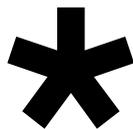


ШТУДИИ



Лев Бердников. Стихи для Анны Иоанновны.
История одного посвящения
Григорий Кружков. По ту сторону чуда. Два эссе

Лев Бергников

СТИХИ ДЛЯ АННЫ ИОАННОВНЫ

История одного посвящения

До нас дошла уникальная брошюра XVIII века большого «подносного» формата. Единственный сохранившийся ее экземпляр находится в Отделе редких изданий Библиотеки Российского Государственного архива древних актов (инв. 6625). У брошюры три титульных листа — на итальянском, русском и немецком языках. На русском титуле значится: «Прославляя высокий день рождения всегда августейшая Анны Иоанновны великия государыни императрицы и самодержицы всероссийския и прочая, и прочая, и прочая. В знак всенижайшаго и всепокорнейшаго поздравления приносит Иосиф Аволио. В Санктпетербурге Генваря 28 дня, 1736 года. Печатано при Императорской Академии наук». Здесь помещены два итальянских панегирических сонета и их стихотворные переводы на русский и немецкий языки. Тексты эти совершенно обойдены вниманием исследователей. Даже литературовед Е.А. Погосян в своей содержательной и, казалось бы, исчерпывающей монографии «Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг.» (Тарту, 1997) их не учла и констатировала: «Ни одного печатного панегирика от имени частного лица в период с 1734 по 1740 г. напечатано не было». Между тем названные сонеты были преданы тиснению и поднесены Анне Иоанновне именно частным лицом, что несколько меняет картину придворной жизни того времени. И сей панегирик был благосклонно принят императрицей (а это редкая честь!) и только с ее высочайшего дозволения мог быть напечатан, по-видимому, на кошт автора.

О нем же, Иосифе (Джузеппе) Аволио, сохранились лишь отрывочные сведения. Он прибыл в Россию в 1731 году вместе со своей женой, оперной примой Кристиной-Марией Аволио (в девичестве Грауманн), обладательницей замечательного колоратурного со-

прано, которая более известна. Уроженка г. Франкфурта-на-Майне, она начала певческую карьеру в Праге, в оперном театре графа фон Спрока, затем выступала в Гессен-Касселе, где и вышла замуж за итальянского музыканта-инструменталиста Аволио. В 1727–1728 гг. супруги подвизаются в Брюсселе; в 1729 г. они гастролируют в Гамбурге; в 1730–1731 гг. опять выступают в Праге; и, наконец, в 1731 г. приезжают в Москву, где Кристина-Мария была подвергнута испытанию. В официальном донесении императрице от 10 сентября 1731 г. сообщалось на ее счет: «хороший голос». После этого супруги переезжают в Северную Пальмиру, где надолго обосновываются и выступают в составе придворной театральной труппы. Первоначально Аволио значился в документах «на ролях любовников» и «поэтом», но постепенно круг его обязанностей заметно расширяется, и он становится главным администратором («ректором») придворных комедиантов. Он «изобретает» бутафорские принадлежности для спектаклей и ведает их изготовлением, представляет счета для выплаты жалования актерам и всем, занятым в подготовке комедий и интермедий.

Характерно, что свое поздравление монархине он не подписывает презренным именем «раб», как это было общепринято в ту эпоху (и отменено только императрицей Екатериной II). Ведь Анне Иоанновне всегда присягали с такими словами: «Хочу и должен... верным, добрым и послушным рабом и подданным быть». Кстати, так уничижительно аттестовал себя в подносных одах императрице и В.К. Третьяковский. Конечно, Аволио был иностранцем на русской службе, что делало его положение в сравнении с россиянами несколько более независимым. Однако в этом может быть усмотрена и сознательная позиция автора сонетов, ибо вопреки устоявшемуся мнению о невысоком статусе актера-профессионала в России в первой половине XVIII века, современники свидетельствуют об обратном. Так, посетивший Петербург во времена Анны Иоанновны датчанин Педер фон Хавен отмечал, что придворные комедианты «получали очень большое жалование..., не жалели денег, а вели себя как высокие господа». Кроме того, поднесение сонетов на трех языках призвано было продемонстрировать высокий авторитет русской императрицы, ее огромное влияние на судьбы Европы и всего мира. И то обстоятельство, что сочинил их не «послушный раб», а вольный итальянец, как раз отвечало этой задаче.

Хотя упоминаний о сонетах в печати того времени не найдено, очевидно, что они были включены в придворный церемониал по случаю дня рождения императрицы и непосредственно с ним соотносились. Ведь, как отмечал Г.А. Гуковский, «поэзия, художественная литература вообще в это время не существовала сама по себе; она фигурировала как элемент синтетического действия, составленного живописцем, церемониймейстером, портным, мебельщиком, актером, придворным, танцмейстером, пиротехником, архитектором, академиком и поэтом — в целом образующим спектакль императорского двора».

Логичнее всего предположить, что перевод сонетов на немецкий язык был выполнен Я.Я. Штелиным (1709–1785). Он прибыл в Россию летом 1735 г. как инвентор иллюминаций и с зимы 1735/1736 гг. писал оды на торжественные случаи, претендуя на роль придворного поэта. Штелин знал итальянский язык, был непосредственно связан с Аволио (показательно, что академик А.А. Куник даже высказал предположение, что Аволио и Штелин — одно и то же лицо). Именно через Аволио Штелин получал комедии и интермедии, которые переводил на немецкий язык для Анны Иоанновны (она не понимала по-итальянски). В немецком тексте сонетов мы находим характерное для поэзии Штелина определение Анны как «героини», а также прославление ее «доброт» (die Tugend), переводимое Третьяковским как «добродетели».

Мы, однако, сосредоточимся на русских переводах сонетов, их художественных особенностях и историко-культурном смысле. Приведем тексты:

СОНЕТ I

*Что за гласы слышу я восклицаний многи?
И людей Двор весь полки что сей окружают?
С торжеством не тот ли День идет светл в чертоги,
Добры россос что сердца в радость посвящают?
Тот, поистине День; тот: все цветут дороги,
Верны подданы сие громко отвечают;
И при АННЕ, веселясь, чрез приветствий слогИ
Благодарн вопль от души Богу воссылают.
Кто не весть уже сего, Державнейша АННА!*

*Как за милость ТА ТВОЮ хвалит вся Вселенна?
Добродетелей бо всех отрасль ТА избрана!
Праведно хвалою ТЫ сей так везде почтенна;
То всяк знает о ТЕБЕ, что, о УВЕНЧАННА!
Скоро зришься в мире коль, толь и ворууженна.*

СОНЕТ II

*Здравствуй, ГЕРОИНЯ, в век! Здравствуй, о! Преславна!
Се к ТВОИМ Азия вся ногам припадает,
Что нрав стал быть тверд ТОБОЙ бывший в ней издавна;
Отдая же честь ТЕБЕ, себя почитает.
Мала есть сего еще? Птица двоеглавна,
Что порфиру всю ТВОЮ тако украшает,
И Европе всей уже есть надежда явна:
Мало есть сего еще! Кто так смел вещает?
Мало будет пусть сего: Героев бо дело;
Мало ль, Милость что в ТЕБЕ, Правда, Благость зрится,
Добродетелей и всех совершенство цело?
Ты Астрею правишь, та ж, правя ТЯ, дивится;
Время Августово уж в забытии село:
Ныне ищет Анны всяк, и ЕЯ быть тщится.*

Атрибуция этих сонетов Третьяковскому не вызывает сомнений. Ведь он «только один переводил все перечни Италианских комедий и все бывшие тогда Интермедии», над коими, по его словам, «много пролил пота». Все эти театральные сочинения Третьяковский получал «для переводу заблаговременно» непосредственно «комедиантов от ректора Аволия». О его авторстве говорят и стихотворный размер сонета (хореический гекзаметр), и узаконенные им в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов...» (1735) перекрестные рифмы в катренах (хотя в одном итальянском и двух немецких сонетах рифмовка опоясывающая), и характерное для него обилие инверсий. Представляется не вполне обоснованным утверждение П.П. Пекарского о том, что Третьяковский перевел немецкие сонеты: рифмовка секстета на две рифмы CDC DCD была подсказана поэту именно итальянским оригиналом. Следует при этом заметить,

что Трелиаковский знал итальянский с отрочества (он обучился ему еще в Астрахани, в школе монахов-капуцинов), и, хотя комедии и интермедии он переводил не с языка оригинала, а с французского (которым владел значительно лучше), нет оснований утверждать, что он не разумел итальянские сонеты и воспользовался подстрочником и в этом случае.

В сонетах наличествуют топики и идиоматика немецкой панегирической поэзии. Это образы орла, солнца, Золотого века и его провозвестницы Астреи, могущественной монархини, оказывающей влияние на политику Европы и Азии. К немецким панегирикам восходит и изображение ликования народа, вызванное блаженством мудрого правления (спешащих в радости толп, описание шума и восторженных кликов и т.д.). Сонет, наряду с торжественной одой, нередко выступал здесь в роли стихотворения «на случай». Такая трактовка жанра в начале XVIII века была знакома и некоторым именитым россиянам. Так, в декабре 1709 г. в г. Бреслау царевичу Алексею Петровичу неким Бертольдом Вагецием был поднесен панегирический сонет (РГАДА, Ф.17, Ед.хр. 132, Л.4), восхвалявший силу, мужество и остроумие Петра I, а вслед за этим и «сына великого царя». Известен и анонимный сонет на немецком языке, отпечатанный в Петербурге и поднесенный Екатерине Алексеевне 24 ноября 1720 г. ко дню ее именин (См.: Быкова Т.А, Гуревич М.М. Описание изданий гражданской печати (1708–1725). М.; Л., 1955, С.49).

К подобным примерам может быть отнесен и первый опыт создания сонета на русском языке, предпринятый магистром Иоганном Вернером Паузе (1670–1734). Речь идет о его переводе с немецкого собственного же «Соннета» (30 октября 1715 г.), названного «Последование российских орлов» (См.: Моисеева Г.Н. Неизвестные стихотворения Иоганна Вернера Паузе // Сравнительное изучение литератур. Сборник статей к 80-летию акад. М.П. Алексева. Л., 1976, С. 220–221). В «Соннете» восхвалялся «превыспренний монарх» — Петр I и в строгой хронологии излагались значимые для русского двора события: рождение 12 октября 1715 г. внука царя, Петра Алексеевича; кончина 21 октября его матери, «кронпринцессины» Софии-Шарлотты; наконец, рождение 26 октября сына Петра I, царевича Петра Петровича. При этом автор использовал и мифологические имена (Луцина). Несмотря на то, что Паузе был педантичен в воспроизведении строфики сонета, его поэтический текст грешил нарушениями законов

русской просодии, что делало его непригодным для образца «твердой формы» на нашем языке. Кроме того, привязанный к конкретному событию, сей опус был совершенно неизвестен отечественным стихотворцам и потому повлиять на судьбы русского сонета никак не мог. Приходится признать, что сонету не суждено было стать актуальным жанром для петербургских немцев — «специалистов не только поэзии, но и карьеризма»: ведь из всего жанрового и строфического многообразия, характерного для немецкой словесности 1660–1730-х гг., в их арсенале остались «в конце концов только комплиментарная ода (политическая) и надпись» (Л.В. Пумпянский). Но закономерно, что образный строй похвальной оды распространялся на все жанры панегирической поэзии, в том числе и на сонеты «на случай» (неслучайно литературовед Г.Н. Моисеева видит в «Соннете» И.В. Паузе «прообраз торжественной оды»).

Вместе с тем панегирическая топики сонетов остается вполне в русле придворных торжеств и церемоний, элементом коих они являлись. Так, сравнение Анны с солнцем мы находим в описании иллюминации и фейерверка по случаю ее дня рождения в 1735 г., где солнце «в рассуждении свойств Ея императорского величества [было] главным изображением во всем приуготовлении» (Примечания к Ведомостям. 1735. Ч.9. С.34). Сопоставление императрицы с Августом наличествует в описании фейерверка 28 января 1736 г., где «эмблематические изображения представляют и содержат те же самые речи, которые благодарный Рим в день Августова рождения произносил» (Примечания к Ведомостям. 1736. Ч.10. С. 37). И образ Золотого века сопровождал многие празднества того времени, на которых монархиня, по словам американского культуролога Р. Уортмана, представляла «богоподобной спасительницей царства, эманацией Астреи, при которой начинается эра вселенской любви и счастья». В подносных стихах 1734 г. читаем:

*Остра те [враги – Л.Б.] меча Твоего боятся:
Но как Астреа оным Ты владеешь.*

Интересно в этой связи отметить, что композиция первого сонета воссоздает характерный диалог героя и хора, стоящих на прощении во время придворных празднеств. Таким образом создавалась иллюзия театральной сцены, в которой подданные сливаются в по-

хвалах своей государыне. И возникает картина торжества, где участвующий в нем лирический герой риторически вопрошает:

*С торжеством не тот ли день идет светл в чертоги,
Добры Россов что сердца в радость посвящают?*

На это ему отвечают «верны подданы»:

Тот, поистине День; тот: все цветут дороги...

Но, подчеркивается, это мысли и чувства не только осчастливленных монархиней россиян, но и «всей Вселенной», неустанно славословящей Анну.

Определяя предмет панегирической поэзии, Третьяковский отмечал, что она включает в себя образ «совершенного человека» и восхваляет «честные добродетели и славные действия». Следуя сим критериям, он аттестует Анну как «добродетелей и всех совершенство цело», однако о каких-либо ее конкретных «действиях» не упоминает. Зато настойчиво проводится мысль о том, что деяния императрицы «славны» (т.е. в терминологии той эпохи «известны» всем и каждому), ибо «всяк» восхищается ею — и Азия, и Европа, и вся Вселенная.

Общеизвестно, что в классицизме за каждым жанром закреплялась своя художественная сфера (тематика и проблематика, образная система и средства изобразительности). Была ли такая специфика у панегирического сонета, представленного Третьяковским? Как уже отмечалось, здесь использовалась топика и идиоматика «старшего» жанра — торжественной оды. Примечательно, однако, что в сонете они обретают иное звучание и несут иную смысловую и эстетическую нагрузку. Ведь этот жанр с его строго фиксированной строфикой являл собой произведение малой формы, а потому его поэтическая лексика и образный строй должны были найти адекватное художественное воплощение в предельно сжатом, концентрированном виде. В «Новом и кратком способе...» (1735) Третьяковский назвал сонет «мудрым и замысловатым» и «наилучшей штукой в рассуждении красноречия», подчеркивая тем самым его рациональное начало. Здесь не могли иметь место присущий оде «лирический беспорядок» и сопряженные с ее сочинением «трезвое пианство»,

исступление и поэтический экстаз. Хотя его панегирические сонеты передают атмосферу торжества, они построены по разумным законам логики и одический восторг им чужд. Примечательно, что величии императрицы в сонетах «дивится» мифическая Астрея, но не сам лирический герой. Он же все ее «добродетели» воспринимает как данность — «отрасль», избранную и дарованную Богом. Все это, понятно, не отменяет взволнованного, эмоционального тона повествования, энергии слога сонетов, нарастающей по мере последовательного чтения текстов (а они и предназначались прежде всего для чтения вслух императрице).

Говоря о месте панегирического сонета в жанровой иерархии, вполне уместно обратиться к рондо поэта, посвященного тому же событию — дню рождению Анны Иоанновны в 1735 г. Акцент делается здесь на безыскусном, «простом» слоге поздравления императрице, противопоставленном риторству панегириков («Ибо сладкословну речь я сложить не знаю, // Не имея в голове столь ума вложена»). И рондо, и сонет, согласно Третьяковскому, относятся к эпиграмматической поэзии, но сонет является ее «родом превосходнейшим». И, если панегирическое рондо не притязает на «высокость» и принадлежит к «среднему» стилю (что сближает его с распространенными в Петровскую эпоху кантами-виватами), то стилю сонета всегда надлежит быть «красным и высоким». Замечательно, что Третьяковский разрушает представление о моностилевой панегирической поэзии (ведь, согласно канонам классицизма, «важной» теме всегда должен соответствовать «высокий» стиль). Тем самым он расширяет ее художественные возможности.

Поэт обогащает русские сонеты «красками собственными», искивает новые средства, трансформируя традиционные образы. Само использование им славянизмов с соответствующими смысловыми коннотациями уже прибавляет тексту выразительности. Но он вводит метафору, отсутствующую в итальянском и немецком сонетах: «Все цветут дороги». Подданные в его сонете не просто приветствуют Анну и возносят ей хвалу от чистого сердца (итальянский сонет — «Lodi ne sprande con sincere core»), но и «благодарн вопль от души громко воссылают», издают «гласы восклицаний многи», «громко отвечают» радостному говорящему лицу. Характерно эмоциональное нагнетание этих криков ликования, достигаемое использованием синонимических повторов. Уподобление Анны в не-

мецком переводе солнцу, дарящему людям свои лучи («Wie sonnenstrahlen») — самое что ни есть традиционное сравнение. У Тредиаковского же оно приобретает подчеркнута метафорическую окраску: «День идет светл в чертоги» (ср. итал. — «великолепный день» — «fausto giorno»). Солнцу уподобляется поэт и время правления императора Августа, которое «в забытии село».

Во II сонете воспроизводятся, как видно, подлинные слова императрицы:

Мало есть сего еще! кто так смел вещает?

Можно предположить, что именно в русском тексте слова эти передавались точно, а потому имеют документальную основу. Тредиаковский обыгрывает их с помощью целого ряда анафор, что придает им художественное звучание:

«Мало будет пусть сего: Героев бо дело;
Мало ль, Милость что в ТЕБЕ, Правда, Благодсть зрится...»

«Мало есть сего еще? Птица двоеглавна,
Что порфиру всю ТВОЮ тако украшает
И Эвропе всей уже есть надежда явна...»

Вообще, говоря словами весьма почитаемого Тредиаковским французского историка и словесника Ш. Роллена, словесные повторы (иногда двойные) употребляются им «для сильнейшего продолжения речи о подлежащем деле». Читаем:

«Не тот ли день идет светл в чертоги?...
Тот, поистине, день, тот...» и т.д.

Сонеты объединены единым говорящим лицом и единым событием («высоким» днем рождения императрицы). Но в тематическом единении текстов Тредиаковский идет дальше Аволио и Штелина. Если в заключительном «важном» стихе сонета I в итальянском и немецком сонетах содержится ничего не значащая для объединения двух стихотворений характеристика Анны, «непреклонно строгой, готовой защищать мир» (Аволио), или указываются ее заслуги на

мирном и военном поприщах (Штелин), то Тредиаковскому важно показать значимость, «зримость» образа императрицы: «Скоро зришься в мире коль, толь и воруженна». Эта «острая мысль» первого сонета раскрывается и поясняется во втором. Первый его сонет построен на «периферийном» материале: в нем описывается торжество и полки «добрых россов». Мысль о том, что Анну «хвалит вся Вселенна» только высказывается, но никак не конкретизируется. Во втором же сонете как раз показывается значение Анны в Европе и Азии, проводятся аналогии между ее правлением и Золотым веком. Если в первом тексте Анна «зрится» как объект восхищения «добрых россов», то во втором — как центр мировой политики, сила всемирная. Видно, что «броскость» императрицы на празднестве служит здесь своеобразным переходом к показу ее значения для «всей вселенной». Заключительное *poïnte* первого сонета становится, таким образом, скрепой, объединяющей два панегирика Анне. Это, в свою очередь, подчеркивает значение для Тредиаковского сформулированного им правила об особой «важной» мысли, заключенной в сонетном ключе. При этом преемственность и слитность в развитии художественной мысли цикла подчеркивается дословными повторами ключевых слов первого стихотворения — во втором:

«Добродетелей бо всех отрасль ТА избранна» (сонет I).
«Добродетелей и всех совершенство цело» (сонет II).
«За милость ТЯ ТВОЮ хвалит вся Вселенна» (сонет I).
«Мало ль Милость что в ТЕБЕ, Правда, благодсть зрится» (сонет II).

Стихотворения «на случай» в силу своей сиюминутной злободневности быстро устаревают, о чем автор «Опыта о похвальных словах...» французский ритор А.Л. Тома писал: «Оратор и Панегирик много-много один или два дни славились, а после никто об них и думать не хотел». Не вспоминал о них и Тредиаковский (как не вспоминал он о переводах итальянских комедий и интермедий и вообще о многих ранних произведениях) отчасти из-за утраты ими актуальности (прославление почившей в бозе монархини), отчасти из-за пересмотра требований к поэтике жанра (он откажется от словесных повторов и рельефного выделения сонетного ключа). Кроме того, отпечатанные в ничтожном количестве экземпляров, эти тексты были неизвестны большинству русских стихотворцев XVIII века

(хотя не исключено, что с ними был знаком юный А.П. Сумароков, который вместе с учащимися Сухопутного шляхетного кадетского корпуса мог присутствовать на торжестве по случаю дня рождения Анны Иоанновны 28 января 1736 г.).

Художественные решения, к которым пришел Тредиаковский в своих переводах из Аволио, окажутся плодотворными для русской сонетной поэзии XVIII века. Представленный им тип панегирического сонета будет разрабатываться В.И. Майковым, П.П. Сумароковым, И.А. Владыкиным и др. (когда обозначится кризис «старшего» жанра — торжественной оды). Использование словесных повторов, анафор, возведенное в художественный прием, найдет свое творческое развитие в творчестве А.П. Сумарокова, М.М. Хераскова и особенно А.А. Ржевского. Наконец, созданный им сонетный цикл обретет (правда, на несколько иных принципах объединения текстов) новую жизнь в поэзии А.П. Сумарокова, А.А. Ржевского, С.В. Нарышкина и др.

Германский исследователь И. Клейн утверждает, что автор панегирика монархине мог ждать от нее знатного подарка или продвижения по службе. А что Джузеппе Аволио? Сведений о каких-либо щедрых пожалованиях ему нет. Вскоре же после поднесения сонетов Анне Иоанновне он заторопился в Италию, и им с женой в апреле 1736 г. из Соляной конторы была выдана сумма в 300 рублей. Вручили им и абшид (свидетельство об отставке) от Придворной конторы, где сообщалось, что они «поступали так верно и прилежно, как честным людям быть надлежит». Наконец, они отбыли в Италию с двумя малолетними детьми.

Об их дальнейшей жизни известно немного. Позднее супружеская чета появляется на туманном Альбионе, и интересно, что лондонские газеты называли Кристину-Марию Аволио «Московита», продолжая связывать ее имя с оставленной ими Московией. Талантом сей певицы пленился великий Г.Ф. Гендель: он пригласил ее в Дублин, где она с неизменным успехом исполняла сочиненные им кантаты, оратории, оперные арии. Последнее упоминание о Кристине-Марии относится к 1746 г.: по-видимому, после этого на сцене она уже больше не выступала. О самом же Аволио есть сведения, что с 1753 г. он значится владельцем типографии в г. Реггио Эмилия (Италия), где печатал преимущественно музыкальные сочинения (П. Метастазιο, Ф. Кассоли, Т. Траэтто ди Битонто и др.), но не забыл и о своих поэти-

ческих пристрастиях (издал перевод од Горация). В 1789 г. Джузеппе был еще жив и передал типографию в собственность своему сыну Гиrolамо, который родился в России. Он был младенцем, когда его отец, Джузеппе Аволио, прославляя высокий день рождения, читал русской императрице свои итальянские сонеты, смысл которых был понятен ей только в переводе.

