

Механизмы переложения “на наши (русские) нравы” итальянских оперных либретто

Стефано Гарзонио

Department of Linguistics, University of Pisa
Via S. Maria, 36, Pisa, Italy
e-mail: garzonio@ling.unipi.it

Abstract. *Stefano Garzonio. Mechanisms of adaptation “to our (Russian) customs” of Italian opera librettos.* The paper deals with the history of poetical translation of Italian musical poetry in the 18th century Russia. In particular, it is focused on the question of *pereloženie na russkie nrawy*, the adaptation to national Russian customs, of Italian opera librettos, cantatas, arias, songs and so on. The author points out three different phases of this process. The first phase, in the 1730s, coincides with the reign of Anna Ioanovna and it is linked to Trediakovsky’s translations of Italian intermezzos, comedies and to the first *opera seria*, *La forza dell’amore e dell’odio* (‘The force of love and hate’, 1736) by F. Araja and F. Prata; the second phase, in the period 1740–1770s, is characterized by a very varied production of translations and imitations, which undoubtedly influenced the general developing of Russian musical and dramatic poetry. It is during this period that *pereloženie na russkie nrawy* is introduced into dramatic genres and sometimes it is findable in musical poetry as well. The third phase, in the 1780–1790s, is linked with the activity of such poets-translators as Ivan Dmitrevskij, Michail Popov, Vasilij Levšin and is characterized by the new practice of performing operas in Russian translations. In the paper the different forms of *pereloženie na russkie nrawy* are pointed out, starting from the formal niveau of metrics and stylistics up to the adaptation of themes, places and realia.

В истории русской культуры XVIII века становление синкретического жанра оперного либретто тесно связано с усвоением иностранных художественных моделей и конкретных иноязычных текстов. В данном процессе одновременно переплетались как чисто художественные цели, так и официально-исторические и бытовые требования.

Становление оперного искусства в России осуществилось как новая форма художественного выражения, позаимствованная у Запада и связанная с коренными изменениями послепетровской России, для которой музыкальное и поэтическое искусства должны были исполнять новую официальную функцию. Итак, в течение краткого исторического периода музыкальная драматургия (мелодрама, опера-бюфф, кантата и т.д.) вместе с торжественными формами словесной поэзии стала занимать центральное место в культурной жизни страны, как при дворе, когда музыкальная драматургия отмечала самые торжественные события, так и в жизни русских дворян, которые завели собственные городские и усадебные театры. Впоследствии оперные спектакли стали исполняться в публичных театрах, как в двух столицах, так и в провинции.

Вопрос о переводе итальянских оперных либретто в России касается, с одной стороны, становления оперной модели русской музыкальной драматургии и, с другой, конечно, распространения конкретных текстов итальянской музыкальной драматургии. Процесс развивался неровно и противоречиво, что объясняется и природой жанра, а также его назначения. Во-первых, перед нами синкретическая форма текста, в которой равноценно выступают музыкальный и словесный пласт, во-вторых, сама природа жанра зависит от его функционирования в культуре. Исполнительский момент оказывается структурообразующим.

Из всего сказанного ясно видна вся трудность определения механизмов “склонения на наши (русские) нравы” (далее ПСНН) итальянской музыкально-драматической модели и конкретных оперных текстов.

Уже давно отмечено, что две фазы внедрения итальянских оперных либретто в России обусловили и две фазы их перевода на русский язык. Пока иностранные оперные труппы, в том числе и итальянские, исполняли свой репертуар на иностранных языках (это обычно бывало при дворе и на официальных мероприятиях), русские переводы носили чисто практическую функцию подстрочника для зрителей. Когда иностранный репертуар перешел к русским (обычно крепостным) труппам, и вообще, благодаря открытию публичных театров, оперы стали исполняться по-русски, проблема перевода иностранных текстов приобрела совсем другие черты (Левин 1996: 61–62). С одной стороны, ставился вопрос

о ритмическом соотношении музыкального и словесного переводного текста, с другой, вопрос о культурной адекватности перевода и, следовательно, о том, как он вписывается в процесс “склонения на русские нравы”, который установится в русской культуре послепетровского периода, начиная, по крайней мере, с 1760-х гг. Как известно, концепция о склонении на русские нравы получила развернутое теоретическое изложение в творчестве В. И. Лукина и чуть позже в работах А. Ф. Лабзина (Дерюгин 1995: 61–64), но анализ истории перевода итальянских оперных либретто может раскрыть небезыңтересные проявления этого культурного феномена.

Как отмечено выше, история перевода оперных либретто, в том числе и итальянских, на которых мы остановимся, складывается из нескольких фаз: на первом этапе это передача текстов подстрочником, а затем настоящий их перевод в новое культурное пространство. Несколько лет назад, учитывая разный характер переведенных текстов и разные подходы переводчиков, я предложил следующую периодизацию (Гардзонио 1988: 308–309):

Первая фаза — это появление итальянских музыкальных интермедий в комедийном репертуаре итальянских театральных трупп при Анне Иоанновне. Для истории русской литературы эта фаза интересна тем, что Третьяковский, переводя итальянские либретто прозой, арии старался передать стихами, накапливая таким образом ценный материал для создания русской легкой поэзии. Кроме того, не следует забывать, что данные переводы обогатили традицию народно-театральной поэзии.

Вторая фаза (1740–1770-е гг.) самая долгая и менее однородная. Это неровный процесс утверждения итальянского придворного театра, обеспечиваемый службой итальянских поэтов при русском дворе (Бонекки, Кольтеллини) или знаменитыми опера-буфф и опера-серия славнейших итальянских либреттистов (прежде всего Метастазиио и Гольдони). В этот период итальянская музыкальная поэзия несомненно повлияла, пусть даже и поверхностно, на развитие русской национальной поэзии и не только в зарождающейся опере (опера-серия Сумарокова и комические оперы 1770-х гг.), но и в жанрах легкой поэзии и *стихов на случай*.

В следующем десятилетии, в 1780-е гг., ярко выраженное стремление к созданию русского национального оперного театра (Княжнин, Матинский, Николев) дало повод для нового и более

серьезного интереса к итальянской опере. Именно эта третья фаза и является предметом нашего выступления. Она и есть фаза *склонения на русские нравы* иноземных опер, именно в этот период русские переводы итальянских музыкальных текстов становятся частью русской литературы, потому что они уже не просто сопровождают итальянский текст, а сами становятся текстом *исполняемым*.

Как уже упомянуто, итальянские либретто начали переводить во время царствования Анны Иоанновны, и первым значительным переводчиком выступил В. К. Трелиаковский. Его переводы интермедий и комедий точно отвечали требованиям подстрочника, однако, как я уже старался показать (Гардзонио 1995: 50–60), перевод либретто *Сила любви и ненависти* (*La forza dell'amore e dell'odio*, 1735) явился опытом уже другого характера, в котором переводы арий стремятся к некоторой оригинальности и охарактеризованы некоторой степенью *русификации*.¹ Это значит, что в данных текстах можно отметить некоторые элементы “перевода со склонением на наши нравы”, аналогичные элементам ПСНН, указанным А. А. Дерюгиным в кантемировских переводах из Анакреонта.

В этой связи интересно, например, отметить присутствие среди переводов Трелиаковского нескольких текстов, относящихся к морской теме: *Кормщик боязлив в море корабль правя* (№ 4), *Кто отведал штурм, хоть и убегаем* (№ 19), *Кажет тишину, бурю ж тая море* (№ 20). Тема морских путешествий была очень популярна в песенниках (см. анонимную песню *Буря море раздымает*) и часто встречается и в оригинальной поэзии Трелиаковского (Позднеев 1958: 88). Переводы Трелиаковского прекрасно вписываются в эту специфическую традицию русского канта XVIII века.

Кроме того, почти все переводные арии можно отнести к жанру любовной песни. Как известно, именно в этом жанре Трелиаковский уже в книге *Езда в остров любви* старался создать новый поэтический язык и, в частности, эквиваленты французской

¹ Как давно установлено, оригинальное либретто принадлежит поэту-дилетанту, последователю Метастазии Франческо Прата. Трелиаковский перевел либретто с французского перевода, однако текст сопровождает итальянский подлинник, и нетрудно предположить, что стихотворные вставки учитывали итальянский текст. В самом деле, в русском издании либретто читаем: “Речи переводил с французской прозы, и в ариях приводил токмо в падение без рифм В. Трелиаковский” (Трелиаковский 1736: 7).

галантной фразеологии. В этой перспективе Тредиаковский нашел в переводе импульс для создания новых поэтических выражений и сочетаний, стремясь передать шаблонные поэтические формулы итальянского оригинала: *жестокость любит, отдай страстям вольность, сердцем трепещу с страха, киньте свою страсть, не могу любить вас* и т.д.

Конечно, данные переводы не много добавляют к поэтическому портрету Тредиаковского, но свидетельствуют о том, что поэт пользовался даже практикой подстрочника для личного поэтического эксперимента и, следовательно, на данные переводы надо смотреть не просто как на переводы-подстрочники, но как на элементы русской национальной стихотворной традиции.² Если пока трудно говорить о “переводе со склонением на наши нравы”, то, до известной степени, можно выявить в переводе Тредиаковского некоторые черты “жанрового обрусения песенных текстов”. Как подчеркивала Т. Ливанова, русская знать, которая слушала итальянскую оперу Арайи, знакомилась с содержанием оперы “через посредство Тредиаковского и его литературной манеры” (Ливанова 1952: 52). Именно литературная манера перевода определила жанровый характер текста, его обрусения, как, например, в случае следующей арии, которую прекрасно можно отнести к форме любовного канта русской бытовой поэзии:

Бедной горе мне! Вся крушусь без меры,
Равно как всегда горлица печальна,
Друга что ища узрит что пойман.
Так иду искать и я мужа в узах.
Горлица всегда, он где, прилетает,
А потом опять к своему жилищу.

Конечно, мы не знаем, жили ли такие тексты самостоятельной жизнью и исполнялись ли отдельно (сам факт, что они не встречаются в песенниках свидетельствует о том, что вряд ли они вошли в обиход песенной традиции), но стремление к этому очевидно.

Дальше стоит обратить внимание на перевод либретто *Титово милосердие* Метастазиио. Перевод относится к 1742 году и при-

² К сожалению, точными данными о предназначении перевода мы не располагаем и, например, заманчивое предположение В. Чешихина (1905: 42), согласно которому *Сила любви и ненависти* исполнялась и на русском языке (тогда перевод Тредиаковского можно было бы считать первым образцом *opera-seria* на русском языке) не нашло серьезных фактических подтверждений.

надлежит Ивану Меркурьеву.³ В своем переложении Иван Меркурьев применяет силлабический стих: александрийский стих с парной рифмовкой в тексте драматического действия, разные силлабические размеры в ариях.

Что касается тринадцатисложника, то Меркурьев строит свой стих по образцу кантемировского стиха, далеко от силлабики итальянского оригинала и в то же время далеко от реформированного героического стиха Третьяковского (Гардзонио 1989: 113).⁴ Стоит, например, отметить присутствие разноударных рифмовок (вЕликого-такОго, Образом-рАзом). Рифмовки эти ближе стиху XVIII века и точно придают стиховорному переводу определенный архаизованный характер, но безусловно в русском духе. Что-то в роде перевода “со склонением на на наши *старинные* русские нравы”. Данное обстоятельство явно указывает на то, что и метрический уровень прекрасно вписывается в поэтику “склонения на русские нравы”. Не случайно многие отрывки перевода Меркурьева перекликаются со стихотворной традицией русского барокко, что обусловлено, как ни странно, самой античной тематикой.

Но разнородный характер такого типа переводов предоставляет и другие элементы склонения на национальные нравы совсем иного порядка. Приведу интересный случай. Меркурьев переводит арии разными силлабическими размерами, а хоры разносложными безрифменными стихами. Тут он применяет что-то вроде “дольника” *ante litteram*. Вот любопытный пример:

Храните о боги стражие!
 Благополучье римско.
 В Тите правдимом. Сильном
 Честь нашего века.
 Вы бессмертные Лавры
 На Цесарской на главе,
 Вы берегите в Риме
 Всякое счастье его.

³ Опера *Титово милосердие* с музыкой немецкого композитора И. А. Гассе была поставлена в Москве 29 мая 1742 года по случаю коронации императрицы Елисаветы Петровны (Mooser 1948: 187–197). Об Иване Меркурьеве (ум. в 1748 г.) см. статью В. П. Степанова (1999: 285).

⁴ В статье приводятся данные о ритме и цезуре стиха Меркурьева в сравнении с данными по русскому силлабическому стиху XVIII века, полученными М. Л. Гаспаровым (стр. 126).

В данном тексте стоит обратить внимание на стих “*На Цесарской на главе*”, где повтор предлога *на* кажется подсказан фольклором. Перед нами явный прием ПСНН. Напомним, что традиция переводить хоры тоническим стихом утвердилась позже и с этой точки зрения перевод Меркурьева является интересным антецедентом.

Как уже отмечено, перевод Меркурьева служил лишь подстрочником для высокопоставленных зрителей спектакля. Он не получил никакого прямого применения в постановке оперы Гассе и, следовательно, не относится к сфере функционирования словесно-музыкального текста и его перевода в другое культурное пространство, что на самом деле является определяющей чертой приема ПСНН. Однако, в связи с постановкой оперы *Титово милосердие* можно отметить любопытный случай ПСНН, который я бы назвал “переводом со склонением на русские буквы”. О постановке *Титова милосердия* рассказывает Якоб фон-Штелин в своих *Известиях о музыке в России*:

При первой оперной репетиции мне показалось смешным, что император Тит должен сам петь со своими друзьями и 3 остальными действующими лицами [...] встречающийся по ходу действия хор или хвалебную песнь своей собственной доброты. Когда императрице было представлено неприличие такого положения, она приказала взять придворных певчих в оркестр для того, чтоб они пели встречающиеся хоры. Так это и было исполнено. Итальянские слова были подписаны русскими буквами под 4 голосами, и более 50 избранных певцов обучались на репетициях оперы пению этих хоров необычайной силы и прекрасного действия [...]. (Штелин 1935: 111)

Эпоха расцвета итальянской опера-серия в России связана с возвращением Ф. Арайи в 1742 году — он уехал было из России в 1738 г., — когда композитор привез с собой новых певцов, инструменталистов, либреттиста Дж. Бонеки и декоратора Д. Валериани. За время своего пребывания в России Дж. Бонеки сочинил 6 либретто к операм Арайи для русского двора. Все его либретто переводились на русский.

Именно с этими переводами, по мнению И. З. Сермана (Серман 1963: 117 и сл.), связана полемика Ломоносова во II части *Риторики* 1747 года (*О изобретении витиеватых речей*) против “нынешних” писателей, которые “меньше стараются о важных и зрелых предложениях, о увеличении слова чрез распространение или о движении сильных страстей, нежели о витийстве”. Как отмечает Серман, в рукописи ломоносовской *Риторики* после

слова нынешние следовало, потом зачеркнутое, “итальянские”, что и привело ученого к выводу, что Ломоносов выступал именно против итальянских поэтов на службе русского двора. Напомним, что все либретто Бонеки *Соединение любви и брака* (1745), *Сципион* (1745), *Митридат* (1747), *Беллерофонт* (1750), *Евдоксия венчанная* (1751), кроме одного, *Селевк* (1744), переведены прозой (скорее всего А.В.Олсуфьевым). Поэтому, перевод *Селевка* приобретает особенное значение. В нем впервые итальянские тексты переведены силлаботоникой, ямбом и хореем, что с очевидностью, как отмечает Серман, соотносит перевод с известным спором 1743 года об эмоциональном превосходстве одного из двух главных размеров силлаботоники. С этой точки зрения, перевод *Селевка*, который Штелин приписал Сумарокову (хотя Новиков в своем *Опыте Исторического словаря о российских писателях* указал на Олсуфьева), занимает особое место в поисках возможностей функциональной передачи силлабического стиха в русской стихотворной культуре. Проблема эмоциональной окраски метра, его стилистической природы тесно связана с проблемой передачи национального русского духа. В этом смысле перевод *Селевка* носит характер ПСНН, тем более, что стилистика текста перевода явно соотносится с ранними трагедиями Сумарокова (Серман 1963: 131–132).

Итак, в первой фазе истории усвоения итальянских либретто в России элементы ПСНН можно отметить лишь в стремлении передать функционально, а не формально, фонологические и языковые принципы строения текста, от метрики до стилистики. В самом деле, пока главная черта ПСНН: замена реалий оригинального текста русскими — почти не встречается (за исключением некоторых деталей в интермедиях и комедиях переведенных Тредиаковским в 1732–1733 гг.).

С другой стороны, до начала 1780-х годов переводы итальянских либретто продолжают служить подстрочником для зрителей, так как оперы-серия и оперы-буфф все время исполняются на итальянском языке. Это не значит, что сами переводы не носят элементов русификации, но, очевидно, присутствующие элементы русификации не касаются функционирования текстов в культуре. Необходимо отметить, что и итальянские композиторы кое-где пробовали внести в свои музыкальные сочинения элементы русской музыкальной культуры (мелодии, песни, танцы и т.д.), что придавало исполняемому на итальянском языке тексту некоторый характер ПСНН. По этому поводу стоит привести

известный отрывок из мадригала Сумарокова, посвященного Франческо Арайе и его музыке первой оригинальной русской оперы *Цефал и Прокрис*. Поэт утверждает:

Арайя изъяснил любовны в драме страсти
И общи с Прокрисой Цефаловы напасти
Так сильно, *будто бы язык он русский знал*,⁵
Иль паче, будто сам их горестью стонал.

Тут важно подчеркнуть, что в то время как для драматического театра ареной для ПСНН была комедия, для музыкальной поэзии (и не только итальянской) ареной для применения ПСНН стала опера-буфф. Очевидно трагедия и опера-серия с их жесткими историческими рамками и торжественно-патетическим тоном не допускали приема русификации. Это, конечно, не исключает того, что в оригинальном творчестве вскоре стали появляться русские аналоги знаменитых иностранных пьес, но это уже проблема другого порядка и относится скорее к трагедии, а не к опере-серии, которая в России не получила особого самостоятельного развития.

Наоборот, как в комедии, понимаемой в трактовке Лукина и Лабзина, так и в опере-буфф, в ее переводах и переделках, отмечаются многочисленные примеры ПСНН. Это касается в первую очередь итальянской оперы-буфф, хотя потом, как мы знаем, в России в оригинальном творчестве русских поэтов-либреттистов утвердилась скорее всего французская форма *comédie mêlée d'ariettes*, а не итальянская *opera buffa*, правда с некоторыми исключениями. Данное обстоятельство не исключает того, что итальянские оперы-буфф переводились и исполнялись на русском языке, и что даже в определенных кругах именно жанр опера-буфф котировался больше, чем сама национальная форма комедии с ариями.

Конечно и в этой фазе, связанной с творчеством таких переводчиков как И. А. Дмитриевский, В. А. Левшин, И. Виен и др., проблема переложения текстов на русское культурное пространство касалась по большому счету фонологического и стилистического уровней. На этом фоне следует указать на самый главный элемент ПСНН, а именно: применение русских реалий как приема полного культурного усвоения переведенных текстов. С точки зрения вопроса ПСНН итальянских либретто значитель-

⁵ Курсив — мой, С. Г.

ную роль играли переводы “комических драмм” К. Гольдони,⁶ связанные с деятельностью антрепренера Локателли, хотя с художественной точки зрения все эти переводы не особенно ценны. Действительно, их ролью было ознакомление русских зрителей с интригой и характерами действующих лиц, но в ходе переложения переводчики старались как можно более приблизить текст к кусам и восприятию русского зрителя.

Данный процесс явно совершается в комедиях, которые исполнялись уже на русском языке. Приведу пример. В переводе комедии *Домашние несогласия* (*I puntigli domestici*, 1752), изданной в Санкт-Петербурге в 1773, переводчик переносит действие комедии из Неаполя в Москву и превращает итальянских аристократов в русских помещиков (Горохова 1967: 336–339).

Поэтому неслучайно настоящий ПСНН либретто отмечается именно тогда, когда сами оперы стали исполняться на русском языке и не столько в придворных театрах, сколько в репертуаре публичных и частных (городских и усадебных) театров.

И этот процесс связан с именем Гольдони, но также с одним из создателей русского национального театра, Иваном Дмитриевским, который в 1782 перевел оперу-буфф *Добрая девка*. Опера эта была поставлена на русском языке в Кусковском театре князя Шереметева в том же году (Морков 1862: 33).

Последующие переводы итальянских оперных либретто делались для их постановки на русском языке. Переводы должны были, с одной стороны, отвечать ритмическим требованиям музыки (простой подстрочник был уже недостаточен), с другой, старались перенести весь культурный комплекс реалий действия и характеров в новое, русское культурное пространство.

Здесь я бы хотел привести некоторые примеры из рукописных материалов, мною изученных и описанных в предыдущих публикациях. Возьмем перевод Дмитриевского оперы-буфф Андреи-Саккини *L'avaro deluso* (Обманутый скупец).⁷ Перевод, — о нем упоминает А. Каратыгин в своем “Театральном Журнале”

⁶ О русских переводах из Гольдони в XVIII веке см. Горохова (1967: 307–352).

⁷ Перевод хранится в разных московских и петербургских архивах. Я пользуюсь здесь рукописями, хранящимися в отделе рукописей РГБ в Москве (ф. 11 Апраксиных музыкальный), в архиве Центрального государственного музея Музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ф. 187 фонд Воронцовых) и в отделе рукописей НГБ в Санкт-Петербурге (ф. 550). Ср. Гардзонио 1996: 223–225.

(Всеволодский-Гернгросс 1923: 118–119), является интересным примером ПСНН, начиная с переложения имен персонажей. Опера пользовалась большой популярностью: первый раз в русском переводе она была поставлена в Петербурге труппой Российского театра 25 мая 1789 г. в Деревянном театре, в 1792 в Москве в Петровском театре (Келдыш Ю. В., О. Г. Левашева, А. И. Кандинский, 1985: 392, 394).

Русский переводчик переделывает текст оригинала, прибегая к некоторым обычным оборотам русской комической оперы и к русскому просторечью по образцу либретто Аблесимова, Матинского и Княжнина. Вот, например, как русифицируется, почти в духе державинской оды, следующее описание итальянской кухни. Итальянский текст:

Signor Oste non crediate,
Che in un po' di refezione
La metà delle mie entrate
Qua vogli'io sacrificar.
Due grasse zuppe; erbaggi, e pasta?
No signore, che una basta.
Sei piccioni in fricassé!
No signor non fan per me,
Due capponi? Basta un pollo.
Signor Oste a rompicollo
Mi vorreste fare andar.
Beccafichi e buone orfelle
Ah, ch'io vedo, che la pelle
Mi vorreste scorticar.⁸

В русском переводе текст превращается в забавное противопоставление русской и французской кухни:

Нет, хозяйин, нет не мысли,
Дураком меня не числи,
На излишнюю еду [...]
Денег тратить не хочу.
Как три супа и три жаркие
Все излишни то пустые.
Пять рагу, пять фрикасе
Не здорово это все.
Сладки торты и пастеты,
Сладки торты и конфеты,
Студень с квасом и щи да кашу,

⁸ Цитирую из *Il don Calandrano*, *Dramma in musica* di A.Sacchini, Firenze, 1781, p.11.

Да еще хоть простоквашу,
 Должен к ужину подать.
 Фрукты, груши и ананасы,
 Знать ты хочешь за припасы
 Кожу всю с меня содрать [...].⁹

Еще пример совсем другого порядка, но тоже весьма красноречивый. Арии популярных переводных опер Да Понте *Дианино древо* (1792) и *Редкая вещь* (1792) (музыка принадлежит Солеру-и-Мартин, переводчик — опять И. Дмитриевский), благодаря включению в песенники, стали переходить в быт и в городской фольклор. Но тут ПСНН пошел еще дальше, благодаря перестройке их функционирования в культуре. Имеется в виду примечательный случай *Самого новейшего отборнейшего Московского и Санкт-Петербургского песельника, собранного из лучших и ныне употребительнейших песен* (Москва, 1799, 1803²), изданного купцом С. И. Комиссаровым. Тут арии двух опер сопровождаются указаниями об их повседневном, домашнем исполнении. Вот некоторые примеры:

Из оперы *Дианино древо*, для тех, кои бывая в отсутствии с любовницею, вспоминают ее красоту. Поется страстным голосом: *Сердце все...*

Сила любви для тех, кои ничего в свете важнее любви не почитают, голосом веселым: *Все в свете мученье...*

Сею песнею можно любовникам обещать скорее соединение. Поется голосом, надежду обещающим: *Луч ясный счастья...*

Для девушек зрелых лет, голосом означающим нетерпеливость: *По моим уж зрелым летам...*

Для тех, кои борются с страстями. Приятность сей песни заключается как в голосе, так и в словах; она поется смятенным, дрожащим голосом: *О боги! Я в смятеньи!...*

Для такого любовника, кой все ласки истощил пред своею любовницею тщетно. Отчаянным голосом и показывающим печаль, поется: *Не сердце, камень носит твердый...*

Ария жалоба на наклонность любовницы, тихим и унылым голосом: *Рок! Почто ко мне нещастну...*

Такого случая не случится никогда, и для того будто ее и употребить нельзя. Употребляйте; она поется очень весело: *Оплеуха! В день самой свадьбы...*

Для девиц красивых и богатых, имеющих несчастье не быть замужем, голосом унылым: *Странна вещь и не щастлива...*

Переход оперных текстов в быт и в полуфольклорные жанры и их изменение в этом процессе до неузнаваемости свидетельствует об

⁹ ГРБ, ф 11 муз, п. 19, № 1–2, лл. 49–53.

их полной русификации, об их полной перекодировке в новом культурном пространстве. К данному случаю относится знаменитая песня *На толь, чтобы печали*, которая встречается в рукописных песенниках до конца XIX века (Финдейзен 1905: 8) и которую включает И. С. Тургенев в роман *Новь* (эпизод супругов Субочевых). На самом деле перед нами популярная ария из оперы Паизиелло-Паломбы *La Molinara* “*Nel cor più non mi sento*” (*Мельничиха*). Анализ оригинального и переводного текстов, итальянского и русского, показывает полное ритмическое совпадение и явную тематическую схожесть при совершенно вольной передаче текста. Таких случаев в истории русской музыкальной поэзии много. Напомню уже относящийся к последующей эпохе случай романса *He любил он!*:

Он говорил мне:
Будь ты моею,
И стану жить я.
Страстью сгорая.
Прелесть улыбки,
Нега во взоре
Мне обещают
Радости рая....

На самом деле перед нами перевод известной итальянской песни *Non t'atava* (авторы Дел Прете-Гуерчия). Романс исполнила В. Ф. Комиссаржевская на сцене Александринского театра, как романс Ларисы Огудаловой в пьесе А.Островского *Бесприданница* (1896) а потом Н. Алисова в фильме-экранизации пьесы Я. Протозанова (Петровский, Мордерер 1997: 314).

Практику ПСНН, переделок и подражаний следует соотносить и с историей оригинальной русской комической оперы. Тут много интересных случаев тематической цитатности и совпадения. Стоит, например, отметить явную тематическую и формальную схожесть известной комедии М. Матинского *Санкт-Петербургский Гостинный двор* (1779) с переводным текстом либретто *Венецианская ярмарка* (1791, перевод из *La Fiera di Venezia* — авторы Салиери-Боккерини). Переводчик итальянского либретто (скорее всего врач Иван Виен) в ходе перевода на русские нравы имел перед глазами опыт и успех пьесы Матинского.

Здесь разные товары
 Ступайте бояры
 Угодно ли что
 Выбирайте у нас.
 Здесь дешево все
 Не обманем мы вас...
 Бауты, браслеты
 Ранеты
 Бисквиты с корицей
 Шиньоны, фуфайки с петлицей...
 Лимоны, отласы
 Вот шпаги...Здесь часы...¹⁰

В заключение хотелось бы добавить, что вопрос о ПСНН музыкальных либретто не может быть досконально изучен, не уделив особого внимания синкретическому характеру этих текстов. Здесь проблема функционирования текстов в культуре тесно связана с их исполнением. Любое суждение без учета музыкального оформления текстов не является полным. Из этого следует, что дальнейшая цель изучения переводных либретто — это их соотношение с музыкальным текстом и, в частности, вопрос о ПСНН данного музыкального текста. Так опять возникает давний вопрос о сотрудничестве литературоведов и музыковедов, без которого настоящий культурологический подход невозможен.

Литература

- Всеволодский-Гернгросс, В. Н. 1923. *И. А. Дмитриевский: Очерк истории русского театра*. Берлин: Петрополис.
- Гардзонио, С. 1988. Русские стихотворные переводы и перелелки итальянских оперных либретто (конец XVIII века). *Europa Orientalis 7* [Contributi Italiani al X Congresso Internazionale degli Slavisti (Sofia, 1988)]: 307–320.
- 1989. Стих русских поэтических переводов итальянских оперных либретто: XVIII век. *UCLA Slavic Studies* (Special issue: *Russian Verse Theory. Proceedings of the 1987 Conference at UCLA*) 18: 107–132.
- 1995. Тредиаковский — переводчик итальянских музыкальных пьес (Либретто оперы Сила любви и ненависти). *Славяноведение* 1: 50–60.
- 1996. Заметки по истории русской музыкальной поэзии. In: *XVIII век 20*. Санкт-Петербург: Наука, 223–230.
- Горохова, Р. М. 1967. Драмагургия Гольдони в России XVIII века. In: *Эпоха просвещения. Из истории международных связей русской литературы*, Ленинград: Наука, 307–352.

¹⁰ ГРБ, ф 11 муз, п. 28, № 1, лл. 150б–25.

- Дерюгин, А. А. 1995. *Содержание переводческого приема “Склонение на наши (русские) нравы”*. *Известия Академии Наук, Серия Литературы и языка* 54 (5): 61–64.
- Келдыш, Ю. В.; Левашева, О. Г.; Кандинский, А. И. (отв. редакторы) 1985. *История русской музыки*. Москва: Музыка, т. 3.
- Левин, Ю. Д. (отв. редактор) 1996. *История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVII век. Том II. Драматургия. Поэзия*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Ливанова, Т. 1952. *Русская музыкальная культура XVIII века*, Москва: Государственное Музыкальное Издательство.
- Mooser, R.-A. 1948. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle*, t. 1. Genève: Mont-Blanc.
- Морков, В. И. 1862. *Исторический очерк русской оперы с самого его начала по 1862 год*. Санкт-Петербург: изд. М. Бернарда.
- Петровский, М.; Мордерер, В. (сост.), 1997. *Русский романс на рубеже веков*. Киев: Оранга-Пресс.
- Позднеев, В. В. 1958. *Рукописные песенники XVII–XVIII вв. Ученые записки Московского Гос. Заочн. Института*, т. 1. Москва.
- Серман, И. З. 1963. Ломоносов и придворные итальянские стихотворцы 1740-х годов. In: *Международные связи русской литературы*. Москва-Ленинград: Изд. Академии Наук СССР, 112–134.
- Степанов, В. П. 1999. Иван Меркурьев. In: *Словарь русских писателей XVIII века*, вып.2. Санкт-Петербург: Наука, 285.
- Третьяковский, В. К. 1736. *Сила любви и ненависти*. Санкт-Петербург: Печ. при Имп. Академии Наук.
- Финдейзен, Н. 1905. *Русская художественная песня (романс)*. Санкт-Петербург: Изд. М.Юргенсона.
- Чешихин, В. 1905. *История русской оперы*. Москва.
- Шгелин, фон Я. 1935. Известия о музыке в России. In: *Музыкальное наследство*. (Сборник материалов по истории музыкальной культуры в России, вып. 1.) Москва: ОГИЗ-МУЗГИЗ.

Itaalia ooperilibrétode “oma (vene) kommetele vastava” üंबरпанеку mehhanismid

Artiklis on vaatluse all itaalia muusikalise luule tõlkimise ajalugu Venemaal 18. sajandil. Põhjalikumalt käsitletakse itaalia ooperilibrétode, kantaatide, aariate, laulude jms. *oma kommetele vastava üंबरпанеку* küsimust. Autor eristab selles protsessis kolme faasi. Esimene faas hõlmab 1730-ndaid aastaid, mil Anna Ioannovna valitsemisajal tõlkis Trediakovski itaalia intermezzosid, komöödiaid ja esimese *opera seria* “Armastuse ja vihkamise jõud”. Teine faas kätkeb perioodi 1740–1770-ndad ja sellele on iseloomulik erinevate tõlgete ja imitatsioonide voog, mis kindlasti mõjutas vene muusikalise ja dramaatilise luule üldist arengut. Just sel perioodil kandub *oma kommetele*

vastav ümberpanek draamažanritesse ja on täheldatav ka muusikalises luules. Kolmas faas haarab 1780–1790-ndaid, on seotud selliste luuletõlkijatega nagu Ivan Dmitrevski, Mihhail Popov, Vassili Levšin, ning seda iseloomustab ooperite uus transformeerimispraktika vene tõlgetes. Artiklis eristatakse *oma kommetele vastava ümberpaneku* erinevaid viise alates meetrika ja stilistika tasandist ning lõpetades teemade, tegevuspaikade ja reaaliade adapteerimisega.