

АНАКРЕОНТИЧЕСКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ А.Д. КАНТЕМИРА «О СПЯЩЕЙ СВОЕЙ ПОЛЮБОВНИЦЕ»

Настоящая статья представляет собой первый в истории отечественного литературоведения опыт монографического анализа стихотворного подражания А.Д. Кантемира Анакреонту. Данная стилизация рассматривается как один из эпизодов в затяжной полемике маститого силлабиста с В.К. Третьяковским, насаждавшим традицию любовных плачей. В аннотируемой работе выявляется также полемический подтекст анакреонтического стихотворения Кантемира, превосходившего спор В.К. Третьяковского с А.П. Сумароковым об использовании мифологической образности.

Немногочисленные исследователи и комментаторы деятельности Кантемира по переводу греческой анакреонтеи непременно упоминают сочиненное им «в подражание Анакреонту» стихотворение «О спящей своей любовнице». Эта изящная миниатюра, созданная между 1736 и 1743 годами, написанная нерифмованным силлабическим восьмисложником (за исключением первого стиха, состоящего из семи слогов), с последовательно выдержанной инерцией женских клаузул, в форме «in continue», по праву названа Ч. Дрейджем «slight but pleasing work» (1). Ее основные метрические характеристики добросовестно репродуцируют соответствующие параметры анакреонтовых песен в их авторской русскоязычной версии. Хотя в стихотворении использован лирический мотив «отдыха под деревом», встречающийся в песне XXII «К Вафиллу» из состава анакреонтеи, однако говорить о творческом переосмыслении Кантемиром какой-либо определенной «фабульной ситуации», восходящей к греческой антологии, пожалуй, не приходится. Его анакреонтическая стилизация представляет интерес не с точки зрения семантической трансформации конкретного исходного образца, но в плане эволюции эстетических воззрений Кантемира на любовную поэзию, ее поэтику и перспективы дальнейшего развития.

Общеизвестно, что свою литературную деятельность Кантемир начал с сочинения любовных песенок, которые принято расценивать не иначе, как «всего лишь дань «щегольской» юности. Ступив на стезю просветительства, Кантемир презрел этот жанр. Для просветителя не годилась «чувствительность», бывшая определяющей в стиле этих первых русских элегий» (2). Подобную рецепцию фактически «запрограммировал» сам поэт, в «Сатире IV» предавший публичной огласке свои запоздалые сожаления о напрасно потраченном на это занятие времени:

Уж мне горько каяться, что дни золотые
Так непрочно stráтил я, пища песни тые (3).

На смену покаянным признаниям в грехах собственной юности здесь пришли весьма нелюбимые (если не сказать: уничижительные) выводы обобщающего характера:

Любовны песни писать, я чаю, тех дело,
Кох столько ум неспел, сколько слабо тело (113).

Для выявления эстетической позиции Кантемира как автора четвертой сатиры чрезвычайно показательным и то примечание, которым сопровождал маститый поэт процитированные выше стихи: «Пусть тот пишет стихи любовные, кто умом неспел и телом хвил; я инако намерен употреблять то время, которое любви посвящаю; охотнее оно употреблю, забавляясь с любовницею; и то самое она от меня ожидает, а не стихи» (117).

Исследователи уже задавались вопросом о причинах «протеического» перевоплощения Кантемира-сатирика, нигилистически настроенного по отношению к любовным песням, в поэта, корпящего над переводом сборника стихотворений «Анакреонта Тиейца». Общепринятое видение данной проблемы предложено в новейшей работе о первом русском переводчике анакреонтеи, автор которой не без основания утверждает, что основной причиной, заставившей Кантемира подвергнуть любовную песню эстетическому остракизму, была ее эмоционально-стилевая монотонность и утрированная поэтическая условность: «Любовны песни» – это были сотни вариантов одного и того же скорбного чувства, их эмоциональная (и стиливая) общность поразительно велика. Жанр однозначно предполагал эту эмоциональную направленность: печальные жалобы осиротевшей или неразделенной любви. Подобная заданность приводила к полной условности, не допускающей соотнесения «песни» и жизни» (4). Хотя принципиальная справедливость данного суждения очевидна, подобная констатация в силу своей крайней отвлеченности не позволяет надежно дешифровать те художественные новации, которыми отмечено создание

Кантемиром первого в русской поэзии оригинального анакреонтического стихотворения.

Уникальность попытки маститого сатирика выступить в амплу поэта-анакреонтика, разумеется, не дает объективных оснований для сколько-нибудь крупных и серьезных обобщений, позволяя, однако, хотя бы гипотетически указать на некоторые наиболее общие тенденции его экспериментального поиска. Высока вероятность того, что своим подражанием Анакреонту Кантемир преследовал определенные полемические цели, связанные с необходимостью кардинального расширения и обновления уже существовавшей в России жанровой парадигмы любовной лирики, в диапазон которой включалась теперь и анакреонтическая поэзия.

Первого русского переводчика анакреонтеи отличало глубоко позитивное и абсолютно свободное от предвзятости осознание непреходящей эстетической ценности интерпретируемых древних текстов. Чрезвычайную важность в глазах Кантемира приобрела их отчетливая личностная окраска, резко контрастирующая с вялой безликостью и отвлеченностью русской любовной лирики, осмеянной им еще в ранней редакции четвертой сатиры:

И не смешон ли б я был, коль, любви не зная,
Хотел бы по Ирису казаться здыхая,
А Ирис вымышленна – не видывал сроду;
Однак по ней то гореть, то топиться в воду,
И всечасно сказывать, что вот умираю (391)...

Эти строки убедительно свидетельствуют о том, что Кантемир глубоко осознавал ущербность, неполноценность современной ему любовной поэзии, переживавшей «период безличности» (5) и отличавшейся «общим безличным выражением чувств», когда «не себя выявляет поэт, а только свое представление о чувствах влюбленного человека» (6). Кантемировская критика «безличной поэзии» не грешила аналогичным недостатком: ее предполагаемым адресатом была не только и не столько «вольная эротическая поэзия и любовные вирши Петровской эпохи» вообще (7), сколько вполне конкретный стихотворец – В.К. Третьяковский, первым рискнувший опубликовать свои любовные песни и потому откровенно претендовавший на звание первого любовного поэта в России. Действительно, осмеянная Кантемиром практика использования условных поэтических имен для героинь с легкостью могла быть транспонирована на творчество переводчика «Езды в ост-

ров любви» и составителя сборника «Стихов на разные случаи», где «поэт говорил не просто о своем индивидуальном любовном опыте, но обо всех влюбленных» (8).

Столь же прямое отношение к создателю «литературного» типа любовной песни имели и заключительные строки процитированного выше фрагмента четвертой сатиры. Они выявили серьезное недовольство Кантемира той традиционной топикой, системой символов и метафор, которая насаждалась авторами любовных «плачей». Третьяковский опять-таки не составил исключения в ряду поэтов, живописующих любовные страдания с помощью образов огня, болезни, смерти, плена. Их ироническое уподобление «невольникам в цепях», которые «вина сущи своему беспокойству сами» (113), в поздней редакции «Сатиры IV» лишний раз подтвердило последовательность позиции Кантемира в данном вопросе.

Продолжением полемически заостренного монолога Кантемира о недостатках современной любовной песни стало его обращение к переводу анакреонтеи, направленное не только против метрических экспериментов Третьяковского, но и против настойчиво насаждаемой им традиции любовных элегий (9). Важнейшей поэтической репликой в этом споре стало подражание переводчика Анакреонту. В стихотворении «О спящей своей полюбовнице» полемика Кантемира с автором «Нового и краткого способа» вышла на новый уровень обсуждения поэтологических проблем и стала предвосхищением развернувшегося гораздо позднее спора последнего с Сумароковым об использовании мифологической образности. Чтобы глубже уяснить точку зрения Кантемира на возможности использования мифологии в поэтических целях, необходимо реконструировать хотя бы в общих чертах опротестованный им спектр мнений Третьяковского по данной проблеме.

Хотя «баснословные» образы представляли вполне обычное явление в русской любовной лирике еще в начале XVIII века, тема о границе их употребления не теряла своей актуальности на протяжении всего столетия. «Впервые вопрос о том, как должны функционировать мифологические имена в литературном произведении, ставит в России Третьяковский» (10). Воспринимая мифологию в качестве неременного атрибута специального поэтического языка, в собственной художественной практике он неоднократно демонстрировал выразительную эффективность такого способа поэтического мышления. Его безуслов-

ная плодотворность получила наглядное подтверждение прежде всего в образцах ранней любовной лирики Тредиаковского, опубликованной им после возвращения из-за границы. Хранящая отчетливые следы знакомства с французской «легкой поэзией» в стиле рококо, она стала результатом несколько механического усвоения традиционного набора формул петраркизма, осложненных элементами анакреонтики с ее мифологическими составляющими (11). Реагируя на сложившуюся в послепетровской России специфическую культурно-историческую ситуацию в отношении к мифологии, в «Новом и кратком способе» Тредиаковский попытался узаконить эстетическую правомерность поэтического мышления, опосредованного заимствованиями из древнего «баснословия». Свои теоретические выкладки о плачевных любовных элегиях он сопроводил весьма выразительным замечанием, предписывающим сугубо аллегорическое, а не религиозное осмысление мифологических имен: «Слово *Купидин*, которое употреблено во второй моей элегии, не должно служить к соблазну дать причины жестокой добродетели христианину, понеже оно тут не за поганского Венерина выдуманного сына приемлется, но за пристрастие сердечное, которое в законной любви, и за великую свою горячность хулимо быть никогда нигде еще не заслужило» (12).

В отличие от склонного к теоретизированию Тредиаковского Кантемир не оставил концептуально завершенных, сколько-нибудь развернутых программных суждений об общих принципах употребления мифологической образности. Его оригинальное и самобытное видение данной проблемы получило отчетливое художественное преломление в тексте созданной им анакреонтической песни, занимающей уникальное место в творчестве этого высокоталантливого поэта и теоретика.

В своем подражании Анакреонту Кантемир чрезвычайно скупой использовал тот богатейший арсенал стилистических фигур и приемов, который оказался в его распоряжении в процессе работы над переводом анакреонтеи. Чтобы воссоздать лирическое переживание мужчины, любящегося красотой своей спящей возлюбленной, поэт обратился лишь к одному, но весьма изысканному приему, достаточно редко встречавшемуся в переведенной им греческой антологии, – анакреонтическому рефрену. Вариативный повтор начального стиха «приятны благодати» не только способствовал ритмической организации текста, но одновременно репродуцировал ту ключевую поэтическую формулу,

которая структурировала смысловое пространство всего стихотворения.

Первое появление лексемы «благодати» в поэтическом словаре переводчика анакреонтеи (песня V «О шипке») сопровождалось следующим беглым пояснением: «С *благодатьми*. Благодати по гречески *charitais*, суть богини древних от свиты Венериной» (13). В дальнейшем, в примечаниях к стиху 8 песни 41, Кантемир разъяснил и родословную этих богинь, которые Бахусом были «нам в сладость порождены: *Благодати*. Богини, сиречь, *Благодати*, которыя были дочери Юпитера и Евриномы (sic! – С.С.), Океановой дочери; некоторые их сказывают дочерьми Бахуса и Венеры. Три их числом и называются: *Аглае*, *Талия* (у Кантемира это имя написано через «фету»). – С.С.) и *Евфросини*» (1, 373). Подражатель Анакреонту вновь подтвердил свою приверженность принципу национальной перекодировки мифологических образов, предполагающему их русификацию посредством поиска соответствующих лексических эквивалентов.

Симптоматично, что лексическая русификация языческих богинь четко коррелировалась с усвоенной Кантемиром еще при переводе анакреонтеи техникой использования как морфологических, так и лексических древнерусских форм: под дровом, отшедши, спочивает, взбудить, тыя очи, похочется, плясати. Нарочитость авторской установки на легкую архаизацию стиля не позволяет свести ее исключительно к трудностям стихосложения и необходимости приспособляться к требованиям ритма и рифмы, как это сделала в своей работе Дорис Шенк (14). Архаические элементы выступали здесь, скорее всего, в роли благоприятного фона, призванного снять болезненную остроту с проблемы использования «баснословной» образности. Погружение в древнерусскую лексическую среду преследовало цель предельно редуцировать (но не уничтожить) мифологическую основу образа «прекрасных благодатей», актуализировать его сугубо поэтическую природу и эстетическую функцию, снимая тем самым принципиальную возможность нежелательных религиозных коннотаций. Статусом поэтических средств языка наделялась попутно и использованная в подражании архаическая лексика.

Национально ориентированная лексическая перекодировка мифологических образов – таков был предложенный подражателем Анакреонта вариант решения проблемы об использовании мифологизмов в литературных произведениях. Най-

денная (и к тому же художественно апробированная) Кантемиром версия разрешения многотрудного вопроса практически устраняла необходимость специальных разъяснений, подобных тем, что вынужден был сделать Третьяковский в своем «Новом и кратком способе», подробно оговоривший аллегорическое употребление имен Аполлона и Купидина. Более того, новация Кантемира позволяла серьезно расширить горизонт поэтического использования адаптированных соответствующим образом мифологизмов, заметно раздвинув узкие рамки предписанных им индустриальных функций.

В микромире анакреонтического стихотворения Кантемира образы благодатей играют подчиненную, служебную роль, образуя необходимый эмоционально-декоративный фон, на котором будет разворачиваться лирическое переживание носителя речи. Основной вектор его настроения отчетливо обозначился посредством неожиданного и неправомерного появления в третьем и четвертом стихах богатой экспрессивно окрашенной рифмы: «Двигайте ноги легонько, / Велите играть тихонько» (1, 307). Ее возникновение лишь в самой незначительной степени мотивировалось задачей передать грациозную пластичность движений танцующих под деревом девушек. Эстетический парадокс концевой созвучия, «взорвавшего» инерцию нерифмованного стиха, «оправдывал» словесно-мелодическое оформление мотива внутреннего спокойствия, душевного равновесия, которые обретает субъект стихотворения в сладостные минуты свидания с любимой. Вожделенные отдохновение и умиротворенность олицетворяет для него возлюбленная – та, что «спочивает тут под деревом» (1, 307). Танцы, которые «водят» под деревом «приятны благодати», воспринимаются при этом как досадная помеха, грозящая «взбудить» погруженную в сон «любимицу»:

Или далее отшедши,
Приятные благодати,
Танцы вы свои водите (1, 370).

Вместе с тем этот знак недовольства «прочитывается» как некий поэтический жест, отрицающий восприятие образа «полюбовницы» по аллегорическому трафарету, как прямолинейную идентификацию с языческой богиней любви и красоты, всегда появлявшейся в сопровождении харит, ор и нимф. В стремлении преодолеть стереотипность условно-поэтического истолкова-

ния, пытаясь придать чувствам носителя речи большую субъективную выразительность и характерность, Кантемир обрамляет образ героини пестрым узором его разноликих эмоций, складывающихся в виньетку тонких поэтических ассоциаций.

Контрастная противопоставленность безмятежного покоя, в котором пребывает спящая девушка, утомительному однообразию круговых движений танцовщиц допускала возможность многозначного осмысления. В сознании поэта, образы «прелестных благодатей» ассоциативно связываются с громкими, шумными эмоциями радости, юности, веселья. Субъект же стихотворения претендует на чувство более тихое, задушевное, сокровенное. Именно такое чувство пробудила в его сердце та, чей сладкий сон заботливо охраняет благодарный мужчина. Оно не нуждается во внешних проявлениях, а отражается в зеркале светящихся любовью лучистых глаз. Восхищенный и очарованный своей «полюбовницей», поэт с гордостью осознает всемогущее торжествующей красоты, перед которой блекнет счастливая внешность и юная свежесть «красных благодатей»:

Когда взглянут твоя очи,
Уж будут ничто ваши;
Уж вам, красны благодати,
Не похочется плясать (1, 308).

В глазах любящего мужчины его Единственная нимало не уступает Той, что издавна считается идеалом женской красоты и совершенства и чье имя не нуждается в специальном озвучивании. Весьма существенно также, что лирическое настроение носителя речи, не омраченное даже легким налетом грусти, глубоко позитивно по своей внутренней сути. В стихотворении Кантемира любовь осмыслена как гармоническое созвучие двух сердец в их встречном движении друг к другу. Проникнутая звонким оптимизмом поэтическая мысль подражателя Анакреонту оспорила тем самым привычную для зарождающейся русской поэзии элегическую трактовку любви как антиномичного, противоречивого и парадоксального по своей природе чувства.

Творческий опыт легендарного грека, чей веселый нрав запечатлелся в его сочинениях, оказался поистине драгоценным для самостоятельного дебюта переводчика анакреонтеи в новом лирическом амплуа. Доподлинно известная Кантемиру не-

завидная бытовая репутация Анакреонта как пьяницы и «человека прохладного жития» не поколебала убежденности далекого от плоского морали-

заторства поэта-переводчика в несомненной культурно-эстетической ценности стихотворений, созданных жизнерадостным старцем.

Список использованной литературы:

1. Drage C.L. The *Anacreontea* and 18th – Century Russian Poetry // *The Slavonic and East European Review*. Vol. XLI. №96 (1962). P. 118.
2. Панченко А.М. Князь Кантемир и князь Курбский (Профессиональный «диалект» и проблемы стиля) // *Из истории русской культуры*. Т. IV (XVIII – начало XIX века). М., 1996. С. 585.
3. Кантемир А.Д. Собрание стихотворений. Л., 1956. С. 113. Далее ссылки на это издание даются в тексте указанием страницы.
4. Панов С.И. А.Д. Кантемир и «Анакреонта Тийца Песни»: у истоков русской анакреонтики // *Антиох Кантемир и русская литература*. М., 1999. С. 113.
5. Сиповский В.В. Русская лирика. Вып. 1. XVIII век. Пг., 1914. С. 13.
6. Розанов И.Н. Русская лирика. От поэзии безличной к исповеди сердца. Историко-литературные очерки. М., 1914. С. 43.
7. Панов С.И. Указ. раб. С. 112.
8. Топоров В.Н. У истоков русского поэтического перевода («Езда в остров любви» Третьяковского и «Le voyage de l'isle d'Amor» Талемана) // *Из истории русской культуры*. Т. IV. ... С. 617.
9. «Я что пускаю в свет две мои элегии плачевные, то весьма безопасно; но что пускаю их любовные, то примеру многих древних и нынешних стихотворцев, в том у добродетельного российского читателя прощения прося, объявляю ему, что я описываю в сих двух элегиях не зазорную любовь, но законную, то есть таковую, какова хвалится между благословенно любящимися супругами» (Третьяковский В.К. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 395).
10. Живов В.М., Успенский Б.А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII – XVIII века // *Из истории русской культуры*. Т. IV... С. 504.
11. Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001. С. 225.
12. Третьяковский В.К. Избранные произведения. С. 396. Твердая позиция Третьяковского в этом вопросе получила развернутое обоснование лишь в «Письме от приятеля к приятелю» 1750 года, где регламентировалась недопустимость мифологического «баснословия» в высоких жанрах и их непрерываемая уместность в «игрушках», то есть в поэтическом инвентаре жанров низких, несерьезных.
13. Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира. Ч. 1. Сатиры, мелкие стихотворения и переводы в стихах. СПб., 1867. С. 347. Далее ссылки на это издание даются в тексте указанием в скобках номера части и страницы.
14. Schenk D. Studien zur anacreontischen Ode in der russischen Literatur des Klassizismus und der Emphindsamkeit. Frankfurt a. M., 1972. S. 12-13.