

А. О. Дёмин

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия*

**ЯМБЫ И ХОРЕИ В РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ ДЖ. БОНЕККИ
«СЕЛЕВК» (1744)**

Музыкальная драма Дж. Бонекки «Селевк» («Il Seleuco») впервые была представлена 26 апреля / 7 мая 1744 г. в московском оперном доме на Яузе по случаю дня коронации императрицы Елизаветы Петровны и годовщины заключения Абоского мирного договора, завершившего Русско-шведскую войну 1741–1743 гг. Это была первая крупная работа Бонекки в России, выполненная в сотрудничестве с постановочной группой во главе с капельмейстером Ф. Арайей, постановщиком танцев А. Ринальди и художником Дж. Валериани, и первая итальянская музыкальная драма, созданная специально для русского двора.

К постановке было напечатано либретто на итальянском языке, а также его прозаические переложения на французский и русский¹. Французскую версию подготовил переводчик

DOI: 10.31860/978-5-00227-374-4-245-263

¹ 1) Il Seleuco, damma per musica da rappresentarsi all'Imperial Corte di Russia, per festeggiare l'annua solennità dell'incoronazione di Sua Maestà Imperiale Elisabetta Petrowna imperadrice di tutte le Russie etc. et in occasione delle pubbliche feste per la pace conclusa tra l'Imperio di Russia e la Corona di Svezia. La poesia è del signor dottor Giuseppe Bonechi Fiorentino, poeta di Sua Maestà Imperiale. La musica è del signor Francesco Araya Napoletano, maestro di capella di Sua Maestà Imperiale. Mosca, nella stamperia dell'Accademia Imperial delle Scienze, il dì 25 di aprile 1744; 2) Séleucus, opéra qui doit être représenté à la cour impériale de Russie, le jour de l'anniversaire du couronnement de sa Majesté impériale Elisabeth Petrowna, Impératrice de toutes les Russies etc. et à l'occasion des réjouissances publiques pour la paix conclue entre sa dite Majesté Impériale et la couronne de Suède ; la poésie est composée par Mr. le Docteur Joseph Bonechi Florentin Poète de Sa Majesté Impériale ; la musique est composée par Mr. François

придворной балетной труппы Пьер Малью (Pierre Maillu)¹, а автор русской версии остался неизвестен. Против сложившегося к тому времени обыкновения, в издании имя русского переводчика не указано, и до сих пор неизвестны документы или надежные свидетельства в пользу авторства того или иного лица. Историки русской литературы и театра в XVIII — первой половине XIX в. некритически приписывали авторство этого перевода А. В. Олсуфьеву². Во второй половине

Araya Napolitain, Maître de Chapelle de Sa Majesté Impériale. Moscou, dans l'Imprimerie de l'Académie Impériale des Sciences le XXV du mois d'Avril MDCCXLIV; 3) Селевк, опера, представленная при российском императорском дворе в высочайший день коронавания Ея Императорского Величества великия государыни Елисаветы Петровны, императрицы и самодержицы всероссийския и при всенародном торжествовании заключенного между Ея Императорским Величеством и швецкою короною вечного мира; стихи сочинял Доктор Иозеф Бонекки Флорентинец, стихотворец Ея Императорского Величества всероссийского; музыка сочинена от Франциска Арайи Неаполитанца, капельмейстера Ея Императорского Величества. В Москве, в типографии Императорской Академии Наук, апреля 25 дня 1744 года. Критическое переиздание русского перевода см.: Дёмин А. О. Русский перевод либретто Дж. Бонекки «Селевк» (1744) // XVIII век. СПб., 2024. Сб. 31. С. 359–404.

¹ Скудные сведения о нем см.: *Старикова Л. М.* 1) Первая русская балетная школа // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Культура. Археология: Ежегодник 1985. М., 1987. С. 107 (примеч. 32); 2) Театр и зрелища российских столиц в XVIII веке: Историко-документированные очерки. М., 2018. С. 191.

² См.: *Новиков Н. И.* Опыт исторического словаря о российских писателях <...> СПб., 1772. С. 158; *Евгений [Болховитинов], митр.* Словарь русских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России <...> М., 1845. Т. 2. С. 106. Эта атрибуция отвергается на том основании, что Олсуфьев в 1744 г. отсутствовал в России (См.: *Степанов В. П.* Олсуфьев Адам Васильевич // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2: (К–П). С. 386). Однако ее еще можно встретить у позднейших исследователей (См.: *Гардзонио Ст.* Бонекки (Bonecchi или Bonetchi) Джузеппе // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. СПб., 2000. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А–И. С. 146; *Giust A.* Cercando l'opera russa: la formazione di una coscienza nazionale nel teatro del Settecento. [Milano, 2014]. P. 75).

XIX в. возникла столь же безосновательная атрибуция А. П. Сумарокову¹.

Уже во второй половине XX в. этой атрибуцией заинтересовались историки русской литературы XVIII в. и обратили внимание, что в русском прозаическом пересказе либретто содержатся 23 стихотворные вставки, написанные необычайно чистыми и разнообразными для своего времени силлаботоническими стихами. Для И. З. Сермана это был весомый аргумент в пользу присвоения всего перевода Сумарокову, который к 1744 г. наряду с В. К. Тредиаковским и М. В. Ломоносовым был одним из трех российских писателей, владевших искусством силлаботонического стихосложения². Затем М. Левитт подкрепил гипотетическую атрибуцию авторства перевода Сумарокову рядом весьма точных сравнений лексики и фразеологии этого перевода и позднейших оригинальных сочинений Сумарокова³. В приложении к своей итоговой статье по этому вопросу он привел все стихотворные отрывки из русского перевода «Селевка» за исключением одного. Этот фрагмент станет предметом рассмотрения в предлагаемой работе.

В композиции лирической драмы отрывок завершает второе действие и в развитии сюжета попадает на кульминацию, где непосредственно сталкиваются четыре главных действующих лица. Сирийский царь Селевк терпит военное поражение от парфянского полководца Вологеза, столица его взята

¹ См.: Морков В. И. Исторический очерк русской оперы с самого начала по 1862 год. СПб., 1862. С. 2 (здесь Сумароков ошибочно назван автором «Селевка»); Стасов В. В. Русские и иностранные оперы, исполнявшиеся на императорских театрах в России в XVIII-м и XIX-м столетиях. СПб., 1898. С. 35; Гуревич Л. Я. История русского театрального быта. М.; Л., 1939. Т. 1. С. 42.

² Серман И. З. Ломоносов и придворные итальянские стихотворцы 1740-х годов // Международные связи русской литературы. М., 1963. С. 112–134.

³ Левитт М. Перевод «Селевка» в творческой биографии Сумарокова // XVIII век. СПб., 2020. Сб. 30: А. П. Сумароков и русская литература его времени. С. 184–204.

приступом, войска бегут в беспорядке, но он пылает грозной ненавистью к врагу. Ярость его направлена также на собственных детей — Артенику и Димитрия, потому что Артенника, несмотря на страшную клятву и запрет, влюблена в Вологеза, а Димитрий питает к нему дружеские чувства. Сам Вологез, влюбленный в Артенику и отвечающий дружескими чувствами Димитрию, готов предложить Селевку мир и вернуть престол в обмен на руку царевны. Однако закоснелый в своем жестокосердии самодержец остается непреклонен. Все четверо горестно восклицают, сетуя на постигшую их беду. В этой остроконфликтной сцене отчетливо противопоставлены две группы персонажей. С одной стороны — Вологез, Артенника и Димитрий, увещающие Селевку, с другой — жестоковыйно ярящийся государь Селевкии.

В драматургической структуре оперы этот отрывок представляет собой квартет, в котором подробно указаны коммуникативные связи между персонажами: Vol[ogeso], Dem[etrio], Art[enice], Sel[eusco]; помета «а 2» означает, что поющие лица произносят реплику вдвоем. Квартет написан в едином стихотворном метре — семисложниками (settenari) — и разделен на два строфоида различной рифмовки: первый из двенадцати стихов, второй — из десяти. Не зарифмован только второй стих первого строфоида, но это его одиночество вполне окупается сквозной рифмой, проходящей через весь отрывок: *traditor, rigor, il cor, dolor, ancor* и вновь *rigor*; а также богатством зарифмованных аллитераций: *periglio-figlio, voglio-soglio-orgoglio, ciglia-figlia*; внутренних рифм: *affanno-tiranno, crudeltà-infedeltà* и других способов придания звуковой однородности стиховой материи:

Dem. Deh, cedi al tuo periglio. 1.

1. a Sel.

Vol. Deh, temprà il nostro affanno. 2.

2. a Sel.

Sel. Perfido ingrato figlio, 3.

3. a Dem.

Tiranno, traditor. 4.	4. a Vol.
Art. Ma pensa alla mia pena. 5.	5. a Sel.
Sel. Voglio vendetta, o morte. 6.	6. a Art.
Vol. e Dem. ^{a2} Ma le tue smanie affrena,	
E placa il tuo rigor. 7.	7. a Sel.
Sel. Voglio morir da forte,	
O trapassarti il cor. 8.	8. a Vol.
Art. O che funesta sorte.	
Tutti. O che crudel dolor.	
Vol. T'offro la pace e l' soglio... 9.	9. a Sel.
Sel. Morte, o vendetta io voglio. 10.	10. a Vol.
Dem. Rivolgi a me le ciglia... 11.	11. a Sel.
Art. Pietà d'una tua figlia... 12.	12. a Sel.
Sel. Lungi dagl'occhi miei. 13.	13. a Art.
Vol. e Dem. ^{a2} Troppo crudel tu sei	
Se non ti plachi ancor. 14.	14. a Sel.
Art. Che crudeltà!	
Dem. Che pena!	
Sel. Che infedeltà!	
Vol. Che orgoglio!	
Tutti. Che barbaro rigor!	

В русском переводе этого отрывка сразу можно отметить отсутствие рифмы, стихотворные строки разной длины и да-

же разных стоп — ямбической и хореической, и их разноречивостью несколько озадачивает на фоне других стихотворных отрывков из перевода «Селевка», где метрика упорядочена до единообразия. Утрачена также подробная система отсылок от одного персонажа к другому в диалоге:

ДИМ. Уступи, ах! уступи части и погибели.
ВОЛ. Полно умножать печаль, полно общую напасть.
СЕЛ. Молчи, неблагодарный сын, предатель и изменник.
АРТ. Вспомни мое мученье.
СЕЛ. Хочу отмщения иль смерти.
ВОЛ. ДИМ. Умягчи твой гнев и ярость.
СЕЛ. Хочу со славой умереть иль грудь твою пронзить.
АРТ. Увы! свирепа часть.
ВСЕ. О! жестокое мученье.
ВОЛ. Приими престол и мир.
СЕЛ. Хочу отмщения иль смерти.
ДИМ. Хоть раз взгляни приятно.
АРТ. Сжался, видя дочь свою.
СЕЛ. Прочь ступай от глаз моих.
ВОЛ. ДИМ. О, koliko ты жесток, ежели не сжалишься.
АРТ. О свирепство!
ДИМ. О мученье!
СЕЛ. О неверность!
ВОЛ. Злая гордость!
ВСЕ. О ты варварство сурово!

Однако в этом отрывке можно обнаружить ряд особенностей, которые позволяют судить о целях, поставленных переводчиком. В переводе сохранен прием стихомифии, наличествующий в оригинале: в большинстве случаев реплики персонажей в переводе занимают одну строку, две строки или половину строки в тех же местах, что и в оригинале. При подсчете строк перевода нельзя не обратить внимания на некоторые особенности. Две строки оригинала: «*Perfido, ingrato figlio // Tiranno, traditor*» переданы одной длинной строкой перевода, которая разделена цезурой: «Молчи, неблагодарный сын, / предатель и изменник». Аналогичным образом переданы еще пары строк: «*Voglio morir da forte // O trapassarti il*

cor» — «Хочу со славой умереть / иль грудь твою пронзिति»; «Troppo crudel tu sei // Se non ti plachi ancor» — «О, koliko ты жесток, / ежели не сжалишься». При этом одна пара строк передана одной, но более короткой строкой: «Ma le tue smanie affrena // E placa il tuo rigor» — «Умягчи твой гнев и ярость». Таким образом, можно выделить тенденцию к передаче дистихомифии (реплики персонажа длиною в две стихотворные строки) оригинала удлинненными стихами перевода с цезурой. Однако присутствует и прямо противоположная тенденция к распространению и передаче короткого стиха длинным: «Deh, cedi al tuo periglio. // Deh, tempra il nostro affanno» — «Уступи, ах! уступи / части и погибели. // Полно умножать печаль, / полно общую напасть». Нельзя также не отметить, что все колебания относительно соотношений длины строки оригинала и перевода (две строки / короткая строка; короткая строка / длинная строка) наблюдаются в переводе первого строфоиды, а ко второму уже полностью выстраивается система эквилинейрной передачи стихомифии и даже воспроизведен прием гемистихомифии (реплики длиной в половину стиха) в конце фрагмента: «Che crudeltà! / Che pena! // Che infedeltà! / Che orgoglio!» — «О свирепство! / О мученье! // О неверность! / Злая гордость!».

Наблюдения за способами передачи стихомифии в этом отрывке наводят на мысль, что при сопоставлении оригинала и перевода по количеству стихотворных строк, стоит учитывать короткие строки перевода наравне с половинами длинных строк. Вторым аргументом в пользу такого деления служит наличие семи стоп в длинных строках, тогда как в теории и практике первых мастеров русской силлаботоники самым длинным описанным и применяемым метром был гексаметр, шестистопный метр. Таким образом, при делении длинных строк рассматриваемого фрагмента в месте цезуры получается объем перевода, расходящийся с оригиналом всего на одну стиховую единицу:

1. ДИМ. Уступи, ах! уступи /
 2. части и погибели. //
 3. ВОЛ. Полно умножать печаль, /
 4. полно общую напасть. //
 5. СЕЛ. Молчи, неблагодарный сын, /
 6. предатель и изменник. //
 7. АРТ. Вспомяни мое мученье. //
 8. СЕЛ. Хочу отмщения иль смерти. //
 9. ВОЛ. ДИМ. Умягчи твой гнев и ярость. //
 10. СЕЛ. Хочу со славой умереть /
 11. иль грудь твою пронзिति. //
 12. АРТ. Увы! свирепа часть. //
 13. ВСЕ. О! жестокое мученье. //
 14. ВОЛ. Приими престол и мир. //
 15. СЕЛ. Хочу отмщения иль смерти. //
 16. ДИМ. Хоть раз взгляни приятно. //
 17. АРТ. Сжался, видя дочь свою. //
 18. СЕЛ. Прочь ступай от глаз моих. //
 19. ВОЛ. ДИМ. О, колико ты жесток, /
 20. ежели не сжалишься. //
 21. АРТ. О свирепство!
- ДИМ. О мученье! //

1. *Dem.* Deh, cedi al tuo periglio.
 2. *Vol.* Deh, temprà il nostro affanno.
 3. *Sel.* Perfido ingrato figlio,
 4. Tiranno, traditor.
 5. *Art.* Ma pensa alla mia pena.
 6. *Sel.* Voglio vendetta, o morte.
 7. *Vol. Dem.* Ma le tue smanie affrena,
 8. E placa il tuo rigor.
 9. *Sel.* Voglio morir da forte,
 10. O trapassarti il cor.
 11. *Art.* O che funesta sorte.
 12. *Tutti.* O che crudel dolor.
 13. *Vol.* T'offro la pace e l' soglio...
 14. *Sel.* Morte, o vendetta io voglio.
 15. *Dem.* Rivolgi a me le ciglia...
 16. *Art.* Pietà d'una tua figlia...
 17. *Sel.* Lungi dagl'occhi miei.
 18. *Vol. Dem.* Troppo crudel tu sei
 19. Se non ti plachi ancor.
 20. *Art.* Che crudeltà!
- Dem.* Che pena!

22. СЕЛ. О неверность!

ВОЛ. Злая гордость! //

23. ВСЕ. О ты варварство сурово!

23 стиховых единства (стихи и полустишия).

21. *Sel.* Che infedeltà!

Vol. Che orgoglio!

22. *Tutti.* Che barbaro rigor!

22 стиха.

Помимо тенденции к эквилинеарности, стоит отметить также тенденцию к изосиллабии (равносложности) перевода оригиналу¹. Двенадцать стихов и полустиший перевода содержат по семь слогов (1–4, 6, 11, 14, 16–20), как и в оригинале. Восемь стихов и полустиший включают по восемь слогов (5, 7, 9–10, 13, 21–23); две идентичные строки — по девять слогов (8 и 15); и одна строка (12) — шесть. Разумеется, принцип изосиллабии в переводе выдержан непоследовательно, однако семисложные стихи все же преобладают, хотя и с небольшим перевесом: двенадцать семисложных стихов против одиннадцати стихов иной длины. Нельзя не заметить при этом, что отклонения от семи слогов незначительны, — на один или два слога.

Если мерой итальянского стиха является слог, то незадолго до перевода «Селевка» первые теоретики и практики новой системы русского стихосложения объявили мерой стиха стопу, как сочетание ударного и безударных слогов². Перевод

¹ Традиционно под изосиллабией понимается равносложность завершенных смежных отрывков речи (прозаических или стихотворных), лежащая в основе силлабической поэзии. В данном случае кажется уместным распространить этот термин на совпадение числа слогов в переводе и оригинале, хотя ритмический рисунок в таких равносложных отрывках может быть различен, напр.: «полно умножать печаль», «предатель и изменник», «ежели не сжалишься».

² В «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735) Тредиаковский предложил в качестве стопы только двухсложные сочетания. В полемическом «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) Ломоносов добавил к ним трехсложные стопы, а также сочетания

квартета содержит восемнадцать четырехстопных строк (1, 3, 4–5, 7–10, 13–19, 21–23) и шесть трехстопных (2, 6, 11–12, 20)¹. Соотношение их напоминает соотношение полных и усеченных строк семисложника в оригинале: шестнадцать полных (1–3, 5–7, 9, 11, 13–18, 20–21) и шесть усеченных (4, 8, 10, 12, 19, 22). Распределение трехстопных строк в переводе напоминает распределение усеченных строк в оригинале: четыре в первом строфоиде и два во втором, хотя локализация их не вполне совпадает. Столь отчетливая тенденция к метрическому и строфическому уподоблению перевода оригиналу разительно отличает перевод квартета от других двадцати двух стихотворных переводов «Селевка». В большинстве из них метр и число строк перевода значительно отклоняется от соответствующих параметров оригинала. Исключения составляют два отрывка. Первый из них — хор «Viva l'illustre e forte / Felice vincitor», где для перевода полных и усеченных семисложников удачно выбраны стихи различной длины: ямбический гексаметр с цезурой после седьмого слога и ямбический триметр, оба с мужской рифмой, однако содержание оригинала передано в общих чертах и без соблюдения эквилинеарности:

двух- и трехсложных стоп в одном стихе. В «Способе к сложению российских стихов, против выданного в 1735 годе исправленном и дополненном» (1752) Тредиаковский согласовывает обе позиции.

¹ Строки 2 и 20 следует, по-видимому, рассматривать как хореические триметры с дактилической рифмой, описанные Тредиаковским в «Способе к сложению российских стихов...». Ср.: «§ 8. Ибо конец второго полстишия называется *рифма*. Она состоит как в хореическом, так и в ямбическом стихе иногда двумя складами, а иногда одним. Но в тетраметре, триметре и диметре хореическом токмо, употребляемом особливо в десятистишных строфах, о коих ниже, может она изрядно состоять в самой середине строфы и тремя слогами. § 9 ...Буде ж когда рифма состоять имеет тремя складами, то ей и стиху ея надлежит, кажется, именоваться по ней *обоюдным*, для того что она совокупно и мужеская и женская или, справедливее, ни та ни другая, но стопа ея есть точный наш дактиль» (См.: Тредиаковский В. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою / изд. подгот. Н. Ю. Алексеева. СПб., 2009. С. 73 (Сер.: «Лит. памятники»)).

Живи, цветы в победах. /

Viva l'illustre e forte

Felice Vincitor.

Не счастием слепым //

Non vincitor lo rese

Враги твои валятся, /

La cieca ingiusta sorte

одним плечом твоим. //

Ma solo il suo valor.

И самый сильный страх //

Nelle più dubbie imprese

Есть мал в твоих глазах.

Non ha per lui la morte

Spavento né terror.

Во втором отрывке для передачи полных и усеченных стихов семисложника избраны хореические тетраметры и триметры с женской, мужской и «обоюдной» (дактилической) рифмой (окончанием), состоящие из шести и семи слогов, что вкупе с выдержанной эквилинеарностью дает некоторое представление о метрике и строфике оригинала:

Часто слабый человек /

Spesso l'uman pensiero

в мыслях путь теряет, //

Nel giudicar s'inganna,

Сердце несогласные /

Talora un cor s'affanna,

страсти в нем рождает. //

E la cagion non sa.

Утоплен в надежде страх, /

Tal dei diversi affetti

в гневe сожаленье, //

L'aspetto a noi s'asconde,

И смешеньем таковым /

Che spesso si confonde

делают мученье.

Lo sdegno e la pietà.

В остальных случаях подобие метрики, объема и строфики перевода оригиналу оказывается весьма отдаленным.

Помимо явной тенденции к стиховой адекватности в переводе квартета обращает на себя внимание необычное сочетание в нем строк хореического и ямбического метра. Действительно строки: 5–6, 8, 10–12, 15 имеют ямбический метр, остальные же — хореический. Примечательно распределение хореических и ямбических строк в стихомифии перевода. Хореические стихи произносят Вологез, Димитрий и Артеника, пытаясь мольбами и доводами склонить озлобленного Селевка к покорности и миру. Хореические стихи в конце двух разделов этого фрагмента (13, 23) произносят все персонажи, объединенные общим чувством смятения и отчаяния. Большинство ямбических стихов принадлежит Селевку (5–6, 10–11, 15), и выражают они его суровый гнев против каждого из его собеседников. Любопытны также перемены в своеобразной метрической речевой характеристике персонажей. Артеника и Димитрий, дети Селевка, произносят по одному ямбическому стиху с выражением горя и мольбы (12, 16). Единжды в сольной реплике Селевк использует хорей (14), сохраняя выражение непреклонного негодования.

Ямбо-хореическая полиметрия в пределах одного стихотворного фрагмента представляется явлением весьма редким для начального периода русского силлабо-тонического стихосложения. Пока удалось обнаружить только один аналогичный случай, — в переводе музыкальной драмы Ф. Праты «Сила любви и ненависти», который выполнил Тредиаковский для петербургской постановки 1736 г.¹ Драматическая

¹ Издание этого либретто было выполнено в виде билингвы: *La forza dell'amore e dell'odio, drama per ordine della sacra imperial maestà di Anna Giovannona, imperatrice di tutte le Russie, da rappresentarsi nell nuovo imperial teatro di St. Pietroburgo nell'anno 1736. S. Pietroburgo, nella stamperia dell'Accademia delle Scienze* = *Сила любви и ненависти, драма на музыке, представленная на новом санктпетербургском императорском театре по указу ея императорского величества Анны Иоанновны, самодержицы всероссийския. 1736. Печатано в Санктпетербурге, при императорской Академии наук. На с. [7]* указано: «Речи переводил с французския

ситуация этого квартета сходна с ситуацией квартета из «Селевка»: это столкновение четырех главных действующих лиц. Индийский царь Софит пылает гневом на своего полководца Абиазара, который тайно обручился с его дочерью Ниреной и за то был брошен в темницу. Союзник Софита Барзант поддерживает царя в его гневе, поскольку надеется женить своего племянника Таксила на Нирене. Таксил, однако, питает дружеские чувства к Абиазару, поскольку не любит Нирену, а отдает предпочтение его сестре Талестрии, а потому самовольно освободил Абиазара из темницы и теперь готов понести наказание вместо него¹.

В переводе Тредиаковский тщательно воспроизвел стихомифию оригинала и добился полной эквилинеарности. Передача метрических особенностей, очевидно, вызвала некоторые затруднения. В оригинале квартет написан двойными пятисложниками (*quinari doppi*), а в переводе встречаются несколько различных метров: ямбические тетраметры (1–3, 5), хореический тетраметр с дактилической клаузулой (4), хореические гексаметры (6–7, 12–15), хореический триметр с дактилической клаузулой (8), хореические тетраметры (9–11):

Abias. Non mi spaventa / il tuo furore // 1. *Абуа.* Гнев твой меня не устрашает.

Sofit. Cadrai svenato, / o traditore // 2. *Соф.* Однако ты умрешь, изменник.

Barz. La tua costanza / io non pavento // 3. *Бар.* Я не смотрю на твою бодрость.

Taxil. Non v'è pietà? / Non v'è clemenza // 4. *Такс.* Нет ни жалости, ни милости?

Sofit. Barz. a 2. Cadrà svenato, / questa è pietà. // 5. *Соф. Бар.* Умрет он, то ему и милость.

прозы и в ариях приводил стихи токмо в падение без рифмы В. Тредиаковский».

¹ *La forza dell'amore e dell'odio...* = Сила любви и ненависти... С. 84–87.

<i>Taxil.</i> Sol per lui chiedo / a voi pietà. //	6. <i>Такс.</i> Только для него милости прошу в вас.
<i>Abias.</i> Per me non chiedo / a voi pietà. //	7. <i>Абиа.</i> Милости у них не прошу себе я.
<i>Sofit.</i> Tanta costanza? /	8. <i>Соф.</i> Еще постояньствуешь?
<i>Abias.</i> Timor non sento. //	9. <i>Абиа.</i> Не боюсь я ничего.
<i>Taxil.</i> Placa lo sdegno. /	10. <i>Такс.</i> Гнев извольте утишить.
<i>Abias.</i> Non ho spavento. //	11. <i>Абиа.</i> Не страшусь я ни мало.
<i>Taxil.</i> Pietà ti chiedo, / Signor, pietà. //	12. <i>Такс.</i> Милость, государь: милости прошу в вас.
<i>Sofit. Barz. a 2.</i> L'empio al mio piede / tosto cadrà. //	13. <i>Соф. Бар.</i> Нечестив падет у моих ног скоро.
<i>Abias.</i> Il tuo dolore / divien viltà //	14. <i>Абиа.</i> Ваша уж болезнь становится подла.
<i>Taxil.</i> Il mio dolore / non è viltà.	15. <i>Такс.</i> Правда, что болезнь, но весьма не подлость.

В первых шести строках перевода можно даже усмотреть тенденцию к изосиллабии оригиналу. Каждая из них при разности ритмического рисунка состоит из девяти слогов, что могло бы совпадать с девятью слогами в соответствующих строках оригинала, если бы они были ошибочно прочтены как девятисложные с синалефой (слиянием гласных) в месте цезуры. При допущении такого (вполне вероятного) неверного прочтения первых шести строк оригинала, можно даже увидеть в переводе их полное ритмическое подобие.

Переход от ямбического метра в начале отрывка к хореическому в его конце трудно объяснить чем-либо иным кроме предпочтений Тредиаковского, склонного в начале стиховой реформы, как известно, считать хореические метры более свойственными русской просодии. Нельзя, однако, не отметить очевидное сходство в художественном решении перевода квартета из «Любви и ненависти» и квартета из «Селевка».

Итак, в русском переводе квартета, завершающего второе действие музыкальной драмы Бонекки «Селевк» 1744 г. явно стремление, во-первых, близко следовать числу строк оригинала; во-вторых, — приблизиться к стихотворному размеру по числу слогов, учитывая при этом различия итальянской силлабики и русской силлабо-тоники; в-третьих, — точно передать такую существенную художественную особенность оригинала как стихомифия, и наконец, — сочетать в одном стихотворном отрывке хореические и ямбические стопы, явно с целью художественного эффекта.

Ко времени выхода перевода в свет, искусством силлабо-тонического стихосложения владели его создатели — Тредиаковский и Ломоносов, а также их ученик, вскоре сделавшийся досадным соперником — Сумароков. Тредиаковский и Ломоносов выполняли стихотворные переводы по собственному почину и по долгу академической службы. Стихотворные опыты Тредиаковского, как оригинальные, так и переводные, были тесно связаны с культурой бытового и придворного музицирования¹. Он многократно привлекался для перевода драматических сочинений в 1730-е гг.: переводил сценарии игравшихся при дворе итальянских комедий и музыкальных интермедий. Помимо либретто первой представленной при российском дворе оперы-серия «Сила любви и ненависти» он перевел на русский поздравительные сонеты ее постановщика Дж. Авольо, обращенные к императрице Анне Иоанновне². Этот перевод вкупе с переводом сонета Ж. де Барро в составе «Нового и краткого способа к сложе-

¹ См.: Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы. М., 1952. С. 46–56.

² Издание этого перевода весьма редко, экземпляры его хранятся только в РГАДА и в СПбФ АРАН: «Прославляя высокий день рождения всегда августейшия Анны Иоанновны <...> в знак всенижайшего и всепокорнейшего поздравления приносит Иосиф Авوليو». СПб., печатано при императорской Академии наук, генваря 28 дня, 1736 (текст параллельно на итальянском, немецком и русском языках).

нию российских стихов» (1735) положил начало широкому бытованию формы сонета в русской поэзии¹. Ломоносовские переводы немецких академических од Я. Штелина и Г. Юнкера отличались эквиритмией и эквилинеарностью. Остается неясной судьба порученного ему перевода пролога «Россия по печали паки обрадованная» к коронационной опере «Милосердие Титово», написанного Я. Штелином в 1742 г. Перевод был поручен Ломоносову 24 февраля 1742 г. 15 марта президент Академии И. Д. Шумахер отослал эту работу автору пролога Штелину в Москву с похвалой². 5 апреля, однако, Шумахер уже писал к Штелину с огорчением о том, что, по-видимому, перевод Ломоносова не встретил одобрения: «...я жалею Ломоносова и тех, кто превозносил до небес его стихи и перевод»³. В напечатанном виде перевод пролога, выполненный, вероятно, кем-то другим, содержит четыре стихотворные вставки, общей сложностью в четырнадцать силлабо-тонических стихов хореическими гексаметрами, характерными для стихотворной манеры Тредиаковского⁴. Сумароков, недавно закончивший обучение в Сухопутном шляхетном корпусе и владевший французским и немецким языком, от практики художественного стихотворного перевода уклонялся. Он предпочитал вольные переложения отрывков из французских классиков, которые несколько позже, на ру-

¹ См.: Лаппо-Данилевский К. Ю. Сонетная контроверза В. К. Тредиаковского и А. П. Сумарокова // *Studia Litterarum*. 2024. Т. 9. № 2. С. 172–199.

² *Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова* / под ред. А. В. Топичева, Н. А. Фигуровского и В. Л. Ченакала. М.; Л., 1961. С. 65–66.

³ См.: Пекарский П. История императорской Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. 2. С. 324.

⁴ См.: Милосердие Титово, опера с прологом, представленная во время высокотожественного дня коронации ея императорского величества Елисаветы Петровны, самодержицы всероссийския, в Москве 1742 года. Печатано в Москве, в типографии императорской Академии наук. С. [5–8] нenum.

беже 1740–1750 гг. включал в свои оригинальные сочинения: в эпистолы и трагедии, вызывая обвинения от начитанных современников в кражах у Расина, Буало и Вольтера.

Известно также, что на почве литературных разногласий между Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым на рубеже 1740–1750-х гг. развернулась жаркая полемика. Частью она просочилась в печать, частью на придворную сцену в виде обидных пасквильантских комедий Сумарокова, частью осталась в бумагах академической канцелярии¹. В полемике поднималась такая тема, как возможность точного эквиритмического и эквилинеарного стихотворного перевода, допустимость распространений в стихотворном переводе при сохранении общего смысла². В этой полемике именно Тредиаковскому принадлежала идея осуществимости максимального приближения к стихотворной форме и объему оригинала. Эту идею он развивал в предисловии к своей программной книге «Сочинения и переводы, как стихами, так и прозою» и реализовал в своем переводе поэмы Буало под названием «Наука поэзии», тогда как Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве» и в «Эпистоле о русском языке» нещадно осмеивал и эту идею, и эту практику.

Не менее ожесточенными были споры вокруг художественных преимуществ хореической и ямбической стопы, эти споры многократно рассмотрены исследователями и стали уже достоянием учебных курсов по истории русской поэзии. В первые годы реформы русского стиха Тредиаковский в своей поэтической практике отдавал предпочтение хореической стопе, Ломоносов — ямбической; Сумароков колебался, но в 1744 г. склонился к ямбу. Он выразил эту позицию в со-

¹ См.: *Гринберг М. С., Успенский Б. А.* Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х — начале 1750-х годов. М., 2001.

² См.: *Алексеева Н. Ю.* Литературная полемика середины XVIII века о переводе стихов // XVIII век. СПб., 2006. Сб. 24. С. 15–34; *Ланно-Данилевский К. Ю.* Сонетная контроверза В. К. Тредиаковского и А. П. Сумарокова...

стыязании, которое завершилось публикацией брошюры «Три оды парафрастические 143 псалма», где анонимно участвовали все трое стихотворцев¹. Публикация брошюры хронологически непосредственно предшествовала переводу «Селевка»². Изложенная в предисловии идея Тредиаковского заключалась в том, что ямб и хорей не имеют самостоятельной выразительности, их выразительность зависит от подбора слов, то есть от стилистики лексического наполнения: «Другой (Тредиаковский. — А. Д.) <...> предлагал, что ни которая из сих стоп (ямба и хорей. — А. Д.) сама собою не имеет как благородства, так и нежности; но что все сие зависит токмо от изображений, которые стихотворец употребляет в свое сочинение, так что иамбом состоящий стих равно изобразит сладкую нежность, когда нежные слова приберутся, и хореем высокое благородство, ежели стихотворец употребит высокие и благородные речи»³. Ломоносов и Сумароков, напротив, полагали, что ямб сам по себе выражает героические чувства, а хорей — нежные и любовные. В предисловии к «Трем одам» Тредиаковский даже утверждал, что обе стопы состоят во внутреннем родстве друг с другом и могут перетекать одна в другую: «...ибо чистым иамбом состоящий стих, ежели токмо один самый первый слог сего стиха тише обыкновенного го-

¹ Сводку библиографических сведений об этом состязании и его отдельное исследование см.: Шишкин А. Б. Поэтическое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова // XVIII век. Л. 1983. Сб. 14: Русская литература XVIII — начала XIX века в общественно-культурном контексте. С. 232–246.

² Брошюра печаталась в последних числах декабря 1743 г. (См.: Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8: Поэзия. Ораторская проза. Надписи. 1732–1764 гг. С. 903), а перевод оперы, согласно рапорту подмастера типографии Академии наук М. Яковлева, начат печатаньем 19 апреля 1744 г. (См.: СПбФ АРАН. Ф. 3. Оп. 1. № 87. Л. 4–5 об.; за указание этого документа приношу благодарность Л. М. Стариковой).

³ Цит. по.: Тредиаковский В. К. Избранные произведения / вступ. ст. Л. И. Тимофеева, примеч. Я. М. Строчкова. М.; Л., 1963. С. 421 (Сер. «Библиотека поэта»).

лосом произнесется, имеет состоять в то ж самое время чистым хореем; также, буде стих составлен чистым хореем, то тишайшим произношением первого его одного токмо слога составится он совокупно чистым иамбом»¹.

Как представляется, рассмотренный отрывок несет на себе следы всех упомянутых полемик: о смысловой точности и стихотворной равновеликости художественного перевода и об имманентной выразительности стихотворных стоп. В нем отчетливо прослеживается попытка реализовать те принципы, которые в упомянутых полемиках отстаивал Тредиаковский: эквиритмия, эквилинеарность, право на пропорциональное распространение некоторых фрагментов; экспрессивная равнозначность и взаимозаменяемость ямбической и хореической стопы. И здесь нельзя не отметить в ряде случаев искусное сочленение ямбических и хореических строк, достигнутое за счет удачного подбора стиховых клаузул: «Полно умножать печаль, полно общую напасть // Молчи неблагодарный сын, предатель и изменник» и др.

Думается, что в свете этого примера стоит пересмотреть гипотетическое авторство этого и некоторых других стихотворных отрывков из «Селевка» в пользу Тредиаковского. Но главное — включить этот перевод в контекст литературной полемики троих основателей нового русского стихотворного языка и рассматривать его как часть их оживленного, страстного, вздорного, враждебного, однако всегда преисполненного смелыми творческими исканиями и свершениями диалога, определившего развитие отечественной словесности на столетия вперед.

¹ Там же. С. 422.