



- ² См.: Дейк ван Т.Я. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С. 121–122.
- ³ Арутюнова Н.Д. Истина и этика // Логический анализ языка: истина и истинность в культуре и языке М., 1995. С. 9.
- ⁴ Все тексты, послужившие материалом для исследования и цитируемые в данной статье, размещены на сайте: Corpus of Middle English Prose and Verse (CME, <http://www.hti.umich.edu/c/cme/>).
- ⁵ Multilingual Bible. Latin Vulgate // <http://www.lib.uchicago.edu/efts/>
- ⁶ Этика: Энциклопедический словарь. М., 2001. С. 236.
- ⁷ Webster's New World Dictionary. N.Y., 1996. P. 1264.
- ⁸ Oxford Dictionary of the Christian Church. Oxford, 1993. P. 528.
- ⁹ Longman Dictionary of English Language and Culture. L., 1996. P. 1273.

УДК 821.161.1.09 – 146.2+929 Сумароков

А.П. СУМАРОКОВ И ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИИ РУССКОГО РОМАНА

С.С. Яницкая

Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
кафедра русской литературы
E-mail: svetlana.yanitskaya@gmail.com

Рассматривается роль А.П. Сумарокова в формировании жанровой традиции романа в русской поэзии XVIII в. Выявляются характерные признаки раннего русского романа как одного из жанров песенной лирики, который в процессе своего становления активно взаимодействовал с элегией.

Ключевые слова: романс, жанровая традиция, песня, песенные жанры, элегия, мотив, лирический субъект, адресат, интонационно-ритмический строй, коммуникативная ситуация.

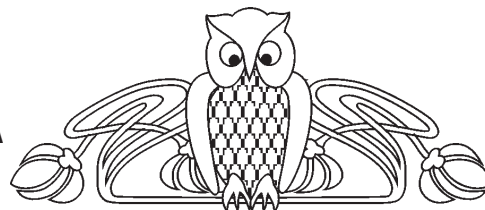
A.P. Sumarokov and the Formation of Russian Romance

S.S. Yanitskaya

The role of A.P. Sumarokov in the development of the genre of romance in Russian XVIII-century poetry is considered. The specific features of the early Russian romance as a lyrical genre are elucidated in its interaction with the genre of elegy.

Key words: romance, genre tradition, song, lyrical genres, elegy, motive, lyrical subject, addressee, intonation-rhythmical structure, communicative situation.

Историками русской музыкальной культуры неоднократно отмечалось, что поэзия Александра Петровича Сумарокова оказала решающее влияние на развитие в XVIII в. нового типа лирической песни, которая предназначалась для камерного сольного исполнения с инструментальным сопровождением в аристократических гостиных и предвосхищала стиль сентиментального романа¹. Тот факт, что Сумароков был крупнейшим поэтом-песенником своей эпохи, давно уже установлен нашей наукой о литературе. Песенное творчество поэта, начиная со второй половины XIX в., в разных аспектах освещалось в трудах Н.Н. Булича, А.А. Веселовского, В.В. Сиповского, И.Н. Розанова, Г.А. Гуковского, П.Н. Беркова, Д.Д. Благого, Л.И. Кулаковой, И.З. Сермана, А.А. Смирнова и других, однако предметом специального изучения становилось нечасто². При этом вопрос о роли



Сумарокова в создании романа как поэтического жанра до сих пор остается непроясненным. К его рассмотрению мы и обратимся в данной статье и одновременно попытаемся выявить жанровые признаки раннего русского романа.

В качестве поэтической структуры, не отделимой от музыкального искусства, романс в России складывался в хронологических рамках риторической культуры, традиционалистского типа художественного сознания, но в условиях бытового музицирования, а следовательно, развивался как «в другом смысле жанр»³. Генетически и на протяжении XVIII в. функционально романс представлял собой социально-эстетическое явление, уместное при конкретных обиходных обстоятельствах – светском времяпрепровождении дворянства, приверженного европейскому «стилю бытового поведения» (Ю.М. Лотман). Изначально регламентировавший «правилами бытового приличия»⁴ и не получавший от бытового <...> контекста⁵, романс вплоть до 1790-х гг. не имел собственно поэтического смысла, не осознавался самостоятельным литературным жанром, чем, вероятнее всего, и объясняется долгое отсутствие термина у существовавшего de facto жанра.

В литературоведении еще со времен В.Г. Белинского, в известной статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) констатировавшего: «Жуковский познакомил нас своими переводами с этим родом лирической поэзии»⁶, устоялось представление о том, что жанр романа (а равно и термин) возник в русской лирике только в начале XIX в. На самом деле романс появился в России задолго до В.А. Жуковского. Как вполне автономный и популярный лирический жанр он утвердился уже к концу XVIII в., когда в поэзии русского сентиментализма совершалось «обретение психологического анализа, открытие конкретной души, чувствующей, изменчивой, страдающей»⁷. Тогда же в российской словесности получил распространение заимствованный из арсенала западноевропейской поэзии термин



«романс». Едва ли не первым из русских песенных авторов его употребил в своем собрании сочинений (1793 г.) Г.А. Хованский в качестве жанрового подзаголовка стихотворения «Ручей»⁸. В 1792 г. в сатирическом журнале «Зритель» с заглавием «Романс» была напечатана стихотворная пародия А.И. Клушина («Менальк мой без подружки...»)⁹, а год спустя «Санкт-Петербургский Меркурий» за подписью «К-ой» поместил еще один «Романс» травестийного характера («Я в том острове родился...»)¹⁰. Очевидно, что обозначение «романс» в названии пародии могло быть применено к тексту, обыгрывающему традиционные для русской литературы образцы песенно-романсной лирики, и лишь тогда, когда пародийная версия хорошо ощущалась читателем как сигнал пародируемого оригинала. Сам факт пародирования романса подтверждает, что история жанра в России реально началась гораздо раньше, чем произошло усвоение иноязычного термина.

В зачаточном состоянии, в виде «песен на миноват», романс наличествовал уже в литературе первой трети XVIII в., свидетельствуя о возникновении в ней личностно-субъективного лиризма. Важной вехой становления романса на русской почве явились переводы французских романсов и оригинальная любовная лирика («песенки») В.К. Тредиаковского из приложения к «Езде на остров любви». Однако узловым моментом поэтической «биографии» жанра стал «сумароковский» период. Благодаря главным образом Сумарокову (а, как отмечается многими исследователями, «в поэзии Нового времени почти нет жанров, в которых бы он не попробовал себя»¹¹), романс, зародившийся на российской почве в петровскую эпоху в качестве жанрового «ответвления» книжной любовной песни, ко второй половине XVIII в. отличался от «простой песни» своеобразным углом зрения на жизнь (идеализацией возвышенного любовного чувства), оригинальным подходом к любовной тематике (единой и по существу единственной темой жанра стала драматизированная несчастная любовь), более сложной стиховой формой (разнообразием ритмики и строфики), прихотливостью интонационно-синтаксической организации и композиции (романсным типом напевной интонации, тяготением к кольцевому построению). Иначе говоря, романс у Сумарокова обладал уже своим «выраженным, эмоционально наполненным эстетическим обликом» и «экспрессивно-оценочным смыслом»¹², хотя и не обрел еще отдельного жанрового наименования, маркируясь привычным обозначением «песня».

Песни Сумарокова в 1740–1770-е гг. пользовались неизменным успехом у аристократической «публики», с расчетом на утонченный эстетический вкус которой они и сочинялись. К песенному жанру Сумароков приобщился, будучи воспитанником Сухопутного Шляхетного кадетского корпуса, «очага новой дворянской культуры» (Г.А. Гуковский), где царил атмосфера литера-

турных интересов, преподавалось театральное и музыкальное искусство¹³. Н.Н. Булич, ссылаясь на свидетельство академика Я. Штелина, писал, что в пору кадетской юности Сумарокова (а это 1732–1740 гг.) его песни, «с восторгом принятые при дворе и петые самыми знатными дамами», «были положены на музыку музыкантом Белиградским и петые с аккомпанементом лютни, тогдашнего модного инструмента»¹⁴. Причем первый исследователь творчества Сумарокова, отмечая сентиментальность тона его любовных песен, популярных в дворянской среде, и противопоставляя их народным песням, придерживался мнения, что «это собственно не песни, а романсы того времени»¹⁵. Автором многочисленных романсов называл Сумарокова в своей книге о русской любовной лирике XVIII в. А.А. Веселовский¹⁶, аналогичную позицию занимал и уникальный знаток русской песенной поэзии И.Н. Розанов¹⁷.

Песенные сочинения принесли успех начинающему поэту и заняли видное место в его последующем творчестве, однако в печатном виде при жизни Сумарокова почти не издавались. Рассчитанные на исполнение с музыкальным сопровождением, распространялись они главным образом в списках¹⁸. Впервые в полном объеме песни Сумарокова были опубликованы Н.И. Новиковым в составе посмертного десятилетнего собрания сочинений поэта 1781–1782 гг. (переизданного в 1787–1788 гг.). Но в 1760 г. в журнале М.М. Хераскова «Праздное время, в пользу употребленное» появилась публикация сумароковской песни «Ты сердце полонила...»¹⁹. А годом ранее Сумароков поместил шесть своих любовных песен в собственном журнале «Трудолюбивая пчела», что последовало сразу же за выходом первого в России печатного музыкально-поэтического сборника Г.Н. Теплова «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса» (1759), где были анонимно использованы эти тексты поэта²⁰.

В середине столетия в просвещенной дворянской среде, к которой по происхождению, воспитанию и образованию принадлежал Сумароков, поднялась очередная волна всеобщего увлечения домашним музицированием и бытовым камерным пением²¹. Начиная с петровского времени, музыкальное «любительство» в качестве досуга аристократического общества быстро приживалось в культурном обиходе российского дворянства, строившего свое бытовое поведение по общеевропейской модели²². Об установившейся к 1750-м гг. в новом дворянском быту моде на «распевание и тананакание любовных песенок» упоминается в мемуарах А.Т. Болотова²³.

Сумарокова, несомненно, привлекало скрещивание в песне словесного искусства, музыки и быта русского дворянства, позволявшее во всей полноте донести до аудитории замысел сочинителя. В своей программной статье «О стопосложении» Сумароков подчеркивал, что



«стопы не на благоволении нашем основаны, но на самом Естестве, и суть основание Музыки и толкований целого чувства...» [X, 58]²⁴, хорошо осознавая глубинную связь поэзии с музыкой. В предисловии составителя одного из наиболее полных и содержательных песенников XVIII в. – «Российской Эраты» (1792) – М.И. Попова в заслугу Сумарокову ставилось то, что он познакомил отечественную «публику» со «сладкозвучными» образцами поэтического «изъяснения нежного чувствования»: «сладость и прелесть его слога соделали ему подражателями всех молодых писателей, и вкусу его последуют еще и поныне, с неравными хотя по большей части успехами»²⁵. Однако свою задачу как автора популярных любовных песен сам поэт, безусловно, понимал гораздо шире. Благодаря песнетворчеству он имел возможность, удовлетворяя возросшие эстетические запросы культурных слоев русского общества, прививать российской дворянской молодежи «вкус» к возвышенным, благородным проявлениям любви, утверждать приоритетность духовно-нравственных ценностей, пробуждать в подрастающих «сынах отечества» стремление «ко приобретению добродетели».

Представитель послепетровского поколения дворянской интеллигенции выступил в песне, адресованной в первую очередь аристократическому «потребителю», активным выразителем и пропагандистом новой дворянской культуры, противостоявшей «тому «плебейскому» облику также новой и также европеизированной культуры, который воплощали люди петровского заката, типа Посошкова или Третьяковского, и который гениально воплотился в Ломоносове»²⁶. Отвергая назидательную дидактику в чистом виде, Сумароков отстаивал обязательное, с его точки зрения, в искусстве сочетание морализма с эстетической установкой, о чем поэт образно высказался в «Слове на открытие Академии художеств» (1764), сфокусировавшем основополагающие принципы его эстетики: «Нередко глаза пасомых животных привлекаются более цветоносными, нежели тучными лугами. А ежели луга и цветоносны и тучны, не сугубую ли они привлечения имеют силу?» [II, 313]. Ясно, что песня, позволявшая сочетать пользу и наслаждение, этическое и эстетическое, представлялась ему особенно благодатным художественным материалом.

В восьмой том «Полного собрания всех сочинений, в стихах и прозе...» Сумарокова Н.И. Новиков включил 162 песни, считая «песни театральные» и «хоры к маскараду». В общем массиве собственно песен (всего их 129²⁷) по содержательному критерию выделяются: масонская («Кто хулит Франмасонов (так в новиковском издании. – С.Я.) ...», № 116), солдатская («Прости, моя любезная, мой свет, прости...», № 94), историческая («О ты, крепкой, крепкой, Бендер–град...», № 19), «философическая» («Лжи на свете нет меры...», № 96), сатирическая («Са-

вушка грешен...», № 27), пародийно-шуточные («О приятное приятство...», № 11; «Клав искать стал места...», № 25), посвященные друзьям («Благополучны дни...», № 1; «Жива ли, Каршин, ты?...», № 2). Абсолютное большинство (121 песня) представляют песни любовные, в их числе – стилизованные под фольклор («В роще девки гуляли...», № 8; «Не грусти, мой свет, мне грустно и самой», № 65; «Где ни гуляю, ни хожу...», № 70), пасторали («Успокой смятенный дух...», № 33, «Уже восходит солнце, стада идут в луга...», № 63, «Негде в маленьком леску...», № 64; «Пастух в любви стора...» № 110 и др.), анакреонтические («Не гордитесь, красны девки...», № 41, «Лишив меня свободы...», № 66, «Почто тебе вздыхати...», № 115 и др.). Но основной фонд любовных песен составляют те, в которых эмоционально и с особой проникновенностью, «избраннейшими словами» передаются «всевозможные оттенки и виды любовной страсти», воспроизводятся «все фазисы любви»²⁸.

Именно эту категорию «страстью исполненных» песен Сумарокова правомерно, на наш взгляд, отнести к корпусу раннего русского романа, явившегося одним из песенных жанров новой российской словесности²⁹. Романс создавался поэтом как особый тип любовной песни с учетом рецепционных норм эстетически развитой аудитории. Ему надлежало в изысканно-галантной манере, далекой от неприязнительной манеры фольклорной песни, передавать возвышенные любовные переживания, оказавшиеся доступными российскому дворянству в результате приобщения к образованию и нормам общеевропейской культуры, и услаждать слух узкого, замкнутого круга просвещенных любителей поэзии и музыки. Такая разновидность песни, в которой утонченно воспевалось неудовлетворенное большей частью, но одухотворенное, облагораживающее любовное чувство, должна была вызывать живой эмоциональный отклик, подкрепляемый воздействием музыки, у слушателей, принадлежавших к дворянской культуре, открывая социально значимую в глазах Сумарокова перспективу «очищения сердец», «отвращения от пороков» прежде всего подрастающего поколения «первенствующего» сословия. От других песенных форм (любовно-лирических кантов, песен-стилизаций под простонародные, песен-пасторалей, анакреонтических песен) романс того времени отличался не только специфической узостью содержания, но и способом исполнения, условиями бытования. Рассчитанный на однополосное пение с музыкальным сопровождением в камерной обстановке, сумароковский романс обнаруживал явную преемственность с эстетикой галантно-сентиментальных «песен на миновет» первой трети XVIII в.

Романс не имел ни своего термина, ни официального статуса в жанровой системе поэта (и классицизма вообще), но отнести значительную часть любовных песен Сумарокова, обладающих



тематическим, стилистическим, функциональным своеобразием, к романсам позволительно, если исходить из того, что это песенный жанр, а песня в широком значении – некая «метажанровая форма»³⁰. В строгом смысле, речь здесь может и должна вестись лишь о признаках раннего романа, а точнее – песни-романса, поскольку романс воспринимался самим Сумароковым еще не как обособленный, самостоятельный жанр, но как одна из песенных разновидностей, своего рода «поджанр» песни (а соответственно, и не получил отдельного теоретического обоснования в эпистоле «О стихотворстве»); вместе с тем в песенной лирике поэта осуществлялось накопление тех мотивных и стилистических клише, мелодических и композиционных приемов, средств художественной выразительности, которые, в конечном счете, образовали семантико-структурное ядро нового жанра, что дало толчок развитию романса в литературной реальности XVIII в., предопределившему его расцвет в следующем столетии. И хотя жанровое обозначение «романс», признав жанр *de jure*, стали применять к поющим стихотворениям поэты русского сентиментализма, опирались они в своем творчестве на романсный опыт Сумарокова.

Приступив к разработке «правильной» любовной песни Сумароков, ощущавший свою причастность к европейской литературе, о чем свидетельствует стихотворение «Жива ли, Каршин, ты?..» (№ 2)³¹, впервые в русской поэзии наметил контуры национальной модели салонного чувствительного романса, процветавшего во Франции и Германии. Его пафосная доминанта – идея высокого, самозабвенного служения любви, возникшая в средневековой лирике провансальских трубадуров, которые «продолжали косвенно воздействовать на литературы Европы через творчество Петрарки и петраркистов»³², – отвечала сумароковским представлениям о любовном чувстве и задачах поэзии. Отказавшись от прямой подражательности, обозначившейся еще в песнях петровской эпохи и Тредиаковского, идя от потребностей отечественных читателей и слушателей (прежде всего нуждавшихся, по его мнению, в твердых морально-нравственных и эстетических ориентирах), Сумароков стремился не столько перенести в Россию немецко-французский стиль салонной любовной песни, сколько создать его российский эквивалент. В результате творческих поисков поэта песня-романс, имевшая глубокие европейские корни и опробованная в предшествовавшей Сумарокову песенной практике, органично вросла, хотя и без соответствующего наименования, которое появилось, как иногда случается в истории жанрообразования, *ex post*, в художественную систему новой русской лирики.

Песни-романсы Сумарокова соотносились с любовными песнями первой трети XVIII в. по небольшому объему, по стереотипности лирических сюжетов, строившихся вокруг традицион-

ных ситуаций несчастной любви (разлука, безответное чувство, непостоянство, неверность) и сопровождавшихся порой слабо развитой фабулой; по малочисленности и условности образов (за исключением мифологических, ибо «когда с возлюбленной любовник расстается, / Тогда Венера в мысль ему не попадет» [I: 344]); по наличию фаталистической причинности любовной драмы, мотивируемой действиями «злосердного рока», «случаев лютых», «судьбы жестокой»; по обилию поэтических штампов. Сохранив монологическую структуру книжной песни петровской эпохи (с неперменной адресованностью любовной тирады и субъектной формой высказывания как от лица мужчины, так и от имени женщины), Сумароков актуализировал «закодированное» в «памяти жанра» на этапе его зарождения и «эмбрионального» состояния интимно-эпистолярное осмысление лирического излияния.

Рассмотрим одно из типично романсных стихотворений Сумарокова:

Прости, мой свет, в последний раз
И помни, как тебя любил;
Злой час пришел мне слезы лить,
Я буду без тебя здесь жить;
О день! о час! о злая жизнь!
О время, как я счастлив был!
Куда мне в сей тоске бежать?
Где скрыться, ах, и что начать?
Печальна мысль терзает дух,
Я всех утех лишаюсь вдруг,
И помощи уж нет.
Прости, прости, мой свет.

Не будет дня, во дни часа,
В часе минуты мне такой,
Чтоб тень твоя ушла из глаз,
Я буду плакать всякой час,
Когда придут на мысль часы,
В которые я был с тобой:
Утечи прежни вспомнятся,
Глаза мои наполнятся
Потоками горчайших слез,
Что рок драгую жизнь унес,
Одну оставя страсть,
И лютую напасть.

Места! места дражайшая!
Свидетели утех моих;
Любезная страна и град,
Где сердце мне пронзил твой взгляд,
Вы будете в уме моем
Всегда в моих печалях злых,
И станете изображать,
Чего уже мне не видать.
О как я днесь несчастлив стал!
О рок! какой удар ты дал.
Возможно ли снести<?>
Прости, мой свет, прости! [№ 68, 265].



Стихотворение состоит из трех редко встречающихся в практике XVIII в. двенадцатистрочных неравных строф (десять строк строфы написаны 4-стопным, а две – 3-стопным ямбом), усложненных в интонационно-ритмическом отношении. Помимо своей нестандартной длины, они отличаются оригинальной схемой рифмовки (abcscdbbeeffgg – с нерифмованными первой и пятой строками) и сплошными мужскими окончаниями (кроме дактилического окончания первой строки третьей строфы). Во второй и третьей строфах наличествует enjambement («глаза мои наполнятся / Потоками горчайших слез»; «вы будете в уме моем / Всегда в моих печалях злых»). Мужская каталектика и переносы создают необычную систему паузирования – с эмфатическими паузами, которые налагаются на ритмические, послестиховые, – усиливающую эмоциональную взволнованность поэтической речи. Ритмичности строф служат их так называемые эффективные концовки: две заключительные укороченные строки, в которых концентрируется весь эмоциональный смысл строфы.

Тема несчастной любви получает реализацию в особом построении словесного материала и архитектонике произведения. Лирическим событием, создающим сюжет стихотворения, является разлука с возлюбленной, а основным его тематическим образом – страстное переживание этой разлуки. Лирический субъект открыто и непосредственно изливает свое горестное чувство, обращаясь к имплицитному адресату. Эмфатический характер стихотворной речи обусловлен интимно-лирической экспрессивной окраской лексики и фразеологии, использованием эмоциональных эпитетов и инверсий («злой час», «печальна мысль», «горчайших слез», «драгую жизнь», «лютую напасть», «места дражайшая», «печалях злых», «утехи прежни»; «глаза мои», «утех моих», «в уме моем»), разных видов повторов («о... – о... – о... – о...», «прости, прости», «места! места») и параллелизмов («печальна мысль терзает дух, / я всех утех лишаюсь вдруг»; «утехи прежни вспомнятся, / Глаза мои наполнятся...»; «одну оставя страсть / И лютую напасть»). Рассредоточенные по всему тексту эмоциональные нагнетания («о день! о час! о злая жизнь! / О время, как я счастлив был! / Куда мне в сей тоске бежать? / Где скрыться, ах! и что начать?»; «не будет дня, во дни часа, / В часе минуты мне такой»; «места! места дражайшая! / Свидетели утех моих, / Любезная страна и град»; «о как я днесь несчастлив стал! / О рок! какой удар ты дал») придают речи лирического субъекта оттенок аффектированности. Усилению лексической экспрессии, нарастанию эмоционального напряжения и развитию тематического образа способствуют анафорическая композиция первой строфы, композиционная градация, объединяющая вторую и третью строфы и кольцевое строение целого стихотворения. Его разветвленная синтаксическая

структура включает многократные обращения («мой свет», «места! места дражайшая», «любезная страна и град», «о рок!»), императивы («прости», «помни»), междометия («о», «ах») и вопросительно-восклицательные конструкции, стилистически значимые для бытового любовного письма, – не патетичные риторические фигуры, а лиричные (в терминологии XVIII в. – не «высокие», а «нежные») обращения, восклицания, вопросы и сопровождающие их междометия³³.

Как можно видеть, стихотворение Сумарокова обладает признаками, на основании которых и с учетом принятой в современном литературоведении классификации основных интонационных типов стиха³⁴ оно может быть отнесено к типу напевной (или мелодической) интонации, к романсной форме напевного стиха. Примечательно, что и в эпистоле «О стихотворстве» поэт ввел образец песенного стихотворения, который в свернутом виде воспроизводит тематические, стилистические и композиционные особенности песни-романса «Прости, мой свет, в последний раз...», ср.:

Скажи прощаяся: «Прости теперь, мой свет!
Не будет дня, чтоб я, не зря очей любезных,
Не источал из глаз своих потоков слезных.
Места, свидетели минувших сладких дней,
Их станут вображать на памяти моей.
Уж начали меня терзати мысли люты,
И окончились приятны минуты.
Прости в последний раз и помни, как любил
[I, 343–344].

Заданная в эпистоле «схема», легитимирующая устойчивые черты поэтики жанра (идеализация и абстрагирование чувства от конкретных бытовых обстоятельств; ситуация разлуки; мотивы любовных горестей и воспоминаний; речевые коммуникативные элементы: обращения, в том числе к неодушевленному объекту восклицание, императивы; лексико-фразеологические клише; кольцевая композиция), варьируется в большинстве песен-романсов Сумарокова. Ср., например:

Сколько я плакал, будучи в разлуке?
Сколько исчезло дней в несносной скуке!
Ты вображалась всякой день, всеношно,
И повсеместно духу было тошно,
Не имел отрады.
Сердце терзали всяк час скорби люты,
Не был в покое ни одной минуты,
Помня милы взгляды... [№ 18, 199].

Песня-романс «Прости, мой свет, в последний раз...» была включена Сумароковым в его комедию «Чудовища» (1750). В 1795 г. музыку на этот текст написал выдающийся композитор О.А. Козловский, которого в конце XVIII в. называли «творителем нового рода российских песен», а современные музыковеды считают одним из даровитых основоположников русского романса³⁵. К этому стихотворению в русской поэзии восходит



традиция «прощальных» романсов, в которых исчерпывающе реализуется ведущий жанровый мотив, канонизированный Сумароковым, – любовь и разлука. Среди произведений, продолживших эту традицию в XIX в. и получивших воплощение в музыке, назовем только некоторые: «Разлука» («Расстались мы; на миг очарованьем...») Е.А. Баратынского, «Прощанье» («В последний раз твой образ милый...») А.С. Пушкина, «Прости на долгую разлуку!» Д.П. Ознобишина, «Тебе я счастья не давал довольно...» Н.П. Огарева, «Я говорил при расставаньи...» А.А. Фета, «Прощай» («Прощай!.. О да, прощай! Мне грустно...») Я.П. Полонского, «Прости» («Прости! Не помни дней паденья...») Н.А. Некрасова, «Прощаясь, в аллее...» Н.П. Грекова, «Прости на вечную разлуку, / В последний раз перед тобой...» Х. Шевцова, ««Прости на вечную разлуку!» – / Твой голос грустно прозвучал...» В.В. Крестовского, «Прости меня, прости! Когда в душе мятежной...» А.Н. Апухтина, «Прости меня! Спаси я обещал...» А.В. Афитеатрова; «Прости» («Мы долго шли рядом, одною дорогой...») Д.Н. Цертелева и др.

Ситуация разлуки с возлюбленной (или возлюбленным) разрабатывалась Сумароковым и в близкородственном романсу жанре любовной элегии («елегии еротической»). Элегия, существовавшая в русской поэзии с того же времени, что и романс, и первоначально исполнявшаяся с музыкою³⁶, в сумароковский период предназначалась для чтения. Интенсивно взаимодействовавшая со смежными жанрами, элегия в конце 1760-х гг. «распалась на составные элементы, разложилась: она давала материал для постройки систем других жанров, но сама была более не нужна поэзии»³⁷. Таким «материалом для постройки системы» романа послужила единая эмоционально-лирическая тема элегии – тема любовной утраты, звучание которой романс усилил ввиду своих интонационно-ритмических возможностей.

В поэтическом манифесте Сумарокова и элегия, и песня предстают «родами» стихотворства, художественно овладевающими сферой чувств. Законодательно устранив как в элегии, так и в песне главенство разума над сердцем, поэт и на практике стремился к достижению особой эмоциональной выразительности в обоих жанрах. Повышенная эмоциональность тона явилась одной из предпосылок жанровой диффузии элегии и песни-романса, наряду с общностью их сюжетно-семантических уровней и наличием у каждого из них более или менее развитого мелодического строя. И в элегиях, и в романсах Сумарокова развернуты константные лирические сюжеты, активизирующие семантические категории прошлого-настоящего и памяти-забвения. В произведениях обоих жанров сквозным мотивом выступает «вспоминовенье к горести»: «окончавшиеся» «приятные минуты», «минувшие сладкие дни», «век драгой» остаются «на памя-

ти» лирического субъекта, находящегося в мире человеческих отношений как бы вне конкретных пространственно-временных координат. Смена его эмоционального состояния от «всегдашней радости» к «всегдашней тоске» заключает в себе психологический смысл как элегической, так и романсной ситуации. Ностальгически переживаемая «премена люта» побуждает лирического субъекта «предпринять лютыя страсти объявить» [№ 42, 230]. Переходность, «промежуточность» ситуативной позиции субъекта речи служит сюжетно-композиционной мотивацией лирического излияния.

Но при всем сходстве эмоциональных импульсов выражение чувств и переживаний в романсах и элегиях поэта получает различную стилистическую интерпретацию, которая фиксируется в эмоционально-интонационных особенностях художественной речи и в особенностях ритмико-мелодической организации поэтических текстов, обуславливая своеобразие элегического и романсного лиризма. По точному наблюдению историка русской элегии Л.Г. Фризмана, «элегия Сумарокова – это всегда или почти всегда взволнованная речь, обращенная к кому-то или к чему-то»³⁸. Но даже на фоне «взволнованной» речи элегического субъекта, взволнованность которой не переходит, однако, определенного предела экзальтированности, иступленно страстная, эмоционально взвинченная, содержащая порой надрывные нотки речь более экспансивного романсного субъекта оставляет впечатление аффектированной, повышенно экспрессивной, «слишком темпераментной» (по выражению И.Н. Розанова).

В монологически оформленных элегиях Сумарокова, как и в его романсах, лирическое чувство изливается открыто и прямо вследствие заданности адресата – обобщенного, в соответствии с эстетикой классицизма, образа возлюбленной³⁹. Подобно романсному, элегический субъект «своей драгой свой пламень открывает, / Иль с нею разлучась, представив те красы, / Со вздохами твердит прешедшие часы» [I, 336]. И в том, и в другом жанре лирическое «я» выступает в соотношении с лирическим «ты». Но если в элегии «царит» лирический субъект, полностью поглощенный, захваченный описанием того, что «сердце чувствует», то в романсе безусловную значимость приобретает адресат. Последний не просто задан для выражения страсти «я», а незримо присутствует в качестве его косвенного собеседника – второго, неслышимого, однако легко угадываемого голоса, к которому лирический субъект обращается с высокой степенью периодичности, что преобразует текст романа в имплицитный диалог. Внутренняя диалогичность романсного монолога обуславливается стремлением лирического «я» к взаимодействию с «ты».

Ситуативно предполагаемая речевая позиция адресата стимулирует коммуникативную активность романсного субъекта, испытывающего



острую потребность в том, чтобы быть «услышанным» во «встрече» с подразумеваемым «собеседником», приближая романс к посланию, которое «обладает специфическим предметом изображения – переживанием отношений общения»⁴⁰. Несмотря на то что в отличие от послания характеристика адресата (его данность, а не заданность) в романсе, так же как и в элегии, отсутствует или максимально обобщена, принципиальная для элегии одноцентричность монологической структуры в романсном монологе нарушается. Существование внутритекстовых коммуникативных различий подсказывается визуально устанавливаемой разницей в построении элегического и романсного монологов. Сопоставим фрагменты конкретных текстов:

Не вижу я тебя и разлучен судьбою,
 Местами, временем надолго я с тобою,
 Всечасно я глашу: мой рок тебя унес.
 Внимают горы то, луга, потоки, лес,
 Которы от очей моих тебя скрывают,
 Но мысли никогда тебя не забывают.
 Я помню о тебе всяк день и всяку ночь,
 От мыслей ты моих не удалилась прочь.
 Я все спокойствие мое тобою рушу:
 Хотя тебя не зрю, люблю тебя, как душу.
 Не столькомышлю я печася о себе,
 Колико думаю, драгая, о тебе.
 Заразов я твоих прелестные не знаю
 И всеминутно их, горя, воспоминаю.
 Наполнен разум мой приятностию сей...
 [№ 6, 374]⁴¹.

Нет, не думай, дорогая,
 Чтобы я неверен стал,
 Чтоб, с тобою разлучившись,
 О иной бы помышлял;
 Ты последняя мя пленила
 И любити запретила
 Мне других, доколе жив.
 Ты мой нрав и сердце знаешь,
 Дорогая, больше всех,
 Ты меня в печалях зрела,
 Зрела и среди утех;
 Вся душа тебе открылась,
 Ты то знати научилась,
 Тверд ли в мыслях я своих... [№ 62, 255–257].

При полном совпадении лирической ситуации и словаря любви сумароковская элегия в сравнении с романсом, который разделен на короткострочные хореические строфы небольшого объема, рифмующиеся по типу AbCbDDf (с незарифмованными 1-й, 3-й и 7-й строками в каждой строфе), и богаче интонирован благодаря усложненной ритмико-синтаксической организации, обладает более монолитной лирической структурой с четкими формальными признаками: астрофичностью и ритмико-мелодической монотонией, поддержанной «длинным» стихом повествовательного 6-стопного ямба в сочетании

с двустрочной рифмовкой и регулярным чередованием женских и мужских окончаний. Элегия предстает монологом, в котором факультативен, ослаблен или полностью отсутствует психологический состав общения, обязательный для романса. В этой связи любопытно, что в элегиях из VIII тома ПСВС в целом количество обращений к возлюбленной не превышает трехкратности и в среднем ограничивается одним – двумя, тогда как в песнях-романсах доходит до пяти, на основании чего можно говорить о свойственном романсу тяготении к непосредственным обращениям. Думается, что отмеченную тенденцию, в совокупности с особенностями синтаксиса, ритмики и строфики романса, следует рассматривать как внешнее проявление повышенных внутренних коммуникативных потенциалов жанра, генетически и функционально ориентированного на «реальное осуществление» в интимной обстановке камерного бытового музицирования, располагающей к доверительному общению исполнителей со слушателями.

Коммуникативная ситуация в романсе возникает как результат формального уподобления речевого поведения участника естественного акта общения и речевого поведения лирического субъекта. Монологические интенции последнего, подчеркнута направленные к адресату-«собеседнику» («не спрашивай меня, что сердце ощущает» [№ 12, 190]; «внимай, внимай теперь, драгая: / Отважу на слова себя» [№ 22, 205]; «полно мне, полно упрекать / Злою называть, / Перестань твердить, / Что тебя губити / Я ишу» [№ 43, 231]; «внимай, мой свет, внимай мой глас, / Ты мил мне сам» [№ 90, 292] и т.п.) и требующие ответной реакции («что сказала ты во сне, / Ах! скажи, скажи то мне / На яву, драгая!» [№ 73, 273], «я тебе открылся прежде, / Любишь ли и ты меня?» [№ 78, 278]; «чем тебя я оскорбила, / Ты скажи мне, дорогой!» [№ 123, 331]; «я тебе открылась ясно, / Жду того же напротив» [№ 123, 332]; «и открой то словом, что твои мне взгляды, / Дали уж довольно разуметь» [№ 85, 286]; «молви, молви откровенно, / Станешь ли меня любить, / Полно, полно по-таенно / О любви говорить» [№ 128, 337] и т.д.), размывают границы книжной и разговорной речи. Безусловно, романсный стих как стих напевный, более того, устремленный к поэтической приподнятости языка возвышенной любви, избегает примитивной имитации и специфических форм устной речи, перенимая лишь ее коммуникативную сущность, естественный строй. Однако Сумароков иногда, по-видимому, сознательно, в противоположность гиперболически высокому слогу любовной песни Петровской эпохи, допускал в свои песни-романсы прозаизмы – огрублявшие поэтический язык сугубо разговорные слова и обороты: «иль притворно он вздыхает / И меня *пересмехает*...» [№ 9, 187]; «*вон ступай* из мысли, не думай склонити / Нет уж, не старайся, не хочю любити» [№ 37, 224]; «*плюнь* на все, того



довольно, что друг друга любим» [№ 76, 276]; «пленник твой, пока дух в теле, / Верь, мой свет, ей-ей, не лгу» [№ 78, 278]; «пусть *разрываются*, кто позавидует / Жару любовному наших сердец» [№ 90, 290] и т.п.

Имплицитно присутствующий в песнях-романсах поэта адресат, с которым носитель лирического чувства, «лишась любовных разговоров» [№ 81, 281] наяву, мысленно продолжает общаться прежним «живым» способом, активизирует речевые возможности лирического субъекта, выводя их за пределы книжного типа речевого поведения. Любопытно, что в сумароковских текстах отчетливо артикулируется важнейшая особенность романсного лиризма – абсолютная эмотивная открытость лирического субъекта, непрерывно корреспондирующего с адресатом: «вся душа тебе открылась» [№ 62, 256]; «для чужих ты откровенно, / То сказать стыдишься мне?» [№ 71, 270]; «естли любишь, не стыдися / Мне любовь свою сказать» [№ 78, 278]; «будешь ли доволен сердцем откровенным?» [№ 104, 309] и т.п. Если «необыкновенно самососредоточенный» и «замкнутый»⁴² элегический субъект более склонен к самооценке собственных страданий, то романсный субъект демонстрирует явную заинтересованность в достижении максимального вербального воздействия на адресата (несовпадение речевых целей того и другого бросается в глаза при текстуальных сопоставлениях). Неслучайно в суггестивной романсной речи преобладают экспрессивные речевые средства – «побудительные» императивные формы синтаксиса. Романсный текст, внутренняя коммуникативная ситуация которого соотносится с ситуацией бытовой речи, тяготеет к сильной апеллятивности, тогда как элегический – более автокоммуникативен⁴³.

Таким образом, песни-романсы Сумарокова отличаются от его элегий не только своим ритмико-мелодическим строем, подвижностью эмоций, но и с коммуникативной точки зрения. В романсе четко прослеживается зависимость основного – интенсифицированного – тона от специфической жанровой установки на коммуникативный эффект. Следовательно, есть основания утверждать, что поэт придал романсу совокупность признаков, которые обусловили его жанрово-стилистическое своеобразие, и по существу выступил родоначальником этой поэтической формы в русской словесности.

Примечания

- 1 См.: *Ливанова Т.Н.* Музыка доглинкинского периода. М.; Л., 1946. С. 13; *Чередниченко Т.* Песенная поэзия А.П. Сумарокова // *Традиции русской музыкальной культуры XVIII века: Сб. статей.* М., 1975. Вып. XXI. С. 136.
- 2 См.: *Гудошников Я.И.* У истоков русской лирики (А.П. Сумароков как поэт-песенник) // *Филологические науки.* 1970. № 3. С. 14–24; *Луцевич Л.Ф.* Поэзия

А.П. Сумарокова: Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1980; *Луцевич Л.Ф.* Психологическая лирика (песни) А.П. Сумарокова: Лирический субъект в песенной поэзии классицизма // *Проблемы изучения русской литературы XVIII века.* Л., 1982. Вып. 5: От классицизма к романтизму. С. 11–22; *Трубицына В.В.* Эстетические и художественные начала русской лирики и драмы в творчестве А.П. Сумарокова (песни, трагедии): Дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.

- 3 *Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // *Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения.* М., 1986. С. 108.
- 4 Там же. С. 109.
- 5 Там же. С. 113.
- 6 *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 3. С. 336.
- 7 *Гуковский Г.А.* Русская литература XVIII века. Л., 1939. С. 303.
- 8 *Хованский Г.А.* Мое праздное время, или Собрание некоторых мелких сочинений и переводов в стихах. СПб., 1793. С. 24.
- 9 Зритель. СПб., 1792. Ч. 1. С. 59–61.
- 10 Санкт-Петербургский Меркурий. СПб., 1793. Ч. 3. С. 111–113.
- 11 Александр Петрович Сумароков (1717–1777): Жизнь и творчество: Сб. статей и материалов / Сост. Е.П. Мстиславская. Рос. гос. б-ка. М., 2002. С. 5.
- 12 *Лейдерман Н.Л., Барковская Н.В.* Введение в литературоведение: Учеб.-метод. пособие. Екатеринбург, 1991. С. 44.
- 13 См.: *Русский биографический словарь.* Том «Суворова – Ткачев». М.; СПб., 1912. С. 152. См. также: *Левашиова О.Е. и др.* История русской музыки. М., 1990. Вып. 1. С древнейших времен до середины XIX века. С. 142.
- 14 *Булич Н.* Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854. С. 19.
- 15 Там же. С. 103.
- 16 См.: *Веселовский А.А.* Любовная лирика XVIII века. К вопросу о взаимоотношении народной и художественной лирики XVIII века. СПб., 1909. С. 107. Глава «Поэзия сердечного вздыхания (Романс в русской литературе XVIII века)», посвященная анализу содержания и стиля произведений этого жанра и разграничению романса как «поэзии салонной, комнатной», характеризующейся «условным приятным стенанием», прециозным языком «ломаных метафор», с другими видами «внутренней лирики» (Там же. С. 93–134), положила начало исследованию данной проблемы, которая до сих пор остается недостаточно разработанной в нашем литературоведении.
- 17 См.: *Розанов И.Н.* Литературные репутации. М., 1990. С. 401.
- 18 См.: *Сельванюк Р.М.* К вопросу о рукописных источниках «Собрания разных песен» М.Д. Чулкова // *Учен. зап. Костром. пед. ин-та.* Кострома, 1960. Вып. 7. С. 328; *Берков П.Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750–1765. М.; Л., 1936. С. 108.
- 19 Праздное время, в пользу употребленное. 1760. 26 авг. С. 140–141.
- 20 Трудолюбивая пчела. 1759. Ноябрь.



- ²¹ См.: *Ливанова Т.Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы: В 2 т. М., 1952. Т. 1. С. 66.
- ²² См.: *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 248–268.
- ²³ *Болотов А.Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для потомков: В 2 т. М.; Л., 1931. Т. 1. С. 169.
- ²⁴ Здесь и далее при цитировании произведений Сумарокова в квадратных скобках указываются том и страница издания: *Сумароков А.П.* Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе...: В 10 ч. М., 1781–1782.
- ²⁵ Российская Эрата, или Выбор наилучших новейших российских песен, поныне сочиненных. СПб., 1792. Ч. 1. С. XI.
- ²⁶ *Гуковский Г.А.* Сумароков и его литературно-общественное окружение // История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1941. Т. 3. Литература XVIII века. Ч. 1. С. 349–350.
- ²⁷ При этом под № 49 и 114, а также 17 и 72 напечатаны одни и те же тексты соответственно «Стражду влюбившись, красота твоя...» и «Позабудь дни жизни сей...».
- ²⁸ *Сиповский В.В.* Русская лирика. Пг., 1914. Вып. 1. XVIII век. С. 307.
- ²⁹ В XVIII – начале XIX в. под песней понималась не только жанровая, но и родовая форма. Так, в «Кратком руководстве к российской словесности» (1808) И.М. Борна «собственно так называемая песня», представляющая область лирической поэзии, включает в свой состав романс, дифирамб, эпиграмму, водевиль, балладу (см.: *Борн И.* Краткое руководство к российской словесности. СПб., 1808. С. 129). И в современном литературоведении песня осознается не только как конкретный жанр, как «одна из форм словесно-музыкального искусства» (*Лазутин С.Г.* Песня. КЛЭ: В 9 т. М., 1968. Т. 5. С. 711), но и как категория наджанровая, чем обосновывается необходимость жанрового деления песенной лирики (см.: *Сорокин В.Б.* О жанрах песенной лирики в русской литературе XVIII века // Жанровое своеобразие произведений русских писателей XVIII–XIX веков: Сб. науч. тр. М., 1980. С. 8–16).
- ³⁰ В новейшем справочном издании понятие «песня» трактуется как «совокупное определение стихотворных произведений разных жанров (альба, канцона, кант, романс, гимн), предназначенных или используемых для пения, а также написанных в форме стилизации народных песен» (*Джанумов С.А.* Песня // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина / Ин-т науч. инф. по обществ. наукам РАН. М., 2001. С. 742).
- ³¹ Это стихотворение, помещенное в новиковском издании в разделе песен, адресовано немецкой поэтессе Анне-Луизе Карш – «германской Сафе» (см.: Русская литература – век XVIII. Лирика / Сост., подгот. текстов и коммент. Н. Кочетковой, Е. Кукушкиной, К. Лаппо-Данилевского и др.; Вступ. ст. Н. Кочетковой. М., 1990. С. 662).
- ³² *Мейлах М.Б.* Язык трубадуров. М., 1975. С. 5.
- ³³ В поэзии XVIII в., как правило, с риторическими фигурами сочеталось междометие «о», с «нежными» – «ах» (см.: *Холшевников В.Е.* Основы стиховедения: Русское стихосложение. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1972. С. 155–156). У Сумарокова в «нежных» восклицаниях или обращениях нередко, как и в данном случае, ораторское «о» заменяло «ах», приближаясь к нему по эмоциональному содержанию.
- ³⁴ См.: *Холшевников В.Е.* Стиховедение и поэзия. Л., 1991. С. 85–123.
- ³⁵ См.: *Левашова О.Е.* История русской музыки. С. 194–195, 197.
- ³⁶ См.: *Панченко А.М.* Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. СПб., 2005. С. 407.
- ³⁷ *Гуковский Г.А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Общ. ред. и вступ. ст. В.М. Живова. М., 2001. С. 115.
- ³⁸ *Фризман Л.* Два века русской элегии // Русская элегия XVIII – начала XIX века. Л., 1991. С. 12.
- ³⁹ В отличие от романсов поэта, его элегии написаны только от лица мужчины, поэтому неизменным их адресатом является женщина.
- ⁴⁰ *Шарафадина К.И.* Жанр послания в лирике А.С. Пушкина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1985. С. 10.
- ⁴¹ В скобках указаны порядковый номер элегии и страница VIII тома ПСВС (М., 1781–1782).
- ⁴² См.: *Луцевич Л.Ф.* Поэзия А.П. Сумарокова. С. 19–20.
- ⁴³ См.: *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 464–480.