, что на Западе находится в антитегическом противопоставлении (поскольку в процессе культурной эволюции новое отталкивается от старого), в России может сочетаться, объединяясь в рамках общей культурной ориентации. В результате происходит перераспределение эстетических кодов. Так Сумароков соединяет эстетику барокко и классицизма, которые соотносятся у него с разными жанрами. Вполне закономерно это вызывает реакцию Третьяковского, который пытается ориентировать русскую литературу на эстетику французского классицизма¹⁶⁰.

§ 4. «Ответ на критику»: проблема стилистической иерархии жанров и соотношение позиций Третьяковского и Сумарокова

Анализируя «Письмо от приятеля к приятелю», мы смотрели на Сумарокова глазами Третьяковского; теперь мы попытаемся сопоставить оценки, содержащиеся в этом трактате, с полемическими высказываниями Сумарокова в «Ответ на критику» и описать реальное соотношение лингвостилистических позиций этих двух писателей.

Как мы видели, Третьяковский обвинял Сумарокова в «подлом», «площадном», «сельском» употреблении: «у Автора и сельское употребление есть правильное и красное», «все ж то не основано у него на Грамматике, и на сочинении наших исправных книг, но на площадном употреблении», «многие он речи составляет подлым употреблением», «настоящая деепричастия за прошедшия пишет по площадному» (Кунин II: 469–470, 476, 477; ср. также 459, 479, 482). Во всех этих случаях критиковался неправильный выбор слов или словоформ в одах и трагедиях. «Благоразумное» употребление, о котором писал Третьяковский в «Разговоре об орфографии», было для него впрямую связано со «славенским» языком как основным источником лексического изобилия и фун-

даментом лексико-грамматической нормы: все, что выходило за рамки такого «благоразумного» употребления, могло квалифицироваться как употребление «подлое». Основой литературно-языковой концепции Тредиаковского были понятия «знания» и «искусности»; естественно, что при этом Тредиаковский подчеркивал необходимость дистанции между языком высоких литературных жанров и разговорной речи¹⁶¹.

В своей антикритике Сумароков главным образом защищается именно от обвинений в неправильном выборе слов и в «подлости»:

Этот, эта, это, за сей, сия, сие, имею я за вольность, что в Оде положить нельзя, а в Трагедиях, в некоторых местах полагать можно; ибо они слова не чужестранные и не простонародныя: да я ж кладу их и очень редко.

Братиев вместо *братий*, есть вольность же, так же *следствиев*, и прочее: а *братиев* есть и весьма вольность малая; ибо хотя *братий* и правильные, нежели *братиев*; однако вместо *братиев* сокращенно *братьев* еще употребительные нежели *братий*: *зело зело братьев я здесь в угодность ево положил много*¹⁶². А я употреблению с таким же следую рачением как и правилам: правильные слова делают чистоту, а употребительные слова из склада грубость выгоняют, на пример: *Я люблю сего, а ты любишь другаго*, есть правильно; но грубо. *Я люблю етова, а ты другаго*. — От употребления и от изгнания трех слогов *го* и *гаго* слышится приятнее. Вот для чего я это делаю, а не от незнания, как гневаясь на меня г. Т. говорить изволит.

Кладет в порок что я пишу *опять* за *паки*; но прилично ли положить в рот девице семнадцати лет, когда она в крайней с любовником разговаривает страсти, между нежных слов *паки*, а *опять* слово совершенно употребительное, и ежели не писать *опять* за *паки*, так и *который*, *которая*, *которое*, надобно отставить и вместо того употреблять к превеликому себе посмешеству, не употребительные ныне слова *иже*, *яже* и *еже*, которые хорошо слышатся в церковных наших книгах, и очень будут дурны, не только в любовных, но и в геройских разговорах.

Правилы, *правы*, *леты* и прочия многия среднего рода слова, во множественном пишу я вместо *правила*, *права*, *лета*, и проч. от употребления, а я и общее употребление за устав же почитаю. Мне кажется все равно, *права* и *правы*, *лета* и *леты*. *Тронуть сердце*, вместо *привесть в жалость*, говорит весь свет; так для чего, таких мне слов не употреблять, которых знаменование все люди знают и которые все употребляют.

Это кажется мне хуже, что г. Т. сделал себе правилы отменные ото всего общества, и только сам им следует: пишет разделяя пречудно роды: *которые*, *которые*, *которые*. *Други*, *другие*, *другия*. *Любовныи*, *любовные*, *любовныя* и проч. [...] ¹⁶³

Оба не грешат, и тот кто пишет *приятство*, и тот кто пишет *приятство* [...]

Вольности *Паденье, Желанье, за Падение, Желание* и протч. называет он подлым употреблением. А то употребляют все, лутче бы он говорил, что то не правильно, а не в подлом употреблении. Да таких вольностей в Немецком Стопосложении, на которое он ссылается, тьма [...]

Напоследок есть столько ж правильно, как *впоследок*, а я пишу и то и другое.

Увидя за увидевши и протчее подобное тому, все малыя вольности [...]

(Сумароков X: 97–100)

Из приведенного текста можно сделать несколько важных выводов.

Во-первых, Сумароков расходится с Третьяковским в решении проблемы поэтических вольностей, т. е. проблемы соотношения языка поэзии и языка прозы. Если Третьяковский в своем «Письме...» ведет критику с позиций последовательного пуризма, отрицая допустимость любых отклонений от грамматической нормы как в прозаических, так и в поэтических сочинениях¹⁶⁴, то Сумароков в «Ответе...» выступает решительным защитником поэтических вольностей, причем его взгляды, как и в некоторых других отношениях, обнаруживают в данном случае совпадение с взглядами молодого Третьяковского. Действительно, в «Новом и кратком способе...» 1735 г. среди перечисляемых Третьяковским «вольностей» мы находим именно те, которые он осуждает в 1750 г., критикуя Сумарокова¹⁶⁵.

Во-вторых, Сумароков и Третьяковский по-разному адаптируют теорию «двойного» употребления. Третьяковский связывает «хорошее» («благоразумное») употребление с лексико-грамматическими нормами, укорененными в церковнославянском языке; все, что не укладывается в эти нормы, подлежит, с точки зрения Третьяковского, изгнанию из литературного языка или оттеснению на его дальнюю периферию и клеймится как «подлое» употребление (ясно, что при таком подходе «подлое» употребление не обязательно включает социальные коннотации и может совпадать с ненормализованным употреблением в самом общем его понимании, т. е. с разговорным узусом). Сумароков, как кажется, ведет отсчет не от «хорошего», а от «дурного» употребления, относя к нему — в соответствии с европейской лингвистической традицией — архаизмы (*аще, точию* — «Эпистола о русском языке»; *иже, яже, еже* — «Ответ на критику»), канцеляризмы, заимствования и вульгаризмы — именно последние и трактуются им как «подлое» употребление (т. е. строго в социолингвистическом плане). Все, что не несет выраженного отпечатка «дурного» употребления, оценивается как «хорошее» («общее») употребление. Этот подход не предполагает ни намеренного отталкивания от разговорной речи, ни специальной ориентации на нормализованный

язык: оставаясь в рамках «общего употребления», поэт может, вообще говоря, отклоняться от правил (ср.: «А то употребляют все, лутче бы он говорил, что то не правильно, а не в подлом употреблении»)¹⁶⁶ — возможность такого поведения предоставляют ему стихотворческие вольности¹⁶⁷. Следует отметить, что в «Ответе на критику» Сумароков, поставленный перед необходимостью защищаться от нападков Тредиаковского, порой ссылается именно на разговорное употребление, хотя в понятии «общего употребления», о котором он часто говорит и в «Ответе на критику», и в других своих работах, могут, вообще говоря, сливаться устная и письменная традиции. Важно, однако, то, что при любом возможном понимании этого термина Сумароков, в отличие от Тредиаковского, не воздвигает перед элементами разговорной речи преграду, мешающую им проникать в литературный язык.

В-третьих, Сумароков и Тредиаковский не совсем одинаково соотносят классицистическую иерархию литературных жанров с наметившейся стилистической градацией лексического состава русского литературного языка.

Етот, ета, ето за сей, сия, сие, имею я за вольность, что в Оде положить нельзя, а в Трагедиях, в некоторых местах полагать можно,

— пишет Сумароков, отвечая на критику Тредиаковского. Спор идет о словоупотреблении в трагедии: именно с этим жанром, как мы постараемся показать, связаны наиболее существенные разногласия Тредиаковского и Сумарокова. Хотя для Сумарокова, как и для Тредиаковского, славянизмы несомненно обладают стилистической «высотой» (это хорошо видно из приведенной нами цитаты), вопрос об обязательности употребления их в трагедии решается ими по-разному; объяснение этому следует, видимо, усматривать в разном подходе этих писателей к общим проблемам литературы и литературного языка.

Та смена культурно-языковой ориентации Тредиаковского, о которой говорилось выше (см. § II–1), закономерно перемещает в центр его внимания высокие литературные жанры и их язык. Из поэтических жанров сюда бесспорно относятся ода и эпическая поэма. Что касается трагедии, то Тредиаковский, с одной стороны, не считает для ее языка обязательной столь же высокую степень славянизации, какая необходима для оды, — в уже цитировавшейся рецензии на трагедию Сумарокова «Гамлет» он отмечает, что в некоторых местах этой трагедии автор пишет «весьма по славенски сверх Театра»; с другой стороны, он всячески подчеркивает «высокость» этого жанра, которую понимает прежде всего как удаленность от

«площадной» стихии, — в той же рецензии на трагедию «Гамлет» Третьяковский указывает, что Сумароков пишет «инде очень по площадному ниже Трагедии» (см. § I–3.1), а в «Письме...», критикуя Сумарокова, неоднократно напоминает о единстве оды и трагедии. Ср.:

сие [одинаковые рифмы в соседних строках] от всех осуждается в стихотворце, и еще больше, ежели род стихотворения есть высокий, каков долженствует быть в Одах, и в Трагедиях.

(Куник II: 469)

Как Ода, так и Трагедия не терпит площадного употребления.

(Там же: 482)¹⁶⁸

Весьма показательно и то, каким образом Третьяковский подает в своем прозаическом переводе «Послания к Пизонам», опубликованном в 1752 г. (в составе сборника «Сочинения и переводы...»), рассуждение Горация о театральных жанрах. Гораций оговаривает для драматурга возможность смены стилистических регистров:

Однако, иногда возносит голос и Комедия, так что и в ней гневающийся Хремет пышным ссорится словом: напротив того, часто и Трагическое Лице скорьбу свою изъясняет пешеходными речами. Телеф и Пелей, оба из Царей пришедши в бедность, и бывшии в изгнании, на театре отвергают надутыя и полтарафутныя слова, желая привести в сожаление зрителево сердце.

(Третьяковский 1752, I: 59–61).

Третьяковский, стремящийся ограничить использование в трагедии «пешеходных речей», снабжает эту фразу специальным примечанием, которое максимально сужает лазейку, оставленную для них Горацием:

Мнится, что Трагедии меньше случаев, к простым и народным словам, нежели Комедия может говорить высоко. Не токмо в гневе, но и во всякой наглой страсти употребляет она высоту [...] Что ж до Трагедии; то она, кажется, долженствует быть проста в скорби токмо, как то Гораций наставляет, и по нем Демреб.

(Там же: 60–61)¹⁶⁹

Противопоставляя в своем «Ответе...» трагедию оде, Сумароков преследует вполне очевидную цель: он хочет вывести важнейший классицистический жанр из сферы «высокости» и максимально сблизить его с жанрами среднего яруса, которые занимают в его творчестве центральное место. Самая возможность такого «перетягивания» трагедии в сторону высоких или в сторону средних жанров создавалась, видимо, двойственностью ее стилистического статуса. Из сочинений русских авторов эту двой-

ственность наиболее четко отразило «Предисловие о пользе книг церковных...» Ломоносова, рекомендовавшего писать «средним штилем»¹⁷⁰ все театральные произведения, «в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия», но в то же время допускавшего, что

может и первого рода [т. е. высокий] штиль иметь в них место, где потребно изобразить геройство и высокие мысли; в нежностях должно от того удаляться.

(Ломоносов VII: 589)

Видно, что трагедия как бы разделяется на два тематических поля, одно из которых связано с «геройством», а другое — с «нежностями» (т. е. с любовной темой), причем специально оговаривается недопустимость использования в частях, посвященных «нежностям», высокого стиля¹⁷¹.

Влияние тех же теоретических построений ощущается и в цитированном выше фрагменте «Ответа на критику»: Сумароков обосновывает свое право употреблять в трагедии *опять*, а не *паки*, тем, что невозможно «положить в рот девице семнадцати лет, когда она в крайней с любовником разговаривает страсти, между нежных слов *паки*» и, проводя параллель между *паки* и *иже*, *яже*, *еже*, пишет, что эти слова «хорошо слышатся в церковных наших книгах и очень будут дурны не только в любовных, но и в геройских разговорах».

Сопоставление *паки* и *иже* является чисто полемическим приемом: *иже* относится к числу «обветшалых» славянизмов — таких, как *аще*, *точию* и т. п.; *паки* же во времена Сумарокова употреблялось широко и свободно в самых разных текстах, употреблял это слово и сам Сумароков, причем не только в одах, но и в трагедиях (см.: Левин 1964: 86, 88). Не совсем ясно, сознательно или бессознательно идет на этот подлог Сумароков, но в любом случае важно то, что он поворачивает обсуждаемую проблему несколько иной стороной, чем Тредиаковский: вместо того чтобы отстаивать право на употребление слова *опять*, доказывает неупотребимость — в данном контексте — слова *паки*. Это лишний раз оттеняет разницу в установках Тредиаковского и Сумарокова (специальное отталкивание от разговорной стихии у первого писателя и отсутствие такого отталкивания у второго).

Весьма существенно, что слово «нежный», употребленное здесь Сумароковым, не только обозначает любовную тему, но может иметь также лингвостилистические коннотации и в этом качестве служить термином полемики о языке (см. подробнее: Успенский 1975: 66–68; Успенский 1985: 80–88; Успенский 1996: 385; Лотман и Успенский 1996: 477–484). В самом

деле, противопоставление «нежное (приятное)—жесткое (грубое)» вплоть до начала XIX в. неоднократно используется русскими теоретиками для постановки и разработки лингвистических проблем, наполняясь в разных ситуациях различным содержанием. Представляется, однако, что за разнообразными манифестациями данного противопоставления кроется одно и то же, которое в самом общем виде может быть описано как «искусное—неискусное» или «культивированное—некультивированное». Очень часто эта оппозиция осмысливается как «благозвучное—неблагозвучное», при этом — в определенных ситуациях — церковнославянские формы могут оцениваться как неблагозвучные (громкие, грубые, жесткие, суровые) и противопоставляться разговорным (нежным, приятным, сладким) формам. Именно о неблагозвучии «славянского» языка говорил когда-то (в 1730 г.) Третьяковский в предисловии к «Езде в остров Любви», и теперь, в 1750 г. на это же качество формы *сей* (в сравнении с разговорным *этом*) указывает Сумароков:

правильные слова делают чистоту, а употребительные слова из склада грубость выгоняют, например: *Я люблю сего, а ты любишь другаго* — есть правильно, но грубо. *Я люблю этого, а ты другаго* — от употребления и от изгнания трех слогов го и гаго слышится приятнее¹⁷².

Как и в случае с *наки*, Сумароков здесь совершает подлог, правда, несколько иного свойства — он, во-первых, переключает обсуждаемую проблему из плана стилистики в план благозвучия и, во-вторых, искусственно создает какофоническую конструкцию с тремя слогами *го* и *гаго*. Вместе с тем утверждение Сумарокова, что «слышится приятнее» как от изгнания этих трех слогов, так и «от употребления», заставляет предполагать — с учетом того обстоятельства, что конструируемая им фраза принадлежит к сфере «нежностей» («Я люблю сего, а ты любишь другаго»), — что он оправдывает избрание слова *этом* вместо *сей* не только соображениями эвфонии, но и принципом соответствия лексических средств тематическому полю (так же, как в случае с *наки*).

Итак, любовная тема («нежности») в представлении Сумарокова служит мотивировкой и обоснованием возможности использования не книжных лексических (и, видимо, морфологических) средств¹⁷³. Если принять во внимание, что с этой темой в той или иной степени связана большая часть стихотворных жанров классицистического репертуара — сюда относятся жанры среднего яруса (эклога и идиллия¹⁷⁴, элегия), а также те жанры, которые так или иначе вовлекаются Сумароковым в этот ярус (трагедия, с одной стороны, и песня, с другой, см. выше, § I–5.3), —

если, кроме того, учесть, что именно эти жанры доминируют в творчестве Сумарокова, то, как нам представляется, становятся понятными соотношение и взаимосвязь факторов, определивших различие позиций Тредиаковского и Сумарокова в истории русского литературного языка.

На этом фоне особенно значимой выглядит остроумная манипуляция, осуществленная Сумароковым в «Эпистоле о стихотворстве». Характеризуя жанр песни, Сумароков «пересказывает» здесь в качестве своеобразного жанрового эталона собственную песню «Прости мой свет» (см. § I–5.3), посвященную теме расставания влюбленных. Требуя, чтобы слог песен был «приятен, прост и ясен», он ссылается на тезис классического учения Горация–Буало: фраза «Кудряво в горести никто не говорил» отсылает к мысли Горация о неуместности возвышенной речи при выражении скорби. Нетрудно видеть, что Сумароков прибегает к двойной подтасовке: во-первых, он говорит о песне, а у Горация и Буало речь шла о трагедии (это служит «усреднению» стилистического статуса обоих этих жанров, о котором только что сказано); во-вторых, он существенно изменяет мысль законодателей классицизма, которые допускали использование обычной, неукрашенной речи в эпизодах бедствий, не имевших отношения к любовной теме (Гораций говорит о Телефе и Пелее, томимых нищетою и изгнанием, Буало — о несчастной Гекубе во время сожжения Трои), — эта санкция переносится Сумароковым на эпизоды «нежностей» («Кудряво в горести никто не говорил: / Когда с возлюбленной любовник расстается, / Тогда Венера в мысль ему не попадет») ¹⁷⁵. И хотя в данном случае Сумароков лишь в самом общем виде противопоставляет псевдориторизированный («кудрявый») слог слогу «простому и ясному», очевидно, что этот теоретический кунштюк подводит солидную основу под идею прямой связи «нежного» языка и «нежной страсти», которую он использует в «Ответе на критику», возражая своему оппоненту.

§ 5. Заключение

Анализируя взгляды Тредиаковского и Сумарокова на русский литературный язык, мы убедились, что фактически они содержат немало общего. Оба автора исходят из представления о субстанциональном единстве церковнославянского и русского языков, оба они говорят о значении церковных книг для развития литературного языка; закономерным образом их объединяет представление о необходимости синтеза в рамках нового литературного языка разных языковых стихий. Различия в их позициях

определяются главным образом пониманием того, каким путем должен осуществляться такой синтез.

Тредиаковский исходит прежде всего из значимости церковнославянской традиции, тогда как для Сумарокова эта традиция предстает лишь как один из возможных источников создаваемого литературного языка. Если для Тредиаковского в принципе характерно отталкивание от разговорного употребления, то у Сумарокова, исходящего из представления о равноправности тех источников, на которых должен базироваться литературный язык («Эпистола о русском языке»), мы ничего подобного не наблюдаем. Понятно, что в перспективе Тредиаковского Сумароков может восприниматься как сторонник ориентации на разговорное употребление, хотя для столь решительного вывода, строго говоря, нет оснований.

Ориентация Тредиаковского на церковнославянскую языковую стилистику естественным образом определяет и другие особенности его концепции, отличающие ее от взглядов Сумарокова. Так, Тредиаковский является сторонником жесткой нормированности литературного языка, прямо связывая соответствующие нормы с церковнославянскими текстами; Сумароков же считает возможной вариативность форм и не стремится к их унификации («Ответ на критику»). Соответственно, в ходе полемики в центре внимания Тредиаковского оказываются высокие жанры и их язык; между тем Сумароков по преимуществу сосредоточивает свое внимание на средних жанрах; при этом обнаруживаются весьма показательные расхождения в их представлениях о стилистическом статусе такого важного для эстетики классицизма жанра, как трагедия.

Естественно, что в контексте полемики принципиальную важность приобретало не сходство, но различие — мы могли в этом убедиться, анализируя такие сочинения, как «Письмо от приятеля к приятелю» Тредиаковского и «Ответ на критику» Сумарокова. Можно сказать, что в полемическом противостоянии осуществляется поляризация позиций. Эта поляризация характеризует не только восприятие самих участников полемики — она в известной мере может определять и последующую оценку их деятельности. Особенно показательны в этом отношении «Письмо о преобразителях Российского языка» Ф.Г. Карина, написанное по случаю кончины Сумарокова (Карин 1778). Карин, который заявляет о себе как о последователе Сумарокова, видит в нем творца нового литературного языка, полностью порвавшего с церковнославянской традицией; язык Сумарокова, с точки зрения Карина, основывается на живом, разговорном употреблении, и именно в этом состоит главная заслуга Сумарокова как реформатора языка:

Естьли языки находящиеся в одних книгах почитаются мертвыми: то и славянский наш язык, вышедший из общаго употребления, стал уже мертв. А по-сему не чудно ли в наше время стараться им писать [...] Ужасная разность между нашим языком и славянским [...] часто пресекает у нас способы изъясняться на нем с тою вольностию, которая одна оживляет красноречие, и которая приобретается не иным чем, как ежедневным разговором [...] Правила каждаго языка производятся из его свойства, а перемены его из употребления разговорнаго; и по тому книжныя речения пребывают в непрменном своем положении, а разговорныя выходят за границы его свойств, и делают такия в нем перемены, что на конец становится он не сходен сам с собою. Естьли же быть столько легкомысленну, чтобы полагать в том красоту нынешняго нашего языка, дабы только подделываться к славенскому: то будем мы изъясняться не своею, а чужею речью; и в таком слабом ему подражании покажем себя рабов неключимых; и едва ль не навлечем на себя такого ж нареканя, какому подвержены латинисты нынешняго времени. [Сумароков], чувствуя коль старый наш язык противен трагедии, странен комедии, суров для элегии, высок для еклоги, нескладен для оперы, тяжел для притчей, и коль сатиры кантемировы оказывают его для себя неприятность, преодолел все сии препятствия, проник до самого источника красоты стихотворства и простой речи, и тем преобразил его, и дал ему новую силу. Сей великий писатель превосходен еще тем, что в нем ничего не видно такого, что бы не свойственно было московскому наречию. И так имея пред глазами во всех родах письма толь прекрасныя примеры в живом нашем языке, какая нам нужда запутываться ныне в умершем славенском.

(Карин 1778:5–7)

Замечательным образом Карин ставит в заслугу Сумарокову именно то, за что его критиковал Третьяковский. Так, начиная с Третьяковского, создается определенная традиция восприятия языковой деятельности Сумарокова. Эта традиция оказывается очень устойчивой. Независимо от реальных интенций самого Сумарокова она определяет дальнейшую ориентацию его последователей.

Примечания

¹ Третий из основных участников литературного процесса, Ломоносов, в течение рассматриваемого нами периода (1740-е годы) почти не вмешивается в открытую полемику, хотя, как будет показано ниже, его влияние на события нельзя считать незначительным. Об отношениях Сумарокова и Ломоносова в эту пору см. специально: Гринберг 1990.

² Первым трактатом такого рода, вообще говоря, нужно признать небольшую сумароковскую статью «Критика на оду», направленную против Ломоносова (1747–1748 гг.; о датировке статьи см. комментарий в изд.: Сумароков 1935: 466, а также: Гринберг 1990: 115); однако «Письмо...» Третьяковского, второе по очередности, своим объемом и теоретической ценностью несомненно превосходит это сочинение Сумарокова.

³ Впоследствии Сумароков настаивал на том, что ему принадлежит приоритет в осуществлении реформы русского стихосложения, точнее, в создании «ямбического гекзаметра» (шестистопного ямба), и это вызвало решительные возражения Третьяковского в «Предупреждении» к «Аргениде», — см.: Третьяковский 1751: LXV–LXVI. (Отголосок этих споров звучит и в рукописном стихотворном пасквиле на немецком языке, направленном против Ломоносова и датированном 1754 г., — здесь, в частности, говорится, что Сумароков утверждал, будто бы именно он преобразовал русское стихосложение по немецкому образцу: «Sumrakoff, der die Scansion / Auf deutsch wollt' hab' erfunden [...]» — Погодин 1865: 88.) Нам неизвестны какие-либо сочинения Сумарокова, подтверждающие его притязания. Скорее всего, эти притязания были беспочвенны: русский эквивалент александрийского стиха был создан не им, а Ломоносовым (см.: Голенищев-Кутузов 1973). Однако существуют данные, показывающие, что уже в первой половине 1740-х годов Сумароков проявлял известную самостоятельность в освоении ямбического размера и даже, быть может, влиял в этом отношении на Ломоносова (см.: Тарановский 1975: 36).

⁴ Признано (см., например, комментарий в изданиях: Сумароков 1935: 423; Сумароков 1957: 96; также: Ливанова I: 65–93), что в середине 1740-х годов поэтическая репутация Сумарокова была связана главным образом с популярностью его песен, — если же говорить о четырех его одах, изданных к этому времени, то они, судя по всему, не могли соперничать с блестящими одами Ломоносова.

⁵ Приводим текст этой эпитаграммы:

На песню «Прости, мой свет»
Наш автор в музу так влюбился,
Что день и ночь он с ней всегда,
Да и не хочет никогда,
Чтоб где не вместе находился,
Однако же отстать от ней в один день рад,
Вот тут какой ток лился из глаз,
Слез пролито в один миг с таз,
Но, говоря, изъяснить не можно,
Как нутр его рвался неложно, —
Признак, что тогда в нем был бред.
Хотел он песню спеть к отраде,
Да спел идиллию во складе,
Так застонав: «Прости, мой свет».

(Серман 1973: 103)

⁶ Точное название: «Две епистолы. В перьвой предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве».

П.Н.Берков упорно датировал «Две епистолы» 1747 годом — так уже в монографии 1936 г. (Берков 1936: 69) и затем в подготовленном им издании сочинений Сумарокова (Сумароков 1957: 115, 125, 127, 527; в одном случае, впрочем, год здесь указан правильно, см. с. 516). В последнем издании (на с. 527) дана при этом ссылка на Материалы IX: 533; эта ссылка, однако, неправомерна, поскольку в цитируемом источнике фигурирует правильная дата — 1748 г.

Ту же неверную датировку (1747 г.) находим в статьях Г.А.Гуковского, опубликованных посмертно (Гуковский 1962: 89; Гуковский 1962а: 109). Мы едва ли ошибемся, предположив, что эта дата внесена в текст П.Н.Берковым, редактировавшим сборники, в которых помещены данные статьи.

⁷ И в других сочинениях, направленных против Тредиаковского, Сумароков употребляет *зело* как своеобразный опознавательный сигнал — в «Тресотиниусе» (см. ниже, § I–5.2, ср. также § I–6.2), в песне «О приятное приятство» («Мне зело ты преприятен / И зело, ах! мя зажо» — Сумароков VIII: 194), в «Ответе на критику» («зело зело братьев я здесь в угодность ево положил много» — Сумароков X: 97; ср. § II–4).

⁸ Сумароков здесь мог иметь в виду коллоквиализованный, а местами и неприкрыто вульгарный язык ранних сочинений Тредиаковского.

⁹ «Риторика» была издана летом 1748 г. Таким образом, в своей эпистоле Сумароков откликается по меньшей мере на два произведения, только что вышедшие из печати: «Риторику» Ломоносова и «Разговор об орфографии» Тредиаковского.

¹⁰ Большая часть соответствующих документов приводится в издании: Пекарский II: 129–134. Ср. также: Ломоносов VII: 821; Ломоносов IX: 620–621 и особенно 937–939; Материалы IX: 457, 460, 461, 473, 474, 478–480, 533–535, 554–555, 598–599.

¹¹ Наборные рукописи «Гамлета» и «Двух эпистол» описаны В.И.Резановым (см.: Резанов 1904: 47, 37–40); это описание, однако, неполно и не совсем точно.

¹² Тредиаковскому следовало бы просить прощения не только за несколько предложенных им улучшений стихов Сумарокова, но и за весьма большое количество критических карандашных помет (подчеркиваний), которые сохранила рукопись трагедии.

¹³ По рукописи трагедии можно восстановить все стертые подчеркивания и некоторые из переделанных Тредиаковским «не глатких и темных стихов», написанных на полях и чистых страницах.

¹⁴ К 12 октября эпистолы были прочитаны обоими рецензентами: этим числом помечен отзыв на них Тредиаковского (№ 123, л. 70; Материалы IX: 473–474; Пекарский II: 131), и в этот же день написано письмо Ломоносова, в котором излагается его мнение об эпистолах (Ломоносов X: 460–461; ср.: Летопись 1961: 130).

Следует иметь в виду, что почти все документы канцелярии, относящиеся к «Двум эпистолам» (в том числе прошение Сумарокова об их издании и соответствующие постановления канцелярии), датированы ноябрем. Однако давно уже установлено (см.: Пекарский II: 131–132; Ломоносов IX: 620–621, 938–939), что ноябрьское рецензирование эпистол было повторным. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в журнале канцелярии нет отметки о первом поступлении эпистол, и это, по-видимому, указывает на то, что обычный порядок прохождения рукописей через канцелярию в данном случае был нарушен (см. комментарий в изд.: Ломоносов IX: 938). Можно предположить, что неофициальный порядок приема рукописи был обусловлен высокими связями Сумарокова.

¹⁵ Отметим, что в рукописи эпистол стихи 33–44, наиболее зло высмеивающие Тредиаковского, вписаны под знаком вставки на левой, чистой стороне разворота (л. 2 об.; соответствующий знак вставки стоит на л. 3 после стиха 32). Нельзя, однако, согласиться с комментатором академического издания Ломоносова Г.П.Блоком, утверждающим, что стихи 33–44 были введены в текст вместе с другими изменениями после первого рецензирования эпистол, т. е. после 12 октября (см. комментарий в изд.: Ломоносов IX: 939); если бы это было так, невозможна была бы столь неодобрительная реакция Тредиаковского в его первом отзыве на эпистолы и, главное, его слова о «звательном падеже одного из пишущих», подразумевающие как раз этот фрагмент (см. ниже).

Не исключено, что Сумароков внес эти стихи в рукопись 10 октября, после того как ознакомился с обидным отзывом Тредиаковского на его трагедию (см. выше, § I-3.2): вставка написана набело, без помарок, которых, вообще говоря, довольно много в рукописи. В таком случае следует полагать, что эпистолы были переданы Сумароковым в канцелярию позже, чем «Гамлет» — т. е. 10 или 11 октября.

¹⁶ Говоря о комедии Аристофана, Тредиаковский имеет в виду «Облака», где высмеивался Сократ (см. ниже, § I-6.1).

¹⁷ Приходится отклонить мнение П.Н.Беркова, утверждавшего, что Тредиаковский здесь имел в виду стих «А ты Штивелиус лиш только врать способен» (Берков 1936: 94). Во-первых, Тредиаковский говорит в своем отзыве о «первой» эпистоле, т. е. об «Эпистоле о русском языке», а этот стих входит в «Эпистолу о стихотворстве»; во-вторых, как будет видно ниже, во время первого рецензирования эпистол в их тексте еще не было стиха о Штивелиусе.

¹⁸ Еще в «Новом и кратком способе» 1735 г. Тредиаковский писал, что «звательные падежи [...] у нас все подобны именительным» (Тредиаковский 1735: 18). Ср. формы звательного падежа в грамматике Ломоносова 1755 г.: *о ты, рука сильная; о ты, победа громкая* (Ломоносов VII: 411).

¹⁹ Доношение Тредиаковского не датировано. Однако в нем указывается, что он передал рукопись эпистол Ломоносову днем раньше; поскольку Ломоносов дал отзыв на эпистолы 12 октября, мы должны заключить, что эта передача произошла 11 октября или — если предположить, что Ломоносов действовал особенно быстро, — 12 октября; отсюда можно датировать и само доношение.

Отметим, что в «Летопись жизни и творчества М.В.Ломоносова» (Летопись 1961: 133) вкралась неточность: доношение Тредиаковского упомянуто здесь дважды, в октябре и в ноябре, — очевидно, из-за того, что этот недатированный документ подшит в дело № 123, к ноябрьским материалам (ср. выше, примеч. 14).

²⁰ Рукопись эпистол была возвращена Сумарокову после рецензирования, т. е. не ранее 12 октября. Как мы знаем, в это время он уже получил обидную рецензию Тредиаковского на «Гамлета». Не приходится сомневаться, что раздражение Сумарокова должно было достигнуть крайних пределов.

²¹ Так в рукописи; в печатном тексте стих 390 читается: «Иль с Ломоносовым глас громкий вознеси». Очевидно, Сумароков обратил внимание на неудачный повтор (*до небеси — к небу*) и устранил его в корректуре.

²² В наборной рукописи указанные стихи написаны на левой (чистой) стороне разворота (л. 18 об.) под знаком вставки — соответствующий знак вставки стоит после стиха 388 «Эпистолы о стихотворстве» на правой стороне разворота (л. 19). На то, что эти стихи отсутствовали в исходном тексте эпистолы, указывает и еще одно обстоятельство: имени Ломоносова, упоминаемого только здесь, первоначально не было в «Примечаниях на употребленные в сих эпистолах стихотворцов имена». Это ясно видно из наборной рукописи, где имя Ломоносова стоит

последним в перечне упоминаемых в эпистолах авторов (в печатном тексте этот перечень дан в алфавитном порядке), а соответствующее примечание буквально втиснуто в текст — ради этого Сумарокову пришлось зачеркнуть поставленные ранее три финальных астериска и искривить последнюю строку этого примечания, заводя ее за слово «КОНЕЦ» (л. 27).

Таким образом, совершенно очевидно, что знаменитые, часто цитируемые стихи о Ломоносове-Мальгербе и бездарном Штивелиусе-Третьяковском представляют собой позднейшую вставку в текст «Эпистолы о стихотворстве». Не вызывает сомнений и то, что эта вставка была сделана после первого рецензирования. Действительно, в повторном отзыве на эпистолы Третьяковский указал, что «язвительства из них не токмо не вынято, но еще оное в них и умножено» (№ 123, л. 72; Материалы IX: 535), — между тем в рукописи нет никаких изменений, которые могли бы «умножить язвительство», кроме интересующей нас вставки (мы имеем в виду изменения, появившиеся после первого рецензирования — ср. выше, примеч. 15).

Тот факт, что обсуждаемые нами стихи были включены Сумароковым в «Эпистолу о стихотворстве» после первого рецензирования, упомянут (без разъяснений и обоснования) в комментариях к IX тому академического собрания сочинений Ломоносова, опубликованному в 1955 г. (Ломоносов IX: 939), однако в более позднем издании П.Н.Беркова (Сумароков 1957) он оставлен без внимания.

²³ Наиболее вероятно, что кличку *Штивелиус* или *Штивелий* пустил в обращение Ломоносов в своей эпиграмме на Третьяковского «На сочетание стихов российских», написанной, соответственно, раньше, чем «Две эпистолы». Действительно, в этой эпиграмме мы находим прямой намек на Третьяковского, утверждавшего в «Новом и кратком способе» 1735 г., что

сочетание Стихов [т. е. чередование мужских и женских стихов] так бы у нас [в русской поэзии] мерское и гнусное было, как бы оное, когда бы кто наипоклоняемую, наинужную, и самым цветом младости своя сияющую Эвропскую Красавицу, выдал за дряхлаго, чорнаго, и девяносто лет имеющаго Арапа.

(Третьяковский 1735: 23–24)

Обыгрывая это утверждение, Ломоносов пишет:

Штивелий уверял, что муж мой худ и слаб,
Безсилен, подл и стар, и дряхлой был арап...

(Ломоносов VIII: 543)

Сумароков же в «Эпистоле о стихотворстве» пользуется кличкой «Штивелиус» как уже готовой и, рассчитывая в создавшейся ситуации заручиться поддержкой Ломоносова, как бы выражает согласие с его мнением (ср.: Успенский 1996: 393). Аргументы П.Н.Беркова в пользу того, что эпиграмма Ломоносова написана позже, чем эпистолы Сумарокова, не выглядят убедительными (см.: Берков 1936: 96).

²⁴ Об этом достаточно красноречиво говорит характеристика Ломоносова, введенная Сумароковым после первого рецензирования эпистол в «Примечания на употребленные в сих эпистолах стихотворцов имена» (см. выше, примеч. 22):

ЛОМОНОСОВ, русской стихотворец, хороший лирик. Петербургской академии наук, и исторического собрания член и профессор химии.

Из этой характеристики едва ли можно заключить, что речь идет о русском Пиндаре и Малербе. Правда, в рукописи Сумароков поставил сначала «весьма хороший», а затем, зачеркнув, «великий лирик» (л. 27); однако впоследствии — видимо, в корректуре, после второго рецензирования, — резко снизил оценку. Весьма знаменательно и то, как характеризуется в эпистолах Гюнтер, чье имя устойчиво ассоциировалось с именем подражавшего ему Ломоносова:

ГИНТЕР, немецкий стихотворец последнего времени, котораго тщательно составленные и вычищенные им стихи, хотя таковых и гораздо меньше, нежели других, превеликой похвалы достойны [в рукописи зачеркнуто: «нежели не тщательно сочиненных и невычищенных»].

Стоит отметить, что несколькими годами позже, во время открытых столкновений Сумарокова и Ломоносова, сумароковский лагерь дезавуировал хвалебные стихи о Ломоносове, включенные в «Эпистолу о стихотворстве». Обращаясь к Сумарокову, его ученик и единомышленник Елагин писал:

Где Мальгерб тобой почтенный,
Где сей Пиндар несравненный,
Что в эпистолах мы чтем?
Тщетно оды я читаю,
Я его не обретаю,
И красы не знаю в нем.

(Берков 1936: 113–114)

²⁵ Эти стихи частично воспроизведены в изд.: Ломоносов VII: 821, однако при этом они ошибочно отнесены ко второй эпистоле Сумарокова. Комментаторы данного издания (Г.П.Блок и В.Н.Макеева) полагают, что изъятие стихов с критикой Феофана Прокоповича было произведено по настоянию Ломоносова (см. там же); нам неизвестны какие-либо документальные свидетельства, обосновывающие это мнение.

²⁶ Укажем на два любопытных исправления в рукописи: *Великий Феофан* исправлено на *Разумный Феофан*, а *Российскаго народа* на *Славенскаго народа*.

²⁷ Вычеркнутые из «Эпистолы о стихотворстве» стихи, а также примечание о Кантемире, воспроизведены у В.И.Резанова (1904: 39) и вслед за тем у П.Н.Беркова в изд.: Сумароков 1957: 116, 127. Примечание о Феофане Прокоповиче публикуется нами ниже (в примеч. 147); здесь же предлагается уточнение к публикациям В.И.Резанова и П.Н.Беркова.

²⁸ Следует оспорить эдичионные принципы П.Н.Беркова, включившего последний фрагмент (двенадцать стихов о Кантемире и Феофане Прокоповиче) в текст «Эпистолы о стихотворстве» (в изд.: Сумароков 1957: 116). Это было бы правомерно только в том случае, если бы мы доподлинно знали, что устранение данного фрагмента противоречило воле автора. Попутно отметим, что в издании П.Н.Беркова эти стихи воспроизведены не совсем точно: вместо *Он знал, как о страстях разумно рассуждать* в рукописи читаем: [...] *пристойно рассуждать*.

²⁹ Формальное поручение президента Академии наук К.Г.Разумовского выполнить этот перевод было получено Тредиаковским 8 февраля 1748 г., однако не исключено, что к этому времени работа над переводом уже была им начата. 4 октября 1748 г. Тредиаковский просил у Академии «книжной галандской бумаги» для переписки «Аргениды» (Материалы IX: 60, 450); скорее всего, значительная часть работы была в эту пору сделана. К 17 июля 1749 г. «Аргенида» была переведена и переписана набело (Материалы X: 51).

Как известно, это был второй перевод «Аргениды», выполненный Тредиаковским: Тредиаковский впервые перевел роман Баркляя еще в 1724–1725 гг., в бытность свою студентом риторического класса Славяно-греко-латинской академии. В 1740-е годы он не располагал текстом этого перевода и вынужден был переводить «Аргениду» заново — тем более, что его литературная и языковая позиция к этому времени существенно эволюционировала. См.: Николаев 1987; Успенский и Шишкин 1990: 204–205.

³⁰ Говоря о «новом сочетании в десятиростишных [...] строфах», Тредиаковский подразумевает завершающее перевод «Аргениды» стихотворение «Снесшийся с кругов небесных...», строфы которого имеют экспериментальную рифмовку АБАБВ'В'гДгД, где В'В — дактилическая рифма (см.: Тредиаковский 1751, II: 876–882).

³¹ В рукописи на месте отточия находится текст латинской басни Иоакима Камерария, который мы опускаем.

³² Имя Архилоха Тредиаковский упоминает и несколькими годами позже в своих «Сочинениях и переводах» (1752), где он целиком перепечатывает книгу «Три оды парафрастическая...» (ср.: Тредиаковский 1744). Эта книга, как мы уже знаем, описывает поэтическое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова в 1743 г. Тредиаковский раскрывает теперь анонимность этого состязания и добавляет к своему предисловию сноску, в которой пишет о Сумарокове:

Мог бы он многое привести из Горация в подтверждение первому мнению, а именно, что Архилохова ярость Иамбом была ВОРУЖЕНА.

(Тредиаковский 1752, II: 95)

Можно полагать, что пресловутая «ярость» и «остервенение» Архилоха, а также «угрызающий и своевольный» характер его стихов, о которых говорит Ш.Роллен в своей «Древней истории» (мы цитируем перевод Тредиаковского —

Третьяковский 1751а: 329–330), включаются как отличительные черты в создаваемый Третьяковским сатирический портрет Сумарокова (см. ниже).

Ср. стихотворение Сумарокова «Противу злодеев» (впервые напечатано в журнале: Праздное время, в пользу употребленное, 1760, 2 сент., с. 153–154), возможно, сохраняющее связь с полемикой конца 1740-х годов:

Ты ямбический стих во цвете,
Жестоких к изъясненью дел
Явил, о Архилох, на свете,
И первый славно им воспел!
Я, зляся, воспою с тобою
Не в томной нежности стена;
Суровой возглаголю трубою;
Трохей, сокройся от меня!
и т. д.

³³ Анализ изменений, внесенных Третьяковским в эти страницы «Предупреждения» позже (в 1751 г.) и обусловленных его спором с Ломоносовым о первенстве в проведении реформы русского стихосложения, см. в кн.: Куник I: XLII–XLIII.

³⁴ В пользу высказанного предположения говорит то, что годом позже, превращая эту кличку в «Архисотолаш» (см. ниже, § 1–6.2), Третьяковский вставляет в нее новый корень *cot* (фр. *soit*) между *архи* и *лаш*.

³⁵ Одно из значений слова *козлогласование* в церковнославянском языке — «трагедия» (Срезневский I, стлб. 1247).

³⁶ Речь идет о том же событии, которое вызвало эпиграмму: Сумароков, редактор журнала «Трудолюбивая пчела», опубликовал статью Третьяковского «О мозаике», которая задела Ломоносова (Трудолюбивая пчела, 1759, июнь: 353–359). Именно на это и жалуется Шувалову Ломоносов.

³⁷ Уже П.Н. Берков высказал предположение, что басня «Пес чван», опубликованная в «Сочинениях и переводах» Третьяковского, направлена против Сумарокова (Берков 1936: 95). Как видим, это предположение полностью подтверждается; кроме того, выясняется, что эта басня была написана не позднее 1749 г.

³⁸ Положительный отзыв был дан рецензентами 28 февраля, причем Ломоносов не подписал общий рапорт, так как «не был в тех собраниях, где об оном переводе рассуждали, для болезни». Постановление о печатании «Аргениды» было принято месяцем позже, 29 марта (ААН, ф. 3, оп. 1, № 137, лл. 459–463; Материалы X: 359–360).

³⁹ В печатном тексте эта фраза отсутствует, но она сохранилась в рукописных вариантах (см. § 1–5.1).

⁴⁰ Первое известное нам печатное издание «Тресотиниуса» увидело свет в 1781 г. — в «Полном собрании всех сочинений...» Сумарокова, изданном Н.И. Новиковым.

В научной литературе иногда утверждается, что первое издание «Тресотиниуса» вышло уже в 1750 г. (Лонгинов 1871: 1649; Рулин 1923: 134; Филиппов 1928: 194, примеч. 1; Сумароков 1935: 462), однако «Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века» не отмечает данного издания ни среди известных, ни среди разыскиваемых книг; во всяком случае «Сокращенная повесть о жизни и писаниях А.П.Сумарокова» 1778 г. (Санкт-Петербургский вестник, ч. 1, 1778, январь: 45–46) говорит о «Тресотиниусе» как о ненапечатанном произведении (ср.: Рулин 1923: 131, 134). Сведения о публикации «Тресотиниуса» в 1750 г. основываются на недоразумении: утверждают, будто бы А.Галахов видел своими глазами это издание. Между тем Галахов в соответствующем месте своей «Истории русской словесности...», перечисляя издания сумароковских сочинений, говорит буквально следующее:

Указываю только те издания, которые рассмотрены мною в императорской публичной Библиотеке и библиотеке Академии наук.

Среди указанных при этом изданий значится «Тресотиниус, ком[едия] (1750; изд. 4-е — 1786)» (Галахов I: 384). Совершенно ясно, что 1750 год здесь означает не дату издания, а время написания комедии.

Столь же недостоверны, судя по всему, и сообщения о том, что «Тресотиниус» был опубликован в 1756 и 1768 годах (ср.: Рулин 1923: 134).

После издания 1781 г. «Тресотиниус» был дважды опубликован в 1787 г. — во втором издании «Полного собрания всех сочинений...» Сумарокова (Сумароков V: 297–324) и в «Российском Феатре» (ч. XV: 261–296). Что касается издания 1786 г., на которое ссылается Галахов и некоторые другие авторы, то речь идет, по-видимому, об отдельном оттиске из второго новиковского собрания сочинений — оттиски из этого собрания выходили иногда с датой 1786 г. (ср.: Рулин 1923: 134).

⁴¹ Поскольку «Аргенида» как раз в эти дни стала рассматриваться канцелярией, такое указание хорошо согласуется с нашим предположением о том, что «Тресотиниус» был непосредственной реакцией Сумарокова на оскорбительные выпады в предисловии к «Аргениде».

⁴² Точно так же, отвечая на «Письмо от приятеля к приятелю» Третьяковского, Сумароков заявляет, что не может уделить своему ответу более двух часов, противопоставляя таким образом свой стиль работы педантической манере Третьяковского:

Ежели на все то что он написал ответить; так я очень много потеряю времени; а часа два за работу долгой ево критики, я употребить к ево услугам не скуплюсь.

(«Ответ на критику» 1750 г. — Сумароков X: 93)

⁴³ Нам удалось ознакомиться со следующими списками «Тресотиниуса»:

Списки ГИМ:

1) *Забелинский* (Отдел письменных источников, ф. 440, И.Е.Забелина, № 1141); на существование этого списка наше внимание обратил профессор М.Левитт (Marcus Levitt), за что мы ему крайне признательны. Титульный лист в рукописи отсутствует и, соответственно, здесь не содержится указаний относительно времени написания и постановки комедии. Почерк середины XVIII века.

2) *Чертковский* (Отдел письменных источников, ф. 96, № 24236а/ 3318; рукопись ранее была в Музейском собрании отдела рукописей ГИМ под № 1458, поступила туда из Чертковской коллекции). Список не имеет конца (отсутствует последняя страница). Почерк второй половины XVIII века. По-видимому, чертковский список был непосредственно скопирован с забелинского; там, где не оговаривается противное, аббревиатура ГИМ в нашем тексте указывает на оба списка

Список ЦГАЛИ (Коллекция рукописей, ф. 1345, оп. 2, № 298, л. 48–62). Рукопись помечена 1755 годом (л. 4).

Список ААН (разр. II, оп. 1, № 141, л. 155–166). Рукопись 1750-х годов. В.И.Резанов указывает, что текст данного списка совпадает с изданием Новикова (см.: Резанов 1904: 49), однако это указание неверно.

Парижский список (Парижская национальная библиотека, отдел рукописей, Slave 40, л. 444–462). В.И.Резанов неточно характеризует текст списка как «совершенно совпадающий» с новиковским изданием (Резанов 1907: 164). Рукопись не датирована; почерк середины XVIII в.

Существовали и другие списки:

Список Виленской публичной библиотеки (№ 283). Рукопись середины 1750-х годов. См. описание: Добрянский 1882: 508–509 (№ 324). В настоящее время утерян.

Список из библиотеки П.Г.Демидова. См.: Демидов 1806: 259; Ундольский 1846: 23, № 538. Рукопись сгорела в московском пожаре 1812 года.

Список из библиотеки Н.Н.Виноградова. См.: Виноградов 1917: 33–34. По характеристике Н.Н.Виноградова, «скоропись половины XVIII столетия». Собрание Н.Н.Виноградова поступило в Музей истории религии и атеизма (Бельчиков и др. 1963: 118, № 996) и в Государственный архив Костромской области (Личные архивные фонды I: 142). В Музее истории религии и атеизма этой рукописи нет, а фонды костромского архива недоступны ввиду происшедшего там пожара.

⁴⁴ См., например, запись от 30 января 1750 г.: «представлена была французская комедия» (Евдокимов 1897: 193) или аналогичные записи от 5, 8, 20 февраля того же года.

⁴⁵ Ср., например, такое же расхождение в отношении даты первого представления комедии Сумарокова «Чудовищи» — 21 июля 1750 г. согласно «Камерфурьерскому журналу» (КФЖ 1750: 78), 20 июля согласно «Журналу дежурных генерал-адъютантов» (Евдокимов 1897: 209). Ср. ниже, примеч. 127.

⁴⁶ Третьяковский позднее вспоминает об этом обычае в своем «Рассуждении о комедии вообще и в особенности», которое было задумано как предисловие к

переведенному им «Евнуху» Теренция (1752 г.); комедия Теренция должна была сопровождать сочиненную Тредиаковским трагедию «Деидамия» (1750 г.). Вот что пишет Тредиаковский:

сочинена мною трагедия, а оставить ее одну и без товарища, мне уже самому не похотелось. Обыкновенно трагедия препровождается некоторым родом служанки, называемая малая комедия, какие явились и на нашем языке прозою, а чтоб сказать о них по совести, больше сквернящие наш язык, нежели обогащающие [Тредиаковский явно имеет в виду в данном случае сумароковские комедии «Тресотиниус» и «Чудовищи»]. Не токмо сими нашими негодницами и безпутными я гнушаюсь, но и всеми на других языках прозаическими мальми комедиями. Оне все как противны уставу комедии, так и недостойны твердаго разума. Того ради, рассудил я дать моей трагедии в товарища родную ее сестру, то есть прямую комедию и в пять действий и стихами. Собственную сочинить, не нашел я в себе столько ни довольства, ни способности: известно, что на сочинение комедии почитай вдвое надобно искусства против трагедии. (Пекарский II: 168–169; Модзалевский 1935: 312–313).

Последней фразой Тредиаковский несомненно намекает на скороспелые комедии Сумарокова, в частности, на «Тресотиниус».

⁴⁷ Если бы это произошло 30 мая, то такие события, как создание (или, по крайней мере, существенная доработка) обширного «Письма от приятеля к приятелю», в котором сообщается об этом подслушивании, ознакомление с «Письмом...» Сумарокова, находившегося в это время за городом, «на приморском дворе», и написание им (или, как минимум, переделка) ответной комедии-памфлета «Чудовищи» должны были бы вписаться в один месяц — июнь (ср. ниже, §§ I–6, I–7). В принципе эта возможность не исключена, но все же такой ход событий не слишком вероятен.

⁴⁸ Действительно, в начале «Письма» Тредиаковский сообщает, что комедия «состоит [...] в семнадцати явлениях» (Куник II: 437); далее он дважды цитирует явление XII, называя его явлением XI (там же: 440, 442); наконец, он прилагает к своему трактату сочиненную им «новую сцену» из «Тресотиниуса», которую объявляет предпоследним, семнадцатым явлением (там же: 497).

⁴⁹ В списках ГИМ, ААН — незначительные разночтения.

⁵⁰ В издании сочинений Сумарокова 1957 г. редактор П.Н. Берков внес в текст три произвольные конъектуры, восстанавливающие размер (две из них отмечены угловыми скобками, одна не отмечена никак). Однако лишь в одном случае из трех сделанная конъектура подтверждается рукописными вариантами (ср. нашу реконструкцию текста песенки). См.: Сумароков 1957: 284.

⁵¹ Вот что писал сам Сумароков в «Ответе на критику» (речь шла о типографской погрешности, нарушившей размер шестистопного ямбического стиха: *Хотя [вместо хоть] смерть в глазах его, он зрит бесстрашным оком*):

Такой ошибки в Стихосложении ни какой слагатель стоп сделать не может; ибо всякому слагателю стихов труднее сделать стих неправильный нежели правильной.

(Сумароков X: 101)

Показательно в этом отношении и название другой пародии на Тредиаковского, опубликованной Сумароковым в 1755 г.:

Сонет нарочно сочиненный дурным складом. Для показания, что естьли мысль и изрядна, Стихи порядочны, Рифмы богаты, однако при неискусном, грубом и принужденном сложении все то Сочинителю ни какова плода, кроме посмешества не принесет.

(Ежемесячные сочинения, 1755, август: 201; Сумароков IX: 107)

Как видим, Сумароков признает за соперником способность создавать «порядочные стихи» (т. е. безошибочные с точки зрения стопосложения) и усматривает порочность его поэтической системы в другом — специфическом «дурном складе» (см. ниже, § I–5.3).

⁵² Вообще о западноевропейских источниках комедий Сумарокова см.: Сухомлинов II, примеч.: 392–399; Филиппов 1928: 194, 208; Рулин 1929: 254–269; Резанов 1931: 233–237; см. также обобщающую работу: Кунце 1971: 25–46.

⁵³ В первых версиях комедии Мольера имя героя звучало ближе к его прототипу: Tricotin, и только впоследствии оно изменилось в Trissotin; в последнем случае обыгрывается корень *sot* «глупый», т. е. Trissotin означает «трижды глупый».

⁵⁴ Уместно отметить, что прототип Тресотиниуса, мольеровский Триссотен, был выведен как бездарный виршеплет, соединяющий в себе черты щегольства и педантизма. Для сведущей аудитории эта аллюзия должна была подчеркнуть соответствующие черты в маске сумароковского антагониста, — хотя такое сочетание было свойственно молодому, а не зрелому Тредиаковскому (см.: Успенский 1985: 150; ср. также ниже, § I–7).

⁵⁵ Позднее, в статье «О правописании», Сумароков специально отмечал, что Тредиаковский дал

имени породы своей окончание Малороссийское, по примеру педантов наших; ибо *ой* пременять в *ий* есть у педантов наших то, что у Германских педантов Латинской *ус*.

(Сумароков X: 27)

Сам Сумароков писал эту фамилию *Тредьяковской*.

⁵⁶ Ср. отзывы Оронта о Тресотиниусе:

он знает по Арапски, по Сирски, по Халдейски, да диво не знает ли он еще и по Китайски, и на всех этих языках стихи пишет, как на Русском языке [...]

(явление I)

он говорит, что кто не умеет по Сирски и по Халдейски, тот еще не прямой человек. Вот так-то он сказывает;

(явление I)

он пишет немного дерзновенно, как то всем свойственно, которья по сирски знают.

(явление XII; в печатном тексте эта реплика отсутствует — см. выше, § I-5.1)

В споре с Бобембиусом о форме буквы «твердо» Тресотиниус заявляет:

А твое твердо не Руское, не Греческое, не Арапское, не Сирское, не Халдейское.
(явление V)

То, что экзотические языки выступают в данном случае как эквивалент латыни и греческого, подтверждается тем обстоятельством, что сам ТрEDIAKовский в «Разговоре об орфографии» (ТрEDIAKовский 1748: 345) использует такое же средство иронии:

ежели кто россианин захочет прямо пороссийски писать; тому необходимо должно знать все в свете языка, нашими буквами по случаю иногда изображаемые? Надо ему знать поиндийски, поперсички, поарапски, потурецки, покитайски, пояпонски, поамерикански, помалабарски [...]

ТрEDIAKовский обсуждает здесь принципы правописания заимствованных слов, оспаривая необходимость сохранения греческой орфографии в заимствованиях из греческого языка.

Показательно в этом контексте и замечание Теплова, относящееся к Сумарокову:

Скажи ему по нещастию слово Латинское, тот час грубым лицом и презрительным смехом закричит: ты де по Сирски говоришь.

(Теплов 1755: 378; ср.: Модзалевский 1962: 147)

⁵⁷ Попутно отметим еще одну переключку «Тресотиниуса» с сумароковской «Эпистолой о русском языке». В XIII явлении Ераст говорит Брамарбасу:

Как тебя Тресотиниус бранить ни станет, хоть в стихах, хоть в прозе, тебе ему ни шпагой, ни палкой не отомщать.

Эта характеристика Тресотиниуса совпадает с характеристикой ТрEDIAKовского в «Эпистоле...»: «Тот прозой и стихом ползет» (см. выше, § I-3.1).

⁵⁸ Форма *очюнь* характерна для раннего ТрEDIAKовского (в частности, для «Езды в остров Любви»); против нее выступает Адодуров в грамматике 1738–1740 г., и — возможно, под влиянием критики Адодурова — ТрEDIAKовский в 1740-е годы начинает писать *очень* (см.: Успенский 1975: 195).

⁵⁹ Слово *по премногу* характерно для ТрEDIAKовского: оно встречается, например, в «Слове о витийстве» 1745 г., в «Разговоре об орфографии» 1748 г. (см. ниже) и пр.

⁶⁰ Ср. у молодого Третьяковского: «Песенка на мой выезд в чужие края», «Песенка любовная», «Песенка к красной девушке» (в приложении к «Езде в остров Любви»).

⁶¹ Позднее Сумароков отмечает в «Ответе на критику» (1750 г.), что такие выражения, как *прекрасная красота, приятная приятность, горькая горесть, сладкая сладость, из негодных негоднейшая* суть «любимые изъяснения» Третьяковского (Сумароков X: 95).

⁶² Ср.: «очюнь, очюнь, подлинно говорю, что очюнь хорошо», «это дело не малое, подлинно говорю что не малое», «извольте послушать, да послушайте ж сударыня», «Твое твердо [т. е. начертание буквы т] есть подлое и по премногу подлое», «Я хочу, и действительно хочу, чтоб стояло зело [буква s], а не земля [буква z]». Теплов в записке о Третьяковском 1755 г. специально упоминает о «репитиции безпрестанной, амплификации также» и «плеоназмах» как о типичных чертах стиля Третьяковского (Пекарский 1870: XXVIII; Пекарский II: 188).

⁶³ Упоминание здесь «хорейческих стоп» подразумевает «Новый и краткий способ» Третьяковского, в котором он утверждал, что хорей «Стопа есть наилучшая» (Третьяковский 1735: 67). Одновременно это упоминание может отсылать нас к поэтическому состязанию 1743 г., в котором Третьяковский отстаивал достоинства хорей.

⁶⁴ Ср. в «Тресотиниусе»:

Правда, многим покажется, что это безделка; однако, позвольте моя государыня сказать, что в этой безделке много дела, что я аргументально доказать могу;
(явление III)

в «Езде...»:

А буде кто тому не верит, тому я способно могу доказать еще Математическим Методом, что я правду сказал.

(Третьяковский 1730, предисловие)

См. об этом: Берков 1977: 33.

Не исключено, что слово *аргументально* непосредственно пародирует стиль Третьяковского. Теплов в записке о Третьяковском 1755 г. приписывает последнему образование слова *номинальный* в соответствии с *nominalis*, ср.: «Он один вымышляет и русские слова, а именно: *nominalis* — номинальный» (Пекарский 1870: XXIX; Пекарский II: 190). Слово *аргументально*, вероятно, обыгрывает неологизмы такого рода.

⁶⁵ Существуют веские доводы в пользу того, что в лице Бобембиуса Сумароков изобразил Ломоносова и что прение Бобембиуса и Тресотиниуса сохраняет отголоски каких-то споров Ломоносова и Третьяковского (см.: Рулин 1929: 240, 248–249; Успенский 1996: 403; Гринберг 1990). Это обстоятельство подтверждает

поверхностный характер компромисса между Сумароковым и Ломоносовым, заключенного годом раньше в ходе издания «Двух эпистол».

⁶⁶ В.А.Филиппов отметил, что источником этой гротескной дискуссии послужило рассуждение Тредиаковского о «троерогих» омегах (см.: Филиппов 1928: 199; ср.: Тредиаковский 1748: 147); к этому можно добавить, что и некоторые другие буквы описываются в «Разговоре об орфографии» с помощью терио-морфных уподоблений (см., например: Тредиаковский 1748: 44–46, 152–154, где речь идет о «головках», «спинках», «хвостиках» букв). Возможно, утверждение Тресотиниуса, что «треножное твердо, есть некакой урод» (явление V), также навеяно «Разговором...», в котором Чужестранный человек, рассуждая о букве э, говорит, что «в семье не без урода» (Тредиаковский 1748: 135).

⁶⁷ Ср. заявление Тресотиниуса:

Твое твердо есть подлое и по премногу подлое, а мое благородное, и не только Славено-Российское, но и Греческое.

(явление V)

См. вообще об употреблении этих эпитетов в полемике Сумарокова и Тредиаковского: Успенский 1985: 189–192; Успенский 1996: 366–371.

⁶⁸ Кажется, Сумароков, обыгрывая двойное значение слова «зело» (см.: Успенский 1996: 392), использует в пародийном ключе не только первое значение (название буквы), отсылающее к «Разговору об орфографии», но и второе (наречное), которое служит моделированию устарелого слога (ср. в ранней песне Тредиаковского: «Способ даст убору, / Чистому зелено» — Позднеев 1964: 91). Ср. ниже, § I–5.3.

⁶⁹ В качестве параллельных примеров мы будем использовать и «Сонет, нарочно сочиненный дурным складом» (Ежемесячные сочинения, 1755, август: 191; Сумароков IX: 107–108). Таким образом, в нашем разборе будут учтены все стихотворные пародии Сумарокова на Тредиаковского.

⁷⁰ О том, что песенка Тресотиниуса связана именно с этой конкуренцией, писал еще В.Н.Перетц (Перетц II: 63). Ср. ниже, § II–3.1.

⁷¹ Вполне возможно, что, говоря в «Разговоре об орфографии» об «охотниках до стихов», которые «будут повторять, чего ради я сию песенку [т. е. свой орфографический трактат] не стихами зделал» (Тредиаковский 1748: 438), Тредиаковский, эволюционировавший от легких жанров к серьезным, хотел задеть Сумарокова и его поклонников. То же ироническое отношение к Сумарокову, не способному, по мнению Тредиаковского, к серьезному творчеству и умеющему лишь сочинять «песенки», отразилось в «Письме от приятеля к приятелю», где Тредиаковский ядовито замечает, что его противник нехотя изображает в оде нимф — подобные персонажи, полагает Тредиаковский, мыслимы только в «песенке» (Куник II: 463). Ср. ниже, § II–3.1.

⁷² В пользу этого предположения говорит то, что в своей характеристике этих песен Сумароков использует слово *песенка*, характерное для стиля Тредиаковского (ср. выше, § I–5.2 и примеч. 60):

350 Ни ударения прямова нет в словах,
Ни сопряжения малейшаго в речах,
Ни рифм порядочных, ни меры стоп пристойной
Нет в песне скаредной, при мысли недостойной.
Но что я говорю при мысли? да в такой
И зрядной песенке нет мысли никакой.

(Сумароков I: 346)

⁷³ Ср. реплику Критициондиуса-Тредиаковского из сумароковской комедии «Чудовищи»:

На песнь «Прости мой свет» сочинил я критику в двенадцати томах in folio.

(Сумароков V: 267)

Достоин внимания, что конкуренция писателей в жанре любовной песни находит прямое отражение в обеих комедиях Сумарокова, направленных против Тредиаковского («Тресотиниус» и «Чудовищи»): Тресотиниус, беседуя с Кларисой, настаивает на том, что его песенка лучше, чем сумароковская песня «О места, места драгие» (явление III).

⁷⁴ Примечательно, что песня — единственный из упоминаемых в «Эпистоле о стихотворстве» жанров, удостоившийся такого прямого описания (все прочие жанры описываются лишь косвенно). Это обстоятельство также показывает, что Сумароков придавал характеристике песни особое значение.

⁷⁵ Иначе говоря, здесь имеет место своего рода автоцитата; разумеется, нельзя ожидать в эпистоле, написанной шестистопным ямбом, точного воспроизведения песни, написанной комбинированным четырех- и трехстопным ямбом.

⁷⁶ По точному наблюдению А.М.Пескова, «песня в трактовке Сумарокова выглядит вариантом элегии» (Песков 1982: 74).

⁷⁷ Показательно, что уже упоминавшаяся нами эпиграмма на песню «Прости мой свет» (см. § I–2) завершается следующим упреком, адресованным Сумарокову:

Хотел он песню спеть к отраде,
Да спел и диллию во складе,
Так застонав: «Прости мой свет».

(Серман 1973: 103)

⁷⁸ Ср. характеристику элегии в «Поэтическом искусстве» Буало: «Il faut que le coeur seul parle dans l'élégie» («Нужно, чтобы в элегии говорило только сердце»).

⁷⁹ Стих «Кудряво в горести никто не говорил» также является перифразой стиха Буало, входящего у него в характеристику трагедии. Это место в «Эпистоле о стихотворстве», как будет показано ниже (см. § II–4), исключительно важно.

⁸⁰ Напомним вкратце основные черты этого стиля (см. подробнее: Перетц I–II; ср. также: Виноградов 1982: 92–95). Любовь изображается как «негасимый огонь», внезапно и мгновенно «запаляющий душу»; сердце влюбленного при этом получает рану (язву) от стрелы, пущенной взорами или красотой возлюбленной (или от золотой стрелы Купидона); влюбленный в смятении, он тает от любви как воск; следуют признание, описывающее его муки, и обращенная к гордой возлюбленной мольба исцелить его от них («показать милость») — при этом любовное страдание изображается в гиперболических формулах («печаль зельна, скорбь пребезмерна»), а предмет любви сравнивается с цветком или драгоценным камнем (сапфиром, адамантом); сообщается о счастье любить («при тебе моя радость, и горесть мне сладость»); после ответного признания выражается желание постоянной, вечной любви («любезно поживем лета многа»). Возможны и общие места, связанные с переживанием любовных несчастий: жалобы на разлуку и, как обычное ее следствие, слезы и рыдания (также гиперболизированные: «море слез», «вечный плач»); воспоминание о любовном счастье; смерть от любви. Важной чертой указанного стиля является упоминание античных богов, особенно Венеры и Купидона.

⁸¹ Ср. в стихах Тредиаковского: «Покинь Купидо стрелы: / уже мы все не целы / но сладко уязвлены / любовною стрелою», «ах сеи огонь сладко пышет!» («Прошение любви»); «любовь язвит едину» (там же); «язву сердца» («Элегия I» из «Нового и краткого способа»); «О коль сладости сердце чюствуя имеет, / видеть противность всегда красоты любовну, / что в благородной спеси чрез жестокость несловну, / сладку огня в нем наглость зажещи умеет!», «А любовь снести не может так спеси высокой», «Горю о тебе сердцем, болю всей утробой, / и чюствую сладость», «Купид чрез свои стрелы ранит человек» (стихи из «Езды...») «Ну ж умилися, / сердцем склонися» («Песенка любовна») и т. п.; см.: Тредиаковский 1730: 6, 41, 117, 179, 180; Тредиаковский 1735: 48.

Необходимо отметить, что рассмотренная нами сторона сумароковских пародий связана с осмеянием Тредиаковского как представителя определенной поэтической школы: разрозненно (т. е. как языковые, а не стилистические элементы) все эти «язвы», «стрелы», «любовный жар» и т. п. встречаются и в песнях самого Сумарокова, но в его пародиях они даны в том стабильном сочетании и той высокой концентрации, которые создают легко узнаваемый образ соответствующего стиля.

⁸² В «Чудовищах» Критициондиус–Тредиаковский именует богиней служанку Финетту, а в сочиненных им стихах — героиню комедии Инфимену: «Богиня красоты, драгая Инфимена» и ниже: «И с женихом тебя, Богиня, поздравляю» (Сумароков V: 269, 270, 296). Ср. также в «Сонете, нарочно сочиненном дурным складом»: «Вид Богиня твой всегда очень всем весь нравный»; «И на час ко мне хотя о Богиня подь» (Ежемесячные сочинения 1755, август: 191; Сумароков IX: 107–108).

⁸³ Кажется, эта элегия Тредиаковского отражена пародиями Сумарокова с наибольшей полнотой. В описании Илидары мы находим у Тредиаковского тривиальное уподобление ее богине («схожа на богиню», «богиням та казалась сродна»), как и не менее тривиальное упоминание злата и адамантов («Все б ее перстам иметь с златом адаманты»), а также «чистого убора», который не столько украшает красавицу, сколько сам украшен ею («Чист и строен та хотя свой убор носила, / Больше же, однак, собой оный весь красила»). Ср. у Сумарокова в «Сонете, нарочно сочиненном дурным складом»:

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 драгоценный сто.

Указанное место созвучно и «Стихам эпиталамическим на брак князя Куракина...» (Тредиаковский 1730: 165): «Власами ни Венера толь чисто приправна» (ср.: Успенский 1985: 80); эта переключка обсуждается ниже.

«Чистый убор» находим также и в песне Тредиаковского «Худо тому жити» («Способ даст убору, / Чистому зело» — Позднеев 1964: 91); «адамант» — в «Оде в похвалу цвету розе» из «Нового и краткого способа» («Адамант от перл есть в цене коль разный» — Тредиаковский 1735: 61; ср.: Морозов 1960: 680).

⁸⁴ В «Новом и кратком способе» цитируется лишь одна строфа этой песни; полностью ее текст воспроизводится в работе: Позднеев 1964: 91–92. Эта песня, по всей видимости, была очень популярна (см. там же).

⁸⁵ Ср. в «Сонете, нарочно сочиненном дурным складом»: «Объяви прекрасна бровь о любви всей прямо».

⁸⁶ Несколькими годами позже Ломоносов также использовал этот образ, обличая Тредиаковского: «Давно изгага всем читать твои синички» (Ломоносов VIII: 630).

⁸⁷ Ср. в стихах Тредиаковского:

Горю о тебе сердцем, болю всеи утробой
и човствую сладость,
Что вижу любви твоеи знак ко мне особой
стреги твою младость.
Ах! так верный мой Тирсис! твоя страсть горяча
нравится мне ныне.
Благодари Жалости, перестань от плача,
будь во благостыне.
Ты, мое сердце, ныне
любя хвалбу едину
О прошлой в благостыне
торжествуи любви выну.

(стихи из «Езды в остров Любви» — Тредиаковский 1730: 41, 81);

Так, надлежит новобрачным приветствовать ныне
Дабы они во все свое время жили в благостыне.

(«Приветствие на шутовской свадьбе» —
Третьяковский 1963: 354–355;
Успенский и Шишкин 1997: 312)

Поживем в благостыне
Мы все везде отныне.

(«Песнь...» из «Нового и краткого способа» —
Третьяковский 1735: 75)

Надо отметить, что рифмы *сладость–младость* и *ныне–благостыне* входят (как и однокоренные рифмы) в круг стереотипных выразительных средств поэтического стиля Петровской эпохи (ср.: «Щастие, Элеоноро, сама ты погубила! / Нанесла печал[ь] своей младости. / Гордым ответом болезнь возбудила, / Коей причастна ныне сладости»; «Елика ныне во благостыне / Утратил случаев способнейших! / Все ради тебя сокрушил себя» и др.; примеры из работы: Перетц II: 16, 21).

⁸⁸ Такие же рифмы находим и в «Сонете, нарочно сочиненном дурным складом»: *славный–равный–чистоприправный, премного–убого*. Ср. в стихах Третьяковского:

Палладийской вся ЕЯ красота есть равна,
власами ни Венера толь чисто приправна [...]

(«Стихи эпиталамические...» —
Третьяковский 1730: 165)

Диане, чей храм чудно был приравный.
Про Фарос светящий,
Неж вёрхом горящий.
Делск, иль про Кумир, что Аммонов, славный.

(«Мадригал» из «Нового и краткого способа...» —
Третьяковский 1735: 81)

Я наслаждался потех любовных премного,
При любви сердце было мое неубого.

Мочной богини любве сладость так есть много,
что на сто олтарях ей жертва есть убога.

(стихи из «Езды в остров Любви» —
Третьяковский 1730: 80, 104)

В издании «Езды в остров Любви» в последнем стихе вместо «убога» напечатано «у Бога». Принимаем конъектуру, предложенную в изд.: Третьяковский 1963: 118, ср. с. 482.

⁸⁹ Слово *изрядство* встречается, например, у Третьяковского в «Эпистоле от Российской поэзии к Аполлину»:

И прибежище, покой, здравие, богатство,
И желание, и честь; словом, все и з р я д с т в о.

(Тредиаковский 1735: 43)

Слово *желтоясный* не встретилось нам у Тредиаковского. Скорее всего, оно является непрямой аллюзией на искусственное образование *краснозарных*, употребленное Тредиаковским в стихотворении «Песенка любовна»:

Так в очах ясных!
так в словах красных!
в устах сахарных,
так в краснозарных!

(Тредиаковский 1730: 181)

Ср. у Сумарокова в песне «О приятное приятство...»:

В летах так с тобой мы красных
и седин мы до своих,
И в седилах желтоясных,
В мыслях станем жить одних.

«Желтоясные седины», таким образом, соответствуют «краснозарным устам» (вероятность этой аллюзии, как нам кажется, подтверждается близостью контекстов).

Междометие *ей!* очень часто встречается в стихах молодого Тредиаковского: «Ей! ни Греция, ни в том мог быть Рим умная»; «Галлия имеет в том, ей, толику славу»; «Юнкер, которому, ей, всяких добр желаю» («Эпистола от Российския поэзии...» — Тредиаковский 1735: 39–40); «Ей, мой господи! грехи что мои довольны» («Сонет» — там же: 31); «Божие ты, ей! светло изводство» («Стихи похвалныя России» — Тредиаковский 1730: 160); число примеров можно умножить. Это междометие, несомненно, связано и с поэтическим стилем Петровской эпохи. Отметим попутно, что оно входит в число излюбленных Тредиаковским восклицательных междометий и пародируется Сумароковым также и в этом аспекте (см. ниже, примеч. 100).

⁹⁰ Ср. в «Сонете, нарочно сочиненном дурным складом»: «Ти покорный я слуга много и премного [...]».

⁹¹ Разумеется, для того чтобы констатировать пародийную направленность той или иной формы, недостаточно обнаружить ее у пародируемого автора — нужно еще установить, что эта форма не встречается в аналогичных произведениях пародиста. Поэтому, например, нельзя считать пародийными формы *иль*, *хоть*, инфинитивы на *-ти*, а также усеченные прилагательные в атрибутивной функции: «любовь [...] с м е ж н а», « м и л у б р о в ь » (песенка Тресотиниуса), « п р е к р а с н а б р о в ь » («Сонет, нарочно сочиненный дурным складом»); ср.: Винокур 1959: 347–348. Действительно, такие формы, также трактуемые как «вольности», широко употребляются и самим Сумароковым, и другими поэтами XVIII–начала XIX века.

⁹² См. в «Стихах эпиталамических...»: «Не речеши, и щастьем богам ся сравнени» (Тредиаковский 1730: 165). Этот пример встречается в речи Аполлона, которая подчеркнута славянизирована.

⁹³ В ранних произведениях Тредиаковского нам удалось обнаружить лишь одно существительное с суффиксом *-иха* (*щеголиха*, в переведенной Тредиаковским итальянской интермедии «Игрок в карты», см.: Перетц 1917: 211), однако в «Письме от приятеля к приятелю» находим *стоичиха* и *молокососиха*. Возможно, в этом случае пародия Сумарокова отражает реальную языковую практику Тредиаковского.

⁹⁴ Ср. в «Езде в остров Любви»: «Я испоттиха допрошался того места» (Тредиаковский 1730: 31).

⁹⁵ Ср. в «Сонете, нарочно сочиненном дурным складом»: «На час [...] подь» и «о Богиня».

⁹⁶ Ср. у Тредиаковского в «Оде вымышле в славу правды, побеждающа ложь...» из «Нового и краткого способа»: «О раза преблагополучна!» (Тредиаковский 1735: 65). Этот стих в экземпляре, принадлежавшем Ломоносову, снабжен иронической маргиналией: «О!!! велелепнейшия оплеухи» (неверны прочтение и комментарий П.Н.Беркова, см.: Берков 1936: 63; ср. к интерпретации этого места: Успенский 1987: 214).

⁹⁷ В «Сонете, нарочно сочиненном дурным складом»: «Изо всех красот везде он всегда есть славный», «Всяко се наряд твой есть весь чистоприправный». Эта конструкция, принадлежащая, как и предыдущая, церковнославянскому синтаксису, распространена в стихах Тредиаковского чрезвычайно широко: «Палладийской вся ея красота есть равна», «Дворы там весьма суть уединенны», «О коль сердцу есть приятно», «И Горациева всем есть любя уж Лира», «О все время есть сему слатко и приятно!», «Коль монарша здесь сала есть богата» и т. п. (Тредиаковский 1730: 30, 131, 165; Тредиаковский 1735: 38, 49, 81).

⁹⁸ В «Сонете, нарочно сочиненном дурным складом»: «Вид Богиня твой всегда очень всем в е сь нравный», «Уязвляет, оный бы ни увидел к т о», «Раз бы Адаманта был драгоценный с т о». Искусственность порядка слов здесь, как мы видим, может подчеркиваться выдвижением одного из инвертируемых или дислоцируемых членов синтагмы на наиболее сильные места стиха — в позицию рифменного или предцезурного икта, — либо сочетаться со сверхсхемным отягчением (эти случаи нами выделены).

⁹⁹ Уже Радищев в «Памятнике дактилохореическому витязю» писал:

Тредьяковский разумел очень хорошо, что такое Стихосложение [...], но, зная лучше язык Виргилиев, нежели свой, он думал, что и преносения в Российском языке можно делать такие, как в Латинском.

(Радищев II: 215–216)

¹⁰⁰ Ср. в «Сонете, нарочно сочиненном дурным складом»: «Полюби же ты меня, ах! Не много хоть».

В сочетании с междометиями, стоящими в нормальных синтаксических позициях («О изволь меня», «О богиня», «распалился я ей! ей!», «о! увы! моих злых бед!» [песенка Тресотиниуса], «О приятное приятство», «О восхити ево, восхити», «О мой слатенький дружок», «О любезный...» [песня «О приятное приятство»], «о Богиня подь» [«Сонет, нарочно сочиненный дурным складом»]), эти междометия создают почти непрерывный восклицательный фон, соответствующий эмоциональной окраске многих стихотворений молодого Тредиаковского (ср. хотя бы неоднократно упоминавшуюся «Элегию II» из «Нового и краткого способа»).

¹⁰¹ Именно эти «затычки» нередко подчеркивает Ломоносов в стихах из «Нового и краткого способа» (ср. выше, примеч. 96); например: «То не могут и тобой в ся ко мук избыти», «Мысли, зря смущенный ум, с а м и в с е м я т у т с я» (ср.: Берков 1936: 58); «Ложь [...] / Вышла в ся и з ада безденна» (на полях насмешливая ремарка Ломоносова: «Я думал, что половина» — там же: 63); «Илидара здесь жила в с я б е л е й ш а с н е г а» (скабрзная ремарка Ломоносова: «а то черно пятно брат было» — там же: 62) и т. п.

¹⁰² Ср. в «Сонете, нарочно сочиненном дурным складом»: «Вид Богиня твой всегда очень всем весь нравный», «В с я к о с е н а р я д т в о й е с т ь в е с ь ч и с т о п р и п р а в н ы й», «Объяви прекрасна бровь о любви в с е й п р я м о».

¹⁰³ Ср. в «Сонете, нарочно сочиненном дурным складом»: «Пышно ты одета хоть иль х о т я у б о г о», а также: «Иль позволь прийти к тебе поклониться т а м о» (при этом *тамо* не имеет никакой опоры в контексте).

¹⁰⁴ Ср., например, у Тредиаковского: «С т е м о т о м н е г о в о р и т с я , с м ы с л и т к т о ч т о м а л о» (Тредиаковский 1735: 28).

¹⁰⁵ В «Сонете, нарочно сочиненном дурным складом» находим особенно яркие серии: «Вид Богиня твой *всегда* очень *всем* *весь* нравный», «Изо *всех* красот *везде* он *всегда* есть славный, / Говорю [...] я *предо всеми* то», «*Всяко* *се* наряд твой есть *весь* чистоприправный».

¹⁰⁶ Это, между прочим, эксплицитно выражено в пространном названии цитируемого нами пародийного сонета:

Сонёт нарочно сочиненный дурным складом. Для показания, что естли мысль и изрядна, Стихи порядочны, Рифмы богаты, однако при не искусном, грубом и принужденном сложении, все то Сочинителю ни какова плода, кроме посмешества не принесет.

Говоря о «порядочных» стихах, Сумароков, очевидно, подразумевает отсутствие нарушений силлабо-тонического размера.

¹⁰⁷ Позднее в доношении, поданном 8 марта 1751 г. президенту Академии наук графу К.Разумовскому, Тредиаковский писал:

Сочинил я критику по приказу бывшего академического assessора Григорья Теплова на некоторыя сочинения Господина Александра Петрова сына Сумарокова.

(Москвитянин, 1842, № 1: 122–125)

По предположению А.Куника, «Письмо...» Третьяковского первоначально предназначалось для печати.

¹⁰⁸ Неверно мнение П.И.Рулина, утверждающего, что «Письмо...» написано до 8 марта 1750 г. (Рулин 1929: 250–251). Обосновывая это мнение, П.И.Рулин ссылается на цитированное доношение Третьяковского, в котором сообщается, что Третьяковский по приказу Теплова «сочинил [...] критику» на произведения Сумарокова (см. выше, примеч. 107). Это доношение датировано 8 марта 1751 г., однако П.И.Рулин — ошибочно полагая, видимо, что оно было написано сразу после создания «Письма...» — считает, что в издании, которым он пользовался, допущена опечатка и что вместо 1751 г. следует читать 1750 г. Ошибку П.И.Рулина повторяет И.З.Серман, который (никак, впрочем, не комментируя своей датировки) пишет, что «Письмо...» было создано в марте 1750 г. (Серман 1965: 118).

¹⁰⁹ Любопытно, что так же как и при рецензировании «Гамлета» (см. выше, § I–3.2), Третьяковский вновь берет на себя смелость улучшить стихи Сумарокова, и это ему, безусловно, удастся. Действительно, упомянутое двустишие Сумарокова таково: «Когда погибло все, когда надежды нет, / Жизнь, бремя и одна она покой дает» (в последнем стихе подразумевается смерть); Третьяковский же предлагает заменить здесь последний стих на: «Ужé бесчестна жизнь, оставить должно свет» или на: «Несносно бремя жизнь, а смерть покой от бед» (485–486).

¹¹⁰ Третьяковский обличает чванство Сумарокова и в связи со своеобразным автоцитированием, происходящим в явлении XI «Тресотиниуса»:

Еще мне вспало на ум некоторое из Хорева место, которым Автор безмерно чванится, так что внес оно и в Комедию свою недостойную, а именно:
Карать противников, и налагати дани.

(486)

В «Тресотиниусе» этот стих из «Хорева» произносит хвастливый воин Брамарбас, сватающийся к Кларисе. Если учесть, что «Хорев» и «Тресотиниус» давались в одном представлении (см. выше, § I–5.1), то нужно полагать, что Сумароков рассчитывал на особенный эффект, который должно было произвести повторение этого стиха в «нах-шпиле».

¹¹¹ В упомянутой басне также противопоставляются «большой зверь» (Третьяковский) и «маленькая собачка» (Сумароков): там они представлены как мурый «таварыщ стар годами» и злой, чванливый «щенок» (см. выше, § I–4).

¹¹² Этот же стих обыгрывает Ломоносов в эпиграмме на Сумарокова «Женился Стил, старик без мочи...» (Ломоносов VIII: 211).

¹¹³ Достоинно внимания и то, как проявилось в «Письме...» отношение Тредиаковского к Ломоносову. Наружно автор «Письма...» выражает уважение к своему старому врагу, высоко оценивает его оды (443, 447, 467) и, как может показаться, защищает его от нападок Сумарокова (452), словно объединяясь с просвещенным коллегой в противостоянии невежественному зоилу. Это подтверждает, в частности, реплика Ксаксоксимениуса, который в сочиненной Тредиаковским сцене (см. ниже, § I-6.2) говорит Архисотолашу-Сумарокову следующее:

Зографе! от сею обою по едином коемждо аще и бохма еси поревновал суемудрием твоим: обаче не к тому отселе неистов пребуди.

(500)

Двое, о которых говорит здесь Ксаксоксимениус и с которыми пытается соперничать суемудрый Архисотолаш, — это Тресотиниус-Тредиаковский и Бобембиус-Ломоносов (о том, что в образе Бобембиуса выведен именно Ломоносов, см. выше, примеч. 65). Однако, как справедливо отмечает И.З.Серман, «громя Сумарокова за “Ломоносовское” в его одах, Тредиаковский одновременно наносил скрытый, но чувствительный удар по Ломоносову, высмеивая основы его одического стиля» (Серман 1965: 118). (Следует при этом отметить, что примеры влияния «Письма...» на дальнейшую деятельность Ломоносова, которые приводит в своей работе И.З.Серман, не выглядят достаточно убедительными.)

Трудно не заметить и содержащихся в «Письме...» намеков на то, что какие-то лица подстрекают Сумарокова; имея в виду контекст литературной борьбы этого времени, нельзя исключить возможность, что Тредиаковский может подразумевать Ломоносова, когда, например, пишет:

Весьма б он [Сумароков] был шаслив, ежели б по крайней мере мог усматривать, кто как и каким духом его хвалит [...] думаю, что есть и такие, кои ненавидя его похваляют, дабы ободряющею своею похвалою возбудить его еще к явнейшей нерассудности, и тем бы его или погубить, или по крайней мере привести в напасть и бедство.

(453)

Еще интереснее в этом отношении другое место «Письма...», где Тредиаковский упрекает Сумарокова в том, что тот не брезгает услугами наушников:

При представлении ея [комедии «Тресотиниус»], в не малое пришел я удивление слыша некоторые речи в ней, о которых я так рассуждал, хотя впрочем и не по охоте, (понеже знаю, что оне говорены негде на едине) что или Автор имеет пытливый дух, или толь его питический жар, называемый Энтузиасмом, есть силен, что он может все то знать; в чем ему нет и нужды.

(438)

Из текста «Тресотиниуса» следует, что Тредиаковский имеет здесь в виду, скорее всего, спор Тресотиниуса и Бобембиуса о букве «твердо» (см. выше, § I-5.2).

Если это так, то приходится сделать вывод, что именно Ломоносов пересказал Сумарокову содержание какого-то своего спора о буквах с Третьяковским и поставил ему материал для соответствующей сцены.

¹¹⁴ В качестве курьеза можно отметить, что Ю.В.Стенник в недавней публикации драматических произведений Сумарокова принял постскрипtum Третьяковского за чистую монету и опубликовал «новую» сцену из «Тресотиниуса» в качестве сумароковского сочинения (см. изд.: Сумароков 1990: 467–470). Остается удивляться наивности публикатора, позиция которого замечательным образом вписывается в пародийно-гротескный контекст пьесы Третьяковского. По мнению Ю.В.Стенника, под именем Архисотолаша здесь выведен Г.Н.Теплов; это, безусловно, не верно.

¹¹⁵ Труднее определить две другие пьесы Сумарокова, входящие в эту семерку. Ими могут быть две комедии — комедия, которая фигурирует в «Камерфурьерском журнале» за 1750 г. под названием «Нарт» и которую П.Н.Берков отождествляет с сумароковской комедией «Нарцисс» (Берков 1977: 29), и комедия «Ссора у мужа с женой» (в последующей редакции «Пустая ссора»). Комедия «Нарт» игралась 8 февраля 1750 г. (КФЖ 1750: 16); комедия «Ссора у мужа с женой» была первый раз представлена в январе 1751 г., но вполне вероятно, что она была написана раньше. Уместно отметить, что эта комедия обнаруживает значительное сходство с «Тресотиниусом» и «Третьим судом». Вместе с тем существует по крайней мере еще одна пьеса Сумарокова, написанная не позже 1750 г., — это трагедия «Артистона», которая была представлена в октябре 1750 г. (Лонгинов 1875: 7), и не исключено, что именно она и имеется в виду в данном случае.

¹¹⁶ Кроме того, заикание Архисотолаша ассоциируется с названием букв в процессе усвоения азбуки («ер, еры... юс»); возможно, это намек на невежество Сумарокова, чью малограмотность Третьяковский обличает в «Письме...».

¹¹⁷ Еще раньше в отзыве на трагедию «Гамлет» Третьяковский критиковал Сумарокова за неправильное употребление слова *поборать*:

а слово *поборать* и в противном употреблено знаменовании: ибо, *поборать*, значит *совокупно сражаться*, то есть стоять всеми силами за когонибудь, или за чтонибудь, а не сопротивляться комунибудь, или чемунибудь.

(ААН, ф. 3, оп. 1, № 122, л. 69;
Пекарский II: 130;
Материалы IX: 460–461)

Ср. замечания Сумарокова о слове *поборник* в «Ответе на критику» 1750 г. и в статье «О правописании» 1771–1773 гг. (Сумароков X: 101,14).

¹¹⁸ Вспомним о насмешках над должностью Третьяковского в сумароковском «Тресотиниусе» (см. § I–5.2); в «Письме...» Третьяковский отвечает на эти насмешки резкой отповедью:

Господину [...] Автору легко касаться до чина и до поступок: Брамарбас его прямо и без закрышек говорит об общем нашем друге [т. е. о ТрEDIAKовском] [...], что *каков его чин, таков его и поступок*. Но я твердо знаю, что общий наш друг в чине благоговейно, со всеми добрыми, почитает верховнейшее благоволение производящее в чин, и непрекословно повинуетя руке предводительствующей, по тому ж благоволению, чин учрежденный. Высок ли сей? не его дело. Низок ли он? помнит что, по присловию, не можно всем старцам в игумнах быть. С моей стороны, я еще и радуюсь, что поступки общаго нашего друга сходствуют с его чином: сие значит, что он не выходит из пределов своея должности. Напротив того, не дивлюсь, что поступка нашего Автора безмерно сходствует с цветом его волосов, с движением очей, с обращением языка, и с биением сердца.

(442–443)

¹¹⁹ Особая стилистическая функция заимствований оттеняется в речи Архисотолаша специфическим глоссированием: «эта кисть, или лучше пензел, да и дощечка, или чесняе палет» (497), «Амбиция, а по Руски високомерие» (498). Речь Архисотолаша напоминает в этом отношении речь Тресотиниуса (см. выше, § 1–5.2) — с той, однако, разницей, что Тресотиниус ограничивается простым пояснением употребляемых им книжных слов («приятство ваше, то есть красота ваша, мне учинило, то есть зделало»), тогда как Архисотолаш вводит в свои глоссы оценки («лучше», «чесняе»).

¹²⁰ По-видимому, не случайно в сочетании *седалица стульнова*, вложенном в уста Архисотолаша, — это сочетание само по себе являет пример стилистической какофонии (славянизм здесь сочетается с уродливым новообразованием) — форма *стульнова*, будучи производной от заимствованного корня, представлена в «площадном» написании.

¹²¹ Рус. *амбиция* заимствовано в Петровскую эпоху (из лат. *ambitio* через франц. *ambition*, польск. *ambicja* в значении «честолюбие, тщеславие, високомерие»). См.: Смирнов 1910: 36; Хютль-Ворт 1963: 57; Биржакова, Воинова и Кутина 1972: 233, 340.

¹²² Ср. протесты ТрEDIAKовского в «Письме...» против некорректного семантического калькирования, к которому прибегает Сумароков, не считаясь с характером русского употребления, то есть с принятыми значениями соответствующих русских слов (возражения против употребления *трогать* в значении франц. *toucher* — 476; *предрассудок* или *предрассуждение* — в значении *préjugé* — 490; *пронзать* — вместо *проникать* — в значении *pénétrer* — 456, 469).

¹²³ Реплика Кимара — так же как и отвечающая ей реплика Архисотолаша — представляет собой вставку в более позднем списке письма (ААН, р. II, оп. 1, № 140), написанную рукой ТрEDIAKовского.

¹²⁴ Ср., например, реплики Гаира в драме «О Сарпиде, дуксе ассириском»: «Ох, ох, ох, ох, ох, много уж я примечал, что всегда мне с похмелья печаль [...] Фуи, фуй, ах, тфу, тфу, воняет [...]»; в одной из интермедий: «Ах, а, ах! ну, ну, ну! да, да, да, фу, фу, фу! Етак-та на господу [...]» (Ранняя русская драматургия V: 102, 713).

¹²⁵ Отметим, что и прием глоссирования, о котором шла речь выше (см. примеч. 119), также является одним из средств низового комизма — ср. в драме «О Сарпиде, дуксе ассириском...» реплики Гаира: «А-а, га-га, гер, гер Зимфон, сиречь, ачи чюеш, разтолкуй, подь сам вон!», «Гутен моргин, прощайте — по-нашему», «Ненасье великое во афендроне, а по-вашему в жопе, а по-нашему в гузне, а по-русски в седалищи, а по-словенски на металищи» (Ранняя русская драматургия V: 96, 98, 105). Таким образом, этот прием служит Третьяковскому для стилизации речи Архисотолаша в соответствующем ключе.

¹²⁶ Уже в самом начале «Письма...» Третьяковский указывал, что видит в «Тресотиниусе» «скоморошество из скоморошества» и что «вся сия комедишка достойна площаднаго минутнаго света, а потум вечныя тьмы» (438).

¹²⁷ У П.И.Рулина в хронологическом обзоре комедий Сумарокова ошибочно указано, что первое представление «Чудовищ» состоялось 21 июня 1750 г. (см.: Рулин 1923: 133) — явная опечатка, поскольку Рулин при этом ссылается на Лонгинова (1875: 7), а у Лонгинова — правильная дата (такая же, как в «Камер-фурьерском журнале», откуда он и черпает свои сведения). Этой ошибке было суждено, однако, повториться в более позднем исследовании: П.Н.Берков дает для первого представления «Синава и Трувора» ту же неправильную дату, т. е. 21 июня 1750 г. (Берков 1977: 30, примеч. 21), по-видимому, основываясь на сводке Рулина и исходя из того, что «Синав и Трувор» и «Чудовищи» были показаны в одном спектакле (необходимо отметить, что книга Беркова вышла посмертно, и за эту ошибку отвечают скорее редакторы книги — Н.Д.Кочеткова и Г.П.Макогоненко, — чем ее автор). В «Журналах дежурных генерал-адъютантов» отмечено, что данное представление состоялось 20 (а не 21) июля 1750 г. (Евдокимов 1897: 209). Если в первом издании «Синава и Трувора» отмечено, что трагедия «представлена в первый раз в 1750 году июля 21 дня» (Св. каталог XVIII века III: 194, № 7036), то в одном из позднейших изданий мы встречаем менее точное указание: «представлена в первый раз в начале 1750 года» (Сумароков III: 121; Св. каталог XVIII века III: 194, № 7038).

¹²⁸ Впервые комедия «Чудовищи» была напечатана Новиковым в собрании сочинений Сумарокова в 1781 г., после чего она дважды была опубликована в 1787 г. — во втором издании новиковского собрания сочинений (Сумароков V: 249–256) и в «Российском Феатре» (ч. XVI: 5–70). Нам были доступны два списка этой комедии, хранящиеся в ААН (разр. II, оп. 1, № 141, л. 195–220 и л. 221–254) и носящие название «Чюдовище» (В.И.Резанов указывает, что эти списки совпадают с текстом новиковского издания, см.: Резанов 1904: 50; в действительности же они содержат некоторые — впрочем, несущественные — разночтения), а также хранящийся в Парижской национальной библиотеке список комедии «Третьейной

суд» (отдел рукописей, Slave 38, л. 101–138). Как указал еще В.И.Резанов, эта комедия отличается от комедии «Чудовищи» тем, что в ней нет трех больших фрагментов: части стр. 262 и всей стр. 263, стр. 267 и 268, части стр. 279–280 новиковского издания 1787 г. (первые два фрагмента как раз и представляют собой сцены, связанные с «Письмом...» Тредиаковского); кроме того, отличается от новиковского издания текст стихотворения Критициондиуса к Инфимене (см.: Резанов 1907: 159). «Третьей суд» и «Чудовищи» отличаются также несколькими мелкими различиями, не учтенными В.И.Резановым. Наконец, парижская рукопись содержит хор, завершавший комедию (см.: Гринберг 1989: 65–66), — этот хор в собрании сочинений Сумарокова печатается отдельно (Сумароков VIII: 323–324).

Известно также, что существовал список комедии «Чудовищи» из собрания Н.Н.Виноградова (см.: Виноградов 1917: 33–34): в настоящее время он недоступен из-за пожара, происшедшего в костромском архиве (см. выше, примеч. 43).

¹²⁹ Некоторые основания для такого утверждения все же существуют. Так, в явлении I второго действия «Третьего суда» Критициондиус сообщает, что он пел перед Инфименой «французские песенки»: это может отсылать к «Езде в остров Любви», в приложение к которой («Стихи на разные случаи») Тредиаковский включил несколько стихотворений и песен на французском языке. В явлении VII первого действия Критициондиус заявляет:

я об етом напишу диссертацию, что ето, *день ли уж у вас*, говорится неправильно.

Здесь можно усмотреть намек на склонность Тредиаковского к пространным, но не имеющим никакой ценности (с точки зрения Сумарокова) ученым рассуждениям (ср. аллюзию на «Разговор об орфографии», о которой идет речь ниже). Наконец, обращает на себя внимание и то обстоятельство, что педант уже в «Третьем суде» носит имя Критициондиуса, что в первой же реплике этого героя обозначена его связь с критикой (см. явление IV первого действия; здесь Критициондиус иронически отзывается о подьячем Хабзее: «Видно что он себя ни в чем не критикует») и что в дальнейшем эта связь подчеркнута еще раз (в явлении I второго действия Критициондиус говорит: «ето великой подвержено критике, что девицы так свободно с кавалерами обходятся, и я об етом, каким образом содержать молодых женщин, напишу книгу, хотя она молодым людям и негораздо приятна будет»). Вполне вероятно, что и в этой детали отразилось намерение Сумарокова уязвить Тредиаковского, не раз критиковавшего его сочинения.

¹³⁰ Если считать, что комедия уже в первоначальном варианте была направлена против Тредиаковского, то, видимо, нужно признать, что этот вариант (то есть «Третьей суд») был написан даже раньше, чем «Тресотиниус» (в самом деле, нельзя предположить, что Сумароков после написания «Тресотиниуса» мог столь резко снизить остроту своих нападок на Тредиаковского). Так или иначе, «Тресотиниус» остается в истории русского театра первой литературной комедией, поставленной на сцене.

¹³¹ Тема «чудовищности» отрицательных персонажей комедии была намечена Сумароковым уже в финальном хоре, завершавшем «Третьейной суд» (позже этот хор был изъят из текста комедии — см. подробнее: Гринберг 1989: 65–66). Действительно, в последнем куплете этого хора, вложенном в уста Арликина, отрицательные персонажи характеризовались следующим образом:

Твари такие видом человеки,
в протчем поверьте что они скоты.

П.Н.Берков в одном случае говорит, что комедия «Чудовищи» была переименована в «Третьейной суд», в другом — утверждает прямо противоположное, а именно, что комедия «Третьейной суд» была переименована в «Чудовищи» (см.: Берков 1977: 29 и 35); основания ни для того, ни для другого утверждения не сообщаются. Отметим, что название «Третьейский суд» (sic!) сообщается в «Сокращенной повести о жизни и писаниях Сумарокова» (Санкт-Петербургский вестник, ч. 1, 1778, январь: 45–46), напечатанной после смерти писателя (см.: Рулин 1923: 131, 134): автор посмертного очерка жизни Сумарокова, вообще довольно хорошо осведомленный, вспомнил раннее название комедии.

¹³² Позднее Ломоносов в эпиграмме «Злобное примирение господина Сумарокова с господином Третьяковским» пишет, именуя Сумарокова «Аколастом», а Третьяковского — «Сотином»:

Коль много раз театр казал на смех Сотина
И у Аколаста он слыл всегда скотина.

(Сухомлинов II: 158; Ломоносов VIII: 859)

Говоря о театральных представлениях, высмеивающих Третьяковского, Ломоносов, скорее всего, подразумевает как «Тресотиниуса», так и «Чудовищи».

¹³³ Фактически Критициондиус соединяет в себе три амплуа: щеголя, педанта и старика — в традиционном для жанра комедии сочетании с ролью отвергнутого жениха. Арликин называет его «шестидесятилетним Философом». Любопытно, что Критициондиус дружит со щеголем Дюлижем и, по всей видимости, сам в прошлом был щеголем. Когда в явлении VI первого действия Дюлиж демонстрирует свой кошелек для волос, опрыскивает духами и глядится в зеркальце, Критициондиус сетует:

Жаль что ушли мои лета, и что в то время как я был в поре, у нас еще ничево
етова не знали. Час от часу свет к совершенству приближается.

Эта сцена присутствует уже в «Третьейном суде». Если согласиться с тем, что «Третьейной суд» в какой-то степени был направлен против Третьяковского (см. выше, примеч. 129), то следует думать, что Сумароков, изображая Критициондиуса отставшим от века щеголем, хочет подчеркнуть, что Третьяковский — отставший от века писатель.

¹³⁴ Как мы помним, в «Письме от приятеля к приятелю...» Третьяковский уподоблял себя Сократу (см. выше, § I–6.1). Возможно, что именно это и обусловило данный выпад Сумарокова.

¹³⁵ Поскольку вопрос о полемической направленности раннего варианта сумароковской комедии остается открытым, мы в данном подборе цитат использовали только вставные фрагменты, отсутствующие в «Третьейном суде». Отметим, что последняя из этих цитат, не учтенная в обзоре В.И.Резанова (Резанов 1907), также является вставкой.

¹³⁶ Попутно отметим, что «малые ребята» скорее должны были знать colloquially-обшечное значение слова *седалище* («задница»), нежели книжно-славенское («скамья» и т. п.).

¹³⁷ В то же время в позднейшем издании «Хорева» (1768 г.) реплика Кия, вымышленная в «Письме...», отсутствует: как кажется, Сумароков учел критику Третьяковского (ср.: Серман 1965: 121).

¹³⁸ Позиция Третьяковского во многих отношениях близка к позиции Ломоносова, также подчеркивающего значение церковнославянской языковой традиции (см. подробнее: Успенский 1985: 176; Успенский 1994: 140 сл.; Успенский 1996: 345, 381).

¹³⁹ Выражение «словесный человек» может рассматриваться вообще как точная калька с лат. «homo litteratus», если иметь в виду, что церковнослав. *слово* может иметь значение «буква» (лат. *littera*), см.: Ягич 1896: 499, 529.

¹⁴⁰ Ср. название напечатанной в том же 1748 г. риторики Ломоносова:

Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии.

¹⁴¹ Композиционное единство сумароковских эпистол подчеркнуто финальными стихами «Эпистолы о стихотворстве», возвращающими читателя к начальной части первой эпистолы (тезису о высоких потенциальных качествах русского языка):

Слагай, к чему тебя влечет твоя природа;

Лишь просвещение писатель дай уму:

Прекрасный наш язык способен ко всему.

(стихи 408–410)

¹⁴² *Витейка* — «виток, жгутик, витой и украшенный гайтан; опояска на шляпу» (Даль I: 510). В цитируемом тексте явно соотносится с «витийством, витиеватостью» и означает риторическое украшение.

¹⁴³ Намеченное здесь стилистическое противопоставление неукрашенного «письма» и более «пышных» речей, «которые пред обществом бывають», соотносится с тенденцией, выраженной в наиболее раннем варианте риторики Ломоносова («Краткое руководство к риторике, на пользу любителей сладкоречия сочиненное» 1743 г. — о датировке этого не напечатанного при жизни автора со-

чинения см.: Ломоносов VII: 790), — здесь, описывая расположение «слов публичных» и «приватных речей и писем» (к первым относятся «проповедь, панегирик, надгробная и академическая речь», вторые суть «поздравление, сожаление, прошение и благодарение [...], словесно или письменно предлагаемое»), Ломоносов делает специальное замечание о стиле проповеди и панегирика, говоря, что он должен быть «важен, великолепен, силен». В риторике 1748 г. Ломоносов не рассматривает этого вопроса (он, видимо, предполагал сделать это в следующей книге риторики, которую хотел посвятить оратории, — Ломоносов VII: 800); в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» 1758 г. противопоставление стиля «прозаичных речей о важных материях» стилю «дружеских писем» выражено со всей очевидностью: первые отнесены к «высокому штилю», вторые — к «низкому» (Ломоносов VII: 589).

¹⁴⁴ То, что в цитированном выше отрывке Сумароков называет церковнославянские книги «не Русскими», не должно вводить в заблуждение: он явно имеет здесь в виду восприятие еще не обученного человека и, как бы снизойдя на мгновение к уровню этого гипотетического собеседника («Не мни, что наш язык, не тот, что в книгах чтем, / Которы мы с тобою не Русскими зовем»), тут же опровергает его мнение: «От правды мысль твоя гораздо в далеке».

Не исключено, что этим гипотетическим собеседником является не кто иной, как Тредиаковский — ведь именно он в предисловии к «Езде в остров Любви», противопоставляя «славенский» и русский языки, подчеркивает, что «язык славенской [...] есть язык церковной», из чего должно следовать, что церковные книги написаны не русским языком (Тредиаковский 1730: [12]). Таким образом, здесь, по-видимому, имеет место полемика с молодым Тредиаковским; то, что Тредиаковский в середине 1740-х годов изменил свои взгляды, не принимается во внимание Сумароковым.

¹⁴⁵ Представляют интерес следующие вычеркнутые Сумароковым в рукописи не вполне отделанные стихи (после стиха 130, в котором речь идет о необходимости изучать Псалтырь):

На нашем языке, хоть нечто темно в ней [Псалтыри],
 Но знать согласие и красота речей,
 Как писана она в творении преславно,
 Есть нечто, что совсем преведено исправно,
 Из Греческих нам книг в приятии их веры.
 Довольны ли тебе к ученью те примеры?*

Ты скажеш: что там чту, я не пойму таво,
 И что там писано, не знаю ничево
 Я книжну языку и сроду не учился.**

На что ево учить, коль Русским ты родился
 [и далее стих 131: Коль, АЩЕ, ТОЧИЮ... и т. д.]

* Вариант:

Из Греческих нам книг, для чтения в церквах;
Но то арабския слова в твоих ушах [зачеркнуто: глазах].

** Вариант:

Ты скажеш: языку я книжну не учился.
(ААН, р. II, оп. 1, № 132, л. 5, 5 об., 6)

Ср. высказывания Третьяковского в «Разговоре об орфографии» 1748 г., полностью совпадающие с тем, что говорит в этих стихах Сумароков:

Всяк и не ученый наш совершенно понимает славенский язык в церковных наших употребляемых книгах [...] мы все понимаем наш славенский и неучась.
(Третьяковский 1748: 300)

¹⁴⁶ Против включения архаических славянизмов в литературный язык протестуют в это время также Ломоносов и Третьяковский. Еще в раннем варианте своей риторики (1743 г.) Ломоносов рекомендует проповеднику «убегать старых и неупотребительных славенских речений, которых народ не понимает» (Ломоносов VII: 70), а в «Предисловии о пользе книг церковных...» 1758 г. исключает из состава русского литературного языка слова «неупотребительные и весьма обетшальные» (там же: 588). Точно так же Третьяковский говорит о «славенских обыкновенных и всех [читай: всем] ведомых словах», подразумевая, что вне очерченного таким образом слоя церковнославянской лексики лежит известное количество архаизмов, выпадающих из состава литературного языка (Пекарский 1865: 109).

¹⁴⁷ Одновременно с изъятием из текста эпистол этих фрагментов Сумароков устранил примечания к именам Кантемира и Феофана (см. выше, § I–3.2), как и к именам упоминаемых здесь же Демосфена, Златоуста, Цицерона, Мосгейма и Бурдалу. Примечание к имени Кантемира опубликовано В.И.Резановым (1904, с. 39) и затем П.Н.Берковым в его издании произведений Сумарокова (см.: Сумароков 1957: 127), но с одной неточностью: вместо «Разум ево [Кантемира] и в стихотворстве гораздо виден [...]» следует читать «Разум ево из стихотворств гораздо виден [...]» (см. ААН, разр. II, оп. 1, № 132, л. 22); примечание к имени Феофана В.И.Резанов и П.Н.Берков не опубликовали. Приводим это примечание здесь:

ФЕОФАН, Архиепископ новъ града. Ритор из числа самых лучших Риторов во всей Европе.

Последняя фраза носит следы авторской правки. Первоначально она выглядела таким образом: «Преславный Ритор из числа знатнейших Риторов во всей Европе».

Далее следовал текст, вычеркнутый Сумароковым еще до того, как им было произведено полное и окончательное изъятие рассматриваемых фрагментов:

Некоторые его слова, а особенно из тех которые теперь мне пришли на память: слово о полтавской победе, слово на рождение Петра Петровича, на смерть Государя императора Петра великого, на смерть Государыни императрицы Екатерины Алексеевны, так хороши, что едва может ли человеческий разум показать искусства в красноречии.

(ААН, разр. II, оп. 1, № 132, л. 20)

Как видим, в выброшенных отрывках эпистол и в соответствующих примечаниях литературная деятельность Кантемира и Феофана оценивается высоко, но не без оговорок (особенно в отношении Кантемира, хотя и о Феофане говорится, что он «часто погрешал» в чистоте слога). Интересно, что и Ломоносов, готовя в том же 1748 г. к печати свою риторику, вычеркнул из нее фразу, содержавшую похвальный отзыв о Феофане (см.: Ломоносов VIII: 174, 821).

¹⁴⁸ Примечательно, что в 1759 г. — в статье «К бессмысленным рифмотворцам» — Сумароков возвращается к тем же идеям:

Русским языком и чистотою склада, ни Стихов, ни Прозы, не должен я ни кому кроме себя: да должен я за первыя основания в Русском языке отцу моему, а он тем должен Зейкену, который выписан был от Государя Императора Петра Великого в учителя, к господам Нарышкиным, и который после был учителем Государя Императора Петра Второго.

(Сумароков IX: 278)

¹⁴⁹ Напомним, что в начальной части своей эпистолы Сумароков, говоря о языке, имеет в виду и разговорную («Мысли голосом делим на мелки части»), и письменную речь («То, что постигнем мы, друг другу сообщаем / И в письмах то своих потомкам оставляем»): будущее совершенствование русского литературного языка должно, по его мнению, охватывать обе эти сферы (в самом деле, русский язык должен стать таким, «как ныне говорят Италия и Рим», благодаря увеличению «числа на нем писцов»).

¹⁵⁰ Третьяковский говорит в «Письме от приятеля к приятелю»:

В Эпистоле об языке Руском почитай все [...] чужие мысли.

(Куник II: 441)

¹⁵¹ Как мы помним, причиной, побудившей Третьяковского приняться за сочинение «Письма...», были прежде всего грубые нападки личного характера, которым он подвергся в «Двух эпистолах» и особенно в «Третьяковине». Об этом прямо говорят первые же строки «Письма...», в которых Третьяковский пишет:

Известный Господин Пиит, после употребленных в эпистолах своих [...] обид и язвительств, не токмо не рассудил за благо от тех унять, но еще оныя и отчасу больше и несноснейше ныне размножил [...] Сочинил он небольшую комедию [...]

(Куник II: 437)

Это же немногим позже подтвердил и Сумароков, заявивший в своем «Ответе на критику», что Третьяковский ненавидит его

за некоторыя в одной моей Епистоле стихи и за Комедию, которыя он берет на свой щот

(Сумароков X: 102)

¹⁵² Напомним, что признаки расхождений Третьяковского и Сумарокова по вопросам языка и стиля можно усмотреть и в более ранних документах. По-видимому, именно этими расхождениями было обусловлено уже упоминавшееся нами требование академической канцелярии к Третьяковскому: не касаться «штиля» сумароковской трагедии «Гамлет», отданной ему на рецензирование в октябре 1748 г. Это требование, как мы помним, осталось тщетным: Третьяковский в своей рецензии не только осудил «неровность стиля» в «Гамлете» (попутно задев и первую трагедию Сумарокова — «Хорев»), но и испещрил рукопись критическими карандашными пометами (см. § I–3.2). Своим содержанием эти пометы (стертые Сумароковым, но легко восстанавливаемые по рукописи) тождественны критическим замечаниям Третьяковского в «Письме от приятеля к приятелю».

¹⁵³ Любопытно, что молодой Третьяковский в «Езде в остров Любви» сам употребляет глагол *довлеть* в таком же значении: «надлежит мне доволну быти только НАДЕЖДЮЮ, а в ПРЕТЕНЦИЮ пускаться недовлеет» (Третьяковский 1730: 23). Здесь же (97) этот глагол употребляется и в своем исконном значении — отсюда можно заключить, что Третьяковскому и в 1730 г. была известна его церковнокнижная семантика, но он считал возможным ее игнорировать, что вполне отвечало общим языковым установкам, выраженным в предисловии к «Езде...».

¹⁵⁴ Об этом свидетельствует более поздний документ («Ответ на письмо о сафической и гораианской строфах», 1755 г.), в котором Третьяковский, полемизирующий с тем же Сумароковым по вопросу о постановке ударения в слове *сии* (Третьяковский считает, что оно должно ставиться на первом слоге), прямо апеллирует к авторитету церковных книг, а именно Псалтыри (Пс. XIX: 8). См.: Пекарский II: 256.

¹⁵⁵ Весьма показательным выглядит то обстоятельство, что Третьяковский, первоначально намеревавшийся рассмотреть в своем трактате как оды и трагедии Сумарокова, так и его эпистолы, в дальнейшем оставил эпистолы (жанр, относящийся к среднему ярусу стилистической иерархии) практически без внимания. Ср. ниже, примеч. 157, о стиле эпистол самого Третьяковского.

¹⁵⁶ Если в 1730 г. Третьяковский говорит в предисловии к «Езде в остров Любви» о том, что «язык славенской [...] ушам жесток слышится» (Третьяковский 1730: [12]), а его единомышленник Адодуров в грамматическом очерке 1731 г. квалифицирует формы типа *нитъе* как более «изящные» или «нежные» (*zierlicher*), чем *нитие* (Адодуров 1731: 27), то теперь, как видим, высказывания Третьяковского

носят прямо противоположный характер. Спустя несколько лет в своей эпиграмме, направленной против того же Сумарокова, Третьяковский заявит, что церковнославянские книги наполнены «нежностями» (см. ниже, примеч. 157).

¹⁵⁷ В уже не раз упоминавшейся нами эпиграмме 1754 г., направленной против Сумарокова, Третьяковский излагает те же идеи, что в «Письме...»:

Пусть вникнет он [Сумароков] в язык славенский наш
степенный:

Престанет злобно врать и глупством быть надменный;
Увидит, что там *злой* кончится нежно *злый*
И что *чермной мигун* — *мигатель* там *чермный*,
Увидит, что там *коль* не за *когда*, но только
Кладется, как и долг, в количестве за *сколько*.
Не *голос* чтется там, но сладостнейший *глас*;
Читают *око* все, хоть говорят все ж *глаз*;
Не *лоб* там, но *чело*, не *щеки*, но *ланиты*,
Не *губы* и не *рот* — *уста* там багряниты;
Не *нынь* там и не *вал*, но *ныне* и *волна*.
Священна книга вся сих нежностей полна.
Но где ему то знать? он только что зевает,
Святых он книг отнюдь, как видно, не читает.

(Поэты XVIII века II: 392–393; Успенский 1996: 377)

Хотя полемическое задание явно выдвинуто в эпиграмме Третьяковского на первый план и по этой причине она может восприниматься как решительный призыв к славянизации литературного языка в целом — независимо от жанра, — следует полагать, что, критикуя Сумарокова, Третьяковский по-прежнему имеет в виду его неумение «выбирать слова» в высоких жанрах, и только в них. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить «Письмо...» и эпиграмму Третьяковского с его же философской поэмой «Феоптия», созданной в это же время (1750–1754). Жанр «Феоптии» (ученое послание) позволяет автору свободно использовать как славянизмы, так и коррелирующие с ними русизмы, заклеянные им в качестве «площадных и низких вольностей» в одах и трагедиях Сумарокова. Так, в одной из эпистол, составляющих эту поэму, можно обнаружить в непосредственном или близком соседстве такие коррелятивные пары, как *голос* — *глас*, *голова* — *глава*, *глаз* — *око*, *щеки* — *ланиты*, *рот* — *уста*, *плечи* — *рамена*, *живот* — *утроба*, *шея* — *выя* и др. (см.: Третьяковский 1963: 267–275); встречается здесь, наряду с *си́и* (199), осуждаемая Третьяковским форма *си́и* (288), — ср. выше, примеч. 154. В переводе комедии Теренция «Евнух», также выполненном Третьяковским в начале 1750-х годов, употреблены такие слова, как *миг*, *опять* (в одной строке с *паки*), такие формы, как *перемирье*, и даже *сюды*, *маладенец*, *маненьку*, *тае* и т. п. (Третьяковский 1963: 164–174; между тем в «Письме от приятеля к приятелю» подобные формы подвергаются резкому осуждению, см.: Куник II: 476–479). Все

это наглядно показывает, что, обсуждая языковые позиции Тредиаковского, мы не должны строить общие выводы на основе отдельных высказываний, изъятых из историко-литературного контекста.

¹⁵⁸ Ср. в эпиграмме 1754 г.:

Кто ближе подойдет к сему [славенскому языку] в словах
избранных,
Тот и любее всем писец есть, и не в странных.

(Поэты XVIII века II: 393;
Успенский 1996: 377)

¹⁵⁹ Здесь же Тредиаковский противопоставляет на этом основании сумароковские оды оде Ломоносова 1746 г.:

О! Коль благоразумно в Оде на восприятие престола, Всепресветлейшей нашей Самодержице удивляется лик небесный зря идущую ея в nocturnal мраке: ибо Пиит оный [Ломоносов] знал что писал, и имел рассуждение: того ради и поет не вредя Христианства [...] Нет тут языческих Бошков, нет тут ни Нептунов, ни Тритонов [...]

(Куник II: 467)

¹⁶⁰ Вместе с тем и Тредиаковский может не вполне следовать французским литературно-эстетическим программам, но в какой-то мере их обобщать: некоторые различия, актуальные для французской литературной полемики, для России оказываются неактуальными. Так, в частности, ориентируя русскую литературу на эстетику французского классицизма, Тредиаковский не примыкает, строго говоря, ни к позиции «древних», ни к позиции «новых» (см.: Живов и Успенский 1996: 514–515).

¹⁶¹ Предельно заостренно эти идеи выражены в эпиграмме 1754 г., где Тредиаковский пишет о Сумарокове:

Святых он книг отнюдь, как видно, не читает.
За образец ему в письме пирожный ряд,
На площади берет прегнусный свой наряд,
Не зная, что у нас писать в свет есть иное,
А просто говорить по-дружески — другое;
[.....]
У немцев то не так, ни у французов тож;
Им нравен тот язык, кой с общим самым схож.
Но нашей чистоте вся мера есть славенский,
Не щегольков, ниже и грубый деревенский.

(Поэты XVIII века II: 393; Успенский 1996: 377)

¹⁶² Polemический выпад против «Разговора об орфографии» Тредиаковского (см. выше, § I-3.1). Как мы знаем, слово *зело* выступает у Сумарокова (начиная

с «Эпистолы о русском языке») как своего рода сигнал, позволяющий опознать Тредиаковского. Сконструированная Сумароковым фраза («Зело зело братьев я здесь в угодность ево [т. е. Тредиаковского] положил много») преследует двойную цель: с одной стороны, она дразнит Тредиаковского, с другой же стороны, Сумароков «в угодность» Тредиаковскому — как бы подчиняясь его требованиям — соединяет книжную форму *зело* с разговорной формой *братьев*, что приводит как к грамматической неправильности (*зело* выступает вместо *много*), так и к стилистической какофонии.

¹⁶³ Речь идет о правилах правописания прилагательных в именительном падеже множественного числа, на которых настаивал Тредиаковский и о которых он писал, в частности, в «Разговоре об орфографии» (Тредиаковский 1748: 95–97, 292–312, 331–340). Вопрос о правописании прилагательных выступал в XVIII в. как признак языковой ориентации, прежде всего в рамках оппозиции церковнославянского и русского (см.: Успенский 1996: 378–381).

¹⁶⁴ Эта позиция сближает Тредиаковского с Малербом, не менее решительно борющимся с поэтическими вольностями и требовавшим от поэтов столь же строгого подчинения общим риторико-грамматическим правилам, как и от прозаиков (см.: Лаусберг 1950: 181 и сл.).

¹⁶⁵ Так, в «Новом и кратком способе...» Тредиаковский пишет, что имена существительные, оканчивающиеся на *іе*, «могут *і* переменить в Стихе, смотря по нужде меры, на *ь*», а в «Письме...» квалифицирует подобные формы как «подлое употребление» и «площадную вольность»; допустимыми вольностями он считает в 1735 г. и такие формы, как прилагательные женского рода на *-ой/-ей* (вместо *-ья/-ия*) в род. падеже ед. числа, прилагательные и существительные женского рода на *-ой/-ей* (вместо *-ою/-ею*) в твор. падеже ед. числа, тогда как в «Письме...» использование этих форм так или иначе осуждается. Примерно так же обстоит дело с вопросом о допустимости отклонений от акцентной нормы, о возможности замены родительного падежа на винительный в отрицательных конструкциях. Ср.: Тредиаковский 1735: 17–19, 86–87 и Куник II: 456, 462, 469, 470 и др.

В этой связи несколько не удивительно, что при переработке в 1752 г. своего «Способа...» Тредиаковский исключает из раздела о поэтических вольностях все конкретные примеры, ограничиваясь лишь общими фразами (см.: Тредиаковский 1752, I: 141–142).

¹⁶⁶ Примечательно, что Тредиаковский в полемических целях может то подчеркивать противопоставленность «общего» употребления «подлому» («С умом ли общим употреблением называть, какое имеют деревенские мужики?» — «Разговор об орфографии» 1748 г.), то, напротив, отождествлять их («У немцев то не так, ни у французов тож; / Им нравен тот язык, кой с общим самым схож. / Но нашей чистоте вся мера есть славенский, / Не щегольков, ниже и

грубый деревенский» — эпиграмма на Сумарокова 1754 г.). Эпитеты «шегольков» и «грубый деревенский» во второй цитате по существу утрачивают свое буквальное значение, как бы сливаясь с «самым общим» (т. е. разговорным узусом). Интересно, что Сумароков, пользуясь той же терминологией (он отстаивает свое право употреблять слова *этот, эта, это* на том основании, что они «не чужестранные и не простонародные»), вкладывает в нее существенно иной (буквальный) смысл.

¹⁶⁷ В другой своей работе того же времени — «Критике на оду» 1747–1748 гг. — Сумароков прямо обосновывает право использования стихотворческих вольностей ссылкой на употребление. Комментируя Ломоносовский стих «Великое светило миру», он пишет:

Я не говорю что мир здесь в дательном а не винительном поставлен падеже, и приемлю то за стихотворческую вольность, которую дает нам употребление, и сам оную вольность употребляю.

(Сумароков X: 78)

¹⁶⁸ Интересно, что разность в представлениях о стилистической иерархии жанров накладывает определенный отпечаток и на критический трактат Третьяковского, и на антикритику Сумарокова. Если Третьяковский в «Письме...» оставляет без внимания эпистолы своего противника (см. выше, примеч. 155), то Сумароков в «Ответе...» никак не реагирует на упреки, вызванные словоупотреблением в его одах, сосредоточивая свое внимание на трагедиях: для Третьяковского важны прежде всего высокие жанры, для Сумарокова — средние.

¹⁶⁹ Упомянув здесь Буало–Депрео, Третьяковский явно имеет в виду следующие стихи из третьей песни его «Поэтического искусства», посвященные трагедии:

Chaque passion parle un différent langage:
La colère est superbe, et veut des mots altiers;
L'abattement s'explique en des termes moins fiers.
Que devant Troie en flamme Hécube désolée
Ne vienne pas pousser une plainte ampoulée
[.....]
Il faut dans la douleur que vous vous abaissiez:
Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez.
Ces grands mots dont alors l'acteur emplit sa bouche
Ne partent point d'un cœur que sa misère touche.

Ср. это место в переводе самого Третьяковского:

Страсть каждая своим языком говорит.
Спесив есть гнев, речей желает величавных;
Болезнь не любит слов столь гордых, сколько плавных.
Чтоб пред Троей в огне, Гекуба в рысь и в скачь
Не бегала глася смешно надутый плач,

[.....]
Вы в горести б своей себя унижили,
Чтоб плакать мне, то б тут вы сами слёзы лили.
В аршин словá, игрок гласит что свысока́,
Из сердца нёйдут так, чтоб скорьбь была горька́.
(Тредиаковский 1752, I: 29)

¹⁷⁰ Напомним, как определял средний стиль Ломоносов:

Средний штиль состоять должен из речений, больше в российском языке употребительных, куда можно принять некоторые речения славенские, в высоком штиле употребительные, однако с великой осторожностью, чтобы слог не казался надутым. Равным образом употребить в нем можно низкие слова, однако остерегаться, чтобы не опуститься в подлость. И, словом, в сем штиле должно наблюдать всевозможную равность, которая особливо тем теряется, когда реченье славенское положено будет подле российского простонародного.

(Ломоносов VII: 589)

Таким образом, Ломоносов так же, как Тредиаковский и Сумароков, разделял представления о том, что стиль трагедии должен иметь известные границы «сверху». Об этом говорит и его замечание в наброске статьи «О нынешнем состоянии словесных наук в России», относящееся к начальной сцене сумароковской трагедии «Синав и Трувор»:

Не у места славенчизна. Дщерь.

(Ломоносов VII: 581; см. также: Гуковский 1962: 74).

Характерно, что Сумароков, правя свои трагедии в 1760-х годах, в целом ряде случаев исключает из их текстов слово *дщерь*.

¹⁷¹ Эта двойственность имеет истоком французскую литературную традицию, где героическая трагедия предполагала ориентацию на Корнеля, а любовная трагедия — на Расина. Стилистические искания русских авторов отражают это противопоставление (ср.: Клейн, в печати).

¹⁷² Надо сказать, что Сумароков придавал критерию благозвучия гораздо большее значение, чем Тредиаковский (об отношении Ломоносова к этому критерию, также чрезвычайно внимательном, см.: Успенский 1996: 348–350 и особенно 383–384). Не только в «Ответе на критику», но и в других своих статьях Сумароков то и дело апеллирует к этому критерию (см., например, такие его работы, как «Критика на оду», «К типографским наборщикам», «К бессмысленным рифмоторцам», «О стопосложении», «О правописании»). Показательно, что в 1760-х годах, редактируя заново свои ранние сочинения (трагедию «Хорев», некоторые оды, эклоги, элегии), Сумароков уделяет чрезвычайно большое внимание улучшению качества стиха и приданию ему большего благозвучия (он выравнивает опорные согласные в рифмах, устраняет стечения согласных, зияния и т. п.). Достоин внимания и то, что

Тредиаковский, полемизируя с Сумароковым по вопросу о сафической и гораціанской строфе (1755 г.), находит нужным подчеркнуть относительность этого критерия (в данном случае, правда, речь идет о стихотворных размерах):

что вáшему толь нежному слуху неприятно; то Римскому было очень сладосно.
Нежность слуха весьма различна.

(Пекарский II: 254).

¹⁷³ Нельзя не заметить, что в этом отношении взгляды Сумарокова обнаруживают сходство с теми идеями, которые высказывал молодой Тредиаковский в предисловии к «Езде в остров Любви»: свое решение перевести роман Талемана «почти самым простым Руским словом, то есть каковым мы меж собой говорим», Тредиаковский объяснял, среди прочего, тем, что «сия книга есть *сладкия любви*» (Тредиаковский 1730: [12]). Сходным образом в «Рассуждении об оде во обще» (1734 г.) Тредиаковский противопоставляет «мирскую песню» оде именно потому, что «материя песней часто и почти всегда, есть ЛЮБОВЬ», и, в прямом соответствии с этим, язык песен близок к разговорному:

речь [...] бывает в них иногда сладкая, а всегда льстящая, часто суетная, и шуточная, не редко мужицкая и ребячья.

(Тредиаковский 1734: л. С/4 об.)

¹⁷⁴ Ср. суждения И.Клейна в исследовании, посвященном буколической поэзии русского классицизма:

Сумароков отстаивает литературные права элементов русской разговорной речи. Естественной сферой реализации сумароковской программы была буколическая поэзия. В сознании современников она связывается с представлением о «приятном» и «нежном» [...] В рамках буколического жанра разговорный язык оказывался не средством выражения порочного, смешного, или тривиального, как в низких жанрах, но средством выражения поэтического и изящного, демонстрируя тем самым возможности благородного употребления разговорного языка [...] Своей буколической поэзией Сумароков продолжает дело, начатое молодым Тредиаковским в его «Езде в остров Любви». Буколическая поэзия русского классицизма является той жанровой сферой, внутри которой «нежный» разговорный язык приобретает литературное достоинство.

(Клейн 1988: 181, 184)

¹⁷⁵ Интересно, что Тредиаковский, критикуя в своем «Письме от приятеля к приятелю» концовку сумароковской трагедии «Хорев», как бы возвращает теоретический постулат Горация–Буало в исходный контекст.

Перед тем как покончить с собой, Хорев, только что узнавший о гибели своей возлюбленной Оснельды, говорит, обращаясь к ее отцу Завлоху:

А ты несчастный Князь, возми с собой то тело,
Которо в животе вспалить меня умело,

И током слез смочив лишенное душаи,
Предай ево земле. Над гробом напиши:
«Девица, коей прах в сем месте почивает,
Хорéва потеряв к себе не ожидает,
Котораго она любила в жизни сей, —
Хорéв ея лишась последовал за ней».

(Сумароков 1747: 76)

Комментируя этот монолог Хорева, Третьяковский язвительно замечает:

сей же наш любовник хотя был и в превеликом неистовстве, как то он себя при окончании показывал, только ж по делу видно, что он неистовился нарочно, даром что вправду убилися: ибо неистовство не лишило его так совсем разума, чтоб он не мог себя показать добрым *Стихотворцом*, зделав, в сáмой непонятной скорости, четыре презрядныи стиха в надгробную надпись Оснельде [...] Извольте рассудить сами в справедливости, вероятно ль, чтоб человеку находящемуся в сáмом остром болезновании, в сáмом крайнем беспамятствии, и при сáмой кончине, иметь можно было столько смысла чтоб сочинить Эпитафий, и еще стихами? [...] *Крайняя горесть и печаль не умеет говорить витиевато*; сему и Автор наш не спорит в Эпистоле о Стихотворстве. Чего ж ради он дал умирающему Хореву толь кудрявые речи в сочинении Эпитафия? Можно заключить, что не Хорев был в беспамятствии, но сам Господин Автор.

(Куник II: 488).

Цитируемая литература

- Адогуров 1731 — [Адогуров В.Е.] Anfangs-Gründe der Rußischen Sprache / Teutsch-Lateinisch- und Rußisches Lexicon... St. Peterburg, 1731 (приложение).
- Афанасьев 1859 — *Афанасьев А.Н.* Образцы литературной полемики прошлого столетия / Библиографические записки. 1859. № 15 (стлб. 449–476). № 17 (стлб. 513–528).
- Бельчиков, Бегунов и Рождественский 1963 — *Бельчиков Н.Ф., Бегунов Ю.К., Рождественский Н.П.* Справочник-указатель печатных описаний славяно-русских рукописей. М.; Л., 1963.
- Берков 1936 — *Берков П.Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени (1750–1765). Л., 1936.
- Берков 1977 — *Берков П.Н.* История русской комедии XVIII в. Л., 1977.
- Биржакова, Воинова и Кутина 1972 — *Биржакова Е.Э., Воинова Л.А., Кутина Л.Л.* Очерки по исторической лексикологии русского языка XVIII в. Л., 1972.
- Виноградов 1917 — *Виноградов Н.Н.* Историко-литературные и этнографические заметки. III. Один из неведомых собирателей рукописных книг / ИОРЯС. Т. XXII. 1917. Кн. 2.
- Виноградов 1982 — *Виноградов В.В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков (изд. 3-е). Москва, 1982.
- Винокур 1959 — *Винокур Г.О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
- Волков и театр 1953 — Ф.Г.Волков и русский театр его времени. М., 1953.
- Вомперский 1968 — *Вомперский В.П.* Ненапечатанная статья В.К.Третьяковского «О множественном прилагательных целых имен окончении» / Научные доклады Высшей школы. Филологические науки. 1968. № 5.

- Галахов I–III — *Галахов А.Д.* История русской словесности, древней и новой. Т. I–III. СПб., 1863–1875.
- Голенищев-Кутузов 1973 — *Голенищев-Кутузов И.Н.* Александрийский стих в России и на Западе / Славянские литературы. М., 1973.
- Гринберг 1989 — *Гринберг М.С.* Новые материалы о жизни и творчестве А.П.Сумарокова / Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1989. № 1.
- Гринберг 1990 — *Гринберг М.С.* Об отношениях Сумарокова и Ломоносова в 1740-х годах / *Annales Instituti philologiae slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae / Slavica. XXIV. Debreczen, 1990* (в выходных данных здесь по недоразумению указаны два автора: М.Ш. [sic!] Гринберг и Б.А.Успенский; ответственность за эту ошибку лежит всецело на издателях тома).
- Гуковский 1962 — *Гуковский Г.А.* Ломоносов-критик / Литературное творчество М.В. Ломоносова: Исследования и материалы. М.; Л., 1962.
- Гуковский 1962a — *Гуковский Г.А.* Русская литературно-критическая мысль в 1730-е-1750-е годы / XVIII век. Сборник 5. М.; Л., 1962.
- Даль I–IV — *Даль Владимир.* Толковый словарь живого великорусского языка (4-е исправл. и значительно доп. изд. под ред. И.А.Бодуэна де Куртене). Т. I–IV. СПб.; М., 1911–1914.
- Демидов 1806 — *Demidoff P. de.* Catalogue systématique des livres de la bibliothèque de Paul de Demidoff... Disposé et mis en ordre par lui-même. Publié avec une préface par le professeur Fischer. Moscou, 1806.
- Добрянский 1882 — *Добрянский Ф.* Описание рукописей Виленской публичной библиотеки церковно-славянских и русских. Вильна, 1882.
- Евдокимов 1897 — *Евдокимов Л.В.* Журнал дежурных генерал-адъютантов. Царствование императрицы Елисаветы Петровны. Повседневные записки генерального ея императорского величества дежурства. Вып. 1-ый — 1745, 1748–1751 гг. СПб., 1897 (так на тит. листе, на обложке — 1898).
- Ежемесячные сочинения 1755–1764 — Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. СПб., 1755–1764. В 1758 г. журнал выходил под названием: «Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие», в 1763–1764 гг. — «Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах».
- Живов 1981 — *Живов В.М.* Кошунственная поэзия в системе русской культуры XVIII– начала XIX века / Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 546. Труды по знаковым системам. XIII. Тарту, 1981.
- Живов 1990 — *Живов В.М.* Культурные конфликты в истории русского литературного языка XVIII– начала XIX века. М., 1990.
- Живов и Успенский 1983 — *Živov V.M., Uspenskij B.A.* Zur Spezifik des Barock in Rußland (Das Verfahren der Äquivokation in der russischen Poesie

- des 18. Jahrhunderts) / Slavische Barockliteratur. II: Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewsky / Hrsg. von R.Lachmann. München, 1983 (Forum Siavicum, Bd. 54).
- Живов и Успенский 1984 — Живов В.М., Успенский Б.А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII вв. / Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII– начало XIX века). М., 1996.
- Карин 1778 — *Карин Ф.Г.* Письмо к Николаю Петровичу Николеву о преобразованиях Российского языка на случай преставления Александра Петровича Сумарокова. М., 1778.
- Клейн 1988 — *Klein J.* Die Schäferdichtung des russischen Klassizismus. Berlin, 1988.
- Куник I–II 1865 — *Куник А.* Сборник материалов для истории Императорской Академии наук в XVIII веке. Ч. I–II. СПб., 1865.
- Кунце 1971 — *Kuntze K.* Studien zur Geschichte der russischen satirischen Typenkomödie 1750–1772 / Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik. Bd. 16. Frankfurt am Main, 1971.
- КФЖ 1750 — Журналы камер-фурьерские 1750 года. СПб.
- Лаусберг 1950 — *Lausberg H.* Zur Stellung Malherbes in der Geschichte der französischen Schriftsprache / Romanische Forschungen. Bd. 62. 1950. Heft 2/3.
- Левин 1964 — *Левин В.Д.* Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII– начала XIX в. (Лексика). М., 1964.
- Летопись 1961 — Летопись жизни и творчества М.В.Ломоносова / Под ред. А.В.Топчиева, Н.А.Фигуровского и В.Л.Ченакала. М.; Л., 1961.
- Ливанова I–II — *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связи с литературой, театром и бытом (исследования и материалы). Т. I–II. М., 1952–1953.
- Личные архивные фонды I–III — Личные архивные фонды в (государственных) хранилищах СССР: Указатель. Т. I–III. М., 1963–1980.
- Ломоносов I–XI — *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Т. I–XI. М.; Л., 1950–1983.
- Лонгинов 1871 — *Лонгинов М.Н.* Последние годы жизни А.П.Сумарокова (1766–1777) / Русский архив. 1871. № 10 (стлб. 1637–1717). № 11 (стлб. 1956–1960).
- Лонгинов 1875 — *Лонгинов М.Н.* Русский театр в Петербурге (1749–1774) / Сборник ОРЯС. Т. XI. Вып. 1. СПб., 1875.
- Лотман и Успенский 1975 — *Лотман Ю., Успенский Б.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или Судьбина Российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва) / *Успенский Б.А.* Избранные труды. Т. II (Язык и культура). Изд. 2-е, исправл. и перераб. М., 1996.

- Материалы I–X — Материалы для истории Императорской Академии Наук. Т. I–X. СПб., 1885–1900.
- Модзалевский 1935 — *Модзалевский Л.Б.* «Евнух» В.К.Тредиаковского» / XVIII век. Сборник статей и материалов. [Кн. I] / Под ред. А.С.Орлова. М.; Л., 1935.
- Модзалевский 1962 — *Модзалевский Л.Б.* Ломоносов и «О качествах стихотворца рассуждение» (из истории русской журналистики 1755 г.) / Литературное творчество М.В.Ломоносова: Исследования и материалы. М.; Л., 1962.
- Морозов 1960 — *Морозов А.А.* Предисловие и комментарии / Русская стихотворная пародия. Л., 1960.
- Николаев 1987 — *Николаев С.П.* Ранний Тредиаковский (первый перевод «Аргеннды» О.Баркляя) / Русская литература. 1987. № 2.
- Орлов 1935 — *Орлов А.С.* «Тилемахида» В.К.Тредиаковского / XVIII век. Сборник статей и материалов. [Кн. I] / Под ред. А.С.Орлова. М.; Л., 1935.
- Пекарский I–II — *Пекарский П.* История Императорской Академии Наук в Петербурге. Т. I–II. СПб., 1870–1873.
- Пекарский 1865 — *Пекарский П.* Дополнительные известия для биографии Ломоносова. СПб., 1865. Оттиск из изд. V: Записки Императорской Академии Наук. Т. VIII. Кн. 2, прилож. № 7. СПб., 1866.
- Пекарский 1866 — *Пекарский П.* Материалы для биографии Тредиаковского / Записки Императорской Академии Наук. Т. IX. Кн. 2. СПб., 1866. То же в изд.: Сборник ОРЯС. Т. I. СПб., 1867.
- Пекарский 1870 — *Пекарский П.* Записка о Тредиаковском / Сборник ОРЯС. Т. VII. СПб., 1870.
- Перетц I–II — *Перетц В.Н.* Очерки по истории поэтического стиля в России (Эпоха Петра Великого и начало XVIII столетия). Вып. I–II. СПб., 1905–1907.
- Перетц 1917 — *Перетц В.Н.* Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоановны в 1733–1735 гг.: Тексты. Пг., 1917.
- Песков 1982 — *Песков А.М.* Сумароков и Буало / Научные доклады Высшей школы: Филологические науки. 1982. № 2.
- Письма XVIII века — Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980.
- Погодин 1865 — Немецкие стихи на Ломоносова [Сообщение М.П.Погодина] / Русский архив. 1865. № 1 (стлб. 87–90).
- Позднеев 1964 — *Позднеев А.В.* Произведения В.Тредиаковского в рукописных песенниках / Проблемы истории литературы. М., 1964.
- Поэты XVIII века I–II — Поэты XVIII века. Т. I–II / Вступит. статья Г.П.Макогоненко. Биографические справки И.З.Сермана. Составление

- Г.П.Макогоненко и И.З.Сермана. Подготовка текста и примечания Н.Д.Кочетковой и Г.С.Татищевой. Л., 1972.
- Праздное время 1759–1760 — Праздное время, в пользу употребленное. СПб., 1759–1760.
- Пумпянский 1939 — *Пумпянский Л.В.* Кантемир. Третьяковский / *Гуковский Г.А.* Русская литература XVIII века. М., 1939.
- Пумпянский 1941 — *Пумпянский Л.В.* Кантемир. Третьяковский / История русской литературы. Т. III. Ч. 1. М.; Л., 1941.
- Радищев I–III — *Радищев А.Н.* Полное собрание сочинений. Т. I–III. М.; Л., 1938–1952.
- Ранняя русская драматургия I–V — Ранняя русская драматургия (XVII– первая половина XVIII в.). Т. I–IV. М., 1972–1976.
- Резанов 1904 — *Резанов В.И.* Рукописные тексты сочинений А.П.Сумарокова / ИОРЯС. Т. IX. 1904. Кн. 3.
- Резанов 1907 — *Резанов В.И.* Парижские рукописные тексты сочинений А.П.Сумарокова / ИОРЯС. Т. XII. 1907. Кн. 2.
- Резанов 1931 — *Резанов В.И.* Из разысканий о комедиях Сумарокова / Памяти П.Н.Сакулина: Сборник статей. М., 1931.
- Российский Феатр I–XLIII — Российский Феатр, или Полное собрание всех российских феатральных сочинений. Ч. I–XLIII. СПб., 1786–1794.
- Рулин 1923 — *Рулин П.И.* К хронологии и библиографии комедий А.П.Сумарокова / ИОРЯС. Т. XXVIII. 1923. (Л., 1924).
- Рулин 1929 — *Рулин П.И.* Первая комедия Сумарокова / ИОРЯС. Т. II. 1929. Кн. 1.
- Санкт-Петербургский вестник 1778–1781 — Санкт-Петербургский вестник. СПб., 1778–1781.
- Сборник ОРЯС I–CI — Сборник Отделения русского языка и словесности (Императорской) Академии наук. Т. I–CI. СПб. (Пг., Л.), 1886–1928.
- Св. каталог XVIII века I–V — Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII в. Т. I–V. М., 1963–1967. То же: Дополнения, разыскиваемые материалы, уточнения. М., 1975.
- Серман 1965 — *Серман И.З.* Ломоносов в работе над текстом «Собрания разных сочинений в стихах и прозе» 1751 г. / Материалы и исследования по лексике русского языка XVIII в. М.; Л., 1965.
- Серман 1973 — *Серман И.З.* Русский классицизм. Л., 1973.
- Смирнов 1910 — *Смирнов И.А.* Западное влияние на русский язык в Петровскую эпоху. СПб., 1910.
- Соболевский 1890 — *Соболевский А.И.* Когда начался у нас ложно-классицизм? / Библиограф, год VI (1890). № 1.
- Сорокин 1976 — *Сорокин Ю.С.* Стилистическая теория и речевая практика молодого Третьяковского / Венки Третьяковскому. Волгоград, 1976.

- Срезневский I–III — *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древне-русского языка. Т. I–III. СПб., 1893–1903.
- Сумароков I–X — *Сумароков А.П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе... Александра Петровича Сумарокова. Собраны и изданы в удовольствие Любителей Российской Учености Николаем Новиковым... Изд. 2-е. Ч. I–X. М., 1787.
- Сумароков 1740 — *Сумароков А.П.* Ея императорскому величеству... Анне Иоанновне поздравительныя оды... сочиненныя чрез Александра Сумарокова. СПб., 1740.
- Сумароков 1747 — *Сумароков А.П.* Хорев трагедия Александра Сумарокова. СПб., 1747.
- Сумароков 1935 — *Сумароков А.П.* Стихотворения / Под ред. А.С.Орлова. При участии А.Малеина, П.Беркова и Г.Гуковского. Л., 1935.
- Сумароков 1957 — *Сумароков А.П.* Избранные произведения / Вступит. статья, подготовка текста и примечания П.Н.Беркова. Л., 1957.
- Сумароков 1990 — *Сумароков А.П.* Драматические сочинения / Составитель, автор вступительной статьи и примечаний Ю.В.Стенник. Л., 1990.
- Сухомлинов I–V — Сочинения М.В.Ломоносова с объяснительными примечаниями академика М.И.Сухомлинова. Т. I–V. СПб., 1891–1902.
- Тарановский 1975 — *Тарановский К.Ф.* Ранние русские ямбы и их немецкие образцы / XVIII век. Сб. 10. Л., 1975.
- Теплов 1755 — [*Теплов Г.Н.*] О качествах стихотворца рассуждение / Ежемесячные сочинения, 1755, май: 371–378. Переиздано (с неправильным указанием автора): Берков 1936: 179–190. Относительно авторства Теплова см.: Модзалевский 1962.
- Тредиаковский 1730 — *Тредиаковский В.К.* Езда в остров Любви. Переведена с Французского на Руской чрез Студента Василья Тредиаковскаго... СПб., 1730.
- Тредиаковский 1734 — *Тредиаковский В.К.* Ода торжественная о здаче города Гданска... Чрез Василья Тредиаковскаго Санктпетербургския Императорския Академии наук секретаря. СПб., 1734.
- Тредиаковский 1735 — *Тредиаковский В.К.* Новый и краткий способ к сложению Российских стихов с определениями до сего надлежащих званий чрез Василья Тредиаковскаго, С.Петербургския Императорския Академии Наук Секретаря. СПб., 1735. Переиздано: Куник I: 17–74; Тредиаковский 1963: 365–420.
- Тредиаковский 1744 — [*Тредиаковский В.К.*] Для известия / Три оды парафразическия псалма 143, сочиненныя чрез трех стихотворцов, из которых каждой одну сложил особливо. СПб., 1744. Переиздано: Куник II: 421–424; Тредиаковский 1963: 421–424.

- Тредиаковский 1748 — *Тредиаковский В.К.* Разговор между чужестранным человеком и российским об орфографии старинной и новой и о всем, что принадлежит к сей материи, сочинен Васильем Тредиаковским, профессором elokвенции. СПб., 1748. Переиздано: Сочинения Тредьяковского. СПб., 1849. Т. III: 1–316.
- Тредиаковский 1751 — *Тредиаковский В.К.* Аргенида. Повесть героическая, сочиненная Иоанном Барклаием, а с латинского на славено-русский переведенная и Митилогическими изъяснениями умноженная от Василья Тредиаковского, профессора elokвенции и члена Императорския Академии Наук. Т. I–II. СПб., 1751.
- Тредиаковский 1751a — Древняя история об египтянах о карфагенянах об ассирианах... Сочиненная чрез г. Роллена... А ныне с французского переведенная чрез Василья Тредиаковского профессора elokвенции и члена Санктпетербургския Императорския Академии Наук. Т. II. СПб., 1751.
- Тредиаковский 1752 — *Тредиаковский В.К.* Сочинения и переводы как стихами, так и прозою Василья Тредиаковского. Т. I–II. СПб., 1752.
- Тредиаковский 1963 — *Тредиаковский В.К.* Избранные произведения / Вступит. статья и подготовка текста Л.И. Тимофеева. Примечания Я.М. Строчкова. М.; Л., 1963.
- Трудолюбивая пчела 1759 — Трудолюбивая пчела. СПб., 1759.
- Ундольский 1846 — *Ундольский В. Пав.* Григ. Демидов и его славяно-русская библиотека / Чтения в Обществе истории и древностей российских при Императорском Московском университете. 1846. Кн. 2 (смесь).
- Успенский 1975 — *Успенский Б.А.* Первая русская грамматика на родном языке (Доломоновский период отечественной русистики). М., 1975.
- Успенский 1985 — *Успенский Б.А.* Из истории русского литературного языка XVIII– начала XIX века. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985.
- Успенский 1987 — *Успенский Б.А.* История русского литературного языка (XI–XVII вв.). München, 1987.
- Успенский 1994 — *Успенский Б.А.* Краткий очерк истории русского литературного языка (XI–XIX вв.). М., 1994.
- Успенский 1996 — *Успенский Б.А.* К истории одной эпиграммы Тредиаковского (Эпизод языковой полемики середины XVIII в.) / *Успенский Б.А.* Избранные труды. Т. II (Язык и культура). Изд. 2-е, исправл. и перераб. М., 1996.
- Успенский и Шишкин 1990 — *Успенский Б.А., Шишкин А.Г.* Тредиаковский и янсенисты / Символ. № 23. Paris, 1990.

- Успенский и Шишкин 1997 — *Успенский Б.А., Шишкин А.Г.* «Дурацкая свадьба» в Петербурге в 1740 г. / *Europa Orientalis*. 1997. № 1.
- Филиппов 1928 — *Филиппов В.А.* К вопросу об источниках комедий А.П.Сумарокова / ИРЯС. Т. I. 1928. Кн. 1.
- Хютль-Ворт 1963 — *Hüttl-Worth G.* Foreign Words in Russian: A Historical Sketch, 1550–1800. Berkeley and Los Angeles, 1963 (University of California Publications in Linguistics. Vol. 28).
- Ягич 1896 — *Ягич И.В.* Codex slovenicus rerum grammaticarum. Ed. V.Jagić. Разсуждения южнославянской и русской старины о церковнославянском языке. Собрал и объяснил И.В.Ягич. Petropolis, 1896. Оттиск из изд.: Исследования по русскому языку. Т. I. СПб., 1885–1895. Ср. репринт: München 1968 (Slavische Propyläen, 25).
- Якобсон 1966 — *Якобсон Р.О.* Влияние народной словесности на Третьяковское / Roman Jakobson. Selected Writings. Vol. IV. The Hague; Paris, 1966.

Сокращения

ААН — Архив Российской Академии наук (Санкт-Петербург).

ГИМ — Государственный исторический музей (Москва).

ГПБ — Российская Национальная библиотека (бывшая Государственная Публичная библиотека им. М.Е.Салтыкова-Щедрина) (Санкт-Петербург).

ИОРЯС — Известия Отделения русского языка и словесности Императорской [Российской] Академии наук.

ИРЛИ — Институт русской литературы Академии наук (Пушкинский дом) (Санкт-Петербург).

ИРЯС — Известия по русскому языку и словесности Академии наук СССР.

Сборник ОРЯС — Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской [Российской] Академии наук.

ЦГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (бывший Центральный государственный архив литературы и искусства) (Москва).