

М. ЛЕВИТТ

ПЕРЕВОД «СЕЛЕВКА» (1744) В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ СУМАРОКОВА

Мы располагаем сравнительно малыми сведениями о первом периоде творческой биографии Сумарокова. По его собственному признанию, он сжег свои первые юношеские опыты, написанные в Кадетском корпусе, в котором он провел девять лет и который окончил в 1740 г.¹ Как заметил еще П. Н. Берков, «точная датировка многих произведений Сумарокова неизвестна. С 1740 по 1755 г. он напечатал всего 4 оды, 2 эпистолы, 4 трагедии, и все это — отдельными изданиями. <...>. Вместе с тем значительная часть сочинений Сумарокова, а именно те, которые были опубликованы Н. И. Новиковым по рукописям в Полном собрании всех сочинений и в тексте которых не содержится никаких фактических данных для датировки, остается недатированной».² Более чем полвека тому назад И. З. Серман, следуя, видимо, за В. В. Стасовым,³ но ссылаясь на работу Якоба Ште-

¹ *Сумароков А. П.* К несмысленным рифмотворцам // Трудлюбивая пчела. 1759. Декабрь. С. 764; *Сумароков А. П.* Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе. В 10 ч. М., 1781—1782. Ч. 9. С. 277. Далее ПСВС. Цитаты по этому изданию даются в тексте с указанием в скобках части (римской цифрой) и страниц (арабской).

² *Берков П. Н.* Примечания // Сумароков А. П. Избр. произведения / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. П. Н. Беркова. Л., 1957. С. 516. (Б-ка поэта).

³ *Стасов В. В.* Русские и иностранные оперы, исполнявшиеся на императорских театрах в России. СПб., 1898. С. 35. Благодарю Ж. Ларокку за это указание. Стасов неверно называет автором итальянского либретто Апостола Зено (Апостола Дзено) (1668/9—1750) (Там же). Еще ранее В. И. Морков (*Морков В. И.* Исторический очерк русской оперы с самого начала по 1862 г. СПб., 1862. С. 2) указал на Сумарокова как либреттиста «Селевка». Переводчиком этой оперы считал Сумарокова и Л. Я. Гуревич (*Гуревич Л. Я.* История

лина,⁴ предположил, что в 1744 г. Сумароков перевел на русский язык оперу Франческо Арайи «Селевк» («Seleuco», либретто Джузеппе Бонекки). Серман аргументировал свою гипотезу стилистическим сходством этого перевода с ранними трагедиями драматурга. Он отметил, что предполагаемым переводом «заполняется странно „пустой“ промежуток между 1743 и 1747 гг. в <...> литературной биографии» писателя.⁵

Если согласиться с такой трактовкой (а я считаю, что это было бы правильно), то она кардинально меняет наши представления о творческом развитии Сумарокова. Не его трагедии воздействовали на его оперы «Цефал и Прокрис» и «Альцеста», как считалось ранее,⁶ а наоборот, итальянская опера-серия определила его трагедийную практику. Кроме того, сумароковский перевод представляет собой значительный шаг в развитии русского поэтического языка и стихосложения⁷ и также проливает свет на раннюю переводческую практику автора.⁸

русского театрального быта. М.; Л., 1939. Т. 1. С. 42). См. также: Ахметшина З. «Селевк» Ф. Арайи: опера и ее рукописи в библиотеке Петербургской Консерватории // *Opera musicologica*. 2014. № 3 (21). С. 48—49.

⁴ *Stählin J. von.* Zur Geschichte des Theaters in Rußland, Nachrichten von der Tanzkunst und Balletten in Rußland, Nachrichten von der Musik in Rußland. Riga, 1770. Beilagen. II Theil (переизд.: Leipzig, 1982). В этой работе мне не удалось найти упоминание об авторстве перевода.

⁵ *Серман И. З.* Ломоносов и придворные итальянские стихотворцы 1740-х годов // *Международные связи русской литературы*. М., 1963. С. 112—134. Ранее считалось, что автор перевода А. В. Олсуфьев; такое мнение восходит к Н. И. Новикову (*Опыт исторического словаря о российских писателях*. М., 1772. С. 158). См. высказанные В. П. Степановым сомнения по поводу авторства Олсуфьева в изд.: *Словарь русских писателей XVIII века*. СПб., 1999. Вып. 2. С. 386.

⁶ Ср., например: *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Очерк. Л., 1959. С. 67.

⁷ См. работы Стефано Гардзонио, единственного исследователя после Сермана, считающего, что перевод «Селевка» заслуживает внимания: *Гардзонио С.* 1) Стих русских поэтических переводов итальянских оперных либретто XVIII века // *Russian Verse Theory. Proceedings of the 1987 Conference at UCLA*. Columbus, 1989. С. 107—132; здесь С. 114; 2) Итальянские поэты в России XVIII века // *Россия и Италия*. Вып. 6: Итальянцы в России от Древней Руси до наших дней / Под ред. Е. С. Токарева, М. Г. Талалай. М., 2015. С. 83.

⁸ См.: *Дёмин А. О.* Сумароков — переводчик итальянских либреттистов П. Метастазиио, М. Кольтеллини // *Русская литература*. 2018. № 1. С. 52—61. В работе рассматриваются посмертно изданные переводы, выполненные в 1760-е гг. В докладе, представленном на заседании Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН 29 ноября 2018 под названием

В своей работе И. З. Серман уделил главное внимание М. В. Ломоносову и его поискам «правильного стиля» для высокой поэзии в 1740-х гг. Ломоносов хотел предостеречь молодых русских поэтов от вредного, по его мнению, влияния итальянских придворных стихотворцев, в частности, против тех стилистических злоупотреблений, которые (по мнению И. З. Сермана) и проявились в переводе Сумарокова.

Цель настоящей работы — более основательно аргументировать предположение И. З. Сермана о принадлежности перевода «Селевка» Сумарокову путем рассмотрения связи этого перевода с трагедиями и операми-сериа драматурга.

Прямые соответствия между переводом «Селевка» и позднейшими трагедиями оказываются значимыми на уровне жанра, тем не менее они с трудом поддаются исследованию. Уже давно отмечалась разница между операми и трагедиями Сумарокова. Так, В. Я. Стоюнин, например, писал, «что на оперное представление Сумароков смотрел иначе, чем на трагедию. Тут допускался мифологический вымысел с участием богов; тут между прочим был сильный расчет на внешние эффекты, для чего и не соблюдались трагические правила: не считалось недостатком нарушить единство места или времени, переменить декорации, представить действие фантастическое».⁹ Другие ученые подчеркивали, что сумароковские трагедии затрагивали общественную и политическую повестку («проблемы гражданственного, политического долга, героического самообуздания»¹⁰), отсутствовавшую в его операх.

За всем этим просматриваются жанровые установки самого Сумарокова. В своих трагедиях он избегал мифологических сюжетов вопреки тому, что они часто встречаются в европейской трагедии. Сумароковские оперы были аполитичными и не затрагивали общественную проблематику, хотя западноевропейские авторы опер нередко касались проблем чести и общественного долга. Так,

«А. П. Сумароков и Дж. Бонекки в истории русского музыкального театра», А. О. Дёмин поставил вопрос, мог ли французский перевод «Селевка» (1744) служить как посредник для Сумарокова, но сопоставление текстов показывает, что переводчик не использовал французский текст.

⁹ Стоюнин В. Я. Александр Петрович Сумароков. СПб., 1856. С. 84. Разумеется, последние особенности были связаны с особенностями оперы-сериа — придворного зрелища с использованием сложной техники, для которого требовалась целая команда художников и театральных специалистов.

¹⁰ Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связи с литературой, театром и бытом. М., 1952. Т. 1. С. 78—79. См. также: Серман И. З. Русский классицизм: поэзия, драма, сатира. Л., 1973. С. 122.

и «Селевк» строится на типичном для европейской оперы трагическом сюжете борьбы за престол и на конфликте между любовью и долгом, с участием в нем правителя-тирана. И. Народицкая обратила внимание на то, что опера «Артаксерис», поставленная в России в 1738 г. по либретто Метастазियो на музыку Арайи, имеет тот же сюжет — о конфликте любви и политического долга — что и сумароковская трагедия «Семира».¹¹ С другой стороны, несмотря на то что в европейской практике опера-серия как придворный жанр являлась «театром политических аллюзий»,¹² «Цефал и Прокрис», согласно А. К. Гозенпуду, «по замыслу Сумарокова, не имел „применений“ в придворной жизни. <...> Быть может, основное отличие „Цефала и Прокрис“ от предшествующих опер-серия и заключается в этой „эмансипации“ сюжета от придворной современности».¹³ Иными словами, сумароковская опера-серия — драма о верной любви без политического подтекста.¹⁴

Стих перевода «Селевка» занимает промежуточное положение между позициями Тредиаковского и Ломоносова. «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» Тредиаковского вышел в 1735 г., в свою очередь «Письмо о правилах российского стихотворства» Ломоносова было получено Академией наук

¹¹ См.: *Naroditskaya I.* Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage. New York, 2012. С. 48. Она также замечает, что в «Артаксерксе» одно из действующих лиц носит имя Семира. А. О. Дёмин указывает, что трагедия Сумарокова «Артистона» (1751) напоминает популярное либретто оперы Метастазियो «Сирой» (1726), поставленной в России в 1760 г. на музыку Г. Ф. Раупаха, композитора «Альцесты» (1759) (Дёмин А. О. Сумароков — переводчик... С. 56). Эти и подобные связи заслуживают дальнейшего изучения.

¹² См. работы: *Огаркова Н. А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII—начало XIX века. СПб., 2004. С. 57; *Feldman M.* Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy. Chicago, 2007; *Корндорф А. С.* Дворцы Химеры: иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. М., 2011.

¹³ *Гозенпуд А. К.* Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. С. 73. См.: *Levitt Marcus C.* Первая русская опера «Цефал и Прокрис» А. П. Сумарокова и проблема аллегоризма // *A Century Mad and Wise. Russia in the Age of the Enlightenment.* / Eds E. Waegemans, H. van Koningsbrugge, M. Ljustrov, M. Levitt. Papers from the IX International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia. Leuven, 2014. Groningen, 2015. P. 37—52.

¹⁴ Сказанное относится и ко второй опере Сумарокова «Альцесте». В операх-серия Сумарокова все-таки отражаются представления об иерархии власти, о чем см.: *Левитт М.* «Цефал и Прокрис» А. П. Сумарокова: проблемы интерпретации сюжета оперы // Г. Р. Державин и его время. Сб. науч. статей. СПб., 2017. Вып. 13. С. 111—115.

в 1739 г.; хотя оно появилось в печати только в 1778 г., его первые опубликованные оды уже произвели большое впечатление.¹⁵ Как отметил А. Б. Шишкин, «формирование теории нового стихосложения продолжалось в начале 1740-х гг. в личном общении Ломоносова, Сумарокова и Тредиаковского».¹⁶ Первые две оды Сумарокова, 1740 г. от имени кадетского корпуса, были написаны в согласии с «Новым и кратким способом» Тредиаковского, а ода 1743 г. Елизавете Петровне — ямбом, т. е. по Ломоносову.¹⁷ Одним из результатов сотрудничества поэтов стала публикация «Трех од парафрастических псалма 143, сочиненных чрез трех стихотворцев», из которых каждой одну сложил особливо» (СПб., 1744). В этой анонимной книжке-«состязании» Сумароков, как и Ломоносов, продемонстрировал преимущество ямбического размера для высокой поэзии. Что касается Тредиаковского, то он отдал предпочтение хореическому стиху. А «в том же 1744 им [Сумароковым. — М. Л.] написана хореическая ода „На государя Петра Великого“».¹⁸ Перевод «Селевка» — также 1744 г. — замечателен тем, что он объединил позиции обоих собратьев по перу и соперников; в то же время Сумароков пошел дальше. Как заметил С. Гардзонио по этому поводу, перевод «Селевка» «представляет богатый репертуар размеров, не только по сравнению с современными переводами театральных произведений, но даже с русскими оригинальными произведениями».¹⁹

В переводе «Селевка» насчитывается 20 арий (не считая двух хоров и квартета).²⁰ Три из них написаны хореическими размерами: две — четырехстопными хореями и одна шестистопным. Именно эти два размера оказались в центре внимания «Нового и краткого способа» Тредиаковского. Более того, в согласии с правилами этого трактата шестистопная хореическая ария «Селевка»

¹⁵ Шишкин А. Б. Поэтическое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова // XVIII век. Л., 1983. Сб. 14. С. 233.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Сохранилась также недатированная ода «Сочиненная в первые лета моего в стихотворении упражнения», написанная около этого времени, очевидно, по ломоносовскому образцу (II, 195—201).

¹⁸ Степанов В. П. Сумароков Александр Петрович // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 2010. Вып. 3. С. 186. Первая редакция этой оды не сохранилась; в переработанном виде она напечатана в «Ежемесячных сочинениях» (1755. Март. С. 214—223). Ода датирована на основании указания Сумарокова в статье «Критика на оду» (X, 84).

¹⁹ Гардзонио Стефано. Стих русских поэтических переводов... С. 114.

²⁰ В это число включен куплет, который является переводом арии Дмитрия (III. 1); см. Приложение.

имеет сверхметрическое ударение перед цезурой.²¹ Что касается остальных 17 арий «Селевка», то они переведены ямбами, причем за исключением одной — шестистопными. Этим размером впервые в истории русской поэзии воспользовался Ломоносов в 1742 г. для перевода оды Г. Ф. В. Юнкера.²² Впоследствии этот стих — шестистопный ямб с парной рифмовкой, т. н. «александрийский стих» — стал постоянным размером сумароковских трагедий. Как и в этих трагедиях, 11 из 17 ямбических арий «Селевка» имеют парную рифму; из остальных две написаны белым стихом и три имеют своеобразный рифменный рисунок (абвгг, абггДД, абггге), видимо, в подражание итальянским ариям.

Как образец переводческой практики Сумарокова приведу арию Гикарна из пятой сцены второго действия «Селевка»:

Любя достойную моей супругой быть,
Люблю ее всегда, хотя и презирает,
Из уст ее и гнев противен быть не

может

Упорности ее любовный жар сугубят,
Все чувства днесь мои с душой

и сердцем любят.²³

Sù i labbri d'una sposa
Che sì gentil s'addira
L'ira mi piace ancor.

Se m'odia se m'offende
Più l'alma mia s'accende
Tutto m'ispira-amor.²⁴

²¹ Это по «Определению V» «Нового и краткого способа»: «Чрез пресе-
чение [цезуру]: разделение стиха на две части, первое полстишие всегда, чтоб
хорошим быть стиху, долгим [т. е. ударным] слогом кончашее». *Тредиаков-*
ский В. К. Избранные Произведения. М.; Л., 1963. С. 368 (Б-ка поэта). Пример
этого размера — «Эпистола от российския поэзии к Аполлину» (С. 390—395).
Эти два хореических размера, как замечает Гардзонио, «можно также истол-
ковать как силлабические размеры (8-сложники и 13-сложники) с высоким
уровнем тонализации» (Стих русских поэтических переводов... С. 114).

²² См.: *Вишневский К. Д.* Русская метрика XVIII века // Вопросы лите-
ратуры XVIII века. Учен. зап. Пензенского гос. пед. ин-та им. В. Г. Белин-
ского. Сер. филол. Пенза, 1972. Т. 123. С. 150. Речь идет о: *Ломоносов М. В.*
Венчанная надежда Российския империи в высокий праздник коронования
великия государыни Елисаветы Петровны в Санктпетербурге апреля 29 дня
1742 года стихами представленная от Готлоба Фридриха Вилгельма Юнке-
ра, с немецких российскими стихами перевел Михайло Ломоносов. Отд.
изд. СПб., 1742 // *Ломоносов М. В.* Избранные произведения / Вступ. статья,
сост., примеч. А. А. Морозова. Л., 1986. С. 423—430 (Б-ка поэта).

²³ *Бонекки Дж.* Селевк опера представленная при Росийском имп. дво-
ре в высочайший день коронования е. и. в. государыни Елисаветы Петров-
ны. М., 1744. С. 20. Дальнейшие цитаты из перевода, приведенные в тексте
статьи, взяты из этого издания.

²⁴ *Bonechi [Bononcini] G.* Il Seleuco, Dramma per musica... М., 1744.
С. 32.

Перевод Сумарокова, на наш взгляд, довольно успешно передает оригинал. Хотя он не является ни эквилинеарным, ни эквиметрическим (у Сумарокова — шестистопный ямб, у Боннеки — трехстопный хорей), схема рифм напоминает итальянскую; первые три строки повторяют рисунок первой строфы итальянского текста (а-б-в); за ними следует парная рифма (г-г). Здесь, как у всех арий в переводе «Селевка», только одна строфа, тогда как у большинства оригинальных арий — две. Это может объясняться тем, что итальянские арии являлись «ариями да капо», состоящими из трех строф, где последняя строфа повторяет первую; либретто последовательно упускает третью повторяющуюся строфу. Русский переводчик не пытается воспроизвести эту строфическую форму. Хотя перевод короче на одну строку, эти тексты сопоставимы по длине (34 слова в переводе, 29 слов в оригинале), и финальная парная рифма перевода соответствует рифме, объединяющей две строфы оригинала. По содержанию перевод также близок оригиналу. Слова «labbri», «sposa», «gentil», «s'addira», «ira» и «alma» соответствуют «уст», «супругой», «достойную», «гнев», «жар» и «душой». Первая строка «Любя достойную моей супругой быть», которая, скорее всего, значит «любя женщину, достойную быть моей супругой», грешит некоторой напряженностью и синтаксической сложностью; по Серману, Ломоносов отвергал такие «излишества» в переводе «Селевка».

Второй пример — «перевод» другого типа, состоящий в том, что Сумароков подхватывает для своей трагедии традиционную для итальянской оперы метафору корабля и кормщика (кормчего) на бушующем море. Эта метафора соответствует сравнению с человеком в бедственном, фатальном положении, в физическом или душевном смыслах. В «Селевке», она описывает травматическое психологическое состояние персонажа:

Вручаюсь судьбе, как корабельщик в море
Носимый по волнам и ждущий смерти вскоре,
Все снасти потеряв и погубив правило,
Кудыб его корабль по ветрам не носило,
Отчаен живота, о нем уж не печется
И только, ждущ концa, к погибели несется.

(Селевк, 48)

А вот тот же троп в «Хореве»: Велькар, рассказывая о том, как Хорев упорно сражается, привносит в картину битвы метафорические «шумящие воды» и угрозу «погибелей», исходящую от них для корабля:

Так средь шумящих вод, **волнам** противясь строгим,
Корабль, отвсюду **ждуш** **погибелей** своих,
Дерзает на валы и попирает их.
Их стрелы так, как град, противу нас **неслися**...

(Хорев; III, 48; первоначально: «Их стрелы
так, как град падуш, на нас неслися». Сумароков А.
Хорев. СПб., 1748. С. 21)

Слова, общие для двух цитат, выделены жирным шрифтом. Они свидетельствуют о некотором влиянии одного текста на другой.

Метафора корабля — одна из немногих длинных метафор у Сумарокова, в драматургии которого вообще мало тропов. Тем удивительнее, что в «Хореве» она появляется еще раз (III, 16), когда Кий сравнивает сложную работу — управление княжеством — с навигацией в опасных водах. Есть соответствующее место и в «Артистоне». Когда Артистона — совсем как Димитрий в процитированной выше арии из «Селевка» — переживает отчаяние, то он описывает свое состояние через уже знакомую нам метафору: «Ожесточенный рок играет мной по воле / Как по разбитии о камень корабля» (III, 207).

Но самое большое сходство перевода «Селевка» с трагедиями и операми Сумарокова проявляется в области поэтической фразеологии. Различные словоупотребления, проходящие по его ариям, были повторены потом в трагедиях и операх Сумарокова:

Любя **достойную** моей **супругой** быти (Селевк)
Тебе **достойного** **супруга** получить (Хорев)
Упорности ея **любовный жар** сугубят (Селевк)
Но знай, что все твои **упорности** напрасны. (Ярополк и Димиза)
Любовный жар измен не может претерпети (Артистона)
Ты сердце **любовный жар** (Цефал и Прокрис)
Все чувства днесь мой с душой и сердцем любят (Селевк)
Мои **все чувства** страстны (Цефал и Прокрис [издание 1755])
Глаза, которыми мои **все чувства** пленны (Ярополк и Димиза)

При сравнении 20 арий из перевода «Селевка» (всего 114 строк, 829 слов)²⁵ с написанными впоследствии драматическими произведениями Сумарокова по линии поэтической фразеологии стилистическая связь между ними очевидна. В число этих драма-

²⁵ Хоры и квартет оставляем в стороне.

тических произведений отнесем: первую группу сумароковских трагедий («Хорев» (1747), «Гамлет» (1748), «Синав и Трувор» (1750), «Аристана» (1750) и «Семира» (1751)), все в шестистопных ямбах (алексанрийском стихе); оперы «Цефал и Прокрис» (1755) и «Альцеста» (1759), выдержанные в разных размерах; и драма «Пустынник» (1757), написанная разностопными ямбами, из которых 86% являются шестистопными.²⁶ Об отношении перевода к песням Сумарокова речь пойдет отдельно.²⁷

Прежде всего рассмотрим устойчивые сочетания слов из «Селевка» и перешедшие в только что очерченный корпус произведений Сумарокова:

И очи во слезах неволей погружает. (Селевк)

И слезы из очей неволей потекут (Хорев)

Но, ах! Уж **никакой надежды не имею.** (Селевк)

Когда ты **никакой надежды не имел** (Гамлет)

И больше **никакой надежды не имей** (Цефал и Прокрис)

И больше **никакой надежды нет** на них. (Пустынник)

Немилосердый рок все сердце мне разшиб (Селевк)²⁸

Рассеян весь мой ум, **немилосердный рок** (Синав и Трувор)

И утешяемой **немилосердным роком** (Синав и Трувор)

Немилосердный рок! Презлополучный день! (Семира)

Любовник и отец мне оба **в сердце тверды.** (Селевк)

И больше не ищи любви **в сердце твердом.** (Гамлет)

Сия **несносна скорбь** уста мне затворяет (Селевк)

Потом я **скорбию несносной** утомлен, (Гамлет)

О сын, **кого я толь любил!** (Селевк)

Полоний сей, **кого отец мой толь любил!** (Гамлет)

²⁶ См.: *Левитт М.* Драма Сумарокова «Пустынник». К вопросу о жанровых и идейных источниках русского классицизма // XVIII век. СПб., 1993. Сб. 18. С. 64—65.

²⁷ Можно было бы умножить число примеров, если бы мы включили в этот корпус более поздние трагедии (эти устойчивые словосочетания и приемы становились частью драматического языка автора). Но здесь речь идет именно о генезисе этого языка.

²⁸ «Немилосердый» и «немилосердный», с суффиксом -н- и без него можно видеть и в переводе «Селевка», и в корпусе оригинальных произведений Сумарокова.

И мой **потерянный покой** отдать **возвратно**. (Селевк)

И **возвращу покой потерянный** во гробе. (Гамлет)

Скрывает небеса от **глаз** густая тень,

И **мерзнет в жилах кровь**, переходит ах! мой день. (Селевк)

Туман из **глаз** моих **скрывает** солнца свет... (Синав и Трувор)

Моя кипяща **кровь** на сердце **замерзает**... (Синав и Трувор)

И в **жилах кровь** моя еще не **замерзает**. (Семира)

Ступай отсель, что **медлишь** доле?

Ступай и возвратися в поле. (Селевк)

Ступай, о государь, **ступай** на ратно поле,

Или погибнет все! **Ступай**, не **медли** боле. (Хорев)

Такие примеры можно множить. Вот выражения с существительными: *мрачная бездна, жизнь любезна, нежная любовь, горькие (горчайшие) слезы, потерянный покой, мучитель злой, сердце возмущенно, любезнейший сын, дочь несчастна, сладчайшая надежда, дух печальный, приятный сон, родительск(ий) гнев, праведный гнев, (пре)жалобный глас* и др.; идеомы с наречием типа *хоть на час, по всякой час*; и идиомы с глаголом, ср.: *горесть приключать, стократно умножать, спокойствия лишиться, терзать сердце* и т. п. В переводе «Селевка» также находим прилагательные, которые весьма распространены в сумароковских трагедиях, ср.: *дражайший, любезный, любезнейший*.

В рассматриваемом корпусе имеются также рифмы, которыми Сумароков впервые воспользовался в переводе «Селевка»:

Победа и престол, владычество и слава,

В мучениях моих безсильная забава. (Селевк)

Ища единыя недолгия забавы,

Ты должен наблюдать блаженство вечной славы. (Артистона)

Другой, которая для сей огромной славы

Отстала своя дражайшая забава (Артистона)

Для получения обычныя забавы

Ты с самой высоты величества и славы (Семира) [и др.]

Как путь свой потерял младенец в темной нощи,

Преходит во слезах блудя густыя рощи (Селевк)

Сделайте день сей темные вы ноши
И премените в дремучий лес рощи! (Цефал и Прокрис)

Скрывает небеса от глаз густая тень,
И мерзнет в жилах кровь, переходит ах! мой день.
Се адский муж зовет преплыти мрачну бездну,
И вопит мне: оставь, оставь днесь жизнь любезну. (Селевк)

И светлый радостями сей день
Преобратила в тень. (Цефал и Прокрис)

Паду в глубокую бед бездну:
Теряю днесь свою любезну (Цефал и Прокрис)

К тому же составная рифма в переводе «Селевка», «отмстит я / истребится», как представляется, находит аналог в «Альцесте»: «Не усташуся я / Доколе / Еще сильна рука сия».

В этот список параллелей можно добавить такие формульные синтаксические фразы, как существительное в дательном падеже + «причина»:

Всея мне горести **причина!** (Селевк)
Но больше думаю, что вся тому **причина** (Ярополк и Димиза)
Нам всем троим сей день стенания **причина** (Семира)
Прости, о государь! Вины сей я **причина** (Семира)
Что было лютыя напасти сей **причина?** (Артистона)
Измены моя лишь верность есть **причина**, (Артистона)
И что его сокрыть была сия **причина** (Гамлет)

Входит в него и императив «вспомни», стоящий в начале строчки и образующий одну хореическую стопу, распространяемый дополнением или подчиненным предложением:

Вспомни, чья я дочь несчастна,
Вспомни, как с тобой прощалась,
С какой горестью **просила**. (Селевк)

Но **вспомни** ты, того ль я, чтя тебя, ждала. (Хорев)
И **вспомни**, что и мы такие ж человеки (Хорев)
И **вспомни**, что о том с слезами я **просила**. (Хорев)
Ах! **вспомни, вспомни** те толь сладкия минуты! (Гамлет)

Этот оборот появляется и в сумароковских песнях, ср.:

Вспомни, как с тобой прощалась (Селевк)
Вспомни то время, как со мной прощалась (Песня 19)

Вспомни, вспомни прошедшие дни,
Вспомни жестокой любовь мою,
И что я слезы лью. (Песня 119)

Любовные песни имеют особое значение как практически единственный отечественный источник для оперной и трагической поэзии Сумарокова,²⁹ и, как утверждал И. З. Серман в своей книге «Русский классицизм», существует глубокая связь между «душевным голосом» в трагедиях и в песнях.³⁰ Можно было бы процитировать другие словесные совпадения перевода «Селевка» с песнями, но их намного меньше, чем в драматических произведениях. Частично это связано с различиями в жанре, стихотворных размерах и стиле.³¹

Хотя примеры, обсуждаемые в этой статье, представляют собой выборку и тем самым могут показаться случайными, взятые *en masse*, они демонстрируют развитие однородного поэтического стиля Сумарокова.³² Имевшее место движение от перевода к оригинальным текстам тем более важно, что оно происходило при зарождении нового русского литературного языка, когда, как вспоминал Сумароков, после его выхода из Кадетского корпуса «стихотворцев у нас еще не было и научиться было не у кого. Я будто сквозь дремучий лес, сокрывающий от очей моих жилище Муз, без проводника проходил. <...> Русским языком и чистотою склада, ни Стихов, ни Прозы, не должен я никому

²⁹ Возможное исключение — школьная драма, хотя там любовная тематика играет незначительную роль.

³⁰ Серман пишет, что «трогательность, способность вызывать у зрителей слезы сочувствия своим страданиям — таково было открытие, с которым вошел Сумароков в русскую литературу, и если заявка на эту „чувствительность“ была сделана им еще в песнях, то в полной мере осуществлено это было в трагедиях» (Русский классицизм: поэзия, драма, сатира. С. 138). «По сравнению с песнями Сумарокова, где основной темой была любовь и порожденные ею душевные состояния, он в трагедиях усложнил изображение души своего современника. При этом ему пришлось выйти за пределы частной жизни и частного интереса в сферу общих интересов и общественных страстей» (Там же. С. 125).

³¹ Трудность датировки песен — еще один параметр, затрудняющий выявление полной картины того, что на что повлияло.

³² Н. Ю. Алексеева рассмотрела вопрос, мог ли Тредиаковский перевести либретто «Селевка», и пришла к выводу, что доказательства в пользу Сумарокова, приводимые мной в этой статье, преобладают («Перевод на русский язык оперы „Селевк“ (1744): проблема атрибуции». Доклад на заседании Отдела русской литературы XVIII века ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, 30 мая 2019).

кроме себя...».³³ По указанной причине именно переводам предстояло сыграть первостепенную роль в создании и развитии драматического языка.³⁴

ПРИЛОЖЕНИЕ

Арии и хоры из «Селевка»³⁵

I. ii. Селевк

Ombra del Figlio mio

Se qui d'intorno stai
Ch'io ti tradisca mai

Non lo temer da me. (C.4)

О ты дражайшая любезна сына тень!
Неотступающа ни на единый день!
Отставь, отставь твой страх, еще
днесь подтверждаю:
Что только о тебе пекусь и помыш-
ляю. (С. 2)

I. iii. Хор

Viva l'illustre e forte
Felice Vincitor

Non Vincitor lo rese
La cieca ingiusta sorte
Ma solo il suo valor.
(Viva &c.)

Живи, цвети в победах. Не щастием
слепым
Враги твои валятся; одним плечом
твоим.
И самый больший страх
Есть мал в твоих глазах. (С. 3)

³³ Сумароков А. П. К бессмысленным рифмоторцам // Трудолюбивая пчела. Декабрь. 1759. С. 764; IX, 277—278. Речь здесь идет о зависимости трагедий Сумарокова от Расина. За свои «первые основания в русском языке» Сумароков благодарит отца и его учителя И. А. Зейкена.

³⁴ В разных жанрах отечественные прецеденты (если они существовали), так же как и иностранные, могли играть разную роль. Так, при создании драматического стиха Сумароков столкнулся с иными проблемами, нежели те, что, например, возникли при формировании языка оды у Ломоносова или у него самого при развитии пасторальной поэзии. О создании одического дискурса, см.: Алексеева Н. Ю. Русская ода: Развитие одической формы в XVII—XVIII веках. СПб., 2005. С. 173—187 (о языке од Ломоносова); о языке пасторали см.: Клейн И. Пути культурного импорта. Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. С. 19—215.

³⁵ Источники текстов: Bonechi G. Il Seleuco, Damma per musica... М., 1744; Бонекки Дж. Селевк. Опера представленная при Российском дворе в высочайший день коронования е. и. в. государыни Елисаветы Петровны...

Nelle più' dubbie Imprese
 Non hà per lui la Morte
 Spavento ne terror.
 (Viva &c.) (C. 5)

I. v. Дмитрий

Se mi vedo ognor sul ciglio
 Del German l'esangue aspetto,
 Se mi sento ognor nel petto
 Le sue voci risuonar.

Pietà chiede e vuol vendetta
 E mostrando il sen piagato
 Omai dice a te s'aspetta
 Il mio fato a vendicar. (C.11)

Нешастна брата зрак, во дни и в
 темной ночи,
 Всегда мне предстает пред омо-
 ченны очи,
 Всегда в моих ушах и жалобный
 ах! глас,
 Отмищения прося меня по всякой час,
 И открывает мне колики язвы ланы
 Вопящему, отмсти, отмсти крова-
 вы раны.

(C. 6)

I. vi. Вологез

Se del cor l'occulta pena
 Se vedessi il mio dolore
 Forse in te più che Stupore³⁶
 Desterei la tua pietà.

Mentre acquisto immortal Gloria
 Mille affanni ascondo in Seno
 e l'onor d'una Vittoria
 Più infelice ognor mi fà. (C. 13)

Каль [так!] сердцем ты прозря бо-
 лезнь могла познати,
 И тыбы ах! и ты днесь стала со-
 страдати.
 Победа и престол, владычество и
 слава,
 В мучениях моих безсильная забава.
 Сие величество, что днесь мя окру-
 жает,
 Еще мою печаль стократно умно-
 жает. (C. 7)

I, 7. Исмена

Dell' Idolo amato
 Il vago Sembante
 Sperai di goder

Я, ждущая конца толь бедствии
 [так!] пространных,
 Прельщалась наконец печалей не-
 сказанных

М., 1744. Номера страниц в скобках относятся к этим изданиям. Итальян-
 ский текст воспроизводится без изменений, за исключением замены буквы
 «f» на «s», где уместно. Пунктуация и правописание русского оригинала
 сохранены (NB. даже когда есть несоответствия, например «сердце»/«сер-
 це»); твердые знаки в конце слов опущены, «ять» меняется на «е» и «і» на
 «и». Квартет в конце второго акта не воспроизводится.

³⁶ В печатном тексте: «Seupore».

Ma l'empio mio fato
M'involò mi toglie
Si dolce piacer

Fedele e costante
L'oppresso mio core
Fra tanto timore
Non sa che temer. (C. 14)

I. ix. Димитрий

Ah ch'io divenni stupida
E più parlar non so.
Vorrei la pena esprimerti
Ma il labbro (ah Dio) non può;
E sol sa sfoga in lacrime
Il fiero mio dolor.

Se la mia sorte avverse
Ogni mio ben' rapì'
Gl' infausti rai del dì'
Deh' mi rapisce amor. (C. 21)

I. xi. Селевк

Vanne, ritorna al Campo
Dì, che la pace accetto.
Ma, che non cangio aspetto
O vinto, o vincitor.

Ombra del figli amato
Non credermi placato
Cadrà quell'empio estinto
Che ti trafisse il cor. (C. 23)

I. xii. Гикарн

Spesso l'uman pensiero
Nel giudicar s'inganna

Увидеть что люблю; но сердце утом-
ленно
По таковых бедах уж и того ли-
шенно.
Лишалась всего, дрожу лишь и не-
мею;
Но ах! уж никакой надежды не
имею. (С. 8)

Немилосердный рок все сердце мне
разшиб,
Пропала днесь вся мысль и разум
мой погиб.
Хочу изобразить болезнь мученья
злова,
Но не могу сказать ни одного ах
слова.
Сия несносна скорбь уста мне за-
творяет,
И очи во слезах неволей погру-
жает.
Судба! о зла судба несчастных душ,
Лишив меня всево, и жизни уж
лиши. (С. 11)

Ступай отсель, что медлишь доле?
Ступай и возвратися в поле.
Мирюся, только непременен,
В победах ли когда, иль пленен.
(Потом говорит сам про себя.)
О тень любезнейшего сына,
Всея мне горести причина!
О сын, ково я толь любил!
Не мни, чтоб я тебя забыл.
Поверь, что смерть твоя отмстится,
И твой убийца истребится. (С. 13)

Часто слабый человек в мыслях
путь теряет

Se pietosi il mio valore
 Proteggete eterni Dei
 Guiderete i passi miei
 Il Donor la Fedeltà. (C. 30)

И мой потерянный покой отдать
 возвратно.
 Вложив невинный гнев, о вы пре-
 вечны боги!
 Откройте все пути, и помощь
 вашу дайте.
 (C. 17—18)

II. v. Гикари

Sù i labbri d'una sposa
 Che sì gentil s'addira
 L'ira mi piace ancor.
 Se m'odia se m'offende
 Più l'alma mia s'accende
 Tutto m'ispira-amor. (C. 32)

Любя достойную моей супругой
 быти,
 Люблю ея всегда, хотя и презирает,
 Из уст ея и гнев противен быть
 не может.
 Упорности ея любовный жар су-
 губят,
 Все чувства днесь мои с душой и
 сердцем любят. (C. 20)

II. viii. Димитрий

Soffrirò la pena in pace
 Partirò dal regio ciglio
 So che sempre è reo quel figlio
 Che dispiace-al Genitor.
 Ma vedrai, che quanto orrore
 la viltà mi desta in petto
 tanto al cor m'è dolce oggetto
 Il coraggio et il valor. (C. 38—39)

Я все тобой терплю и все терпеть
 готов,
 И лишь осталось мне сокрыться
 от тебя.
 Родительск гнев всегда найдет
 свою притчину,
 И без вины вину взложить не
 щастну сыну.
 Уныньеж мерзко мне, и мерзок
 есть обман,
 От естества в крови гнев правед-
 ный мне дан. (C. 23)

II. ix. Селевк

Sento che m'arde in seno
 Lo sdegno et il furor:
 Saprò punirti indegno
 Saprò passarti il cor.
 Cadrò ma solo almeno
 Perfido non cadrò.

Я чувствую теперь терзающ гнев
 мне сердце,
 Отмщение спешит и грудь твоя
 пронзится;
 Хотяж и умереть мя должность
 привлечет,
 То знай, что не моя одна кровь
 потечет.
 А ты о варвар злой спокойствие
 отъемлешь,
 И беспокойный дух мученьем
 мучишь вечным. (C. 25)

Purché trafitto miri
 Un barbaro un Tiranno,
 Ogni più crudo affanno
 Costante sosterrò. (C. 40)

II. xii. Артениса

In mezzo all'armi e l'ire
Ricordati di me
Difendi il Padre mio
Pensa, che in quello Addio
Morir mi sento.

Di sì funesto istante
Vorrei spiegar la pena
Ma il labbro mio raffrena
Il fier tormento. (C. 46—47)

Посреди войны и гнева
Вспомни свою любезну.
Вспомни, чья я дочь несчастна,
Вспомни, как с тобой прощалась,
С какой горестью просила.
Но сердечного мученья
Не могу изобразить,
Только слезы то являют,
Как зло горестному сердцу.
(C. 31)

II. xiii. Вологез

Rendimi il mio riposo
Barbara forte ingrata
D'un alma sventurata
Abbi pietade almen
No che di tanti affetti
Non è capire un cor,
Nò, che non v'è dolor
Maggior di quei ch'bò in sen.
(C. 47—48)

Возврати мое спокойство,
О не милосерда доля!
И престань, престань смущати
Толь несчастливую душу.
Может ли вместить сердце
Много толь страстей различных!
Ах! и есть ли что на свете
Больше моя печали! (C. 31)

III. i. Димитрий

Spiega su gl'occhi miei
O dolce obliò di mali
Spiega le placid' ali;
E per brev' ora almen'...
Lasciami... respirar... (C. 56)

Лиши приятный сон моей пе-
чали,
Чтоб очи хоть на час лить слезы
перестали.
(C. 37)

III. vii. Вологез

Barbaro sì morrai
Ma di pietade indegno.
Dite chi vidde mai
Più forsennato sdegno
Più dispietato cor.
Se la cagion tu sei
Del tuo crudele affanno,
Non meriti Tiranno
Soccorso al tuo dolor. (C. 68)

Умри, мучитель злой, и сними в
ад с бесчестьем.
О можноть где сыскать такую в
свете ярость!
Когда ты приключил толикую
нам горечь,
Умри без помощи, нам жалости
не будет.
(C. 46)

III. viii. Селевк

Fosco velo ... il di m'oscura,
 Freddo gelo ... il sen m'inonda.
 Già di Lete ... in sulla sponda
 Viggo il pall do Nochier.

Scuoter già la near face
 Cento Larve intorno io miro,
 Sento già... Ma il labro tace...
 Si contonde... il mio pensier.
 (C. 70—71)

Скрывает небеса от глаз густая тень,
 И мерзнет в жилах кровь, переходит
 ах! мой день.
 Се адский муж зовет преплыти
 мрачну бездну,
 И вопить мне оставь, оставь днесь
 жизнь любезну.
 Какие виды мне пред глазами [так!]
 предстоят.
 И темным пламенем смущенный
 взор палят?
 Я чувствую . . . увы! Язык мой ом-
 левает.
 Лишаюся ума, и чувство погибает.
 (C. 47)

III. ix. Димитрий

Nocchiere che in mezzo all'onde
 Scherzo del flutto insido
 Mira da lungi il lido
 Spera toccar le Sponde
 Ma resta ancora in mar.

Se perde alfin la Speme
 Più non si lagna o geme
 Ma s'abbandona al vento
 E corre a nausragar.
 (C. 72)

Вручаюсь судьбе, как корабельщик
 в море,
 Носимый по волнам и ждущий
 смерти вскоре,
 Все снасти потеряв и погубив пра-
 вило,
 Кудыб ево корабль по ветрам не но-
 сило,
 Отчаен живота о нем уж не печется,
 И только ждущ конца к погибели не-
 сется. (C. 48)

III. x. Артемиса

Frà gl'opposti affetti miei
 Combattuta ognor m'aggiro
 E divisa (oh Dio) deliro
 Fra l'Amante e il Genitor
 Passo ognor di pena in pena
 Si funesta è la mia forte
 Che Sperar sol può la morte
 Un sollievo al suo dolor. (C. 73)

Душа моя страстями свирепо возму-
 щена,
 И нежная любовь днесь стала раз-
 деленна,
 Любовник и отец мне оба в сердце
 тверды.
 О боги, что за казнь! как вы не ми-
 лосерды!
 Нельзя ужé, нельзя слез горких оте-
 реть,
 К спокойствию одно осталось уме-
 реть.
 (C. 49)

III. xii Хор

Viva l'illustre e forte

[Хора нет.]

Felice vincitor.

Dalla sua mano in dono

Abbia di Syria il Trona

Un degno successor.

(Viva etc.)

(С. 76)

III. xiii Хор

Viva l'illustre e forte

Живи, цвети в победах, и проч. (С. 52)

Felice vincitor.

[Повторение хора из первого акта;

Dalla sua mano in dono

см. выше I. iii.]

Abbia di Syria il Trona

Il vero successor.

(Viva etc.)

(С. 79)

После III. iii³⁷

СЛАВА

Не можно ТЯ ИМПЕРАТРИЦА,
 Героем прежним уподобить.
 ТВОЕ ВЕЛИЧЕСТВО и храбрость,
 ТВОИ победы и щедроты,
 Их честь и память омрачают.
 Театр явив похвальна Князя
 Явил ТЕБЕ не для примеру,
 Но только лишь к ТВОЕЙ забаве.
 Ни действие, ни стихотворство,
 Глас звонкий Жительниц Парнаских
 ТЕБЕ подобия не сыщет.
 Похвальней такову ТЯ видя,
 Молчать и молча удивляться.

Молчите, дерские языки,
 Хвалить ЕЯ не ваше дело,
 Единой только мне удобно,
 Питающей мужей великих
 ЕЯ служительнице верной,
 Гласить ЕЯ вселенной имя.
 Краса! краса всяя природы,

³⁷ Этих заключительных хора и арии нет в итальянском оригинале.

Пример живых и честь бессмертных,
Хвала текущаго днесь века,
В ТЕБЕ святая добродетель
Всегдашне сонмище имеет,
ТВОЕ превосходяще имя
До самых вышних звезд восходит,
И ТЯ о МАТЕРЬ! отделяет
ТВОИМИ мудрыми делами
От человеческой природы;
А ТЫ, толику честь имуща,
Прими днесь имени драгому
И ТВОЕМУ незлобну нраву
Хвалу достойную по праву.

АРИЯ

Кто очи обратит на ТЯ, ИМПЕ-
РАТРИЦА,
Познает без труда, ВЕЛИЧЕСТВО
увидив,
Какой ТЫ похвалы во веки быть
достойна.

И зря ТЕБЯ богам подобну,
Почувствует в горящем сердце
Утеху, страх, любовь, почтение и
верность. (С. 52—54)