

В. К. Тредиаковский и А. П. Сумароков в споре о сапфической строфе

Константин Юрьевич Лаппо-Данилевский

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4; yurij-danilevskij@yandex.ru

Для цитирования: Лаппо-Данилевский К. Ю. В. К. Тредиаковский и А. П. Сумароков в споре о сапфической строфе. *Philologia Classica* 2022, 17 (2), 300–320.
<https://doi.org/10.21638/spbu20.2022.210>

Переход от силлабического к силлабо-тоническому стиху в русском стихосложении в конце 1730-х — начале 1740-х годов связан с деятельностью трех выдающихся поэтов: Василия Кирилловича Тредиаковского (1703–1769), Михаила Васильевича Ломоносова (1711–1765) и Александра Петровича Сумарокова (1717–1777). Реформа затронула в первую очередь двусложные и трехсложные размеры и подготовила выработку более сложных метров, в том числе силлабо-тонических аналогов для эолийских метров. Сапфический гексасиллаб из них пользовался наибольшей известностью и распространенностью. Также и сапфическая строфа была весьма популярна в европейских литературах. Она состоит из трех сапфических гексасиллабов и адония в четвертой строке. Русские поэты-силлабики охотно создавали рифмованные сапфические строфы. В одиннадцатисложниках цезура после пятого слога была обязательна, а ударения во всех четырех строках не были упорядочены. Такие сапфические строфы Тредиаковский включил в свой перевод галантного романа Поля Тальмана «Езда в остров любви» (Paris, 1663; СПб., 1730). В 1735 году Тредиаковский опубликовал «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», ставший точкой отсчета для реформы русского стиха. В своем трактате поэт предложил, помимо прочего, и реформированную сапфическую строфу: гексасиллабы в ней, по его мнению, состояли из шести хореев и должны были иметь три хореические стопы перед обязательной цезурой, причем третья должна была быть каталектической. Все строки оканчивались женскими рифмами. Во втором издании трактата (1752) Тредиаковский пересмотрел свое понимание сапфической строфы. Теперь он призывает видеть в русском сапфическом одиннадцатисложнике четыре хореев, между которыми вклинен дактиль с цезурой после первого слога. Под влиянием «Письма о правилах российского стихотворства» Ломоносова Тредиаковский приходит к убеждению о необходимости альтернанса, а потому считает, что первые два стиха в сапфической строфе должны быть с мужскими рифмами; как следствие они оказываются усечены до десяти слогов. В утраченном «Письме о сафической и гораціанской строфах» (1755) Сумароков выразил резкое несогласие с этим воззрением Тредиаковского. Десятисложники в сапфических строфах были для него недопустимы; он был также против регулярной цезуры. Все же метрическую структуру сапфического гексасиллаба он понимал так же, как и Тредиаковский. В 1755 и 1758 годах Сумароков опубликовал три стихотворения, написанных сапфическими силлабо-тоническими строфами. Часть из них с рифмами, а часть без; но цезура во всех них иррегулярна. В 1762 году Тредиаковский перевел две строфы из «Юбилейного гимна» Горация. Их форма позволяет заключить, что поэт учел мнение своего оппонента и потому отказался от десятисложников в них. Лишь в вопросе о цезуре он остался непреклонен.

Ключевые слова: В. К. Тредиаковский и А. П. Сумароков как теоретики литературы, сапфическая строфа в русской литературе XVIII века, русская рецепция Сапфо и Горация.

Важнейшие события реформы русского стихосложения В.К.Тредиаковского — М.В.Ломоносова, как и ее центральные спорные пункты, достаточно хорошо освещены в научной литературе. Вместе с тем эта реформа, итогом которой к середине 1740-х годов стали выработка, теоретическое осмысление и испытание на практике силлабо-тонических двусложных и трехсложных размеров, была важнейшей предпосылкой для возникновения в русской поэзии силлабо-тонических логэдов, и именно этому аспекту на примере сапфической строфы хотелось бы посвятить настоящую статью. Данная форма имела уже достаточно богатую историю в поэзии западных и восточных славян как строфа силлабическая, в которой лишь число слогов в стихах указывало на ее родство с античными силлабо-метрическими прообразами.

С конца XVI века с распространением и упрочением латинско-польской образованности на восточнославянских землях, входивших в состав Речи Посполитой, происходило утверждение силлабического стихотворства. Под влиянием польских образцов (как ранее в Польше под влиянием романских и новолатинских) здесь создавались первые силлабические сапфические строфы, ставшие, в свою очередь, образцами для виршетворцев Московского царства, которые либо сами были выходцами из Речи Посполитой, либо же учениками последних.¹ В этих сапфических строфах первые три строки насчитывают по одиннадцать слогов, а четвертая — пять; стихи по большей части парно зарифмованы, ударения в них не упорядочены. Цезура, выдерживаемая в одиннадцатисложниках после пятого слога, указывает на первостепенное влияние Горация, который ввел ее в свои сапфические строфы.²

Симеон Полоцкий, создавший уже в ранний период своего творчества несколько силлабических сапфических строф, после переезда в Москву в 1664 году делает ее одной из своих излюбленных поэтических форм. Ей отдают дань ученики Симеона Полоцкого — Сильвестр (Медведев) и Карион (Истомин) (Богданов 2012, 55). Та же форма, заданная оригиналом, сохранялась в анонимных переводах из польских поэтов (Яна Кохановского, Веспасиана Коховского и др.). В дальнейшем, сохраняя связь с семинарским образованием, сапфические строфы получают все большее распространение, в том числе и в школьной драме. Так, начиная с 1680-х годов их неоднократно применяет в своих драмах Димитрий Ростовский. В Петровскую эпоху ими неоднократно пишутся панегирические канты.³ Такова была в самых общих чертах история русской сапфической строфы к моменту возвращения в августе 1730 года на родину В.К.Тредиаковского, который через несколько лет попытается ее реформировать вместе со всем российским стихосложением. Но сначала имеет смысл остановиться на литературном дебюте поэта.

¹ Для поэтов-силлабиков в качестве руководства по версификации важнейшую роль играло «Грамматики славѣнския правилное сѣнтагма» (1619) Мелетия Смотрицкого; оно содержит сапфическую строфу, которую, если отрешиться от концепции долгих и кратких гласных, развиваемой автором, можно вполне прочесть как силлабическую: Мусо Тагр Сарматск, Богу Триедину / Должную дай честь поклона со имны, / Чистою славян, его, давшему ти / Мерюю пети (Смотрицкий 1979, 247).

² На важность именно горацианского, цезурированного варианта сапфической строфы для восточнославянских виршетворцев впервые указано в статье: Дрейдж 1996, 141 и далее. См. также: Корчагин 2021, 397–407 (подраздел «Цезура в имитациях античных размеров»).

³ Об истории сапфической строфы в России см.: Лаппо-Данилевский 2018, XLIX–LIV. Здесь же библиография вопроса.

1. Сапфические строфы в переводе «Езды в остров любви» Поля Тальмана

Перевод галантного романа Поля Тальмана «Езда в остров любви», изданный В. К. Третьяковым в 1730 году и принесший ему громкую известность, содержит ряд переводных стихотворений, форму для которых молодой поэт избирал довольно произвольно, то приближаясь к строфике и метрике оригиналов, то от них отдаляясь (Дерюгин 1985, 23–26). Весьма существенно, что в этих переложениях приверженность Третьяковского к отечественной силлабической традиции обогащена взаимодействием с французской поэзией, также силлабической. Это проявляется в первую очередь в интересе к строфам с непарной рифмовкой и неравносложными стихами, образцы которых поэт представил на читательский суд. «Силлабический ригоризм», о котором резонно писал М. Л. Гаспаров в связи с более поздним теоретизированием Третьяковского, определявшим и его более позднюю поэтическую практику, поэту еще чужд (Гаспаров 2000, 41). Так, Третьяковский, явно ориентируясь на французскую традицию, вводит в стихи не только женские, но и мужские рифмы, использует не только парную, но и охватную, и перекрестную рифмовку.⁴

«Езда в остров любви» содержит четыре силлабические сапфические строфы, начинающихся строкой «Радуйся, сердце! Аминта смягчилась...» (так поэт переложил астрофическое восьмистишие «Resioüis-toy mon coeur, Amynte est adoucie...») ([Talleyman P.] 1663, 29); приведу две первые из них:

Радуйся, сердце! Аминта смягчилась,
Так что предо мной самым прослезилась.
Не воспоминай о твоём несчастье.
И без напасти

Начни твою жизнь отныне любить:
Ибо Аминта подкрепою быти
Той восхотела от сердца усердна
И благосердна.
([Тальман П.] 1730, 42).

Эти сапфические строфы вполне соответствуют той форме, что сложилась в русской силлабической поэзии в конце XVII — начале XVIII века. Так их оценивал и сам автор, позднее написавший, что по возвращении на родину в сентябре 1730 года начал он «себя производить, по молодости и по французскому духу, в обществе некоторыми стишками, сочиненными по составу среднего (т. е. силлабического. — К. Л.-Д.) оногo стихосложения» (Третьяковский 1755, 496).

2. «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» В. К. Третьяковского

В «Новом и кратком способе к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (1735) Третьяковский обращается к сапфической строфе в первую очередь из-за ее широкой известности. При этом, как ни парадок-

⁴ Ср. примеч. 14.

сально, она его мало интересует как своеобразная поэтическая форма, а, скорее, вовлекается в изложение для иллюстрации его соображений о реформированном силлабическом одиннадцатисложнике, логика которых тесно увязана с его размышлениями о русском героическом стихе, тринадцатисложном аналоге античного гекзаметра.

Допуская в русскую поэзию лишь двусложные стопы и однозначно отдавая предпочтение хорее перед спондеями, пиррихиями и ямбами, Третьяковский полагает, что одиннадцатисложники должны иметь обязательную цезуру после пятого слога, который, как и седьмой в героическом стихе, признается им гиперкатаlecticким и который, по его мнению, должен быть обязательно ударным. Таким образом, в одиннадцатисложнике, согласно Третьяковскому, первая часть стиха должна состоять из двух хореев и добавочного, обязательно ударного слога, а вторая — из трех хореев (хореи, впрочем, можно свободно менять на спондеи и пиррихии). Это прекрасно отражено в примере, предложенном Третьяковским, где знаки — и ∪ обозначают соответственно необязательно ударные и безударные слоги:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|------|-----|---|------|-----|-----|-----|----|-----|------|-----|---|-----|----|----|-----|-----|--|
| | | 1 | | 2 | | | 3 | | 4 | | 5 | | | | | | |
| — | ∪ | | ∪ | ∪ | | — | ∪ | | — | — | | ∪ | | | | | |
| 1 | 2 | | 3 | 4 | | 5 | 6 | 7 | | 8 | 9 | | 10 | 11 | | | |
| Си | лы | | в | се | реб | | рè | / | всяк | ску | | пой | не | | зна | ет, | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| — | ∪ | | — | ∪ | | — | ∪ | | ∪ | ∪ | | — | ∪ | | | | |
| Срам | но | | то | ког | | дà | / | в | зем | лю | | за | ры | | ва | ет, | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| — | ∪ | | — | — | | — | ∪ | | — | ∪ | | — | ∪ | | | | |
| Тра | тящ | | глуп | и | | мóг | / | тем | то | | в | нуж | де | | вер | но, | |
| | | | 1 | | 2 | | | 3 | | 4 | | 5 | | | | | |

Кто в нем чив мерно.

([Третьяковский В. К.] 1735, 15; Третьяковский 1963, 376).

Примечательно, что в адонии («пятисложном нашем стихе, в сапфической строфе⁵ обще адоническим называемом») акцентные значки отсутствуют, он не удостоивается какого-либо комментария, хотя он и зачисляется в число стихов «правильных», как все стихи, имеющие нечетное число слогов.⁶

В связи с реформой, предпринятой Третьяковским в 1735 году, справедливо говорится о тонизации и хореизации силлабического стиха, произведенной поэтом. Как видим, силлабический одиннадцатисложник обратился у него в шестистопный

⁵ Отмечу, что в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (1735) Третьяковский говорит именно о «сапфической строфе», в то время как позднее он называет ее «сафической» (в предисловии к «Аргениде», во второй редакции своего стиховедческого трактата и в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском»).

⁶ «Стихи наши правильные из девяти, седми, пяти, также и неправильные из осьми, шести и четырех слогов состоящие, ничего в себе стиховного, кроме слогов и рифмы, не имеют, как то выше видно из пятисложного нашего стиха, в сапфической строфе обще адоническим называемого <...>» ([Третьяковский В. К.] 1735, 15).

хорей с предцезурным усечением в третьей стопе. И этот стих, и его традиционно-силлабического собрата роднит с античным сапфическим стихом лишь число слогов (ну, и цезура после пятого слога, если иметь в виду горацианский вариант). И это неудивительно, если учесть, что античную просодию Тредиаковский полагал нерелевантной для решения насущной для него задачи обновления русского стиха.⁷

3. Сапфические строфы в переводе «Аргениды» И. Баркляя

В 1752 году Тредиаковский выпустил в свет двухтомный перевод «Аргениды», аллегорического романа Иоанна Баркляя (латинизированная форма имени Джона Беркли; 1582–1621), написанного на латинском языке и впервые опубликованного в 1621 году. Из обширного предисловия, которым Тредиаковский снабдил эту книгу, для данной статьи интерес представляет следующий абзац, в котором поясняется метрика перевода сапфических строф Баркляя, включенных в текст его романа:

Есть у меня здесь в четвертой части ода, которая сочинена сапфическим пентаметром, состоящим в пяти, а не в трех стихах; но не смотрит, как говорят по-латински, волк на число.⁸ К сим придан и адонический диметр; так что целая строфа состоит из шести стихов. И понеже употреблено мною тут сочетание рифм, то мужескому надобно стало быть каталекту, то есть не имеющему целого склада в числе пяти стоп, а женскому акаталекту, то есть полному ([Барклай И.] 1751, 1, LXIX).

Если обратиться к стихотворению Баркляя, переведенному Тредиаковским, то выяснится, что исходные строфы имеют усложненную структуру: первые два стиха это фалекии; третий и четвертый — малые асклеиады, пятый — цезурированный сапфический гендекасиллаб, а шестой — адоний, т. е. два последних стиха идентичны окончанию сапфической строфы, ее третьему и четвертому стихам.

Приведу начальное шестистишие:

Nam quem de Superis colemus omnes?
Cui plus floribus intumescet ara?
Hic honos Superis fit magis omnibus.
Non uno potuit Gallia numine
Exui vinclis meritoque fælix
Plaudere Regi.
([Барклай И.] 1751, 1, LXIX).

Строфы Баркляя в переводе Тредиаковского стали сапфическими (цитирую начало стихотворения; обозначения цезур добавлены мною):

⁷ Весьма показательным в связи с этим критическое отношение Тредиаковского к попытке Мелетия Смотрицкого (он имеется в виду под автором «Максимовской» грамматики) выстроить систему количественного стихосложения у восточных славян: «И так автор славенской грамматики, которая обще называется большая и Максимовская, желая наше сложение стихов подобным учинить греческому и латинскому, так свою просодию количественную смешно написал, что, сколько раз за оную ни примешься, никогда не можешь удержаться, чтоб не быть, смотря на оную, смеющимся Демокритом непрестанно» ([Тредиаковский В. К.] 1735, 1).

⁸ В примечании на полях страницы Тредиаковский привел оригинал поговорки: «Lupus numerum non curat».

Ныне мы кого || из богов почтим?
Должно чей олтарь || украсить цветами?
Всех небесных лик || да почитится нами:
Галлы все ж спастись || не могли одним,
Чтоб плескать царю || за победу главну,
Счастьем славну.

Пал тиран, от рук || не земных бием:
Геркул всем разил; || поражал аж Феба;
Грозно била в зрак || и Паллада с неба;
Зевс перуном; Марс || прободал копьем;
Стрелы вдруг метал || Аполлин сам цельно,
Всюду смертельно.

([Барклай И.] 1751, 2, 467–468).

В предисловии к «Аргениде» Тредиаковский емко охарактеризовал избранную для перевода стихотворную форму, не упомянув двух существенных моментов: того, что он преобразил метрику строф Барклая, а также что он их зарифмовал. В отличие от того, что он писал в 1735 году об одиннадцатисложниках, из которых, по его мнению, должны строиться русские сапфические строфы, Тредиаковский отказывается теперь от хорейзации второй половины стиха, в силу чего его сапфические одиннадцатисложники приобретают вид силлабо-тонических логоэдов ($\times \cup \times \cup ' || \cup \cup ' \cup ' \cup$). В то же время обращает на себя внимание, что, вводя рифмованные мужские окончания, а не только женские, русский поэт создает своеобразный «сапфический десятисложник», усеченный вариант одиннадцатисложника ($\times \cup \times \cup ' || \cup \cup ' \cup ' \cup$). Свое понимание сапфической строфы на этом этапе Тредиаковский выразил еще более полно в переработанной версии «Нового и краткого способа к сложению российских стихов», вышедшей в свет на год позже, чем «Аргенида».

4. «Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленный и дополненный» В. К. Тредиаковского

Вторая редакция стиховедческого трактата Тредиаковского, озаглавленная «Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленный и дополненный» (1752) была создана после столкновений и поэтических состязаний с Ломоносовым и Сумароковым. Наиболее существенными выводами, которые сделал для себя Тредиаковский из полемики, был отказ от силлабического ригоризма, что узаконивало в правах и иные, не только женские клаузулы, а также отказ от безоговорочного предпочтения хорейческих стоп, суливший куда большее богатство метров и открывавший в перспективе путь к созданию репертуара силлабо-тонических логоэдов.

Большая часть трактата была посвящена собственно стиху и различным метрам (вступительная первая глава, вторая, третья и четвертая), и в отличие от его первой редакции, где строфике внимание уделялось лишь проходя, в трактате теперь появилась и специальная глава «О строфе», параграфы 26–29 которой были

посвящены сапфической строфе. 26-й и 27-й содержали всего по одному предложению, сообщавших, что «строфа сапфическая» была так прозвана в Греции по имени ее изобретательницы, а также что «в ней обыкновенно бывает четыре стиха, из них первые три сапфические, а четвертый адонический». Параграф 28 более детально, чем в предисловии к «Аргениде», излагает новый взгляд Тредиаковского на сапфическую строфу:

Сапфические мужские состоять у нас могут в первом месте хореем или пиррихием, во втором хореем же или пиррихием; а в третьем первым слогом долгим дактиля, который есть пресечение и кончит слово, после ж кончит свою стопу дактиль следующего слова начальными двумя слогами, в четвертом хореем или пиррихием, в пятом долгим слогом, который есть рифма мужская. Сим стихам надлежит быть двумя сряду. Но и женский во всех четырех местах составляется так, как мужский, однако в пятом непременно имеет стопу хорая. Сей стих долженствует быть один токмо в составе строфы и чином третий, да и соглашаться рифмою с четвертым двустопным адоническим, который по нашему количеству слогов всегда долженствует состоять дактилем и хореем ([Тредиаковский В. К.] 1752, 136).

Новым в сравнении с предисловием к «Аргениде» было то, что обсуждалась прежде всего «классическая» сапфическая строфа из четырех стихов и что при ее описании указывалось на допустимую метрическую вольность, заключавшуюся в замене хореев пиррихиями. Предписывался и жесткий порядок парных рифм: после двух мужских две женских. Легитимация мужских клаузул приводит к возникновению каталектических «сапфических десятисложников», что Тредиаковско-го явно не смущает.

Если в 1735 году Тредиаковский пишет о том, что его сапфический пентаметр — это пять полноценных хореев и шестой хорей каталектический, предцезурный (т. е. говорит о шести хорейческих стопах), то в 1752 году поэт, призывает видеть в русском сапфическом одиннадцатисложнике (да и в изобретенном им десятисложнике) четыре хорая, между которыми вклинен дактиль с цезурой после первого слога,⁹ т. е. *de facto* исходит из пяти стоп в нем.¹⁰

Свои рассуждения Тредиаковский иллюстрирует примером:

| | | | | |
|----------|----------|-----|------------------------------------|----------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| Совесьть | кто в се | бе | непо | рочну |
| Нравов | чисто | та | завсег | да в ком |
| Не бо | ится | тот | оху | жден про |
| | | | пасти: | |
| | | | 1 | 2 |
| | | | Бодр и в на пасти. ¹¹ | |

⁹ Подобный взгляд на сапфический гендекасиллаб в корне противоречит современному взгляду на эолийские размеры (см.: Снелль 1999, 67–73).

¹⁰ Сходным образом дробит на стопы свой «квантитативный» сапфический гендекасиллаб и Мелетий Смотрицкий: «Стих сапфийский пятма степенми состоит, первым трохеем, вторым спондием, третим дактилем, четвертым и пятым трохеем. Ему же стихов родови по коемуждо третем стисе прилагается стих адонский, двома степенми состоящ, первым дактилем, вторым спондием» (Смотрицкий 1979, 246 об.–247).

¹¹ [Тредиаковский В. К.] 1752, 136. Данная схема воспроизводится с некоторыми исправлениями, ибо вместо нумерации стоп поверх первой строки при первой публикации по случайности

В параграфе 29 Тредиаковский заявляет о предпочтении им четырехстишных и шестистишных сапфических строф, хотя и допускает разрастание сапфических строф за счет предшествования адонию пяти, семи и девяти сапфических одиннадцатисложников.¹² Он также указывает на хор в третьем действии трагедии Сенеки «Тиэст», где адоний замыкает пассаж из 125 сапфических гендекасиллабов.¹³

«Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленный и дополненный» (1752) не вызвал непосредственных полемических откликов, однако через три года Тредиаковский опубликовал в «Ежемесячных сочинениях, к пользе и увеселению служащих», первом русском литературном журнале, статью «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (Тредиаковский 1755), в которой, помимо прочего, сжато популяризировал идеи второй редакции своего стиховедческого трактата.¹⁴ В частности, в качестве образца сапфической строфы он републиковал в статье четверостишие «Совесть кто в себе непорочно весть...» (Тредиаковский 1755, 507), не давая к нему, впрочем, каких-либо комментариев и отсылая к пояснениям, сделанным в «Способе».¹⁵ Сапфическая строфа, предложенная Тредиаковским, вызвала крайнее раздражение А. П. Сумарокова, который попытался опубликовать в «Ежемесячных сочинениях» ее критический разбор и который уже в июне 1755 года создал стихотворный «Гимн Венере, сапфическим стопосложением» («Не противлюсь сильной, богиня, власти...»), запечатлевший его, Сумарокова, понимание этой формы и призванный продемонстрировать достоинства этого понимания.

5. «Гимн Венере, сапфическим стопосложением» Сумарокова

«Гимн Венере» Сумарокова был опубликован в июльском номере «Ежемесячных сочинений» за 1755 год.¹⁶ Это оригинальное стихотворение, написанное силла-

напечатаны цифры 2, 3, 3, 5, 5 (ср. схемы других строф: [Тредиаковский В. К.] 1752, 124–125, 126, 138 et passim). К сожалению, при недавнем переиздании трактата эта несуразность не только повторена, но к ней добавлены другие искажения: Тредиаковский 2009, 91.

¹² «Сапфическая строфа может состоять пятью стихами сапфическими, шестым адоническим; может седмью сапфическими, осьмым адоническим, может наконец и девятью сапфическими, а десятим адоническим. Однако, кажется, что лучше ей всегда быть или четырёхстишной, или о шести стихах» ([Тредиаковский В. К.] 1752, 137). В связи с расширением сапфических строф за счет увеличения числа одиннадцатисложников, практиковавшимся уже в древности, см. след. примеч.

¹³ Этот пассаж в «Тиэсте» Сенеки, замыкаемый адонием, в современных научных изданиях насчитывает 76 сапфических гендекасиллабов (стихи 546–621). Сапфические строфы с различным числом одиннадцатисложников имеются и в других трагедиях Сенеки. Так, в «Медее» стихи 579–615 — это сапфические строфы, в последней из которых адонию предшествует восемь одиннадцатисложников. В «Федре» имеется две строфы, в первой из которых четыре одиннадцатисложника, а во второй — одиннадцать (стихи 736–752); и т. д. (перечень сапфических строф в трагедиях Сенеки см.: Becker 2010, 178).

¹⁴ Характеризуя в статье средний (т. е. силлабический) период российского стихотворства, длившийся, согласно Тредиаковскому, с 1663 по 1735 год, поэт отмечал, что в этот период доминировали женские рифмы, расположенные попарно, и что единственной строфой, известной русским силлабикам, была сапфическая (Тредиаковский 1755, 485).

¹⁵ К самой строфе в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» сделано два постраничных примечания, пояснявших допустимость замены хореев на пирихии во второй стопе второго стиха и первой третьего.

¹⁶ Сумароков 1755. Подпись «А. С.» в конце подборки, включавшей также следующие стихотворения: Дитирамб («Вижу будущие веки...») и две анакреонтические оды: «Пляскою своей, любезна...» и «Завидны те мне розы...». Ср. примеч. 22.

бо-тонической сапфической строфой с парными рифмами в соответствии с представлениями о ней, выработывавшимися поэтом, судя по всему, на основании консультаций с Г. В. Козицким, знатоком древнегреческого языка и метрики,¹⁷ и собственного изучения древних литератур.¹⁸ «Гимн Венере» — единственный текст, появившийся в печати в 1755 году, по которому внимательный русский читатель мог заключить о разногласиях между Сумароковым и Тредиаковским в понимании сапфической строфы. Обратимся поэтому первым делом к нему, тем более что и при первой публикации, и во всех авторитетных изданиях до сего времени это стихотворение воспроизводилось с погрешностью в десятом стихе, нарушавшей его метр.

Прочитую первые три катрена этого стихотворения так, как они были трижды напечатаны в XVIII веке, а также один раз в XX веке в первом издании большой серии «Библиотеки поэта» (сегмент с метрическим нарушением выделен полужирным шрифтом):

Не противлюсь сильной, богиня, власти;
Отвращай лишь только любви напасти.
Взор прельстив, мой разум ты весь пленила,
Сердце склонила.

Хоть страшимся к жизни прейти мятежной,
Произвольно жертвуем страсти нежной.
Ты пространной всею вселенной правишь,
Праздности славишь.

Кои подают от тебя успехи,
Можно **ль изъяснить** сии утехи:
Всяк об оных, ясно хоть ощущает,
Темно вещает.¹⁹

В первых трех стихах вышеприведенных строф находим сапфический одиннадцатисложник с вольной цезурой (× ∪ × ∪ ' ∪ ∪ ' ∪ ' ∪), за исключением стиха 10, в котором вместо одиннадцати слогов всего десять. Именно поэтому, как кажется, П. Н. Берков решился добавить в этот стих один слог, чтобы восстановить его метрический рисунок (по условиям серии «Библиотека поэта» он не имел возможности обосновать это вторжение, отчего оно произошло «по умолчанию»; ударения в цитатах проставлены мною):

Можно **ли изъяснить** сий утѣхи.
(Сумароков 1957, 98).

¹⁷ Весьма вероятно, что уже в 1755 году Сумароков обращался к Козицкому в связи с трактовкой античных метров. Но это, несомненно, имело место в 1758 году, когда была опубликована «Вторая ода Сафы, сочиненная по русскому переводу г. Козицкого» (см. далее).

¹⁸ Благодаря разысканиям М. Левитта установлено, что 21 мая 1755 года Сумароков взял первые четыре тома следующего издания Горация в Библиотеке Академии наук: [Ногаче] 1735 (Левитт 1995, 54). Пояснения метрики Горация, содержащиеся здесь, несомненно, имели существенное значение для Сумарокова в это время. См. примеч. 26, 28 и 29.

¹⁹ Сумароков 1755, 69; [Сумароков А. П.] 1781, 164; [Сумароков А. П.] 1787, 144; Сумароков 1935, 61.

Однако благодаря обращению к наборной рукописи можно восстановить верный авторский вариант стиха, и он несколько отличается от предложенного Берковым, а именно:

Можно ль изъяснѣти сїи утѣхи.²⁰

Даже беглого сравнения «Гимна Венеры» с четверостишием Тредиаковского в «Способе к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленном и дополненном» (1752) довольно, чтобы увидеть, что Сумароков отвергает усечение двух первых стихов в сапфической строфе до десятисложников и, соответственно, мужскую рифму в них, хотя сама рифмовка его не смущает. Ему явно не по душе и фиксированная цезура после пятого слога, которой он, видимо, сознательно избегал, как можно заключить по следующей формуле, где цифры построфно обозначают предцезурные слоги: 6–6–3, 6–7–6, 5–6–4, 6–6–3, 4–7–6, 5–6–7, 3–6–6. К сожалению, об аргументации поэта, содержащейся в его «Письме о сапфической и горацанской строфах»,²¹ до нас не дошедшем, остается только догадываться, опираясь на несколько цитат в ответе его противника.

6. «Письмо о сапфической и горацанской строфах» Сумарокова и ответ на него Тредиаковского

Две июльские записи в протоколах Конференции Академии наук за 1755 год позволяют установить судьбу утраченного письма Сумарокова о сапфической и горацанской строфах, направленного против Тредиаковского. 12 июля вторым пунктом в них было зафиксировано, что в присутствии профессоров Г.-Ф. Миллера, Я. Я. Штелина, И. И. Тауберта, Тредиаковского и И. А. Брауна были прочитаны дифирамб, две анакреонтические оды и гимн Венере полковника Сумарокова, включенные поначалу в очередной номер «Ежемесячных сочинений».²² Третьим пунктом сообщалось, что по голосованию издателей журнала было решено включить в номер также еще и его письмо, опровергавшее Тредиаковского, автора рассуждения «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», ибо тот в нем

²⁰ См.: Статьи, напечатанные в «Ежемесячных сочинениях» 1755 г. с ред. пометками Г. Ф. Миллера (СПбФ АРАН. Р. II. Оп. 1. Ед. хр. 217. Л. 349). Рукопись дает более верное и более частотное у Сумарокова «прїйти» вместо «прейти» в стихе 5; эту, вторую погрешность первой публикации стихотворения также следует исправлять при дальнейших воспроизведениях текста. Тредиаковский в «Ответе на письмо о сапфической и горацанской строфах» цитировал этот стих верно (он ознакомился с ним еще по автографу, до напечатания стихотворения); в то же время он полагал, что у Сумарокова неверное ударение в слове «сии»: «Но я утверждаю, что оно ударяется на первом слоге, а доказывает псалом 19: Сїи на колесницах, и сїи на конех. Извольте справиться: церковная наша печать на всех словах ударения имеет» (Пекарский 1873, 256).

²¹ В данной работе я не касаюсь спора двух поэтов о горацанской строфе (так именовали в XVIII веке алкееву строфу из-за ее широкой распространенности у Горация), заслуживающего отдельного рассмотрения. В предисловии к переводу «Аргениды» Барклая В. К. Тредиаковский опубликовал свои горацанские строфы «Не всегда дожди льют наводнение...» (Аргенида. Повесть героическая сочиненная Иоанном Барклаием. Т. 1. С. LXXX; ср. также: [Барклай И.] 1751, 138). В 1754 году Сумароков сочинил «Оду горацанскую» («Скажи свое веселье, Нева, ты мне...»), опубликованную четыре года спустя: [Сумароков А. П.] 1758.

²² «2) Tribuni Sumarokowii dithyrambus, hymnus ad Venerem et duae odae Anacreonticae praelectae sunt, quae Observationibus mestrui inserentur» (Протоколы заседаний 1899, 333). Ср. примеч. 16.

неверно объяснил «роды песен». Третьяковскому же было оставлено на собственное усмотрение решить, выступить ли еще в свою защиту.²³

12 июля в присутствии коллег Миллера, Тауберта и Брауна Третьяковский прочел свой ответ на письмо полковника Сумарокова, упоминавшегося в протоколах за восемь дней до того, но по более зрелом рассмотрении во избежание наперед всяческих распрей было решено воздержаться от печатания как письма, так и ответа на него.²⁴

Обратимся к «Ответу на письмо о сафической и гораціанской строфах» Третьяковского, заключительная часть которого охотно цитируется исследователями для иллюстрации той болезненности, с которой поэт воспринимал нападки Сумарокова (Тимофеев Л. И. 1963, 17; Успенский 1994, 289; Живов 1997, 56; Степанов 2010, 187–188). Третьяковский смиренно просит оставить его в покое, перестать «язвить» и наносить незаслуженные обиды: «Сжальтесь обо мне, умилитесь надо мною, извергните из мыслей меня» (Пекарский 1873, 256). В искренности его заявлений, впрочем, усомнился еще П. П. Пекарский, впервые опубликовавший «Ответ», — хотя бы потому, что обещание Третьяковского не замечать более сумароковские «обвинения» и не реагировать на них, им сдержано не было.

«Ответ на письмо о сафической и гораціанской строфах» довольно пространный, поэтому в данной статье имеет смысл ограничиться следующим: попытаться, насколько это возможно, реконструировать точку зрения Сумарокова на сафические строфы из возражений его оппонента, а также проанализировать систему аргументации Третьяковского, в первую очередь обратив внимание на то, что им не было артикулировано ранее.

Судя по всему, в своем письме Сумароков апеллировал прежде всего к древнегреческим образцам, в то время как Третьяковский уже в первом абзаце подчеркивает, что пониманием сафических и гораціанских строф может обладать «только обращавшийся довольно в латинском стихосложении». Призывом брать пример с Сапфо, содержавшимся, по-видимому, в письме Сумарокова, Третьяковский явно был уязвлен, и далее он специально подчеркивает невозможность сделать это, видя достойную альтернативу в Горации:

Надлежало было в сафической строфе с самою подлинно Сафою справливаться; но у нас нет всех ея сочинений, имеем только несколько отрывочков. И так, весь такой недостаток наградит нас, сверх потребности еще, Гораций: ибо осталось нам от него 26 од сафических (Пекарский 1873, 251).

Здесь Третьяковский, конечно же, лукавил, ибо в XVIII столетии, помимо «нескольких отрывочков», были в достаточно полном виде известны два стихотворе-

²³ «3) Eiusdem epistola, qua Trediakoffskium auctorem dissertationis de poesi Russica antiqua, media et nova reprehendit, quod genera quaedam carminum non rite explicaverit, pariter ex voto auctoris inseretur, sed Trediakoffskio etiam liberum erit suam addere defensionem» (Протоколы заседаний 1899, 333).

²⁴ «1) Trediakoffskius cum collegis communicavit responsionem suam ad epistolam Tribuni Sumarokowii ante octiduum memoratum: sed satius visum, omnibus litibus praecavere in antecessum, et tam epistolam quam responsionem supprimere» (Протоколы заседаний 1899, 333). Как справедливо на то указал М. Левитт, речь здесь идет о «Письме о сафической и гораціанской строфах» Сумарокова, а не о его стихотворной «Эпистоле» («Желай, чтоб на берегах сих музы обитали...»), как полагал П. П. Пекарский (Левитт 1995, 50).

ния лесбосской поэтессы (одно из них без концовки), написанные сапфической строфой, и по ним можно было составить достаточно хорошее представление о ее структуре: ода, обращенная к Афродите (приведена в трактате Дионисия Галикарнасского «О соединении слов»), и ода любовного содержания (процитирована в трактате Псевдо-Лонгина «О возвышенном», гл. VIII).

В своем утраченном «Письме» Сумароков выступил последовательным противником цезуры в сапфических стихах, как это можно заключить по цитате из его письма, которую приводит Третьяковский во втором абзаце «Ответа», и из его полемических возражений в третьем:

Сие можно утвердить вами самими: ибо вы говорите, что «по сему (моему) примеру состоит сапфическая строфа в первом полустишии трех первых стихов из двух хореев, а для пресечения, которое (которого) в них не надобно, прибавлен к двум хореем долгой слог: второе полустишие в двух первых стихах состоит из одного анапеста, и одного ямба: третьего стиха второе полустишие состоит из одного анапеста, одного ямба, и из одного короткого слога, которые три слога хотя и сочиняют стопу, однако не хореев».

Все сие, г<осударь> м<ой>, не право; и ко всему кривому измерению, находящему в сапфических моих стихах полстишия, привело вас пресечение, полагаемое вами неосновательно вне числа стоп, о коем еще вы определительно говорите, что его и не надобно. Я, напротив того, утверждаю, и вам ясно докажу, что в сапфических моих стихах нет полстиший, и что пресечению в них быть необходимо надобно, и числиться в дактилической стопе (Пекарский 1873, 250).

Как можно заключить из возражений его оппонента, Сумароков, критикуя образец «Совесть кто в себе непорочну весть...» (см. выше), исходил из того, что цезура делит десяти- и одиннадцатисложники Третьяковского на достаточно самостоятельные полустишия («полстишия»),²⁵ а потому разбивал послецезурные части на стопы иначе, чем их автор. Комбинацией анапеста и ямба для него становились такие сегменты, как «непороч/ну весть» и «завсегда / в ком есть»; комбинацией анапеста и амфибрахия — «оухужден / пропасти». Над неуклюжей формулировкой Сумарокова «которые три слога хотя и сочиняют стопу, однако не хореев» Третьяковский потешается ниже: «и для того нет тут на конце трисложных стопы амфибрахия, коего вы с забытия, знатно, буде не с неведения, не именовали, назвав его токмо безымянно стопою» (Пекарский 1873, 250).

Не имея возможности во всех деталях восстановить аргументацию Сумарокова и все его претензии к образцу Третьяковского, можно с большой долей вероятности утверждать, что убеждение в том, что в сапфическом стихе не должно быть постоянной цезуры, Сумароков мог почерпнуть в очерке Санадона «Стихи Горация» («Des Vers d'Horace») в первом томе издания, которое у него как раз было в тот момент на руках. Санадон в духе своего времени видел в сапфическом гендекасиллабе сочетание хореев, спондея, дактиля и двух хореев, что иллюстрировал схемой:

²⁵ Далее Третьяковский еще раз специально поясняет, что граница между полустишиями («гемистихиями») может пролегать лишь в конце стопы: «Где сей долгий или короткий слог не окончивает стопы, там в стихе нет свойственно гемистихиев: а где окончивает стопу, или есть сверх числа стоп; в том стихе и находятся точно гемистихии» (Пекарский 1873, 251).

Сумароков, по-видимому, не раз в своем письме апеллировал и к авторитету Горация, что повлияло на ответные доводы Тредиаковского. Так, поэта крайне задело утверждение, что в его строфе «нет ни одного сафического стиха», и он счел нужным подчеркнуть, что за исключением рифм и наличия в строфе их различных видов («сочетание»), она вполне соответствует гораціанскому стандарту:

Итак, сафическая моя строфа, всем своим внутренним составом, есть прямо такая, какую видим в Горации, выключая рифму и сочетание, что сделано для нашего обыкновения, и в чем, мнится, никто смыслящий каверз на меня взводить не будет, толь наипаче, что мне равно, хотя будет сия строфа с рифмою и с сочетанием по нашему, хотя без сочетания с одною женскою рифмою, как то было в называемом мною средним стихосложении, для того что все сие не делает стиха, но только снаружи его румянит, или хотя и вовся без рифмы, как подлинная греческая и латинская (Пекарский 1873, 251).

Заслуживает внимания формулировка «для нашего обыкновения», ибо ранее, в 1735 году, Тредиаковский безапелляционно, ссылаясь на «всех наших стихотворцев», отстаивал неперменное употребление женских рифм в русских стихах.²⁷ Видимо, сознавая шаткость подобной аргументации, он демонстрирует свою способность сочинять сафические строфы без мужских рифм (а следовательно, и без «сафических десятисложников»), впрочем, не без пренебрежения подчеркивая, что так будет «по-польски» (места, подвергнутые изменениям в сравнении с четверостишием в «Способе» 1752 года, выделены курсивом):

| | | | | |
|--------|----------|---------------|-------------|--------|
| Совесь | кто в се | бе не по | рочну | знает, |
| Нравов | чисто | та в ком всег | да бы | вает; |
| Не бо | ится | тот оуж | ден про | пасти: |
| | | | Бодр и в на | пасти. |

(Пекарский 1873, 252).

Защищая свой взгляд на цезуру, Тредиаковский испытывает определенное неудобство, ибо вынужден признать, что и у Горация имеются бесцезурные сафические гексасиллабы. Просмотрев все оды римского поэта,²⁸ он устанавливает, что у того в общей сложности имеется 624 сафических стиха, из которых 36 цезуры

²⁶ Cf.: «Le vers saphique reçoit un corée à la première & aux deux dernières mesures, un spondée à la seconde, & un dactile à la troisième» ([Horace] 1735, 1, 331). Андре Дасье также касался вопроса о цезуре, удивляясь ее довольно частому несоблюдению у Горация (см. примеч. 18, 28 и 29).

²⁷ Ср.: «О согласии здесь конечных между собою слогов ничего не надлежало б упоминать, понеже известно есть всем нашим стихотворцам, что сие согласие всегда лучше сходится на предкончаемом слоге <...>» ([Тредиаковский В. К.] 1735, 20).

²⁸ Тредиаковский упоминает, что пользовался одним из изданий Горация, подготовленным Андре Дасье («славного французского писателя Дасиера»), но в силу их многочисленности сложно установить, каким именно. Как указывалось выше, издание римского поэта с комментариями Андре Дасье и Ноэля-Этьена Санадона были в 1755 году на руках у Сумарокова. Ср. примеч. 18.

не имеют, но все-таки призывает в расчет их не принимать как «употребленные по нужде и по вольности».²⁹

Абзац, завершающий в «Ответе» размышления Тредиаковского о сапфической строфе, бескомпромиссен:

Да на что в красный день и в самый полдень искать солнца? Ясно уже вам, что мой состав сапфических стихов, есть точно сапфический по нашему количеству слогов, и что вы неправо и не справясь говорите, что в них пресечения не надобно: но, напротив того, в вашем гимне Венере, составленном наподобие сапфического рода стихов, нет ни одного всеконечнейше сапфического стиха, для того что нет у вас ни в одном пресечения, которому в сапфических стихах надлежит быть всемерно: а женская всюду в гимне оном вашем рифма есть несущественная одному роду сапфических стихов, но употребляется и в других, так что можно быть, и не без подлинныя красоты, в сей строфе и сочетание, что мною и сделано (Пекарский 1873, 253).

Как видим, Тредиаковский возвращает своему сопернику обвинение в полном отсутствии сапфических стихов и еще раз кратко выражает несогласие по основным проблемным пунктам, не сдавая ни одной из позиций.

7. Поэтические отголоски спора

Хотя сам спор длился недолго и его жаркая фаза скоро миновала, а оппонентам, как это часто бывает, поначалу не удалось ни в чем убедить друг друга, проблемы, затронутые в нем и высветившиеся в ходе спора более объемно, напрямую касались творческой практики, а потому, думается, мыслительная работа обоих поэтов продолжалась. О ней можно судить лишь по стихотворным текстам, по тем сапфическим строфам, что были написаны ими в последующие годы.³⁰

В 1758 году Сумароков публикует «Вторую ода Сафы, сочиненную по русскому переводу г. Козицкого» в тех же «Ежемесячных сочинениях» ([Сапфо] 1758; подп. в конце подборки: А. С.). Вынесенное в заглавие имя Г. В. Козицкого, доброго знакомого Сумарокова и знатока древности, должно было, видимо, в первую очередь служить гарантом смысловой точности перевода.³¹ Под «второй одой Сафы» Сума-

²⁹ Комментируя «Юбилейный гимн» Горация, Андре Дасье также с сожалением констатировал, что он нашел до 25 стихов, где цезура в нем не соблюдается, и недоумевал, почему латинский поэт позволял себе подобную небрежность: «La belle cadence du vers saphique demande qu'il reste une césure monosyllabe après la seconde mesure, cependant je trouve jusqu'à vingt-cinq vers où cela n'est point observé. Je ne sais pourquoi notre poète a si souvent négligé cette règle dans un poème, où il devoit ne se permettre rien de tout ce qui est au-dessous de l'excellent» ([Horace] 1735, 1, 434).

³⁰ Здесь следует указать на перевод Сумароковым знаменитой любовной оды Сапфо, опубликованный в августе 1755 года: [Сапфо] 1755 (подп. в конце подборки: А. С.). Для темы данной статьи он нерелевантен, ибо написан шестистопным ямбом и состоит из трех четверостиший с охватной рифмовкой. На выбор Сумароковым подобной поэтической формы повлияло то, что он, в свою очередь, использовал переложение этого стихотворения Сапфо, сделанное Н. Буало в составе трактата Псевдо-Лонгина (опубл.: 1674) (Песков 1989, 142). Впрочем, налицо и некоторая вольность — у Буало рифма перекрестная.

³¹ По всей видимости, Козицкий подготовил для Сумарокова в 1758 году подстрочник двух наиболее полно сохранившихся стихотворений Сапфо, из которых лишь один был переложен поэтом в стихи. Оба прозаических текста были опубликованы через год, когда Сумароков стал издавать собственный литературный журнал: [Сапфо]. 1759; подп.: Перевел с греческого Г. К.

роков имел в виду ее знаменитый гимн Афродите. Приведу две начальные строфы этого текста:

Разных, Афродита, царица тронов,
Дщерь Зевеса, просьбу мою внемли ты:
Не тягчи мне пагубной грустью сердца,
Чтимая всеми!

Если глас мой ты со приятством слышишь,
Как ты прежде часто его внимала
И, оставив дом свой, ко мне сходила, —
Сниди и ныне!
([Саффо] 1758, 381).

Как видим, Сумароков переложил гимн Афродите нерифмованной сапфической строфой. С «Гимном Венере» 1755 года это переложение роднит силлабо-тонический гендекасиллаб (× ∪ × ∪ ' ∪ ∪ ' ∪ ' ∪) с вольной цезурой, которую можно проиллюстрировать формулой: 6–4–7, 5–4–6, 5–6–4, 6–4–5, 4–4–6, 5–5–4, 6–6–5. В то же время обращает на себя отказ от рифм — по-видимому, в переводном тексте поэт посчитал уместным отказаться от этого украшения новоевропейской поэзии. Возможно, сыграла определенную роль и реплика Третьяковского о том, что рифма стих «только снаружи румянит» и что возможен стих и «вовся без рифмы», как его знала поэзия «подлинная греческая и латинская».³²

Вслед за «Второй одой Сафы» была напечатана «Ода сафическая» Сумарокова, оригинальное любовное стихотворение, написанное зарифмованными сапфическими строфами, структура которых идентична тем, что он испытал в своем первом опыте в этом роде — в «Гимне Венере» (1755). Впрочем, число цезур после пятого слога в гендекасиллабах здесь более велико: 7–6–4, 4–6–6, 4–5–6, 6–6–6, 5–5–5, 6–5–7, 6–5–6.

Также и Третьяковский оставил нам еще две более поздние сапфические строфы — переводя «Римскую историю» Шарля Роллена, он перелагает две строфы из «Юбилейного гимна» Горация, цитируемые Ролленом по латыни (Hor. *Carm. saec.* 9–12; 45–48; обозначения цезур добавлены мною):

Солнце, жизнь вещей! || в колеснице яркой
День носяй, и в тьме || сокрываяй оный;
Тож всходяй всегда ж || и различно, Рима
Все зри малейше.

Боги, нрав благий || отрочатам дайте,
Боги, дайте вы ж || и покой маститым,
Римлян роду всех || и богатство с чады
Честь же и славу!³³

³² См. примеч. 27 и основной текст, поясняемый в нем.

³³ [Роллен Ш.] 1762, 133. В абзац, следующий за второй строфой, Третьяковский включил в квадратных скобках небольшое пояснение о выборе эпитета, продиктованного метром, при переводе «*docili lucentae*»: «Можно ли в четырех стихах заключить толь многие благожелания и толико важные? Меня особливо услаждают касающиеся до юности: удобопытность ее [ибо в латинском

Тредиаковский посчитал возможным отказаться здесь и от рифм, и от мужских окончаний в первых двух стихах строфы, как видно, желая дать лучшее представление о переводимом тексте и не ставя перед собой задачу сочинить сообразную «нашему обыкновению» сапфическую строфу. Неудивительно поэтому, что и цезура после пятого слога им неукоснительно соблюдена. Обращает на себя внимание то, что все шесть сапфических стихов полноударны, но это вряд ли реализация обязательных для Тредиаковского требований на новом этапе — поэта, изначально допускавшего в сапфических одиннадцатисложниках замену хореев на спондеи и пиррихии.

8. Заключение

В силу популярности сапфической строфы у силлабиков логоэдические метры были весьма рано вовлечены в орбиту реформы Тредиаковского — Ломоносова. Уже в 1735 году в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» Тредиаковского сапфическая строфа была осмыслена в согласии с одним из главных исходных пунктов поэта, а именно: русское стихосложение должно соответствовать «свойству нашего языка». Избрание народных песен в качестве уже состоявшихся «выразителей» этого «свойства» привело поэта к убеждению, что русская поэзия должна быть преимущественно хорейческой, а стихи в ней иметь в подавляющем числе случаев женские окончания.³⁴ Со свойственной ему последовательностью и систематизмом Тредиаковский «хорейзирует» в 1735 году сапфическую строфу, избежать крайней монотонности в которой ему позволяет терпимость к спондеям и пиррихиям. К началу 1750-х годов, пройдя через горнило споров с Ломоносовым и Сумароковым, Тредиаковский, прислушавшийся, к его чести, к доводам своих противников, пересматривает ряд своих положений, допуская в обновляемую систему стихосложения и ямбы, и трехсложные метры, и мужские, и дактилические клаузулы. Для сапфического гендекасиллаба это означало преобразование в логоэдическую строку, состоящую из четырех хореев с дактилем посередине, с фиксированной цезурой после пятого слога. Усвоенное в итоге полемики убеждение в том, что в русском стихе мужские клаузулы столь же равноправны, как и женские, побуждает Тредиаковского сделать в «Способе к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленном и дополненном» (1752) первый и второй стих сапфической строфы десятисложными, что было воспринято его оппонентом как нонсенс. «Научаемость» Тредиаковского, его способность воспринять аргументы противной стороны («удобопоятность», если использовать словечко поэта), позволяет думать, что к 1764 году, когда он перевел две строфы из «Юбилейного гимна» Горация, поэт отказался от идеи «сапфического десятисложника», а также склонялся к отказу от рифм в переводах из античной поэзии.

названа она *docilis*, переимчивая и послушная, чего в перевод мой российский мера сапфического стиха не допустила] и добронравие!» ([Роллен Ш.] 1762, 133).

³⁴ В 1755 году поэт так пояснял свою приверженность к хорюю в первые годы своих стиховедческих штудий: «К хорюю меня привело свойство нашего языка, для того что периоды наши чаще и мернее оканчиваются хореем; да и рифма наша, как в среднем составе стихов, так и называемая ныне женскою, есть точный же хорей <...>» (Тредиаковский 1755, 497).

Если Тредиаковский неизменно стремился к тому, чтобы выстроить новую систему стихосложения в соответствии с некими всеобъемлющими принципами, то Сумароков понимал свою задачу как более практическую, заключающуюся в перенесении в русскую поэзию форм, уже существующих в других литературах. Отсюда его острый интерес к тому, какой изначально была сапфическая строфа, что приводит к отказу от фиксированной цезуры и, как следствие, к большому богатству ритмов в одиннадцатисложниках. В 1750-е годы Сумароков находится на пике своей поэтической производительности, его творчество было нацелено на то, чтобы создать высокохудожественные произведения, обращенные к современникам и соответствующие высоким общеевропейским стандартам. Именно поэтому сапфические строфы Тредиаковского оказались, скорее, иллюстрациями его стиховедческих размышлений, в то время как Сумароков сделал свои участницами живого литературного процесса, опубликовав их в периодике. Два из трех стихотворений Сумарокова, написанных сапфическими строфами, — оригинальные любовные стихотворения, язык которых был куда более гибок и современен, чем у опытов Тредиаковского, и это сулило им куда больший успех у тогда еще весьма немногочисленной аудитории читателей русской лирики.

Все же если рассматривать две строфы «Юбилейного гимна» Горация в переводе Тредиаковского и «Вторую оду Сафы, сочиненную по русскому переводу г. Козицкого» Сумарокова как некий итог, воплотивший представления поэтов о том, как следует перелгать античные сапфические строфы, то нужно признать решения поэтов весьма схожими, основанными на принципе «эквиритмичности» (единственное расхождение касалось цезуры в гендекасиллабах). Этим логоэдическим формам, созданным Тредиаковским и Сумароковым, была суждена в русской литературе долгая жизнь, а в первой половине XX века именно они начинают доминировать при переводе сапфических строф древности, главным образом тех, что были созданы Сапфо и Горацием.

Литература

- [Барклай И.] *Аргенида*. Повесть героическая сочиненная Иоанном Барклайем, а с латинского на славенороссийский переведенная [...] от Василья Тредиаковского [...]. Т. 1–2. Санкт-Петербург, Императорская Академия наук, 1751.
- Богданов А. П. *Стих торжества: рождение русской оды, последняя четверть XVII — начало XVIII века*. Москва, ИРИ РАН, 2012.
- Гаспаров М. Л. *Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика*. 2-е изд., доп. Москва, Фортуна Лимитед, 2000.
- Дрейдж Ч. Л. К вопросу о древнегреческих и латинских размерах в русской поэзии: эволюция сапфической строфы. М. Л. Гаспаров, Т. В. Скулачева (ред.) *Славянский стих. Стиховедение, лингвистика и поэтика*. Мат-лы междунар. конф., 19–23 июня 1995 г. Москва, Наука, 1996, 141–147.
- Дерюгин А. А. *Тредиаковский — переводчик. Становление классицистического перевода в России*. Саратов, Издательство Саратовского университета, 1985.
- Живов В. М. Первые русские литературные биографии как социальное явление: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков. *Новое литературное обозрение*. 1997, 25, 24–83.
- Корчагин К. М. *Русский стих: цезура*. Санкт-Петербург, Алетейя, 2021.
- Лаппо-Данилевский К. Ю. Переводы Вяч. Иванова из Алкея и Сапфо. *Алкей и Сафо: Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же*. 3-е изд., перераб., науч. ред., сост., вступ. статья и текстология К. Ю. Лаппо-Данилевского; коммент. С. А. Завьялова. Санкт-Петербург, Издательство имени Н. И. Новикова, 2018, V–LXIV.

- Левитт М. Сумароков — читатель Петербургской библиотеки Академии наук. XVIII в. 1995, 19, 43–59.
- Пекарский П. П. *История Императорской Академии наук в Петербурге*. Т. 2. Санкт-Петербург, Императорская Академия наук, 1873.
- Песков А. М. *Буало в русской литературе XVIII — первой трети XIX века*. Москва, Изд-во МГУ, 1989.
- Протоколы заседаний Конференции Императорской Академии наук с 1725 по 1803 год*. Т. 2 (1744–1770). Санкт-Петербург, Императорская Академия наук, 1899.
- [Роллен Ш.] *Римская история: от создания Рима до битвы Актийския, то есть по окончание Республики, сочиненная г. Ролленем*. С французского переведенная тщанием и трудами Василья Тредиаковского. Т. IV. Санкт-Петербург, Императорская Академия наук, 1762.
- [Сапфо]. Вторая ода Сафы, сочиненная по русскому переводу г. Козицкого («Разных, Афродита, царица тронов...»). [Пер. А. П. Сумарокова]. *Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие*. 1758, апр., 381–382.
- [Сапфо]. Перевод второй Сафиной оды («Благополучен тот, кто всякий день с тобою...») / [пер. А. П. Сумарокова]. *Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие*. 1755, Авг., 148–149. (подп. в конце подборки: А. С.).
- [Сапфо]. Оставшиеся две оды Сапфоны: I. На Афродиту («Разнопрестольная, бессмертная Афродита...»); II. На девицу («Тот муж мне кажется равен...»). [Пер. Г. В. Козицкого]. *Трудолюбивая пчела*. 1759, 2, нояб., 676–677, 677–678. (подп.: Перевел с греческого Г. К.).
- Смотрицкий М. *Грамматика слов'янська*. Підготовка факсимільного видання В. В. Німчука. Київ, Наукова думка, 1979.
- Снелль Б. *Греческая метрика*. Пер. Д. О. Торшилова; предисл. А. И. Зайцева. Москва, Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1999.
- Степанов В. П. Сумароков Александр Петрович. *Словарь русских писателей XVIII века*. Вып. 3 (Р–Я). Санкт-Петербург, Наука, 2010, 184–199.
- Сумароков А. П. Гимн Венере, сафическим стопосложением («Не противлюсь сильной, богиня, власти...»). *Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие*. 1755, июль, 69–70.
- Сумароков А. П. *Избранные произведения*. Вступ. ст., подгот. текста и прим. П. Н. Беркова. Ленинград, Советский писатель, 1957.
- [Сумароков А. П.] Ода горацкая («Скажи свое веселье, Нева, ты мне...»). *Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие*. 1758, Май, 475–477.
- [Сумароков А. П.] *Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе [...] А. П. Сумарокова*. Собраны и изданы [...] Н. Новиковым [...]. Ч. 2. Москва, Университетская типография, у Н. Новикова, 1781.
- [Сумароков А. П.] *Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе [...] А. П. Сумарокова*. Собраны и изданы [...] Н. Новиковым [...]. Издание второе. Ч. 2. Москва, Университетская типография, у Н. Новикова, 1787.
- Сумароков А. П. *Стихотворения*. Под ред. А. С. Орлова при участии А. Малеина, П. Беркова и Г. Гукковского. Ленинград, Советский писатель, 1935.
- [Тальман П.] *Езда в остров любви*. Переведена с французского на русской чрез студента Василья Тредиаковского и приписана его сиятельству князю Александру Борисовичу Куракину. [Санкт-Петербург, Типография Академии наук], 1730.
- Тимофеев Л. И. В. К. Тредиаковский (1703–1769). Тредиаковский В. К. *Избранные произведения*. Вступ. статья и подгот. текста Л. И. Тимофеева; примеч. Я. М. Строчкова. Москва — Ленинград, Советский писатель, 1963, 5–52.
- Тредиаковский В. К. *Избранные произведения*. Вступ. статья и подгот. текста Л. И. Тимофеева; примеч. Я. М. Строчкова. Москва — Ленинград, Советский писатель, 1963.
- Тредиаковский В. К. *Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий*. Санкт-Петербург, Типография Академии наук, 1735.
- Тредиаковский В. К. О древнем, среднем и новом стихотворении российском. *Ежемесячные сочинения*. 1755, 1, Май, 467–510.
- [Тредиаковский В. К.] *Сочинения и переводы как стихами, так и прозою Василия Тредиаковского*. Т. 1. Санкт-Петербург, Императорская Академия наук, 1752.
- Тредиаковский В. К. *Сочинения и переводы как стихами, так прозою*. Издание подготовила Н. Ю. Алексеева. Санкт-Петербург, Наука, 2009.

Успенский Б. А. *Избранные труды*. Т. 2: Язык и культура. Москва, Гнозис, 1994.

[Barclaius I.] *Ioannis Barclaii Argenis*. Parisiis, 1621.

Becker A. Listening to Lyric: Accent and Ictus in the Latin Sapphic Stanza. *The Classical World*. 2010, 103, 2, 159–182.

[Horace] *Oeuvres d'Horace en latin, traduites en françois par M. [André] Dacier, et le P[ère] Noel Etienne Sanadon*. Avec les remarques critiques, historiques, et géographiques, de l'un et de l'autre. Vol. 1–8. Amsterdam, chez J. Wetstein et G. Smith, 1735.

[Talleyant P.] *Le voyage de l'isle d'amour, à Lcidas*. Paris, Charles de Sercy, 1663.

V. K. Trediakovskii and A. P. Sumarokov in Polemics about the Sapphic Stanza

Konstantin Yu. Lappo-Danilevskii

Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences,

4, nab. Makarova, St Petersburg, 199034, Russian Federation; yurij-danilevskij@yandex.ru

For citation: Lappo-Danilevskii K. Yu. V. K. Trediakovskii and A. P. Sumarokov in Polemics about the Sapphic Stanza. *Philologia Classica* 2022, 17 (2), 300–320. <https://doi.org/10.21638/spbu20.2022.210> (In Russian)

The transition from syllabic to syllabo-tonic verse in Russian poetry in the 1730s — early 1740s years is connected to the activity of three outstanding writers: Vasilii Trediakovskii (1703–1769), Mikhail Lomonosov (1711–1765) and Aleksandr Sumarokov (1717–1777). This reform concerned first of foremost binary and ternary meters and paved the way for creation of more complicated meters, among them syllabo-tonic equivalents of ancient Aeolic verse. The Sapphic hendecasyllable was the most known and widespread of them. The sapphic stanza was likewise very popular in European literatures; it consists of three sapphic hendecasyllabic lines and an adonean fourth line. Russian syllabic poets eagerly created rhymed sapphic stanzas with a caesura after the fifth syllable in the hendecasyllables, with the stresses in all four lines unregulated. Trediakovskii composed such sapphic stanzas for his translation of Paul Tallemant's gallant novel “Le voyage de l'isle d'amour, à Lcidas” (Paris, 1663), printed 1730 in Saint Petersburg. In 1735, Trediakovskii published “A New and Brief Method of Composing Russian Verse”, which is considered the beginning of the reform of Russian versification. In this treatise, Trediakovskii proposed a more regulated sapphic stanza. The sapphic hendecasyllables were to consist of six trochees; the third of them, before a regular caesura, was catalectic. All lines concluded with feminine rhymes. In the second edition of this work (1752) Trediakovskii revisited his conception. At this point he understood the sapphic hendecasyllable as a combination of four trochees with one dactyl in the middle of them. Under the influence of Lomonosov's “Letter on the Rules of the Russian Poetry” (1739) Trediakovskii became convinced of the necessity of alternating rhymes and for this reason decided that the first two lines in the sapphic stanza should have masculine rhymes. As a result he truncated these lines so that they contained only ten syllables. In his lost “Letter about Sapphic and Horatian Stanzas” (1755) Aleksandr Sumarokov expressed strong disagreement with Trediakovskii's revised conception. He found decasyllables in sapphic stanzas unacceptable; he also came out against regular caesurae. However, Sumarokov treated the metrical structure of the sapphic hendecasyllable the same way as Trediakovskii had. In 1755 and 1758, Sumarokov published three poems in sapphic syllabo-tonic stanzas, rhymed and unrhymed, but always without a regular caesurae. In 1762, Trediakovskii translated two stanzas from Horace's *Carmen saeculare*. Their form allows one to conclude that he took Sumarokov's criticism into account: he rejected decasyllables in these stanzas. Only in the question of caesura did he remain unyielding.

Keywords: Vasilii K. Trediakovskii and Aleksandr P. Sumarokov as literary theorists, the sapphic stanza in eighteenth-century Russian poetry, reception of Sappho and Horace in Russia.

References

- [Barclai I. (John Barclay)] *Argenida*. A heroic story composed by Ioannus Barclai, and translated from Latin into Slaveno-Russian [...] by Vasilii Trediakovskii [...]. T. 1–2. St Petersburg, Imperatorskaia Akademiia nauk Publ., 1751. (In Russian)
- [Barclaius I.] *Ioannis Barclaii Argenis*. Parisiis, 1621.
- Becker A. Listening to lyric: Accent and ictus in the Latin Sapphic stanza. *The Classical World*. 2010, 103, 2, 159–182.
- Bogdanov A. P. *Poetry of triumph: The birth of the Russian ode, the last quarter of the 17th — early 18th century*. Moscow, IRI RAN Publ., 2012. (In Russian)
- Drage Ch. L. On the question of ancient Greek and Latin meters in Russian poetry: The evolution of the Sapphic stanza. M. L. Gasparov, T. V. Skulacheva (eds) *Slavic verse. Poetry, linguistics and poetics. Materials of the international conference, June 19–23, 1995*. Moscow, Nauka Publ., 1996, 141–147. (In Russian)
- Deriugin A. A. *Trediakovskii — translator. The formation of classical translation in Russia*. Saratov, Saratov University Press, 1985. (In Russian)
- Gasparov M. L. *Essay on the history of Russian verse: Metrics, rhythm, rhyme, stanza*. 2nd, rev. ed. Moscow, Fortuna Limited Publ., 2000. (In Russian)
- [Horace] *Oeuvres d'Horace en latin, traduites en françois par M. [André] Dacier, et le P[ère] Noel Etienne Sanadon*. Avec les remarques critiques, historiques, et géographiques, de l'un et de l'autre. Vol. 1–8. Amsterdam, chez J. Wetstein et G. Smith, 1735.
- Korchagin K. M. *Russian verse: The caesura*. St Petersburg, Aleteiia Publ., 2021. (In Russian)
- Lappo-Danilevskii K. Yu. Viach. Ivanov's translations from Alcaeus and Sappho. In Lappo-Danilevskii K. Yu., Zav'ialov S. A. (eds) *Alcaeus and Sappho: A collection of songs and lyrical passages translated in original meters by Viacheslav Ivanov with an introductory essay by him*. 3rd rev. ed. St Petersburg, N. I. Novikov Publishing House, 2018, V–LXIV. (In Russian)
- Levitt M. Sumarokov as a reader of the St Petersburg Library of the Academy of Sciences. *XVIII vek*. 1995, 19, 43–59. (In Russian)
- Minutes of the meetings of the Conference of the Imperial Academy of Sciences from 1725 to 1803*. T. 2 (1744–1770). St Petersburg, Imperatorskaia Akademiia nauk Publ., 1899. (In Russian)
- Pekarskii P. P. *History of the Imperial Academy of Sciences in St Petersburg*. T. 2. St Petersburg, Imperatorskaia Akademiia nauk Publ., 1873. (In Russian)
- Peskov A. M. *Boileau in Russian literature of the 18th — first third of the 19th century*. Moscow, Moscow University Press, 1989. (In Russian)
- [Rollen Ch.] *Roman history: From the foundation of Rome to the battle of Actia, namely until the end of the Republic*. Transl. Vasily Trediakovskii. T. IV. St Petersburg, Imperatorskaia Akademiia nauk Publ., 1762. (In Russian)
- [Sappho]. The remaining two odes of Sappho: I. To Aphrodite; II. To a girl [Transl. G. V. Kozitskii]. *The industrious bee*. 1759, 2, November, 676–677, 677–678. (In Russian)
- [Sappho]. The second ode of Sappho, composed after the Russian translation of Mr. Kozitskii. [Transl. A. P. Sumarokov]. *Monthly essays for benefit and amusement*. 1758, April, 381–382. (In Russian)
- [Sappho]. Translation of Sappho's second ode. [Transl. A. P. Sumarokov]. *Monthly essays for benefit and amusement*. 1755, August, 148–149. (In Russian)
- Smotryts'kii M. Slavic grammar. Facsimile ed. prepared by V. V. Nimchuk. Kyiv, Naukova dumka Publ., 1979. (In Ukrainian)
- Snell' B. Greek metrics. Transl. D. O. Torshilov; foreword by A. I. Zaitsev. Moscow, Greko-latinskii kabinet Iu. A. Shichalina Publ., 1999. (In Russian)
- Stepanov V. P. Sumarokov Alexander Petrovich. *Dictionary of Russian writers of the 18th century*. Vyp. 3: R–Ia. St Petersburg, Nauka Publ., 2010, 184–199. (In Russian)
- Sumarokov A. P. *Complete collection of all works in verse and prose*. Collected and published by N. Novikov. Part 2. Moscow, Universitetskaia tipografiia, u N. Novikova Publ., 1781. (In Russian)
- Sumarokov A. P. *Complete collection of all works in verse and prose*. Collected and published by N. Novikov. 2nd ed. Vol. 2. Moscow, Universitetskaia tipografiia, u N. Novikova Publ., 1787. (In Russian)
- [Sumarokov A. P.] Horatian Ode. *Works and translations for benefit and amusement*. 1758, May, 475–477. (In Russian)
- Sumarokov A. P. Hymn to Venus, composed in Sapphic meter. *Monthly works for benefit and amusement*. 1755, July, 69–70. (In Russian)

- Sumarokov A. P. *Poems*. Ed. A. S. Orlov with A. Malein, P. Berkov and G. Gukovskii. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1935. (In Russian)
- Sumarokov A. P. *Selected works*. Ed. P. N. Berkov. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1963. (In Russian)
- [Talleyant P.] *Le voyage de l'isle d'amour, à Licidas*. Paris, 1663.
- [Tal'man P.] *Travel to the Island of Love*. [Transl. Vasilii Trediakovskii]. St Petersburg, Imperatorskaia Akademiia nauk Publ., 1730. (In Russian)
- Timofeev L. I. V. K. Trediakovskii (1703–1769). Trediakovskii V. K. *Selected works*. Ed. L. I. Timofeev. Moscow — Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1963. (In Russian)
- Trediakovskii V. K. *A New and Brief Method of Composing Russian Verse*. St Petersburg, Imperatorskaia Akademiia nauk Publ., 1735. (In Russian)
- Trediakovskii V. K. About Ancient, Middle and New Russian Versification. *Monthly works*. 1755, 1, May, 467–510. (In Russian)
- [Trediakovskii V. K.] *Works and translations in verse and prose by Vasilii Trediakovskii*. Vol. 1. St Petersburg, Imperatorskaia Akademiia nauk Publ., 1752. (In Russian)
- Trediakovskii V. K. *Works and translations in verse and prose*. Ed. N. Yu. Alekseeva. St Petersburg, Nauka Publ., 2009. (In Russian)
- Uspenskii B. A. *Selected Works*. Vol. 2: Language and culture. Moscow, Gnozis Publ., 1994. (In Russian)
- Zhivov V. M. The first Russian literary biographies as a social phenomenon: Trediakovskii, Lomonosov, Sumarokov. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 1997, 25, 24–83. (In Russian)

Received: 22.07.2022

Accepted: 25.10.2022