

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ПЕРЕВОД
И
СРАВНИТЕЛЬНОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
II



**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД
И СРАВНИТЕЛЬНОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

II

3-е издание, стереотипное

Москва
Издательство «ФЛИНТА»
2019

УДК 821.161.1.0
ББК 83.03(2Рос=Рус)6
Х98

Редакционная коллегия

Д.Н. Жаткин (ответственный редактор),
Т.С. Круглова (ответственный секретарь),
О.С. Милошаева, А.А. Рябова, В.К. Чернин

Х98 **Художественный перевод и сравнительное литературоведение. II [Электронный ресурс] : сб. науч. тр. / отв. ред. Д.Н. Жаткин. — 3-е изд., стер. — М. : ФЛИНТА, 2019. — 410 с.**

ISBN 978-5-9765-1837-7

Второй сборник научных трудов «Художественный перевод и сравнительное литературоведение» включает в себя статьи и публикации, посвященные осмыслению русско-английских литературных и историко-культурных связей и приурочен к двум знаменательным событиям — Году культуры Великобритании в России и 450-летию со дня рождения Шекспира, отмечаемым в 2014 г.

Предназначен для лингвистов и литературоведов, может использоваться студентами филологических факультетов в качестве учебного пособия по курсам «Введение в литературоведение», «История русской литературы».

УДК 821.161.1.0
ББК 83.03(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-9765-1837-7

© Коллектив авторов, 2014

ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПУТАЦИЯ П.И. ВЕЙНБЕРГА: ВЗЛЕТЫ И ПАДЕНИЯ

Д.Н. Жаткин, Т.В. Корнаухова

Объективное осмысление вклада П.И. Вейнберга в популяризацию английской литературы в России невозможно без учета специфики его литературной репутации, испытавшей на протяжении более полувека взлеты и падения. П.И. Вейнбергу было суждено пережить почти всех своих сверстников, старших и младших современников, среди которых были Ф.М. Достоевский, Н.А. Некрасов, А.Н. Островский, А.Ф. Писемский, А.В. Дружинин, Н.Г. Чернышевский, Н.С. Лесков, Н.А. Добролюбов и др., стать свидетелем зарождения модернистских течений в русской литературе. На страницах дневников, писем, мемуаров современников сохранилось множество материалов о жизни и творчестве П.И. Вейнберга, нередко избыточно негативных, нередко чрезмерно восторженных, но вместе с тем свидетельствующих о том, что поэт-переводчик не вызывал равнодушия окружающих; сведенные воедино и дополненные публикациями прижизненной литературной критики, эти материалы позволяют достаточно объективно судить о репутации П.И. Вейнберга*.

Оценки творчества раннего Вейнберга

Переехав в Петербург в 1858 г., П.И. Вейнберг быстро вошел в столичные литературные круги, стал вести раздел «Литературная летопись» в редактировавшемся А.В. Дружининым (с 1856 г.) журнале «Библиотека для чтения», издатель которого В.П. Печаткин так характеризовал нового работника редакции: «...г. Вейнберг отличный у нас сотрудник, аккуратен и усерден, как нельзя лучше желать, и жаждет работы» (из письма А.В. Дружинину от 19 июля 1858 г.) [1, с. 250]. К первым годам петербургской жизни относится создание лучших сатирических и юмористических произведений Вейнберга, печатавшихся в «Весельчаке», «Искре» и др. изданиях. Тогда же Вейнберг стал автором герценовского «Колокола». Долгое время считалось, что в номере «Колокола» от 15 октября

* Отметим, что в отдельных исследованиях не разграничены Петр Исаевич Вейнберг и его брат Павел Исаевич Вейнберг, также занимавшийся литературной деятельностью, писавший рассказы, сценки из еврейского быта. Материалы, содержащие осмысление произведений Павла Исаевича Вейнберга, ошибочно атрибутированных Петру Исаевичу Вейнбергу, в нашей работе не рассматриваются.

1858 г. опубликовано стихотворение П.И. Вейнберга «Иакову Ростовцову в день его юбилея, 23 декабря 1856 года» [см.: 2, с. 76], разоблачавшее Я.И. Ростовцева как предателя декабристов. Однако в 1959 г. Е.Г. Бушканец установил, что Вейнбергу принадлежит не стихотворение «Иакову Ростовцову...», а напечатанная в «Колоколе» 1 августа 1860 г. стихотворная сатира на прославлявшего подобострастие чиновника «Гибкий человек (Посв. Михайле Ивановичу)» [2, с. 94], направленная против директора департамента Министерства юстиции М.И. Топильского [см.: 3, с. 61–64].

На сатирические сочинения Вейнберга, многие из которых печатались под псевдонимом *Гейне из Тамбова* (в 1854–1858 гг. Вейнберг жил в Тамбове, где редактировал неофициальную часть «Тамбовских губернских ведомостей» и служил чиновником по особым поручениям при губернаторе), вероятно, обратил внимание Ф.М. Достоевский. В приписываемом Ф.М. Достоевскому «Письме Постороннего критика в редакцию нашего журнала по поводу книг г-на Панаева и «Нового поэта» (Ответ «Отечественным запискам» на статью их «Литература скандалов»)» (1860) цитировался фрагмент из пародии Н.С. Курочкина (опубл. под псевдонимом *Пр. Преображенский*) «Не-Парус» (1860):

Блуждает старец среброкудрый
Между тиролек и цыган;
Что ищет он, редактор мудрый,
Что потерял в кафе-шантан [4, с. 137],

к которому комментатором этой статьи в «Полном собрании сочинений» писателя В.А. Тунимановым было дано пояснение: «Кафешантан – увеселительное заведение И. Излера Monde brilliant (см.: П.И. Вейнберг <Гейне из Тамбова>. Элегия в <вилле> Monde brilliant. – Искра, 1860, 8 февраля, № 26 <...>)» [5, с. 406].

В относящемся к концу 1860 г. полемическом материале «Ряд статей о русской литературе. I. Введение» Ф.М. Достоевский призывал не верить «Отечественным запискам», которые «смешивают гласность с литературой скандалов»: «...мы не боимся гласности, не смущаемся ею. Это всё от здоровья, это всё молодые соки, молодая неопытная сила, которая бьет здоровым ключом и рвется наружу!.. всё хорошие, хорошие признаки!..» [6, с. 61]. В этих рассуждениях В.А. Туниманов [см.: 7, с. 267] справедливо усматривал полемику со статьей П.И. Вейнберга «Литература скандалов», напечатанной под псевдонимом *Непризнанный поэт* в № 10 «Отечественных записок» за 1860 г. и содержавшей осуждение людей «более молодых, нежели талантливых», позволявших себе насмешки над наукой и литературой, закончившиеся, в конечном итоге, «свистом, без всяких рассуждений, над лицами, трудившимися над историей,

литературой и политическими науками» [8, с. 38]. По мнению исследователя, в «молодости» общества Ф.М. Достоевский «как раз и видит одно из главных его преимуществ и к тому же весьма сочувствует литературному «свисту», особенно когда он задевает руководителей «Отечественных записок» и “Русского вестника”» [7, с. 267].

В сознании многих современников *Гейне из Тамбова*, сатирически настроенный к окружающей действительности, и *П.И. Вейнберг*, осуждавший «свист» молодого поколения в литературе, никак не могли сойтись в одно лицо. Так, иронически соотнося поверхностно-обличительные пародии и произведения, представлявшие собой перепевы традиционных мотивов «чистого искусства», Н.А. Добролюбов в рецензии на первый сборник *Обличительного поэта* <Д.Д. Минаева> «Перепевы», впервые напечатанной в № 8 «Современника» за 1860 г., дважды упоминал о Вейнберге, который оказался автором произведений обеих названных групп (в первом случае — под псевдонимом *Гейне из Тамбова*): «Пр. Вознесенский, Знаменский, Гейне из Тамбова, Амос Шишкин, Обличительный поэт и пр. и пр. не имеют претензий на поэтическое творчество: их дело — перефразировка и пересмеиванье общих мест и всяких нелепостей, забравшихся в поэзию; а гг. Аполлон Капелькин, Апухтин, Крестовский, Лилиеншвагер, Розенгейм, Зорин, З. Тур, Случевский, Кусков, Пилянкевич, Вейнберг, Кроль, Попов и пр. и пр. полагают, наверное, что они, между прочим, горят небесным огнем и призваны поведать миру нечто художественное» [9, с. 211].

Переводы П.И. Вейнберга, появившиеся в печати с 1851 г., когда в журнале «Пантеон и репертуар русской сцены» увидел свет перевод драмы Жорж Санд «Клоди» [10, с. 1–52; о принадлежности перевода П.И. Вейнбергу см.: 11, с. 4], уже к концу 1850-х гг. стали весьма значительным явлением. Так, в некрасовском «Современнике», одном из наиболее авторитетных и влиятельных изданий своего времени, в 1858–1860 гг. были напечатаны вейнберговские переводы из Г. Гейне «Ратклиф» («Бог сна меня в далекий край принес...») [12, с. 201–204], «Чуть только я песню услышу...», «Мне снилось царское дитя...», «Когда разлучаются двое...», «Ветви гнет осенний ветер...», «Во сне я ночь каждую вижу» [13, с. 252–254]*. Сохранилась и в 1997 г. увидела свет датированная

* Публикации переводов П.И. Вейнберга из Г. Гейне «Современник» Н.А. Некрасова продолжал и в дальнейшем: в 1862 г. — «Май наступил с своим блестящим солнцем...» [14, с. 204–206], в 1863 г. — «К немецкой свободе» («О, свобода! Ты больше не будешь...») [15, с. 178], «Ты мне долго верной оставалась...» [16, с. 400], в 1864 г. — перевод публицистической книги Г. Гейне «Людвиг Берне» (кн. I–IV) [17, с. 65–110, 513–552], в 1865 г. — «Филантроп» («На свете брат с сестрою жили...») [18, с. 315–318], «Лошадь и осел» («По рельсам железным как молнии полет...») [19, с. 158–160].

23 сентября 1858 г. «<Записка с денежными расчетами для И.А. Панаева>» Н.А. Некрасова, свидетельствовавшая о выплате П.И. Вейнбергу 40 рублей за перевод «Ратклифа» [см.: 20, с. 197]. Однако из всех ранних переводов Вейнберга наибольший интерес и споры вызвали все же не прочтения гейневских стихотворений, а первые переводные отрывки из шекспировского «Отелло».

Вейнберговский перевод «Отелло» Шекспира: мнения «за» и «против»

В статье «Шиллер в переводе русских писателей, изданный под редакцией Н.В. Гербеля, т. I–VI, СПб., 1859 г.», опубликованной в № 11 «Русского слова» за 1859 г. за подписью М.Л., М.Л. Михайлов размышлял о падении уровня поэтического перевода, проявившемся в поверхностном отношении целого ряда переводчиков нового времени к интерпретируемым оригиналам:

«У нас в последнее время так начали плодиться стихотворные переводчики, для которых считается ничем перемахнуть за несколько присестов Шекспирова «Отелло» или «Юлия Цесаря», байроновского «Мазепу» или «Манфреда», не говоря уже о бедном истерзанном Гейне или в клочки изорванном Беранже, — столько расплодилось у нас таких переводчиков, что даже и неизбежные для этого качества, добросовестность и старательность, должны считаться большою заслугой» [21, с. 53].

В комментариях к статье, подготовленных Ю.Д. Левиным, отмечается, что М.Д. Михайлов, возможно, имел в виду выполненные в 1858–1859 гг. переводы П.И. Вейнберга «Отелло», А.А. Фета «Юлий Цезарь», Д.Л. Михаловского «Мазепа», Е.Ф. Зарина «Манфред» [см.: 22, с. 636]. На первый взгляд, такое мнение применительно к вейнберговскому переводу «Отелло» представляется недостаточно аргументированным. В 1858–1859 гг. Вейнберг опубликовал из своего перевода лишь два отрывка: первый из них — сцена Отелло и Яго, интерпретированная под впечатлением игры А. Олдриджа и включенная в статью *Нового поэта* <И.И. Панаева> об Олдридже в роли Отелло [23, с. 257–278] — был напечатан в № 12 «Современника» за 1858 г. [см.: 24, с. 264–270], второй — вторая сцена четвертого действия — увидел свет в 1859 г. в майском номере «Библиотеки для чтения» [см.: 25, с. 122–123]. Сокращенная для сцены редакция перевода была издана впервые только в 1864 г. — сначала в № 4–5 «Библиотеки для чтения» [см.: 26, с. 1–160], а затем и отдельной книгой [см.: 27]; полный же текст перевода увидел свет в 1865 г. в первом томе первого гербелевского издания Шекспира [см.: 28, с. 76–140].

Однако внимательное знакомство с русской периодикой конца 1850-х гг. подтверждает, что Ю.Д. Левин прав и перевод Вейнберга был

полностью осуществлен в период публикации его первых фрагментов, после чего начал активно ставиться на русской сцене, вызывая неоднозначную реакцию читателей и театральной критики. Так, в 1859–1860 гг. в печати появились отклики на перевод Вейнбергом «Отелло» и его постановку в Александринском театре в бенефис актера Л.Л. Леонидова (с участием последнего в роли Отелло) [см.: 29, с. 254; 30, № 47, с. 461, № 48, с. 483–485; 31, с. 357–358; 32, с. 1366; 33, № 8, с. 53–56, № 9, с. 29–30]. В частности, А.С. Гиероглифов (под псевдонимом *А.Г-фов*) писал в № 26 «Театрального и музыкального вестника» за 1859 г., что перевод «отличается гладким (но довольно слабым) стихом» [29, с. 254]; о том же сообщал и М.А. Загуляев (под псевдонимом *М.З.*) в «Сыне Отечества», указывавший, что «перевод гладок и близок, но в нем утрачен <...> шекспировский колорит» [32, с. 1366]*.

Отдельное издание сценической редакции «Отелло», вышедшее в 1864 г., вызвало рецензии в газете «Голос» [35, с. 1–4] и «Книжном вестнике» [36, с. 311], причем в первом случае давался и краткий обзор других переводов, а относительно перевода Вейнберга утверждалось, что он «далеко не безукоризнен, а местами даже отличается тяжелым, искусственным складом» [35, с. 1–2]. Однако постепенно вейнберговский перевод «Отелло» завоевывал читательские симпатии: в этом сыграли свою роль не только отмеченное выше включение его в 1865 г. в гербелевское издание (переиздания в 1877, 1880, 1888, 1899 гг.), но и выпуск перевода массовым тиражом в «Дешевой библиотеке» А.С. Суворина в 1886 г. (переиздания в 1888, 1892, 1899, 1907 гг.), сопровождавшийся заимствованным из зарубежных источников справочным материалом об источниках «Отелло» и изложением мнений разных критиков об «Отелло» и характерах этой трагедии [см.: 37, с. III–LXVII]†.

Благодаря суворинскому изданию перевод «Отелло» Вейнберга «попал в народ», о чем свидетельствуют некоторые публикации конца 1880-х гг. Так, в рецензии *А.Б.*, напечатанной в 1889 г. во втором томе сборника «Что читать народу», особо отмечалась доступность неадаптированных переводов «Отелло» Вейнберга, «Макбет» А.И. Кронеберга, было рассказано о чтении вслух этих переводов среди учениц воскресной школы [см.: 39, с. 252–254]. Об опыте чтения вслух трагедии «Отелло» в переводе

* В указателе «Шекспир: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке (1748–1962)» публикации в «Сыне Отечества» за подписью М.З. ошибочно приписаны Р.М. Зотову [см.: 34, с. 124].

† Подобными же материалами сопровождалось и издание вейнберговского перевода «Венецианского купца», вышедшее в «Дешевой библиотеке» А.С. Суворина в 1898 г. [см.: 38, с. III–XXV].

Вейнберга в одной из женских воскресных школ также писала в 1889 г. Х.А. <Х.Д. Алчевская> [см.: 40, с. 258–259].

О массовой популярности вейнберговского перевода свидетельствует и то обстоятельство, что именно из него в русский язык пришли «крылатые слова», соотносимые с шекспировским «Отелло» — «она меня за муки полюбила, а я ее за состраданье к ним» (д. 1, сц. 3) [41, с. 249], «чудовище с зелеными глазами» (определение ревности в д. 3, сц. 3) [41, с. 386]*. Ставшие крылатыми строки вейнберговского перевода «она меня за муки полюбила, а я ее за состраданье к ним» уже в конце октября — начале ноября 1868 г. заинтересовали Ф.М. Достоевского, в подготовительных материалах которого к роману «Идиот» можно встретить такую запись: «Князь *просто и ясно* (Отелло) говорит ей, за что он ее полюбил, что у него не одно сострадание (как передал ей Рогожин и мучил ее Ипполит), а и любовь и чтоб она успокоилась» [42, с. 284]. Дальнейшее развитие действия в «Идиоте», по ранним наброскам, также должно было осуществляться по «шекспировскому» плану с образом Князя-Отелло [см.: 42, с. 284–285], в чем можно усматривать не только шекспировское, но и вейнберговское влияние. Впоследствии традиции перевода «Отелло», выполненного Вейнбергом, активно проявились в творчестве А.П. Чехова, А.А. Блока.

Удачной была сценическая судьба «Отелло» в переводе Вейнберга, активно ставившегося на театральных подмостках на протяжении более полувека. Так, в сезон 1907–1908 гг. пьеса была представлена в Малом театре к юбилею А.И. Южина, о чем сообщил «Ежегодник императорских театров» [см.: 43, с. 126–127]. Сценическая популярность вейнберговского перевода отразилась и в появлении в 1912 г. оригинального произведения А. Шутихина — «шутки в одном действии» «Отелло драматических курсов» [44], главный герой которой — будущий актер, изображающий «самого Отелло по Вейнбергу» [см.: 44, с. 10–11].

Оригинальные и переводные литературоведческие и литературно-критические работы, появлявшиеся в печати в конце XIX — начале XX в., нередко иллюстрировались фрагментами из вейнберговского «Отелло». В частности, отмечая, что главный герой шекспировской трагедии в последние минуты жизни вспоминал о детстве и прежних путешествиях, В.А. Воскресенский в «пособии при изучении теории словесности» «Поэтика» (1885) приводил фрагмент из перевода Вейнберга: «...как глупец-индеец,

* С деятельностью Вейнберга связано также «крылатое слово» «вот смысл философии всей», взятое из его перевода стихотворения Г. Гейне «Думы и грезы»: «Возьми барабан и не бойся, / Целуй маркитантку звучней! / Вот смысл глубочайший искусства, / Вот смысл философии всей» [41, с. 59].

я отбросил / Жемчужину, дороже всех сокровищ / Его страны; ... и из моих очей, / К слезливым ощущениям непривычных, / Теперь текут струей обильной слезы, / Как из дерев Аравии камедь» [см.: 45, с. 318–319]. Тот же фрагмент был процитирован А.Н. Чудиновым, переводчиком третьего курса лекций «Об идеале в искусстве» «Чтений об искусстве» И. Тэна, при акцентировке воспоминаний о прошлом как явления, частого у самоубийц [см.: 46, с. 209]. В работе М.М. Покровского «Очерки по сравнительной истории литературы» (1904) воспроизводилась речь Отелло в совете дожа в переводе Вейнберга со слов «Ее отец любил меня и часто...» до слов «Несчастиях из юности моей» [см.: 47, с. 73–74]; тот же фрагмент несколько ранее цитировался М.М. Покровским в статье «Дидона Вергилия и Дездемона Шекспира» при характеристике романа Дездемоны и Отелло, «одного из интереснейших сюжетов Шекспира», предвосхищенных Вергилием [см.: 48, с. 476].

В 1930-е гг., когда в издательстве «Academia» осуществлялась подготовка полного собрания сочинений Шекспира, отношение к шекспировским переводам Вейнберга, в том числе и к его известному прочтению «Отелло», решительно изменилось. Наиболее полно это изменение отразилось в статьях А.А. Смирнова «О русских переводах Шекспира» и «Обновленный Шекспир», в первой из которых Вейнберг, по сути, характеризовался как своеобразный «могильщик» пятитомного венгерского Шекспира, выпущенного в 1905 г. издательством Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона: «...целых 9 пьес (т.е. 25 % всего шекспировского текста) были отданы в удел самому безвкусоному и <...> очень часто недобросовестному <...> П.И. Вейнбергу» [49, с. 721]. Далее А.А. Смирновым разбирались «смысловые ошибки, нередко возмутительные», которые «грубо искажают образ или совершенно обесмысливают текст» [49, с. 722], а также многочисленные стилистические неточности, допущенные Вейнбергом[†]. В качестве своеобразной иллюстрации к сказанному в статье «Обновленный Шекспир» был приведен тот факт, что «Вейнберг в “Отелло” старательно вытравляет все “грубое”, переделывая “девку” на благочинно-библейскую “блудницу” или деликатную “развратницу”» [50, с. 699]. Вместе с тем переводчики 1930-х гг. не отказывались от многих творческих находок Вейнберга. Так, Т.Г. Щедрина обратила

[†] См. о том же в статье «Обновленный Шекспир», где, указывая на «бесчисленные смысловые ошибки, нередко искажающие образ или обесмысливающие очень важные места у Шекспира», А.А. Смирнов признавал, что в этом отношении «пальма первенства бесспорно принадлежит П. Вейнбергу, «препарировавшему» большую часть Шекспира в издании Брокгауза – Ефрона» [50, с. 698].

внимание, что Г.Г. Шпет, вслед за Вейнбергом, переводил в «Отелло» (акт I, сцена 3) *moth* не как *мотылек*, а как *моль* [см.: 51, с. 583].

Несколько пересмотреть отношение к старому вейнберговскому переводу помогло появление на рубеже 1930–1940-х гг. нового амбициозного перевода А.Д. Радловой, который, казалось бы, должен был превосходить перевод предшественника, но на деле во многом уступал ему. В статье «Читайте его снова и снова...», напечатанной в № 8 журнала «Театр» за 1940 г., М.М. Морозов размышлял о переводе Вейнберга в сравнении с переводом А.Д. Радловой и отмечал, что старый перевод «страдает многими существенными недостатками», но в отдельных случаях «прекрасно передает интонацию подлинника» [52, с. 446], тогда как новый перевод «не передает интонации подлинника», «сух и прозаичен» [52, с. 447]. Общей заслугой Вейнберга, по мнению исследователя, было то, что он сохранял мысль в целом, тогда как А.Д. Радлова переводила отдельные слова [см.: 52, с. 448].

Сравнивая переводы шекспировского «Отелло», выполненные Вейнбергом и А.Д. Радловой, К.И. Чуковский в книге «Высокое искусство» отдавал неизменное предпочтение первому из них, хотя и не был склонен к его идеализации: «...всякий раз, когда я наткнулся в переводе <А.Д. Радловой> на <...> непонятные фразы, я отыскивал эти же фразы у старого переводчика Петра Вейнберга и неизбежно убеждался, что в его переводе они гораздо понятнее. Я отнюдь не говорю, что вейнберговский перевод превосходит. Напротив, он очень водянист и болтлив. Но все же при всех своих недостатках перевод Петра Вейнберга и точнее и понятнее радловского» [53, с. 167]. Также К.И. Чуковский обращал отдельное внимание на знаменитые строки Вейнберга, которые «давно уже стали крылатыми», а именно на «великолепное двустипное из первого акта» «Она меня за муки полюбила, / А я ее — за состраданье к ним», воспринимавшееся им в качестве «одной из самых блистательных удач Петра Вейнберга» [53, с. 168].

«Безобразный поступок» «Века» как самодискредитация П.И. Вейнберга

Память о «безобразном поступке» «Века» сохранилась на страницах многих произведений, в том числе и тех, что составили славу русской литературы. Так, в начале четвертой части романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866) Свидригайлов говорил Родиону Раскольникову: «...в тот же самый год, кажется, и “Безобразный поступок Века” случился (ну, «Египетские-то ночи», чтение-то публичное, помните? Черные-то глаза! О, где ты золотое время нашей юности!)» [54, с. 216]. В первой главе первой части другого знаменитого романа

писателя «Бесы» (1870–1871) вспоминался сбор подписей против «безобразного поступка» «Века»: «Его <Степана Трофимовича> заставили подписаться под двумя или тремя коллективными протестами (против чего – он и сам не знал); он подписался. Варвару Петровну тоже заставили подписаться под каким-то “безобразным поступком”, и та подписалась» [55, с. 22].

По прошествии полутора веков эти эпизоды нуждаются в определенных комментариях. В анонимной статье «Из путевых заметок от Санкт-Петербурга до Иркутска», опубликованной в № 36 «Санкт-Петербургских ведомостей» за 1861 г., было сообщено о публичном чтении на литературном вечере в Перми женой провинциального чиновника Е.Э. Толмачевой фрагмента из «Египетских ночей» А.С. Пушкина, передававшего любовный вызов Клеопатры. Если автор «Санкт-Петербургских ведомостей» не усматривал в этом ничего непристойного, в отличие, например, от «сальных и пошлых» французских водевилей, рассчитанных на малокультурную публику, то П.И. Вейнберг увидел в эпатировавшем публику поступке женщины проявление ее безнравственности, о чем написал под прозрачным псевдонимом *Камень Виногоров* (Петр – с греч. «камень», Вейнберг – с нем. «виноградная гора») на страницах № 8 газеты «Век» от 22 февраля 1861 г. в полемической статье «Русские диковинки».

Представление о Е.Э. Толмачевой как о некоей современной Клеопатре, проповеднице разнузданного сладострастия, было решительно отвергнуто М.Л. Михайловым в статье «Безобразный поступок “Века”» в № 51 «Санкт-Петербургских ведомостей» от 3 марта 1861 г. По мнению М.Л. Михайлова, человек «с живым сердцем в груди», объективно оценивающий общественные условия и положение женщин, никогда не осмелился бы «публично оскорблять женщину и выдавать ее головою на посмеяние <...> глупцам и невеждам» [56]. Причем такая позиция М.Л. Михайлова не была никоим образом связана с какой-либо личной неприязнью к Вейнбергу, о чем он не преминул сообщить в письме А.В. Дружинину, отправленном в день публикации статьи: «Против статьи “Века” я считал себя обязанным восстать, но против г. Вейнберга, как человека, ничего не имею» [57, с. 216].

Вслед за М.Л. Михайловым на поступок Вейнберга с осуждением отозвались многие русские писатели, в том числе и Ф.М. Достоевский, напечатавший в журнале «Время» две свои статьи – «Образцы чистосердечия» (в № 3 за 1861 г.) и «Ответ “Русскому вестнику”» (в № 5 за 1861 г.), защищавшие Е.Э. Толмачеву от обвинений автора «Века». В «Образцах чистосердечия» (1861) Ф.М. Достоевский провел параллель между

«Египетскими ночами» А.С. Пушкина и статуей Венеры Медицейской – и то и другое способно произвести «на неразвитое, порочное сердце <...> только сладострастное впечатление»: «Нужно быть довольно высоко очищенным нравственно, чтобы смотреть на эту божественную красоту не смущаясь. Слава богу, таких людей уже встречаешь довольно. Но много и г-д Виногоровых, и потому женщине выходить перед ними с чтением “Египетских ночей” – значит выходить на бой» [58, с. 103]. В «Ответе “Русскому вестнику”» (1861) писатель указал на основную причину своего обращения к полемике вокруг «безобразного поступка» «Века»: «Нам хотелось заступиться за жестоко обиженную женщину и показать, что не вся литература разделяет мнения обидчика» [59, с. 123]. Декламировавшийся Е.Э. Толмачевой эпизод из «Египетских ночей» принадлежал к наиболее дорогим Ф.М. Достоевскому пушкинским текстам, о чем известно из воспоминаний А.Е. Врангеля: «Любимые его стихи были “Пир Клеопатры”» [60, с. 33]*.

Как и Ф.М. Достоевский, Н.Г. Чернышевский принял участие в общественном осуждении Камня Виногорова и его обвинений в адрес Е.Э. Толмачевой, особо акцентировав в цикле «Полемические красоты» (1861) заступничество за автора-пасквилянта на страницах «Русского вестника» [см.: 68, с. 720–722]. Действительно, «Русский вестник» в лице его редактора и издателя М.Н. Каткова оказался, пожалуй, единственным печатным органом, открыто и системно вставшим на защиту Вейнберга. В статье «Наш язык и что такое свистуны» в № 3 «Русского вестника» за 1861 г. М.Н. Катков с консервативных позиций осудил защитников Е.Э. Толмачевой как сторонников женской эмансипации: «...уважение к женщине, к ее нравственной чистоте, – вот что вызвало бурю негодования на фельетониста, который не умел осмеять нелепой эксцентричности так, чтобы ни задеть никаким намеком нравственного характера женщины <...> В лице означенной дамы чувствовалась всего более ее умственная эмансипированность, и не ради чего, а для этого приглашались все редакторы послать ей в честь по экземпляру повременных изданий» [69, с. 352]. В № 6 «Русского вестника» за 1861 г. М.Н. Катков вновь вспоминал историю вокруг Е.Э. Толмачевой и с язвительной иронией отзывался в статье «По поводу “полемических красот” в “Современнике”» на мнения критиков Камня Виногорова: «...разве не требуется

* О выступлениях Ф.М. Достоевского в защиту Е.Э. Толмачевой и об его истолковании «Египетских ночей» неоднократно написано в работах Л.П. Гроссмана [61, с. 3–8], В.Л. Комаровича [62], Б.В. Томашевского [63, с. 417–418], В.Я. Кирпотина [64, с. 111–121; 65, с. 97–103], Г.М. Фридендера [66, с. 112]. О «безобразном поступке» «Века» писал также Б.П. Козьмин [см.: 67, с. 69].

в цивилизованном обществе кое-чего особенного в отношении к женщине, чего вовсе не требуется в отношении к мужчине? Да вот зачем далеко ходить. Напиши Камень Виногоров не о г-же Толмачевой, а о г. Чернышевском, ведь не было бы никакого повода для скандалу <...>. Значит, с дамою надо обращаться несколько иначе, чем с кавалером» [70, с. 409–410].

В 1861 г. Н.Н. Страховым были подготовлены три статьи по поводу поступка Камня Виногорова и вызванного им общественного резонанса – первая из них увидела свет в № 3 «Времени» за 1863 г., вторая, написанная чуть позже, напечатана не была, но сохранилась и вошла в позднейшее издание Н.Н. Страхова, третья же опубликована фрагментарно в тексте статьи редактора «Времени» Ф.М. Достоевского «Ответ “Русскому вестнику”» в качестве письма в редакцию, полный ее текст не сохранился. В первой из статей основная мысль выражалась предельно резко, передавая не только неприязнь, но и презрение к поступку и личности Камня Виногорова: «Наносить подобные оскорбления, мараить других грязью, почерпаемую в собственной голове, не позволит себе никто, уважающий нравственность. <...> Мы убеждены, что г-жа Толмачева встретит слова г. Виногорова с тем презрением, которого они заслуживают» [71, с. 254–255]. Сам фельетонист характеризовался как «поборник женственности и стыдливости», претерпевший странную метаморфозу и дошедший «до бесстыдных предположений и до публичного оскорбления женщины» [71, с. 259]. Во второй статье Н.Н. Страхов осуждал Камня Виногорова за оскорбление и разрушение веры в чистоту и силу человеческой души, противодействие свободе поступков: «...мы не имеем никакого права запрещать дамам читать “Египетские ночи”, потому что, запрещая им это чтение, мы их оскорбим нравственно, мы предположим в них нечто дурное, а на это мы не имеем никакого права» [72, с. 266]. Наконец, в статье, сохранившейся фрагментарно, Н.Н. Страхов предлагал оценивать «Египетские ночи» как явление искусства, которое само по себе кажется «пуританам по крови» большим соблазном [см.: 73, с. 268].

В датированном 10 апреля 1861 г. и впервые напечатанном в «Русском слове» (1861, № 4) очерке Д.И. Писарева «Идеализм Платона (Обозрение философской деятельности Сократа и Платона, по Целлеру; составил Клеванов)» содержалась негативная характеристика поступка Камня Виногорова: «Мы позволяем нашему ближнему иметь свой вкус в отношении к закуске и десерту, но беда ему будет, если он выразит самостоятельное мнение о нравственности, и еще более беда, чуть не побиение камнями, или Камнем, если он проведет свои идеи в жизнь, даже в своем домашнем быту» [74, с. 237]. В относящейся к маю – сентябрю 1861 г. статье «Схоластика XXI века» Д.И. Писарев подробно рассматривал

историю, связанную с публикацией П.И. Вейнбергом «гносного» фельетона на Е.Э. Толмачеву, и высоко оценивал единение различных общественных сил в их солидарном протесте: «Протест наших журналов против Камня Виногорова полезен; он показал обществу, как наше литературное большинство понимает права женщины, и показал не в теоретическом рассуждении, а на живом примере» [75, с. 256]. Особое осуждение Д.И. Писарева вызвала поддержка поступка П.И. Вейнберга консервативным «Русским вестником», который, хотя и не решался «выставить на своем знамени цитату из Домостроя», но между тем «с ожесточением восставал против тех людей, которые выразили свое неудовольствие по поводу статьи Камня Виногорова, называл их стаею, спущенною г. Михайловым, а всю историю протеста клеймил именем возмутительного гама на площадях русской литературы» [75, с. 263]. Полемика с «Русским вестником» вокруг истории с Е.Э. Толмачевой была продолжена Д.И. Писаревым в январе 1862 г. в статье «Московские мыслители (Критический отдел «Русского вестника» за 1861 год)», в которой иронично оценивалось стремление консервативного издания «вместо того, чтобы эмансипировать женщину, подчинить и мужчину известным ограничениям ради охранения доброй нравственности» [76, с. 28].

Как показали дальнейшие события, эпизод с чтением фрагмента «Египетских ночей» оказался далеко не случайным в жизни Е.Э. Толмачевой. Вот что выяснила о ее судьбе в результате своих разысканий Г.Ф. Коган:

«Е.Э. Толмачева, сестра братьев Эверисман (один был адъюнктом Казанского университета, второй – студент того же университета), «с ранних лет увлекавшаяся теориями Прудона и Мишле и поставившая себе целью быть эмансипированной женщиной», – как отмечалось в донесениях III Отделения, была в Перми (она вышла замуж за председателя пермской казенной палаты Толмачева) одной из активных участниц литературных вечеров. <...> С <пермским корреспондентом «Санкт-Петербургских ведомостей»> Тиммерманом Толмачева, оставив мужа, уехала из Перми в Казань, где оказалась под строгим надзором полиции. В 1861 г. Толмачева во время заграничной поездки посетила Герцена. Об этом, несомненно, было известно не только казанцам, но и <...> тайным корреспондентам Герцена» [77, с. 584].

История с Е.Э. Толмачевой кардинальным образом изменила отношение значительной части общества к Вейнбергу и его журналу. Так, А.И. Герцен, прежде публиковавший Вейнберга, решительно открестился от него в отправленном из Лондона письме К.Д. Кавелину от 15 и 19 (3 и 7) мая 1861 г., а также предостерег адресата от дальнейшего сотрудничества с вейнберговским изданием: «Что ты возишься с вашим журналом

и Виногоровым? Брось его. Редакция завралась – этого не поправишь ответами, и вопрос так стал, что les rieurs <насмешники. – фр.> будут не с вашей стороны. Тебе-то что за радость, что и твое имя поминают вместе с Вейнбергом» [78, с. 153]. Н.А. Некрасов, поначалу поддержавший на страницах «Современника» (№ 12 за 1860 г.) начало издания «Века», призванного объединить в себе два «одинаково важных качества для большинства – популярность изложения и дешевую цену» [79, с. 327], после выхода в журнале статьи «Русские диковинки» высказал ее автору при личной встрече нелицеприятное замечание, вполне соотносившееся с многочисленными осуждающими откликами [см. об этом: 80, с. 488].

Журнал «Век» и его редактор П.И. Вейнберг были упомянуты в сатирических произведениях поэтов демократического направления, некоторые из которых напрямую затрагивали известный случай с Е.Э. Толмачевой. Так, В.С. Курочкин напечатал в № 12 газеты «Искра» от 31 марта 1861 г. под псевдонимом *Пр. Знаменский* пространное сатирическое стихотворение «“Египетские ночи” и петербургские фельетоны (импровизация)», ставшее непосредственным откликом на недавнее событие:

Она так просто и с умом
Прочла «Египетские ночи»,
Что взгляд, исполненный огня,
Так и казалось, будто спросит:
«Скажите, кто же камень бросит
За это чтение в меня?»
<...>
Тот камень вскоре прилетел;
<...>
Зовется Камень Виногоров.
Он – юморист журнала «Век».
«Клянусь, о мать обличений!
Тебе неслыханно служу:
До непростительных глумлений,
До грязных сплетен нисхожу...»
Так рассуждал... Не рассуждал он,
Не полагал, что, для проказ
Назвавшись Камнем, надевал он
На шею камень в оный час» [81, с. 88–89].

Небольшой незаконченный поэтический фрагмент, связанный с «Веком», остался в записях «Дневника темного человека» поэта и переводчика Д.Д. Минаева, печатавшихся в «Русском слове» в 1862 г.:

Говорят, перестанет Камбек
Издавать «дребедень»

И изменится Вейнберга «Век»

И Аксакова «День» [82, с. 2].

Сатирическое стихотворение Н.А. Добролюбова «Новый век», впервые опубликованное в № 8 «Свистка» (приложении к № 1 «Современника» за 1865 г.) в тексте статьи Н.А. Добролюбова, Г.З. Елисеева и Н.Г. Чернышевского «“Свисток”, восхваляемый своими рыцарями (Подражание, как легко заметят читатели)» [републикацию всей статьи см.: 83, с. 224–232], крайне негативно характеризовало и «Век», и его издателей:

Зреет всё, что было зелено,
Правде зиждется престол:
«Век» Дружинина, Кавелина,
Безобразова пришел.

<...>

В «Веке» Вейнберга, Кавелина
Будет всюду тишь да гладь,
Ибо в нем для счастья велено
Всем законы изучать [84, с. 210].

Годы спустя Вейнберг оставался в памяти многих, в том числе и представителей более молодого поколения, все тем же Камнем Виногоровым, редактором и автором «Века», — только прежнего негативного наполнения у этого псевдонима уже не осталось, оценки стали вполне нейтральными и благожелательными. Так, в рукописи И.А. Гриневской «Петр Исаевич Вейнберг и мои первые начинания. Воспоминания», хранящейся в РГАЛИ (ф. 125, оп. 1, ед. хр. 27, л. 1–47 об.), можно найти такой стихотворный экспромт, прочитанный автором воспоминаний на одном из юбилеев Вейнберга в 1893 г.:

КАМНЮ ВИНОГОРОВУ

Он камень не прибрежный, хмурый.
В нем пламень, в нем и блеск лазури.
И, как зеница наших глаз,
Он драгоценен, как алмаз [85, л. 26 об.]*.

* К еще более торжественному юбилею литературной деятельности Вейнберга, отмечавшемуся 16 декабря 1901 г., И.А. Гриневская написала стихотворение «Вейнбергу (На юбилее)»:

В страну пришел он, где туманы
Мрачат весенний блеск ночей,
В страну, где стонут ураганы,
Где дружба солнца горячей.
Где дружба лечит сердца раны
Приветом ласковых очей.
Поднимем полные стаканы
При звуках дружеских речей!
Давайте выпьем за поэта —

По наблюдению И.Д. Гриневской, «“Век” прожил только один год, но заставил его <П.И. Вейнберга> чуть ли не полвека до смерти выплачивать долги, сделанные для издания “Века”» [85, л. 30]. Об этом же в 1900 г. вспоминал и сам Вейнберг в мемуарной статье «Безобразный поступок “Века”», напечатанной на страницах «Исторического вестника» [см.: 80, с. 472–489]. Чтобы не попасть в долговое отделение, незадачливый издатель вынужден был устроиться чиновником в интендантское управление (чиновников, имевших стабильный доход, в долговые ямы не сажали, вычитая долг из суммы жалования), составлял доклады о заготовке фуража и при этом имел возможность «вынимать из своей столоначальнической конторки Шекспира и переводить его для гербелевского издания» [80, с. 489].

К концу XIX – началу XX в. во многом изменилось и восприятие истории вокруг Е.Э. Толмачевой, – этому способствовали и рост литературной репутации Вейнберга, происшедший в эти годы, и наличие сведений о судьбе Е.Э. Толмачевой, чьи дальнейшие поступки могли приветствоваться лишь революционными радикалами. В своих «Записках о прошлом», опубликованных в 1898 г., П.П. Суворов с долей горькой иронии вспоминал давнюю историю: «Она была средних лет, эффектна и кокетлива. Неудивительно, что, при произнесении ею стихов “Скажите, кто меж вами купит / Ценою жизни ночь мою?” в зале раздались неистовые крики: я! я! я!» [86, с. 46]. По мнению П.П. Суворова, Вейнберг, будучи «человеком высокой души», проявил мужество, протестуя против экстравагантного поступка Е.Э. Толмачевой в статье, которая «дорого обошлась автору»: «Общество, шедшее в либеральных вопросах по наклонной плоскости, устами многочисленных литераторов принялось бичевать Вейнберга. Наши лучшие представители беллетристики, как-то: Гончаров, Тургенев, Некрасов, Авдеев и другие послали г-же Толмачевой пышный адрес, наполненный громкими фразами о свободе

Пусть счастьем будет жизнь согрета,
Того, кто нам с собой принес
Поэзии прекрасной эхо,
И дар всеблагодного смеха,
И дар чудесных тихих слез [85, л. 31 об.].

К тому же юбилею было создано и еще одно стихотворение И.А. Гриневской «П.И. Вейнбергу (В день его последнего юбилея) (Фантазия)», «в котором иносказательно описывался трагический путь этого человека»: «Я тогда стеснялась прочесть это посвящение, боясь, что оно будет скучно по его туманности, что оно будет непонятно. Но теперь, если хоть кто-нибудь из бывлых сотрапезников еще живет, то в более вдумчивой эпохе их жизни, не посетуют на меня, если прочтут, и пожалеют, что допустили, что этот вечно пекущийся о благе других человек кончил свою жизнь <...> в личных стесненных обстоятельствах» [85, л. 46].

и гражданском значении женщины. Подписавшихся под адресом было несколько десятков» [86, с. 46]*.

Ситуация с «Веком», от которого отвернулись читатели, возмущенные памфлетом против Е.Э. Толмачевой, активно обсуждалась не только в публицистике, но и в эпистолярной русской писателев. В частности, Д.И. Каменский в датированном 29 октября 1861 г. письме к редактировавшему литературный отдел «Века» А.В. Дружинину выражал сочувствие ему и редактору юридического отдела К.Д. Кавелину, вложившим определенные силы в издание, в короткий срок дискредитированное Вейнбергом: «Много нагадил Вам Вейнберг. Я слышал, что и Вы и Кавелин отказываетесь от участия в “Веке”. Не знаю, верно ли это; но, сколько знаю дело, едва ли это не благоразумно. При настоящем составе редакции Вы неминуемо потерпите убыток в следующем году» [87, с. 144]†.

Под редакцией П.И. Вейнберга «Век» выходил в 1861 г. (№ 1–50) и в самом начале 1862 г. (№ 1–4), после чего (с 18 февраля 1862 г.) перешел к новому редактору Г.З. Елисееву, попытавшемуся превратить его в радикальный демократический орган. О смене вектора журнала И.С. Тургенев сообщал В.П. Боткину 14(26) марта 1862 г.: «“Век” куплен партией *extrême gauche* (главный редактор теперь Елисеев) и намерен истреблять все авторитеты до конца» [88, с. 356]. Среди авторов нового «Века», наряду с А.И. Европеусом, Г.Н. Думшиным, В.С. и Н.С. Курочкиными, Н.А. Серно-Соловьевичем, А.П. Щаповым, А.И. Энгельгардтом и др., был и Н.В. Шелгунов, так объяснявший неудачу Вейнберга как издателя: «П.И. Вейнберг рассчитывал на “имена” и пригласил в сотрудники солидных ученых и известных писателей. Но в то время требовались от публицистического органа нерв, чуткость и живое слово, а не солидная ученость, – такое уж было живое время; в головных же ученых нерва не было» [89, стлб. 661]‡. Однако и в новом качестве «Век»

* В другом эпизоде своих воспоминаний П.П. Суворов рассказывал о возмущении «добрейшего Петра Исаевича» по поводу «гносного» поступка Д.И. Стахеева, воспользовавшегося материальными затруднениями Г.И. Успенского и купившего у него «право на издание всех его сочинений в течение двух лет за полтора рубля» [86, с. 105].

† Отметим, что на момент начала издания «Века» в январе 1861 г. ничто не предвещало подобной конфронтации, – отношения Вейнберга и его соредкторов по конкретным отделам А.В. Дружинина (литературный), В.П. Безобразова (экономический), К.Д. Кавелина (юридический) были рабочими, деловыми.

‡ Годы спустя Н.В. Шелгунов иронически писал об особенностях характера Вейнберга в статье «Книгопродавцы в бегах» (1876): «С тех пор, как мы обзавелись присяжными адвокатами, разными Герардами и Плеваками, мы можем дерзать на всё, – с кулаком к лицу требовать неследующих денег с редакции, подобно Петру Вейнбергу, и если их не дадут, прикинуться обиженной невинностью, или тихим манером спутешествовать за границу за чужой счет – и посоветовать кредиторам быть благоразумно-снисходительными» [90, с. 191].

просуществовал недолго, под редакцией Г.З. Елисеева вышло всего 17 номеров (последний – 29 апреля 1862 г.), после чего журнал был закрыт из-за разногласий внутри редакции и недостатка средств.

С самого начала выпуска Вейнбергом журнала «Век» имелись серьезные проблемы с выплатами авторских гонораров. В частности, А.Н. Плещеев, опубликовавший в «Веке» два стихотворения – «Из Роберта Прутца» (1861, № 5) и «Из Гервега» (1861, № 6) – предполагал за них гонорар 20 рублей серебром, «дважды обращался к П.И., но ни разу не получил ответа» [91, с. 260], в связи с чем 25 февраля 1861 г. беспокоил А.В. Дружинина просьбой о пересылке 25 рублей в Общество Литературного фонда в качестве взноса за текущий год и использовании 5 рублей для подписки на «Век». В письме от 10–20 марта 1861 г. А.Н. Плещеев, не имевший никаких известий, интересовался у А.В. Дружинина судьбой денег, так и не полученных с «Века» [см.: 92, с. 261].

Уже после закрытия «Века» продолжались длительные разборки, связанные с долгами издания. Суть этих разборок можно представить, обратившись к двусторонней переписке А.В. Дружинина и опубликовавшего в «Веке» очерки из кавказской и военной жизни М.А. Ливенцова. В письме от 23 марта 1862 г. А.В. Дружинин указывал на Вейнберга как на «негодного», небрежного в финансовых вопросах редактора: «Не удивляюсь тому, что до меня не доходили письма, адресованные Вами в контору “Века”. Эта контора и выбранный нами редактор “Века” Вейнберг оказались до того негодными, что много писем пропало, материальная часть велась небрежно, и мы, при 5000 подписчиках не получив никаких выгод, плюнули и бросили Вейнберга, от чего ему и гибель приключилась» [93, с. 181]. Характеризуя Вейнберга как «мелкого лгунишку, прячущегося от публики под глупыми псевдонимами» [94, с. 185], М.А. Ливенцов в письме от 17 ноября 1862 г. с возмущением излагал историю невыплаты ему гонорара: «...по совету Вашему я в типогр. Безоб[разова] сделал справку; в книгах значится: такому-то, за такие-то ст. 47 р. 80 коп. Получил для выдачи г. Вейнберг. Еду к Вейнб[ергу]. Принят любезно и получаю обещание уплаты на другой же день. Увы! Тщетно жду. Встречаюсь в разных местах, получаю извинения и еще обещания – и всё тщетно. Наконец, уезжаю из Петербурга, поручая взыскание с Вейнб[ерга] одному приятелю. Но по воле судьбы, вследствие разных непредвиденностей <...>, возвращаюсь в столицу. Приятель мой не получил ни гроша. Повидался опять с ним, получил слово, что тогда-то непременно – и снова ложь. Тогда я написал весьма жесткое письмо г. Вейнб<ергу>, доказывая, что ни один гимназист не обманывает своих мастеровых так, как он – бывших сотрудников,

и заключил объявлением, что все это будет оглашено, а деньги – взысканы градской полицией – единственное средство иметь с ним дело» [94, с. 185]. В ответном письме от 4 декабря 1862 г. А.В. Дружинин советовал обратиться к Вейнбергу с предостережением относительно публичной огласки его проступка в случае невыполнения законного требования по выплате причитающегося М.А. Ливенцову вознаграждения: «...такого поганого лгунишки и мерзавца, и воришки, как Вейнберг, в Петербурге даже не скоро отыщешь. Вам нужно было изобразить его воровской поступок в кратких, но приятных выражениях, отдать это в газету, приехать к нему с корректурой в руках и сказать: “дражайший Вейнберг, если завтра поутру деньги не будут у меня на столе, то послезавтра вы будете иметь удовольствие прочесть вот это объявленьице”. Ведь его получение ваших денег из кассы под расписку и употребление их в свою пользу есть факт уголовный <...>» [95, с. 186]. В последующем письме, датированном 28 января 1863 г., А.В. Дружинин даже предлагал М.А. Ливенцову почти готовый текст «Предостерегательного объявления» [см.: 96, с. 187–188]. Однако в письме от 12 февраля 1863 г. М.А. Ливенцов не соглашался с предложением А.В. Дружинина «требовать с Вейнб<ерга> с корректурой в руках», поскольку видел главную цель не в получении денег, а в «оглашении гнусного поступка и нахального обмана» [97, с. 187], что полагалось достичь направлением форменной бумаги в Канцелярию обер-полицмейстера. Из письма М.А. Ливенцова А.В. Дружинину от 17 августа 1863 г. можно узнать, что, претерпев дополнительные приключения, связанные с проделками Вейнберга, автор так и не смог взыскать с него долг: «...г. Сенковский <...>, по видимому, приятель Вейнберга, <...> обратился ко мне с просьбою, чтобы я прекратил с ним дело, дал свой адрес, и он доставит деньги, говоря, что г. Вейнберг сильно раскаивается. Я дал свой адрес, но сказал Сенковскому, что это ни к чему не ведет, что Вейнберг слишком изворовался, чтобы очнуться. Предсказание сбылось скоро. Однако я прохожу мимо “Библиотеки” Сенковского; он зазывает меня и говорит, что Вейнберг хотел заплатить, но так как я должен Печаткину 90 руб., то сей последний принимает на себя долг, и он считает себя со мной – квит. Это меня взорвало. Я отправляюсь к Печаткину, спрашиваю его – и оказывается, что Вейнберг все солгал гнуснейшим образом. Печаткин сознался, что говорил как-то в его присутствии, что считает за мной эту сумму, но чтобы принимать перевод на него – ничего подобного не было. Каков подлец! <...> Но вся эта история с Вейнбергом мне так опротивела, что мне хочется все это кончить как-нибудь. Право, я не привык к таким скверностям. Подаю в Упр[аву] благоч[иния]

и махну рукой; пусть что хотят, то и делают. Взыщут – хорошо, нет – не надо» [98, с. 190].

Финансовая и человеческая недобросовестность редактора «Века» запомнилась современникам на долгие десятилетия. При рассмотрении на заседании комитета Литературного фонда 14 апреля 1875 г. заявления Вейнберга на получение ссуды была принята во внимание записка П.Е. Ефремова со сведениями о нечистоплотности Вейнберга, который, в частности, «редактируя “Век”, <...> вывел в расход под мнимые расписки разных лиц получение ими гонорара», причем деньги в реальности оказывались не выданными, напечатал в «Варшавском вестнике» «письма к нему с того света от Гейне и Бернса, которые заставили бы пораздуматься человека менее щекотливого», производил фиктивное расходование средств «за бумагу, печать, канцелярские материалы и пр.» [99, с. 690]. Был оглашен и еще один факт, ставший известным П.Е. Ефремову от Н.В. Гербеля: «...получив от него деньги за перевод Шиллера, г. Вейнберг передал в Варшаве этот перевод другому лицу, сказав, что деньги оно получит с Гербеля, который и заплатил в другой раз» [99, с. 690]. Только вмешательство Н.А. Некрасова, активно поддержавшего просителя и отвергнувшего некоторые из сведений, содержащихся в записке П.Е. Ефремова, позволило Вейнбергу по большинству голосов членов Литературного комитета получить 200 рублей ссуды [см.: 100, с. 353].

Как видим, «безобразный поступок» «Века» вкуче с рядом сопутствующих обстоятельств быстро подорвал литературную репутацию Вейнберга, на восстановление которой в дальнейшем потребовались многие годы.

П.И. Вейнберг после «Века»: 1860–1870-е гг.

Отношение к П.И. Вейнбергу в литературных кругах после истории с «Веком» долго оставалось настороженным: ведущие русские писатели и критики, признавая, в большинстве своем, несомненные достоинства его переводов, неохотно шли на непосредственный контакт с ним, подчас иронизировали над его оригинальным творчеством, над его общественной деятельностью, неумелым лавированием между различными литературными группировками.

Д.И. Писарев, признавая несомненные заслуги Вейнберга как переводчика с английского, вместе с тем указывал в статье «Посмотрим!» (1865) на его неразборчивость в выборе изданий для их публикации: «Г. Вейнберга я <...> не имею повода заподозрить ни в тупоумии, ни в бесчестности, а между тем он поместил перевод “Беатриче Ченчи” в “Рус<ском> слове”, а перевод “Отелло” – в “Библиотеке для чтения”, совершенно опозоренной романом “Некуда”» [101, с. 25]. По мнению

Д.И. Писарева, даже переводы должны быть помещаемы в журналах «с величайшей разборчивостью», ибо они, будучи добросовестно исполненными, способны усилить успех «такого журнала, который проповедует нелепости или гнусности» и тем самым сделать самого переводчика «сообщником этих гнусностей или нелепостей» [101, с. 25].

В статье «Генрих Гейне» (1867) Д.И. Писарев отмечал выход «Сочинений Генриха Гейне в переводе русских писателей» под редакцией П.И. Вейнберга и отдельно характеризовал перевод произведения Г. Гейне «Идеи. Книга Ле Гран» («Ideen. Das Buch Le Grand») из цикла «Путевых картин» [см.: 102, с. 397–402].

Устойчиво негативным было отношение к Вейнбергу и его оригинальному творчеству со стороны М.Е. Салтыкова-Щедрина. В статье «Стихи Вс. Крестовского. 2 тома. СПб. 1862 г.» (1863) М.Е. Салтыков-Щедрин упоминал о Вейнберге, высмеивая распространенный в русской романтической поэзии 1850–1860-х гг. культ испанской экзотики: «...кто писал испанские романсы из русских поэтов? но кто не писал их? Петр Исаич Вейнберг! вы не писывали ли испанских романсов?» [103, с. 329]. В письме к А.Л. Боровиковскому от 18 октября 1882 г. М.Е. Салтыков-Щедрин достаточно резко выражал неприятие оригинальных стихов Вейнберга, печатавшихся в «Отечественных записках»: «Стихов!! Ибо ежели мы будем продолжать печатать ассигнационные стихи Вейнберга, то у читателей произойдет понос» [104, с. 136]. Предположительно, этот отзыв относился к подборке произведений Вейнберга в № 10 «Отечественных записок» за 1882 г., включавшей стихотворения «В лесу и на горах», «Боже мой! Как славно мне!..», «О, сладостный призыв! О, звуки обольщенья...» [см.: 105, с. 339–340].

Сохранилось письмо М.Е. Салтыкова-Щедрина Вейнбергу от 10 января 1887 г., вызванное предварительным обращением последнего с просьбой о подписании адреса незнакомому лицу. М.Е. Салтыков-Щедрин, сетуя на тяжелую болезнь, сразу поставившую его вне литературного сообщества («я забыт и отметен»), категорически отказывался подписать поздравительную телеграмму и при этом иронически желал адресату «веселиться на чествовании» [см.: 106, с. 310–311].

Суждения Вейнберга о щедринских произведениях, напротив, были в целом доброжелательными. Известен положительный отклик Вейнберга на одну из глав романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» – «По-родственному», впервые напечатанную в № 12 «Отечественных записок» за 1875 г. [см. отклик П.И. Вейнберга: 107, с. 7–10]. Также сочувственные оценки Вейнберга вызвала публикация цикла М.Е. Салтыкова-Щедрина «Убежище Монрепо»: «...Новое произведение

Щедрина есть как бы сатирическая элегия, эпиграфом к которой можно поставить, пожалуй, лермонтовское «Выхожу один я на дорогу» [см.: 108]. В том же отклике Вейнберг отмечал «ближайшее родство с щедринскою манерою» у публикаций за подписью *Немо*, появившихся в «Отечественных записках», и приходил к справедливому заключению, что Щедрин и Немо – «одно лицо» [см.: 108]. Благожелательно-беспристрастными были и вейнберговские суждения о Ф.М. Достоевском, чей роман «Подросток», наряду с романом Л.Н. Толстого «Анна Каренина», был отнесен им к числу наиболее значительных событий в литературной жизни 1875 г. [см.: 107, с. 7].

Ф.М. Достоевский, бурно негодовавший во время истории с «Веком», в том же 1861 г. позволил себе участие в еще одной, хотя и несколько условной, полемике с Вейнбергом в «<Приписке к статье Н.Н. Страхова “Нечто о Шиллере”>» [см.: 109, с. 90], выразившей осторожную поддержку мнению Н.Н. Страхова, вступившего в дискуссию с анонимной рецензией в «Библиографическом указателе» журнала «Век», принадлежавшей, вероятно, Вейнбергу. Оценивая IX том сочинений Ф. Шиллера в переводах русских писателей под редакцией Н.В. Гербеля, автор «Века» высказал весьма спорное мнение о немецком поэте («Мы не слишком высоко ставим Шиллера как поэта и особенно как историка и философа <...>» [110, с. 38]), вызвавшее общественное неприятие. По мнению Н.Н. Страхова, изложенному на страницах № 2 журнала «Время» за 1861 г., суждения Вейнберга о Шиллере отразили «взгляд на литературу свысока», «желание учить ее и распоряжаться ею», представлявшее «и смешную и вместе несносную черту, которая часто является в нашей журналистике» [111, с. 251]. В приписке Ф.М. Достоевского отмечалось, что многие зарубежные авторы предстают «пред судом нашей критики в каком-то двусмысленном свете», причем даже Дж.-Г. Байрон избежал «жестокое приговора» благодаря вниманию А.С. Пушкина и протестной направленности его произведений – «а то и его бы <...> развенчали» [109, с. 90].

Известно 12 писем Вейнберга Ф.М. Достоевскому и только 4 письма Ф.М. Достоевского Вейнбергу, что свидетельствует о том, что их переписка (и, в особенности, письма Ф.М. Достоевского) сохранилась крайне неполно. Все известные письма Достоевского (от 29 января, 17 февраля, 6 марта и 2 ноября 1880 г.) связаны с совместным участием писателей в литературных вечерах [см.: 112, с. 142, 143, 145, 224], равно как и несохранившиеся письма от 5 марта 1880 г., между 6 и 10 марта 1880 г. и от декабря (до 14) 1880 г., о содержании которых можно косвенно догадываться [см.: 113, с. 409, 411].

В мемуарном очерке Вейнберга «4 апреля 1866 г. (из моих воспоминаний)» (1906) воссоздан эпизод, свидетельствующий о том, какое сильнейшее эмоциональное впечатление произвело на Ф.М. Достоевского покушение на царя Александра II, совершенное 4 апреля 1866 г. Д.В. Каракозовым:

На этот раз, т.е. 4 апреля, мы <П.И. Вейнберг и Ап.Н. Майков> мирно беседовали о чисто литературных, художественных вопросах, когда в комнату опрометью вбежал Федор Михайлович Достоевский. Он был страшно бледен, на нем лица не было и он весь трясся, как в лихорадке.

— В царя стреляли! — вскричал он, не здороваясь с нами, прерывающимся от сильного волнения голосом.

Мы вскочили с мест.

— Убили? — закричал Майков каким-то — это я хорошо помню — нечеловеческим, диким голосом.

— Нет... спасли... благополучно... Но стреляли... стреляли... стреляли...

И повторяя это слово, Достоевский повалился на диван в почти истерическом припадке [114, с. 299–300].

Н.Н. Страхов, неоднократно полемизировавший с Вейнбергом в 1861 г., неодобрительно отзывался о его творчестве и в последующие годы. В декабре 1864 г. на страницах «Эпохи» он характеризовал оригинальные стихотворения Вейнберга как «явления воздушные, т.е. скоропреходящие» [115, с. 555]. Критикуя в «Заметке о переводе одной из книг Тэна. 1871» некачественный перевод книги И. Тэна «Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы», выполненный под редакцией А. Рябина и М. Головина, Н.Н. Страхов отмечал использование переводчиками шекспировских прочтений Вейнберга, Н.М. Сатина, Н.П. Грекова [см.: 116, с. 160], видимо, не относившихся, по его мнению, к числу лучших.

Упоминания о Вейнберге, отзвуки его переводного творчества можно встретить в литературно-критических, редакционно-издательских материалах **Н.А. Некрасова** и в его эпистолярии. Например, в рецензии на «Переводы из Мицкевича» Н.В. Берга, относящейся к 1866 г., Н.А. Некрасов рассуждал о трудностях поэтического перевода, подчас более сложного, чем оригинальное поэтическое творчество: «Передавать близко стихи иностранного поэта русскими стихами вообще трудно, часто труднее, чем прямо писать русские стихи. Причин тому множество, и между прочим длина наших слов, особенно причастий, деепричастий, прилагательных и проч., так что переводить тем же размером, тем же количеством строк, сохраняя по возможности самый наружный вид стихотворения (а это и значит переводить близко), иногда почти невозможно! Есть поэты,

как А. Шенье например, которого передать таким образом нет средств» [117, с. 269–270]. По указанию комментаторов этой статьи в академическом «Полном собрании сочинений и писем» Н.А. Некрасова поэт в своих размышлениях «исходил из оценки переводческой деятельности не только Н.В. Берга, но и Н.В. Гербеля и П.И. Вейнберга», выступавших в качестве переводчиков Шенье [см.: 118, с. 403].

В «Предисловии <ко второму тому «Полного собрания драматических сочинений» Шекспира>» (1866) Н.А. Некрасов отмечал, что в третьем томе издания будут напечатаны три перевода Вейнберга – «Король Генрих VIII», «Венецианский купец», «Как вам угодно» [см.: 119, с. 251]; в «Предисловии ко второму изданию <«Полного собрания драматических произведений» Шекспира>» (1875) Вейнберг был упомянут Н.А. Некрасовым в числе переводчиков, чьи работы опубликованы в первом томе данного издания [см.: 120, с. 267]. В редакционном объявлении в № 1 «Отечественных записок» за 1869 г. среди планов журнала Н.А. Некрасовым отмечено: «“Уриэль Акоста”. Трагедия Гуцкова в стихах. Перевод П.И. Вейнберга» [121, с. 208]. В № 2 «Отечественных записок» за 1876 г. Н.А. Некрасов поместил подстрочное примечание к публикации нескольких стихотворений Ф. Дранмора в переводе Д.Л. Михаловского и Вейнберга [см.: 122, с. 268].

В письме Вейнбергу от 27 сентября 1869 г. Н.А. Некрасов подробно сообщал о своих финансовых отношениях с адресатом, который не спешил присылать новые материалы, но неизменно просил денег авансом: «Вашею просьбою о выдаче супруге Вашей и в дальнейшие месяцы по 100 р<уб>. Вы меня поставили в затруднение! За Вами уже до 800 р<уб>., и касса от <этого> продолжать эту выдачу не может. Однако, не желая поставить и Вас, может быть, в затруднение, я распоряжусь о выдаче покуда г-же Вейнберг по 50 р<уб>. В месяц, в надежде, что Вы не замедлите выслать главный из обещанных Вами трудов Ваших – «Уриэль Акоста», которым мы надеялись до некоторой степени уравнивать наши счета» [123, с. 114]. В дальнейшем тексте письма, помимо перевода трагедии Карла Гуцкова «Уриэль Акоста», опубликованного, кстати, лишь в 1872 г., названы и другие работы Вейнберга – перевод немецкого стихотворения Н.Ленау «Иван Жижка. Картины из гуситских войн» и статья «Джордж Элиот» [см.: 123, с. 114].

Еще об одном переводе Вейнберга можно узнать из письма Н.А. Некрасова В.М. Лазаревскому, относящегося к середине ноября 1870 г.: «Пробегите “Кузнеца”. Он скорее против стачки, чем за стачку <...>» [124, с. 145]. В данном случае речь идет о признании цензором Н.Е. Лебедевым предосудительным стихотворного перевода поэмы Ф. Коппе «Стачка кузнецов», выполненного Вейнбергом и опубликованного в № 11 «Отечественных записок» за 1870 г. под названием

«Кузнец». Сверхосторожный цензор считал, что в произведении, переведенном Вейнбергом, сочувственно говорится о стачке рабочих на фабрике, с чем категорически не соглашался Н.А. Некрасов [см.: 125, с. 297].

Н.А. Некрасов принадлежал к числу тех немногих видных представителей демократического направления в литературе, кто никогда публично не высказывался против Вейнберга, более того, поддерживал его, публикуя оригинальные и переводные произведения на страницах «Современника» и «Отечественных записок». В этой связи понятно, почему во время тяжелой болезни Н.А. Некрасова Вейнберг был одним из его наиболее частых посетителей, оставил мемуары о последних днях поэта [126; см. об этом также: 127]. В «Санкт-Петербургских ведомостях» от 31 декабря 1877 г. (11 января 1878 г.) Вейнберг упоминался среди многочисленных («литературный мир был почти в полном сборе» [128]) участников похорон Н.А. Некрасова.

Немногочисленные контакты **И.С. Тургенева** с Вейнбергом получили отражение в переписке. Так, известен факт участия И.С. Тургенева в инициированном Вейнбергом и А.Ф. Писемским спектакле по «Ревизору» Н.В. Гоголя, поставленном 14 (26) апреля 1860 г. в Петербурге силами писателей – членов Литературного фонда [129, с. 62]. В письме Эмилю Золя от 30 июля (11 августа) 1874 г. И.С. Тургенев указывал, что его «“Завоевание Плассана” было кратко изложено в одной (русской) газете “С.-Петербургские ведомости”» [130, с. 447], имея в виду сделанный П.И. Вейнбергом и опубликованный им (с предисловием) в № № 161, 166, 172, 175, 180 «Санкт-Петербургских ведомостей» за 1874 г. краткий перевод романа. Из письма П.И. Вейнбергу от 15 (27) января 1882 г. известно об отказе И.С. Тургенева подписать по просьбе адресата поздравление почти незнакомой ему актрисе Мариинского театра Д.М. Леоновой [131, с. 187]; о том же И.С. Тургенев подробнее общал 1 (13) февраля 1882 г. Д.В. Григоровичу: «Мне Вейнберг телеграфировал, чтобы я подписался под адрес Леоновой. Но я отказался под предлогом, что я ее никогда не слышал. Да я, действительно, слышал ее только однажды в Париже на концерте, где она провалилась “mit Pauken und Trompeten”, удививши перед этим все народонаселение сотнею громадных литографий, выставленных во всех окнах книжных и музыкальных магазинов, литографий, изображавших какую-то трупердую тетеху с двумя арбузами вместо титек» [132, с. 193–194].

Вейнберг был интересен писателям младшего поколения – В.М. Гаршину, С.Я. Надсону. Так, **В.М. Гаршин** в письме к своей матери Е.С. Гаршиной от 10 февраля 1880 г., откликаясь на просьбу младшего брата Евгения, писал, что уточнить наличие или отсутствие русского перевода

интересующего его произведения в Публичной библиотеке нельзя, поскольку «публика к большому каталогу не допускается» [133, с. 204], но это можно сделать «у знатоков литературы (у Вейнберга)» [133, с. 203], и добавлял к сказанному: «Как только мне сообщат ответ Вейнберга, сейчас же напишу» [133, с. 204]. На примере этого личного письма можно видеть, что Вейнберг был для В.М. Гаршина не просто представителем старшего поколения в литературе, но и, в определенной мере, авторитетом, знатоком в переводческом деле*.

Вейнберг дважды упомянут в письмах **С.Я. Надсона** А.Н. Плещееву, относящихся к 1883 г.: в первом случае дана положительная оценка стихотворения «Женщине» («Вейнберга стихотворение, когда я прочел, мне очень и очень понравилось (я говорю о «Женщине»). Мотив не нов, но форма прекрасна» [136, с. 476]), во втором – высказана просьба об отправке юмористических стихов, адресованных Вейнбергу («Голубчик Алексей Николаевич, пришлите мне, если это вас не затруднит, ваши юмористические стихи Вейнбергу» [136, с. 480]).

Оригинальная поэзия Вейнберга в 1880-е гг. переводилась на другие языки. В частности, известно, что Вейнберг был в числе целого ряда авторов, избранных сенатором и переводчиком С.И. Зарудным для ознакомления итальянцев с русской поэзией. Однако в книге его переводов «*Fiori della poesia, versi one italiana di Sergio Zarudni*» («Цветы русской поэзии, итальянский перевод Сергея Зарудного»), обратившей на себя внимание «Исторического вестника», оказалось крайне мало «капитальных вещей» [137, с. 479].

В произведениях второстепенных авторов Вейнберг упоминался в те годы как чтец, выступавший со сцены, и знаток театрального мира. В тексте «драмы в трех действиях с эпилогом» **В.А. Дьяченко** «Скрытое преступление» (1872) в песне одного из героев – Николая Надимова – Вейнберг был назван в числе других известных представителей русской и мировой литературы и художественной культуры: «На что мы здесь не поднимались, / Чтоб сборы наши поддержать. / То новизною пробавлялись, / То за старье брались опять: / Островского мы истерзали, / Французских много дали драм, / Шекспиром смело угощали, – / Сам Ольридж пьесы ставил нам! / Толстому тоже тут досталось, / Сам Рыбаков здесь Грозным был, / Читать тут Вейнбергу случалось / И Милославский год служил» [138, с. 14]. В мемуарной книге «Закулисная хроника. 1856–1894» **А.А. Нильский** вспоминал, что к нему «приезжал <...> на

* П.И. Вейнберг назван также в отдельных воспоминаниях о В.М. Гаршине [см.: 134, с. 37 – 39; 135, с. 68 – 75].

гастроли Дарский», что приходилось «выписывать <...> по желанию публики П.И. Вейнберга», однако ни тот ни другой не делали сборов [см.: 139, с. 337]. В томе «наблюдений, воспоминаний и рассуждений» К.А. Скальковского «В театральном мире» Вейнберг, наряду с А.С. Сувориным, Д.В. Аверкиевым, А.Н. Плещеевым и В.А. Крыловым, был отнесен к числу «серьезных ценителей» театра, которые «не уступали ни в чем лучшим заграничным критикам и были беспристрастны, тогда как в Париже критика решительно на откуп у антрепренеров» [140, с. XXXVII].

Общественный резонанс вейнберговских переводов Шекспира

Все первые полные публикации переводов шекспировских произведений, выполненных П.И. Вейнбергом, относятся к 1864 («Король Генрих VIII» [141, с. 5–138], «Тимон Афинский» [142, с. 387–498]), 1865 («Отелло»), 1866 («Венецианский купец» [143, с. 5–116]), 1867 («Как вам будет угодно» [144, с. 349–389]) и 1868 («Конец всему делу венец» [145, с. 59–112], «Виндзорские проказницы» [146, с. 255–304], «Комедия ошибок» [147, с. 353–394], «Бесплодные усилия любви» [148, с. 441–495]) гг.

Резонанс раннего перевода «Отелло» не смог даже отчасти повторить ни один из последующих шекспировских переводов Вейнберга. Вместе с тем выход отдельной книгой в 1865 г. «Тимона Афинского» [см.: 149], прежде напечатанного в «Современнике», вызвал отклики «Голоса», признавшего перевод удачным [см.: 150], и «Книжного вестника», в котором было проведено сравнение переводов Вейнберга и Н.Х. Кетчера, установлена их близость, давшая повод для предположения об использовании Вейнбергом кетчеровского текста в качестве подстрочника при прочтении «Отелло», «Генриха VIII» и «Тимона Афинского», укреплявшегося при виде той быстроты, с которой работал Вейнберг-переводчик [см.: 151, с. 76]*.

Обзор новых переводов Вейнберга («Отелло», «Король Генрих VIII», «Тимон Афинский»), наряду с другими материалами, вошел в статью «Русской сцены» (1865, № 1) «Приобретения нашего театра в 1864 г.»,

* Приведем образцы параллелей из статьи о переводе «Тимона Афинского» в «Книжном вестнике»: у Кетчера – «Вентидий. Благородный Тимон, богам было угодно припомнить лета моего отца и призвать его на дальний покой. Он отошел безмятежно, оставив меня богатым», у Вейнберга – «Вентидий. Мой славный друг! богам угодно было / Сообразить года, моим отцом / Прожитые и к вечному покою / Позвать его, счастливо отошел / Он в мир другой, оставив мне богатство»; у Кетчера: «Тимон. Земля, дай мне кореньев. Тому же, кто ищет в тебе чего-нибудь лучшего – услади глотку жесточайшим из твоих ядов», у Вейнберга – «Тимон. Земля, дай мне кореньев! А тому / Кто лучшее в тебе найти желает / Вкус услади своим славнейшим ядом» цит. по: 151, с. 76].

подписанную псевдонимом *Любитель*; здесь работы Вейнберга как интерпретатора Шекспира были оценены положительно, а сам он причислен к лучшим переводчикам [см.: 152, с. 61].

Публикация полного перевода «Отелло» в первом томе гербелевского издания в 1865 г. и републикация в нем «Тимона Афинского» побудили Е.Ф. Зарина (под псевдонимом *Incognito*) заявить, что переводы Вейнберга уступают другим переводам, помещенным в издании и принадлежавшим А.В. Дружинину («Кориолан», «Король Лир»), А.И. Кронебергу («Много шуму из ничего», «Макбет», «Двенадцатая ночь»), Н.М. Сатину («Сон в Иванову ночь»), Д.Л. Михаловскому («Юлий Цезарь»), причем если переводам А.И. Кронеберга они уступают а priori, то всем остальным – лишь слабостью редактуры, небрежностью отделки, «меньшею заботливостью о стихе», «спешностию, напоминающею о работах на срок» [153, с. 510]. Также у Вейнберга, по мнению Е.Ф. Зарина, чаще, нежели у других, можно видеть «не весьма, впрочем, значительные отступления от текста», в частности, склонность к преувеличению, усилению и возвышению тона шекспировской речи, ведущую, в реальности, к серьезному ее ослаблению: «Подобные опыты усиления шекспировского текста всего чаще обнаруживаются или придачею к иным словам выразительных <...> эпитетов, которых нет в подлиннике, или возведением эпитета из положительной степени в превосходную, или еще чаще усугублением какого-нибудь слова, с ударением на нем, что делается опять против подлинника» [153, с. 510]. Критик видел у Вейнберга и эпизоды, доходившие «до совершенного обесмысления», например, в одном из стихов его перевода «Тимона Афинского» говорилось, что кровь стариков – «кусоч холодный и сухой», тогда как в подлиннике – «их кровь сделалась сывороткой, охолодела» [см.: 153, с. 512].

В подготовленной Ю.Д. Левиным в 1962 г. подборке переписки русских литераторов, связанной с подготовкой шекспировских изданий, обращает на себя внимание адресованное Н.В. Гербелю письмо А.Н. Плещеева от 5 января 1868 г., в котором Вейнберг охарактеризован как человек, «который готов переводить все что угодно, – и хоть по акту в день может строчить стихами» [154, с. 551]. О манере работы Вейнберга свидетельствует и его письмо Н.В. Гербелю, отправленное 12 декабря 1867 г. Не представив переводы издателю в установленные сроки, Вейнберг, обвиненный в неаккуратности, вынужден был оправдываться плохим самочувствием и просить не передавать работу другим переводчикам: «Возвратить Вам “Виндзорских прок<азниц>” не могу, потому что дня через четыре или пять перевод непременно будет совсем готов. Затем, “Комедию ошибок” я могу доставить не позже 7 января; думаю,

что это не поздно, п<отому> что Вы хотите выпустить том в последн<их> числах января. Мне было бы весьма приятно, если б Вы не передали этой работы другому» [154, с. 550].

Выдвинувшись в 1860-е гг. «в число ведущих переводчиков Шекспира», Вейнберг, по наблюдению Ю.Д. Левина, создавал переводы различного уровня, в частности, его прочтение «Веселых виндзорских кумушек» оценивалось исследователем как «довольно вялое и анемичное» [155, с. 505]. Возможно, именно это обстоятельство побудило Н.И. Шульгина в 1879 г. обратиться к доработке вейнберговского прочтения, в результате которой была заново переведена прозаическая часть, поэтическая же полностью сохранена [см.: 156]. Осмысливая появление совместного перевода Н.И. Шульгина и Вейнберга, К.И. Ровда отмечал, что и при переработке прозаической части текста Н.И. Шульгин «многое взял <...> у своего предшественника» [157, с. 557]. Однако результат «соавторского» творчества переводчиков оказался еще менее приемлемым, — в результате для постановки в театре и для цитирования в литературоведческих работах избирался единоличный перевод Вейнберга. В частности, в книге В.В. Чуйко «Шекспир, его жизнь и произведения» (1889) автором было особо отмечено, что «Виндзорские кумушки» цитируются по переводу Вейнберга [см.: 158, с. 357]. «Ежегодник императорских театров» сообщал в 1905 г. о возобновлении в сезон 1904—1905 гг. постановки «Веселых виндзорских кумушек» в вейнберговском переводе, причем давал характеристику образа Фальстафа [см.: 159, с. 3—11].

К середине 1880-х гг. репутация Вейнберга как переводчика Шекспира, первоначально весьма невысокая, начала упрочиваться, особенно высоко оценивались «Отелло» и «Венецианский купец»*, многократно переиздававшиеся и ставившиеся на русской сцене. В 1885 г. В.В. Чуйко в книге «Современная русская поэзия в ее представителях» характеризовал Вейнберга как «лучшего и талантливейшего переводчика Шекспира», при этом называя сами переводы «вполне образцовыми и местами необыкновенно талантливыми» [162, с. 197].

* О постановке «Венецианского купца» в переводе Вейнберга в Александринском театре в сезон 1896—1897 гг. (в соотнесении с прежними постановками) рассказано в одном из материалов «Ежегодника императорских театров» [160, с. 175—187]. В том же издании несколько ранее увидела свет статья «Русская драма», сообщавшая о постановке «Венецианского купца» в Александринском театре в сезон 1903—1904 гг.; эта статья содержала также полный текст реферата Вейнберга, прочитанного перед спектаклем для учащейся молодежи [см.: 161, с. 3—15].

Н.В. Гербель признавал, что литературная известность Вейнберга зиждется «на стихотворных переводах с английского и немецкого языков, которые приобрели ему почетное место среди русских переводчиков», после чего акцентировал его «звучный и всегда правильный стих», «верность духу и букве подлинника» [163, с. 509]. Среди наиболее удачных Н.В. Гербель называл вейнберговские трактовки комедий Шекспира «Конец всему делу венец», «Как вам будет угодно» и «Комедия ошибок», которые «могут быть поставлены в пример всем переводчикам Шекспира» [163, с. 509], а также переводы Вейнберга из Генриха Гейне, Николауса Ленау (поэма «Жижка»), Гофмана фон Фаллерслебена, Георга Гервега. В предисловии к антологии «Английские поэты в биографиях и образцах», отмечая предпочтительный выбор для опубликования переводов произведений английских авторов прошлых эпох, Н.В. Гербель указывал, что из современных авторов взяты только Теннисон и Лонгфелло, «имена которых, благодаря прекрасным переводам гг. Вейнберга, Майкова, Михаловского, Михайлова и Плещеева, слишком известны у нас, чтобы быть пропущенными в издании, подобном нашему» [164, с. V–VI]; в антологии были напечатаны переводы Вейнберга из Г. Лонгфелло.

В статье «Английская драма до смерти Шекспира» (1888), вошедшей в третий том «Всеобщей истории литературы», Н.И. Стороженко, характеризуя гербелевское издание Шекспира, утверждал, что в нем «собраны все лучшие стихотворные переводы отдельных пьес <...>, принадлежащие Кронебергу, Дружинину, Вейнбергу, Соколовскому и др.» [165, с. 579]. Анализируя шекспировскую комедию «Бесплодные усилия любви», тот же исследователь в статье «Шекспир и литература эпохи Возрождения» (1904) приводил фрагмент из третьей сцены IV акта в переводе Вейнберга со слов «Внимайте, поборники любви! Вы поклялись...» до слов «Всех наших сил, крепя и возвышая природу их» [см.: 166, с. 47–48][†].

При комментировании русских паремий «Добро помни, зло забывай», «Лихо долго помнится, а хорошее скоро забудется» в книге М.И. Михельсона «Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии», первое издание которой вышло в 19 выпусках в 1903–1904 гг., в качестве иллюстрации был приведен фрагмент из перевода Вейнбергом

[†] В трудах исследователей 1880-х гг. цитировались и переводы Вейнберга из других английских авторов. Так, в цикле публичных лекций В.Д. Спасовича «Байрон и некоторые его предшественники» (1889), первоначально опубликованном в 1885 г. под названием «Байрон и некоторые из его предшественников» [см.: 167], биографический эпизод прощания Байрона с Мэри Дафф был соотнесен с текстом байроновского стихотворения «Сон», приведенным в переводе Вейнберга [см.: 168, с. 85–86].

шекспировского «Генриха VIII»: «...Людей поступки злые / Мы на меди вырезаем ясно, / А добрые – мы пишем на воде» [169, с. 193]*.

Для шекспировского издания С.А. Венгерова, опубликованного в 1905 г., Вейнберг осуществил корректировку некоторых из своих переводов, о которой, в частности, говорится в примечаниях к «Комедии ошибок», «Венецианскому купцу» [см.: 171, с. 551, 565]. В год выхода издания С.А. Венгерова писал А.В. Амфитеатрову, что «первенство в деле переводов Шекспира по-прежнему остается за стариками – Кронебергом, Дружининым, Вейнбергом», но происходит это всего лишь потому, что они «забрали самые знаменитые пьесы» [172, с. 246]. Вместе с тем отмечая мастерство А.В. Ганзен как переводчицы «Генриха V», давшей «удачное представление о коверкании английской речи валлийцами, шотландцами и ирландцами», С.А. Венгерова признавал, что «старый перевод Вейнберга “Виндзорских кумушек” никакого представления об этом коверкании не дал, а между тем оно для пастора Эванса и доктора Каюса чрезвычайно характерно» [172, с. 246].

К мнению Вейнберга как знатока Шекспира в частности и мировой литературы в целом нередко прибегала комиссия, занимавшаяся присуждением Пушкинской премии. Известен подготовленный Вейнбергом в 1890 г. отзыв на выполненные Д.Л. Михаловским переводы «Антония и Клеопатры» и «Ричарда II» Шекспира, ставший основанием для присуждения переводчику во время шестой церемонии половинной Пушкинской премии [см.: 173, с. 57–62; 174, с. 36–76]. При рассмотрении заявок на получение Пушкинской премии в 1899 г. (13-е присуждение) П.И. Вейнберг рецензировал книгу П.Я. <П.Ф. Якубовича> «Стихотворения» (СПб., 1898), которую комиссия признала заслуживающею почетного отзыва. В 1907 г. Вейнберг рецензировал тома III–VII «Полного собрания сочинений» Г. Ибсена в переводе с норвежского А. и П. Ганзен, также признанные заслуживающими почетного отзыва. В тот год полная Пушкинская премия была посмертно присуждена Д.Е. Мину за перевод «Божественной комедии» Данте.

Если переводы начала XX в., по справедливому наблюдению Э.П. Зиннера, «не могли вытеснить оставшиеся <...> непревзойденными работы А.И. Кронеберга, А.В. Дружинина, П.И. Вейнберга» [175, с. 703], то в середине 1930-х гг., во многом в связи с подготовкой академического издания Шекспира, произошла переоценка вейнберговских переводческих

* Известность Вейнберга приводила к ошибочной атрибуции ему отдельных фрагментов чужих переводов. Так, в статье С.И. Сычевского о пьесе А.Н. Островского «Василиса Мелентьева», впервые напечатанной в № 118 и 120 «Одесского вестника» за 1868 г., для иллюстрации был приведен перевод фрагмента песни Шута из «Двенадцатой ночи» Шекспира (акт 2, сцена 4) со стиха «Смерть, скорей прилетай, прилетай» до стиха «Не бросайте на черный мой гроб», причем указано, что это перевод Вейнберга [170, с. 29]; на самом деле процитированный перевод принадлежал А.И. Кронебергу.

достижений, причем не только применительно к «Отелло», о чем было сказано ранее, но и применительно к другим произведениям, прежде всего комическим. Этому предшествовали 1920-е гг., когда переводы Вейнберга еще переиздавались, но с акцентировкой на том, что это делается за неимением лучшего[†]. Для исследователей 1930-х гг. было очевидным, что ни один из вейнберговских переводов не может быть включен в новое шекспировское собрание, что все они должны быть замещены новыми, более точными прочтениями. Например, в отношении комедии «Конец всему делу венец» А.А. Смирнов писал Г.Г. Шпету 8 апреля 1934 г.: «Старый перевод Вейнберга неплох, достаточно точен и стилистически остер, но о том, чтобы взять его и отредактировать, не может быть и речи, хотя бы ввиду его полной “антиэквиритмичности”» [177, с. 116–117]. В другом письме А.А. Смирнова Г.Г. Шпету, датированном 19 февраля 1934 г., была проведена параллель между переводами одного из фрагментов пьесы «Как вам будет угодно»[‡], выполненными Вейнбергом и Т.Л. Щепкиной-Куперник: «Щепкина-Куперник <...> стихи перевела, не нашив ни одной строки. Их, по ее словам, вышло, как и в оригинале, 89, тогда как в переводе Вейнберга – 125» [178, с. 107]. В относящемся к 1934 г. отзыве А.А. Смирнова на пробный перевод «Виндзорских кумушек», сделанный Н.Н. Соколовой, отмечалось, что этот перевод, «безусловно, <...> точнее перевода Вейнберга, но стиль его лишен достаточной живости и остроты» [179, с. 212], а потому он вряд ли может удовлетворить редколлегию нового шекспировского издания. Как видим, в восприятии А.А. Смирнова переводы Вейнберга оказывались в чем-то слабее даже тех переводов 1930-х гг., которые, в виду их недостаточно высокого уровня, не могли быть опубликованы.

П.И. Вейнберг и А.П. Чехов

Отношения П.И. Вейнберга и А.П. Чехова настолько сложны и многообразны, что заслуживают отдельного пристального исследования. В нашей работе мы попытаемся охарактеризовать эти отношения сквозь призму чеховских упоминаний о Вейнберге, соотносимых с английской литературой и культурой, а также представляющих собой цитаты из шекспировских переводов современника.

[†] В этой связи интересно указание Т.Г. Щедриной о том, что в 1924 г. Г.Г. Шпет редактировал перевод трагедии «Юлий Цезарь», сделанный П. Вейнбергом и А. Шишковым (сокращал его и готовил сценический вариант текста для МХАТа в 1924 году) [см.: 176, с. 566]. О существовании данного перевода из других источников неизвестно.

[‡] У Т.Л. Щепкиной-Куперник – «Как вам это понравится».

В одном из ранних произведений А.П. Чехова – юмористическом «Календаре “Будильника” на 1882 год. Март – апрель» – сообщалось, что в четверг, 11 марта «в г. Конотопе, Черниговской губ., появится самозванец, выдающий себя за Гамлета, принца датского» [180, с. 144]. Согласно наблюдению М.П. Громова, А.П. Чехов имел в виду Вейнберга, «напечатавшего под псевдонимом “Гамлет” (“Стрекоза”, 1882, № 18) чужое стихотворение (см. письмо в редакцию “Стрекозы”, 1882, № 27)» [181, с. 579]. В целом молодой А.П. Чехов был весьма невысокого мнения о Вейнберге: в юмореске «Литературная табель о рангах» (1886), излагая свое представление о заслугах современных ему авторов, он относил к высшим чинам – тайным советникам, действительным статским советникам – Л.Н. Толстого, И.А. Гончарова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Д.В. Григоровича, тогда как Петра Вейнберга причислял к коллежским асессорам [182, с. 143].

Из шекспировских переводов Вейнберга русского писателя более других привлекала трагедия «Отелло». В повести «Огни» (1888), характеризуя инженера Ананьева, А.П. Чехов соотносил его с Отелло, при этом используя практически дословную цитату из шекспировской трагедии в переводе Вейнберга: «Инженер Ананьев, Николай Анастасьевич, был плотен, широк в плечах и, судя по наружности, уже начинал, как Отелло, “опускаться в долину преклонных лет” и излишне полнеть» [183, с. 109]; ср. в переводе «Отелло» Вейнберга (акт III, сц. 3): «Начал я в долину лет преклонных опускаться» [5, с. 288].

В концовке драматического этюда А.П. Чехова «Лебединая песня (Калхас)» (конец 1886 или начало 1887) в реплике Светловидова цитируется фрагмент из «Отелло» в переводе Вейнберга (акт III, сц. 3) [см.: 184, с. 289]:

Светловидов. <...> Помнишь это место из «Отелло», Никитушка?

Прости, покой, прости, мое довольство!

Простите вы, пернатые войска

И гордые сражения, в которых

Считается за доблесть честолюбье, –

Всё, всё прости! Прости, мой ржущий конь,

И звук трубы, и грохот барабана,

И флейты свист, и царственное знамя,

Все почести, вся слава, всё величье

И бурные тревоги славных войн! [185, с. 214–215]

Известно, что в ранней редакции цитировался другой монолог из «Отелло» в переводе Вейнберга – «О, если бы угодно было небу...» (акт IV, сц. 2) [186, с. 362; текст перевода см.: 184, с. 300], который был заменен при представлении «Лебединой песни» в театральную цензуру [см. об этом: 187, с. 406].

Монолог из вейнберговского перевода трагедии «Отелло» «Прощай, покой, прости, мое довольство!..» А.П. Чехов также пространно цитировал в письме Е.М. Линтваревой от 9 октября 1888 г., соотнося его с событиями собственной жизни, в которой страстная любовь решительно выбила «из прошлого и настоящего» [188, см.: с. 21–22].

Рассказывая о командире парохода г. Л., многое повидавшем на своем веку, А.П. Чехов писал в книге «Остров Сахалин (Из путевых записок)» (1893–1894): «Покружив полжизни около Камчатки и Курильских островов, он, пожалуй, с большим правом, чем Отелло, мог бы говорить о “бесплоднейших пустынях, страшных безднах, утесах неприступных”» [189, с. 44]. Закавыченные А.П. Чеховым слова – цитата из перевода «Отелло» Вейнберга (акт I, сц. III) [см.: 184, с. 268].

Известно, что поездка А.П. Чехова на Сахалин обсуждалась в переписке Вейнберга с А.Н. Плещеевым в сентябре 1891 г.: если А.Н. Плещеев усматривал в этой поездке отказ писателя от собственно художественного творчества («беллетристика с этим путешествием ничего общего не имеет»), то П.И. Вейнберг – стремление к собиранию новых тем, сюжетов, уже иссякавших у А.П. Чехова [см.: 190, с. 775]. А.Н. Плещеев принадлежал к кругу наиболее близких друзей Вейнберга, что способствовало обмену искренними оценками конкретных событий литературной жизни. Известно, например, письмо А.Н. Плещеева Вейнбергу от 30 декабря 1891 г., содержащее категоричную оценку «Дуэли» А.П. Чехова [см.: 191, с. 704]. В этой связи оправданно предположение Н.А. Роскиной, которая, комментируя краткую характеристику Вейнберга-рассказчика в письме А.П. Чехова А.С. Суворину от 4 июня 1892 г. («Вейнберг интересно рассказывает. Мне нравятся его хитрые глаза» [192, с. 72]), отметила, что Вейнберг мог рассказывать о заграничных встречах с А.Н. Плещеевым [см.: 193, с. 394]. Зная о дружбе двух «стариков» – Вейнберга и А.Н. Плещеева, А.П. Чехов счел возможным передать последнему через посредство Вейнберга «поклон и пожелания многих лет» (см. письмо А.П. Чехова П.И. Вейнбергу от 28 июля 1893 г.) [194, с. 296].

Наряду с «Отелло» А.П. Чехова привлекали и другие шекспировские переводы Вейнберга – «Венецианский купец», «Как вам это понравится». Цитата из вейнберговского прочтения «Венецианского купца» (д. V, сц. I) [см.: 195, с. 420] использована А.П. Чеховым в его произведении «Страх (Рассказ моего приятеля)» (1892): «<...> проходя мимо зеленых скамей, я вспоминал слова из какой-то шекспировской пьесы: *как сладко спит сияние луны здесь на скамье*» [196, с. 136–137].

В письме А.С. Суворину от 17 декабря 1892 г. А.П. Чехов рассуждал о пьесе Шекспира «Как вам будет угодно», не совсем традиционно названной в переводе Вейнберга – «Как вам это понравится»: «...у Шекспира в “Как вам будет угодно”. Действие 2, сцена 1, есть несколько

хороших слов насчет охоты. Шекспир сам был охотником, но из этой сцены видно, какого плохого мнения он был об охоте и вообще об убийстве животных» [197, с. 144]. О том же, но более подробно, А.П. Чехов писал И.И. Горбунову-Посадскому 8 или 9 ноября 1893 г., пространно цитируя фрагмент из вейнберговского перевода (д. II, сц. 1) [198, с. 436]:

В пьесе Шекспира «Как вам будет угодно», в действии II, сцене I, один из вельмож говорит герцогу:

Туда пришел страдать бедняк-олень,
Пораненный охотничьей стрелой;
И верьте мне, святейший герцог, так
Несчастное животное стонало,
Что кожаный покров его костей
Растягивался страшно, точно лопнуть
Сбирался он; и жалобно текли
Вдоль мордочки его невинной слезы
И т.д. [199, с. 242].

Гораздо меньше А.П. Чехова привлекали переводы Вейнберга с немецкого, из числа которых им особо выделялся впервые опубликованный в 1902 г. прозаический перевод гетевского «Фауста» [см.: 200]. В чеховской «Записной книжке. I», в числе прочих, сохранилась такая запись: «Фауст: чего не знаешь, то именно и нужно тебе; а что знаешь, тем не можешь пользоваться» [201, с. 86]. Приведенный фрагмент представлял собой относящуюся к началу 1902 г. дословную выписку из «Фауста» в переводе Вейнберга (слова Фауста из разговора с Вагнером) [об этом см.: 202, с. 312]. В письме Н.Д. Телешову от 20 января 1902 г. А.П. Чехов высказал доброжелательное отношение к появлению вейнберговского прозаического перевода «Фауста» («...в “Новом журнале иностранной литературы” печатается теперь гетевский “Фауст” в прозаическом переводе Вейнберга; перевод чудесный» [203, с. 175]) и предположил, что столь же неплохи были бы и прозаические переводы других классических шедевров, таких, как «Гамлет», «Отелло» [см.: 203, с. 175].

В письме П.Ф. Иорданову от 3 марта 1900 г., интересуясь восьмитомным собранием сочинений Г. Гейне в переводе Вейнберга, выпускавшимся в 1898–1902 гг., А.П. Чехов писал: «Если в библиотеке нет, то скажите Любове Юлиановне <Л.Ю. Арбушевой, библиотекаря Таганрогской городской библиотеки>, чтобы она выписала. Вышло уже семь томов» [204, с. 65]. Несколько позже А.П. Чехов заинтересовал и «Натан Мудрый» Г.-Э. Лессинга в переводе Вейнберга, выпущенный в 1902 г. издательством «Посредник», — о его присылке в Ялту, наряду с другими новыми книгами, писатель просил И.И. Горбунова-Посадского в письме от 19 марта 1903 г. [см.: 205, с. 180].

Придерживаясь традиций драматургической классики, Вейнберг внутренне не принял реформаторскую чеховскую «Чайку», хотя и считал возможным, будучи, наряду с А.А. Потехиным и И.А. Шляпкиным, членом Театрально-цензурного комитета, допустить ее к постановке 14 сентября 1896 г. Отметив некоторые достоинства чеховской пьесы (истинный драматизм некоторых сцен, тонкий юмор в трактовке отдельных образов), Вейнберг, А.А. Потехин и И.А. Шляпкин увидели в ней и «символизм», вернее «ибсенизм», который, проходя «красной нитью <...>, действовал неприятно» [цит. по: 206, с. 364–365], а также отметили некую спешность, небрежность автора: «...несколько сцен как бы кинуты на бумагу случайно, без строгой связи с целым, без драматической последовательности» [цит. по: 206, с. 365].

Личное отношение Вейнберга к «Чайке» известно из статьи А.И. Урусова «Второе представление “Чайки”», напечатанной в газете «Курьер» от 3 января 1899 г.: «Пьеса раздражала старых литераторов своими новшествами. Один “маститый” в своем реферате о “Чайке” просто рвал и метал, а когда его спросили: да вы видели пьесу на сцене? – ответил с негодованием: не видел и смотреть не хочу: я ее знаю по рукописи!» [207]. В письме А.П. Чехову от 5 января 1899 г. А.И. Урусов уточнял, что упомянутый им “маститый” – П.И. Вейнберг [см.: 208, с. 511].

О неприятии Вейнбергом «Чайки» А.П. Чехов вспоминал несколько лет спустя в письме О.Л. Книппер-Чеховой от 17 апреля 1903 г., отмечая, что несмотря на такую позицию авторитетного современника «“Чайка” <...> до сих пор скрипит помаленьку» [209, с. 195]. Напротив, Вейнберг был в числе тех петербургских зрителей, что восторженно встретили «Трех сестер» А.П. Чехова, о чем известно из письма драматургу Вл.И. Немировича-Данченко, датированного 1 марта 1901 г.: «Сыграли “Трех сестер”, успех такой же, как в Москве. Публика интеллигентнее и отзывчивее московской. <...>. Особенно восторженные отзывы Кони и Вейнберга» [210, с. 234].

3 мая 1903 г. на сцене Александринского театра «в пользу больного товарища» была показана сцена в одном действии А.П. Чехова «Свадьба» (1889); по наблюдению И.Ю. Твердохлебова, этим больным был, видимо, П.И. Вейнберг, в пользу которого также игрался спектакль 26 апреля 1903 г. [см.: 211, с. 378].

В последние годы жизни А.П. Чехова и П.И. Вейнберга их отношения характеризовались взаимной уважительностью и почтительностью. Когда в 1901 г. были открыты вакансии почетных академиков Императорской Академии наук, А.П. Чехов выдвинул на них четыре кандидатуры – Н.К. Михайловского, Д.С. Мережковского, В.Д. Спасовича и П.И. Вейнберга (см. письмо А.П. Чехова к Александру Н. Веселовскому

5 декабря 1901 г.; [212, с. 131]). Никто из предложенных А.П. Чеховым кандидатов не прошел на выборах 1902 г. (академиками стали А.В. Сухо-во-Кобылин и М. Горький), однако П.И. Вейнберг, получивший значительное число голосов, баллотировался повторно и, уже после смерти А.П. Чехова, в 1905 г. стал академиком.

Также известна переписка Вейнберга с А.П. Чеховым, обусловленная желанием первого из них иметь в своей «богатой коллекции портретов» портрет А.П. Чехова: письмо Вейнберга от 19 апреля 1901 г. с просьбой о присылке портрета, письмо А.П. Чехова от 28 апреля, содержащее портрет и аналогичную ответную просьбу [см.: 213, с. 18], письмо Вейнберга от 9 мая с портретом, подписанным: «Дорогому и душевно чтимому А.П. Чехову всегда преданный Петр Вейнберг. 901. Май» [см.: 214, с. 478–479]. Впоследствии (10 ноября 1901 г.) фотопортрет Вейнберга А.П. Чехов отправил с письмом П.Ф. Иорданову [см.: 215, с. 110], занимавшемуся формированием музейного фонда в Таганроге.

*Резонансные переводы П.И. Вейнбергом «Натана Мудрого»
Г.-Э. Лессинга и «Фауста» И.-В. Гете*

На страницах «Журнала Министерства народного просвещения» в 1897 г. было отмечено близкое по времени появление трех переводов на русский язык «Натана Мудрого» Г.-Э. Лессинга, принадлежащих В.А. Крылову, П.И. Вейнбергу, В.С. Лихачеву, причем самым первым из них был все же перевод В.А. Крылова, переиздание которого и послужило поводом к написанию журнальной рецензии. Такой внезапный интерес к «Натану Мудрому» обуславливался анонимным рецензентом «как содержанием, так и возвышенностью тона, в котором написано это произведение», впечатляющее «чистотой нравственной атмосферы» [216, с. 253]. Отмечая, что переводы постоянно улучшались, рецензент признавал вместе с тем, что именно В.А. Крылову как первопроходцу выпало наибольшее количество трудностей: «...его перевод, хотя и весьма точен, но в то же время немного тяжеловат; стих у П. Вейнберга более легкий, а у В.Лихачева он, как нам кажется, еще лучше» [216, с. 253].

Рецензент «Русского богатства», представлявший в 1898 г. «Натана Мудрого» в переводе Вейнберга, выпущенном типографией Товарищества И.Д. Сытина [см.: 217], указывал, что работы этого переводчика «известны своей точностью, близостью к духу подлинника и часто — художественностью» [218, с. 30]. Среди значительного числа вейнберговских переводов «попадают подчас и менее удачные», но произведения крупных форм в целом передаются Вейнбергом успешно, одним из доказательств чему стал и перевод «Натана Мудрого»: «Можно иногда не согласиться с его пониманием того или иного места, можно отметить

в его переводе кой какие вольности, явно отступающие от смысла подлинника. <...>. Но общее впечатление, оставляемое работой г. Вейнберга, самое благоприятное» [218, с. 30]. Символично, что первая публикация вейнберговского перевода «Натана Мудрого» состоялась в ноябре и декабре 1889 г. в «Наблюдателе», который несколько лет спустя начал вести яркую антисемитскую пропаганду и к концу XIX в. «из всего “Натана” помнил и твердил одну только фразу: “Thut nichts! Der Jude wird verbrannt!”» [218, с. 30].

Именно перевод Вейнберга был выбран в качестве эталонного для цитирования текста «Натана Мудрого» Г.-Э. Лессинга в фундаментальной «Всеобщей истории литературы» в статье А.И. Кирпичникова «Немецкая литература во второй половине XVIII века» (1892) [см.: 219, с. 148, 150–155]*.

Другим заметным событием в переводческой судьбе Вейнберга стал выход двумя изданиями в 1902 и 1904 гг. его прозаического прочтения гетевского «Фауста» [см.: 200; 221], появление которого во многом обуславливалось несовершенством прежних переводов. Вейнберговский перевод, снабженный подробными примечаниями, сразу привлек к себе внимание читателей и критики. Так, из дневника В.М. Жирмунского известно, что, занявшись летом 1905 г. изучением «Фауста» Гете, он воспользовался, в числе прочего, и вейнберговскими примечаниями, помещенными в издании 1904 г. [см. об этом: 222, с. 130]. Н.Д. Авксентьев в книге «Сверхчеловек: Культурно-эстетический идеал Ницше» (1906), обратившись к фаустиане, процитировал фрагмент из перевода Вейнберга: «Но дух пришел мне на помощь! / Наконец я понял и убежденно пишу: / “В начале было Дело”» [223, с. 27]. Священник С.М. Соловьев в статье «Гете и христианство», напечатанной в 1917 г. в «Богословском вестнике», назвал лучшим поэтическим переводом гетевского «Фауста» перевод А.А. Фета, но при этом отметил, что в случаях, когда «требуется бóльшая точность», предпочтение при цитировании следует отдавать прозаическому переводу Вейнберга [224, с. 486].

Е.А. Ляцкий в рецензии на страницах «Вестника Европы» отмечал, что новый прозаический перевод «Фауста» «займет несомненно видное место в русской литературе о бессмертной трагедии Гёте» [225, с. 842]. Такой перевод, по его мнению,

* В статье А.И. Кирпичникова «Очерк истории литературы XIX столетия» (1892), также вошедшей во «Всеобщую историю литературы», были отмечены другие переводы Вейнберга. Так, указывая, что русская библиография Шелли «необширна, но представляет несколько ценных работ», исследователь далее так пояснял свою мысль: «в Рус. Слове 1864 г. № 8 и 9 напечатан хороший перевод его трагедии «Ченчи» (Вейнберга)» [220, с. 670]. Также А.И. Кирпичниковым был приведен фрагмент концовки стихотворения немецкого поэта А. Шамиссо, обращенного к родному замку Бонкур, в вейнберговском переводе [220, с. 709].

отчасти выигрышнее поэтического, поскольку «техника стихотворного переложения с одного языка на другой создает <...> трудности, которые поневоле заставляют удовольствоваться передачей не точного текстуального значения, но общего смысла и настроения» [225, с. 842]. Признавая определенные достоинства за переводчиками, которые «как бы присваивают произведения иной литературы и, проникшись их духом, передают в свободной форме, заботясь более об общем впечатлении, чем о деталях», Е.А. Ляцкий, однако, вынужден был признать, что по таким переводам нельзя в полной мере судить об оригиналах тем, кто нацелен на их серьезное изучение. Напротив, точный, хотя бы и прозаический перевод Вейнберга способен сформировать у читателя, не владеющего немецким языком, «более или менее близкое понятие о том, как именно думал и какими именно словами выражал свою мысль писатель» [225, с. 842], а также вызвать появление новых поэтических прочтений «Фауста» с более глубоким проникновением в дух гетевского подлинника. Вейнбергу удалось, на взгляд рецензента, успешно решить сложную задачу совмещения строжайшей верности подлиннику с поэтичностью, вследствие чего «перевод <...> читается легко, местами ритмичен и художествен» [225, с. 843], помогает увидеть – и если не почувствовать, то хотя бы понять – подлинного Гете; и лишь в немногих местах, где «философская отвлеченность смягчалась <...> изяществом стиха и блеском формы, прозаический перевод кажется местами холодным и даже риторичным» [225, с. 843]. Все допущенные Вейнбергом неточности и недосмотры стилистического характера, на взгляд Е.А. Ляцкого, в полной мере искупаются общим значением его труда [см.: 225, с. 844].

К.П. Петров, высоко характеризовавший Вейнберга, называвший его – наряду с Н.В. Гербелем, М.Л. Михайловым, В.С. Курочкиным, Д.Д. Минаевым – в числе тех переводчиков, у которых было «не только знание подлинника, но и поэтический талант» [226, с. 286], вместе с тем в полной мере не принимал прозаического перевода «Фауста», созданного в духе «строжайшей близости к букве подлинника» [226, с. 366], важном для подстрочников, не имеющих никаких литературных целей, но делающим собственно художественное произведение «тяжеловесным и не совсем изящным»: «Лучшими вышли сцены комические и реальные, слабее – сцены лирические; трагический пафос тоже соблюден. Автор не побоялся перевести и вторую часть, хотя она считается туманной» [226, с. 367].

Знакомство с переводом «Фауста», выполненным П.И. Вейнбергом, натолкнуло Ю.А. Веселовского на размышления о достоинствах и недостатках прозаического перевода, изложенные в 1904 г. на страницах «Научного слова». С одной стороны, переводчик имеет возможность передать мысль зарубежного автора во всем многообразии ее оттенков, «не стесняясь никакими посторонними соображениями, не прибегая ни к каким описаниям или произвольным, но почти неизбежным отступлениям», но, с другой стороны, – неизбежно теряет «некоторые

красоты слога», поскольку никакая, даже кажущаяся совершенной проза не может быть в этом отношении соотнесена со стихотворной речью [см.: 227, с. 144]. Приводя слова самого Вейнберга о том, что только гений Гете был способен облечь глубокое содержание «Фауста» в стихотворную форму, тогда как все его русские переводчики, люди несомненных дарований, доставляя читателям эстетическое наслаждение, передавали едва ли наполовину замысел подлинника, Ю.А. Веселовский отчетливо видел, «сколько труда потрачено было переводчиком для вполне точной и все же художественной передачи оригинала» [227, с. 144], а также для составления примечаний, важных для понимания трагедии, особенно ее второй части. Отдельные, наиболее удачные фрагменты перевода (такие, как монолог Фауста «Высокий Дух, ты даль мне, даль мне все...», молитва Гретхен, финальный хор трагедии «Все преходящее есть только символ...») отличаются «редкою музыкальностью, имеют даже что-то вроде ритма и во всяком случае совсем не походят на обыкновенную прозу» [227, с. 144].

Анонимный рецензент «Русской мысли» был убежден, что стремление к сохранению строжайшей близости букве подлинника *напрасно* стеснило Вейнберга при переводе «Фауста». У переводящего прозой, не ограниченного «деспотическими требованиями стиха», появляется возможность, «пользуясь богатыми ресурсами родного языка, передать художественное произведение во всех оттенках мысли и чувства, во всех тонкостях и особенностях настроения» [228, с. 314]. Стремление же к строжайшей близости подлиннику приводит, по мнению рецензента, к тому, что переводчик жертвует не только поэтичностью, но и легкостью, изяществом речи, в результате чего создается перевод «очень добросовестный и точный, но вместе с тем и несколько тяжеловесный и не всегда безусловно изящный» [228, с. 314].

В рецензии «Русского богатства» прозаический перевод стихотворного произведения был воспринят как «дополнение к переводу поэтическому, заменить который он не в силах и не стремится» [229, с. 94]. Если поэтический перевод, заботясь о сохранении красот формы, передает «эмоциональную сторону поэтического подлинника», то прозаический перевод выдвигает на первый план «его логические элементы, его рациональную сторону, неизбежно отодвигаемую в тень в погоне за стихом, за рифмой, за лирическим подъемом» [229, с. 94–95]. Поэтический и прозаический переводы, таким образом, являются двумя полюсами одного целого, сближение которых в принципе возможно, но нецелесообразно: «Так, например, когда г. Соколовский, стараясь дать читателю полное и ясное представление о пьесе Шекспира, разлагает сжатые формулы поэтического языка, вводит в текст объяснения, которых в нем нет, и оттого удлинняет свой стихотворный перевод чуть не вдвое против подлинника, он грешит против того поэтического стиля, который хотел передать, и сам мешает исполнению своей задачи. В такую же ошибку впадает П.И. Вейнберг, когда после сугубой прозы своего перевода, почувствовав лирический подъем, вдруг передает патетический

эпизод трагедии какой-то скандированной прозой, белыми или, вернее, беловатыми стихами» [229, с. 95]. На взгляд рецензента, подобное внешнее украшательство, скандирование, «звуки какого-то ритма – неполного, нерешительного, ненужного» [229, с. 95], никоим образом не нужны переводам Вейнберга. Некоторые фрагменты «Фауста», «высоко поэтические в подлиннике», создают впечатление раздражающей грубости и противохудожественности, однако в данном случае следует иметь в виду, что П.И. Вейнберг сознательно уклонился от создания художественного перевода в прозе, предпочтя сохранение «буквы» оригинала без серьезных погрешностей.

Признавая, что нельзя представить «Фауста» в переводе, достойно передающем и мысль, и художественную форму оригинала, Вейнберг, по наблюдению Ф.А. Брауна, решительно встал «на сторону точности перевода», предложив в этом отношении лучшую трактовку великого произведения, способную стать «надежным путеводителем по лабиринтам гетевской мысли» [230, с. 94]. Однако, сравнив его перевод со стихотворным переводом Н.А. Холодковского, дающим «хотя отдаленное представление о красоте и бесконечном разнообразии форм гетевского стиха, так дивно прилаживающегося к смене настроений и мыслей», исследователь почувствовал всю неудовлетворительность избранной Вейнбергом почти не читабельной формы. Ф.А. Браун передавал ощущение сознательности выбора переводчиком тех или иных лексем «во избежание ритма и даже рифмы»: «...он борется со словом не в угоду стиху, а как бы в защиту от него, стараясь отстранить его, когда он навязывался ему сам собой» [230, с. 94]. Те же места, в которых, благодаря лирическому подъему, ощущается ритм, представляются Ф.А. Брауну наиболее удачными, особенно это касается заключительных сцен второй части, где «ритмическая проза <...> разгорается до высокого художественного пафоса» [230, с. 95]. Также рецензентом было указано, что хорошее знание «Фауста» позволяло переводчику «оттенять некоторые образы и выражения, характеризующие то или иное лицо, удачными оборотами, дополняющими и <...> поясняющими оригинал» [230, с. 96].

Как видим, оба резонансных перевода Вейнберга с немецкого языка вызвали серьезные споры в русской критике, увидевшей как достоинства, так и недостатки в работе переводчика. Вместе с тем следует признать, что ни первый, ни второй перевод не выдержали проверки временем, после кончины переводчика не републиковались и не осмысливались в русской литературной критике и литературоведении.

Отношение поэтов Серебряного века к П.И. Вейнбергу и его творчеству

А.А. Блок, досконально знавший как оригинальное, так и переводное творчество П.И. Вейнберга, считал весьма посредственной большую часть его оригинальных произведений, но при этом был уверен, что и у подобных авторов есть своя ниша в русской литературе. В относящейся к декабрю 1919 г. статье «О списке русских авторов» А.А. Блок отмечал,

что в «основной библиотеке русской литературы» должны быть заявлены и «поэты как бы без лица, которым удалось на разных поприщах сохранить о себе совершенно разные, но яркие воспоминания», например, «какой-нибудь Вейнберг — и в шуточной поэзии и в гражданской» [231, с. 138]. В дневниковой записи от 20 июня 1921 г., перечисляя наиболее памятные для него произведения русской поэзии XIX в., А.А. Блок назвал два стихотворения Вейнберга — «Я вам не говорю про тайное страданье...» и «Он был титулярный советник...» [232, с. 423].

Основным вейнберговским достижением в переводном творчестве было, на взгляд А.А. Блока, прочтение шекспировского «Отелло», а главным провалом — интерпретации гейневских текстов, не передававшие и в малой степени достоинств немецких оригиналов, однако вызвавшие восторги сервильной критики. Так, говоря о шекспировском «Отелло», А.А. Блок в письме М.Ф. Андреевой от 27 апреля 1919 г. отмечал, что в его переводе «едва ли кто победит Вейнберга» [233, с. 521]. В записных книжках А.А. Блока сохранилась помета, относящаяся к 6 июня 1919 г.: «“Отелло” Вейнберга (“Будь благословенна и спереди и сзади” — замечание Вольтера)» [234, с. 462]; эта помета сильно контрастирует с более ранней записью (от 6 декабря 1918 г.), содержащей оценку вейнберговских переводов гейневской прозы: «Вечерние труды над переводом “Путешествия в Гарц”. Что же это сделали даже с прозой Гейне не только Вейнберг, но и Михайлов! (кроме цензуры)» [234, с. 438–439].

В докладе «Гейне в России (О русских переводах стихотворений Гейне)», прочитанном на заседании редколлегии издательства «Всемирная литература» 25 марта 1919 г., А.А. Блок, признавая талант Вейнберга-переводчика, «давшего нам “Отелло” и “Шейлока”», в то же время утверждал, что с ним «почти совсем не стоит считаться» [235, с. 121], когда речь идет о переводах из Г. Гейне. Вместе с тем *именно П.И. Вейнберг и его современники*, «а не предшествующее им поколение, установили очень прочную традицию, которую расшатать необыкновенно трудно», «ее не расшатала даже великая русская революция» [235, с. 123]. В доказательство своих слов А.А. Блок приводил факт публикации в журнале «Пламя» (1918, № 30) «ряда “революционных” стихотворений Гейне в переводе Вейнберга», одно из которых, стихотворение в прозе, напоминало ему «передовицу в “Красной газете”» [235, с. 124].

На страницах символистского журнала «Весы» Вейнберг упоминался в целом ряде статей, подготовленных **В.Я. Брюсовым**, — в обзоре русской литературы за 1904 г., написанном для журнала «The Athenaeum» и перепечатанном в «Весах» [236, с. 48–53], в рецензиях на второй том трехтомного Байрона из «Библиотеки великих писателей» издания

Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [237, с. 103–104], а также на составленный И.В. Скворцовым сборник «лучших стихотворений русских поэтов» «Родная поэзия» [238, с. 65–66]. В частности, рецензия на байроновское издание содержала указания на недостатки переводов Вейнберга. В.Я. Брюсову принадлежал и напечатанный в «Весах» отклик на «Иллюстрированную всеобщую историю литературы» И. Шерра, переведенную под редакцией Вейнберга с многочисленными неточностями [239, с. 63–65]*.

З.Н. Гиппиус, близко общавшаяся с Вейнбергом в петербургский период жизни, неоднократно вспоминала о нем, оказавшись в эмиграции, – Вейнберг стал для нее одним из символов той благородной, интеллигентной России, которая была навсегда утрачена с наступлением большевистской власти. Описывая в очерке «Благоухание седин. О многих» (1924), вошедшем в книгу «Живые лица», взаимоотношения литераторов старшего поколения, З.Н. Гиппиус обращала внимание, что соседствующие в хрестоматиях поэт-либерал А.Н. Плещеев и поэт-цензор Я.П. Полонский «никогда не видятся, друг у друга не бывают», после чего упоминала о Вейнберге: «У П.И. Вейнберга <...> великолепная борода <...> и свое, соответственное, стихотворение, “Море” –

Бесконечной пеленою

Развернулось предо мною...

и Вейнберг тоже не бывает на “пятницах” Полонского-цензора...» [241, с. 165].

Вейнберг «не был таким всепризнанным русским “поэтом”, как Полонский, Плещеев, Майков», однако, в отличие от многих, не держался особняком, а стремился поддерживать творческую среду, был «душой всех литературных вечеров, хранителем “честного” литературно-общественного направления» [241, с. 179]. Да и внешний облик Вейнберга, по наблюдению З.Н. Гиппиус, был разительно ярок: «Худой, с приятными живыми манерами, весело-остроумный – он был совершенно лыс и в профиль походил на библейского пророка. Чудесная, с серым отливом, борода его – не плещеевский веер: и борода у Вейнберга – как у Авраама» [241, с. 179]. Отмечая, что в Вейнберге, «вероятно, <...> была еврейская кровь», З.Н. Гиппиус вместе с тем признавала, что «еврейский вопрос» в «старой» литературе «решительно не имел места и значения», будучи впервые выдвинутым на передний план В.П. Бурениным в отношении С.Я. Надсона и его творчества [см.: 241, с. 179]. Вейнберг предстал у З.Н. Гиппиус не только знатоком традиций «старой»

* На страницах «Весов» Вейнберг был также назван в рецензии Б.А. Садовского на новые сборники избранной русской поэзии, составленные В.Д. Бонч-Бруевичем и М.Л. Бинштоком [240, с. 101–102].

литературы, прежнего литературного быта, но и ценителем всего нового: «Он пытался схватить и понять, как умел, движение литературы *во времени*. Может быть, чувствовал, что ему суждено пережить почти всех своих сверстников (он и Чехова пережил!), что, как-никак, придется не одну еще перемену увидеть. Да и был у него гибкий и живой дух» [241, с. 180]. Вейнберг привлекал к участию в литературных вечерах молодежь, но делал это так, что последняя чувствовала себя с ним «проказливыми детьми»: «Подыметесь шум — Вейнбергу и горя мало: пусть пошумят, тем веселее. Сам, бывало, выйдет со мной на эстраду несколько раз. А в конце, для полного успокоения, прочтет свое «Море», — делая, впрочем, вид, что оно ему смертельно надоело, — он только уступает требованию публики» [241, с. 180–181].

З.Н. Гиппиус также сообщала о веселости и остроумии поэта, его неиссякаемых экспромтах, рассказах о «старине глубокой», делавших его «настоящим кладезем <...> литературных преданий» [241, с. 183]. Наблюдая смену поколений, нарощение новых течений, Вейнберг не стремился примкнуть к какому-либо из них, ибо «слишком был искренен» для этого, однако же «относился ко всему новому с интересом и благостью» [241, с. 184]. В А.П. Чехове ему был «чужд подход к жизни “уж очень мелочной, хмурой, без положительного...”», в творчестве Л.Н. Андреева он «просто ничего не понимал, и даже не хотел понимать, отмахивался от него» [241, с. 185].

Отмечая, что Вейнберг «называл себя материалистом», З.Н. Гиппиус вместе с тем настаивала, что его материализм был во многом идеалистическим, романтическим, никоим образом не соотносимым с материализмом позднейших поколений [241, см.: с. 185].

Выход книги З.Н. Гиппиус «Живые лица» вызвал рецензию В.Ф. Ходасевича, который, перечисляя людей, прошедших перед мемуаристкой, упоминал и Вейнберга, показанного, наряду с другими, не в статичной картине, а «в движении, в действии, в столкновениях» [242, с. 600].

Имя Вейнберга встречается в очерках и статьях З.Н. Гиппиус, написанных в эмиграции во второй половине 1920-х — 1930-е гг. Так, в статье «Загадка Некрасова» (1938) ею отмечено, что в некрасовскую эпоху «пользовалось успехом и “Море” Вейнберга, обличающее всякую “усталость и болезненную вялость”» [243, с. 247], в очерке «Все непонятно (О Сергее Аркадьевиче Андреевском)» (1926) сообщено о встречах с С.А. Андреевским «на собраниях у Вейнберга» [244, с. 371], тот же гостеприимный «литературный» дом Вейнберга назван и в статье «Далекая единственная встреча» (1931) [см.: 245, с. 440].

Нередко П.И. Вейнберг воспринимался авторами Серебряного века в *каком-то одном, избранном ими ракурсе*. В этой связи примечательна

позиция М.А. Волошина, считавшего Вейнберга, прежде всего, талантливым переводчиком произведений немецких писателей Генриха Гейне и Людвиг Бёрне. И хотя эта позиция не выражена напрямую ни в одном из волошинских текстов, к такому мнению подводит нас анализ косвенных сведений, содержащихся в письмах и заметках М.А. Волошина, относящихся к 1899–1907 гг., т.е. к последним годам жизни Вейнберга, когда активно републиковались составленные им в прежние годы собрания сочинений западноевропейских писателей.

В письме А.М. Петровой от 28 декабря 1899 г. (9 января 1900 г.) М.А. Волошин писал: «...я тоже понимаю теперь и Генриха Гейне, говорившего, что немцы злоупотребляют своим правом быть глупыми и что немецкая жизнь тянется как волос по молоку» [246, с. 306]. В комментарии В.П. Купченко и А.В. Лаврова эти слова соотнесены с высказываниями Г. Гейне в его цикле «О французской сцене. Интимные письма к Августу Левальду» («Über die französische Bühne», 1837), *цитируемыми в переводе П.И. Вейнберга*: «Немец может с гордостью утверждать, что только на немецкой почве дураки могут дорасти до той титанической вышины, о которой плоский, рано приплюснутый французский дурак не имеет никакого понятия» (Письмо второе); «Жизнь немца похожа на волос, который тянут по молоку. Да, это сравнение было бы еще более верно, если бы сказали: немецкий народ похож на косу из тридцати миллионов вместе сплетенных волос, безмятежно плавающую в большом горшке молока» (Письмо четвертое) [цит. по: 247, с. 314].

В письме А.М. Петровой от 25 февраля (9 марта) 1904 г. М.А. Волошин использовал образ «Гейневских узких ботинок» [248, с. 90], который, на взгляд комментаторов – В.П. Купченко и Г.В. Петровой, восходит к «образности шуточного стихотворения Г. Гейне “О телеологии” (“Zur Teleologie”, 1850-е гг.)», которое *приводится далее в самом известном на тот момент переводе П.И. Вейнберга*: «Двое глаз нам даны для того, / Чтоб сильней освещался наш разум; / Для принятия на веру всего / Обошлись и одним бы глазом. / <...> / Будь при этом один, – каждый раз / Наступали бы нам на мозоли, / От которых особенно боли / Терпим мы, когда узок сапог» [цит. по: 249, с. 94].

В заметке «Фарфор и революция», впервые напечатанной в газете «Речь» 17 марта 1907 г. (№ 76) под названием «Лики творчества. О русской живописи на выставках этого сезона» и включенной впоследствии во вторую книгу «Ликов творчества», М.А. Волошин пересказывал фрагмент из публицистической книги Г. Гейне «Людвиг Бёрне» («Ludwig Börne. Eine Denkschrift», 1840), содержащий рассуждения о несовместимости фарфора и революции [250, с. 82], причем, по указанию А.В. Лаврова, *мог опираться на ее издание под редакцией П.И. Вейнберга* [см.: 251, с. 682].

В рецензии на новые книги Л.Н. Андреева «Некто в сером», напечатанной в газете «Русь» от 19 июня 1907 г. (№ 157), М.А. Волошин приводил «один из старых афоризмов» Людвиг Берне: «Судьба – это суфлер, читающий пьесу ровным голосом без страсти и без выражения. Свистки, крики, аплодисменты и все прочее производят люди» [252, с. 167], *известный к тому времени в переводе П.И. Вейнберга*, на что указывала Л.А. Иезуитова [см.: 253, с. 673].

Среди представителей Серебряного века, *знавших оригинальное и переводное творчество П.И. Вейнберга, но практически не упоминавших о нем*, можно назвать А.А. Ахматову, Б.Л. Пастернака, О.Э. Мандельштама, М.А. Кузмина. Так, в заметке «Над чем я работаю», впервые напечатанной в рубрике «Наши интервью» в газете «Литературный Ленинград» от 29 сентября 1936 г., А.А. Ахматова сообщила, что будет «переводить трагедию Шелли “Ченчи”, которую предполагает издать “Академия”» [254, с. 258]; к тому времени был хорошо известен перевод «Ченчи» П.И. Вейнберга, который, видимо, не удовлетворял А.А. Ахматову. При создании перевода «Марии Стюарт» Ф. Шиллера Б.Л. Пастернак имел на руках «только два старых перевода, Шишкова и Вейнберга» [255, с. 103], о чем он сам сообщал в письме Е.Д. Суркову от 17–19 сентября 1955 г.

В главе «Тенишевское училище» книги «Шум времени» (1925) О.Э. Мандельштам с добрым юмором вспоминал о проходивших в этом училище в начале века юбилейных вечерах, организовывавшихся Литературным фондом: «Начиналось обычно с того, что старик Исай Петрович Вейнберг, настоящий козел с пледом, читал неизменное: “Бесконечной пеленою развернулось предо мною, старый друг мой, море”» [256, с. 230]. Как видим, О.Э. Мандельштам воспринимал одно из самых известных стихотворений Вейнберга «Море» в качестве его своеобразной визитной карточки, хотя собственно Вейнберг ему не был дорог (он даже спутал его имя и отчество).

В подготовленном для радиопередачи тексте сценария «Молодость Гете» (1935) О.Э. Мандельштам, по наблюдению комментаторов его «Полного собрания сочинений и писем», вышедшего в 2009–2011 гг., использовал тексты из восьмитомного «Собрания сочинений Гете в переводах русских писателей», опубликованного под редакцией П.И. Вейнберга в 1892–1895 гг. [см.: 257, с. 710].

В дневнике М.А. Кузмина (запись от 30 июня 1909 г.) рассказывалось о студенте Юре, приятеле С.А. Ауслендера, гостившем в Акуловке у Мошковых (сестры М.А. Кузмина В.А. Мошковой и ее мужа П.С. Мошкова, ученого-лесоведа, служившего на бумажной фабрике): «Утром Юра был грустен, стенал, выл и пел “Титулярного советника”» [258, с. 146]. Упоминаемый в записи М.А. Кузмина популярный в России конца XIX – начала XX в. романс «Титулярный советник» был написан А.С. Даргомыжским на стихи Вейнберга.

Как видим, многие русские поэты Серебряного века (в т.ч. и такие известные, как Б.Л. Пастернак, М.А. Волошин, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам и др.) были знакомы с произведениями Вейнберга, относились к ним достаточно нейтрально, не испытав собственно вейнберговского

влияния в своем творчестве. Особой была позиция А.А. Блока, попытавшегося в первые послереволюционные годы (1918–1921) с определенной дистанции дать оценку оригинального и переводного творчества Вейнберга, отметив его удачи в прочтениях Шекспира («Отелло», «Венецианский купец») и неудачи в интерпретациях поэзии и прозы Г. Гейне. Интересные мемуарные свидетельства о Вейнберге оставила З.Н. Гиппиус, воспринимавшая его в контексте навсегда ушедшей эпохи в истории России и русской литературы.

Отношение П.И. Вейнберга к поэтам Серебряного века и их творчеству

Будучи человеком преклонного возраста, воспитанным на традициях классической русской литературы, П.И. Вейнберг не смог принять модернистского течения в отечественной поэзии. П.П. Перцов вспоминал вейнберговские выступления в Неофилологическом обществе, в которых он «“разносил” символистов» [259, с. 174], хотя при этом «не прочел даже обложки» их сборника, «упорно называя “Молодую поэзию” – “Новой поэзией”» [259, с. 147]. Действительно, статья Вейнберга «Наблюдения, воспоминания, мысли (Из дневника)», напечатанная в 1895 г. в «Новостях и Биржевой газете» начиналась словами: «Недавно из статьи А.М. Скабичевского в “Новостях” я познакомился с “новой поэзией”, как называли ее составители сборника, где приведены образцы этой поэзии. Совершенно напрасно эти господа делают это обобщение, подводя всю свою чепуху под название “новой” поэзии» [260].

3 августа 1900 г. Вейнберг, наряду с некоторыми другими писателями (такими как П.П. Гнедич, С.А. Венгеров, Д.Л. Михаловский, И.И. Ясинский, А.Ф. Кони, Вяч.И. Иванов), участвовал в панихиде по Вл.С. Соловьеву, чьи философские взгляды кардинально повлияли на творчество русских символистов, проходившей во Владимирском соборе Санкт-Петербурга [см. об этом: 261, с. 700]*. Однако когда в память о Вл.С. Соловьеве на Пушкинскую премию был выдвинут первый поэтический сборник Вяч.И. Иванова «Кормчие звезды» (1903), получивший в рукописи восторженную оценку покойного русского философа, Вейнберг дал на него в январе 1904 г. уничижительный отзыв [см. об этом: 262, с. 310–311].

В письме Александру Н. Веселовскому от 17 ноября 1904 г. И.Ф. Анненский рассказывал о своем выступлении в Неофилологическом обществе 15 ноября 1904 г. с докладом «Об эстетическом моменте», вызвавшем неприятие участвовавших в заседании литераторов старшего поколения,

* Само погребение Вл.С. Соловьева совершалось в тот же день в Москве.

в особенности возмущенных тем, что в качестве иллюстраций использовались фрагменты из стихов неприемлемого для них К.Д. Бальмонта:

«Председательствовавший у нас П.И. Вейнберг <...> нашел возможным одобрить меня за то, что я серьезно отнесся к поэту, к которому «мы» относимся лишь иронически. — Я до сих пор думал, что в научном обществе можно говорить только о том, к чему относишься серьезно, и что такого отношения референту в заслугу не поставляют. Г<осподин> Вейнберг высказал далее свой взгляд на Бальмонта с аллюзией на то, что я ставлю его выше Пушкина, и позволил себе назвать меня “адвокатом” Бальмонта» [263, с. 378].

Сохранилось и ответное письмо Александра Н. Веселовского И.Ф. Анненскому от 14 декабря 1904 г., в котором утверждалось, что позиция Вейнберга была обусловлена его категорическим неприятием декадентской поэзии и никоим образом не была вызвана неприятием самого И.Ф. Анненского[†], желанием посмеяться над ним:

«О Вейнберге <...> я давно знал, что он (как и покойный Пыпин) безусловный противник того поэтического движения, которое у нас окрещено кличкой декадентства; когда года два тому назад Гофштеттер читал в нашем обществе на ту же тему, Вейнберг решительно встал на отрицательную точку зрения — не по отношению к реферату, а к самому явлению. Этим объясняется, на мой взгляд, его оппозиция Вам» [263, с. 379].

В воспоминаниях сына И.Ф. Анненского В.И. Анненского-Кривича этот эпизод воссоздан в деталях, но передан с излишней долей субъективизма:

«Помню я, с каким высокомерием, а иногда и возмущенным недоумением обращался время от времени характерный библейский профиль председательствовавшего в сторону докладчика, с такой очевидностью посягавшего на священные устои русской письменности. <...> Когда Вейнберг упомянул, что “во всяком случае Бальмонт в лице И.Ф. приобрел блестящего (или талантливое — уже не помню) адвоката”, то отец сейчас же вернул ему его неподходящее заключение, сказав с улыбкой, что “если в моем лице Бальмонт приобрел адвоката, то в лице П.И. он имеет зато еще более блестящего прокурора”» [264, с. 104].

Вместе с тем позиция Вейнберга поддерживалась значительной частью общества, свидетельством чему стала, в частности, анонимная публикация по итогам заседания Неофилологического общества

[†] Прежде отношения И.Ф. Анненского и П.И. Вейнберга были безоблачными, косвенным подтверждением чему можно считать хранящуюся в Рукописном отделе ИРЛИ (ф. 62, оп. 3, № 548, л. 262) телеграмму, отправленную И.Ф. Анненским Вейнбергу в связи с юбилеем его литературной деятельности 16 декабря 1901 г.: «Приветствую достопочтимого юбиляра как заслуженного поэта, журналиста и педагога и шлю лучшие пожелания ему и его близким» [цит. по: 263, с. 286].

на страницах «Новостей и биржевой газеты» от 18 ноября 1904 г., где Вейнберг был назван «ярким выразителем мнения большинства», чья речь «была покрыта шумными рукоплесканиями» [265]. В выступлении Вейнберга журналистом были выделены ключевые моменты: утверждение о том, что «“я” Бальмонта отнюдь не всемирное, а небольшого кружка лиц, одинакового с ним направления, или даже скорее чисто собственное», мысль о ничтожности поэтического дарования Бальмонта, в произведениях которого очевидны «полное отсутствие содержания, <...> сплошной набор трескучих фраз», замена простоты истинной поэзии «вычурностью, манерностью, модностью, желанием бить на эффект и тем мистифицировать читателя, отвлекая его внимание от внутренних недостатков» [265].

Неприятие Вейнберга вызывал и другой видный представитель русского символизма В.Я. Брюсов, осмеливавшийся критиковать отдельные вейнберговские труды на страницах «Весов». Об этом свидетельствует, в частности, «Маленький фельетон. Валерий Брюсов» («Адам, Адам! — сказала Ева...»), опубликованный Вейнбергом в 1906 г. в «Петербургской газете» под псевдонимом *Скептик* [266, с. 3]. Впоследствии об отношении Вейнберга к В.Я. Брюсову упоминал Ф.Д. Батюшков в статье «Памяти П.И. Вейнберга», помещенной в «Литературном календаре-альманахе на 1909 год» [267, с. 120].

П.И. Вейнберг и Максим Горький

В последние годы жизни П.И. Вейнберг наблюдал рост литературной репутации Максима Горького, который, с одной стороны, казался ему заслуженным, но с другой — вызывал определенную настороженность. Наиболее точно написала об этом З.Н. Гиппиус, отметившая в очерке «Благоухание седин. О многих» из книги воспоминаний «Живые лица», что Горького Вейнберг «определенно не терпел, хотя и за ним признавал талант» [268, с. 185]. В том же 1924 г. в статье З.Н. Гиппиус «Литературная записка. Полет в Европу», опубликованной в № 18 парижских «Современных записок», крайне негативная характеристика М. Горького сопровождалась цитатой из одного из самых известных оригинальных стихотворений Вейнберга:

...Горький вполне отравлен тайной, вполне безнадежной, любовью, которая, как змея, источила всю его жизнь. На заре туманной юности он влюбился... в «культуру».

Ужаснее этого с ним ничего не могло случиться.

Повторилась, и до сих пор повторяется, вот эта проклятая история:

Он был титулярный советник,

Она генеральская дочь.

Он ей в любви изъяснялся,
Она прогнала его прочь.
Что же Горький? Известно, что:
Пошел титулярный советник
И пьянствовал с горя всю ночь.
И в винном тумане носилась
Пред ним генеральская дочь.

Как в нитшевских «вечных повторениях» кружится Горький, с теми вариациями, что после очередного выгона погружается в пьянство не от вина, а от бешенства» [269, с. 143].

Об отрицательном отклике Вейнберга на пьесу М. Горького «На дне» упоминал, в частности, А.П. Чехов в письме к О.Л. Книппер-Чеховой от 17 апреля 1903 г. [см.: 209, с. 195]. Атмосфера тех лет блестяще передана в относящемся к 1908 г. очерке В.М. Дорошевича «В.А. Гиляровский», в котором негативная оценка Вейнбергом пьесы М. Горького «На дне» сочеталась с его старческим непониманием причин читательского успеха горьковских произведений:

Горький!

П.И. Вейнберг, хватаясь за голову, стонал:

– Да ведь это все было! Было! Все это писалось! Писалось! Откуда же такое помешательство на Горьком? Чем объяснить? [270, с. 585].

К чести Вейнберга отметим, что скепсис по отношению к горьковскому творчеству не помешал ему в феврале 1905 г. подать ходатайство об освобождении М. Горького, арестованного после событий 9 января [см.: 271, с. 420–421].

П.И. Вейнберг и К.И. Чуковский

Статья К.И. Чуковского «О Владе Дорошевиче», иронично характеризовавшая творчество популярного в начале XX в. в либеральных кругах журналиста и критика, будучи впервые опубликованной 7 октября 1905 г. в «Одесских новостях», может по праву считаться первым материалом К.И. Чуковского, содержащим упоминания о П.И. Вейнберге. Имя Вейнберга названо как неоднократно фигурирующее в книге В.М. Дорошевича «Литераторы и общественные деятели», причем отмечено, что популярный журналист, говоря о Вейнберге, в действительности стремится сказать не о нем, а в связи с ним:

«Посмотрите оглавление – в глазах зарябит. Пестрота чрезвычайная: о Гоголе и о Скальковском, о Герцене и о бароне Икс. О Петре Вейнберге и о Шалапине. О Толстом и о Буренине... <...> О Маркевиче, о Петре Вейнберге, о Назарьевой, о Мордовцеве – он тоже ничего не говорит. Он – все больше по поводу..»

По поводу Маркевича он говорит о равнодушии публики к литературе, по поводу Вейнберга он говорит о необходимости юбилеев <...> И т.д. и т.д.» [272, с. 371, 375].

В комментариях к статье, подготовленных Е.В. Ивановой, справедливо отмечено, что имя Вейнберга в данных контекстах использовано как «синоним второстепенного литератора» [273, с. 595]; действительно, К.И. Чуковским перечислены никоим образом не соотносимые пары литературных и культурных деятелей, в которых один гений, а другой – посредственность (Н.В. Гоголь – К.А. Скальковский, А.И. Герцен – барон Икс, Ф.И. Шаляпин – П.И. Вейнберг, Л.Н. Толстой – В.П. Буренин), также Вейнберг назван в одном ряду с А.И. Маркевичем, К.В. Назарьевой, чьи литературные достижения крайне скромны.

Впрочем, определенный негатив в восприятии К.И. Чуковским Вейнберга не имел системного характера. Из письма К.И. Чуковского В.Я. Брюсову от 21 декабря 1906 г. можно узнать, что Вейнберг был в числе тех знакомых, кого К.И. Чуковский попросил ответить на составленную им анкету «Революция и литература» [см.: 274, с. 113]. В статье «Русская литература <в 1908 году>», впервые увидевшей свет в газете «Речь» от 1 (14) января 1909 г., К.И. Чуковский не преминул упомянуть о смерти П.И. Вейнберга как одном из значимых событий литературной жизни ушедшего года, причем, наряду с также умершими в 1908 г. другими представителями старшего поколения в литературе А.А. Потехиным, А.М. Жемчужниковым и Е.А. Салиасом-де-Турнемиром, он был назван «Мафусаилом русской литературы» [275, с. 392].

В последние годы жизни, размышляя о своей молодости, К.И. Чуковский нередко упоминал о том, что в начале XX в. ему приходилось

* В одном из очерков, впоследствии вошедшем в книгу воспоминаний В.М. Дорошевича, – «Мое первое знакомство с П.И. Вейнбергом» (впервые напечатан в газете «Русское слово» от 16 декабря 1901 г.) – рассказано о повлиявшей на умы молодежи 1870-х гг. трагедии К. Гуцкова «Уриель Акоста» (1846) в переводе П.И. Вейнберга, увидевшем свет в 1872 г. в «Отечественных записках» и вскоре использованном для театральной постановки с участием знаменитого актера и режиссера А.П. Ленского [см.: 270, с. 61–64]. Говоря о том глубоком впечатлении, который оставила первая встреча с творчеством Вейнберга, который «своим вдохновенным переводом «Акоста» <...> зажег пламя в <...> груди», В.М. Дорошевич эмоционально передавал и эпизод личного знакомства с поэтом-переводчиком, случившегося годы спустя:

«<...> когда, через много-много лет, меня на каком-то литературном торжестве подвели к человеку с профилем библейского пророка, с лицом старика и живым взглядом юноши и сказали:

– Петр Исаевич, позвольте вам представить... – мне хотелось сказать ему:

– Я знаком с вами давно. Вы говорили с моей душой. Я обязан вам многими часами восторга, как обязано все поколение, к которому я принадлежу. Вы осветили нашу молодость, – и каким светом! Вы были пророком, который принес нам откровение литературных богов.

Но это было бы слишком длинно. И я молча, с чувством глубокой благодарности, пожал ему руку» [270, с. 64–65].

видеть П.И. Вейнберга и общаться с ним. В те годы престарелый Вейнберг воспринимался как некий парнасский небожитель, один из последних представителей того «круга великих», что во второй половине XIX в. создал всемирную славу русской литературы. В этой связи для молодого К.И. Чуковского, испытывавшего глубокое уважение к доживавшим свой век «старым писателям, которые знали Некрасова, Лескова, Тургенева, Полонского, Писемского», стало, по его ироничному наблюдению, полнейшей неожиданностью встретить на Невском проспекте «длиннобородого седого старика Петра Вейнберга», который, к немалому удивлению, «как обыкновеннейший смертный, зашел в гастрономический магазин Елисеева и долго покупал там какую-то снедь» («Сигнал», 1965) [276, с. 540–541].

В письме Ю.Г. Оксману, датированном апрелем 1952 г., К.И. Чуковский вспоминал о Петре Вейнберге, характеризуя хорошо знакомую ему в юности культурную жизнь дореволюционного Петербурга: «Не могу заснуть от впечатлений, нахлынувших на меня в Ленинграде: я ведь родился в этом городе, помню его допотопную древность; когда в нем функционировали Петр Вейнберг, Суворин, Савина, Гр. Градовский, Н.Ф. Анненский, Арабажин <...>» [277, с. 381]. В воспоминаниях К.И. Чуковского «Две “Королевы”» (1967) сохранилась история состоявшегося в Литературном фонде третейского суда, вызванного спором литераторов А.М. Федорова и А.П. Каменского, опубликовавших на рубеже XX в. под одним из тем же названием «Королева» содержательно близкие друг другу произведения; одним из судей был «седобородый поэт-переводчик Петр Вейнберг» [278, с. 518].

Значительный интерес вызывают суждения К.И. Чуковского о деятельности Вейнберга как переводчика произведений Шекспира – трагедии «Отелло» и комедии «Бесплодные усилия любви», причем критик видел, с одной стороны, несомненное несовершенство обоих переводов, а с другой – их превосходство над переводами, созданными в предшествующие и последующие годы. Так, объясняя появление в 1945 г. своего перевода «Бесплодных усилий любви» Шекспира, К.И. Чуковский в 1960 г. характеризовал перевод П.И. Вейнберга как, несомненно, более удачный в сравнении с переводами Н.Х. Кетчера, П.А. Каншина, но все же не свободный от недостатков: «...никакого отношения к театру, а значит, и к произведению Шекспира не имеют переводы «Бесплодных усилий любви», сделанные Кетчером и Каншиным. Гораздо театральнее перевод Петра Вейнберга, но, к сожалению, Вейнберг счел себя вправе сильно отклониться от подлинника» [279, с. 649]. Основной претензией к переводчику было в данном случае невнимание к шекспировской рифме, особенно многообразной в этом произведении, в значительной

мере помогавшей «организовать» весь текст. П.И. Вейнберг «рифмами не богат и чаще всего оперирует белым стихом», однако без этих рифм, по мнению К.И. Чуковского, «текст <...> превращается в какую-то расплывчатую жидкую массу» [279, с. 649]. Вместе с тем К.И. Чуковский признавал, что перевод П.И. Вейнберга «неизмеримо сценичнее» позднейшего перевода М.А. Кузмина, в котором «Шекспир оказался жертвою свирепствовавшего тогда формализма» [279, с. 649]. В дальнейшем тексте статьи П.И. Вейнберг характеризовался как «не лишенный таланта, но несколько вялый и робкий мастер, тяготеющий к олеографической, тривиальной красивости», склонный «к общепозитическому шаблону, к банальщине» и в конечном итоге совершенно разрушающий «четкий эпиграмматический стиль оригинального текста» [279, с. 653].

*Присуждение П.И. Вейнбергу Пушкинской премии. Юбилей П.И. Вейнберга.
Общественное восприятие поэта-переводчика в последние годы его жизни*

Стареющий П.И. Вейнберг стал одной из самых колоритных фигур в литературной жизни Петербурга конца XIX – начала XX в. благодаря своей необычной внешности и активному участию в различных культурных мероприятиях. В упоминавшихся ранее воспоминаниях И.Д. Гриневской, имевших несомненную значимость в плане воссоздания литературного быта начала XX в., содержалась, в частности, такая выразительная характеристика внешнего облика Вейнберга: «Несмотря на невысокий рост, у него была внушительная осанка, на улице ни один встречный не мог пройти без внимания мимо этого человека, с головой патриарха и бледным лицом, с блестящими умом и вдохновенной думой черными глазами, и всегда с пледом в руке» [85, л. 30 об.]. В юмористическом рассказе «Футуристы», написанном А.А. Измайловым в 1915 г., уже через несколько лет после кончины Вейнберга, была проведена шутоватая параллель между колоритным русским литератором и богом Кроносом, символом неумолимого времени: «Похожий на покойного писателя Вейнберга, отложив косу, Кронос сидел весь не только седой, но как бы даже покрытый белым налетом, как бывает с очень старыми носорогами или черепахами в зоологическом саду» [280, с. 67].

Новый, заключительный период литературной биографии Вейнберга, насыщенный юбилеями, творческими вечерами, мероприятиями под эгидой Литературного фонда, выступлениями с лекциями и т.д., начался с отмечавшегося в 1893 г. 25-летия его литературной и педагогической деятельности. В юбилейной заметке «Русской мысли» было высказано пожелание, «чтобы многие годы продолжался гуманный и плодотворный труд этого писателя, одного из наиболее просвещенных наших

литераторов и педагогов» [281, с. 210]. Более подробный анализ творчества Вейнберга был предпринят А.И. Введенским (под псевдонимом А.В.) на страницах «Нивы»:

«Литературное значение Вейнберга основывается главным образом на его переводах европейских писателей, особенно Шекспира. Они именно доставили ему громкую известность и почетное место среди русских замечательных писателей. Стих Вейнберга всегда чрезвычайно красив, звучен и правилен; но что особенно замечательно, вместе с этими качествами он соединяет в переводах поразительную верность духу и букве подлинника <...>. Своею переводческою деятельностью Вейнберг оказал русской литературе серьезные услуги, которые надолго сохраняют имя его среди имен значительных литературных деятелей русских» [282, с. 261].

Заметным событием стало присуждение Вейнбергу в октябре 1895 г. половинной Пушкинской премии за перевод трагедии Ф. Шиллера «Мария Стюарт» [см.: 283, с. 1–20], осуществленное на основании отзыва А.И. Кирпичникова. Ученый отмечал, что вейнберговский перевод «Марии Стюарт» Ф. Шиллера «вполне достоин и великого произведения и почетной известности переводчика» [284, с. 21]. Не относя «Марию Стюарт» «к крайне ограниченному во всех литературах числу тех классически-прекрасных переводов, которые каждой поэтической фразой передают всю силу и красоту соответствующей фразы подлинника», ибо создать их способны только «первоклассные самостоятельные поэты или такие талантливые литераторы, которые имеют досуг посвятить десятки лет на изучение и воссоздание одного классического произведения», исследователь называл два пути, по которым мог пойти Вейнберг, «литератор превосходно подготовленный и талантливый», но почти не располагающий свободным временем: «...или передавать верно смысл содержания и тон каждого отдельного монолога и реплики, или воспроизводить каждый образ, каждую фразу стихотворного оригинала, не жалея при этом лишних слов и даже стихов» [284, с. 21–22]. Признавая оправданность выбора Вейнбергом второго пути, А.И. Кирпичников указывал, что переводчик нередко нуждался «в двойном числе стихов, чтобы выразить все то, что находит он у Шиллера», и потому при подстрочном сличении его перевод кажется «разбавленным, водянистым» [284, с. 22]. Однако «общий тон благородного, девственно-чистого и философски-вдумчивого, но несвободного от некоторой риторичности мировоззрения и соответствующего ему способа выражения Шиллера оказывается прекрасно выдержанным» [284, с. 22], в результате чего лишние стихи перевода органически сливаются с остальными.

Следует отметить, что подобные пространные разборы переводов были на рубеже XIX–XX вв. относительно редкими. Во многих статьях, таких, например, как материал Ив. Иванова «Театр Корша. “Нора”, драма Генрика Ибсена, в переводе Петра Вейнберга», напечатанный в № 18 «Артиста» за 1891 г. [см.: 285, с. 130–135], анализировались сами оригинальные тексты и их постановки (в данном случае – произведение Г. Ибсена и его постановка в театре в бенефис актрисы М.А. Потоцкой), тогда как переводы не затрагивались. Впрочем, сам факт общественного внимания к тому или иному западноевропейскому произведению в России мог вполне свидетельствовать не только о его содержательной значимости, но и об удаче русского переводчика.

В конце XIX – начале XX в. Вейнберг воспринимался как признанный лектор, мастерски рассуждавший и о гетевском «Фаусте», и о мотивах «мировой скорби» в поэзии Г. Гейне и его современников, и о русской литературе. И.Д. Гриневская так воссоздавала эмоциональные впечатления от вейнберговской лекции, манеры лектора держаться на публике: «Сижу и слушаю, не столько слушаю, сколько смотрю, как колышется его борода, как свет лампы сверху отражается на лысине, как он движет кистью руки, растопырив совершенно не по-балетному пальцы; наконец замечаю, что пропустила весьма много из читанного, и решаюсь не смотреть на лектора и на аудиторию молодежи, которая так и глотает его слова. Стараюсь смотреть вниз и рву какую-то бумажку на клочки, чтобы отвлечься от глазения. Вот лекция кончилась, аудитория в восторге вызывает любимого лектора, ринувшись к эстраде с неистовыми аплодисментами. Аплодирую и я» [85, л. 15об. – 16].

Характеризуя переводческую манеру Вейнберга, И.А. Гриневская отмечала, что он «никогда не позволял себе отступления от подлинника переводимого поэта, всегда ратовал за неприкосновенность этого подлинника даже в ущерб красоте» [85, л. 28], что в значительной мере снискало к нему уважение нового поколения переводчиков. В этой связи, по мнению мемуаристки, было существенным и то обстоятельство, что «П.И. Вейнберг не только выдвигал “молодых” и знакомил писателей с читающими массами, особенно, с студенчеством», но и при этом «не заталкивал в задний и темный угол старых, не создавал между ними средостения зависти, не потворствовал захватническим инстинктам тех или других кружков, течений, не потворствовал инстинктам овладеть браздами законодательства на литературной арене», являясь истинным объединителем литературной братии, причем «в этом и было главное благо, приносимое его деятельностью» [85, л. 28 об.]. И.А. Гриневская вспоминала, что, написав монографию о Монтене, сообщила об этом «только Петру Исаевичу» и, хотя никаких последствий от этого не случилось и рукопись «долго покоилась в <...> “портфеле”, пока не попала в журнал “Образование”», это несколько не поколебало ее уважения к Вейнбергу: «К нему же

(П.И.) я обратилась с просьбой посоветовать мне, каких итальянских писателей хорошо было бы переводить. “Лучше всех, – сказал он мне, – вам посоветует Мар. Вал. Ватсон”, и дал мне, как говорится теперь, “направление” к ней» [85, л. 14].

Н.А. Макшеева вспоминала, какое глубокое впечатление произвела на нее лекция Вейнберга о Фаусте, побудившая обратиться к В.С. Соловьеву с размышлениями об эпохе, человеке, его мыслях и чаяниях: «Однажды, возвратившись с лекции П.И. Вейнберга о Фаусте, я написала В.С. горячее письмо: я говорила ему о нравственном холоде и тоске человека нашего времени, проникнутого материалистическими взглядами в области мысли, удрученного милитаризмом и гнетом в сфере общественно-государственной» [286, с. 165].

В № 10 «Русского богатства» за 1900 г. увидел свет подписанный псевдонимом Z и принадлежащий, по указанию И.Ф. Масанова, Холодной [см.: 287, с. 344] цикл очерков «Студентки», в одном из которых (очерк III «Поздней осенью») рассказывалось о влиянии лекций Вейнберга о поэзии «мировой скорби» на современную молодежь:

– Гм! – подумал Грюнсфельд. – Верунька, как всегда, отличается! – И тут же начал медленно сравнивать свою даму с сестрой, рассказывая в то же время, как он еще на первом курсе, совсем не читая Байрона и Гейне, так был поражен лекциями Вейнберга о мировой скорби, что целый месяц ходил сам не свой, и товарищи даже боялись за его рассудок... Вероятно, в силу последнего обстоятельства он так и не познакомился с названными писателями, но об этом он, впрочем, не распространялся» [288, с. 93].

В статье В.С. Мишина «История писания и печатания статей об искусстве и трактата “Что такое искусство?”», помещенной в академическом 90-томном издании Л.Н. Толстого, приведена запись из дневника В.Ф. Лазурского от 14 февраля 1898 г., свидетельствующая о том, что Г. Гейне в переводе Вейнберга, равно как и исследования последним поэзии «мировой скорби», были весьма популярны в русском обществе на рубеже XIX–XX вв., хотя и осмысливались не всегда однозначно: «Спросил его <Л.Н. Толстого>, под влиянием только что прочитанной брошюры Вейнберга, что он думает о поэзии Гейне. Л.Н. ответил, что причислить сочинения Гейне к истинным произведениям искусства он не может, скорей причислил бы их к дурному искусству» [цит. по: 289, с. 548].

Следует отметить, что само понятие о поэзии «мировой скорби» было введено не Вейнбергом, а Н.И. Стороженко, использовавшим его еще 29 января 1889 г. в заглавии лекции, прочитанной в пользу Литературного фонда, а затем и в названии написанной на ее основе статьи, в которой, кстати, материал о Г. Гейне был проиллюстрирован переводом Вейнберга из «Сумерков богов» – со слов

«Напрасно ты, злой гость, меня манишь!..» до «Больница ль или сумасшедший дом» [см.: 290, с. 84–85]*. Несколько позже «слова песни Гейне» в переводе Вейнберга приводились в переводе с французского С.Б. романа Марсея Прево «Господин и госпожа Молох», напечатанном в 1907 г. в «Русском богатстве»: «Что бы значило такое, / Что душа моя грустна? / В голове моей всё бродит / Сказка старая одна...» [291, с. 236].

В составленной А.Н. Сальниковым антологии «Русские поэты за сто лет (с пушкинской эпохи до наших дней)» (1901) были помещены наиболее интересные, на взгляд составителя, стихи Вейнберга «Никак не пойму я разгадки печально-мудреной!..», «Я вам не говорю про тайное страданье...», «Каждый раз, как только в сердце...», «Ты говоришь: “умрем!” — Да, наши жизни обе...», «Поэт» («Замолкло всё. Сплошным навесом...»), предварявшиеся вступительной заметкой, в которой характеризовались, в числе иного, и переводы Вейнберга, которые «отличаются красивым, звучным стихом и весьма близки к подлинникам» [292, с. 288].

Самый значительный из юбилеев Вейнберга, полувековой юбилей его творческой деятельности, был отмечен 16 декабря 1901 г. в помещении Общества деятелей печатного дела. О чествовании «маститого писателя-поэта» сообщили, в числе прочих, «Нижегородские губернские ведомости» от 23 декабря 1901 г.: «Чрез массу приветствий, устных и письменных, проходило красной нитью глубокое уважение к юбиляру» [293, с. 7]. В статье «Вестника Европы», приуроченной к юбилею, отмечалось, что «в лице П.И. Вейнберга петербургские друзья искусства приветствовали даровитого переводчика художественных произведений <...>. Понятно, что пишущая братия — а следовательно, и все сознающие свою солидарность с нею — относятся к нему с симпатией, так ярко выразившейся в день его юбилея» [294, с. 432]. В юбилейной статье «Нового журнала иностранной литературы, искусства и науки» был особо отмечен вклад Вейнберга в интерпретацию наследия Шекспира [см.: 295, с. 63–65]. В анонимной заметке «Русской мысли» юбиляр характеризовался как «чуткое и звучное эхо всех лучших песен Европы», человек, открывший новую эпоху «в истории литературного сближения России и Запада» [296, с. 193]. Будучи современником великих русских классиков, чье творчество уже стало историей, Вейнберг в начале XX в. представлял «живой летописью новейшей русской литературы», сохранившей на себе «отблеск той яркой плеяды славных имен, которыми светится наше искусство» [296, с. 193]. Таким образом, Вейнберг, по мнению

* Также Н.И. Стороженко процитировал в вейнберговском переводе стихотворение французской поэтессы Луизы Аккерман «Les Matheureux» («Несчастные») [см.: 290, с. 87].

автора заметки, стал своего рода символом соединения – между русской и западными литературами, между писателями прошлого и настоящего. В числе наиболее значительных откликов на вейнберговский юбилей можно назвать также статьи Ф.Д. Батюшкова «К 50-летию литературной деятельности Вейнберга» в журнале «Мире божий» [297, с. 13–20], З.А. Венгеровой «П.И. Вейнберг» в журнале «Образование» [298, с. 93–101], П.Ф. Якубовича (под псевдонимом *Я.П.*) «П. Вейнберг» в журнале «Русское богатство» [299, с. 241–245].

Однако не все отклики на юбилей были положительными. В статье антисемитского «Наблюдателя», посвященной «раздутому юбилею» Вейнберга, писатель характеризовался как «какой-то коммивояжер от литературы», постоянно выступающий на похоронах писателей, встречах и проводах выдающихся деятелей, а также на студенческих концертах [300, с. 42]. Отмечая плодовитость Вейнберга-переводчика, анонимный автор «Наблюдателя» вместе с тем не видел в его переводах никакой ценности, вспоминая шутку В.С. Курочкина относительно того, что «самый удачный из переводов Вейнберга – это перевод его из Петербурга в Варшаву <...> в редакцию “Варшавского дневника”» [цит. по: 300, с. 43]. Другим доказательством для автора «Наблюдателя» была невысокая оценка Вейнбергом самого себя как «рядового солдата» от литературы: «...я очень много перевел. Но ведь я не был первым, – и другие переводчики переводили так же и лучше. Если в этой части моей деятельности видеть заслугу – то ведь это заслуга рядового солдата. Ну да, я старый солдат, я пятьдесят лет работаю <...>» [300, с. 43–44]. В конечном итоге в статье делался вывод, что популярность Вейнберга «зависит не от его переводов, а <...> от милостей, пролитых на него, за добрую службу, “Восходом”, “Новостями” и т.п. органами юдофильской прессы, в глазах которой самая скромная посредственность возводится чуть не в гении» [300, с. 44].

Вейнберг упоминался в относящемся к маю – июню 1906 г. письме Александра Н. Веселовского С.А. Венгерову, в котором давалось согласие на участие в подготовке издания В.А. Жуковского, предполагавшегося, но не осуществленного в рамках «Библиотеки русских писателей», однако при этом отмечалось, что «часть <...> темы подобрана другими: говоря об отношениях Пушкина к Жуковскому, нельзя не коснуться и технических наблюдений над его стихом и стилем, а по Вашим словам, Вейнберг берется писать о прилагательных у Пушкина, а Овсяннико-Куликовский о слоге его первого периода» [301, с. 261]. Об отношении Вейнберга к научной деятельности Александра Н. Веселовского можно косвенно судить по сохранившемуся в ИРЛИ (ф. 62) письму поэта-переводчика к Д.С. Мережковскому, содержавшему предложение пригласить

Александра Н. Веселовского на публичное чтение фрагментов романа «Леонардо да Винчи» в Литературном обществе как «знатока той эпохи» [см.: 302, с. 340]*.

Появление в 1902 г. новых переводов пьес Ф. Шиллера «Два Пикколомини» и «Смерть Валленштейна», выполненных П.А. Каленовым, побудило П.Н. Милюкова провести их сравнение с более ранним переводом Вейнберга, преследовавшим одну цель – «близость к подлиннику», подчас в ущерб художественному языку: «...тяжеловесная фраза буквального перевода слишком часто топит <...> достоинства и резко подчеркивает недостатки. Очень часто надо прочесть два раза длинную, неуклюже построенную фразу перевода, чтобы уловить ее смысл, а иногда и такое внимательное чтение не помогает читателю восстановить все оттенки, переливы и намеки подлинного стиля. На сцене этот язык способен просто убить пьесу» [304, с. XX]. Анонимный рецензент «Русского богатства» (1902, № 5) не соглашался с мнением П.Н. Милюкова, отдавшего явственное предпочтение переводу П.А. Каленова в сравнении с переводом Вейнберга, поскольку последний, хоть и не вполне точен, но и не настолько нескладен. По мнению рецензента, Вейнберг стремился сохранить букву подлинника, не сохраняя его дух, П.А. Каленов же, напротив, передавал дух, утрачивая букву: и то, и другое – крайности, тогда как решение вопроса о переводе Ф. Шиллера в том, чтобы «дух и буква сохраняли вожаделенное равновесие» [305, с. 107].

Полемику вызвало и включение переводных произведений Вейнберга в составленный М.Л. Бинштоком сборник русской художественной лирики «Лира» (1908). По мнению В.В. Гофмана, высказанному на страницах «Русской мысли» в 1908 г., составителю сборника «следовало бы пожертвовать такими далеко не безусловными величинами, как М.Л. Михайлов, представленный целыми 20 переводными (!) стихотворениями, П. Вейнберг, точно так же фигурирующий с переводами из Гейне» [306, с. 188]. Такой подход В.В. Гофман объяснял не какими-либо субъективными антипатиями, а уверенностью в том, что «вряд ли можно применить к переводам то определение художественной ценности, которое дает сам составитель – нераздельность формы и содержания», поскольку, будучи переведенным на другой язык, стихотворение обретает новую форму, а содержание не может быть нераздельным с двумя

* Имя Вейнберга встречается и в одной из работ Алексея Н. Веселовского – статье «Английская литература XVIII века» (1888), вошедшей в третий том «Всеобщей истории литературы», где среди переводов, появившихся «в новейшее время», назван вейнберговский перевод «Школы злословия» Шеридана [303, с. 804].

различными формами; из сказанного В.В. Гофман делал еще один вывод — о «невозможности абсолютно совершенных переводов» [306, с. 188].

В рецензии на ту же книгу, увидевшей свет в «Вестнике Европы» под криптонимом *М.Г.* в 1908 г., в числе прочего, был задан прямой вопрос: «...зачем было тратить дорогое место на переводы П.И. Вейнберга из Гейне» [307, с. 784–785]. Согласно данным «Словаря псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей» И.Ф. Масанова, за подписью *М.Г.* в «Вестнике Европы» в 1907–1908 гг. публиковался М.О. Гершензон [см.: 308, с. 142]. Известен еще один факт обращения М.О. Гершензона к вейнберговскому творчеству: в статье «Очерк развития немецкой художественной литературы в XIX веке», опубликованной в 1902 г. в «Русской мысли» под псевдонимом *Г. Мих.*, в вейнберговском переводе было процитировано стихотворение Г. Гейне «Северное море» [см.: 309, с. 50].

Более лояльно были встречены вейнберговские публикации в других коллективных поэтических сборниках начала XX в. Так, в составленном П.Я. <П.Ф. Якубовичем> сборнике «Русская муза. Стихотворения и характеристики 132 поэтов» (1907) было указано, что «вот уже шестое десятилетие, неутомимо и непрерывно» Вейнберг трудится как поэт-переводчик, причем его творчество, в отличие от творчества других его современников, например, М.Л. Михайлова или В.С. Курочкина, «трудно <...> приурочить к одному какому-либо поэтическому светилу Запада, потому что он почти с одинаковой степенью талантливости и добросовестности переводил Шекспира, Шиллера, Шелли, Лессинга, Гуцкова, Гейне, Гервега, Ленау, Шамиссо, Мицкевича и т.д. и т.д.» [310, с. 287]. Впрочем, при всей многогранности деятельности Вейнберга, П.Ф. Якубович не относил его к числу «тех избранников, которые оставляют глубокий след в литературе» [310, с. 287].

Откликаясь на выход в «Дешевой библиотеке» А.С. Суворина подготовленного И.А. Белоусовым сборника «Роберт Бернс и его произведения в переводе русских писателей» (1904), анонимный рецензент «Русской мысли», сравнивавший Р. Бёрнса, «поэта-самородка, вышедшего из народной среды» [311, с. 53], с А.В. Кольцовым, называл в числе наиболее удачных переводов, передавших глубину, гибкость и разносторонность талантов шотландского поэта, широту его демократических идеалов, «Веселых нищих» «в прекрасном переводе П.И. Вейнберга» [311, с. 53], и признавал, что обращений к Бёрнсу в России совсем немного, тогда как «желательно было бы иметь полный русский перевод всех его произведений» [311, с. 53].

Среди литературоведов и литературных критиков, высказывавшихся в начале XX в. о Вейнберге, был и один из основателей Пушкинского

дома Н.А. Котляревский, который, сожалея, что Вейнберг-сатирик, регулярно публиковавшийся в 1860-е гг. под псевдонимом *Гейне из Тамбова*, писал в те «веселые годы» не так много, давал ему такую общую характеристику: «Литератор с большим вкусом и широким литературным образованием, он забавлял своими остроумными и игривыми песнями, на которых всегда лежала печать вышколенного вкуса. Песни были вполне невинные, иногда на мелкую злобу дня, но сам автор, кажется, и не требовал от них большего» [312, с. 8–9; то же см.: 313, с. 133].

Будучи избранным в почетные члены Императорской Академии наук, П.И. Вейнберг в 1905–1908 гг. принимал активное участие в ее деятельности. В частности, известно, что на одном из заседаний Отделения русского языка и словесности в 1906 г. было заслушано его сообщение на тему «Шиллер. Его поэтическое творчество. Влияние Шиллера в русской литературе» [314, с. 15].

О том, что волновало Вейнберга в самый канун смерти, можно судить по стихотворению «Ужасно!.. Каждый день повешенья, расстрелы...», напечатанному в № 1 «Русского богатства» за 1908 г. и воссоздававшему ужасавшую поэта картину повседневной российской действительности:

Ужасно!.. Каждый день повешенья, расстрелы,
Убийства... Смерть за смерть... В крови лежит страна...
Враждебность лютая все перешла пределы,
Чудовищно свирепствует война!
И высший ужас в том, что к этой дикой бойне
Могли привыкнуть мы, что на столбцах газет
Встречаем с каждым днем все холодней, спокойней
Мы вести страшные, – как будто в этом нет
Неслыханного зла, позора для народа,
Для человечества! [315, с. 148].

На кончину П.И. Вейнберга, последовавшую 3 (16) июля 1908 г., одними из первых откликнулись «Русские ведомости», сообщившие в № 155 от 5 июля 1908 г., что «главная и неоценимая заслуга покойного перед родной литературой заключалась в присвоении ей произведений мировых писателей», и признававшие, что «все переводы таких светил поэзии, как Гейне, Гете, Лессинг, Шекспир, Шиллер, Шелли, Гюго и многие другие, выходили из-под пера П.И. с печатью несомненного поэтического таланта, способного, несмотря на все разнообразие переводимых произведений, передавать дух каждого из поэтов» [316, с. 2]. В «Биржевых ведомостях» от 8 июля 1908 г. была представлена подробная хроника событий, связанных с болезнью и смертью Вейнберга [см.: 317].

Более содержательными были журнальные некрологи. Так, в некрологе «Современного мира» отмечалось, что «не пользуясь широкой популярностью в начале своей жизни», Вейнберг постепенно стал «одним из самых известных деятелей литературы», чему немало способствовали не только «огромный совершенный труд, преклонный возраст», но и значимое для новой эпохи умение «стоять вне политических партий, всегда сочувствуя самому прогрессивному, всегда поддерживая всё, что было направлено вперед, к лучшему будущему нашей родины» [318, с. 104]. Указанные обстоятельства, на взгляд автора некролога, придавали Вейнбергу в конце жизни «непобедимое обаяние», делали его «безусловным авторитетом в вопросах профессиональной этики» [318, с. 104], заставляли других литераторов обращаться к нему в наиболее затруднительных ситуациях.

«Вестник Европы», откликнувшийся на смерть Вейнберга кратким некрологом, отмечал активную жизненную позицию писателя, участвовавшего в старости практически во всех петербургских мероприятиях: «Кто из петербуржцев не видал стройной и характерной фигуры старца с голым черепом, с типично красивым лицом и с длинной седой бородой! Петр Исаевич до последних дней бывал, буквально, везде» [319, с. 826]. Вейнберг был представлен в «Вестнике Европы», в котором он относительно регулярно печатался с 1871 г., как «добрый и хороший человек», оставивший по себе «глубокий след в русском обществе» [319, с. 827].

П.Ф. Якубович, автор некролога в «Русском богатстве», был убежден, что и сам «симпатичный облик поэта-старца», и некоторые из его произведений «останутся все же в истории литературы», поскольку Вейнбергом была пройдена сложная эволюция, приведшая к восприятию его к концу жизни как признанного и авторитетного литератора: «<...> с годами не падала, а все, как будто, росла жизнерадостность поэта, его горячая вера в конечное и близкое торжество идеалов добра и света; он верил в родину, в молодость и преклонялся перед ее пламенным движением к свободе» [320, с. 207]. Среди европейских классиков большинство так или иначе переводились Вейнбергом, причем он не обошел и «самых капитальных (по объему) произведений <...> французских, немецких, английских и польских художников слова» [320, с. 207]. Не все переводы Вейнберга, на взгляд П.Ф. Якубовича, имели художественную ценность, в частности, слабыми представлялись ему переводы из Г. Гейне, которые сам Вейнберг очень ценил. Впрочем, и среди гейневских переводов были откровенные удачи, «превосходные, поистине классические работы», такие, например, как «Горная идиллия», переданная «с <...> грацией, нежностью, тонким лукавством и могучей энергией» [320, с. 207]. Однако лучшими переводами Вейнберга П.Ф. Якубович

считал все же переводы драматургические, особенно те, что написаны нерифмованным белым стихом, который «лучше всего давался нашему переводчику» [320, с. 207].

Б.Б. Глинский (под псевдонимом *Б.Г.*) поместил в «Историческом вестнике» пространный обзор жизни и трудов покойного Вейнберга, характеризовавшегося в качестве «образцового представителя родного переводного труда», чьим переводам свойственны «большая добросовестность, глубокое изучение подлинников, чистота и изящество речи» [321, с. 571].

В анонимном некрологе «Нивы» Вейнберг воспринимался как человек навсегда ушедшей эпохи, «какой-то удивительно законченный и завершённый художественный образ славного прошлого – почти иконописный портрет, в котором никакое время уже не могло изменить ни одной черты» [322, с. 514]. Знакомя русских читателей с произведениями «почти всех иностранных классиков», Вейнберг представлял их «в блестящих переводах, в которых точность передачи как бы конкурировала с изяществом формы» [322, с. 514]. Воспринимая Вейнберга как «великолепного переводчика и толкователя-знатока классической литературы», автор некролога особенно выделял его переводы из Г. Гейне, после чего говорил, что как «оригинальный писатель, П.И. давал сравнительно немного» [322, с. 516]. Среди человеческих качеств Вейнберга назывались его трогательная доброта, сердечность и общительность, приводившие к тому, что он постоянно был «в центре живого общества» [322, с. 516].

Согласно отчету о состоянии и деятельности Императорского Санкт-Петербургского университета за 1908 год, значение недавно умершего П.И. Вейнберга определялось его «ролью посредника между Россией и Западом, иначе говоря – его переводческой деятельностью» [323, с. 56]. К концу жизни он, по сведениям из отчета, оценивался как «лучший <...> переводчик, умевший сочетать безупречное изящество формы с близостью к оригиналу и глубоким пониманием духа ее» [323, с. 56]. Несомненными удачами Вейнберга были названы переводы из Гейне и Шекспира, благодаря которым, прежде всего, «он навсегда сохранит место в истории нашей словесности» [323, с. 57].

Память покойного Вейнберга была увековечена учреждением стипендии его имени, предназначавшейся для учащихся Коломенской гимназии, в которой он на протяжении многих лет был инспектором [см.: 324, стлб. 143]. Вслед за некрологами уже с 1908 г. в печати начали появляться мемуары о поэте-переводчике, статьи биографического характера, среди которых следует назвать такие публикации, как «Из моих воспоминаний о П.И. Вейнберге» (1908) А.Лугового <А.А. Тихонова> [см.: 325, с. 132–140], «Литературная жизнь» (1908) Ю.П. Морозова

[см.: 326, с. 150–161], «К пятидесятилетию Литературного фонда. Две поминки. И.С. Тургенев, П.И. Вейнберг» (1910) Н.А. Котляревского [см.: 327, с. 248–258], «П.И. Вейнберг, И.Ф. Горбунов и Д.В. Аверкиев. (Встречи и столкновения)» (1918) Р.И. Сементковского [см.: 328, с. 28–39], «П.И. Вейнберг» (1933) Н.В. [см.: 329, с. 116–117].

П.И. Вейнберг в русском литературоведении XX века

Вскоре после смерти П.И. Вейнберга его деятельность получила высокие оценки в исследованиях К.Ф. Тиандера, З.А. Венгеровой, Ю.А. Веселовского.

Материал **К.Ф. Тиандера**, опубликованный в «Известиях Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук», представлял Вейнберга «неусыпным деятелем на поприще родного слова», наибольший вклад которого состоял в создании «многочисленных образцовых переводов» [330, с. 132], отчасти знакомивших русскую публику с новыми произведениями, отчасти раскрывавшими достоинства оригиналов, оставшиеся недоступными по причине несовершенства прежних переводов. Гейне, будучи любимым поэтом Вейнберга, переводился им с наибольшей интенсивностью, а подготовленное гейневское собрание стало «главным нерукотворным памятником <...> деятельности» [330, с. 146] русского писателя. Через всю жизнь Вейнберга «красной нитью» прошла любовь к театру, причем его прочтения шекспировских пьес (прежде всего, «Отелло») «в смысле близости к подлиннику и естественной красоты перевода» не только дали движение вперед, но и, по мнению К.Ф. Тиандера, стали «тем совершенством, после которого начинается уже распад формы и отклонение от оригинала» [330, с. 150]. Говоря о лекциях Вейнберга, К.Ф. Тиандер подчеркивал, что они неизменно «собирали редкое в то время множество слушателей, следящих с неослабевающим интересом за красивым его изложением» [330, с. 151], и были настоящим праздником для любителей поэзии. На взгляд К.Ф. Тиандера, отсутствие самостоятельного поэтического таланта не препятствовало Вейнбергу преданно, с искренностью и самоотверженной чистотой служить российской словесности, группируя вокруг себя писателей разных поколений. Будучи «неутомимым сеятелем разумного-доброего», Вейнберг в то же время «не принадлежал к тем борцам человечества, смелый размах которых сокрушает обветшалые формы и очищает поле для будущих построек», «не был всеобъемлющим умом, яркий свет которого, подобно маяку, помогает взять верный курс на житейском море» [330, с. 151].

З.А. Венгерова характеризовала Вейнберга как афинянина, ценящего в литературных кругах «за спокойное изящество», «за <...>

органическую высокую культурность и за <...> особое рыцарское отношение к литературе» [331, с. 300], воспринимавшейся как абсолютная ценность, предмет особого культа, нуждавшийся в опеке и защите от всего недостойного. Сам Вейнберг, молодость которого прошла «в общении с Тургеневым, Достоевским, Писемским, Майковым, Гончаровым и другими их современниками», брал свои истоки именно из той эпохи, однако при этом «не жил прошлым», всегда испытывая «живую любовь ко всему нарождающемуся в литературе» [331, с. 301]. Будучи свободным от предрассудков и фанатизма, он был готов признать талант и в представителях «самой смелой молодежи» [331, с. 305]. Даже благородная внешность Вейнберга – «прекрасного старика с идеально правильным лицом, точно выточенным из пожелтевшей от времени слоновой кости, с белой струящейся бородой библейского патриарха» [331, с. 301] – отражала особенности его духовного облика, сочетавшего в себе культурность, гуманность, литературное рыцарство. Вейнбергу, по наблюдению З.А. Венгеровой, «было дорого отражение творческого духа в литературе всех стран» [331, с. 300], причем лучше других им была изучена эпоха «Бури и натиска» в немецкой литературе, в частности, творчество поэтов «Молодой Германии» во главе с Г. Гейне, в котором он видел «исключительно борца за свободу личности в культурно-гуманном значении этого слова» [331, с. 304]. Для Вейнберга также имели значение «гуманитарные идеи, проповедь силы духа, стремление проявить волю к свободе» [331, с. 303], а также сочетание стремления к высшей справедливости, веротерпимости и духа мятежа, подвигавшего «проснувшуюся человеческую душу на подвиги во имя свободы» [331, с. 305]. Усматривая значение переводов Вейнберга в их «гуманитарном общем характере», З.А. Венгерова особо выделяла вейнберговские прочтения лирики Г. Гейне, «Натана Мудрого» Г.-Э. Лессинга, «Уриеля Акосты» К. Гуцкова, отдельно добавляя к этому перечню Дж.Леопарди и Дж.-Г. Байрона – «самого скорбного и самого бурного из певцов мировой скорби» [331, с. 304].

Ю.А. Веселовский признавал, что с именем Вейнберга, прежде всего, ассоциируется «выдающаяся, по всей разносторонности, художественному вкусу и определенной культурной окраске» [332, с. 287], деятельность по переводу и популяризации западноевропейских авторов». Заслугой Вейнберга и подобных ему популяризаторов стало, по мнению Ю.А. Веселовского, знакомство «с чужою, непривычною для нас жизнью», введение в обращение значительного числа «мыслей, понятий, художественных образов, политических идеалов, сложившихся <...> на Западе» [332, с. 287]. Исследователь характеризовал Вейнберга как «одного из <...> переводчиков новой формации», «убежденных “западников”, в лучшем смысле этого

слова» [332, с. 288]. Ставя переводческие заслуги Вейнберга существенно выше оригинального творчества, Ю.А. Веселовский вместе с тем подчеркивал значение его сатирических произведений, некоторые из которых «могли бы быть написаны в наши дни, так как в них затрагиваются такие явления русской жизни, которые еще далеко не сделались достоянием истории, не производят впечатления чего-то отошедшего в область предания» [332, с. 291], акцентировал характерный «гейневский дух» в стихах, одухотворяющих природу. В качестве «наиболее значительного» произведения Вейнберга Ю.А. Веселовский оценивал стихотворение «Море», в котором «есть что-то могучее, поднимающее дух, внушающее энергию и веру в свои силы, причем это бодрое настроение находится в тесной связи и гармонии с величавым видом моря, волны которого, “отваги львиной полны”, поют “в исполинском хоре песню мощи и свободы, песню грозную природы, жизнь берущей с бою”» [332, с. 294].

Иное восприятие наследия Вейнберга в советскую эпоху с наибольшей отчетливостью было выражено в трудах **И.Г. Ямпольского**. По его мнению, Вейнберг «был переводчиком *par excellence*», «главные его заслуги лежат именно в этой области» [333, с. 368]. Что же касается оригинальных стихов Вейнберга, то они «не представляют, разумеется, ничего выдающегося, но все же не заслуживают полного забвения», в особенности, если речь идет не о гражданской лирике, которая «бледна и является слабой копией то Некрасова, то Плещеева, то кого-нибудь другого», а об остроумных юмористических стихотворениях, которые «пользовались большим успехом» [333, с. 368]. По наблюдению И.Г. Ямпольского, на Вейнберга, ведущее место в творчестве которого в 1860-е гг. занимала сатира [см.: 334, с. 45], оказала существенное влияние трактовка темы города в произведениях Н.А. Некрасова [см.: 334, с. 44]. Называя Вейнберга «одним из лучших переводчиков Гейне», И.Г. Ямпольский отмечал гейневское влияние, причем «не злой издевки, не бичующей сатиры автора “Германии”, а его легкой иронии и каламбура» [333, с. 368].

В трудах последующего времени Вейнберг едва упоминался как поэт, печатавшийся в «Искре» и «Вестнике Европы» [см., например: 335, с. 16, 41], но зато достаточно внимательно оценивался как переводчик. Исследования о русских переводах И.-В. Гете и Г. Гейне, рассматривавшие, в числе прочего, и материалы переводов Вейнберга, были написаны **В.М. Жирмунским** [см.: 336], **А.В. Федоровым** [см.: 337, с. 253–302], **Я.И. Гордоном** [см.: 338], причем В.М. Жирмунский отмечал в гетевских прочтениях Вейнберга «наиболее низкий уровень поэтической техники» [336, с. 466], а А.В. Федоров считал, что Вейнберг как переводчик Гейне «выработался в систему однообразных и автоматически применяемых

штампов смешанного, компромиссного стиля» [337, с. 297]. Е.Г. Эткинд в своем известном двухтомнике «Мастера русского стихотворного перевода», вышедшем в 1968 г. в Большой серии «Библиотеки поэта», характеризовал Вейнберга как «профессионального переводчика, по количеству и объему переведенных им стихов оставившего позади всех своих современников» [339, с. 404]. Е.Г. Эткиндом было осторожно поставлено под сомнение устоявшееся мнение о том, что Вейнберг плохо переводил Гейне: «...некоторые удачи были у Вейнберга и в переводах из Гейне» [339, с. 404].

Переосмыслению литературной репутации Вейнберга на современном этапе способствовали труды Ю.Д. Левина, опубликовавшего статью «П.И. Вейнберг – переводчик» в сборнике «Россия и Запад: Из истории литературных отношений» (1973) [340, с. 220–257], включившего главу о Вейнберге в книгу «Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода» (1985) [341, с. 261–288] и подготовившего статью о П.И. Вейнберге для биографического словаря «Русские писатели. 1800–1917» [342, с. 402–403]. Ю.Д. Левин достаточно высоко оценивал оригинальное вейнберговское творчество, развивавшееся «в общем русле русской поэзии второй половины XIX в., отражавшей настроение передовой интеллигенции» [341, с. 270], признавал влияние Н.А. Некрасова на гражданскую лирику Вейнберга, проявившееся в обнажении социальных контрастов, призывах к борьбе за идеалы правды и добра: «Избавление поэт видит в общении с природой, но нравственный долг велит ему вернуться туда, где “грубый произвол, и мелочные страсти – / Весь ужас и позор земного бытия... / Там человек живет – там должен быть и я!” (“В лесу на горах”» [342, с. 402]. В любовной лирике Вейнберга Ю.Д. Левин усматривал влияние Гейне, в сатирической – едкий протест против реакционных журналистов, чиновников, откупщиков [см.: 342, с. 402]. Своим переводным творчеством, благодаря которому «по крайней мере три поколения русских читателей приобщились к Шекспиру, Шиллеру, Байрону, Гейне и другим большим и малым западноевропейским писателям» [341, с. 287], Вейнберг, по мнению Ю.Д. Левина, как бы подводил итог истории русского художественного перевода XIX в. На смену Вейнбергу пришло новое поколение переводчиков эпохи русского модернизма, в котором выделялись А.А. Блок, В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт. Достижения филологической науки XX в., подкрепленные успехами советских переводчиков, а также переводчиков постсоветского времени, не должны, по убеждению Ю.Д. Левина, «заслонять от нас историческое значение Вейнберга» [340, с. 257].

Тем самым можно говорить, что в новых условиях Ю.Д. Левин призывал осмысливать переводы и оригинальные произведения Вейнберга

с позиций не столько их художественной, сколько историко-культурной ценности. Такой подход представляется нам единственно правильным, поскольку позволяет, не углубляясь в анализ содержательных особенностей произведений, не всегда удачных и совершенных, говорить о той значительной нише, которую они занимали на определенном этапе развития русской литературы и культуры.

* * *

Как видим, литературная репутация Вейнберга была весьма неоднозначной. В конце 1850-х гг. противоречия в гражданской позиции самого поэта-переводчика вели к четкому разграничению его демократически направленного сатирического творчества (прежде всего, произведений, публиковавшихся под псевдонимом *Гейне из Тамбова*) и всех остальных сочинений, не выходявших из рамок благонамеренности. Относящийся к 1861 г. «безобразный поступок» «Века» при всей его неоднозначности привел к самодискредитации Вейнберга как в демократической, так и в либеральной дворянской среде. Однако ни поддержка М.Н. Каткова, ни явное отторжение со стороны Н.Г. Чернышевского, Д.И. Писарева, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.В. Дружинина, не повлекли за собой перехода Вейнберга на позиции русского консерватизма. Благодаря переводам произведений Г. Гейне и некоторых других (преимущественно немецких) авторов, активно публиковавшимся в некрасовских изданиях, Вейнберг постепенно возвращал утраченное влияние в кругах демократов и либералов. Если старшее поколение литераторов, в большинстве своем, продолжало относиться к Вейнбергу настороженно, причиной чему была уже не столько история вокруг «безобразного поступка» «Века», сколько личная нечистоплотность Вейнберга-издателя в финансовых вопросах, то младшее поколение восторженно встречало его новые переводы, лекции о «мировой скорби» в поэзии. В последние годы жизни Вейнберг представал в общественном сознании уже как своеобразный символ ушедшего поколения, снискавшего для русской литературы мировую известность. Однако за прижизненной славой в данном случае не последовала слава посмертная: в течение полутора-двух десятилетий после смерти Вейнберг был почти полностью забыт, его оригинальные и переводные произведения перестали переиздаваться. Только в 1970—1980-е гг. благодаря деятельности Ю.Д. Левина творчество Вейнберга было возвращено к русскому читателю как представляющее преимущественный историко-литературный и историко-культурный интерес.

Список использованных источников и литературы

1. Печаткин В.П. Письмо А.В. Дружинину от 19 июля 1858 г. // Летописи Государственного литературного музея. — Кн. 9. Письма к А.В. Дружинину (1850—1863) / Редакция и комментарии П.С. Попова. — М.: изд. Государственного литературного музея, 1948. — С. 249—250.
2. «Колокол». Издание А.И. Герцена и Н.П. Огарева. 1857—1867: Систематизированная роспись статей и заметок / Сост. Е.С. Радченко. — М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1957. — 555 с.
3. Бушканец Е.Г. О двух стихотворениях в «Колоколе» А.И. Герцена // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. — 1959. — Т. XVIII. — Вып. 1. — С. 61—64.
4. Достоевский Ф.М. (Dubia). Письмо Постороннего критика в редакцию нашего журнала по поводу книг г-на Панаева и «Нового поэта» (Ответ «Отечественным запискам» на статью их «Литература скандалов») // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. — Л.: Наука, 1984. — Т. 27. Дневник писателя. 1881. Автобиографическое. Dubia. — С. 129—145.
5. Туниманов В.А. Письмо Постороннего критика в редакцию нашего журнала по поводу книг г-на Панаева и «Нового поэта» (Ответ «Отечественным запискам» на статью их «Литература скандалов»): [Комментарий к статье, приписываемой Ф.М. Достоевскому] // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. — Л.: Наука, 1984. — Т. 27. Дневник писателя. 1881. Автобиографическое. Dubia. — С. 391—409.
6. Достоевский Ф.М. Ряд статей о русской литературе. I. Введение // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. — Л.: Наука, 1978. — Т. 18. Статьи и заметки. 1845—1861. — С. 41—70.
7. Туниманов В.А. Ряд статей о русской литературе. I. Введение: [Комментарий к статье Ф.М. Достоевского] // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. — Л.: Наука, 1978. — Т. 18. Статьи и заметки. 1845—1861. — С. 236—269.
8. Непризнанный поэт <П.И. Вейнберг>. Литература скандалов // Отечественные записки. — 1860. — Т. СXXXII. — № 10. — С. 29—39.
9. Добролюбов Н.А. Перепевы. Стихотворения Обличительного поэта. СПб., 1860 // Добролюбов Н.А. Собрание сочинений: В 9 т. — М.-Л.: ГИХЛ, 1963. — Т. 6. Статьи и рецензии. 1860. — С. 211—220.
10. Санд Ж. Клоди: Драма в трех действиях / [Пер. П.И. Вейнберга] // Пантеон и репертуар русской сцены. — 1851. — Кн. 11. — Отд. I. — С. 1—52.
11. Н. Аф. П.И. Вейнберг // Новое время. — 1901. — 16 (29) дек. — С. 4.
12. Гейне Г. Ратклиф («Бог сна меня в далекий край принес...») / Пер. П.И. Вейнберга // Современник. — 1858. — № 8. — С. 201—204.

13. Гейне Г. «Чуть только я песню услышу...»; «Мне снилось царское дитя...»; «Когда разлучаются двое...»; «Ветви гнет осенний ветер...»; «Во сне я ночь каждую вижу» / Пер. П.И. Вейнберга // Современник. — 1860. — № 6. — С. 252–254.

14. Гейне Г. «Май наступил с своим блестящим солнцем...» / Пер. П.И. Вейнберга // Современник. — 1862. — № 5. — С. 204–206.

15. Гейне Г. К немецкой свободе («О, свобода! Ты больше не будешь...») / Пер. П.И. Вейнберга // Современник. — 1863. — № 7. — С. 178.

16. Гейне Г. «Ты мне долго верной оставалась...» / Пер. П.И. Вейнберга // Современник. — 1863. — № 8. — С. 400.

17. Гейне Г. Людвиг Берне: Кн. I — IV / Пер. П.И. Вейнберга // Современник. — 1864. — № 1. — С. 65–110; № 2. — С. 513–552.

18. Гейне В. Филантроп («На свете брат с сестрою жили...») / Пер. П.И. Вейнберга // Современник. — 1865. — № 4. — С. 315–318.

19. Гейне Г. Лошадь и осел («По рельсам железным как молнии полет...») / Пер. П.И. Вейнберга // Современник. — 1865. — № 11–12. — С. 158–160.

20. Некрасов Н.А. <Записка с денежными расчетами для И.А. Панаева> // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. — СПб.: Наука, 1997. — Т. 13. Кн. 2. Материалы редакционно-издательской и общественной деятельности. Открытые письма. Автобиографические записи. Семейно-имущественные документы и прочее. — С. 197.

21. Михайлов М.Л. Шиллер в переводе русских писателей, изданный под редакцией Н.В. Гербеля, т. I — VI, СПб. 1859 г. // Михайлов М.Л. Сочинения: В 3 т. — М.: ГИХЛ, 1958. — Т. 3. Критика и библиография. <Записки>. — С. 45–49.

22. Левин Ю.Д. Шиллер в переводе русских писателей, изданный под редакцией Н.В. Гербеля: [Комментарий к статье М.Л. Михайлова] // Михайлов М.Л. Сочинения: В 3 т. — М.: ГИХЛ, 1958. — Т. 3. Критика и библиография. <Записки>. — С. 632–637.

23. Новый поэт <Панаев И.И.>. Эр-Ольридж в «Отелло» и «Венецианском купце». — Краткие сведения о нем. — Его игра и толки об ней // Современник. — 1858. — Т. LXXII. — № 12. — Петербургская жизнь. — С. 257–278.

24. Шекспир В. Отелло: [Отрывок] / Пер. П.И. Вейнберга // Современник. — 1858. — Т. LXXII. — № 12. — Петербургская жизнь. — С. 264–270.

25. Сцены из трагедии Шекспира: Отелло / Пер. П.И. Вейнберга // Библиотека для чтения. — 1859. — № 5. — С. 122–132.

26. Шекспир В. Отелло: Трагедия / Пер. П.И. Вейнберга. — СПб.: тип. П.А. Кулиша, 1864. — 160 с.

27. Шекспир В. Отелло, венецианский мавр: Трагедия в 5-ти действиях / Пер. П.И. Вейнберга // Библиотека для чтения. — 1864. — Т. CLXXXII. — № 4–5. — С. 1–160 (6-я паг.).

28. Шекспир В. Отелло, венецианский мавр / Пер. П.И. Вейнберга // Шекспир В. Полное собрание драматических произведений в переводах русских писателей: В 4 т. / Изд. Н.В. Гербеля. — СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1865. — Т. 1. — С. 76–140.

29. Г-фов А. <Гиероглифов А.С.>. Критические заметки. Переводы драм Шекспира. «Антоний и Клеопатра» и «Юлий Цезарь» г. Фета; сцены из «Отелло» г. Вейнберга // Театральный и музыкальный вестник. — 1859. — 5 июля (№ 26). — С. 254.

30. Г-фов А. <Гиероглифов А.С.>. «Отелло» в новом переводе // Театральный и музыкальный вестник. — 1859. — 29 нояб. (№ 47). — С. 461; 13 дек. (№ 49). — С. 483–485.

31. М.Ф. Театральные вести // Северный цветок. — 1859. — № 49 (5 дек.). — С. 357–358.

32. М.З. <Загуляев М.А.>. Общественный листок // Сын отечества. — 1859. — 6 дек. (№ 49). — С. 1366.

33. В.И. <Иванов В.>. Русский театр // Русское слово. — 1860. — № 8. — Отд. III. Смесь. — С. 53–56; № 9. — Отд. III. Смесь. — С. 29–30.

34. Шекспир: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке (1748–1962) / Сост. И.М. Левидова. — М.: Книга, 1964. — 712 с.

35. [Рец. на кн.:] Шекспир В. Отелло: Трагедия / Пер. П.И. Вейнберга. — СПб.: тип. П.А. Кулиша, 1864 // Голос. — 1864. — 3 (15) дек. (№ 334). — С. 1–4.

36. [Рец. на кн.:] Шекспир В. Отелло: Трагедия / Пер. П.И. Вейнберга. — СПб.: тип. П.А. Кулиша, 1864 // Книжный вестник. — 1864. — 31 авг. (№ 16). — С. 311.

37. Источники «Отелло». — Мнения разных критиков об «Отелло» и характерах этой трагедии // Шекспир В. Отелло. Венецианский мавр: Трагедия в 5-ти действиях / Пер. П.И. Вейнберга с предисловием и мнениями о характерах трагедии Фёрниваала, Джонсона, Кольриджа, Шлегеля, Крейссига, Рюмелина, Мезьера. — СПб.: тип. А.С. Суворина, 1886. — С. III–LXVII.

38. Предисловие. — Заметки разных писателей по поводу «Венецианского купца» // Шекспир В. Венецианский купец / Пер. П.И. Вейнберга. — СПб.: тип. А.С. Суворина, 1898. — С. III–XXV.

39. А.Б. [Рец. на кн.:] Шекспир В. Макбет. Перевод А.Кронеберга. СПб.: тип. А.С. Суворина, 1887. Шекспир В. Отелло, венецианский

мавр. Перевод П. Вейнберга. СПб.: тип. А.С. Суворина, 1886 // Что читать народу: Критический указатель книг для народного и детского чтения / Сост. учительницами Харьковской частной женской воскресной школы Х.Д. Алчевской, Е.А. Алчевской, А.А. Алчевской и др.: В 3 т. — СПб.: тип. В.С. Балашова, 1889. — Т. 2. — С. 252–254.

40. Х.А. <Алчевская Х.Д.>. [Рец. на кн.:] Шекспир В. Отелло, венецианский мавр. Перевод П. Вейнберга. СПб.: тип. А.С. Суворина, 1886 // Что читать народу: Критический указатель книг для народного и детского чтения / Сост. учительницами Харьковской частной женской воскресной школы Х.Д. Алчевской, Е.А. Алчевской, А.А. Алчевской и др.: В 3 т. — СПб.: тип. В.С. Балашова, 1889. — Т. 2. — С. 258–259.

41. Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты, образные выражения. — Изд. 4-е., доп. — М.: Худ. лит., 1987.—528 с.

42. Достоевский Ф.М. Идиот. Подготовительные материалы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. — Л.: Наука, 1974. — Т. 9. Идиот. *Рукописные редакции*. Вечный муж. Наброски. 1867–1870. — С. 140–288.

43. Обозрение деятельности московских театров. Драма // Ежегодник императорских театров. Сезон 1907–1908 гг. — Вып. XVIII. — СПб.: изд. Дирекции императорских театров, 1908. — С. 101–136.

44. Шумихин А. Отелло драматических курсов: Шутка в одном действии. — М.: [б. и.], 1912. — 36 с.

45. Воскресенский В.А. Поэтика: Исторический сборник статей о поэзии: Пособие при изучении теории словесности. — СПб.: изд. В.П. Печаткина, 1885. — 398, VIII с.

46. Тэн И. Чтения об искусстве: Пять курсов лекций, читанных в Школе изящных искусств в Париже / Пер. А.Н. Чудинова. — 5-е изд., испр. — СПб.: изд. В.И. Губинского, 1904. — 416 с.

47. Покровский М.М. Очерки по сравнительной истории литературы. III. Дездемона Шекспира. IV. Калипсо и Одиссей у Овидия // Научное слово. — 1904. — № 5. — С. 73–82.

48. Покровский М.М. Дидона Вергилия и Дездемона Шекспира // Под знаменем науки: Юбилейный сборник в честь Николая Ильича Стороженко, изданный его учениками и почитателями. — М.: типолит. А.В. Васильева и К°, 1902. — С. 473–478.

49. Смирнов А.А. О русских переводах Шекспира // Густав Шпет и шекспировский круг: Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост., предисловие, комментарии, археогр. работа и реконструкция Т.Г. Щединой. — М.-СПб.: Петроглиф, 2013. — С. 720–735.

50. Смирнов А.А. Обновленный Шекспир // Густав Шпет и шекспировский круг: Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост., предисловие,

комментарии, археогр. работа и реконструкция Т.Г. Щедриной. – М.-СПб.: Петроглиф, 2013. – С. 698–702.

51. Щедрина Т.Г. Комментарии // Густав Шпет и шекспировский круг: Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост., предисловие, комментарии, археогр. работа и реконструкция Т.Г. Щедриной. – М.-СПб.: Петроглиф, 2013. – С. 559–608.

52. Морозов М.М. «Читайте его снова и снова...» // Морозов М.М. Избранное. – М.: Искусство, 1979. – С. 444–462.

53. Чуковский К.И. Высокое искусство // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Terra – Книжный клуб, 2001. – Т. 3. Высокое искусство. Из англо-американских тетрадей. – С. 3–320.

54. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л.: Наука, 1973. – Т. 6. Преступление и наказание. – С. 5–422.

55. Достоевский Ф.М. Бесы: Роман в трех частях // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л.: Наука, 1974. – Т. 10. Бесы. – С. 5–516.

56. Михайлов М.Л. Безобразный поступок «Века» // Санкт-Петербургские ведомости. – 1861. – 3 марта (№ 51).

57. Михайлов М.Л. Письмо А.В. Дружинину от 3 марта 1861 г. // Летописи Государственного литературного музея. – Кн. 9. Письма к А.В. Дружинину (1850–1863) / Редакция и комментарии П.С. Попова. – М.: изд. Государственного литературного музея, 1948. – С. 215–216.

58. Достоевский Ф.М. Образцы чистосердечия // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л.: Наука, 1979. – Т. 19. Статьи и заметки. 1861. – С. 91–104.

59. Достоевский Ф.М. Ответ «Русскому вестнику» // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л.: Наука, 1979. – Т. 19. Статьи и заметки. 1861. – С. 119–139.

60. Врангель А.Е. Воспоминания о Ф.М. Достоевском в Сибири. 1854–1856 гг. – СПб.: тип. А.С. Суворина, 1912. – IV, 221 с.

61. Гроссман Л.П. <Примечания к статье Ф.М. Достоевского «Образцы чистосердечия»> // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 23 т. – Пг.: Просвещение, 1918. – Т. 23. – С. 3–8.

62. Комарович В.Л. Достоевский и «Египетские ночи» Пушкина. – Пг.: тип. Императорской Академии наук, 1916. – 13 с.

63. Томашевский Б.В. Пушкин. [Опыт изучения творческого развития]: В 2 кн. – М.-Л.: Изд-во АН СССР. 1961. – Кн. 2. Материалы к монографии (1824–1937). – 575 с.

64. Кирпотин В.Я. Достоевский о «Египетских ночах» Пушкина // Вопросы литературы. – 1962. – № 11. – С. 111–121.

65. Кирпотин В.Я. Достоевский в шестидесятые годы. – М.: Худ. лит., 1966. – 560 с.

66. Фридендер Г.М. Эстетика Достоевского // Достоевский – художник и мыслитель: Сб. ст. / Отв. ред. К.Н. Ломунов. – М.: Худ. лит., 1972. – С. 97–164.

67. Козьмин Б.П. Из истории революционной мысли в России: Избранные труды. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. – 767 с.

68. Чернышевский Н.Г. Полемические красоты // Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. – М.: ГИХЛ, 1950. – Т. 7. Статьи и рецензии. 1860–1861. – С. 707–774.

69. Катков М.Н. Наш язык и что такое свистуны // Катков М.Н. Собрание сочинений: В 6 т. – СПб.: Росток, 2010. – Т. 1. Заслуга Пушкина: О литераторах и литературе. – С. 329–368.

70. Катков М.Н. По поводу «полемических красот» в «Современнике» // Катков М.Н. Собрание сочинений: В 6 т. – СПб.: Росток, 2010. – Т. 1. Заслуга Пушкина: О литераторах и литературе. – С. 396–417.

71. Страхов Н.Н. Поступок и мнения г. Камня Виногорова в № 8 газеты «Век» // Страхов Н.Н. Критические статьи (1861–1894) / Изд. И.П. Матченко. – Киев: тип. И.И. Чоколова, 1902. – Т. 2. – С. 252–263.

72. Страхов Н.Н. Безобразный поступок «Века» // Страхов Н.Н. Критические статьи (1861–1894) / Изд. И.П. Матченко. – Киев: тип. И.И. Чоколова, 1902. – Т. 2. – С. 263–266.

73. Страхов Н.Н. <Отрывок из письма в редакцию «Времени»> // Страхов Н.Н. Критические статьи (1861–1894) / Изд. И.П. Матченко. – Киев: тип. И.И. Чоколова, 1902. – Т. 2. – С. 267–270.

74. Писарев Д.И. Идеализм Платона (Обозрение философской деятельности Сократа и Платона, по Целлеру; составил Клеванов) // Писарев Д.И. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. – М.: Наука, 2000. – Т. 2. Статьи и рецензии. 1860–1861 (январь – май). – С. 230–249.

75. Писарев Д.И. Схоластика XIX века // Писарев Д.И. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. – М.: Наука, 2000. – Т. 2. Статьи и рецензии. 1860–1861 (январь – май). – С. 250–306.

76. Писарев Д.И. Московские мыслители (Критический отдел «Русского вестника» за 1861 год) // Писарев Д.И. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. – М.: Наука, 2001. – Т. 4. Статьи и рецензии. 1862 (январь – июнь). – С. 10–50.

77. Коган Г.Ф. Разыскания о Достоевском. I. Журнал «Время» и революционное студенчество 1860-х годов // Литературное наследство. –

Т. 86. Ф.М. Достоевский. Новые материалы и исследования. – М.: Наука, 1973. – С. 581–593.

78. Герцен А.И. Письмо К.Д. Кавелину от 15 и 19 (3 и 7) мая 1861 г. // Герцен А.И. Собрание сочинений: В 30 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – Т. 27. Письма 1860–1864 годов. – Кн. 1. – С. 152–153.

79. Некрасов Н.А. Новая газета «Век», с 1861 года // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. – СПб.: Наука, 1995. – Т. 12. Кн. 1. Статьи. Фельетоны. Заметки. 1841–1861. – С. 327–328.

80. Вейнберг П.И. Безобразный поступок «Века»: (Из моих литературных воспоминаний) // Исторический вестник. – 1900. – № 5. – С. 472–489.

81. Курочкин В.С. «Египетские ночи» и петербургские фельетоны (импровизация) // Курочкин В.С. Собрание стихотворений / Вступ. ст., редакция и примечания И.Г. Ямпольского. – Л.: Сов. писатель, 1947. – С. 88–89.

82. <Минаев Д.Д.>. «Говорят, новый год на дворе...»: [Стих. из «Дневника темного человека»] // Русское слово. – 1862. – № 1. – Отд. III. – С. 1–3.

83. <Добролюбов Н.А., Елисеев Г.З., Чернышевский Н.Г.>. «Свисток», восхваляемый своими рыцарями (Подражание, как легко заметят читатели) // Свисток: Собрание литературных, журнальных и других заметок: Сатирическое приложение к журналу «Современник». 1859–1963 / Изд. подг. А.А. Жук и А.А. Демченко. – М.: Наука, 1982. – С. 224–232.

84. Добролюбов Н.А. Новый век // Добролюбов Н.А. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подг. текста и примечания Б.Я. Бухштаба. – Л.: Сов. писатель, 1969. – С. 210.

85. Гриневская И.А. Петр Исаевич Вейнберг и мои первые начинания. Воспоминания // Российский государственный архив литературы и искусства. – Ф. 125. – Оп. 1. – Ед. хр. 27. – Л. 1–47 об.

86. Суворов П.П. Записки о прошлом. – М.: типолит. И.Н. Кушнерев и К°, 1898. – Ч. 1. – IV, 300 с.

87. Каменский Д.И. Письмо А.В. Дружинину от 29 октября 1861 г. // Летописи Государственного литературного музея. – Кн. 9. Письма к А.В. Дружинину (1850–1863) / Редакция и комментарии П.С. Попова. – М.: изд. Государственного литературного музея, 1948. – С. 144–145.

88. Тургенев И.С. Письмо В.П. Боткину от 14 (26) марта 1862 г. // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – Т. 4. 1860–1862. – С. 354–357.

89. Шелгунов Н.В. Из прошлого и настоящего // Шелгунов Н.В. Сочинения: В 2 т. – 2-е изд. – СПб.: тип. И.Н. Скороходова, тип.

Четарова, 1895. – Т. 2. Статьи социально-экономические. Статьи критические. Воспоминания. – Стлб. 604–708.

90. Н.Ш. <Шелгунов Н.В.>. Книгопродавцы в бегах // Дело. – 1876. – № 2. – Отд. II. Современное обозрение. – С. 187–293.

91. Плещеев А.Н. Письмо А.В. Дружинину от 25 февраля 1861 г. // Летописи Государственного литературного музея. – Кн. 9. Письма к А.В. Дружинину (1850–1863) / Редакция и комментарии П.С. Попова. – М.: изд. Государственного литературного музея, 1948. – С. 260–261.

92. Плещеев А.Н. Письмо А.В. Дружинину от 10–20 марта 1861 г. // Летописи Государственного литературного музея. – Кн. 9. Письма к А.В. Дружинину (1850–1863) / Редакция и комментарии П.С. Попова. – М.: изд. Государственного литературного музея, 1948. – С. 261–262.

93. Дружинин А.В. Письмо М.А. Ливенцову от 23 марта 1862 г. // Летописи Государственного литературного музея. – Кн. 9. Письма к А.В. Дружинину (1850–1863) / Редакция и комментарии П.С. Попова. – М.: изд. Государственного литературного музея, 1948. – С. 181.

94. Ливенцов М.А. Письмо А.В. Дружинину от 17 ноября 1862 г. // Летописи Государственного литературного музея. – Кн. 9. Письма к А.В. Дружинину (1850–1863) / Редакция и комментарии П.С. Попова. – М.: изд. Государственного литературного музея, 1948. – С. 184–186.

95. Дружинин А.В. Письмо М.А. Ливенцову от 4 декабря 1862 г. // Летописи Государственного литературного музея. – Кн. 9. Письма к А.В. Дружинину (1850–1863) / Редакция и комментарии П.С. Попова. – М.: изд. Государственного литературного музея, 1948. – С. 181.

96. Дружинин А.В. Письмо М.А. Ливенцову от 28 января 1863 г. // Летописи Государственного литературного музея. – Кн. 9. Письма к А.В. Дружинину (1850–1863) / Редакция и комментарии П.С. Попова. – М.: изд. Государственного литературного музея, 1948. – С. 187–188.

97. Ливенцов М.А. Письмо А.В. Дружинину от 12 февраля 1863 г. // Летописи Государственного литературного музея. – Кн. 9. Письма к А.В. Дружинину (1850–1863) / Редакция и комментарии П.С. Попова. – М.: изд. Государственного литературного музея, 1948. – С. 186–187.

98. Ливенцов М.А. Письмо А.В. Дружинину от 17 августа 1863 г. // Летописи Государственного литературного музея. – Кн. 9. Письма к А.В. Дружинину (1850–1863) / Редакция и комментарии П.С. Попова. – М.: изд. Государственного литературного музея, 1948. – С. 189–190.

99. Алексеева О.Б. <Из протоколов заседаний комитета Литературного фонда>: [Комментарий] // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 13. Кн. 2. Материалы редакционно-издательской и общественной деятельности. Открытые

письма. Автобиографические записи. Семейно-имущественные документы и прочее. – С. 687–691.

100. <Из протоколов заседаний комитета Литературного фонда> // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 13. Кн. 2. Материалы редакционно-издательской и общественной деятельности. Открытые письма. Автобиографические записи. Семейно-имущественные документы и прочее. – С. 352–354.

101. Писарев Д.И. Посмотрим! // Писарев Д.И. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. – М.: Наука, 2004. – Т. 8. Статьи. 1865 (сентябрь – декабрь) – 1866 (январь – март). – С. 7–67.

102. Писарев Д.И. Генрих Гейне // Писарев Д.И. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. – М.: Наука, 2005. – Т. 9. Статьи. 1867. – С. 391–440.

103. Салтыков-Щедрин М.Е. Стихи Вс. Крестовского. 2 тома. СПб. 1862 г. // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. – М.: Худ. лит., 1966. – Т. 5. Критика и публицистика. 1856–1864. – С. 324–331.

104. Салтыков-Щедрин М.Е. Письмо А.Л. Боровиковскому от 18 октября 1882 г. // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. – М.: Худ. лит., 1977. – Т. 19. Кн. 2. Письма (1881–1884). – С. 136.

105. Вейнберг П.И. В лесу и на горах; «Боже мой! Как славно мне!..»; «О, сладостный призыв! О, звуки обольщенья...» // Отечественные записки. – 1882. – № 10. – Отд. I. – С. 339–340.

106. Салтыков-Щедрин М.Е. Письмо П.И. Вейнбергу от 10 января 1887 г. // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. – М.: Худ. лит., 1977. – Т. 20. Письма (1884–1889). – С. 310–311.

107. П.В-б-ъ <Вейнберг П.И.>. Русская журналистика. Итоги прошедшего года // Пчела. – 1876. – 18 янв. (№ 1). – С. 7–10.

108. П.В-б-ъ <Вейнберг П.И.>. Наша текущая литература // Молва. – 1879. – 24 авг. (№ 232).

109. Достоевский Ф.М. <Приписка к статье Н.Н. Страхова “Нечто о Шиллере”> // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л.: Наука, 1979. – Т. 19. Статьи и заметки. 1861. – С. 90.

110. <Вейнберг П.И.>. Исторические сочинения Шиллера в переводах русских писателей // Век. – 1861. – № 1. – С. 38–39.

111. Страхов Н.Н. Нечто о Шиллере // Страхов Н.Н. Критические статьи (1861–1894) / Изд. И.П. Матченко. – Киев: тип. И.И. Чоколова, 1902. – Т. 2. – С. 250–251.

112. Достоевский Ф.М. Письма. 1878–1881 // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л.: Наука, 1988. – Т. 30. Кн. 1. Письма. 1878–1881. – С. 7–243.

113. Архипова А.В., Битюгова И.А. Список несохранившихся и найденных писем <Ф.М. Достоевского> 1878–1881 годов // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л.: Наука, 1988. – Т. 30. Кн. 1. Письма. 1878–1881. – С. 403–412.

114. Вейнберг П.И. 4 апреля 1866 г. (из моих воспоминаний) // Былое. – 1906. – № 4. – С. 299–303.

115. Страхов Н.Н. Общий обзор и заключение: [«Эпоха», 1864, декабрь] // Страхов Н.Н. Из истории литературного нигилизма 1861–1865. – СПб.: тип. братьев Пантелеевых, 1890. – С. 551–567.

116. Страхов Н.Н. Заметка о переводе одной из книг Тэна. 1871: [Тэн И. Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы / Пер. под ред. А. Рябина и М. Головина. СПб., 1871 г.] // Страхов Н.Н. Борьба с Западом в нашей литературе: Исторические и критические очерки. – СПб.: тип. братьев Пантелеевых, 1896. – С. 155–160.

117. Некрасов Н.А. *Таинственная капля*, народное преданье, в двух частях, Берлин. *Стихотворения М.А. Дмитриева*, в двух частях. Москва. *Эпопея тысячелетия*. Паломничество. Ипполита Завалишина. Москва. *Дневник девушки*. Роман графини Ростопчиной. С.-Петербург. *Сон и пробуждение*. Поэма, сочинение Божича-Савича. С.-Петербург. *Оттиски*, стих. Я.П. Полонского. С.-Петербург. *Переводы из Мицкевича*, Н. Берга. Варшава. *Евгений Онегин*, роман в стихах, сокращенный и исправленный по статьям новейших лжереалистов Темным человеком. С.-Петербург // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. – Л.: Наука. 1990. – Т. 11. Кн. 2. Критика. Публицистика. 1847–1869. – С. 259–270.

118. Гин М.М., Мостовская Н.Н., Мельгунов Б.В. «Таинственная капля». Части первая и вторая; «Стихотворения» М.А. Дмитриева; «Эпопея тысячелетия» И. Завалишина; «Дневник девушки» Е. Ростопчиной; «Сон и пробуждение» В. Божича-Савича; «Оттиски» Я. Полонского; «Переводы из Мицкевича» Н. Берга; «Евгений Онегин», <пародия> Темного человека // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. – Л.: Наука. 1990. – Т. 11. Кн. 2. Критика. Публицистика. 1847–1869. – С. 397–404.

119. Некрасов Н.А. Предисловие <ко второму тому «Полного собрания драматических сочинений» Шекспира> // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 13. Кн. 1. Материалы редакционно-издательской деятельности. – С. 250–251.

120. Некрасов Н.А. Предисловие ко второму изданию <«Полного собрания драматических произведений» Шекспира> // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. – СПб.: Наука, 1997. –

Т. 13. Кн. 1. Материалы редакционно-издательской деятельности. — С. 266–268.

121. Некрасов Н.А. От редакции // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. — СПб.: Наука, 1997. — Т. 13. Кн. 1. Материалы редакционно-издательской деятельности. — С. 207–208.

122. Некрасов Н.А. <Из примечания к стихотворениям Дранмора> // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. — СПб.: Наука, 1997. — Т. 13. Кн. 1. Материалы редакционно-издательской деятельности. — С. 268.

123. Некрасов Н.А. Письмо П.И. Вейнбергу от 27 сентября 1869 г. // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. — СПб.: Наука, 2000. — Т. 15. Кн. 1. Письма. 1863–1872. — С. 114.

124. Некрасов Н.А. Письмо В.М. Лазаревскому от середины ноября 1870 г. // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. — СПб.: Наука, 2000. — Т. 15. Кн. 1. Письма. 1863–1872. — С. 145.

125. Березкин А.М. Письмо В.М. Лазаревскому от середины ноября 1870 г.: [Комментарий] // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. — СПб.: Наука, 2000. — Т. 15. Кн. 1. Письма. 1863–1872. — С. 297.

126. Вейнберг П.И. Последние дни Некрасова // Слово. — 1907. — № 340.

127. Г-цкий М. <Городецкий М.>. Встречи с Н.А. Некрасовым. У Вейнберга // Новости и Биржевая газета. — 1902. — 21 дек.

128. <Похороны Н.А. Некрасова> // Санкт-Петербургские ведомости. — 1877. — 31 дек. (11 янв. 1878; № 360).

129. Тургенев И.С. Письмо Ег.П. Ковалевскому от 8 (20) апреля 1860 г. // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. — М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1962. — Т. 4. 1860–1862. — С. 62.

130. Тургенев И.С. Письмо Эмилю Золя от 30 июля (11 августа) 1874 г. // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. — М.-Л.: Наука, 1965. — Т. 10. 1872–1874. — С. 271–272 (на фр. яз.), 447 (перевод).

131. Тургенев И.С. Письмо П.И. Вейнбергу от 15 (27) января 1882 г. // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. — Л.: Наука, 1968. — Т. 13. Кн. 1. 1880–1882. — С. 187.

132. Тургенев И.С. Письмо Д.В. Григоровичу от 1 (13) февраля 1882 г. // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. — Л.: Наука, 1968. — Т. 13. Кн. 1. 1880–1882. — С. 193–194.

133. Гаршин В.М. Полное собрание сочинений: В 3 т. — М.-Л.: Academia, 1934. — Т. 3. Письма. — 600 с.

134. Пантелеев Л. Памяти Гаршина // Современная иллюстрация. – 1913. – 24 марта (№ 3). – С. 37–39.

135. Фидлер Ф.Ф. Литературные силуэты. Из воспоминаний // Новое слово. – 1914. – Кн. 1. – С. 68–75.

136. Надсон С.Я. Полное собрание сочинений: В 2 т. / Под ред. М.В. Ватсон. – Пг.: изд. Т-ва А.Ф. Маркс, 1917. – Т. 2. – 576 с.

137. <О выходе книги «*Fiore della poesia, versi one italiana di Sergio Zagudni*» («Цветы русской поэзии, итальянский перевод Сергея Зарудного») > // Исторический вестник. – 1885. – Т. XX. – № 5. – С. 479.

138. Дьяченко В.А. Скрытое преступление: Драма в трех действиях с эпилогом // Дьяченко В.А. Драматические сочинения, изданные сыновьями покойного автора Сергеем и Виктором Дьяченко: В 5 т. – Казань: тип. Т-ва Печенкина и К°, 1893. – Т. 5. 1872–1875. – С. 5–65.

139. Нильский А.А. Закулисная хроника. 1856–1894: С портретами артистов. – СПб.: изд. Т-ва «Общественная польза», 1897. – 338 с.

140. Скальковский К.А. В театральном мире: Наблюдения, воспоминания и рассуждения. – СПб.: тип. А.С. Суворина, 1899. – XXXVIII, 396 с.

141. Шекспир В. Король Генрих VIII: Драматическая хроника в 5-ти действиях / Пер. П.И. Вейнберга // Современник. – 1864. – № 9. – Отд. I. Словесность, науки и искусства. – С. 5–138.

142. Шекспир В. Тимон Афинский: Трагедия в 5-ти действиях / Пер. П.И. Вейнберга // Современник. – 1864. – № 11–12. – Отд. I. Словесность, науки и искусства. – С. 387–498.

143. Шекспир В. Венецианский купец: Трагедия в 5-ти действиях / Пер. П.И. Вейнберга // Современник. – 1866. – № 5. – Отд. I. Словесность, науки и искусства. – С. 5–116.

144. Шекспир В. Как вам будет угодно / Пер. П.И. Вейнберга // Шекспир В. Полное собрание драматических произведений в переводах русских писателей: В 4 т. / Изд. Н.А. Некрасова и Н.В. Гербеля. – СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1867. – Т. 3. – С. 349–389.

145. Шекспир В. Конец всему делу венец / Пер. П.И. Вейнберга // Шекспир В. Полное собрание драматических произведений в переводах русских писателей: В 4 т. / Изд. Н.А. Некрасова и Н.В. Гербеля. – СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1868. – Т. 4. – С. 59–112.

146. Шекспир В. Виндзорские проказницы / Пер. П.И. Вейнберга // Шекспир В. Полное собрание драматических произведений в переводах русских писателей: В 4 т. / Изд. Н.А. Некрасова и Н.В. Гербеля. – СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1868. – Т. 4. – С. 255–304.

147. Шекспир В. Комедия ошибок / Пер. П.И. Вейнберга // Шекспир В. Полное собрание драматических произведений в переводах

русских писателей: В 4 т. / Изд. Н.А. Некрасова и Н.В. Гербеля. — СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1868. — Т. 4. — С. 353—394.

148. Шекспир В. Бесплодные усилия любви / Пер. П.И. Вейнберга // Шекспир В. Полное собрание драматических произведений в переводах русских писателей: В 4 т. / Изд. Н.А. Некрасова и Н.В. Гербеля. — СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1868. — Т. 4. — С. 441—495.

149. Шекспир В. Тимон Афинский: Трагедия в 5-ти действиях / Пер. П.И. Вейнберга. — СПб.: тип. К.Вульфа, 1865. — 114 с.

150. Библиография // Голос. — 1865. — 28 апр. (10 мая; № 16). — С. 2.

151. [Рец. на кн.:] Шекспир В. Тимон Афинский / Пер. П.И. Вейнберга. — СПб.: тип. К.Вульфа, 1865 // Книжный вестник. — 1865. — 28 февр. (№ 4). — С. 76.

152. Любитель. Приобретения нашего театра в 1864 г. // Русская сцена. — 1865. — № 1. — Отд. II. Современное обозрение. — С. 57—63.

153. Incognito <Зарин Е.Ф.>. Шекспир в переводе русских писателей. (Изд. Н.В. Гербеля. Т. I. СПб., 1865) // Отечественные записки. — 1865. — № 8. — С. 500—512.

154. Из неизданной переписки русских литераторов / Публ. Ю.Д. Левина // Шекспир: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке (1748—1962) / Сост. И.М. Левидова. — М.: Книга, 1964. — С. 545—562.

155. Левин Ю.Д. Шестидесятые годы // Шекспир и русская культура / Под ред. М.П. Алексева. — М.-Л.: Наука, 1965. — С. 407—543.

156. Шекспир В. Веселые виндзорские кумушки: Комедия / Прозаич. перевод Н.И. Шульгина, стихи П.И. Вейнберга; вступ. статья В.В. Чуйко. — СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1879. — 39 с.

157. Ровда К.И. Под знаком реализма // Шекспир и русская культура / Под ред. М.П. Алексева. — М.-Л.: Наука, 1965. — С. 544—626.

158. Чуйко В.В. Шекспир, его жизнь и произведения. — СПб.: изд. А.С. Суворина, 1889. — 662, VIII с.

159. [«Виндзорские проказницы». Пер. П. Вейнберга] // Ежегодник императорских театров. Сезон 1904—1905 гг. — Вып. XV. — СПб.: изд. Дирекции императорских театров, 1905. — С. 3—11.

160. С.-Петербург. Русский драматический театр // Ежегодник императорских театров. Сезон 1896—1897 гг. — СПб.: изд. Дирекции императорских театров, 1898. — С. 175—187.

161. Русская драма // Ежегодник императорских театров. Сезон 1903—1904 гг. — Вып. XIV. — СПб.: изд. Дирекции императорских театров, 1904. — С. 3—17.

162. Чуйко В.В. Современная русская поэзия в ее представителях. — СПб.: тип. А.Тагова, 1885. — [4], 210 с.

163. [Гербель Н.В.]. П.И. Вейнберг // Русские поэты в биографиях и образцах / Сост. Н.В. Гербель; под ред. Н.А. Полевого. — 3-е изд., испр. и доп. — СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1888. — С. 508–509.

164. Гербель Н.В. Предисловие // Английские поэты в биографиях и образцах / Сост. Н.В. Гербель. — СПб.: тип. А.М. Котомина, 1875. — С. V–VI.

165. Стороженко Н.И. Английская драма до смерти Шекспира // Всеобщая история литературы. Составлена по источникам и новейшим исследованиям при участии русских ученых и литераторов. — СПб.: изд. К.Л. Риккера, 1888. — Т. 3. — Ч. 1. — С. 545–579.

166. Стороженко Н.И. Шекспир и литература эпохи Возрождения // Научное слово. — 1904. — № 4. — С. 41–51.

167. Спасович В.Д. Байрон и некоторые из его предшественников: Публичные лекции. — СПб.: тип. А.Тагова, 1885. — [4], 157 с.

168. Спасович В.Д. Байрон и некоторые его предшественники // Спасович В.Д. Сочинения: В 10 т. — СПб.: кн. маг. братьев Рымович, 1889. — Т. 2. Литературные очерки и портреты. — С. 1–168.

169. Михельсон М.И. Русская мысль и речь. Свое и чужое: Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний. — СПб.: тип. АО Брокгауз — Ефрон, 1912. — 1046, 103 с.

170. Сычевский С.И. «Василиса Мелентьева» // Критическая литература о произведениях А.Н. Островского / Сост. Н.Денисов. — Вып. 3. 1868–1873 гг. — М.: изд. А.С. Панафидиной, 1906. — С. 13–30.

171. Венгерова З.А., Венгеров С.А., Морозов П.О. Примечания к I тому // Шекспир В. [Сочинения]: В 5 т. / Под ред. С.А. Венгерова. — СПб.: изд. Ф.А. Брокгауза — И.А. Ефрона, 1902. — Т. I. — С. 547–567.

172. Венгеров С.А. Письмо А.В. Амфитеатрову от 22 июня (5 июля) 1905 г. // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 2000 год / Отв. ред. Т.Г. Иванова. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. — С. 245–247.

173. Вейнберг П.И. Трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» и «Ричард II» в переводах Д.Л. Михаловского // Журнал Министерства народного просвещения. — 1890. — № 12. — С. 57–62.

174. Вейнберг П.И. Трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» и «Ричард II» в переводах Д.Л. Михаловского // Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. — Т. 52. Шестое присуждение Пушкинских премий. — СПб.: тип. Императорской АН, 1891. — С. 36–76.

175. Зиннер Э.П. На рубеже веков // Шекспир и русская культура / Под ред. М.П. Алексеева. — М.-Л.: Наука, 1965. — С. 699–733.

176. Щедрина Т.Г. Комментарии // Густав Шпет и шекспировский круг: Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост., предисловие, комментарии, археогр. работа и реконструкция Т.Г. Щедриной. – М.-СПб.: Петроглиф, 2013. – С. 559–608.

177. Письмо А.А. Смирнова Г.Г. Шпету от 19 февраля 1934 г. // Густав Шпет и шекспировский круг: Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост., предисловие, комментарии, археогр. работа и реконструкция Т.Г. Щедриной. – М.-СПб.: Петроглиф, 2013. – С. 106–107.

178. Письмо А.А. Смирнова Г.Г. Шпету от 8 апреля 1934 г. // Густав Шпет и шекспировский круг: Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост., предисловие, комментарии, археогр. работа и реконструкция Т.Г. Щедриной. – М.-СПб.: Петроглиф, 2013. – С. 116–117.

179. Отзыв А. Смирнова на пробный перевод «Виндзорских кумушек», сделанный Н. Соколовым // Густав Шпет и шекспировский круг: Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост., предисловие, комментарии, археогр. работа и реконструкция Т.Г. Щедриной. – М.-СПб.: Петроглиф, 2013. – С. 212–213.

180. Чехов А.П. Календарь «Будильника» на 1882 год. Март – апрель // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. – М.: Наука, 1974. – Т. 1. 1880–1882. – С. 143–158.

181. Громов М.П. Календарь «Будильника» на 1882 год: [Комментарий к произведению А.П. Чехова] // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. – М.: Наука, 1974. – Т. 1. 1880–1882. – С. 578–582.

182. Чехов А.П. Литературная табель о рангах // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. – М.: Наука, 1976. – Т. 5. 1886. – С. 143.

183. Чехов А.П. Огни // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. – М.: Наука, 1977. – Т. 7. 1888–1891. – С. 105–140.

184. Шекспир В. Отелло, венецианский мавр / Пер. П.И. Вейнберга // Полное собрание сочинений Виллиама Шекспира в переводе русских писателей / Изд. Н.В. Гербеля; под ред. Д.Л. Михаловского. – 5-е изд. – СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1899. – Т. 3. – С. 261–319.

185. Чехов А.П. Лебединая песня (Калхас) // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. – М.: Наука, 1978. – Т. 11. Пьесы. 1878–1888. – С. 205–215.

186. Чехов А.П. Лебединая песня (Калхас). Варианты // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. – М.: Наука, 1978. – Т. 11. Пьесы. 1878–1888. – С. 359–362.

187. Громов М.П. Лебединая песня (Калхас): [Комментарий к драматическому этюду А.П. Чехова] // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. — М.: Наука, 1978. — Т. 11. Пьесы. 1878—1888. — С. 405—408.

188. Чехов А.П. Письмо Е.М. Линтваревой от 9 октября 1888 г. // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. — М.: Наука, 1976. — Т. 3. Октябрь 1888—декабрь 1889. — С. 21—22.

189. Чехов А.П. Остров Сахалин (Из путевых записок) // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. — М.: Наука, 1978. — Т. 14—15. Из Сибири. Остров Сахалин. 1890—1895. — С. 39—372.

190. Семанова М.Л. Остров Сахалин (Из путевых записок): [Комментарий к книге А.П. Чехова] // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. — М.: Наука, 1978. — Т. 14—15. Из Сибири. Остров Сахалин. 1890—1895. — С. 773—886.

191. Чудаков А.П. Дуэль: [Комментарий к повести А.П. Чехова] // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. — М.: Наука, 1977. — Т. 7. 1888—1891. — С. 688—707.

192. Чехов А.П. Письмо А.С. Суворину от 4 июня 1892 г. // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. — М.: Наука, 1977. — Т. 5. Март 1892—1894. — С. 72—73.

193. Роскина Н.А. Письмо А.С. Суворину от 4 июня 1892 г.: [Комментарий] // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. — М.: Наука, 1977. — Т. 5. Март 1892—1894. — С. 394.

194. Чехов А.П. Письмо П.И. Вейнбергу от 28 июля 1893 г. // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. — М.: Наука, 1977. — Т. 5. Март 1892—1894. — С. 215—216.

195. Шекспир В. Венецианский купец / Пер. П.И. Вейнберга // Полное собрание сочинений Виллиама Шекспира в переводе русских писателей / Изд. Н.В. Гербеля; под ред. Д.Л. Михаловского. — 5-е изд. — СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1899. — Т. 1. — С. 384—424.

196. Чехов А.П. Страх (Рассказ моего друга) // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. — М.: Наука, 1977. — Т. 8. 1892—1894. — С. 127—138.

197. Чехов А.П. Письмо А.С. Суворину от 17 декабря 1892 г. // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. — М.: Наука, 1977. — Т. 5. Март 1892—1894. — С. 143—144.

198. Шекспир В. Как вам это понравится / Пер. П.И. Вейнберга // Полное собрание сочинений Виллиама Шекспира в переводе русских писателей / Изд. Н.В. Гербеля; под ред. Д.Л. Михаловского. — 5-е изд. — СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1899. — Т. 1. — С. 427—466.

199. Чехов А.П. Письмо И.И. Горбунову-Посадскому от 8 или 9 ноября 1893 г. // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. — М.: Наука, 1977. — Т. 5. Март 1892—1894. — С. 242.

200. Гете И.-В. Фауст / Пер. прозой П.И. Вейнберга с его прим. [и предисл.] и с новейшими илл. — СПб.: ред. «Нового журнала иностранной литературы», 1902. — 247 с.

201. Чехов А.П. <Записная книжка. I> // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. — М.: Наука, 1980. — Т. 17. Записные книжки. Записи на отдельных листах. Дневники. — С. 7—105.

202. Полоцкая Э.А., Долотова Л.М., Паперный З.С., Мелкова А.С. I записная книжка (1891—1904): [Комментарий к записям А.П. Чехова] // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. — М.: Наука, 1980. — Т. 17. Записные книжки. Записи на отдельных листах. Дневники. — С. 248—321.

203. Чехов А.П. Письмо Н.Д. Телешову от 20 января 1902 г. // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. — М.: Наука, 1981. — Т. 10. Апрель 1901—июль 1902. — С. 175.

204. Чехов А.П. Письмо П.Ф. Иорданову от 3 марта 1900 г. // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. — М.: Наука, 1980. — Т. 9. 1900—март 1901. — С. 65.

205. Чехов А.П. Письмо И.И. Горбунову-Посадскому от 19 марта 1903 г. // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. — М.: Наука, 1982. — Т. 11. Июль 1902—декабрь 1903. — С. 180.

206. Гродская Н.С. Чайка <раздел 2>: [Комментарий к пьесе А.П. Чехова] // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. — М.: Наука, 1978. — Т. 13. Пьесы. 1895—1904. — С. 361—370.

207. Урусов А.И. Второе представление «Чайки» // Курьер. — 1899. — № 3 (3 янв.).

208. Соколова М.А., Видуэцкая И.П., Малахова А.М., Твердохлебов И.Ю. Письмо О.Л. Книппер-Чеховой от 17 апреля 1903 г.: [Комментарий] // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. — М.: Наука, 1982. — Т. 11. Июль 1902—декабрь 1903. — С. 510—511.

209. Чехов А.П. Письмо О.Л. Книппер-Чеховой от 17 апреля 1903 г. // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. — М.: Наука, 1982. — Т. 11. Июль 1902—декабрь 1903. — С. 195—196.

210. Немирович-Данченко Вл.И. Избранные письма: В 2 т. — М.: Искусство, 1979. — Т. 1. 1879—1909. — 608 с.

211. Твердохлебов И.Ю. Свадьба: [Комментарий к сцене в одном действии А.П. Чехова] // Чехов А.П. Полное собрание сочинений

и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. – М.: Наука, 1978. – Т. 12. Пьесы. 1889–1891. – С. 373–379.

212. Чехов А.П. Письмо Александру Н. Веселовскому от 5 декабря 1901 г. // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. – М.: Наука, 1981. – Т. 10. Апрель 1901–июль 1902. – С. 131.

213. Чехов А.П. Письмо П.И. Вейнбергу от 28 апреля 1901 г. // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. – М.: Наука, 1981. – Т. 10. Апрель 1901–июль 1902. – С. 18.

214. Мелкова А.С. Дарственные надписи на книгах и фотографиях 1880–1904 гг.: [Комментарии] // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. – М.: Наука, 1982. – Т. 12. 1904. Дарственные и другие надписи. – С. 386–494.

215. Чехов А.П. Письмо П.Ф. Иорданову от 10 ноября 1901 г. // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. – М.: Наука, 1981. – Т. 10. Апрель 1901–июль 1902. – С. 109–110.

216. Натан Мудрый. Драматическое стихотворение Г.Э. Лессинга. Перевод с немецкого Виктора Крылова. С историко-литературным очерком, примечаниями к переводу и библиографическим указателем. С 35 рисунками и 11 эстампами. Издание А.Ф. Маркса. СПб., 1897 // Журнал Министерства народного просвещения. – 1897. – Т. СССХIV. – Ноябрь. – С. 252–255.

217. Лессинг Г.-Э. Натан Мудрый: Драматическое стихотворение / Пер. П.И. Вейнберга. – М.: тип. Т-ва И.Д. Сытина, 1897. – 192 с.

218. Г.Э. Лессинг. Натан Мудрый. Перевод Петра Вейнберга. Издание «Посредника» для интеллигентных читателей. Москва. 1897 // Русское богатство. – 1898. – № 4. – Отд. II. – С. 30.

219. Кирпичников А.И. Немецкая литература во второй половине XVIII века // Всеобщая история литературы. Составлена по источникам и новейшим исследованиям при участии русских ученых и литераторов. – СПб.: изд. К.Л. Риккера, 1892. – Т. 4. – С. 96–162.

220. Кирпичников А.И. Очерк истории литературы XIX столетия // Всеобщая история литературы. Составлена по источникам и новейшим исследованиям при участии русских ученых и литераторов. – СПб.: изд. К.Л. Риккера, 1892. – Т. 4. – С. 555–1048.

221. Гете И.-В. Фауст: Трагедия / Пер. в прозе П.И. Вейнберга с прим. переводчика. – СПб.: Знание, 1904. – [4], 468 с.

222. Жирмунский В.М. <Дневник>. Лето 1905 года. Каникулы (часть I). От 15 мая до 22 июня 1905 г. // Жирмунский В.М. Начальная пора: Дневники. Переписка / Подг. текста, вступ. ст. и комментарии В.В. Жирмунской-Аствацатуровой. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 121–212.

223. Авксентьев Н.Д. Сверхчеловек: Культурно-эстетический идеал Ницше. – СПб.: книгоизд-во «Север», 1906. – [4], 267 с.

224. Соловьев С.М., свящ. Гете и христианство // Богословский вестник: Журнал Московской духовной академии. – 1917. – Т. 1. – № 2/3. – С. 238–266 (2-я паг.); № 4/5. – С. 478–522 (2-я паг.).

225. Евг. Л. <Ляцкий Е.А.>. Вольфганг Гёте. «Фауст». Трагедия. Перевод в прозе Петра Вейнберга с примечаниями переводчика. Изд. товарищества «Знание». СПб., 1904 // Вестник Европы. – 1904. – № 12. – С. 842–844.

226. Петров К.П. Курс истории русской литературы: Учебное пособие. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: типолит. А.Э. Винеке, 1905. – 390, 33 с.

227. Веселовский Ю.А. Вольфганг Гете. «Фауст», трагедия. Перевод в прозе Петра Вейнберга, с примечаниями переводчика. СПб. 1904 г. Цена 2 руб. Издание товарищества «Знание» // Научное слово. – 1904. – Кн. VI. – С. 144.

228. Вольфганг Гете. Фауст. Трагедия. Пер. в прозе Петра Вейнберга с примеч. переводчика. Изд. т-ва «Знание». СПб., 1904 г. // Русская мысль. – 1904. – Окт. – Отд. II. – С. 313–315.

229. Гете. Фауст. Пер. в прозе Петра Вейнберга. С примеч. переводчика. СПб. 1904 // Русское богатство. – 1904. – № 9. – Отд. II. – С. 94–96.

230. Браун Ф.А. Вольфганг Гете. Фауст. Трагедия. Перевод в прозе Петра Вейнберга, с примечаниями переводчика. СПб., 1904 г. Издание товарищества «Знание» // Мир божий. – 1904. – № 5. – С. 93–96.

231. Блок А.А. О списке русских авторов // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.-Л.: Худ. лит., 1962. – Т. 6. Проза. 1918–1921. – С. 136–140.

232. Блок А.А. Дневник 1921 года // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.-Л.: Худ. лит., 1963. – Т. 7. Автобиография. 1915. Дневники. 1901–1921. – С. 389–426.

233. Блок А.А. Письмо М.Ф. Андреевой от 27 апреля 1919 г. // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.-Л.: Худ. лит., 1963. – Т. 8. Письма. 1898–1921. – С. 520–524.

234. Блок А.А. Записные книжки. 1901–1920 / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. – М.: Худ. лит., 1965. – 664 с.

235. Блок А.А. Гейне в России (О русских переводах стихотворений Гейне) // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.-Л.: Худ. лит., 1962. – Т. 6. Проза. 1918–1921. – С. 116–128.

236. <Брюсов В.Я.>. Athenaeum о европейской литературе за 1904 г. The Athenaeum, № 4010, September 3, 1904. 1. Россия // Весы. – 1904. – № 9. – С. 48–53.

237. Гармодий <Брюсов В.Я.>. <Рец. на кн.:> Байрон. Сочинения. Т. II. Под редакцией С.А. Венгерова. Библиотека великих писателей. Изд. Брокгауза – Ефрона. СПб., 1905 // Весы. – 1905. – № 9–10. – С. 103–104.

238. Пентаур <Брюсов В.Я.>. <Рец. на кн.:> Родная поэзия. Сборник лучших стихотворений русских поэтов. Составил И.В. Скворцов. СПб. 1905. Ц. 2 р. // Весы. – 1906. – № 10. – С. 65–66.

239. Пентаур <Брюсов В.Я.>. <Рец. на кн.:> И. Шерр. Иллюстрированная всеобщая история литературы. Перевод под ред. П. Вейнберга. Изд. С.Скирмунта. Москва. 1905. Ц. за 2 т. – 6 р. // Весы. – 1905. – № 4. – С. 63–65.

240. Б.С. <Садовской Б.А.>. <Рец. на кн.:> Избранные произведения русской поэзии. Составил Владимир Бонч-Бруевич. Издание пятое. СПб. 1909. Ц. 2 р.; Лира. Сборник произведений русской художественной лирики. Собрал и составил М.Л. Биншток. СПб. 1908. Ц. 1 р. // Весы. – 1908. – № 10. – С. 101–102.

241. Гиппиус З.Н. Благоухание седин. О многих // Гиппиус З.Н. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Русская книга, 2002. – Т. 6. Живые лица: Воспоминания. Стихотворения. – С. 162–192.

242. Ходасевич В.Ф. З.Н. Гиппиус. Живые лица. I и II тт. Изд. «Пламя». Прага, 1925 г. // Гиппиус З.Н. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Русская книга, 2002. – Т. 6. Живые лица: Воспоминания. Стихотворения. – С. 599–605.

243. Гиппиус З.Н. Загадка Некрасова // Гиппиус З.Н. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Дмитрий Сечин, 2012. – Т. 13. У нас в Париже: Литературная и политическая публицистика 1928–1939 гг. Воспоминания. Портреты. – С. 246–256.

244. Гиппиус З.Н. Все непонятно (О Сергее Аркадьевиче Андреевском) // Гиппиус З.Н. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Дмитрий Сечин, 2012. – Т. 13. У нас в Париже: Литературная и политическая публицистика 1928–1939 гг. Воспоминания. Портреты. – С. 369–383.

245. Гиппиус З.Н. Далекая единственная встреча // Гиппиус З.Н. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Дмитрий Сечин, 2012. – Т. 13. У нас в Париже: Литературная и политическая публицистика 1928–1939 гг. Воспоминания. Портреты. – С. 440–443.

246. Волошин М.А. Письмо А.М. Петровой от 28 декабря 1899 г. (9 января 1900 г.) // Волошин М.А. Собрание сочинений. – М.: Эллис Лак, 2009. – Т. 8. Письма 1893–1902. – С. 305–314.

247. Купченко В.П., Лавров А.В. Письмо М.А. Волошина А.М. Петровой от 28 декабря 1899 г. (9 января 1900 г.): [Комментарий] //

Волошин М.А. Собрание сочинений. – М.: Эллис Лак, 2009. – Т. 8. Письма 1893–1902. – С. 314–316.

248. Волошин М.А. Письмо А.М. Петровой от 25 февраля (9 марта) 1904 г. // Волошин М.А. Собрание сочинений. – М.: Эллис Лак, 2010. – Т. 9. Письма 1903–1912. – С. 90–93.

249. Купченко В.П., Петрова Г.В. Письмо М.А. Волошина А.М. Петровой от 25 февраля (9 марта) 1904 г.: [Комментарий] // Волошин М.А. Собрание сочинений. – М.: Эллис Лак, 2010. – Т. 9. Письма 1903–1912. – С. 94–97.

250. Волошин М.А. Фарфор и революция // Волошин М.А. Собрание сочинений. – М.: Эллис Лак 2000, 2007. – Т. 5. Лики творчества. Кн. 2. Искусство и искус. Кн. 3. Театр и сновидение. Проза 1900–1906: Очерки, статьи, рецензии. – С. 166–176.

251. Лавров А.В. Фарфор и революция: [Комментарий к заметке М.А. Волошина] // Волошин М.А. Собрание сочинений. – М.: Эллис Лак 2000, 2007. – Т. 5. Лики творчества. Кн. 2. Искусство и искус. Кн. 3. Театр и сновидение. Проза 1900–1906: Очерки, статьи, рецензии. – С. 680–682.

252. Волошин М.А. Некто в сером. «Жизнь Человека» Леонида Андреева. (Альманах «Шиповник»), «Иуда Искариот и др.» его же. (Сборник «Знания», кн. XVI) // Волошин М.А. Собрание сочинений. – М.: Эллис Лак 2000, 2007. – Т. 6. Кн. 1. Проза 1906–1916: Очерки, статьи, рецензии. – С. 166–176.

253. Иезуитова Л.А. Некто в сером: [Комментарий к рецензии М.А. Волошина] // Волошин М.А. Собрание сочинений. – М.: Эллис Лак 2000, 2007. – Т. 6. Кн. 1. Проза 1906–1916. Очерки, статьи, рецензии. – С. 671–675.

254. Ахматова А.А. Над чем я работаю // Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 6 т. – М.: Эллис Лак 2000, 2001. – Т. 5. Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью. – С. 257–258.

255. Пастернак Б.Л. Письмо Е.Д. Суркову от 17–19 сентября 1955 г. // Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений с приложениями: В 11 т. – М.: Слово/Slovo, 2005. – Т. 10. Письма. 1954–1960. – С. 101–104.

256. Мандельштам О.Э. Шум времени // Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. – М.: Прогресс-Плеяда, 2010. – Т. 2. Проза. – С. 205–258.

257. Котова Т.В., Мец А.Г., Азадовский К.М. Молодость Гете: [Комментарий к сценарию О.Э. Мандельштама] // Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. – М.: Прогресс-Плеяда, 2011. – Т. 3. Проза. Письма. – С. 707–718.

258. Кузмин М.А. Дневник. 1908–1915 / Предисловие, подготовка текста и комментарии Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. – 864 с.

259. Перцов П.П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / Вступ. ст., сост., подг. текста и комментарии А.В. Лаврова. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 496 с.

260. Вейнберг П.И. Наблюдения, воспоминания, мысли (Из дневника) // Новости и Биржевая газета. – 1895. – 9 мая.

261. Богомоллов Н.А., Вахтель М., Солодкая Д.О. Письмо Вяч.И. Иванова Л.Д. Зиновьевой-Аннибал от 2–3 (15–16) августа 1900 г.: [Комментарий] // Иванов Вяч.И., Зиновьева-Аннибал Л.Д. Переписка. 1894–1903: В 2 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – Т. 1. – С. 699–700.

262. Богомоллов Н.А., Вахтель М., Солодкая Д.О. Письмо Вяч.И. Иванова Л.Д. Зиновьевой-Аннибал от 9 (21) октября 1895 г.: [Комментарий] // Иванов Вяч.И., Зиновьева-Аннибал Л.Д. Переписка. 1894–1903: В 2 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – Т. 1. – С. 309–311.

263. Анненский И.Ф. Письма: В 2 т. / Сост. и комментарии А.И. Червякова. – СПб.: Издательский дом «Галина скрипит»; Издательство им. Н.И. Новикова, 2007. – Т. 1. 1879–1905. – 480 с.

264. Лавров А.В., Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1981. – Л.: Наука, 1983. – С. 61–146.

265. <О заседании Неофилологического общества> // Новости и биржевая газета. – 1904. – 18 нояб. (№ 319).

266. Скептик <Вейнберг П.И.>. Маленький фельетон. Валерий Брюсов («Адам, Адам! – сказала Ева...») // Петербургская газета. – 1906. – 12 февр. (№ 42). – С. 3.

267. Батюшков Ф.Д. Памяти П.И. Вейнберга // Литературный календарь-альманах на 1909 год (Литературный ежегодник). – СПб.: тип. Ф. Вайсберга и П. Гершунена, 1908. – С. 117–122.

268. Гиппиус З.Н. Благоухание седин. О многих // Гиппиус З.Н. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Русская книга, 2002. – Т. 6. Живые лица: Воспоминания. Стихотворения. – С. 162–192.

269. Гиппиус З.Н. Литературная запись. Полет в Европу // Гиппиус З.Н. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Дмитрий Сечин, 2011. – Т. 12. Там и здесь: Литературная и политическая публицистика 1920–1927 гг. – С. 133–145.

270. Дорошевич В.М. Воспоминания / Вступ. ст., составление, подготовка текста и комментарии С.В. Букчина. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 808 с.

271. Алексеев И.А. Литературный фонд и Горький // Из истории русских литературных отношений XVIII–XX веков / Отв. ред. С.В. Касторский. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1959. – С. 420–421.

272. Чуковский К.И. О Владе Дорошевиче // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Терра – Книжный клуб, 2002. – Т. 6. Литературная критика (1901–1907). От Чехова до наших дней. Леонид Андреев большой и маленький. Несобранные статьи (1901–1907). – С. 369–376.

273. Иванова Е.В. Комментарии // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Терра – Книжный клуб, 2002. – Т. 6. Литературная критика (1901–1907). От Чехова до наших дней. Леонид Андреев большой и маленький. Несобранные статьи (1901–1907). – С. 557–612.

274. Чуковский К.И. Письмо В.Я. Брюсову от 21 декабря 1906 г. // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Терра – Книжный клуб, 2008. – Т. 14. Письма. 1903–1925. – С. 113–114.

275. Чуковский К.И. Русская литература <в 1908 году> // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Терра – Книжный клуб, 2003. – Т. 7. Нат Пинкертон и современная литература. Из книги «О Леониде Андрееве». Из сборника «Книга о современных писателях». Из книги «Лица и маски». Несобранные статьи (1908–1915 гг.). – С. 382–393.

276. Чуковский К.И. «Сигнал» // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Терра – Книжный клуб, 2001. – Т. 4. Живой как жизнь: О русском языке. О Чехове. Илья Репин. – С. 540–573.

277. Чуковский К.И. Письмо Ю.Г. Оксману (апрель 1952 г.) // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Терра – Книжный клуб, 2009. – Т. 15. Письма. 1926–1969. – С. 381–382.

278. Чуковский К.И. Две «Королевы» // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Терра – Книжный клуб, 2001. – Т. 4. Живой как жизнь: О русском языке. О Чехове. Илья Репин. – С. 509–522.

279. Чуковский К.И. «Бесплодные усилия любви» // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Терра – Книжный клуб, 2005. – Т. 10. Мастерство Некрасова. Статьи (1960–1969). – С. 627–655.

280. Измайлов А.А. Футуристы // Измайлов А.А. Осинный кол: Книга пародий и шаржа (2-й томик «Кривого зеркала»). – Пг.: тип. «Двигатель», 1915. – С. 66–71.

281. Юбилей П.И. Вейнберга // Русская мысль. – 1893. – № 5. – Отд. II. – С. 210.

282. А.В. <Введенский А.И.>. П.И. Вейнберг // Нива. – 1893. – № 4. – С. 94.

283. Одиннадцатое присуждение Пушкинских премий: Отчет, читанный в публичном заседании Императорской Академии наук 19 октября 1895 г. председательствующим во II отделении, ординарным академиком А.Ф. Бычковым // Отчет об одиннадцатом присуждении премий имени А.С. Пушкина в 1895 году. – СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1896. – С. 1–20.

284. Кирпичников А.И. Разбор перевода П.И. Вейнберга трагедии Шиллера «Мария Стюарт» // Отчет об одиннадцатом присуждении премий имени А.С. Пушкина в 1895 году. — СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1896. — С. 21–51.

285. Иванов Ив. Театр Корша. «Нора», драма Генрика Ибсена, в переводе Петра Вейнберга // Артист. — 1891. — № 18. — С. 130–135.

286. Макшеева Н.А. Воспоминания о В.С. Соловьеве // Вестник Европы. — 1910. — № 8. — С. 164–177.

287. Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. — М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1958. — Т. 3. — 416 с.

288. Z <Холодная>. Студентки. I. Весна пришла. II. В июне. III. Поздней осенью. IV. Зима: Очерки // Русское богатство. — 1900. — № 10. — С. 75–98.

289. Мишин В.С. История писания и печатания статей об искусстве и трактата «Что такое искусство?» // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. — Серия 1. Произведения. Т. 30. Произведения. 1882–1898 / Подг. текста и комментарии В.С. Мишина, Н.В. Горбачева. — М.: ГИХЛ, 1951. — С. 509–554.

290. Стороженко Н.И. Поэзия мировой скорби // Русская мысль. — 1889. — № 3. — Отд. II. — С. 67–69.

291. Прево М. Господин и госпожа Молох: Роман [продолжение] / Пер. с франц. С.Б. // Русское богатство. — 1907. — № 3. — С. 195–240.

292. <Сальников А.Н.>. П.И. Вейнберг: [Вступ. заметка к подборке избранных стихотворений] // Русские поэты за сто лет (с пушкинской эпохи до наших дней): Сб. лучших лирических произведений русской поэзии / Сост. А.Н. Сальников. — СПб.: изд. В.И. Губинского, 1901. — С. 287–288.

293. <Юбилей П.И. Вейнберга> // Нижегородские губернские ведомости. — 1901. — 23 дек. (№ 52). — С. 3.

294. Чествование П.И. Вейнберга и Н.И. Стороженко // Вестник Европы. — 1902. — Т. I — № 1. — С. 431–433.

295. П.И. Вейнберг: К 50-летию его литературной деятельности // Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. — 1902. — № 7. — С. 63–65.

296. 50-летний юбилей П.И. Вейнберга // Русская мысль. — 1902. — Кн. 1. — Отд. II. — С. 193–194.

297. Батюшков Ф.Д. К 50-летию литературной деятельности Вейнберга // Мир божий. — 1901. — № 12. — Отд. II. — С. 13–20.

298. Венгерова З.А. П.И. Вейнберг // Образование. — 1901. — № 12. — Отд. II. — С. 93–101.

299. Я.П. <Якубович П.Ф.>. П. Вейнберг // Русское богатство. — 1901. — № 12. — Отд. II. — С. 241–245.

300. Раздутый юбилей П.И. Вейнберга и его настоящее значение в русской литературе // Наблюдатель. – 1902. – № 1. – Отд. II. – С. 42–44.

301. Веселовский Александр Н. Письмо С.А. Венгеру (май – июнь 1906 г.) // Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы / Отв. ред. П.Р. Заборов. – СПб.: Наука, 1992. – С. 260–261.

302. Коренева М.Ю. <Вступительная статья к публикации писем Д.С. Мережковского Александру Н. Веселовскому 1901–1902 гг.> // Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы / Отв. ред. П.Р. Заборов. – СПб.: Наука, 1992. – С. 340–343.

303. Веселовский Алексей Н. Английская литература XVIII века // Всеобщая история литературы. Составлена по источникам и новейшим исследованиям при участии русских ученых и литераторов. – СПб.: изд. К.Л. Риккера, 1888. – Т. 3. – Ч. 1. – С. 804–883.

304. Милюков П.Н. Предисловие // Шиллер Ф. Два Пикколомини. Смерть Валленштейна. Покрытый идол в Саисе / Пер. П.А. Каленова. – М.: тип. И.Н. Кушнерев и К°, 1902. – С. I–XXIV.

305. Шиллер Ф. Два Пикколомини. Смерть Валленштейна. Покрытый идол в Саисе. Пер. П.А. Каленова с приложением его статьи «Учение Шиллера о красоте и эстетическом наслаждении» и предисловия П.Н. Милюкова. Москва. 1902 // Русское богатство. – 1902. – № 5. – С. 106–107.

306. Гофман В. Лира. Сборник произведений русской художественной лирики. Собрал и составил М.Л. Биншток. СПб., 1908 г. 209 стр. Ц. 1 р. // Русская мысль. – 1908. – № 9. – Отд. II. – С. 188–189.

307. М.Г. <Гершензон М.О.>. [Рец.:] М.Л. Биншток. Лира. Сборник произведений русской художественной лирики. СПб., 1908. В. Бонч-Бруевич. Избранные произведения русской поэзии. Издание пятое. Изд. Т-ва «Знание». СПб., 1909 // Вестник Европы. – 1908. – № 10. – С. 784–785.

308. Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. – М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1957. – Т. 2. – 388 с.

309. Г. Мих. <Гершензон М.О.>. Очерк развития немецкой художественной литературы в XIX веке // Русская мысль. – 1902. – № 3. – Отд. II. – С. 23–53.

310. Русская муза. Стихотворения и характеристики 132 поэтов / Сост. П.Я. <П.Ф. Якубович>. – Изд. перераб. и доп. – СПб.: изд. журнала «Русское богатство», 1907. – 479 с.

311. Роберт Бернс и его произведения в переводе русских писателей. Под редакцией И.А. Белоусова. С биографическим очерком. Издание А.С. Суворина («Дешевая библиотека», № 361) // Русская мысль. – 1905. – № 2. – Отд. II. – С. 53–54.

312. Котляревский Н.А. Алексей Толстой как сатирик // Вестник Европы. — 1906. — Кн. 7. — С. 5—48.

313. Котляревский Н.А. Гр. А.К. Толстой как сатирик // Критическая литература о произведениях гр. А.К. Толстого. С портретом и биограф. очерком / Сост. Н. Денисюк. — М.: изд. А.С. Панафидиной, 1907. — Вып. 1. — С. 129—175.

314. Кондаков Н.П. Отчет о деятельности Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук за 1906 год // Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. — СПб.: тип. Императорской АН, 1907. — Т. 88. — С. 1—26.

315. Вейнберг П.И. «Ужасно!.. Каждый день повешенья, расстрелы...» // Русское богатство. — 1908. — № 1. — С. 148.

316. 3. Памяти П.И. Вейнберга // Русские ведомости. — 1908. — 5 июля (№ 155). — С. 2.

317. <Кончина П.И. Вейнберга> // Биржевые ведомости. — 1908. — 8 июля (№ 10585).

318. Петр Исаевич Вейнберг (3(16) июля 1908 г.) // Современный мир. — 1908. — № 8. — Отд. II. — С. 103—104.

319. [П.И. Вейнберг] // Вестник Европы. — 1908. — № 8. — С. 826—827.

320. Якубович П.Ф. Петр Исаевич Вейнберг (1830—1908) // Русское богатство. — 1908. — № 7. — Отд. II. — С. 204—207.

321. Б.Г. <Глинский Б.Б.>. Памяти Петра Исаевича Вейнберга // Исторический вестник. — 1908. — Т. СХIII. — № 8. — С. 567—576.

322. П.И. Вейнберг: [Некролог] // Нива. — 1908. — № 29. — С. 514—516.

323. П.И. Вейнберг // Отчет о состоянии и деятельности Императорского Санкт-Петербургского университета за 1908 год / Под ред. Н.А. Медникова. — СПб.: тип. Б.М. Вольфа, 1909. — С. 53—57.

324. [Стипендия имени П.И. Вейнберга] // Известия книжных магазинов Т-ва М.О. Вольф по литературе, наукам и библиографии. — 1908. — № 10. — Стлб. 143—144.

325. Луговой А. <Тихонов А.А.>. Из моих воспоминаний о П.И. Вейнберге // Русская школа. — 1908. — № 10. — С. 132—140.

326. Морозов Ю.П. Литературная жизнь // Исторический вестник. — 1908. — № 10. — С. 150—161.

327. Котляревский Н.А. К пятидесятилетию Литературного фонда. Две поминки. И.С. Тургенев, П.И. Вейнберг // Вестник Европы. — 1910. — № 1. — С. 248—258.

328. Сементковский Р.И. П.И. Вейнберг, И.Ф. Горбунов и Д.В. Аверкиев. (Встречи и столкновения) // Русская старина. — 1918. — № 1—2. — С. 28—39.

-
329. Н.В. П.И. Вейнберг // Литературное обозрение. – 1933. – № 13–14. – С. 116–117.
330. Тиандер К.Ф. Петр Исаевич Вейнберг // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. – 1909. – Т. XIV. – Кн. 4. – С. 132–151.
331. Венгерова З.А. Петр Вейнберг (1831–1908 гг.) // Венгерова З.А. Литературные характеристики. – СПб.: типолит. А.Э. Винеке, 1910. – Кн. 3. – С. 300–305.
332. Веселовский Ю.А. Петр Исаевич Вейнберг (1830–1908) // История русской литературы XIX в.: В 5 т. / Под ред. Д.Н. Овсяннико-Куликовского при ближайшем участии А.Е. Грузинского и П.Н. Сакулина. – М.: Т-во «Мир», 1911. – С. 287–297.
333. Ямпольский И.Г. Петр Вейнберг // Поэты «Искры» / Ред. и примечания И.Г. Ямпольского; вступ. ст. А.П. Селивановского. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. – С. 365–368.
334. Ямпольский И.Г. Поэзия шестидесятых годов (Общий обзор) // История русской литературы. – Т. VIII. Ч. 2. Литература шестидесятых годов. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1956. – С. 7–55.
335. Пруцков Н.И. Литературно-общественное движение 60–70-х годов // История русской литературы: В 4 т. – Л.: Наука, 1982. – Т. 3. Расцвет реализма. – С. 7–47.
336. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. – Л.: ГИХЛ, 1937. – 674 с.
337. Федоров А.В. Русский Гейне // Русская поэзия XIX века: Сб. статей / Под ред. и с предисловием Б.М. Эйхенбаума и Ю.Н. Тынянова. – Л.: Academia, 1929. – С. 253–302.
338. Гордон Я.И. Гейне в России (1830–1860-е гг.). – Душанбе: Ирфон, 1973. – 360 с.
339. Эткинд Е.Г. Примечания // Мастера русского стихотворного перевода: В 2 кн. / Вступ. ст., подг. текста и примечания Е.Г. Эткинда. – Л.: Сов. писатель, 1968. – Кн. 2. – С. 341–441.
340. Левин Ю.Д. П.И. Вейнберг – переводчик // Россия и Запад: Из истории литературных отношений. – Л.: Наука, 1973. – С. 220–257.
341. Левин Ю.Д. П.И. Вейнберг // Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода / Отв. ред. А.В. Федоров. – М.: Наука, 1985. – С. 261–288.
342. Левин Ю.Д. Вейнберг Петр Исаевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. – Т. 1. А – Г. – М.: Сов. энциклопедия, 1989. – С. 402–403.

СТАТЬИ

ТВОРЧЕСТВО КРИСТОФЕРА МАРЛО В РОССИИ 1930-Х — НАЧАЛА 1960-Х ГГ.

А.А. Рябова, Д.Н. Жаткин

*Кристофер Марло в русской литературе, литературной критике
и литературоведении 1930-х гг.*

В 1930-е гг. отдельные факты творческой биографии Кристофера Марло стали объектом внимания таких выдающихся поэтов, как О.Э. Мандельштам, М.А. Кузмин, Б.Л. Пастернак. В книге О.Э. Мандельштама «Разговор о Данте» (апрель – май 1933) содержатся рассуждения о «кольцах ада», которыми окружен герой-изгнанник: «Кольца ада – не что иное, как сатурновы круги эмиграции. Для изгнанника свой единственный, запрещенный и безвозвратно утраченный город развеян всюду; он им окружен» [1, с. 192]. В этих рассуждениях позднейшие исследователи Л.Г. Степанова и Г.А. Левинтон видят и автореминисценцию из стихотворения «Венецкой жизни, мрачной и бесплодной...» (1920), содержащего стих «Тяжелее платины Сатурново кольцо!», и подтекст из Вяч.И. Иванова, и мотив, восходящий «к одному из важных текстов “европейского демонизма”» – «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло: «У Марло Мефистофель на вопрос об аде отвечает, что ад – везде, где находится Мефистофель, он носит ад с собой, окружен им» [2, с. 607].

Вероятно, интересные суждения о Марло могли содержаться в дневнике М.А. Кузмина, который в конце творческого пути (первая половина 1930-х гг.) активно переводил драматургию Шекспира. Однако из дневников М.А. Кузмина тех лет удивительным образом уцелела лишь одна тетрадь, включавшая записи, относящиеся к маю – декабрю 1934 г. В ней (дневниковая запись от 23–26 октября) Марло упомянут как лирик, воспоминания о творчестве которого возникают при знакомстве с музыкой Клода Дебюсси «не только как прекрасным искусством, но и как регулирующим и стимулирующим средством»: «Листва, влага, колокола, луна, снег, море, лето и поэзия, французская поэзия, поскольку она кельтическая и хрупкая, с античными и итальянскими реминисценциями, как сонеты Шекспира, как лирика Грина и Марло, как,

в принципе, прерафаэлиты и Д'Аннунцио» [3, с. 128]. В относящихся к апрелю 1978 г. воспоминаниях О.Н. Гильдебрандт о своем муже, близком друге М.А. Кузмина художнике Ю.И. Юркуне, погибшем в годы Большого террора, содержался перечень «самых любимых книг Юры»: «Гете, Данте, Марло и др. Елизаветинцы. И, конечно, Шекспир» [4, с. 158]. Этот перечень, на наш взгляд, во многом приоткрывает перед нами и круг читательских пристрастий М.А. Кузмина.

В мемуарном очерке А.К. Тарасенкова «Пастернак. Черновые записи. 1934–1939», в числе прочего, передана беседа А.К. Тарасенкова и Б.Л. Пастернака, состоявшаяся 1 ноября 1939 г.: «Пастернак сказал, что он перечел бездну книг о Шекспире, книг по английской истории, в частности историю Давида Юма, книги по эпохе Елизаветы, современников Шекспира – Бен Джонсона, Марло и других» [5, с. 181]. Данная запись, являющаяся единственным подтверждением знакомства Б.Л. Пастернака с творчеством Марло, полностью воспроизведена в опубликованной в сборнике «Шекспировские чтения. 2004» статье Е.В. Пастернак «Борис Пастернак о Шекспире» при характеристике основательности подхода Б.Л. Пастернака к переводу шекспировских произведений [см.: 6, с. 266–267].

С.Р. Бабух в седьмом томе «Литературной энциклопедии», вышедшем в 1934 г., представил Марло новатором английской драмы, сделавшим попытку «придать драме внутреннюю стройность и психологическое единство», отказавшись от прежнего хаотичного нагромождения кровавых событий и вульгарных шутовских эпизодов, ставшим «более свободно, чем его предшественники, обращаться с ударными слогами», заменившим традиционный ямб трохеем, дактилем, трибрахией и спондеем [см.: 7, стлб. 17]. Оценивая творчество Марло как «романтическую идеализацию мощи, силы, разума», С.Р. Бабух несколько прямолинейно характеризовал всех главных персонажей марловских драм как *борцов*, в числе коих оказывался, в частности, и Варавва из «Мальтийского еврея», боровшийся «с целым христианским миром за освобождение своей поработенной нации» и побеждавший этот мир «единственным доступным ему оружием – золотом» [7, стлб. 18]. Мечты и желания марловского Фауста соотносятся исследователем как с «программой экспансии, осуществляемой руками жадных авантюристов, начинавших свою социальную карьеру в Британии» [7, стлб. 18], так и с характерным мотивом преклонения перед мощью разума, впоследствии отчетливо проявившемся в образе Люцифера в «Потерянном рае» Дж. Мильтона. В духе вульгарно-социологических работ литературоведов того времени С.Р. Бабух нарочито акцентировал протест Марло «против средневекового смирения человека перед силами природы, против средневекового

мышления», его утверждения, «что религия – орудие политики, выдуманное попами для эксплуатации невежественной массы, что пророки были фокусниками и обманщиками» [7, стлб. 18]. Вместе с тем исследователь считал Марло не столько атеистом, сколько вольнодумцем, черты жизни и поэзии которого были во многом определены принадлежностью к конкретной социальной группе – «капитализировавшимся слоям английского дворянства XVI в., связанным с экспансионистской политикой эпохи становления английского капитализма» [7, стлб. 18].

Традиционные для эпохи 1930-х гг. представления о Марло отчетливо переданы в книге А.А. Гвоздева «История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение» (1935), отметившего характерную способность драматурга разработать «глубоко актуальную тематику современности <...> в титанических образах, насыщенных пламенной страстностью, пафосом «бури и натиска» капитализировавшихся слоев английского дворянства XVI в.» [8, с. 173]. Основой содержания всех пьес Марло А.А. Гвоздев считал мотив стремления к достижению власти и богатства, соотносящийся с самой эпохой их создания – «наступлением той капиталистической цивилизации, про которую Энгельс сказал, что элементарная алчность являлась ее движущей силой, а богатство – ее единственной определяющей целью» [8, с. 172]. Благодаря центральной теме стремления к господству в марловском «Тамерлане» успешно преодолевается эпизодичность действия, развертывающегося «со сказочной быстротой» [8, с. 171]. В «Мальтийском еврее», представившем в центре драматического конфликта титаническое соперничество в корыстолюбии и стяжательстве между «мстителем» Вараввой и мальтийскими рыцарями-христианами, было, на взгляд А.А. Гвоздева, «с бесстрашным обнажением классового эгоизма» [8, с. 173] показано зарождение капиталистического общества, в котором и религия становится «детской игрушкой», используемой в политических целях. И даже в марловском «Фаусте», раскрывшем мотив жажды знаний и подчеркнувшем «сознательную неудовлетворенность средневековой схоластической наукой» [8, с. 172], проявившуюся, в частности, в стремлении Фауста точно выведать у дьявола под какой широтой и долготой находится ад, основным является все же не столь значимый впоследствии для И.-В. Гете «неукротимый дух познаний фаустовских исканий», но ненасытное, алчное устремление к богатству и власти. Основными недостатками марловских трагедий А.А. Гвоздев считал представление героев как «олицетворения страстей», очевидное «отсутствие меры» в описаниях, приводившее к неправдоподобию и преувеличениям, а также пафос, граничащий с напыщенностью.

В другом, изданном посмертно в 1939 г. труде А.А. Гвоздева – книге очерков «Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий» – при описании своеобразия субъективистской эстетики художественного театра Поля Фора отмечалось стремление данного театра к символистской интерпретации многих произведений мировой литературной классики, в реальности ограничившееся постановками в 1891/1892 г. «Трагической истории доктора Фауста» Марло и «Ченчи» П.-Б. Шелли [см.: 9, с. 111].

В подготовленной Б.И. Пуришевым «Хрестоматии по западноевропейской литературе. Эпоха Возрождения», которая, будучи впервые изданной в 1937 г., многократно републиковалась в последующие годы, отмечено «очень значительное влияние» Марло на развитие елизаветинской драматургии, указано, что он «первый создал тип героической трагедии, в центре которой стоит сильная, исполненная роковой страсти личность» [10, с. 539].

Признание Марло как предшественника Шекспира отразилось в 1930-е гг. и в некоторых материалах, обусловленных постановками шекспировских пьес в советских театрах. Так, в сборнике, содержащем статьи и материалы к постановке трагедии Шекспира «Жизнь и смерть короля Ричарда III» в переводе А.Д. Радловой в Государственном Большом драматическом театре им. М. Горького в Ленинграде, Марло был назван С.С. Динамовым в числе авторов, повлиявших на шекспировскую «Ромео и Джульетту» («“Ромео и Джульетта” включает в себе множество строк из Деккера, Пиля, Марло, Грина, Кида» [11, с. 10]); в том же сборнике в статье С.К. Абашидзе «Шекспир в изобразительных материалах (О принципах экспозиции выставки)» отмечалось, что в отдельном разделе выставки, приуроченной к постановке, были представлены «портреты ближайших друзей и современников Шекспира (Бен-Джонсон, Лили, Марло, Грин, Бербедж и т.д.)» [12, с. 43].

В изданной в 1936 г. Харьковским государственным театром русской драмы брошюре К.Н. Державина «Шекспир» Марло охарактеризован в качестве «примечательного предшественника» великого драматурга, «“бурного гения” <...> бурной и необычайной эпохи», «после Шекспира <...> наиболее талантливого и наиболее своеобразного представителя старой английской драматургии»: «В нем сильны еще кое-где, быть может, остатки средневековых театральных традиций, он еще достаточно груб в построении своих трагедий, достаточно не разработан в своей драматургической технике, но каждая строчка у него поражает своим своеобразием, своим темпераментом. Каждая строчка его ведет нас прямо к мощному захвату человеческого существа и человеческой психологии, которые мы вскоре встретим у Шекспира» [13, с. 16]. Видя основную

заслугу Марло как великого предшественника «в мощной и динамической пластике созданных им характеров, в умении обосновывать действие и его напряженность столкновением человеческих страстей» [13, с. 15–16], К.Н. Державин усматривал в марловских героях резкие по своей индивидуальности черты, приводившие к акцентировке противоречий, усилению экспрессии, эмоционального напряжения, гиперболизации порока. Вместе с тем исследователь видел и нечто общее во всех трагедиях Марло, состоявшее в выборе в качестве сюжетной основы описаний злодеяний и возмездий, «борьбы человеческого честолюбия, изворотливости и хищной смелости со всем, что мешает свободному, достигающему до пределов цинизма развитию личности» [13, с. 16].

Наряду с отмеченным к 1930-м гг. относятся значительные научные исследования творчества Шекспира, так или иначе затрагивавшие литературную биографию Марло; их авторами были такие известные шекспироведы, как И.А. Аксенов, М.М. Морозов, А.А. Смирнов, Г.Г. Шпет.

Кристофер Марло в творческом наследии И.А. Аксенова

К началу 1930-х гг. И.А. Аксенов уже был признан как знаток елизаветинской драматургии. В «Эссе об эссеисте», написанном 5 ноября 1935 г., С.М. Эйзенштейн указывал, что «Вебстер, Марлоу, Бен Джонсон волнуют и задевают <И.А. Аксенова> больше Шекспира» [14, с. 3]. И это действительно так: в разные годы И.А. Аксеновым были переведены пьесы Джона Форда («Как жаль ее развратницей назвать»), Джона Вебстера («Белый дьявол»), Сирила Тернера («Трагедия атеиста»), Бена Джонсона («Сеян», «Вольпоне»), Томаса Хейвуда («Красотка с Запада»), Томаса Деккера («Добродетельная шлюха»), Джона Флетчера («Укрощение укротителя»), в то время как к шекспировскому наследию он обратился лишь однажды, переведя «Отелло», причем этот перевод так и остался неопубликованным (машинопись – РГАЛИ, ф. 1013, оп. 1, ед. хр. 11). И.А. Аксенов не переводил произведений Марло, не писал о нем отдельных статей, однако в публикациях по елизаветинской эпохе (в большинстве своем относящихся к 1930-м гг.) смог высказать ряд ценных, оригинальных, хотя отчасти и не бесспорных суждений.

Одним из ранних свидетельств знакомства И.А. Аксенова с сочинениями английского драматурга можно (хотя и с определенной долей условности) считать фрагмент его письма к С.П. Боброву от 3 ноября 1916 г., в котором упомянуто о нежелании «идти под контроль Вермеля-Варравина» [15, т. 1, с. 120]. По мнению Н.Л. Адаскиной, С.М. Вермель был соотнесен И.А. Аксеновым с персонажем пьес А.В. Сухова-Кобылина («Дело», «Смерть Тарелкина»), олицетворявшим чиновничий

произвол, или с героем «Мальтийского еврея» Марло — «фанатиком стяжательства Варравой» [16, с. 536]. В марте — апреле того же 1916 г. в послесловии («Envoi»^{*}) к книге «Елисаветинцы» И.А. Аксеновым было отмечено противоборство двух направлений в драматургии елизаветинского времени — реалистического и романтического, первоначально завершившееся «победой романтического направления, нашедшего воплощение своих лучших надежд в созданиях Христофора Марло, окончательно установившего общие композиционные принципы английской драмы» [17, с. 277], однако впоследствии все же давшее миру непревзойденный реализм Шекспира и Бена Джонсона. И.А. Аксенов также указывал, что «театр Марло переведен полностью на наш язык» [17, с. 280], что к тому времени никоим образом не соответствовало действительности.

Сохранились программы лекций и семинаров, читавшихся И.А. Аксеновым в 1920-е гг. в Государственных высших театральных мастерских при Наркомпросе РСФСР, руководимых В.Э. Мейерхольдом. В частности, в программе лекции «Английский театр» (РГАЛИ, ф. 1476, оп. 1, д. 593, л. 14) отдельным (девятым) пунктом значилось: «Марло и окончательное установление форм английской романтической драматургии» [цит. по: 15, т. 2, с. 92]. В статье «Трагедия о Гамлете принце Датском и как она была играна актерами т-ра им. Вахтангова» в журнале «Советский театр» (1932, № 9) исследователь определял борьбу за власть в качестве «любимой темы Марло», не встретившей «особых симпатий Шекспира» и не получившей у него «положительной трактовки» [цит. по: 18, с. 162; см. первую публ.: 19, с. 19–22]. В другой работе, непосредственно связанной с театром, — статье «“Двенадцатая ночь” в МХТ II», впервые напечатанной в № 2 журнала «Театр и драматургия» за 1934 г., И.А. Аксенов акцентировал утверждение Беном Джонсоном «ложности культа личности, столь прославленной Марло и его ближайшими друзьями» [цит. по: 15, т. 1, с. 393; см. первую публ.: 20, с. 50–58].

Богоборчество, пафос освобождения личности от аскетичной средневековой морали воспринимались И.А. Аксеновым в качестве основных составляющих творческого мироощущения Марло. По мнению исследователя, выраженному им в статье «Эволюция гуманизма елисаветинской драмы», вошедшей в 1930 г. в книгу «Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспирологии <...>», в пьесах Марло прокламируется «боевая формула новой идеологии»: «Идеология Марло — это декларация прав человеческой личности, вырвавшейся на простор

^{*} Envoi (фр.) — отправка, посылка, заключительная строфа поэмы. В данном случае — заключение, итоги.

деятельности, возможности которой по тому времени еще казались неограниченными. Весь мир принадлежит каждому человеку, чтобы овладеть им человеку стоит только этого захотеть» [21, с. 27]. В центре действия оказывается человеческая воля, властвующая не только над странами и народами, но и — в «Трагической истории доктора Фауста» — над стихиями и временем, даже отчасти над смертью, которую нельзя избежать, но время прихода которой можно определить. Марло, доказав и творчеством, и всей своей жизнью первостепенную ценность человеческой личности, предвосхитил формирование «идеологии нарождающейся буржуазии» [21, с. 31]. Впоследствии в статье И.А. Аксенова «Драматические хроники Шекспира», вошедшей в его посмертно изданную книгу «Шекспир», была дана пространная характеристика Марло как идеолога нового общественного класса: «Он выражал пафос первоначального накопления, он был поэтом растущего капитализма, но ни он, ни любой другой его современник и единомышленник не согласились бы признать себя таковыми. И это тоже было идеологией нового класса, приходившего к власти, идеологией буржуазии. Но буржуазия сама себя еще не признавала классом и своей идеологии четко еще не формировала. Она обходилась пока осторожным обходом старой, феодальной идеологии» [18, с. 328–329].

Характеризуя Марло как «человека эпохи экстенсивного накопления» [21, с. 49], И.А. Аксенов раскрывал эволюцию драматического действия — от Марло, представлявшего «диалогическое пересказывание некоторого повествования» [21, с. 59], к Шекспиру, дававшему «последовательность ряда психологических положений», и далее к Ф. Бомонту и Дж. Флетчеру, представившим «непрерывную цепь сценических положений, сменяющихся по принципу контраста, возникающих неожиданно, оправданных психологией действующих лиц» [21, с. 60]. Марло оценивался И.А. Аксеновым как представитель «академической» группы драматургов, в состав которой, помимо него, входили еще Роберт Грин, Джордж Пиль, Томас Кид; эта группа, по его наблюдению, слаженно трудилась над перелицовкой старых пьес: «Они вполне дополняли друг друга. Пиль редактировал лирические места текста, Грин перерабатывал комические сцены, Киду отводились сцены убийств и выходцев из загробного мира, а Марло поставлял патетическую декламацию завоевателей и вызывающую похвальбу злодеев» [18, с. 345].

В исследовании «Ромео и Джульетта (опыт анализа шекспировского текста)», впервые полностью опубликованном в 1937 г., а также в статье «Шекспир подлинный и Шекспир досочиненный» И.А. Аксенов приходил к выводу, что весь ранний Шекспир (до 1600 г., за исключением

комедии «Сон в летнюю ночь») представляет собой талантливые переработки прочтений старых английских пьес, выполненных представителями так называемой «академической» группы [см.: 18, с. 266; 22, с. 683]. В частности, к 1592 г. «за Шекспиром уже числились три части «Генриха VI», «Ричарда III» (по тексту Марло, при сотрудничестве начинающего автора-актера Томаса Хейвуда) и «Укрощение строптивой» (старая комедия, дошедшая до нас в прозаическом виде, но переложенная на стихи тем же Марло)» [18, с. 233]. «Юлий Цезарь» Шекспира, по указанию И.А. Аксенова, представлял собой «соединение трагедии Марло “Смерть Цезаря” с трагедией Чампэна <Джорджа Чапмена> “Месть Цезаря”» [18, с. 241]; также, на его взгляд, имелись аргументы, позволявшие считать произведением Марло «Комедию ошибок», не издававшуюся при жизни Шекспира [см.: 22, с. 682]. Исследователь считал, что главным образом Марло принадлежит третья часть хроники «Генрих VI»; также «хроника «Ричард III» написана почти сплошь Марло с небольшим участием Кида и двумя сценами (любовное объяснение Ричарда с Анной и Елизаветой) молодого тогда Томаса Хейвуда» [18, с. 352–353]. В «Генрихе V» И.А. Аксенов усматривал «руку Марло» в «боевых речах», а также в изображении «избиваемых и раздираемых на части младенцев»; созданием Джорджа Пиля и Марло, «слегка только подредактированным Шекспиром», он также называл историческую хронику «Ричард II», ссылаясь на известные ему результаты стилистического и метрического анализа [18, с. 353]. О «Ромео и Джульетте» как одном из лучших шекспировских сочинений И.А. Аксенов говорил, что она написана «разными руками в разном стиле – пестро», и уточнял, что «там есть рука Марло, рука Пиля, основа пьесы написана, по-видимому, им, рука Грина, рука Кида видны во многих местах» [18, с. 250]*; в доказательство И.А. Аксенов приводил таблицу распределения текста «Ромео и Джульетты» по его авторам, из которой, в частности, следовало, что Марло написаны часть Пролога (стихи 16–21 первой сцены, стихи 25–37, 52–66 второй сцены, стих 14 третьей сцены, стихи 2, 15–28, 52–66 и 83 одиннадцатой сцены), 7-й стих первой сцены II акта, часть III акта (стихи 1–31 второй сцены, стихи 35, 43, 56–57, 59, 127–242 третьей сцены), стихи 28–29 и 35–37 пятой

* Ср. с другим высказыванием И.А. Аксенова о трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта»: «В ней есть и рука Марло, и Пиля. Есть кое-какие следы Грина, есть куски, написанные Кидом в его лучшей романтической манере, которая в конце XVI века казалась безнадежно устаревшей и смешной, – плач Капулетти и леди Капулетти над мнимым трупом Джульетты. Плач изложен в классическом стиле Кида с возгласами «О» между строчками. Этот текст приводится в некоторое единство повторением одного и того же стиха в виде припева, что любил делать Пиль. Видимо, оба названных корифея совместно здесь поработали» [18, с. 286].

сцены IV акта, стихи 7–9, 80–86 первой сцены и стих 102 третьей сцены V акта [см.: 18, с. 312–313]. История создания «Ромео и Джульетты» авторами «академической» группы представлялась И.А. Аксенову следующей: «Работу <...> начал проводить Джордж Пиль, но вынужден был разделить участие с Кидом <...>. Бедой Кида была его полная неспособность к поэзии, которую он подменял напыщенностью и формальными подражаниями поэтическому языку римских поэтов, звучавшими у него как пародия <...>. Поэтизировать его текст в драматической части был призван Марло, а в лирической – Роберт Грин» [18, с. 314]. В конечном итоге И.А. Аксенов воздавал должное Шекспиру «за то чутье, с каким он подходил к творчеству предшественников, за то, что, оценивая по достоинству буйный аморализм Марло, он не взялся исправлять характеристику и придавать реалистические контуры сказочной фигуре злодея Ричарда III», наконец, за умение принять на себя ответственность за всю пестроту стиля предшественников [18, с. 358]. Подробнее о «пестром, запутанном, кудрявом и несуразном стиле» Марло и других представителей «академической» группы в соотношении с шекспировскими текстами И.А. Аксенов писал в статье «Кудрявая и простая речь Шекспира», где подобный стиль ранних елизаветинцев был объяснен необходимостью выбора «между напыщенностью итальянского “кончетти”, мифологической перегруженностью Ронсара и систематическими парафразами испанца Гонгоры», сваленными воедино «по принципу традиций эпохи первоначального накопления» и соединившимися «с риторическими приемами схоластического красноречия» [23, с. 685].

Как видим, следуя антишекспировской концепции, нашедшей в Советской России приверженцев в лице В.М. Фриче, Ф.П. Шипулинского и – отчасти – А.В. Луначарского, И.А. Аксенов высказывал «фантастические догадки», которые уже в послевоенные годы «утратили в научном шекспироведении всякое доверие»: «...хотя возможность сотрудничества Шекспира с другими авторами или редактирования им чужих пьес и не отвергнута целиком, ее допускают лишь с большой осторожностью и лишь в тех случаях, когда для этого имеются конкретные, очень серьезные основания» [24, с. 37]. Восприятие И.А. Аксеновым Шекспира как умелого трансформатора трудов предшественников (во многом опиравшееся на труды английского ученого Джемса Робертсона) привело к тому, что Кристоферу Марло и ряду других авторов были ошибочно приписаны заслуги создания целого ряда драматических произведений. Элементы вульгарного социологизма можно усмотреть в суждениях И.А. Аксенова об идеологии Марло, ее близости представлениям нарождающейся буржуазии. Вместе с тем нельзя не признать правоты

исследователя, отметившего, что, несмотря на раннюю кончину Марло «успел вырасти в замечательного драматурга, гений которого ослеплял всех его друзей и убивал зависть даже в сердце такого профессионального завистника, каким был Грин» [18, с. 347]. И.А. Аксеновым был также обозначен возможный путь эволюции Марло от драматургии к поэзии, во многом начатый обращением в самом конце творческого пути к переводам Лукиана и созданию «Геро и Леандра» – «великолепного произведения, которому не суждено было быть дописанным его рукой» [18, с. 350]. Эта эволюция, изначально вызванная чумными эпидемиями в Лондоне, сопровождавшимися длительным закрытием театров, вполне могла получить развитие и в последующие, более благоприятные для театра годы в виду несомненного читательского успеха «Геро и Леандра».

Осмысление личности и творчества Марло в трудах М.М. Морозова. – Оценка произведений Марло в шекспироведческих работах А.А. Смирнова и в его вступительной статье к публикации русского перевода исторической хроники «Эдуард II»

К концу 1930–1940-м гг. относится целый ряд интересных суждений о Кристофере Марло, высказанных в трудах выдающегося ученого-шекспироведа М.М. Морозова. Собственно Марло посвящено лишь две его небольших статьи, написанных в 1938 г. и напечатанных тогда же в журнальной периодике – «Кристофер Марло» [25, с. 114–122] и «Смерть Кристофера Марло» [26, с. 40–41], однако попытки анализа творческой индивидуальности предшественника Шекспира были предприняты исследователем и в его многочисленных работах, посвященных великому драматургу. Можно признать, что к моменту создания этих работ М.М. Морозов, будучи человеком зрелого возраста, уже сформировал для себя представление о Марло как «крупнейшем из предшественников Шекспира» [см., например, это определение: 27, с. 86, 138; а также его вариации: «непосредственный предшественник Шекспира» – 25, с. 114; «<один из двух (вместе с Т. Кидом)> величайших его предшественников» – 28, с. 63], и даже «учителе Шекспира» [25, с. 114; см. также: 26, с. 41], которое не претерпевало сколько-нибудь значимых изменений. Это позволяет говорить о целостной позиции исследователя, выраженной посредством комплекса взаимодополняемых (а иногда и дублирующих друг друга в разных статьях) суждений.

М.М. Морозов считал, что творчество Марло, Кида, Шекспира «стало возможным благодаря распаду оков тысячелетнего обязательного средневекового мышления, закрывавшего человеку глаза на мир живой действительности» [28, с. 63]. Предполагая, что Шекспир знал драмы

Марло «почти наизусть» [28, с. 9], М.М. Морозов обуславливал этим обстоятельством ту мощную марловскую традицию, которую можно видеть в шекспировских произведениях (в особенности раннего периода). Например, «Тит Андроник», воспринимавшийся исследователем как «в лучшем случае <...> ученическая работа Шекспира», являлся, на его взгляд, «достаточно аляповатым и примитивным подражанием Марло, отчасти Томасу Киду» [28, с. 15]. И даже если предположить возможность сотрудничества Марло при создании «Тита Андроника», уровень произведения был – в сравнении с «Тамерланом Великим», «Трагической историей доктора Фауста», «Мальтийским евреем» – существенно более низким: «Марло был здесь не на полной высоте: в этом жанре он обычно писал темпераментней, ярче»* [29, с. 36].

Главный герой исторической хроники «Ричард II», исполненный неукротимых страстей, «во многом напоминает неистовых героев Марло» [28, с. 32], который в своем «Эдуарде II» довел жанр пьес на сюжеты из английской истории «до высокого художественного совершенства» [28, с. 29], акцентировал значимые политические тенденции. М.М. Морозов даже уверен, что «Эдуард II» «значительней шекспировского “Ричарда II”» [25, с. 119]. Вместе с тем Шекспир оказывается новатором по отношению к Марло: если у последнего действуют лишь отдельные лица (например, в «Тамерлане Великом», где войско оказывается «лишь бледным придатком к титанической фигуре победителя» [28, с. 34]), то у первого – большие народные массы (в частности, в «Генрихе V» «французов побеждает не только сам Генрих, но и все английское войско» [28, с. 34]). Если созданный в ранние годы образ главного героя исторической хроники «Ричард III» можно считать типично марловским («законченный “злодей”» [28, с. 50], к тому же открыто говорящий о своем злодействе), то, например, созданный позднее образ Макбета более многопланов, ибо этот герой является «в известном смысле жертвой окружающих влияний»: «Сравнение Макбета с Ричардом дает наглядное представление о пути, пройденном Шекспиром, от изображения изолированной, «самой по себе» действующей личности, напоминающей героев Марло, до ее изображения во взаимодействии с окружающим миром» [28, с. 50].

М.М. Морозов вместе с тем признавал необходимость «возвращения» к творчеству Марло и при характеристике зрелых пьес Шекспира «при попытке проникновения в сущность этих произведений <...> и для

* О том же см. в одной из ранних статей М.М. Морозова: «<...> рука его <Марло>, несомненно, чувствуется в отдельных местах “Тита Андроника”; там же исследователь выражал сомнения относительно участия Марло в шекспировском «Генрихе IV» [см.: 25, с. 120].

выяснения отдельных деталей» [25, с. 114]. Например, он подробно осмысливал мотив «культы сильной личности», провозглашенный Марло в «Тамерлане Великом» и представленный в его полном и окончательном разрушении в шекспировском «Кориолане», который «по самой художественной манере во многом напоминает Марло» [28, с. 53] и во многом представляет «то драматическое воплощение титанических характеров, которое начал на почве английского Ренессанса Марло» [28, с. 53]. У марловского Тамерлана его могучая воля была, по наблюдению М.М. Морозова, творческой силой, тогда как у шекспировского Кориолана — «силой разрушительной, обращенной против него самого и обрекающей на бесплодность его гениальные способности, его бесстрашное мужество, его не знающую лицемерия откровенность и прямоту» [28, с. 53]. Причина этой разрушительности видится исследователю в том, что, в отличие от Тамерлана, приводящего в движение народные массы, идущего впереди них, Кориолан, ослепленный себялюбием, противопоставляет себя народу, совершает поступки, чуждые народным интересам.

«Ромео и Джульетта» Шекспира напомнила М.М. Морозову другую пьесу Марло — «Мальтийского еврея», где «дочь Вараввы и ее возлюбленный, молодой испанец, оказываются жертвами царящих вокруг них ненависти и вражды», однако для Шекспира в данном случае важно подчеркнуть старинную феодальную рознь двух родов, тогда как для Марло — указать на «разрушительную силу золота» и создать «образ “макиавеллиста”, хищника первоначального накопления» [28, с. 35; то же см.: 30, с. 44]. Дух «макиавеллизма» оказывался основным в произведении, где им пронизан не только образ Вараввы, но и образы его приспешника Итамора, куртизанки, выманивающей у Итамора деньги, ее любовника Пириа Борза, дерущихся из-за золота монахов, наконец, правителя Мальты Фернезе, вступающего в схватку с Вараввой: «Это борьба двух хищников — грубого и темпераментного Вараввы, в сердце которого все-таки есть место для горячей любви к дочери, и холодного и расчетливого Фернезе, «макиавелиста» лисьей породы. В этой борьбе «лисица побеждает льва», как сказали бы литературные критики той эпохи» [25, с. 119]. Также при разборе первой картины первого действия «Ромео и Джульетты» исследователь обратил внимание, что «речь Эскала написана Шекспиром в пышном, торжественном стиле, напоминающем Марло» [30, с. 47]. Сближая «Мальтийского еврея» и «Ромео и Джульетту», М.М. Морозов отмечал, что в обоих случаях влюбленным героям было по четырнадцать лет, указывал на отдельные внешние переклички двух текстов, но при этом признавал, что шекспироведы прошлого «совершенно обошли молчанием» самое главное — «черты внутреннего

тематического сходства наброска Марло (Дон Матиас и Аблигейль) с развернутой картиной Шекспира (Ромео и Джульетта)» [25, с. 119].

Отзвуки творчества Марло М.М. Морозов усматривал и в шекспировском «Гамлете»: во второй картине второго действия, где Гамлет вспоминал о некоей пьесе («по-видимому, речь идет о «Дидоне, царице карфагенской», трагедии <...> Кристофера Марло» [29, с. 15]), а Эней произносил перед Дидоной монолог о гибели Трои не являлся цитатой из Марло, но был «вольным подражанием» его стилю», свидетельствовавшим, что «Шекспир и ценит Марло, и чуть иронизирует над его “неистовством”» [30, с. 15]; во второй картине третьего действия, где упоминался некий *здоровенный парень с париком на голове, реущий страсть в лохмотья*, — в реальности актер Эдвард Аллейн, исполнитель ролей Тамерлана, Фауста и Вараввы в пьесах Марло [см.: 30, с. 16].

В статье «Читайте его снова и снова...», впервые вышедшей в № 8 журнала «Театр» за 1940 г., анализируя переводы шекспировских пьес, выполненные А.Д. Радловой, М.М. Морозов отмечал влияние на Шекспира со стороны Марло, чьи «живые» образы, «напоминающие титанические фигуры Микеланджело, поражают своей силой, как силой поражает его стих» [31, с. 201]. Унаследовав от Марло и развив характерную для него энергию, мощь изречения, Шекспир наряду с этим испытал и некоторые другие влияния, на взгляд критика, напрочь отмененные А.Д. Радловой, сконцентрировавшейся именно на марловском влиянии: «Линия Марло в Шекспире лучше всего удалась Радловой. Но наряду с этим смолкли другие инструменты оркестра. По переводам Радловой уже никак не назовешь Шекспира “нежным лебедем Эйвона”. А между тем эта в широком смысле слова эмоциональная сторона имеет не только стилистическое, но и принципиальное, смысловое значение» [31, с. 201–202]. В свете сказанного из всех шекспировских переводов А.Д. Радловой критику представлялся наиболее удачным перевод «Ричарда III» — пьесы, «в которой особенно ярко сказалось влияние Марло» [31, с. 201].

Несомненным достижением Шекспира М.М. Морозов считал «диалектическое развитие образа», практически неведомое для Марло, чьи образы «при всей их яркости чаще всего остаются статичными от начала и до конца пьесы» [28, с. 61]. В статье 1947 г. «О динамике созданных Шекспиром образов», изданной по рукописи в 1954 г., были приведены конкретные примеры статичности марловских образов, напоминавших фрески в силу своей двухмерности и неподвижности: «Тамерлан может ликовать, гневаться или печалиться, но все же Тамерлан в начале первой части и в конце второй остается по существу своего характера и отношения к жизни неизменным. Таков и Фауст Марло и его Варавва»

[32, с. 150]. И только в позднейшем «Эдуарде II» в образах Марло намечаются «черты динамичности» [32, с. 150], близкие художественному методу Шекспира. Особенно сильно они выразились в эволюции образа главного героя марловской исторической хроники, – в финальной сцене «уже не короля Эдуарда, а человека, стоящего по колени в воде в душном и вонючем подземелье замка»; эту сцену М.М. Морозов относил к «шедеврам реалистического искусства» [25, с. 119].

Другой особенностью шекспировского творчества (в сравнении с произведениями предшественника) было, согласно М.М. Морозову, поразительное разнообразие слов [см.: 29, с. 5]. Это разнообразие во многом возникало в силу внимания Шекспира к простейшим явлениям повседневной жизни, народному языку. В качестве доказательства М.М. Морозовым были приведены подсчеты Чарлза Сперджена, согласно которым соотношение между образами повседневности и «учеными» образами из сферы религии, мифологии, юриспруденции и т.д. составляет у Шекспира 7:1, тогда как у Марло 380:210 или, максимум, 2:1 [см.: 29, с. 25]. При этом необычной представлялась испещренность «Тамерлана Великого» географическими названиями, которая, хотя и предполагала усиленное внимание к пышной риторике Тамерлана, все же не допускала возможности приоритета его монологов в сравнении с обывательскими рассказами вернувшихся домой мореплавателей [см.: 29, с. 32–33]. Отмечая нередкие переходы импульсивной речи Шекспира в патетичность, критик все же признавал его большую сдержанность в сравнении с описаниями Марло [см.: 29, с. 36].

В своих работах М.М. Морозов представлял Марло «титаном сцены», «основоположником реалистической драмы эпохи “зари капитализма”» [25, с. 114; то же см.: 26, с. 41], «гениальным поэтом и вольнодумцем» [26, с. 41], «отцом английской драматургии» [33, с. 68], не успевшим в полной мере реализовать своего творческого потенциала. Трагедия «Тамерлан Великий», выдвинувшая на передний план мотив прославления земной жизни, представившая образ страстного вольнодумца, сказочного богатыря, впрягающего в свою колесницу пленных азиатских царей, стремящегося к бесконечному знанию и вечному движению, представляется ему «грандиозной эпопеей <...> о жизни, войнах и смерти» [33, с. 66]. Для исследователя особо значимо социальное происхождение «огненного Тамерлана» («fiery Tamburlaine») – скифского пастуха, побеждающего царей, ведущего за собой таких же, как он сам, людей с плебейским прошлым, которые, объединяясь, становятся великим войском. Демократизируя образ Тамерлана (исторический Тамерлан был представителем знатного рода), Марло ориентировался на народного

зрителя, заполнявшего английский театр, соотносил своего неистового героя с героями народного эпоса, отражал в его лице «порыв юных общественных сил, наступавших на твердыни прошлого» [25, с. 114].

«Трагическая история доктора Фауста» с характерным для эпохи Ренессанса выраженным стремлением героя к покорению сил природы, обретению любой ценой «золотых даров знания» («learning's golden gifts»), открывающего путь к личному обогащению и могуществу, содержала, на взгляд М.М. Морозова, и элемент «научной фантастики» («он <Фауст> мечтает <...> изменить течение Рейна, перекинуть мост через Атлантический океан, грандиозными сооружениями слить Европу и Африку в единый материк») [25, с. 117]. Для марловской трагедии свойственны акцентировка превосходства человека над загробным миром, желание показать ад как психологическое состояние (что полностью противоречит церковным канонам), раскрыть своеобразную тройственность образа Фауста, поначалу жаждущего знания, затем получающего ключ к «сокровищнице природы» и утверждающего радость земной жизни, наконец, страдающего и гибнущего. Усиливающийся пессимизм в концовке «Трагической истории доктора Фауста» обусловлен, на взгляд М.М. Морозова, осознанием того, что случившееся – не божественное возмездие, а результат «трагедии буржуазного гуманизма»: «Одинокая, изолированная человеческая личность чувствует свое бессилие. На беспредельную свободу личности, на «бесконечное знание», которые, казалось, должен был получить человек после разрыва старинных феодальных отношений и крушения идеологии, выкованной веками феодализма, новые, капиталистические отношения и новая «мораль» опять накладывали цепи, тяжесть которых была еще более ощутима» [25, с. 118].

Воспринимая историческую хронику «Эдуард II» как «лучшую его <Марло> пьесу по живости созданных им человеческих портретов» [33, с. 67], М.М. Морозов усматривал в ней обличение слабовольного развратного монарха и окружающих его придворных «паразитов» [см.: 25, с. 119; 26, с. 40], усиленное прорисовкой целого ряда характеров вплоть до создания законченных портретов Эдуарда II, Мортимера, Гейвстоуна, Изабеллы. Будучи «далек от принципиального отрицания абсолютизма» [25, с. 119], Марло завершал трагедию подавлением феодального мятежа и торжеством нового монарха, что, однако, на взгляд М.М. Морозова, никоим образом не снижало ее художественной ценности. Среди достоинств произведений Марло М.М. Морозов называл «размах фантазии, мощный напор как бы с трудом сдерживаемых сил» [33, с. 67], «грандиозность <...> художественных концепций, <...> яркие образы людей, смелых и решительных, <...> мощный стих <...> и вместе

с тем простоту и доступность стиля» [26, с. 41], в совокупности способствовавшие созданию произведений высокой художественной ценности. По его мнению, Марло (наряду с Робертом Грином) может быть признан одним из «учителей» драматурга Томаса Деккера, в ранней пьесе которого «Приятная комедия о старом Фортунате» («Pleasant Comedy of Old Fortunatus», около 1600 г.) ощутимо влияние «Трагической истории доктора Фауста» Марло; впрочем, эта пьеса «совершенно лишена широких философских концепций Марло», ее идея «до крайности примитивна» [34, с. 100].

М.М. Морозов вынужден был признать отсутствие полноценных переводов произведений Марло на русский язык, выделив из общего их числа лишь перевод «Трагической истории доктора Фауста» К.Д. Бальмонта, который также не раскрывал достоинств подлинника: «Перевод «Фауста» Бальмонтом не передает реалистического и энергичного стиля Марло. В вузах, где автору этих строк приходилось читать и беседовать о Марло, наша молодежь всегда восхищалась «Фаустом» в подлиннике. Но там, где студенты не знают английского языка, «Фауст» в переводе всегда вызывает некоторое разочарование» [25, с. 122]. Именно по этой причине М.М. Морозов считал необходимым активное обращение к почти не известному русским читателям творчеству Марло мастеров художественного перевода новой эпохи [см. об этом: 26, с. 41].

В 1934 г. в книге «Творчество Шекспира» А.А. Смирнов сформулировал иной подход к личности и творчеству Марло, восприняв его в качестве «идеолога революционной (но пока еще стихийно, анархически-революционной) английской крупной купеческой буржуазии конца XVI века» и, в то же время, «истинного гуманиста», отказавшегося от «буржуазной “сюжетки”», переключившего свои устремления к возвышенному, отразившего «в чистой форме самую сущность устремлений своего класса без обывательски-обыденной оболочки его классовой практики» [35, с. 50]. Если для Марло характерны «анархический аморализм» и стихийность порывов, то у Шекспира эти начала преодолены — он «глубокий и зрелый гуманист», для которого наиболее важны ясность и мудрость [см.: 35, с. 50]. Однако, несмотря на то, что Шекспиру доступно «неизмеримо более полное и глубокое восприятие действительности», истоки его творчества А.А. Смирнов все же традиционно видит в драматургическом наследии Марло. Именно марловской традицией исследователь объясняет как отсутствие у Шекспира «специфической буржуазно-бытовой сюжетки» [35, с. 51], так и отчетливое предпочтение им «концепции «высокого» трагического героя», вокруг которого сосредоточивается все действие в отдельных его пьесах, и «героический

пафос многих <...> трагедий», и «постановку великих трагических проблем» [35, с. 50]. А.А. Смирнов усматривал традиции «Мальтийского еврея» в «Ричарде III», «Венецианском купце» и «Тите Андронике»^{*}, отмечал, что «Ричард III» «в самых существенных чертах своих калькирует “Эдуарда II”» [35, с. 50], видел «нечто от “Тамерлана”» [35, с. 51] в «Короле Лире» и «Макбете».

Отмечая «всю страстность, весь избыток сил, все утопическое дерзновение мысли и воли», положенные в основу творчества «“бурного гения” английского Ренессанса» [35, с. 48], отразившего эпоху первоначального накопления и становления буржуазии как социального класса, А.А. Смирнов вступал в полемику с «буржуазными критиками», называвшими Марло «создателем романтической драмы» [35, с. 49]. Несмотря на то, что драмы Марло «полны смелого вымысла и поэтической фантазии», его романтика, по мнению А.А. Смирнова, в своей основе глубоко реалистична, в частности, «реалистичны его крепкие, из гранита изваянные характеры, реалистична вся идейная и психологическая канва его пьес, реалистичен его язык и версификация» и, что особенно важно, реалистично «отражение им самых пылких – глубоко анархических и аморальных – устремлений класса, той эпохи <...>, которая <...> колебала унаследованные представления» [35, с. 49]. В своих представлениях о реализме Марло А.А. Смирнов опирался на марксистскую методологию, пространно цитировал работу Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства» в части характеристики эпохи раннего капитализма.

В «Тамерлане Великом» Марло первым выработал тип героической трагедии – «трагедии сильной личности, страсти которой и величественная борьба наполняют и объединяют все действие» [35, с. 48]. Величественна сама фигура Тамерлана, «истинного контрвистадора XVI века», становящегося властелином царств «единственно лишь силой своей честолюбивой воли и веры в свою судьбу», но при этом не только властолюбца, но и мыслителя, для которого неразрывны сила и знание устройства мира [см.: 35, с. 48]. Тамерлан, способный не считаться с волей богов, упоенный своим могуществом, предстает неким

^{*} В отношении трагедии «Тит Андроник» А.А. Смирнов высказывал предположение о том, что она может являться «переработкой Шекспиром пьесы Марло – до такой степени стиль и образность ее напоминают Марло» [35, с. 50]. Более радикальное мнение А.А. Смирнов выразил в письме Г.Г. Шпету 15 марта 1934 г.: «...проштудировав Тита Андроника под микроскопом, я решительно склоняюсь к тому, что пьесу эту написал Марло, а Шекспир лишь ретушировал! Раньше я относился к этой гипотезе скептически» [36, с. 112].

сверхчеловеком, что сближает этот образ с главным героем другой марловской трагедии – Фаустом, который, впрочем, отдав душу дьяволу, желает направить обретенную силу на практические цели, «на государственное и общественное строительство», мечтает «сделать неуязвимой свою родину, окружив ее медной стеной, создать непобедимую армию, основать ряд университетов» [35, с. 48–49]. Не менее титанической является, по мнению А.А. Смирнова, и фигура Вараввы из «Мальтийского еврея», но этот герой – злодей, воюющий с миром при помощи золота, способный на самые немыслимые преступления, вплоть до отравления собственной дочери, и погибающий в своей же коварной западне. А.А. Смирнов объединял Тамерлана, Фауста и Варавву в одну группу образов сверхлюдей, несломленных гордецов, которой противопоставлял главного героя позднейшей исторической хроники Марло «Эдуард II» – «слабую личность, вокруг которой разыгрываются кипучие страсти» [35, с. 49].

Ко второй половине 1950-х гг. представления А.А. Смирнова о творчестве Марло претерпели существенную эволюцию, отчасти обусловленную отказом от вульгарно-социологических подходов, свойственных для литературоведения 1920–1930-х гг., но все же, в основной своей части, вызванную изменением мировоззрения самого исследователя. Характеризуя Марло как «истинного основателя английской трагедии Возрождения», чье творчество овеяно «духом свободолюбия и глубокого демократизма», А.А. Смирнов оценивал его основные произведения («Тамерлана Великого», «Трагическую историю доктора Фауста», «Мальтийского еврея») как «трагедии могучих личностей и великих страстей», в центре которых оказываются «натуры, стремящиеся всем овладеть и все познать, дерзкие аморалисты и почти безбожники <...>, не знающие преграды своим желанием» [24, с. 19; то же см.: 37, с. 27]. И только в последней исторической хронике «Эдуард II» Марло «освобождается от этих крайностей и переходит к более широкому и объективному изображению характеров, к раскрытию не только прав, но и обязанностей личности» [24, с. 20; то же см.: 37, с. 27], переходит к «суровой и глубокой критике того, что несет с собой новая действительность, сменяющая отходящий средневековый мир» [38, с. 16]. Как видим, в понимании позднего А.А. Смирнова именно недооцененный им в прежние годы «Эдуард II» и стал восприниматься в качестве своеобразной вершины марловского творчества.

Более общим стало и понимание влияния Марло на Шекспира, которое оказывалось представленным более крупными штрихами, без соотнесения конкретных пьес между собой, раскрывалось как явление многоаспектное и всепроникающее: «Титанические фигуры Лира,

Макбета, Кориолана, Тимона Афинского имеют своими прототипами героев Марло. У него же Шекспир научился распределению материала в пьесах, величавому трагическому стилю, а также применению в трагедии белого стиха» [24, с. 20; то же см.: 37, с. 27]. Видя у Шекспира черты, которые «можно встретить, например, и в творчестве Марло» — «богатство фантазии, <...> стремительность действия, сгущенность образов, энергию изображаемых страстей и волевого напряжения персонажей» — А.А. Смирнов акцентировал способность великого драматурга (в отличие от предшественника) смягчить описание «чувством меры» и подчинить его «закону внутренней гармонии» [24, с. 62; то же см.: 37, с. 154–155]. В конечном итоге А.А. Смирнов приходил к убеждению, что Марло как «создатель проблемных драм, огромных и глубоких характеров, мастер величавого трагедийного стиля и соответствующей драматургической техники» был «первоначальным образцом для Шекспира», который в молодые годы прошел «“школу” Марло, прежде чем превзойти своего “учителя” и достигнуть в драматической поэзии высот, оставшихся ему недоступными» [38, с. 3].

Относя Марло к группе «университетских умов», молодых драматургов низкого социального происхождения, которые в эпоху роста нового дворянства, происходившего из буржуазии и втягивавшегося в новые формы хозяйствования, получили возможность окончить университет и приобщиться к мировым культурным ценностям, А.А. Смирнов признавал, что именно этой группе удалось трансформировать бесформенную, хаотичную, лишенную идейного стержня английскую драму, придав ей художественную целостность и проблематичность, овладев всеми видами творческого мастерства и новой техникой — искусством диалога, характеристики, развития действия [38, с. 8].

Поздний А.А. Смирнов четко разграничивал два периода творчества Марло — ранний («Тамерлан Великий», «Трагическая история доктора Фауста»), когда в центре его творчества оказывалось «могущество человеческой личности, освободившейся от пут всяких авторитетов и предрассудков, знающей лишь одну земную, реальную жизнь, верящей в свои силы и устремляющейся на завоевание мира» [38, с. 8], и поздний («Эдуард II», «Парижская резня»), когда Марло удалось выйти на путь «более широкого отражения жизненных процессов и конфликтов, углубления реализма, делая большой шаг в сторону немного позже появляющихся зрелых произведений Шекспира» [38, с. 10–11]; переходным произведением между периодами исследователь считал «Мальтийского еврея», где образ сверхчеловека был представлен в отрицательном аспекте. В ранних произведениях отчетливо отразилось стремление самого автора

«все познать и всем овладеть», свойственное раннему Возрождению с его отказом от моральных ограничений, утопической верой в возможность переустройства общества «одними лишь силами человеческого разума и мощной воли» [38, с. 8]. Однако «первоначальное капиталистическое накопление, находившее свое отражение <...> в <...> безудержном и глубоко асоциальном индивидуализме, эгоцентризме, все яснее очерчивало вокруг него свою звериную пасть» [38, с. 10], что привело к тому, что Марло усомнился в своей мечте, осознал иллюзорность положительного идеала, разочаровался в «сильных личностях». Финальным этапом эволюции Марло стало, на взгляд А.А. Смирнова, близкое реализму «планомерное раскрытие характеров, развивающихся под влиянием обстоятельства и взаимодействия персонажей», сопровождавшееся закономерным изменением стиля (переходом от гиперболизма и риторического пафоса прежних трагедий к простым и понятным человеческим образам и деталям), отказом как от героизации, так и от патетического разоблачения «сильных характеров», созданием многоплановых портретов героев, показанных во всей их сложности и подвижности, «с необходимыми различиями и оттенками», отчетливым предпочтением «конкретной, родной английской почве» в сравнении с легендарной экзотической обстановкой, а также выбором актуальной политической проблематики [см.: 38, с. 11].

Благодаря своей несокрушимой вере в собственное предназначение, осознанию подлинного человеческого величия, далекого от внешней величавости, Тамерлан достигает поставленных целей, причем, по наблюдению А.А. Смирнова, не становится «грубым властолюбцем», но несет в себе «дух свободы и просвещения, хотя и не говорит о том и другом прямо», а лишь показывает это своими действиями, уничтожая книги жрецов, помрачающих рассудки сограждан, выпуская из темниц заключенных, позволяя себе быть не столько жестоким, сколько великодушным и благородным. Несколько необычно трактует А.А. Смирнов и мировоззрение Тамерлана, признавая его едва ли не атеистическим, постоянно ищущим опору в научном знании: «Он не отрицает бога и иногда говорит о нем, но для него это — лишь образ, по существу же он, как и сам автор трагедии, — атеист. Зато Тамерлан высоко ставит науку, и он охотно говорит — без всякого отношения к действию трагедии и к личности своего исторического прототипа — о человеческом уме, который “устроен так, что не успокоится, пока не проникнет в природу вещей и во все тайны мироздания”» [38, с. 9].

«Трагическая история доктора Фауста», подобно «Тамерлану Великому», осмысливается А.А. Смирновым как «гимн реальному миру,

а вместе с тем и человеческому индивидуализму» [38, с. 9]. Допущенные Марло отклонения от текста немецкой народной книги были вызваны демократизацией общественных настроений, усилением внимания к заботе о благе народа, не только о личных интересах, но и об интересах страны; именно в этой связи Фауст мечтает «с помощью сокровищ, которые доставят покорные ему духи, <...> развить промышленность, одеть студентов, наподобие богатых дворян, в шелк и бархат» [38, с. 9]. Марловский образ Фауста начисто лишен шутовских оттенков, свойственных для образа его прототипа из народной книги, представлен «исполином мысли и дерзания» [38, с. 9], не лишенным, впрочем, человеческой слабости, страшащимся когтей дьявола. Но и эта слабость, равно как и злонамеренность Вараввы из «Мальтийского еврея» нисколько не ослабляет звучания важнейшей для раннего Марло проблемы сильной личности с тяготением метафор, сравнений и параллелей описания «к явлениям ослепительным, грандиозным, патетическим», – «герои этих трагедий похожи на гранитные глыбы, несокрушимые и не знающие изменений» [38, с. 10]. В «Парижской резне», произведении «во многих отношениях замечательном, но явно недоработанном» [38, с. 11], А.А. Смирнов особо отметил изображение Варфоломеевской ночи и выделяющуюся на его фоне фигуру герцога Гиза, фанатичного и честолюбивого человека.

В получившем наивысшие оценки А.А. Смирнова «Эдуарде II» в качестве основной проблемы выделялся трудный поиск меньшего зла при выборе между недостойным королем и эгоистичными, корыстолюбивыми феодалами, свергнувшими его с трона во имя личных, но отнюдь не народных и не национальных интересов. Черпая исторический материал из «Хроники Англии, Шотландии и Ирландии» Рафаэля Холиншеда, Марло практически не отклонялся от ее текста, ограничившись лишь введением отдельных персонажей и перестановкой некоторых действий, однако с позиций позднейшей исторической науки и сама «Хроника», на которую опирался драматург, не была достоверной. В ней, по справедливому замечанию А.А. Смирнова, отразилось лишь «мнение <...> века», охотно принятое Марло, стремившегося «к разоблачению во имя гуманистических идеалов как феодалов, так и феодальной монархии», желавшего представить правдиво очерченные образы людей, «изменяющихся на наших глазах, проходящих сквозь сложные перипетии, переживающих подлинно человеческую, ими самими определяемую судьбу» [38, с. 14].

На смену эпохе титанов приходит эпоха «сильных людей с большими и страстными чувствами», которые, с одной стороны, борются друг с другом, но с другой – выступают звеньями единого целого. В этой связи А.А. Смирнов считает необходимой подробную характеристику

не столько Эдуарда II, «короля-гедониста», распутного и слабого человека, склонного к пышным развлечениям и усадям, сколько его феодалов – Мортимера Младшего и Гевестона, людей эпохи «первоначального капиталистического накопления» [38, с. 14], различных по своей внутренней сущности и устремлениям, но при этом единых в их негативном восприятии автором трагедии. Гевестон, воплощающий в себе «позднюю, аристократизированную культуру Возрождения, уже тронутую распадом и разложением» [38, с. 14], любит короля ради получаемых через него благ, а потому в его чувстве нет ни трагизма, ни подлинного величия; сам же образ, «не лишенный вкуса и внешнего изящества», формируется при помощи несвойственной раннему Марло речевой характеристики: «Развязная фамильярность Гевестона с королем выразительно противопоставлена его наглости грубого временщика со всеми остальными, и в частности оскорбительно пошлому обращению с королевой» [38, с. 15]. Мортимер Младший, напоминая исследователю своими внутренними качествами Варавву, бунтует против Гевестона и короля не ради блага страны, не из-за оскорбленного чувства и поисков справедливости, а будучи единственно движимым жаждой власти, роскоши, наслаждения. Стремясь к достижению целей, он подчеркнуто сух, властен, лишен привязанностей (пусть даже и мимолетных), жесток, а в отдельных сценах (в частности, в сцене двойного предательства) даже аморален: «В его образе угасает все “ренессансное”, он только “человек первоначального накопления”. <...> Мортимер с ходом действия пьесы встает во весь свой звериный рост» [38, с. 15–16].

Среди прочих персонажей исторической хроники Марло А.А. Смирнов отмечал королеву, первоначально нежную, терпеливую страдальницу, в дальнейшем – совершенно переродившуюся, очерствелую женщину, способную к лжи, вероломству, жестокости. Если перерождение королевы реально, то ожесточение Мортимера – «снятие благообразной маски», за которой изначально скрывался бездушный, беспощадный герой. Пожалуй, лишь одна метаморфоза носила условно «положительный» характер – изменение облика самого Эдуарда II, «умудренного страданиями, многое понявшего, приобретшего душевную стойкость, очистившего свои чувства и мысли», – но, в понимании А.А. Смирнова, это было всего лишь «предсмертное просветление, унылое и ни к чему не ведущее» [38, с. 16]. Однако Марло удается преодолеть настроения тотального пессимизма, создать драму, «полную передовых мыслей, ярких, выразительных сцен и подлинной трагической поэзии», выразить веру в силы и возможности человека, надежду на будущее, в чем ему помогают менее выпуклые, но все же яркие образы положительных героев – растерянного,

покорного и беспомощного, но одновременно честного и благородного сводного брата короля графа Кента, юного принца (впоследствии короля Эдуарда III), способного «повести страну к светлому будущему», наконец, самого народа, который «активно нигде в пьесе не показан, но ощущается как ее фон, как скрытый вершитель судеб истории» [38, с. 16].

Скупое оценивая перевод А.Д. Радловой «Эдуарда II», А.А. Смирнов отдельно останавливался на мастерском прочтении латинской цитаты «*Quem dies vidit venies superbum, / Hunc dies vidit fugiens jacentum*» из трагедии Сенеки «Тиэст» в шестой сцене IV акта – «...кто всемогущим утром, / Того бессильным вечер застает», критиковал переводчицу за то, что она отказалась от интерпретации латинских выражений «*Edwardum occidere nolite timere, bonum est*» и «*Edwardum occidere nolite, timere bonum est*», кардинально меняющих смысл с перестановкой знака препинания, и предлагал их собственное несколько вольное, но вполне соотносимое с поэтическим оригиналом толкование – «Смерть Эдуарда. Не нужна отсрочка!» и «Смерть Эдуарда не нужна. Отсрочка!» [см.: 39, с. 197]. Особой заслугой переводчицы, на взгляд исследователя, было смягчение отдельных несостыковок оригинала (особенно в пятой и шестой сценах V акта при описании кровати с периной, вертела и др.), обусловленных как некоторой невнимательностью самого Марло, так и небрежностью его первых переписчиков и издателей [см.: 39, с. 198].

Как видим, подходы к творчеству Марло в работах ведущих отечественных шекспироведов 1930–1950-х гг. М.М. Морозова и А.А. Смирнова во многом близки, что проявляется, в частности, в восприятии обоими исследователями исторической хроники «Эдуард II» как вершины марловской драматургии, стремлении усмотреть в пьесах социальную составляющую, обусловленную эпохой нарождающегося капитализма, а также демократическую направленность, связанную с осуждением любых форм подавления человеческой личности, усилением роли народа в общественном процессе. Несомненной заслугой М.М. Морозова стало аккуратное и аргументированное установление фактов марловских влияний в шекспировском творчестве, во многом противостоявшее антишекспировской позиции И.А. Аксенова, безапелляционно приписывавшего Марло многое из созданного Шекспиром. В отличие от М.М. Морозова, чьи представления о Марло достаточно статичны, А.А. Смирнов как исследователь творчества английского драматурга прошел сложную эволюцию от ранних работ, в значительной мере опиравшихся на марксистскую методологию, к трудам, содержащим капитальный анализ художественного мира марловских трагедий (в особенности «Эдуарда II»). Если М.М. Морозов почти всегда (за исключением двух статей

научно-популярного характера) рассматривал Марло в соотношении с великим дарованием Шекспира, то А.А. Смирнов в целом ряде работ (а более всего – в статье «Кристофер Марло и его историческая драма “Эдуард II”») характеризовал творчество английского драматурга как нечто самоцельное, представляющее несомненный самостоятельный научный интерес. М.М. Морозов призывал активнее переводить Марло на русский язык, указывая на полное отсутствие удачных прочтений его произведений у отечественных переводчиков, что мог бы, вероятно, поддержать и А.А. Смирнов, ограничившийся, однако, вполне лестной характеристикой перевода «Эдуарда II», осуществленного А.Д. Радловой.

Густав Шпет о Кристофере Марло

Выдающийся философ Г.Г. Шпет впервые упомянул имя Марло в 1922 г. в первом выпуске своих «Эстетических фрагментов», процитировав признание Фауста из «Трагической истории доктора Фауста» в переводе К.Д. Бальмонта и восприняв это признание как автохарактеристику англичан, становившуюся их идеальным обликом в глазах немцев: «И я давно покончил бы с собою, / Когда бы сладость чувственных отрад / Отчаянья в душе не побеждала» [40, с. 203].

В книге «Густав Шпет и шекспировский круг», вышедшей в издательстве «Петроглиф» в 2013 г., в числе прочего, опубликована переписка А.А. Смирнова и Г.Г. Шпета. Отношения двух ученых были достаточно близкими, они часто встречались лично, к тому же сами годы начала Большого террора не способствовали письменным откровениям. Поэтому в отдельных случаях остается лишь догадываться, что имели в виду участники переписки. Так, 19 октября 1933 г. А.А. Смирнов писал Г.Г. Шпету: «...то, что Вы сообщили о Марло, меня приводит в большое смущение. Расскажу все мои мысли на этот счет при встрече, теперь уже недалеко» [36, с. 73]. Эта же тема получила продолжение в письме А.А. Смирнова Г.Г. Шпету от 4 ноября 1933 г.: «Вы не сообщаете, какое же постановление было принято относительно Марло. Меня этот вопрос волнует – чисто дружески, понятно. Когда я буду в Москве, спрошу Вас непременно о подробностях» [36, с. 77]. Можно предположить, что Г.Г. Шпет высказывал идею подготовки нового перевода «Трагической истории доктора Фауста», а, может быть, и полного перевода пьес Марло, вызывавшую определенные сомнения у А.А. Смирнова.

И все-таки у Г.Г. Шпета появились основания приступить к изучению источников о Марло с целью последующего выполнения перевода его трагедии о Фаусте, – вероятно, его идея получила одобрение в издательстве «Academia», которое к тому времени возглавил

Л.Б. Каменев, в недавнем прошлом входивший в состав Политбюро. Зная об интересе Г.Г. Шпета к творчеству Марло, А.А. Смирнов сообщал ему 3 марта 1934 г. о получении нового зарубежного издания, не особо значимого, но способного привлечь внимание параграфом о Марло: «Получил, наконец, прибывшего в Библиотеку Университета по моему заказу Ed. Eckhardt'a, Das engl. Drama in Zeitalter der Reformation und der Hochrenaissance. Brl.-Lpz. 1928, но это оказалась очень мало интересная работа: никакой конструкции, мало анализа, почти одна "география". Есть эта книга у Вас в Москве? Если нет, могу захватить, чтобы показать. Может быть, Вас заинтересует параграф о Марло» [36, с. 111]. В том же письме содержалась интересная оценка деятельности М.П. Алексева и В.К. Мюллера с однозначным предпочтением первого из них, а также предложение привлечь М.П. Алексева к подготовке *подсобного* материала о творчестве Марло (вероятно, вступительной статьи и комментариев к переводу «Трагической истории доктора Фауста»): «...недавно видел у М.П. Алексева подбор разных работ о Марло и узнал, что он интересовался им специально. На мой взгляд, Алексеев много интереснее В.К. Мюллера, и если бы Вы захотели поручить ему что-нибудь подсобное о Марло, когда будете его создавать, он выполнил бы это неплохо» [36, с. 111].

По машинописи, хранящейся в семейном архиве Е.В. Пастернак, в 2013 г. был впервые опубликован датированный октябрём 1934 г. «Ответ на критику Д. Мирского», представляющий собой отклик на недошедший до нас отзыв Д.П. Мирского о редакционно-переводческой работе Г.Г. Шпета над совершенствованием перевода «Макбета», выполненного С.М. Соловьевым. В своем «Ответе...» Г.Г. Шпет выразил понимание роли Марло в становлении английского белого стиха, восприняв его творчество в качестве звена эволюции, непосредственно предшествовавшего Шекспиру:

Английский белый стих до Марло характеризуется следующими чертами: это пятистопный ямб, расположенный в «куплеты», т.е. пары последовательных строк, в которые вкладывается законченная мысль. Организующий принцип здесь очень ясен и однообразен; но стих получается скучный и монотонный. Марло преодолевает эту монотонность, разбивая форму куплета; тем большее значение приобретают теперь паузы и цезуры, которые становятся единственной скрепой смысловых единиц, отношений и масс. Шекспир сперва воспринимает белый стих в форме, приданной ему Марло, но затем все больше разнообразит ритм, ставя под метрическое ударение слабоударные слоги, вводя хориямбы, женские и слабые окончания строк, переходные строки (*enjambements*), – однако далеко не прощальные и т.п.» [36, с. 220].

Эволюция, пережитая английским белым стихом в эпохи королевы Елизаветы и короля Якова, от Марло до умершего в 1625 г. Джона Флетчера, и полностью охватившая период творчества Шекспира, была, по мнению Г.Г. Шпета, связана не только со «сменой вкусов, моды, поэтической конвенциональности», но и с происходившими идеологическими и социальными сдвигами [см.: 36, с. 224]. Исследователь проводил аналогию между эволюцией елизаветинской драматургии и эволюцией А.С. Пушкина-драматурга, неуклонно соблюдавшего цезуру после второй стопы в «Борисе Годунове», однако полностью отказавшегося от такого однообразия в «Маленьких трагедиях», отдав предпочтение подвижности и богатству форм [см.: 36, с. 220].

В одной из своих лучших филологических работ – «Комментарии к “Посмертным запискам Пиквикского клуба”» – Г.Г. Шпет обращал внимание на фрагмент начала главы XV романа Ч. Диккенса:

– Там ждут, – лаконически доложил Сэм.

– Именно меня, Сэм? – осведомился м-р Пиквик.

– Ему нужны исключительно вы, больше никто ему не нужен, как говорил личный секретарь дьявола, уволакивая доктора Фауста, – ответил м-р Уэлер
(пер. А.В. Кривцовой и Е.Л. Ланна) [41, т. 1, с. 233].

По замечанию Г.Г. Шпета, «поскольку речь идет об английской литературе, прежде всего вспоминается прекрасный *Фауст* Марлоу», где в концовке дьяволы уводят главного героя, а на сцене появляется Мефистофель, который, впрочем, «не произносит слов, которые цитирует Сэм» [42, с. 109]. Утверждая, что «едва ли Уэлер видел на сцене или читал эту пьесу» [42, с. 109], Г.Г. Шпет подводит к мысли о знакомстве героя с одной из английских пантомим первой трети XVIII в.

На стадии подготовительной работы Г.Г. Шпет принял активное участие в подготовке восьмитомного «Полного собрания сочинений» Шекспира, однако 5-ый том этого издания, вышедший первым в 1936 г. под редакцией С.С. Динамова и А.А. Смирнова, равно как и последующие тома, не содержал ни одного упоминания имени ученого, к тому времени уже находившегося в ссылке. Вместе с тем в семейном архиве Е.В. Пастернак сохранились впервые напечатанные в 2013 г. комментарии и примечания Г.Г. Шпета к целому ряду шекспировских произведений, первоначально готовившиеся в качестве справочного аппарата для «Полного собрания сочинений». В примечаниях к пьесе «Мера за меру» Г.Г. Шпет солидаризируется с мнением Эдмунда Керчевера Чемберса, автора вышедшего в 1930 г. в Оксфорде двухтомника «Уильям Шекспир: Исследование фактов и проблем» («William Shakespeare:

A Study of Facts and Problems»), что содержащийся во второй сцене I акта намек на венгерского короля вызван не текущими политическими событиями, а аллюзией из «Тамерлана Великого» Марло, где «речь идет о мире, заключенном и вероломно нарушенном “венгерским королем” Сигизмундом» [36, с. 420].

В письме Н.И. Игнатъевой, отправленном из Томска 13 марта 1936 г., ссыльный Г.Г. Шпет предлагал ей выйти на контакт с Мухомором <литературоведом, редактором издательства «Academia» А.М. Эфросом>, который поначалу высказывал чрезмерно восторженные похвалы переводам Г.Г. Шпета, а после репрессий в отношении последнего стал столь же чрезмерно преуменьшать их ценность, и убедить его, «что *Фауст* Марло уже в значительной части <...> сделан, и было бы вопиющим позором для его чести и высокого имени, если бы перевод этой трагедии был поручен другому лицу» [43, с. 402]. Дальнейшая судьба перевода «Трагической истории доктора Фауста», выполненного (полностью или частично) Г.Г. Шпетом, нам неизвестна.

После расстрела Г.Г. Шпета 16 ноября 1937 г. его имя надолго было вычеркнуто из истории отечественной науки, с конца 1980-х гг. к читателям стали возвращаться его философские работы, несколько позже – психолого-педагогические, культурологические исследования, избранные письма. Марло серьезно заинтересовал Г.Г. Шпета в последние годы жизни, незадолго до ссылки и гибели, в следствие чего многие его замыслы остались неосуществленными. Те минимальные материалы, что сохранились в текстах отдельных недавно опубликованных рукописей Г.Г. Шпета, в его переписке с А.А. Смирновым, позволяют говорить о том, что при благоприятном стечении обстоятельств Г.Г. Шпет мог бы стать одним из лучших переводчиков и исследователей творчества Марло.

*Марло в академических изданиях 1940–1950-х гг. – Труды
А.К. Дживелегова и Г.Н. Бояджијева*

Начавшееся в годы Великой Отечественной войны издание много-томной «Истории английской литературы» побудило исследователей елизаветинской драматургии обобщить те материалы, что были написаны в предыдущие десятилетия, причем сделать это на качественно новом уровне. Основная часть материалов, так или иначе касающихся творчества Кристофера Марло, была подготовлена для академического издания двумя исследователями – А.К. Дживелеговым и начинавшим свой путь в науке А.А. Аникстом; отдельные материалы и упоминания имени

Марло также принадлежали М.М. Морозову, что было рассмотрено ранее, М.Д. Заблудовскому*, Е.Я. Домбровской†.

К началу 1940-х гг. А.К. Дживелегов был уже широко признанным ученым, автором известных работ по истории театра, гуманистической культуре Возрождения, членом-корреспондентом АН Армянской ССР, заведовал кафедрой зарубежной литературы в ГИТИСе, однако в исследовательском плане его внимание привлекали преимущественно итальянская литература и культура (Данте, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Д.Боккаччо и др.) [об А.К. Дживелегове см.: 47]. В 1940 г. увидела свет его статья «Влияние культуры Италии на идеологию Марло и Шекспира» [48, с. 143–160], в 1941 г. была напечатана подготовленная в соавторстве с учеником Г.Н. Бояджиевым книга «История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года» [46], в которой А.К. Дживелегову принадлежали разделы об итальянском, немецком и английском театре, а Г.Н. Бояджиеву – о театре раннего средневековья, французском и испанском театре. В «Истории английской литературы», в числе прочего, А.К. Дживелегов был автором разделов, посвященных поэзии английского Возрождения (придворная поэзия [49, с. 302–306], Филип Сидни [50, с. 307–310], Эдмунд Спенсер [51, с. 310–315]), предшественникам Шекспира (изменение моралите под влиянием гуманизма и Реформации, Джон Хейвуд, античные влияния, театры и актеры, «университетские умы», Марло) [52, с. 316–379], театру и драме периода Реставрации [53, с. 231–256].

Рассматривая творчество Генри Говарда, графа Серрея, А.К. Дживелегов отмечал его заслугу в создании нерифмованного пятистопного ямба, которым он перевел в 1557 г. две песни «Энеиды», – «того самого белого стиха, который должен был непрерывно совершенствоваться в дальнейшем, пройти в драматургии путь от «Горбодука» до Марло и Шекспира и торжествовать свою величайшую победу в эпосе Мильтона» [49, с. 305]. Исследователь также проводил параллель между

* В главе, посвященной творчеству Бена Джонсона, М.Д. Заблудовский отмечал, что в елизаветинскую эпоху «не было сколько-нибудь установившейся теории драмы», поскольку «народная драма Марло, Кида, Шекспира отказалась от правил классицизма, но своей эстетической теории не создала» [44, с. 82].

† В главе, содержащей краткую характеристику личности и драматургического творчества Джорджа Чапмена, Е.Я. Домбровская указывала, что этот драматург, «как и Марло, был близок к знаменитому кружку вольнодумцев, главой которого был сэр Вальтер Рой»; после смерти Марло Дж. Чапмен завершил его неоконченную поэму «Геро и Леандр»: «Третья песнь этой поэмы полна намеков на Марло, к “свободному духу” которого Чапмен обращается с восторженным призывом» [45, с. 95]. Несколько ранее о принадлежности Джорджа Чапмена и Марло «к кружку Ролея», проповедовавшего «вольнодумные увлечения», писал и А.К. Дживелегов [46, с. 283].

творчеством Эдмунда Спенсера, ориентированным на «“избранных” аристократических читателей», и деятельностью его современников Марло и Шекспира, писавших для народа [см.: 51, с. 314–315], упоминал о приятеле Эдмунда Спенсера «педанте» Габриэле Гарвее, «который впоследствии испортил много крови Марло, Грину и Нэш» [50, с. 308]. Осмысливая моралите епископа Джона Бейля «Король Иоанн» («*Kyng Johan*», около 1548), А.К. Дживелегов воспринимал его в качестве «первого образца того жанра, шедеврами которого будут исторические хроники Марло и Шекспира» [46, с. 231; то же см.: 52, с. 319]. Вместе с тем Джон Бейль, по его наблюдению, еще не способен описывать правдоподобные характеры и действия, его герои обобщенно названы Духовенством, Дворянством, Гражданским Порядком, Истиной, Общинами и т.д., – новый «политический» подход сформировался только с появлением анонимных хроник «Славные победы Генриха V» («*Famous victories of Henri V*») и «Смутное царствование короля Иоанна» («*Troublesome Reign of King John*»), поставленных в 1588 г., когда на народной сцене уже «гремели политические монологи Марло в первенце его, “Тамерлане”» [52, с. 330]. А.К. Дживелегов также обращал внимание на то обстоятельство, что в 1560-х гг. «много “трагедий, комедий и интерлюдий” ставилось кентерберийскими школярами, среди которых питался школьной премудростью Кристофер Марло» [52, с. 324]. Несмотря на наличие в марловском творчестве отмеченных влияний и традиций предшественников, Марло в восприятии А.К. Дживелегова «поразительно оригинален», поскольку «не идет по чьим-нибудь следам, а ищет собственных путей, не исхоженных и отвечающих тем запросам, которые носят в воздухе» [52, с. 378].

С одной стороны, Марло – характерный представитель «университетских умов», ведущий «типично богемную» [52, с. 343] жизнь, но с другой – его никоим образом «нельзя равнять с остальными» [52, с. 342], ибо он – «великий зачинатель», создавший новую трагедию, способствовавший становлению и развитию «реалистического стиля Возрождения» [52, с. 361, 362], проявившегося в данном случае в торжестве «могучего реализма в изображении человека», а также во введении целого ряда новых технических приемов [см.: 46, с. 279]. И все же поначалу определяющим в этой группе было влияние Джона Лилли, с которым Марло, наряду с Томасом Кидом, стал конкурировать только со второй половины 1580-х гг. («влияние Лилли <...> не успело принести больших плодов, потому что на арену драматургии буйно выступил в окружении своих титанических образов Марло, а рядом с ним <...> выдвигался Кид» [46, с. 262–263]); именно к Томасу Киду, а не к Марло восходят, по

указанию А.К. Дживелегова, и «композиционное мастерство елизаветинской драматургии», и «умение драматурга показывать развитие характера вместе с развитием действия», и «самая идея мести как движущей пружины драматического произведения», и образ «драматического злодея и “макиавеллиста”», впервые созданный в «Испанской трагедии» Кида (образ Лоренцо) и впоследствии воспроизведенный Марло в «Мальтийском еврее» (образ Вараввы) [см.: 52, с. 350].

Исследователь утверждал, что «Кид, как и Лилли, и в еще большей мере Марло, наметили основные проблемы елизаветинской драматургии» [52, с. 351], тогда как все остальные лишь шли по их пути, имея единичные заслуги. Так, у Роберта Грина отмечалось умение создавать «монологи белыми стихами в стиле Марло», в особенности проявившееся в драме «Альфонс» («The Comical historie of Alphonsus King of Spain», 1587), написанной «под свежим впечатлением “Тамерлана” Марло» (в обоих пьесах главный герой считал целью всей жизни достижение мирового господства) и выдававшей «безуспешное стремление найти секрет победного пафоса Марло» [52, с. 355]. Роберт Грин в «Альфонсе» и в «Неистовом Роланде» («The Historie of Orlando Furioso», 1588) хотел вывести на сцену «такие же сверхчеловеческие фигуры, как Тамерлан, Фауст, Варавва у Марло», однако это ему не удалось: «Титаны Марло – живые люди со всеми реальными свойствами человеческой природы, только поданные в крупном плане. Грин в этих первых своих пьесах показывает такие же титанические фигуры, но лишенные реальной человеческой психики: они больше манекены, чем люди» [46, с. 263]. В дальнейшем Роберт Грин стремился избежать в творчестве «опасного влияния Марло», «беспомощно-восторженного» [46, с. 263] подражания современнику, отказался от заполнения пьес описаниями деяний лишь одного героя, – марловская традиция, перестав быть для него определяющей, обошла стороной концепцию сюжета, его развитие: «“Бэкона” <пьесе «Монах Бэкон и монах Бонгэй» («The Honorable Historie of frier Bacon and frier Bongay», 1589)> Грину подсказал «Фауст» Марло, и это заметно во многом. Но многое в пьесе показывает также, что Грин как поэт и драматург стал более зрелым и самостоятельным. Его белый стих теперь свободнее, гибче, теплее по тонам. Он часто разнообразится рифмой» [52, с. 356].

В мировоззрении Марло А.К. Дживелегов акцентировал «его атеизм, его политическое вольнодумство в сочетании с его безумной смелостью, с горячностью в высказывании своих мнений и с огромным поэтическим талантом» [46, с. 260]. Атеизм в эпоху раннего Возрождения был несколько иным, нежели в более поздние периоды развития общества, и вполне мог ограничиться попытками «рационалистского

истолкования отдельных мест священного писания» [52, с. 364], воспринимавшимися как опасное вольнодумство. В сознании А.К. Дживелегова сформировался образ безрассудного, дерзостно-смелого Марло, зовущего к великим целям, присваивающего себе право «вызывающим тоном» проповедовать свои идеи, облекать их в «нарочито боевые формулировки» и при этом совсем не сознающего опасности своего образа действий, тех мыслей, что «бьют не только по догматам пуритан, но и по устоям епископальной церкви», смыкаются с критикой политической системы [см.: 52, с. 367]. Воспринимая идеологию Марло как «самую радикальную ветвь английского гуманизма», распространившую на области политики и религии учение о свободе человека, А.К. Дживелегов подчеркивал определявшие особенности стиля романтические настроения драматурга («неспокойное, страстное, кипящее творчество делало Марло воплощением «бури и натиска» в английской драматургии»), его доктрину о способности личности к бесконечному совершенствованию, образы титанов-бунтарей, внушающие людям веру в собственные силы, наконец, «критическое отношение к монархии», которое «подсказывало ему и вольнодумные мысли его героев, и пафос их словесного выражения» [52, с. 371].

В «Тамерлане Великом», «Трагической истории доктора Фауста» и «Мальтийском еврее», вполне характеризующих необузданность романтического пыла и дерзаний их автора, А.К. Дживелегов усматривал тематическое единство, заключавшееся в сосредоточении всего действия вокруг темы власти: «Ученик Макиавелли словно перебирает все способы, при помощи которых можно добиться власти. А добившись власти, использовать ее по-всякому» [46, с. 261]. Для Тамерлана источником власти становятся завоевания, для Фауста – наука, для Вараввы – богатство. Подняться на вершину всемогущества Тамерлану помогают несокрушимость воли, фанатическая убежденность в своем мессианском предназначении, беспредельная свирепость и беспощадность, колоссальность ума, ориентированного не только на победоносные войны, но и на постижение высокого, чувственно-эмоционального начала: «Ему доступно понимание культуры, его интересуют науки, он полон самыми нежными порою человеческими чувствами» [46, с. 260]. Идея Тамерлана утопична, но ради ее осуществления он готов на все – «снаряжает поход за походом, покоряет царство за царством, разрушает город за городом», – и никто и ничто не может остановить его, ибо «он не боится ни людей, ни богов» [52, с. 368]. Пылко и красноречиво представляя Тамерлана как сверхчеловека, олицетворение всеподавляющей стихийной силы, стремящейся к завоеванию господства над вселенной,

Марло, по мнению ученого, искал в его делах «примеры для дерзаний современников» [46, с. 260].

Наука как источник власти становится, на взгляд А.К. Дживелегова, центральным началом в «Трагической истории доктора Фауста», представившей своеобразный апофеоз научных исканий, утопическое стремление к идеалу «всечеловеческого активного счастья» [52, с. 372], раскрывшей отвечающую гуманистическим идеалам диалектику жизни героя, в центре которой оказывалось *знание* – «борьба за знание, радость обладания знанием, отчаяние, что вместе с ним погибнет единственный в своем роде кладезь знания» [52, с. 371]. В стремлении Фауста к полноте научного знания, постижению всех тайн природы проявились не тяга к чистой науке, к обретению возможности радоваться в кабинетной тиши результатам исследований, но свойственное титанам желание посредством знаний повелевать миром. Так же и Варавве в «Мальтийском еврее» богатство нужно «не как мертвый капитал, которым можно любоваться, перебирая в сундуках сокровища» [46, с. 261; то же см.: 52, с. 369], но как гарантия осуществления любого замысла, в том числе и самого преступного, беспощадного, чуждого сострадания к людям.

В ранних пьесах («Тамерлане Великом», «Трагической истории доктора Фауста») Марло был поглощен созданием центрального образа, призванного передать основную идейную нагрузку (а «идеи для него были важнее всего» [52, с. 367]), совершенно не заботясь об организации драматического сюжета по принципам целесообразности: «Сцены бегут одна за другой в определенном порядке, но если бы, – разумеется, после экспозиции, – их последовательность изменилась, зритель бы этого не почувствовал. Ибо их сцепление не определяется внутренней логикой событий» [52, с. 367]. В отличие от этих произведений «Мальтийский еврей» – «правильно организованная пьеса с закономерно разворачивающимся сюжетом» [52, с. 375], представляющим логическую последовательность сложных, но вместе с тем стройно представленных событий. Если облики Тамерлана и Фауста не претерпевают каких-либо изменений с развитием действия, заслоняя своей масштабностью весь ход событий («За Тамерланом и Фаустом сюжет как-то стусевывается, ибо помимо них сюжет пуст» [52, с. 374]), то иным видится А.К. Дживелегову облик Вараввы, трансформирующийся в процессе движения событий, меняющийся вместе с развитием действия.

Поднимая общественно значимые вопросы, обращаясь к проблемам нации, власти, патриотизма, Марло уже в «Тамерлане Великом» провозглашал «идеи, которые <...> были “вызовом миру”» [52, с. 368], причем акцентировал именно идеи и поэтическую выразительность слова,

признавая, что для трагедии «не требуются ни рифмованные стихи, ни чередование смешного с серьезным» [52, с. 368]. Марло в своих трагедиях словно перебирал методы, при помощи которых можно достичь безраздельной власти: в «Тамерлане Великом» – феодальный, в «Трагической истории доктора Фауста» – гуманистический буржуазный, в «Мальтийском еврее» – макиавеллистический [см.: 52, с. 369].

Трезвый реализм Макиавелли, его атеистические взгляды, восприятие религии как детской игрушки, уверенность в том, что власть захватывается и сохраняется только посредством силы, а политика изначально чужда морали, встретили одобрение Марло, который принялся «с едва скрываемым сочувствием» [52, с. 370] популяризировать его учение в длинном прологе к «Мальтийскому еврею». Это произведение Марло осталось, на взгляд А.К. Дживелегова, едва ли не единственным примером распространения макиавеллевой мудрости в елизаветинской драматургии. Начавшаяся вскоре активная борьба с малейшими отголосками учения Макиавелли, сопровождавшаяся отождествлением его с атеизмом, привела к тому, что сочувствие ему стало опасным для жизни; напротив, порицание макиавеллизма воспринималось как признак благонадежности и благонамеренности: «Макиавелли после Марло <...> в <...> пьесах <...> упоминается многократно, но всегда либо в ироническом тоне, либо в сопровождении ругательств; очень обычны злобные каламбуры из его имени (Mach-evil, Machavil, Mitchel-Wylie, Match a villain). Все «макиавеллисты» в английских пьесах – типы отрицательные. Лоренцо у Кида, Атекин у Грина, Яго, Эдмунд и – самый типичный из «макиавеллистов» – Ричард III, который у Шекспира («Генрих VI», часть III) чувствует себя таким мастером этого сорта политического мастерства, что «губителя» Макиавелли считает «школьником» по сравнению с собою» [52, с. 370].

Интересной представляется проведенная А.К. Дживелеговым параллель между титанизмом Марло и титанизмом Ф.Рабле: если последний создавал гротескных великанов, то первый – внешне обычных людей, превышающих все вокруг не своими размерами, а «своими страстями, своими дерзаниями, опьяненностью своими мечтами» [52, с. 372], в конечном итоге – своей патетикой. Даже Тамерлан, красноречиво мотивирующий свои поступки, любящий и умеющий говорить, чтобы убеждать, напоминает исследователю более гуманиста, нежели пастуха или властителя: «Он красноречив каким-то вдохновенным красноречием, то грозно рокочущим, то нежно разливающимся, смотря по тому, на кого низвергаются водопады его речей, на Баязета или на Зенократу. В них много риторики, но они всегда полны смысла» [52, с. 372]. Фауст, исполненный страсти к всеобъемлющему знанию, готовый для постижения «если не

непостижимого, то хотя бы непостигнутого» пойти на сделку с Мефистофелем, но в то же время сомневающийся в правильности своего поступка, переживающий определенную внутреннюю борьбу, предстает, по мнению А.К. Дживелегова, «гуманистом, влюбленным в знание и готовым на все жертвы во имя знания»; также исследователем отмечен монолог Фауста «о тысяче кораблей», оцениваемый в качестве «одного из поэтических перлов всей елизаветинской драматургии» [52, с. 373].

Анализируя «Мальтийского еврея», А.К. Дживелегов пришел к констатации внутреннего противоречия между двумя первыми и тремя последними актами этой трагедии, которые он попытался объяснить позднейшими неумелыми вмешательствами в марловский текст: «Образ Вараввы в первых двух актах — цельный, убедительный. В трех последних он весь испачкан кричащими мелодраматическими красками, как гениальная картина — кистью посредственного реставратора» [52, с. 373]. Незаурядный человек, крупный и удачливый делец Варавва, возмущенный от повседневных обид, «потрясает в гневном исступлении тем оружием, которое равняет его с его последователями», «бросает дерзкие вызовы миру, в котором он живет, несправедливому и хищному», «лелеет <...> свою утопию: мысль о победе над этим миром силою золота, объединенною с хитростью и лукавством» [52, с. 373]. В первых двух актах Марло успешно решает задачу не только раскрытия образа Вараввы, но и примирения с ним читателя и зрителя, однако с концом второго акта настоящий Варавва уходит, вместо него появляется мелодраматический злодей, действия которого «теряют порой даже элементарную психологическую правдоподобность» [52, с. 374]. Тем самым можно говорить об убежденности А.К. Дживелегова в том, что текст последних актов «Мальтийского еврея» был переработан неизвестными позднейшими драматургами в ту новую эпоху, когда уже активно шла борьба с макиавеллизмом: «Подлинный макиавеллист превращается в карикатуру на макиавеллизм, в духе Тернера и Шерли» [52, с. 375].

Говоря о пьесе «Дидона, царица Карфагена», написанной в соавторстве Кристофером Марло и Томасом Нэшем, А.К. Дживелегов констатировал, что «доля <...> участия» Т. Нэша в создании «Дидоны» неясна и вполне могла ограничиться подготовкой к печати произведения, оставшегося неоконченным вследствие внезапной смерти автора [см.: 52, с. 360]*. Так же, по мнению исследователя, не формирует

* Ср. еще одно суждение А.К. Дживелегова в том же издании: «Доля Нэша, поставившего свое имя рядом с именем Марло на обложке, не поддается определению» [52, с. 363]. В более ранней работе А.К. Дживелегов выражал свою позицию конкретнее, из чего можно судить, что она претерпела некоторую трансформацию: «Доля участия Нэша в “Дидоне” Марло едва ли велика» [46, с. 264].

представления о Марло и пьеса «Парижская резня», сохранившаяся лишь в неудовлетворительной «пиратской» записи, в которой «только некоторые тирады Генриха Гиза, главного ее героя, дают понять о том, что в его образе Марло хотел продолжать анализ той же страсти, что и в первых трех пьесах <в «Тамерлане Великом», «Трагической истории доктора Фауста» и «Мальтийском еврее»>, – жажды господства» [46, с. 261]. Гораздо сильнее дар Марло как «одного из самых крупных поэтов Англии» проявился в поэме «Геро и Леандр», при создании которой драматург «словно хотел попробовать, как будут звучать лирические струны его арфы, как будет литься мелодия любви», и в конечном итоге смог найти «новый, свежий родник вдохновений» [52, с. 377].

Представляя «Эдуарда II» в качестве наиболее зрелого в плане художественном, но не в плане идейном, произведения Кристофера Марло, А.К. Дживелегов отмечал великолепную внешнюю отделку этой пьесы, гармоничность, уравновешенность, размеренность описаний, превосходность композиции, тщательность прорисовки образов, отсутствие нагромождений фактографических материалов, традиционно свойственного творчеству Марло стремления к немедленному излиянию чувств и эмоций, представления центральной фигуры титана, заслонявшего собой всех остальных действующих лиц, как бы становящихся его бледной тенью. В этом произведении основным героем оказывается Эдуард II, «один из самых незадачливых английских королей, человек, лишенный воли, характера и настойчивости, преданный противоестественным страстям» [46, с. 262]. Поначалу этот образ вызывает отвращение «взбалмошностью, развращенностью, капризным эгоизмом, полным пренебрежением к интересам государства», однако постепенно «разбитый, затравленный, лишенный любимцев, захваченный врагами» он начинает вызывать сочувствие и сострадание, причем «мастерство, с каким Марло добился этой последовательной смены впечатлений, поистине изумительно» [52, с. 377].

Среди прочих персонажей также нет титанов, даже соперник короля Мортимер «изображен у Марло сдержанно, гораздо более скупыми красками, чем Тамерлан и Варавва» [46, с. 262]. Мортимер, скупаемый честолюбием и любовью к Изабелле, представлен у Марло даровитым, незаурядным, сильным человеком с неукротимой энергией, направленной, однако, на удовлетворение низменных инстинктов – коварства, мстительности, жестокости; его антиподом А.К. Дживелегов считал брата короля Кента, стремившегося быть справедливым, искавшего правых путей, не боявшегося возражать мнению большинства: «Марло удалось изобразить этот своеобразный практический гуманизм Кента, эту чистоту его чувств

с такой правдой и с такой яркостью, что образ останется одним из самых обаятельных во всей елизаветинской драматургии» [52, с. 377].

Все герои пьесы Марло — «живые люди», образы которых развиваются параллельно сюжету, постепенно раскрываются под влиянием событий, причем промежутки между событиями в зависимости от необходимости растягиваются или, напротив, сжимаются. Действия персонажей обусловлены психологическими мотивами, в целом отвечающими концепции марловского произведения, в котором, в отличие от «Тамерлана Великого» и «Трагической истории доктора Фауста», нельзя изменить порядок сцен, ибо «это сейчас же искривило бы характеры действующих лиц и нарушило бы правильно организованное движение трагедии» [52, с. 376]. Если в прежних пьесах Марло женские образы «крайне бледны», то в «Эдуарде II» королева Изабелла прорисована вполне выпукло и выразительно как «человек с кипучими страстями, пылкая женщина, не легко себя отдающая, но привязывающаяся беззаветно» [52, с. 376]. На примере «Эдуарда II» А.К. Дживелегов считал нужным говорить о наступлении творческой зрелости Марло, периода, когда он «постепенно успокаивался от бурных дерзаний, в которых захлебывался раньше, <...> начинал чувствовать свою силу и учился господству над материалом» [46, с. 262].

Творчество «университетских умов», твердо установившее некоторые элементы новой эстетики, сформулировало и иные требования к драматическому произведению, которое, вне зависимости от содержания, должно было, по наблюдению А.К. Дживелегова, «показать реальные человеческие фигуры, хотя бы поставленные в самую фантастическую обстановку», представить «убедительное развертывание сценической интриги», воссоздать сцены из жизни народа, содержать в себе ряд внешних литературных особенностей, «среди которых белый стих Марло стоял на первом месте» [46, с. 265]. Если у драматургов прежнего времени белый стих был «удивительно скуден» («однообразно текли одинаковые по построению, все почти с мужскими окончаниями, разделенные канонической цезурой безжизненные стихи» [46, с. 262; о том же см.: 52, с. 378]), то у Марло достиг гибкости, звучности, музыкальности, наконец, способности глубинного выражения мыслей и чувств: «В его белые стихи любая мысль укладывается свободно, она течет из стиха в стих, не задерживаясь, достигая иногда огромной мелодической силы» [46, с. 262]. Покончив с отрывистым стихом-фразой, традиционной цезурой и однообразными мужскими окончаниями, Марло «сделал стих орудием мысли и страсти, дал ему волю течь свободными периодами, не задерживаясь ни на цезуре, ни на окончании» [52, с. 378]. Помимо отмеченных особенностей, успех Марло А.К. Дживелегов объяснил

«титанизмом его образов, который так много говорил партеру театра», а также проповедуемыми в пьесах антирелигиозными и демократическими идеалами [см.: 46, с. 262]. Отказавшись идти, вслед за Томасом Кидом, «по сенекианской тропе», Марло поставил перед собой проблемы, особенно значимые для раннего Возрождения, среди которых – «освобождение личности, ее безграничный умственный рост, ее моральная свобода, ее эмансипация от религии» [52, с. 379]. Именно он, по наблюдению А.К. Дживелегова, и утвердил английскую трагедию в том виде, в каком принял ее весь мир, отдав должное Шекспиру: он освободил трагедию от единств, от условностей, не побоялся показать на сцене «людей, обуреваемых страстями, увлекаемых титаническими порывами и безбрежными мечтами, в которых трепещет дух гуманизма» [52, с. 379].

Рассматривая влияние Марло на Шекспира, А.К. Дживелегов закономерно признавал, что Шекспир «начинал не на пустом месте <...>, все, что было плодом бурного творчества Марло, было им хорошо усвоено», в частности, у Марло он «учился работе над белым стихом», воспринял «умение распределять материал в пьесе и сложное искусство лепки фигур, таких, которые при всей грандиозности были наделены реальными человеческими свойствами» [46, с. 274], а также взял саму идею гуманистической проблемной драмы [см.: 52, с. 379]. Характеризуя Марло как «подлинного создателя ренессансной драмы, подлинного учителя Шекспира» [46, с. 259], творчество которого стало своеобразной связующей нитью между старой драматургией и Шекспиром, исследователь проводил рубеж не между Марло и Шекспиром, а между старой драматургией и Марло. Однако при этом он сознавал, что Марло и Шекспир – совершенно разные люди: начиная с гражданских убеждений («Шекспир не республиканец, как Марло <...>. Он – монархист, но его монархизм критический» [46, с. 271]) и заканчивая творческими принципами, проявившимися, например, в категоричном отказе Шекспира от марловской статики, раскрытии образа «в клубке событий, наполняющих сюжет» [46, с. 276]. Отмечая отсутствие «положительных указаний», способных подтвердить личное знакомство Марло и Шекспира, их соавторскую работу при создании «Тита Андроника» и «Генриха VI», А.К. Дживелегов оценивал в качестве неоспоримого лишь то обстоятельство, что «Шекспиру были известны пьесы Марло» [52, с. 366].

В послешекспировской драматургии внимание А.К. Дживелегова привлекала фигура Томаса Хейвуда, который, вслед за великими предшественниками, обращался к историческим сюжетам (например, в драме «Эдуард IV»), но делал это «совершенно по-иному, чем <...> Марло и Шекспир», выдвигая на первый план «не большие политические

проблемы, а эпизоды частной жизни и судьбы маленьких людей» [46, с. 285]. Обращаясь к театру и драме эпохи Реставрации, А.К. Дживелегов описывал деятельность драматурга Джона Драйдена и сообщал, что он, в числе прочего, «переделывал и приспособлял для сцены пьесы елизаветинских и более старых драматургов» [53, с. 236], в частности, переделал в трагедию «Герцог Гиз» («The Duke of Guise», 1682) трагедию Кристофера Марло «Парижская резня». Основной причиной появления подобных переделок исследователь считал то, что в эпоху Реставрации «ренессансный репертуар <...> казался чересчур грубым», требующим корректировки: «Конечно, нельзя было зачеркнуть начисто произведения таких блестящих драматургов, как Бен Джонсон, Деккер, Хейвуд, Вебстер, не говоря уже о Марло и Шекспире. Но поставить их на сцену во всей их свободной непосредственности, со всем их пафосом и гуманистической насыщенностью тоже было нельзя» [46, с. 415]. При анализе тенденций развития немецкого театра XVII в. А.К. Дживелегов характеризовал выступления в Германии бродячих английских комедиантов, указывая на использование в их репертуаре ряда пьес авторов дошекспировского времени, в частности, Кристофера Марло [см.: 46, с. 398].

Упоминания о Марло также содержатся в статьях, подготовленных для академической «Истории английской литературы» А.А. Аникстом, в ту пору молодым кандидатом наук, ставшим уже во второй половине 1950-х гг. одним из ведущих отечественных ученых-англистов, чьи труды о шекспировской эпохе до настоящего времени имеют колоссальное научное значение. Во введении к разделу «Литература эпохи Возрождения» он предлагал вести историю «так называемой “елизаветинской” литературы <...>, ознаменованной именами Спенсера, Марло, Шекспира, Бена Джонсона» с разгрома Непобедимой Армады [см.: 54, с. 265], называл Марло в числе «наиболее выдающихся» английских авторов, выдвинутых эпохой Возрождения, ставшей «золотым веком английской литературы» [54, с. 266]. Характеризуя деятельность представителя раннего английского гуманизма Джона Колета, А.А. Аникст высоко оценивал созданные по его системе «грамматические школы», в которых получили начальное образование многие английские писатели и деятели культуры, в т. ч. и Кристофер Марло [55, с. 276]. Обращаясь к содержанию книги Исаака Уолтона «Искусный рыболов, или Досуг склонного к размышлениям человека» («The Compleat Angler or the Contemplative Man's Recreation», 1653), исследователь указывал на «изрядную начитанность» самого рыболова и окружающих его людей, например, молочницы, поющей песенку из Марло [см.: 56, с. 159]. В главе, посвященной Дж. Мильтону, А.А. Аникст называл Марло в числе авторов, на чьи

«образцы стиля» [57, с. 199] опирался Дж. Мильтон, вспоминал о белом стихе, который был «развит и усовершенствован Марло» [57, с. 200], а также соотносил образы марловского Фауста и Евы из «Потерянного рая» Дж. Мильтона: «В Еве, которая ради познания решается рискнуть своим блаженством и будущим всего человечества, есть нечто очень родственное замечательному образу, созданному гуманистом и атеистом Марло, чей Фауст, ради достижения знания и господства над миром, жертвует загробным блаженством и продает свою душу дьяволу» [57, с. 192]. В близости двух этих образов ученый усматривал «свидетельство тесного духовного родства Мильтона с гуманизмом Возрождения» [57, с. 192].

После смерти А.К. Дживелегова в 1952 г. его исследования были продолжены Г.Н. Бояджиевым. В частности, перерабатывая для первого тома «Истории западноевропейского театра» под редакцией С.С. Мокульского материал А.К. Дживелегова об итальянской трагедии эпохи Возрождения из соавторской книги 1941 г. «История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года», Г.Н. Бояджиев дополнил рассказ о первой итальянской трагедии «Софонисба» (1515), написанной белым стихом ломбардским гуманистом Джан-Джорджо Триссино, рассуждением о том, что этот опыт, предшествовавший стихотворным трагедиям Лудовико Ариосто, «получил дальнейшее развитие не только в Италии, но и далеко за ее пределами»: «Марло, Шекспир, Шиллер пошли по этому пути» [58, с. 185].

Называя Марло «истинным родоначальником английской ренессансной драмы и прямым предтечей Шекспира» [59, с. 306], Г.Н. Бояджиев из всего творчества драматурга особенно выделяет его «первенца» — трагедию «Тамерлан Великий». Эта трагедия, появившаяся в условиях, когда зрителей более не удовлетворяли «балаганские радости и восторги мистериальных представлений», долгое время представлявшие собой средоточие социального опыта, когда возникало желание «видеть и переживать такие истории, в которых были бы ощутимы свободная поступь новой эпохи, сила нового человека» [60, с. 72], открыла, на взгляд исследователя, новый период в истории английского театра и во многом способствовала выработке «действенной динамической формы для выражения и популяризации <...> идеалов и образов» [59, с. 309]. Величие Тамерлана подчеркнуто приданием ему черт «легендарного богатыря», способного собственными силами, благодаря действенной воле, энергии, темпераменту, уму и динамике мысли, а также благодаря неотделимости от «народной рати», подняться с социальных низов на вершину «иерархии жизни». Г.Н. Бояджиев справедливо акцентирует то обстоятельство, что для Марло не существенны ни

исторический образ, ставший прототипом его центрального драматического героя, ни реальные события далекого прошлого, — «картина грандиозной перестройки мира», подчеркнутая эпически-возвышенной стилистикой, была призвана «представить новое время в его исторической значимости» [59, с. 307–308], подчеркнуть неотделимость двух начал — трагически величественного и жестокого. Победы Тамерлана имели современное звучание и для зрителей марловской трагедии, радовавшихся торжеству нового человека, «вырвавшегося на широкий простор жизни и осознавшего свою духовную силу», пришедшего к нарочитому самовозвеличиванию, которое, однако, не только не осуждается драматургом, но и приобретает в новых исторических условиях символический смысл: «...только осознав себя “титаном”, человек способен вырваться из-под опеки бога, стать владыкой мира, обрести право на свободу» [59, с. 309]. Таким образом, Марло в «Тамерлане Великом» впервые представил «образ титанической раскрепощенной воли и мощного свободного духа» [60, с. 72].

Вместе с тем в понимании Г.Н. Бояджиева образ Тамерлана не статичен, а развивается в определенной динамике. Сокрушая властителей, Тамерлан, на взгляд ученого, постепенно превращается в деспота, его черты обретают «сугубо мрачную окраску», причем позитивный образ Тамерлана «подрывается» не прямым осуждением его поступков, а образной системой концовки трагедии, ее перенасыщенностью «метафорами гибели и разрушения» [59, с. 310]. Однако Тамерлан по-прежнему остается для Марло великим, во многом благодаря силе воли, что приводит Г.Н. Бояджиева к интересным рассуждениям о специфике гуманизма Марло: «Лишь позже гуманизм придет к тому, что доблесть, не окрыленная идеалом, и безудержная свобода — губительны. Марло в первой своей трагедии таких выводов не делает. Его гуманизм, выражаясь в прославлении силы и величия человека, не несет в себе гуманности как высокой цели деяний героя» [59, с. 310].

Видя в «Тамерлане Великом» «явственный оттенок эпической описательности», в целом характерный для ранней ренессансной драмы, Г.Н. Бояджиев отмечает несколько иное воздействие драматического сказа в сравнении с драматическим происшествием: «...в сказе момент непосредственного сопереживания уступает место поэтическому видению, при котором описанное (и даже происходящее) событие воспринимается как далекая и грозная легенда, потрясающая, но не ранящая души зрителей» [59, с. 308]. С одной стороны, это «расслабляло действие и окрашивало его элементами архаики» [59, с. 308], но с другой — обогащало английскую драму сразу в нескольких направлениях — «принципом широкого охвата исторической тематики, крупной лепкой характеров, возвышенной

поэтической речью» [59, с. 309]. Сближение с эпическим повествованием Г.Н. Бояджиев усматривал и в композиции «Мальтийского еврея» в эпизоде отравления монашек Вараввой (герой только успевает послать для них яд, как буквально через несколько стихов поступает весть об их отравлении); ученый считал, что подобный темп событий, «возможный в рассказе, не допустим на сцене, требующей хотя бы минимальной иллюзии реальности сценического времени» [59, с. 311].

Столь же несовершенными, как и «Мальтийский еврей», представлялись Г.Н. Бояджиеву и другие пьесы Марло. В «Трагической истории доктора Фауста», призванной показать величие устремленной к познанию человеческой мысли, отвергнуть рабское подчинение вышней воле и аскетизм, ученый видит прежде всего яркие буффонские краски, приведшие к смычке философской трагедии с народным фарсом. Противоречив и сам Фауст: будучи «натурой избранной, возвышающейся над своим окружением», он, однако, «не аристократ духа», «в его характере сохраняются демократические черты» [59, с. 311]. Г.Н. Бояджиев подчеркивал, что раскрепощенность сознания Фауста, ограничивавшаяся лишь его личным самоутверждением, не спасала его от трагического финала — от тягостного одиночества, потери веры в себя и в свои возможности, и приходил к выводу, что у Марло как «первого мыслителя английской сцены» еще не было стремления «познать противоречия своего времени» [59, с. 311]. Именно это стремление, в значительной мере шедшее вразрез с нарочитой эмоциональностью Марло, его склонностью к гиперболам, к вычурности описаний, оказалось, на взгляд ученого, характерным для шекспировских трагедий. И только в последнем своем произведении — «Эдуарде II» — Марло, покинув «сферу легендарных сюжетов» [59, с. 311], преодолев тенденции драматического сказа, обратившись к материалу не столь давней английской истории, изложенному «простым и сдержанным языком» [58, с. 312], смог отчасти приблизиться к раннему Шекспиру.

Как видим, труды А.К. Дживелегова, увидевшие свет в 1940-х — начале 1950-х гг., во многом содержали новые подходы к осмыслению марловской драматургии. Исследователь акцентировал тему власти как основополагающую для трех произведений английского автора — «Таммерлана Великого», «Трагической истории доктора Фауста», «Мальтийского еврея», в каждом из которых формулировался свой подход к достижению господства: феодальный — через завоевания, гуманистический буржуазный — посредством науки, макиавеллистический — при помощи золота. Впервые в отечественной филологической науке А.К. Дживелеговым было осуществлено сопоставление титанизма Марло, представлявшего внешне обыкновенных людей, поднимавшихся над другими

людьми своими великими страстями, дерзаниями и мечтами, и титанизма Ф. Рабле, создававшего образы гротескных великанов. Также исследователь предложил свою трактовку «Мальтийского еврея», высказав предположение, что эволюция образа Вараввы – от в целом симпатичного героя к преступнику, вызывавшему лишь отвращение, – была связана с позднейшими внешними вмешательствами в содержание трех последних актов трагедии, вызванными трансформацией восприятия макиавеллизма в сторону его полного неприятия. «Эдуард II» оценивался А.К. Дживилеговым как произведение, зрелое в художественном, но не в идейном плане, появление которого свидетельствовало об ослаблении «бури чувств» драматурга, сопровождавшемся совершенствованием умения хорошо владеть материалом, создавать образы во всей их противоречивости и многоплановости. После смерти А.К. Дживилегова его научное направление, связанное с изучением истории западноевропейского театра, получило развитие в трудах другого видного ученого – Г.Н. Бояджиева, который, впрочем, не столь глубоко интересовался творчеством Марло. Из суждений Г.Н. Бояджиева вызывают интерес его попытка представить первую трагедию Марло «Тамерлан Великий» как вершину творчества драматурга, а также его полемика с учеными-предшественниками, вызванная желанием доказать, что образ Тамерлана не статичен и находится в постоянном развитии на протяжении всей марловской пьесы.

*Г.М. Козинцев о Кристофере Марло:
в поисках драматического героя*

Режиссер Г.М. Козинцев, прославившийся постановками пьес Шекспира в театре и их экранизациями в кино, оставил интересные наблюдения о Марло и его творчестве в цикле публицистических заметок «“Отелло”» [61, с. 147–174], опубликованном в «Шекспировском сборнике» 1947 г., выпущенном Всероссийским театральным обществом. Он воспринимал творчество Марло как своеобразный символ «буйной молодости» новой исторической эпохи, того времени, когда люди могли себе позволить давать «слишком много воли своему уму»: «Языческий восторг перед возможностями человека сменялся интересом к ценам на мировом рынке. Человека начали мерить количеством принадлежащих ему голов скота, штук сукна, десятин земли. <...> Кончался век поэзии. Наступал век прозы» [61, с. 152]. Именно поэтому гибель Марло закономерна и своевременна, он не должен был пережить тот срок, что был отведен для «молодости» века, для «богохульного пира на могиле средневековья»: «Герой Возрождения должен был

погибнуть в этом веке. Он был последним поэтом, пытающимся продолжать жить в мире прозы» [61, с. 152].

В качестве главных добродетелей марловских героев Г.М. Козинцев называл «изобилие чувств и неукротимость мыслей», в качестве основных черт, определяющих их величие, – «буйство желаний и неистовство их удовлетворения», «страсть, превышающую действительность, и волю, не знающую преград» [61, с. 151]. Г.М. Козинцев так характеризовал титанизм трагических героев Марло на примере Тамерлана: «Он появлялся перед потрясенной толпой, громяхая богохульными проклятиями, по мановению его руки сжигали города, лились реки крови, рушились царства, и он, новый языческий бог, вызывал на поединок смерть» [61, с. 151]. Каждый поступок Тамерлана выдавал в нем сверхчеловека, который ничего не боится и которого не способны остановить никакие преграды и трудности: «Пленные цари, запряженные в колесницу, везли его по объятой пламенем земле. Когда умерла его возлюбленная, он хотел прорубить мечом землю и прыгнуть в преисподнюю. Он велит насыпать валы выше облаков, поставить на них пушки и стрелять по сияющему дворцу солнца» [61, с. 161]. Таков же и Фауст, для которого не существует ни границ дозволенного, ни морально-этических норм, ни «потолка достигаемого», поскольку «все может завоевать человек», «все принадлежит его неукротимой смелости» [61, с. 151].

В датированной 27 ноября 1943 г. режиссерской экспозиции спектакля Академического театра драмы им. А.С. Пушкина по пьесе Шекспира «Отелло», текст которой увидел свет в 1982 г., Г.М. Козинцев характеризовал нового возрожденческого героя «с неистовством чувств, с буйством плоти», не знающего преград в осуществлении своих желаний, и акцентировал, что «новый герой появился впервые у Марло» [62, с. 452], – это был его Тамерлан, запрягавший в колесницу царей.

В рабочих тетрадях, которые Г.М. Козинцев вел в 1940–1973 гг., сохранилась интересная запись от 27 апреля 1955 г., сделанная под впечатлением от «Мальтийского еврея» Марло, представившего образы двух «злодеев» – Вараввы и его слуги: «Если слуга насквозь условен и отрицателен, то в Варавве уже вся новая поэтика. Слуга – театральная фигура злодея. <...> Варавва – целиком поэзия» [63, с. 212]. Отмечая, что Варавва «не более корыстолюбив, чем Яго – честолюбив», Г.М. Козинцев усматривал основу его поступков не в стремлении к достижению практической цели, а в отрицании, пафосном и прекрасном нарушении «всех человеческих и божеских законов» [63, с. 212], приводившем к своеобразному «переходу через черту» [63, с. 213], действию по принципу *один против всех*. При чем страсть Вараввы к «всеобладающему

богатству» ставится в один ряд со стремлением Тамерлана к власти, а Фауста — к знаниям, не соотносясь «с обычной в этом типе скупостью» [63, с. 213]. Золото необходимо Варавве лишь как возможность осуществления иного стремления — «к нарушению законов и морали» [63, с. 213]. Акцентировка еврейской национальности Вараввы необходима, по мнению Г.М. Козинцева, «вовсе не для психологических или социальных мыслей, но для отрешенности героя от недвижной социальной системы — это герой-одиночка, всем своим положением стоящий вне общества» [63, с. 213]. В отличие от «Тимона Афинского» Шекспира, золото в «Мальтийском еврее» становится не проклятием, а кумиром — «возможностью борьбы с системой», обнаружения «выхода из обреченности в этой системы» [63, с. 213], наконец, преодоления божественного предопределения: «Ни на любовь к дочери, ни на ненависть к христианам не потрачено ни малейшего поэтического усилия. Только на золото и власть» [63, с. 213].

В заметках «О С.М. Эйзенштейне», впервые опубликованных в 1980 г. в журнале «Искусство кино» Г.М. Козинцев отмечал, что подлинное величие Марло обуславливается «вовсе не изобретением пяти-стопного нерифмованного ямба, а утверждением новой идеи, нового героя» [64, с. 412].

Марло неоднократно упомянут и в одной из наиболее известных книг Г.М. Козинцева — «Наш современник Вильям Шекспир», работа над которой активно велась на рубеже 1950–1960-х гг. Г.М. Козинцев называл Марло «сыном лондонского подмастерья» [65, с. 194], со смертью которого «кончилась эпоха людей, дававших слишком много воли своему уму» [65, с. 342], осмысливал шекспировского Ричарда III, обладавшего «великой силой отрицания», как «политического деятеля стиля героев Марло», отличавшегося макиавеллизмом убеждений и представленного «в масштабе исторических явлений» [65, с. 272].

Как видим, Г.М. Козинцев, вслед за многими отечественными исследователями, проводил мысль о Марло как человеке периода «зари» капитализма, когда романтика еще не сменилась расчетом и прагматизмом. Его герои, благодаря неукротимой воле, чувствам, желаниям и страстям, обретают черты сверхлюдей, которым подвластно все вокруг и которые способны вершить судьбами вселенной («...стоит захотеть — можно поднять руку и сорвать звезду с неба» [61, с. 152]). Выделяя Варавву из общего числа марловских героев, Г.М. Козинцев характеризовал его как многоплановую личность, героя-одиночку, пользовавшегося несомненной симпатией самого автора в виду ориентированности на борьбу с устоями, необходимость преодоления их закостенелого влияния.

Творчество Марло в литературоведческих и искусствоведческих работах А.А. Аникста. — Л.Е. Пинский как исследователь произведений Кристофера Марло

В первом томе «Истории западноевропейского театра» под редакцией С.С. Мокульского (1956) А.А. Аникст называл Марло «наиболее даровитым» [66, с. 422] из всех предшественников Шекспира, крупнейшим, наряду с Р. Грином и Т. Кидом, представителем гуманистической народной драмы дошекспировской эпохи, отмечал влияние на его «кровавую драму» «своеобразных черт народного театра» [66, с. 403], а также древнеримской трагедии, в особенности, творчества Сенеки [см.: 66, с. 398]. Под воздействием осуществленного Кристофером Марло введения в драму белого стиха, Роберт Вильмонт переработал написанную рифмованным стихом коллективом из пяти авторов (в т. ч. и самим Р. Вильмонтом) трагедию «Любовь Гисмонды Салернской» (1567—1568), которая была напечатана в 1591 г. под названием «Танкред и Гисмонда» [см.: 66, с. 402]. А.А. Аникстом также отмечены влияние Марло на творчество Томаса Деккера [см.: 66, с. 482], не меньший, в сравнении с «Тамерланом Великим» Марло и «Испанской трагедией» Томаса Кида, успех шекспировского «Тита Андроника» у любителей «кровавой драмы» [см.: 66, с. 426], наличие мотивов марловских пьес в ранней комедии Джорджа Чапмена «Слепой нищий из Александрии» (1596) [см.: 66, с. 490], единство мотива критики стяжательства в «Мальтийском еврее» Марло и позднейшей комедии Филиппа Мессинджера «Новый способ платить старые долги» (1626) [см.: 66, с. 495], близость «Трагической истории доктора Фауста» Марло и трагедии Р.Грина «Монах Бэкон и монах Бонгей» (1589), отразивших характерное для эпохи Возрождения «стремление познать тайны природы и подчинить ее посредством науки», в ту пору не отделявшейся от магии [см.: 66, с. 410]. В восприятии исследователя, Марло, наряду с Шекспиром и Беном Джонсоном, принадлежал к числу авторов, начинавших и продолживших «линию критики складывающегося буржуазного общества» [66, с. 487].

Сообщая об упоминаниях имени Марло в сохранившихся счетных книгах Филиппа Генсло, владельца одного из самых известных лондонских театров шекспировских времен [см.: 66, с. 498], А.А. Аникст подчеркнул, что пьесы Марло были написаны «приподнятым поэтическим языком, рассчитанным на декламацию» [66, с. 512], и при постановке в театре Ф. Генсло требовали от актеров произнесения проникнутых возрастающим пафосом монологов с постоянным нарастанием голоса, в итоге переходившим в крик; тем самым стиль драматической речи

(например, в «Тамерлане Великом») порождал тот стиль исполнения, что был неприемлем для многих других драматургов эпохи, в т. ч. и для Шекспира [см.: 66, с. 513]. При характеристике особенностей сцены в английском театре эпохи Шекспира исследователь отмечал, что под ней «имелся люк, через который появлялись “привидения”, например тень отца Гамлета, и куда проваливались грешники, предназначенные для ада, например Фауст в трагедии Марло» [66, с. 502]. Описывая разнообразие театрального реквизита эпохи, А.А. Аникст указывал, что среди прочих предметов был даже котел, «в который падает Барабас в “Мальтийском еврее” Марло» [66, с. 505].

В числе сильных, стремящихся к господству титанических героев марловских трагедий выделялся Тамерлан, сам образ которого – «гимн человеческой энергии» [66, с. 417], возможности отбросить моральные принципы и представить в качестве единственного закона бытия собственную волю. В этом образе А.А. Аникст усматривал прочную демократическую основу, состоявшую в провозглашении «нового владыки мира», не имевшего ни титулов, ни предков, но при этом умного, могучего, честолюбивого, неукротимо жаждущего власти и способного повергнуть в прах троны и алтари: «Он не верит в судьбу и в бога, он сам своя судьба и свой бог. Он непоколебимо убежден в том, что все желаемое достижимо, надо лишь по-настоящему захотеть и добиваться этого» [66, с. 416]. Если Тамерлан представлен цельной личностью, не знающей сомнений и колебаний, живущей от триумфа к триумфу, то в образе Фауста ощущается раздвоенность этого героя, отвергающего средневековую схоластику и богословие и символизирующего своим появлением зарождение новой науки, помогающей постичь природу и открыть ее законы, достичь реальной власти над миром, но при этом не избавляющей от страха за свою «душу», за нарушение веками сложившегося порядка вещей. Марловский Фауст «находит для себя больше пользы в общении с дьяволом – Мефистофелем, чем в послушании религиозным догматам», – и в этом можно видеть позицию самого Марло, «безбожника и атеиста», восхищавшегося протестом смелых людей против многовековых предрассудков, тем мужеством, с которым переносились ими во имя достижения великой цели «гонения церкви и преследования мракобесов» [66, с. 416]. Помимо внешних обстоятельств, приведших к поражению марловского Фауста, его отречению от самого себя в финале – следование ходу событий в легенде и невозможность поставить пьесу в случае, если герой не был бы наказан за отказ от религии, – была и внутренняя причина, отражавшая двойственность того идеала свободной личности, к которому стремился Марло: «“Фауст” – самое

трагическое из творений Марло, ибо здесь обнаруживается тот тупик, в который заходит человек, отвергающий в своем стремлении к свободе все нормы морали» [66, с. 419].

В «Мальтийском еврее», в отличие от ранних трагедий, возвеличивавших личность, Марло выступил с критикой индивидуализма [см.: 66, с. 419], решительно отвергнув корыстолюбие и стяжательство Вараввы, представителя буржуазии эпохи первоначального накопления капитала, и впервые создав образ буржуа-хищника в английской ренессансной драме [см.: 66, с. 420]. Если в первых двух пьесах богатство являлось средством достижения власти, то в «Мальтийском еврее» оно становилось самоцелью главного героя, жестокому хищничеству которого была противопоставлена позиция правителя Мальты Фарнезе, сторонника принципа «общего блага», осуждающего ростовщичество [см.: 66, с. 420–421]. А.А. Аникст обратил внимание на слова Вараввы, разоблачавшие «лицемерную религию христиан», плодами которой, вопреки изначальным посылам, стали «обман и злоба, гордость выше меры» [66, с. 421]. Для критики религии в целом и последствий религиозной нетерпимости в частности драматургом использовался и сюжет позднейшей трагедии «Парижская резня».

В исторической хронике «Эдуард II» А.А. Аникста привлекли насыщенность политическим содержанием, «антимонархическая и антидворянская» направленности, проявлявшиеся в отрицании божественности королевской власти, описании произвола и насилия в государстве, противопоставлении слабовольного, изнеженного короля, подверженного чужим влияниям и использовавшего власть в целях удовлетворения собственных капризов, и энергичного, честолюбивого Мортимера, лишь притворявшегося «охранителем общественных интересов», преследуя в реальности сугубо корыстные цели: «Слабость Эдуарда и сила Мортимера противостоят друг другу, как две стороны эгоизма. Эпикурец Эдуард и честолюбец Мортимер — лишь две стороны индивидуализма» [66, с. 422].

А.А. Аникст определял «анархический» индивидуализм как важнейшую черту героев Марло, провозглашавших идеи свободы, отрицавших этические устои и религию, стремившихся к господству над миром. Начав в «Тамерлане» с идеи утверждения «буржуазного индивидуализма» личности, раскрепостившейся от феодальных оков, Марло уже в «Фаусте» пришел к частичному пониманию противоречий индивидуализма, критика которого стала основным мотивом «Мальтийского еврея». По мнению А.А. Аникста, только Фауст при всем его индивидуализме может в определенной мере характеризоваться с позитивных позиций, ибо, в отличие от Тамерлана и Вараввы, он нацелен не на власть и богатство,

а на обретение могущественного знания [см.: 66, с. 422]. Те немногие положительные характеры, что едва прорисованы Марло (жена Тамерлана Зенократа, правитель Мальты Фарнезе), не способны в полной мере противостоять героям-индивидуалистам, из чего вытекают «противоречивость и некоторая односторонность, характерные для драматургии Марло» [66, с. 422], в целом не решившей задачи «создания титанических характеров, несущих в себе положительные общественные устремления» [66, с. 423].

Основную заслугу Марло А.А. Аникст усматривал в совершенствовании художественной формы драмы, состоявшем в создании образцов более совершенной конструкции драматического действия с отчетливым внутренним единством, развитием сюжета вокруг личности и судьбы главного героя, а также в развитии концепции трагического, изначально понимавшегося сугубо внешне, «как изображение всякого рода злодейств» («Тамерлан Великий»), а впоследствии переданного посредством внутреннего конфликта в душе героя, вызывавшего «в соответствии с пониманием трагического у Аристотеля <...>, страх и сострадание» [66, с. 423]. Также А.А. Аникст отмечал углубление «реализма» Марло, достигшего «наибольшей психологической правды» [66, с. 423] в «Эдуарде II». Чувствам титанических героев Марло в полной мере соответствовал сам стиль его описаний, характеризовавшийся патетичностью, энергией, большой эмоциональной силой, постоянным использованием гипербол, смелых сравнений и ярких метафор [см.: 66, с. 423].

В том же 1956 г. А.А. Аникстом в учебных целях была опубликована книга «История английской литературы», содержащая и раздел о Марло [см.: 67, с. 76–77], в основном представлявший собой сокращенное воссоздание материала, вошедшего в «Историю западноевропейского театра», и отличавшийся от него акцентировкой всего нескольких содержательных штрихов: упоминанием о введении в пролог «Мальтийского еврея» образа Макиавелли, излагавшего свою доктрину [см.: 67, с. 76], предположением о соотнесении описания в «Эдуарде II» с современной для Марло исторической эпохой королевы Елизаветы, в которую широко процветал фаворитизм, и утверждением о том, что Марло в своей хронике провозглашал право на свержение монарха, не способного управлять своим государством [см.: 67, с. 76–77].

В статье «Современники Шекспира», предварявшей вышедший в 1959 г. в издательстве «Искусство» первый том одноименного двухтомника пьес, А.А. Аникст утверждал, что «Тамерлан Великий» и «Трагическая история доктора Фауста», наряду с пьесами Р. Грина, «Ромео и Джульеттой» и комедиями Шекспира, характеризовали

романтическую тональность драматургии последнего десятилетия XVI в., особенно если понимать под словом *романтический* «выражение буйного кипения сил, стремившихся к покорению мира, преобразению действительности в соответствии с гуманистическим идеалом свободы и всестороннего развития личности» [68, с. 10], сочетавшееся с оптимистической убежденностью в достижимости идеала, причем «Марло первый почувствовал трагические противоречия эпохи, кладущие предел бунтарским стремлениям его поколения» [68, с. 10–11]. По наблюдению А.А. Аникста, в 1590-х гг. такие образы, как марловский Тамерлан и шекспировский Ричард III, были «окружены своего рода романтическим ореолом как могучие титанические личности» [68, с. 11], никакой задачи обличения деспотизма в то время не ставилось.

Традиционно воспринимая Марло как представителя народно-гуманистического течения в английском театре [см.: 68, с. 12], А.А. Аникст отмечал, что именно с трагедии (и, конкретнее, с «Тамерлана Великого») началось «утверждение народно-гуманистической драмы 1590-х годов» [68, с. 15]; первые произведения, созданные в жанре «кровавой трагедии», были впоследствии вытеснены исторической драмой, которая «представляла собой инсценировки летописей и только в отдельных случаях приближалась к трагедии («Эдуард II» Марло, «Ричард III» и «Ричард II» Шекспира)» [68, с. 16]. Исследователь видел заслугу Марло в том, что он впервые в драматургической практике «дал образцы ярко выраженных и определенных характеров» [68, с. 14], которые, обладая элементами титанизма, еще отличались очевидной односторонностью. Другой заслугой Марло было привнесение подлинной поэзии и лиризма в драматическое искусство, приведшее к тому, что «поэтическая речь стала важнейшим средством художественной выразительности драмы» [68, с. 14]. Несмотря на то, что Шекспир усовершенствовал марловские принципы поэтической речи в драме, придав им подлинно драматический характер, уже у Ф. Бомонта и Дж. Флетчера, по наблюдению А.А. Аникста, имел место возврат к лирической манере Марло, у которого персонажи как бы исполняли стихотворные арии [см.: 68, с. 14]. Также А.А. Аниксту представлялось интересным возможное последующее осмысление судьбы типа стяжателя в драме Возрождения – «от Барабаса <Вараввы> у Марло – через Шейлока у Шекспира – к Вольпоне у Джонсона и Оверричу у Мессинджера», – которое позволит понять очевидную эволюцию к определенности и четкости характеристик персонажей [см.: 68, с. 23].

Представляя общую характеристику первого периода литературной деятельности Шекспира (1590–1594) в книге «Творчество Шекспира»

(1963), А.А. Аникст отмечал несомненное влияние стиля драм Марло на «стихотворную ткань» ранних шекспировских драматических сочинений «Генрих VI» и «Ричард III», воспринявших от предшественника «немало поэтических образов, метафор, сравнений, фразеологических оборотов» [69, с. 113], а также композиционные принципы, заключающиеся в группировке действия вокруг личности одного героя, наделенного «необыкновенной силой характера» [69, с. 114]. Вместе с тем идейная направленность драматургии Марло и Шекспира, согласно А.А. Аниксту, была все же «отнюдь не <...> тождественной»: Марло в конфликте между обществом и личностью, утверждение прав которой было доведено до крайних форм отрицания «государственных законов и нравственных норм», дерзновенно защищал человеческие права и показывал победу государственности и морали над индивидуальностью как трагедию, неприемлемое ограничение возможностей свободы; Шекспир же был противником индивидуализма и никогда не становился певцом анархического своеволия, прославлял гуманность как веру в разум и преданность высоким нравственным понятиям [см.: 69, с. 114–115].

В научно-популярной монографии «Шекспир» (1964), выпущенной в серии «Жизнь замечательных людей» издательством «Молодая гвардия», А.А. Аникст отводил Марло важнейшую роль в преобразовании жанра трагедии, признавая, что в те годы, когда Шекспир «еще оставался никому не известным актером», Марло, будучи «человеком необыкновенного поэтического дарования», уже «произвел переворот в драматическом искусстве», приведший к существенному повышению требований к языку и стилю произведений: «Отныне, чтобы писать драмы, надо было быть поэтом, а не просто стихотворцем-рифмачом. <...> Приходя в театр, зрители приобщались к подлинной поэзии» [70, с. 67]. Трагедии Марло, представлявшие могучее властолюбие, неукротимую жестокость, безмерное коварство, были хорошо знакомы Шекспиру: «Бурный гений, обновивший английскую драму эпохи Возрождения, много лет оставался для Шекспира образцовым мастером, у которого он учился искусству драматической поэзии <...>. Шекспир сознательно шел по путям, проторенным Марло, подражал ему так, как может подражать один гений другому: беря сходную тему, он состязается со своим образцом» [70, с. 89–90]. В доказательство этой мысли А.А. Аникст проводил параллели между «Тамерланом Великим» и шекспировским «Ричардом III», «Эдуардом II» и шекспировским «Ричардом II», «Мальтийским евреем» и шекспировским «Венецианским купцом». Также исследователем была высказана убежденность, что Марло и Шекспир были в той или иной степени знакомы лично: «Знали Шекспир и Марло друг

друга? Несомненно. Мы не можем судить о степени их знакомства, но просто невероятно, чтобы они не сталкивались в тогдашнем маленьком мирке театра, особенно если принять во внимание, что в то время состав трупп часто менялся» [70, с. 89].

По указанию А.А. Аникста, Т.Кид написал «Испанскую трагедию», вдохновившись примером Марло, и она имела такой же успех, как и «Тамерлан Великий» [см.: 70, с. 68]. На раннем этапе творчества Шекспир следовал образцам «кровавой трагедии» Т. Кида, подражая Марло «в стиле речей действующих лиц», причем если Т. Кида интересовала кровавая месть вообще, Марло привлекали трагические фигуры людей, желавших мирового господства, то Шекспир ратовал за судьбу своей страны: «Марло и Кид с упоением изображали кровавые ужасы. Шекспир не устает осуждать честолюбивые и корыстные поступки людей, ввергающих страну в кровавый хаос ради своего властолюбия» [70, с. 74]. Также для А.А. Аникста представлялись крайне существенными атеизм Марло, вдохновлявшегося «вольнодумными идеями, шедшими вразрез с господствующей официальной религиозной и политической идеологией» [70, с. 79], обстоятельства публикации предсмертного раскаяния Роберта Грина Томасом Четлом, роковым образом повлиявшего на внезапный конец жизненного и творческого пути Марло [см.: 70, с. 82–83], причины появления записки Томаса Кида, содержащей изложение марловских «атеистических и антиправительственных взглядов» [см.: 70, с. 87–88].

Непосредственно Марло была посвящена статья А.А. Аникста «Трагическая история Кристофера Марло», опубликованная в феврале 1964 г. в газете «Литературная Россия», в которой акцентировался тот факт, что творчество драматурга, ломавшее «прежние нравственные и общественные нормы», не представляло зрителям изображения повседневного быта, показывая редкие и необыкновенные события, но при этом «было овеяно духом современной жизни», несло с собой «правду, подчас страшную, но всегда окрашенную <...> огнем поэзии и больших страстей» [71, с. 23]. Произведения Марло не только раскрывали могучие порывы, но и помогали осознать ограничивавшие возможности человека неразрешимые противоречия, главное из которых состояло в том, что «стремление одного человека к полной свободе оказывалось началом рабства для других людей», порождало «войну каждого против всех» [71, с. 23], отчетливо представленную в «Мальтийском еврее» и в «Парижской резне». В первом из названных произведений Марло, по мнению А.А. Аникста, «отдал <...> дань антисемитизму, этому гнусному пороку мракобесов и врагов человечности во все времена» [71, с. 23]. Марло, интересовавшийся «реальными характерами», не смотрел на людей «с точки зрения

иллюзорной морали» и потому без труда видел в них «странное сочетание высокочеловечных стремлений, эгоизма и жестокости» [71, с. 23]. Говоря о влиянии Марло на Шекспира, А.А. Аникст предпринял попытку интерпретации реплики шута Оселка в шекспировской комедии «Как вам это понравится» («Когда твоих стихов не понимают или когда уму твоему не вторит резвое дитя – разумение это убивает тебя сильнее, чем большой счет, поданный маленькой компании») как намека на драку и убийство Марло из-за трактирного счета [см.: 71, с. 23].

В персональной статье на страницах «Театральной энциклопедии» Марло характеризовался А.А. Аникстом как «певец ренессансного гуманизма», поднявший английскую трагедию «до больших художественных и идейно-философских высот», введший в нее «приемы классической риторики», наполнивший речь персонажей яркими поэтическими образами, придавший «большую естественность диалогу и монологам», показавший огромные потенциальные силы человека [см.: 72, стлб. 709]. Давая общую характеристику творческого пути Марло, А.А. Аникст обращал внимание и на те его произведения, которые мало привлекают внимание исследователей – «Дидону, царицу карфагенскую» и «Парижскую резню», отмечая в обоих случаях соавторство Томаса Нэша и доказывая предположение о раннем периоде создания «Дидоны» наличием в ней «следов классического влияния» [72, стлб. 709].

Размышляя в книге «Театр эпохи Шекспира» (1965) об отражении в английском театре социально-политических и духовных процессов – разрушении средневековых верований в связи с научными открытиями, возрождении античной философии, развитии вольнодумства, – А.А. Аникст приводил в пример «Трагическую историю доктора Фауста» Марло [см.: 73, с. 19]. Вместе с тем в Англии конца XVI в. были запрещены открытые высказывания против религии и церкви, что вынуждало «атеиста» и «вольнодумца» Марло в концовке пьесы все же отправить Фауста в ад [см.: 73, с. 61].

Марловские трагедии «Трагическая история доктора Фауста», «Тамерлан Великий» и «Мальтийский еврей» были отнесены А.А. Аникстом к числу пьес-долгожителей на английской сцене [см.: 73, с. 97]. При описании устройства театра исследователь размышлял о роли сценического пространства, закрытого занавесками, и приводил пример из второй части «Тамерлана Великого» (II, 3): «...занавес раскрывается и видна Зенократа, лежащая на королевском ложе, рядом сидит Тамерлан, три врача, приготовляющие лекарства...» [см.: 73, с. 120]; при описании режиссуры в театре Филиппа Генсло внимание привлекали «адская пасть» (голова чудовища с разверстой пастью и разведенным внутри огнем),

куда дьявол затаскивал Фауста, *котел*, в кипящей смоле которого хотел утопить своих врагов Варавва, но в итоге попал туда сам, *уздечка* (упряжка), которую Тамерлан одевал на трех побежденных им царей, заставляя везти себя в колеснице [см.: 73, с. 140], а также «искусственная голова», использование которой было показано на примере позднего варианта марловского «Фауста» (1616), в котором Беневوليو отсекал голову Фаусту, тот падал, а затем поднимался как ни в чем не бывало: «Входит Фауст с фальшивой головой» [73, с. 145]. Характеризуя требования к актерам театра эпохи Шекспира, А.А. Аникст отмечал, что многие пьесы (в т.ч. и произведения Марло), полные патетики и риторической приподнятости, отличались поэтической возвышенностью и требовали от актера декламационных способностей, ораторского мастерства. Вслед за Марло, чей Тамерлан, в частности, «не столько выражал свои чувства, сколько произносил декларацию о своей мощи» [73, с. 194], и Шекспир в ранних произведениях («Генрих VI», «Ричард III») строил свои монологи по тому же принципу, вместе с тем усиливая поэтическую выразительность слова и обогащая речь героев многообразием интонаций [см.: 73, с. 194–195].

В книге «Теория драмы от Аристотеля до Лессинга» (1967) А.А. Аникст оценивал период с появления «Тамерлана Великого» Марло в 1587 г. до закрытия театров пуританским парламентом в 1642 г. как время мощного развития английской драмы, связанное с деятельностью «университетских умов» (Марло, Р. Грина, Дж. Лилли, Т. Кида, Р. Пиля) и Шекспира, опиравшейся в своих истоках на традиции народного театра [см.: 74, с. 182–183, 186]. Этот период, на взгляд исследователя, не был однородным в силу изменения характера театральной культуры: «Если во времена Марло и Шекспира характер драматургии определял народный зритель, то в 20-е и 30-е годы законодателями вкусов становятся дворянские и придворные круги» [74, с. 183]. Эволюция была очевидна и в рамках первого этапа, когда «внешний трагизм ранних ренессансных трагедий Марло и Кида» [74, с. 182] был сменен «глубокими социально-философскими мотивами в трагедиях Шекспира» [74, с. 182–183]. Также А.А. Аникст акцентировал вклад Марло в реформу поэтического языка драмы [см.: 74, с. 270], подчеркнул его отказ от вполне традиционного для эпохи смешения трагических и комических мотивов, проявившийся, в частности, в отрицании буффонады, являвшейся прежде неотъемлемой частью трагических пьес, в прологе к «Тамерлану Великому», призванному пафосно представить героические действия [см.: 74, с. 186–187].

В одной из своих последних работ – книге «Трагедия Шекспира «Гамлет». Литературный комментарий» (1986) – А.А. Аникст, рассуждая о генезисе трагедии и ее месте в творчестве Шекспира, обозначил

в качестве вехи начала расцвета английской драматургии конец 1580-х гг., связав ее с появлением плеяды «университетских умов» и выделив из числа других пьес «Тамерлана Великого» Марло и «Испанскую трагедию» Томаса Кида: «Первая положила начало кровавой драме, вторая — жанру трагедий мести» [75, с. 20].

Как видим, представления А.А. Аникста о драматургии Марло, отчетливо выраженные в его работах 1950-х гг., получили развитие в публикациях последующих лет в плане уточнения отдельных трактовок, нюансов описания. Высоко оценивая заслуги Марло как предшественника Шекспира, существенно повлиявшего на последующее развитие английской драмы, исследователь вместе с тем не был склонен к идеализации его творческой деятельности, отмечая, в числе прочего, неспособность Марло создать образ положительного героя, тенденцию к нарочитой пафосности и декламационности монологов, доведение проявлений индивидуализма до крайних форм, наконец, элементы антисемитизма в «Мальтийском еврее».

В те же годы, что и работы А.А. Аникста, увидели свет труды другого значительного исследователя шекспировского наследия — Л.Е. Пинского. В предисловии к публикации отдельной книгой «Трагической истории доктора Фауста» в переводе под редакцией Т.Кудрявцевой, увидевшем свет в 1949 г., Л.Е. Пинский называл Марло самой значительной фигурой среди драматургов-«елизаветинцев», предшественников Шекспира и утверждал, что тот был «на голову выше» всех современных молодых драматургов «по силе и идейной глубине таланта» [76, с. 3]. Ставя в центр своих произведений могучую и свободную личность, «бунтарски опрокидывавшую все авторитеты и властно осуществлявшую свою волю», Марло поэтизировал целеустремленность в достижении задуманного и неуклонную верность принципам: «И Тамерлан и Фауст бросают дерзкий вызов небесам, утверждая силу своего разума. Сжигая Коран в Вавилонском храме, Тамерлан заявляет, что пророк, который терпит, чтобы его писание уничтожали в огне, немногого стоит. Раз Магомет не в силах покарать его за кощунство, значит даже он “страшится голоса Тамерлана”» [76, с. 4]. Сравнивая «Испанскую трагедию» Т. Кида и марловские произведения, Л.Е. Пинский указывал, что первая «вся состоит из ужаснейших преступлений, изображенных, однако, чисто внешне», тогда как у Марло «акцент впервые переносится с грубо кровавого зрелища на стихийность неумных желаний, пожирающих душу его титанических героев» [76, с. 4]. Исследователь вступал в полемику с суждениями об атеизме Марло, считая, что пафос произведений драматурга являлся скорее антицерковным, нежели атеистическим, в нем было заключено «революционно-бунтарское начало по отношению к обветшавшим

догмам и авторитетам» [76, с. 5], позволявшее свободному человеческому разуму ставить под сомнение то, что веками казалось незыблемым.

Осмысливая создание «Трагической истории доктора Фауста» в контексте ее первоисточника – немецкой народной книги, обработка которой увидела свет у франкфуртского книгопечатника Иоганна Шписа в 1587 г., Л.Е. Пинский признавал, что, несмотря на наивность драматической техники, проявившуюся в чисто хронологической последовательности эпизодов, растянутости действия, охватившего двадцать четыре года, незначительности комических интермедий, введении аллегорических фигур, марловская трагедия «была самой любимой» [76, с. 10] у зрителей. Л.Е. Пинский видел достоинства творения Марло в освобождении сюжета народной легенды от благочестивой назидательности пастора, сознательном ослаблении роли «вульгарно чувственных мотивов в истории героя» и в предоставлении слова самому дерзкому магу, что стало возможным благодаря избранной драматической форме. Воссоздавая «страстную, проникнутую глубоким чувством» речь Фауста, окружая героя сочувствующими персонажами, Марло, по мнению Л.Е. Пинского, возрождает подлинную народную легенду о докторе Фаусте, сохраняя непосредственную цельность описания и свежесть образов: «Народное сознание, как показывают ярмарочные пьесы XVII в., вопреки пасторским назиданиям, восхищалось смелостью виттенбергского чернокнижника и его необычайными деяниями. Знаменательно, что именно текст Марло лег в основу кукольных постановок XVIII в., которые еще мог смотреть юный Гете» [76, с. 11].

Фаустовская тема у Марло обретает глубоко трагическое звучание, поскольку драматург наделяет Фауста, как и всех других своих героев, независимым характером, твердостью духа и неуклонным стремлением к цели, при этом Эдуард II в восприятии исследователя оказывается в одном ряду с Тамерланом, Фаустом, Вараввой, которые, будучи «родными братьями по свойственной Возрождению жажде полноты жизни», разнятся только по характерной для каждого из них страсти и по той цели, «которую каждый ставил перед собой: власть, знание, богатство, наслаждение» [76, с. 12]. Стремление к знанию у Фауста Марло – это путь к идеалу «универсальной личности», к стихийной полноте жизни, сочетающей в себе и власть, и деньги, и служение искусству и красоте, и практическую деятельность во благо общества, но при этом не путь философских исканий, характерный, например, для гетевского Фауста: «Чувственное и нравственное, наслаждение и слава, искусство и техника, личное и общественное – все это для цельной натуры Фауста эпохи Возрождения еще не существует отдельно. Богатство человеческих устремлений воспринимается им как единый аккорд, а не как

последовательно расчлененная гамма» [76, с. 12]. Если И.-В. Гете представил кабинетного ученого, разочарованного в знании и обращающегося к магии в момент отчаяния при осознании своего бессилия, «одинокую личность зрелого буржуазного общества, порывающуюся к слиянию с “духом жизни”, мировым и общественным целым» [76, с. 12], то Марло, напротив, изобразил героя пирующим, гордящимся своим искусством врачевания, полным жизненных сил и веры в знание, проводящим свою жизнь не среди символов и аллегорий, но среди живых людей своей эпохи: «Фауст Марло еще близок к историческому Фаусту, полуученому-полуфокуснику, который странствовал по городам Европы и так поразил народное воображение. Но в мечтах героя Марло <...> уже сказывается развитие денежных отношений и усиленный рост буржуазии в момент победы над Испанией и колонизации Америки» [76, с. 13].

Фауст Марло – трагически одинокий бунтарь, «спутник Мефистофеля, сознательно отпавший от существующего миропорядка» [76, с. 13], переступивший существующее право и религию. По мнению Л.Е. Пинского, в «Трагической истории доктора Фауста» Марло отразил «личную трагедию», дав в рамках «благочестивого сюжета» крах передового мятежного сознания эпохи [см.: 76, с. 13]. Несмотря на множество комических сцен, принадлежность которых Марло сомнительна для Л.Е. Пинского, «подлинный интерес драмы сосредоточен на сценах дерзаний и сомнений», представляющих «живое пульсирование драмы» [76, с. 13], в которой «порыв к большой жизни и ее широким горизонтам берет верх над косным благополучием уютного и тесного мира» [76, с. 13–14].

Л.Е. Пинский отмечал специфику марловского образа Мефистофеля, обретающего черты трагедийного персонажа, ничем не напоминающего ни коварного средневекового беса из народной книги, ни насмешливого и остроумного гетевского героя: «Мефистофель Марло это <...> alterego (второе “я”) Фауста <...>. Это Мефистофель обосновывает у Марло характерное для эпохи Возрождения положение, что человек “прекрасен” и “лучше всех небес”. Но в то же время это меланхолически-одиноким дух, отпавший в гордыне от бога и мира» [76, с. 14]. Мефистофель у Марло не только родственен Фаусту, но и в некотором смысле дополняет его, позволяя сочетать устремление к универсальному знанию, дарующему возможность полноты жизни, с «прометеевским богоборчеством одинокого творческого гения» [76, с. 14].

В монографии «Шекспир. Основные начала драматургии» (1971) Л.Е. Пинский, отмечая способность великого драматурга постичь «особую природу исторической драмы и вытекающую из специфического предмета ее поэтику», признавал мастерство использования им старых

пьес или драматургических идей предшественников, «в особенности такого новатора, как К.Марло» [77, с. 11].

Рассматривая комедии Шекспира в книге «Магистральный сюжет», посмертно опубликованной в 1989 г., Л.Е. Пинский иллюстрировал представленное в них внезапное возникновение страсти цитатой из Марло в комедии «Как вам это понравится» («Тот не любил, кто сразу не влюбился») и объяснял появление подобных суждений восходящими к средним векам ренессансными представлениями о любви как свидетельстве прирожденного благородства натуры [см.: 78, с. 65]. Также Л.Е. Пинский указывал на недооценку Марло буффонады, приводившую к тому, что он предоставлял другим драматургам возможность дописывать комические партии; у Шекспира же роль шута была не только важна, но и доведена до совершенства [см.: 78, с. 114]. В вошедшей в ту же книгу статье «Сюжет-фабула и сюжет-ситуация» Л.Е. Пинский рассматривал сюжет-фабулу на примерах пришедшего из античности, из творчества Эсхила, образа Прометея и подготовленных средними веками и введенных Марло в «Трагической истории доктора Фауста» и Тирсо де Молина в «Севильском озорнике» «вечных» образов Фауста и Дон-Жуана, — все последующие разработки их связаны с деталями, тогда как «фактическая» основа (похищение огня, вызов статуе мужа, договор с бесом) и «реальный» герой остаются неизменными [см.: 78, с. 324–325].

Таким образом, внимание Л.Е. Пинского привлекла, преимущественно, «Трагическая история доктора Фауста», которую он стремился осмыслить с несколько иных позиций, нежели это было принято в литературоведении прежних лет. Он воспринял образы Фауста и Мефистофеля как взаимодополняющие друг друга, попытался представить трагедию главного героя как трагедию передового сознания эпохи, во многом соотносимую с личностью самого Марло. По мнению Л.Е. Пинского, трагедия Марло оказалась ближе к изначальным народным представлениям о Фаусте, нежели книга Иоганна Шписа. Необычной представляется и трактовка исследователем образа Эдуарда II как образа титана, подобного Тамерлану, Фаусту и Варавве, но устремленного не к власти, знанию или богатству, а к безграничному наслаждению.

Кристофер Марло в русской литературной критике и литературоведении второй половины 1950-х — 1960-х гг. — Оживление интереса к творчеству Марло в связи с 400-летием со дня рождения Шекспира в 1964 г.

Значительным событием стал выход в 1958 г. (второе, испр. изд. — в 1978 г.) в серии «Литературные памятники» подготовленного В.М. Жирмунским научного издания «Легенды о докторе Фаусте»

[см.: 79], включавшего в себя, в числе прочего, и разыскания Н.Н. Амосовой, выполнившей новый перевод марловской «Трагической истории доктора Фауста» и написавшей к нему подробные примечания, основанные на трудах как отечественных (Н.И. Стороженко, А.А. Смирнов, А.К. Дживелегов, М.П. Алексеев), так и зарубежных (Frederick S. Boas, Eleanor Grace Clark, John Bakeless, Harry Levin, Charles Dédéyan) предшественников. Н.Н. Амосова решительно говорила о том, что подлинный текст пьесы Марло до настоящего времени не дошел, что даже самое первое ее издание, относящееся к 1604 г., вероятно, содержит множество вкраплений, привнесенных редакторами последующего времени, в частности, Вильямом Бердом и Самуэлем Раули, получившими в ноябре 1602 г. от Филиппа Генсло «крупную сумму <...> за их добавления к доктору Фаусту» [80, с. 407]. Внешне основной целью всех переделок было придание некоторой новизны пьесе, «приевшейся публике», однако в реальности исследовательница усматривала совершенно иные цели: требовалось акцентировать развлекательную составляющую, усилить шутовской и фантастический элементы, очевидно ослаблявшие трагический пафос, смягчить резкость некоторых мест, «звучавших слишком вызывающе с точки зрения господствовавшей церковной идеологии» [80, с. 407], изъять утратившие остроту политические намеки и ввести новые, злободневные шутки. Нововведения нередко приводили к появлению анахронизмов, которых, по наблюдению Н.Н. Амосовой, не избегал и сам Марло, создавая относящийся к середине 1580-х гг. образ «огненного антверпенского корабля», никак не соотносимый со временем действия трагедии – первой половиной XVI в.

Н.Н. Амосова провела сложную работу по сопоставлению трех различающихся по содержанию изданий марловского «Фауста» – 1604, 1616 и 1663 гг., отметив постепенную эволюцию от глубинной трагедии к развлекательному фарсу «с буффонадами, пиротехническими эффектами и фокусами» [80, с. 407]. Подводя к мысли, что изначальный текст Марло неизменно портился в последующие десятилетия, исследовательница считала необходимым, в основном, опираться на самое раннее из его изданий, в котором произведение не делилось на акты и явления, были крайне редки ремарки о смене места действия (их было только три, тогда как место действия менялось четырнадцать раз), отсутствовали указания на обстановку сцен. Именно в quarto 1604 г., по мнению Н.Н. Амосовой, «главные сцены “Фауста” выступают в их подлинном блеске», слегка утрачиваемом в силу некоторых мелких ошибок, обусловленных записью текста на слух либо копировкой актерских экземпляров пьесы, «в том виде как ее играют слуги его светлости герцога Ноттингемского» [80, с. 408].

Констатируя внимание В.М. Жирмунского к народной легенде о Фаусте, во многом сделавшее возможным и появление нового, научного перевода марловской «Трагической истории доктора Фауста», выполненного Н.Н. Амосовой, нельзя не отметить еще одного интересного факта. Среди рукописей ученого, хранящихся в Санкт-Петербургском филиале Архива Российской Академии наук, имеется датируемая 20 января 1944 г. машинопись «О диссертации Ф.Г. Овчинниковой “Драмы Кристофера Марло”, представленной на соискание ученой степени к. ф. н.» [81, с. 149]; в конце 1950 – начале 1960-х гг. Ф.Г. Овчинникова стала одним из наиболее авторитетных отечественных исследователей творчества Марло.

С конца 1950-х гг. имя Марло в Советском Союзе активно упоминалось в изданиях, связанных с немецкой литературой. Так, в книге Н.Н. Вильмонта «Гете. История его жизни и творчества» (1959) было указано на знакомство И.-В. Гете с «грубоватой переделкой» драмы Марло, шедшей на сценах немецких ярмарочных балаганов [см.: 82, с. 285]. Особую заслугу Марло Н.Н. Вильмонт видел в возвращении народной легенде «затемненного книжками узколобых попов» былого идейного значения, состоявшего в гуманизации образа чернокнижника, объяснении его поступков «не <...> стремлением к беззаботному языческому эпикурейству и легкой наживе, а неутолимой жаждой знания» [82, с. 285].

В опубликованном в 1956–1959 гг. массовым тиражом десятитомном собрании сочинений Г. Гейне и в вышедшей в 1956 г. книге «Гейне и театр» читатель мог узнать о Марло из двух произведений – «Девушки и женщины Шекспира» в переводе Е.Г. Лундберга [см.: 83, с. 307–420; 84, с. 239–335] и «Доктор Фауст» в переводе А.Г. Горнфельда [см.: 85, с. 5–47; 84, с. 143–175]. Признавая, что эти гейневские тексты были многократно переведены еще в дореволюционной России*, задолго

* Поэма для балета «Доктор Фауст» известна на русском языке с 1852 г., когда была опубликована в анонимном переводе на страницах № 4 журнала «Современник» [см.: 86, с. 190–201]. Впоследствии в переводе М. Сухотиной она неоднократно (1865, 1898, 1904) включалась в издания произведений Г. Гейне, осуществлявшиеся П.И. Вейнбергом [см.: 87, т. 6, с. 79–143; 88, т. 3, с. 77–139; 89, т. 2, с. 418–457]. В 1900 г. увидел свет перевод Ф.И. Кочетова, напечатанный в «Полном собрании сочинений» Г. Гейне под редакцией П.В. Быкова [см.: 90, т. 9, с. 81–130].

Книга Г. Гейне «Женщины и девушки Шекспира» была дважды переведена в дореволюционной России – Ф.Н. Устряловым в 1864 г. [см.: 87, т. 3, с. 113–280; 90, т. 7, с. 131–259] и Н.А. Брянским в 1899 г. [см.: 88, т. 5, с. 201–366; 89, т. 3, с. 510–614], причем оба перевода выполнялись по заказу П.И. Вейнберга. Также в 1905 и 1906 (2-е, дополненное изд.) гг. в г. Коврове увидело свет издание «Девушки и женщины. Шекспир. (По Гейне). В изложении И.М. Л<юбомудро>ва» [см. 91; 92], представлявшее собой краткий пересказ содержания книги Г. Гейне.

до Е.Г. Лундберга и А.Г. Горнфельда, вместе с тем нельзя не отметить, что именно эти переводы и по сей день остаются лучшими*.

В первом из них Г. Гейне вспоминает о Марло, сравнивая Виктора Гюго с призраком английского писателя елизаветинской эпохи, «какого-нибудь Марло, Декера или Гейвуда», восставшего, чтобы написать несколько произведений в другой стране и в другие времена, «где ему не угрожает конкуренция великого Вильяма» [83, с. 411]. Находя определенное сходство в языке и манере драматургов-елизаветинцев и В. Гюго, Г. Гейне, однако, признавал, что старым драматургам не достает «проницательности и чувства красоты», «дара постигать откровения природы», тогда как современному автору не хватает чувства жизни: «Те страдали переизбытком кипучей страстности, буйным полнокровием, их поэтическое творчество было дыханием, ликованием и стоном, излитым на бумаге <...>. Он болен смертью и уродством» [83, с. 411].

Интересные разыскания Г. Гейне были связаны с «Трагической историей доктора Фауста» Марло. Г. Гейне считал, что, облачая в драматическую форму сказание из старинной немецкой народной книги, переведенной на английский язык, Марло опирался на традицию французского трувера Рютбефа, сочинившего в XIII в. миракль о Теофиле, продавшем свою душу дьяволу [см.: 85, с. 8–9]. Вместе с тем марловский герой уже не нечестивец, соблазненный колдуном, но сам колдун, и Богородица, спасающая Теофиля из ада, уже не может ступить на протестантскую почву, и потому Фауста уносит дьявол. В соответствии с традицией Г. Гейне признавал, что И.-В. Гете заимствовал форму и содержание своего «Фауста» из кукольной комедии, исказившей марловскую трагедию нарочитыми шутками, но в целом сохранившей ее суть и в содержании, и в форме [см.: 85, с. 9]. Г. Гейне также предполагал, что «Трагическая история доктора Фауста» Марло послужила образцом для других поэтов его времени, обратившихся к обработке того же сюжета; возможно, эпизоды из этих обработок и перешли в кукольные комедии, игравшиеся английскими актерами на немецких подмостках [см.: 85, с. 31].

В академической «Истории немецкой литературы», первый том которой увидел свет в 1962 г., Л.В. Пумпянский, перечисляя репертуар,

* Переводы А.Г. Горнфельда и Е.Г. Лундберга впервые были напечатаны соответственно в десятом (1937) и восьмом (1949) томах «Полного собрания сочинений» Г. Гейне, выпускавшегося под общей редакцией Н.Я. Берковского и (ранние тома) И.К. Луппола в «Academia» и Гослитиздате сравнительно малым тиражом (15000 экз.), с большими разрывами во времени [см.: 93, с. 19–64; 94, с. 193–314], однако именно массовость гейневских изданий конца 1950-х гг. была одним из тех факторов, что способствовали значительному оживлению научного интереса к наследию немецкого поэта в России.

привезенный в Германию английскими комедиантами XVII в., упоминал «почти все трагедии Кристофера Марло» [95, с. 390], отдельно называя «Мальтийского еврея» и «Трагическую историю доктора Фауста». Последняя из названных трагедий, будучи единственным произведением репертуара комедиантов на немецкий сюжет, пусть и переосмысленный «в духе английского Ренессанса», пользовалась наибольшим успехом, который был отдельно усилен введением популярной в народном театре комической фигуры слуги Каспара, с озорными выходками которого контрастировали трагические и возвышенные переживания Фауста, причем Фауст погибал, а Каспару удавалось перехитрить черта и остаться невредимым; подобную схему сохранил и народный кукольный театр XVII–XVIII вв., что позволило И.-В. Гете посмотреть спектакль в детстве [см.: 95, с. 390–391].

В том же издании свое мнение о «Трагической истории доктора Фауста» Марло высказал и Б.И. Пуришев, подчеркнувший тот факт, что именно Марло «уловил и развил <...> революционные черты» народной легенды, выразившиеся в провозглашении неограниченных возможностей человека, решительном отрицании косности средневековых нравов, тогда как И. Шпис и его последователи искажали самый замысел народа, облагораживая его, придавая ему элементы благочестивости [см.: 96, с. 332–333].

Углублению понимания взглядов Б.И. Пуришева на творчество Марло как «подлинного создателя английской ренессансной трагедии» [97, с. 299] способствовало издание в 1996 г. его курса лекций «Литература эпохи Возрождения. Идея “универсального человека”», читавшегося, с определенными изменениями, обусловленными появлением новых исследований и новых взглядов на изучаемые предметы, на протяжении без малого шести десятилетий в московских вузах. Отношение Б.И. Пуришева к конкретным пьесам Марло отчасти проявилось в том, что некоторые из них он обходил стороной (например, «Эдуарда II», едва упомянутого в аспекте его близости жанру исторической хроники), о других же писал тщательно и подробно. Изложение лекции Б.И. Пуришев осуществлял не хронологически, а от простого к сложному, от наименее удачного, по его мнению, в творчестве драматурга к его вершинным достижениям. Начав рассказ с краткой характеристики «Парижской резни», отличавшейся «острой злободневностью», но при этом совершенно не представившей «больших трагических характеров, составлявших сильную сторону творчества Марло», исследователь соотносил образ главного героя этой пьесы герцога Гиза, «плоскую» фигуру «честолюбивого злодея, уверенного в том, что все средства хороши для достижения намеченной цели», с образом такого же убежденного

макиавеллиста Вараввы из «Мальтийского еврея», фигуры «злостроительной, грозной, многозначительной», отмечая, что первого из них поддерживают могущественные силы в лице королевы-матери Екатерины Медичи, католической Испании и папского Рима, тогда как второй «предоставлен самому себе», будучи окруженным враждебным ему христианским миром [97, с. 300]. Далеким от положительного представлялся Б.И. Пуришеву образ правителя Мальты Фарнезе, который, желая избавить христиан-единоверцев от чрезмерных турецких поборов, без раздумий разорял «изобретательного, активного» [97, с. 300] Варавву и тем самым вызывал его ненависть и злобу, обретавшую все большую грандиозность и даже «какие-то проблески титанизма, свидетельствующего об огромных возможностях человека» [97, с. 301].

Грандиозен образ марловского Тамерлана, жестокого, неумолимого, пролившего «реки крови» и при этом умного, привлекательного внешне, верного в дружбе, способного на большую любовь. Простой пастух, торжествующий над высокородными врагами, он убежден, что только доблесть может быть источником подлинной знатности; обуреваемый страстью к Зенократе он ищет залог величия в красоте, но «когда Зенократа умирает, он в порыве яростного отчаяния обрекает на гибель город, в котором лишился любимой» [97, с. 301]. Б.И. Пуришев подчеркивал значимое для образа марловского Тамерлана, усиленного «приподнятым величавым стилем» [96, с. 303] описания, прославление неограниченных возможностей человека: «Тирада Тамерлана <...> словно произнесена апостолом ренессансного гуманизма. Только герой трагедии Марло не ученый, не философ, но завоеватель, прозванный “бичом и гневом божьим”» [97, с. 301]. И даже погибая, Тамерлан остается титаном, мечтает о небывалом походе для завоевания неба и суровой битве с богами, «горделиво вознесшимися над миром людей» [97, с. 301].

В отличие от Тамерлана и Вараввы другой титанический герой Марло — Фауст — тянется не к власти или богатству, а к великому знанию, причем этот порыв в английской трагедии предстает в гуманистическом ракурсе. Разочаровавшись в философии, праве, медицине и, особенно, в богословии, марловский Фауст возлагал все надежды на магию, «способную поднять его на колоссальную высоту познания и могущества» [97, с. 302]. Благодаря магии Фауст рассчитывал не только совершить «деяния, способные поразить весь мир», но и покончить со скудостью в жизни школяров; впрочем, по наблюдению Б.И. Пуришева, все намерения марловского героя так и остались простой декларацией, не делалось даже попытки претворить их в жизнь: «...молва гремит о Фаусте главным образом потому, что он все время выступает в роли искусного

волшебника, изумляющего людей своими проделками и магическими феериями. Это заметно снижает героический образ дерзновенного мага» [97, с. 302]. В отличие от Г.-Э. Лессинга и И.-В. Гете Марло, дороживший первоисточником, «не пытался решительно видоизменить народную легенду», заимствуя из нее «как патетические, так и фарсовые мотивы», наконец, беря из нее финал с низвержением Фауста в ад, являвшийся «таким же необходимым элементом <...>, как и низвержение в ад Дон Жуана в известной легенде о Дон Жуане» [97, с. 303].

В противовес изданию И. Шписса, осуждавшему безбожника, трагедия Марло представляла «смелого вольнодумца, способного посягнуть на незыблемые духовные устои»: он и титан с восковыми крыльями, «устремленный в необъятную высь», и ярмарочный фокусник, далекий от высоких порывов, но при этом не сливающийся «с серой толпой филистеров» [97, с. 303]. Б.И. Пуришев акцентировал использование Марло приемов средневековых моралите, призванных «усилить психологический драматизм пьесы», «увеличить ее этические масштабы». Фауста, за мятущуюся душу которого постоянно вели борьбу злые и добрые ангелы, то и дело одолевали сомнения, — «то он считал загробные мучения вздорной выдумкой и даже приравнивал христианскую преисподнюю к античному Элизиуму, надеясь там встретить всех древних мудрецов <...>, то грядущая кара лишала его душевного покоя, и он погружался в отчаяние» [97, с. 303]. На фоне глубоких трагических эпизодов не лучшим образом смотрелись, на взгляд исследователя, комические прозаические сценки, тяготевшие к «площадному зубоскальству», сниженно представлявшие тему магии, в частности, фрагменты, где ученик Фауста Вагнер пугает чертями бродягу-шута, где конюх постоянного двора Робин неудачно пытается заклинать нечистую силу и др. [см.: 97, с. 303].

Упоминания о Марло имеются и в трудах исследователей славянских литератур. Например, Л.В. Разумовская и Б.Ф. Стахеев в главе «Литература с конца XIV в. до середины XVIII в.» первого тома академической «Истории польской литературы», рассуждая о развитии польского сценического искусства в XVII в., констатировали увлечение театром при дворе, проиллюстрировав это, в частности, тем фактом, что «при дворе Зыгмунта III выступали заезжие иностранные труппы, в чей репертуар входили <...> «Венецианский купец» Шекспира, пьесы Марло, Деккера и др.» [98, с. 93]. Й. Станишич, исследуя творчество сербского поэта Воислава Илича в контексте русской поэзии, указывал, что его брат Драгутин Илич, говоря о пушкинском влиянии на Воислава, соотносил его с влиянием Марло на И.-В. Гете, т.е. «там, где В. Илич больше воспринимал форму, чем содержание, он делал это в большей степени творчески» [см.: 99, с. 210].

М.А. Нерсесова в статье о Марло, помещенной в четвертом томе «Краткой литературной энциклопедии», вышедшем в 1967 г., соотносила образ Тамерлана из трагедии «Тамерлан Великий» с конкретным историческим лицом — восточным завоевателем XIV—XV вв. Тимуром, подчеркивала его «дерзкие богоборческие тирады», а также «необычные и противоречивые чувства», среди которых были и неслыханная жестокость, и рыцарски-возвышенная любовь к Зенократе, и верность друзьям [см.: 100, стлб. 645]. Воспринимая «Трагическую историю доктора Фауста» как «вершину гуманистической драматургии Марло», М.А. Нерсесова указывала, что благодаря знанию он «восстает против религии» [100, стлб. 645], хотя и хочет изначально использовать его для личной корысти. В «Мальтийском еврее», по мнению исследовательницы, преодолена статичность образа главного героя, превратившегося по ходу пьесы из «гордого богача в коварного и злобного мстителя» [100, стлб. 645], впервые высказано критическое отношение к титану с его индивидуализмом и аморализмом, введена интрига, обусловленная трансформацией облика Вараввы, осуществлен отказ от свободной композиции. Новаторство «Эдуарда II» состояло в обращении к актуальным политическим проблемам — «фаворитизму при дворе, праву на свержение негодного монарха и т.д.»; отказе от гиперболизации, приближении героев, лишенных прежней исключительности, к реальной жизни; детальной разработке характеров, в т. ч. и женского (Изабелла); достижении композиционной стройности посредством опущения ненужных, малозначительных исторических деталей; устранении риторики в языке героев. В конечном итоге М.А. Нерсесова воспринимала марловские произведения как «новый этап в развитии <...> жанра» трагедии, когда «из нагромождения ужасов и кровавых преступлений она стала средоточием больших общественных идей» [100, стлб. 645]. Среди находок Марло М.А. Нерсесова видит не только образ героя-титана и усовершенствование стиха трагедии, но и обогащение ее языка «интонациями, образностью и фразеологией лирической поэзии (плач Тамерлана по Зенократе, обращение Фауста к Елене и др.)», и то, что он сделал «не фразу, но целый период единицей выражения поэтической мысли» [100, стлб. 646].

В 1960 г. была впервые опубликована статья К.И. Чуковского «“Бесплодные усилия любви”» [101, с. 579—606], написанная в 1945 г. синхронно с осуществлением перевода упомянутой в ее названии шекспировской комедии. Анализируя историческую повесть Остина Грэя «Секрет “Бесплодных усилий любви”» (1924), соотносившую шекспировскую комедию с конкретными историческими фактами, К.И. Чуковский упоминал о Генри Ризли графе Саутгемптоне, который любил стихи так,

«как умели любить их лишь в ту золотую эпоху великой поэзии, в эпоху Спенсера, Бен Джонсона, Марло, Шекспира» [102, с. 640]. Марло назван и в письме С.Я. Маршака К.И. Чуковскому от 31 октября 1963 г. при характеристике статьи А.Л. Рауза «История отвечает на вопросы о Шекспире», напечатанной в лондонской газете «Times» («Таймс») 17–19 сентября 1963 г.: «Рауз начисто отвергает какое бы то ни было подозрение в том, будто Шекспир был гомосексуалистом (а вот Марлоу – по его утверждению – был)» [103, с. 506].

Д.Г. Жантиева, анализируя в книге «Английский роман XX века. 1918–1939» (1965) роман О. Хаксли «Шутовской хоровод» («Antic Hay», 1923), обращала внимание на имеющийся в нем эпиграф из «Эдуарда II» Кристофера Марло («Мои герои, как сатиры козлоногие, пройдут пред вами в хороводе шумном»), свидетельствующий о восприятии писателем XX в. своих героев как «сатиров козлоногих», представляющих «жизнь лишь как источник грубо-чувственных наслаждений» [104, с. 245].

Первой попыткой целостного осмысления русских переводов произведений Марло стала статья Ф.Г. Овчинниковой «Современники Шекспира и русские переводчики: (Об одномомнике К. Марло)» в сборнике «Мастерство перевода. 1964», обусловленная выходом в 1961 г. «Избранного» К. Марло, включавшего переводы его произведений, осуществленные Э.Л. Линецкой, Е.Г. Полонской, Е.Н. Бируковой, В.А. Рождественским, Ю.Б. Корнеевым и др. Утверждая, что публиковавшиеся в дореволюционный период переводы из Марло «проходили незамеченными и быстро забывались», «часто <...> не доносили до читателя <...> художественной силы подлинника» [105, с. 168], Ф.Г. Овчинникова подробно характеризовала лишь старые переводы «Трагической истории доктора Фауста», в частности, удачный, но фрагментарный перевод М.Л. Михайлова, а также переложение Д.Д. Минаева, дающее «очень приблизительное представление» [105, с. 180] об оригинале, к тому же сделанное не по первому (наиболее авторитетному) изданию 1604 г., отличающееся «бесцеремонным» обращением переводчика с подлинником, чрезмерным многословием в сочетании с искажением или утратой значимых образов, опущением реплик хора, другими грубыми искажениями авторского текста, например, «превращением монолога Фауста к Елене Троянской, полного высокой поэзии, напряженной экспрессии и глубоко “земного” мироощущения, в пошловатый “жестокий романс” в обывательском вкусе» [105, с. 181]. Лучшим из дореволюционных

* О трагедии «Мальтийский еврей» Ф.Г. Овчинникова писала, что «ей уже однажды не повезло в переводе М. Шелгунова» [105, с. 188].

прочтений драматургии Марло Ф.Г. Овчинникова называла перевод «Трагической истории доктора Фауста» К.Д. Бальмонтом, написанный «хорошими стихами», отличающийся «большой добросовестностью, бережным отношением к поэтическим образам оригинала» [105, с. 182], воспроизведением образов «с возможно более полным сохранением их смысла и поэтической ткани» [105, с. 183], отсутствием дополнений, способных резко изменить понимание авторского замысла. Основным же недостатком бальмонтовского перевода исследовательница считала многословие, перегруженность маловыразительными деталями, «разбавлявшими краски поэтического произведения, делавшими его водянистым, придававшими ему вялый ритм взамен энергичного и стремительного лаконизма оригинала» [105, с. 183–184].

Обращения советских переводчиков к творчеству Марло и других «елизаветинцев» поначалу носили разрозненный характер, могли быть как «художественно слабыми» (такowymi, по мнению Ф.Г. Овчинниковой, являлись переводы И.А. Аксенова), так и вполне успешными, но в целом незначительно влиявшими на восприятие этих авторов, в т.ч. и Марло, российскими читателями (выполненный А.Д. Радловой перевод «Эдуарда II», перевод «Трагической истории доктора Фауста» Е.Н. Бируковой, вышедший под редакцией Т. Кудрявцевой в 1949 г.). И только в «Избранном» Марло 1961 г., вобравшем в себя переводы практически всех произведений английского драматурга, последний «предстал в полном размахе своего могучего таланта» [105, с. 170]. Вместе с тем результатом специфических трудностей передачи поэтического стиля стало то, что верное «по контурам» воссоздание оригиналов сопровождалось «блеклостью колорита и некоторой эмоциональной приглушенностью» [105, с. 170]. Особую трудность, на взгляд Ф.Г. Овчинниковой, представляло воссоздание «орнаментальности» стиля, характеризующегося «обилием риторических фигур, богатством метафор, сравнений, антитез, тяготением к игре слов, вереницей перечислений имен, мифологических образов, географических названий» [105, с. 170]. «Орнаментальность», свойственная для наиболее глубоких лирических и философских монологов, была не стилевым излишеством, а частью культуры того давнего времени, воссоздание которой требовало «большой изобретательности для сочетания лаконизма перевода с передачей <...> образного богатства» [105, с. 171]. Утрата отдельных метафор, сравнений, эпитетов «как будто оставляла тусклое пятнышко на ослепительно красочной поэтической ткани» [105, с. 171] и вела, в конечном итоге, к блеклости красок перевода.

«Тамерлан Великий» и «Трагическая история доктора Фауста» воспринимаются Ф.Г. Овчинниковой как «философские драмы, посвященные проблеме утверждения власти человека над новым миром, открывшимся его взору» [105, с. 171]. Стремясь вступить во владение всем богатством и красотой мира — от ее безграничных просторов и земных недр до великой классической культуры, марловские герои были склонны вовлекать «в круг своих судеб, дел и переживаний все многообразие вселенной и все доступные им поэтические красоты» [105, с. 172]. В переводах Э.Л. Линецкой (1-я часть «Тамерлана Великого»), Е.Г. Полонской (2-я часть «Тамерлана Великого») и Е.Н. Бируковой («Трагическая история доктора Фауста») Ф.Г. Овчинникова усматривала «серьезное понимание специфики стиля эпохи», «бережное отношение к стилевым особенностям английского подлинника» [105, с. 172]. Однако то обстоятельство, что первая и вторая части «Тамерлана Великого» были интерпретированы разными переводчиками, все же приводило к определенным стилевым сбоям: если для Э.Л. Линецкой превыше всего была бережность отношения «к интонации и лексической ткани драмы», то для Е.Г. Полонской — «большая <...> гибкость стиха», «свобода образного перевыражения», порой превращающаяся в «произвол переводчика» [105, с. 175].

Недостатком перевода обеих частей «Тамерлана Великого» стало, на взгляд исследовательницы, смещение интонации подлинника, нередко приводившее к появлению «совершенно неожиданных смысловых оттенков» [105, с. 176], например, предпринятой Э.Л. Линецкой замене дерзкой решительности в словах грубого и жестокого вояки Техела некоей вопросительной, «совестливой» интонацией [см.: 105, с. 177]. Если взволнованные герои «Тамерлана Великого», занимая активную жизненную позицию, готовы «произносить даже длинные речи на одном дыхании», причем цельность пространных периодов служит выражением их исторического мироощущения, то в русских переводах поэтике периода не придано никакого значения: периоды расчленены, соединительные слова, интонационно обогащающие речь, опущены, самому же описанию свойственна «бесстрастная повествовательность, органически чуждая духу трагедии английского Возрождения» [105, с. 177]. Неимоверно сложной для переводчиков стала задача сохранения «патетически приподнятого стиля» трагедии, предполагавшая необходимость «тщательного отбора словесного материала, внимания к тонким смысловым оттенкам синонимов», сохранение характерного «единства лексики»; в переводах верный тон постоянно нарушается «каким-нибудь словом или выражением, выпадающим из стиля сцены или реплики» [105, с. 178], особенно много таких отклонений — бытовизмов,

просторечий – у Е.Г. Полонской. Также перевод не доносит свойственную оригиналу «условную куртуазность большинства любовных речей и реплик», проявлявшуюся как «во всей линии Олимпии – Теридам», так и в сердечных излияниях Зенократы: «Зенократа и Олимпия в переводе более живо и непосредственно высказывают свои чувства. Переводчики, таким образом, как бы исправляют слабость драматурга, но это едва ли допустимо» [105, с. 179]. По верному замечанию Ф.Г. Овчинниковой, Марло не интересуют в «Тамерлане Великом» ни внутренний мир человека, ни психология страстей, ибо он ставит перед собой совсем другие задачи, и потому он не ищет средств «наиболее полного выражения любовных эмоций» [105, с. 179], довольствуясь «условными приемами, сложившимися к этому времени в любовной лирике английского Возрождения» [105, с. 179–180], опущение которых переводчиками становится прямым отклонением от авторского замысла.

В «Трагической истории доктора Фауста» исследовательница усматривала сложную композицию, заключавшуюся в совмещении проблемных сцен философского плана, передававших «мятежные искания и внутреннюю борьбу героя», с написанной в прозе комической клоунадой и бытовыми эпизодами [см.: 105, с. 180]. «Трагическая история доктора Фауста», передававшая противоречия и сомнения самого Марло, «поверившего было в право человека на утверждение своей воли, невзирая на преграды любых унаследованных догм» [105, с. 180], требовала особо ответственного воссоздания переводчиками самой сути философского замысла с обязательным сохранением богатой образности и орнаментальности стиля. Переводы второй половины 1940–1950-х гг., выполненные Е.Н. Бируковой (1949) и Н.Н. Амосовой (1958), по мнению Ф.Г. Овчинниковой, близки к поэтическому духу оригинальной трагедии, причем воссозданные образы «соответствуют необычности и грандиозным масштабам <...> событий» [105, с. 185]. Вместе с тем исследовательница наглядно раскрывала различие методов передачи авторского текста у Е.Н. Бируковой и Н.Н. Амосовой: если первая, «воспроизводя торжественность и орнаментальность Марло, не отказывалась от архаизации лексики», напротив, избыточно насыщала перевод архаизмами, не всегда приближавшими его к стилю подлинника, то вторая, не отступая от образности Марло, приближала лексику к современной, однако избрала при этом «суховато-прозаичный тон», еще больше нарушавший «единство поэтической ткани» [105, с. 185].

В «Мальтийском еврее», представлявшем проявления «беспредельно раскрепощенной человеческой воли, направленной на ограниченную индивидуалистическую цель» [105, с. 187], Ф.Г. Овчинникова видела

зловещие, жестокие черты человека, порожденного новой общественной формацией. Считая, что «Мальтийский еврей» «слабее, чем “Эдуард II”», исследовательница, однако, видела и в этой трагедии Марло отчетливые черты его большого дарования, проявившегося в развертывании действия «в исторически конкретной обстановке» [105, с. 187], с конкретизацией характеров действующих лиц и описываемых реалий. В понимании Ф.Г. Овчинниковой перевод «Мальтийского еврея», выполненный для издания 1961 г. В.А. Рождественским, вряд ли следовало считать удачным, поскольку, «уверенно и свободно» передавая поэтический текст трагедии, переводчик «иногда неверно читал подлинник» [105, с. 188]. Например, в оригинале Марло Варавва, восхищенный размахом своего злодейства, называл его «царственным ремеслом», тогда как в переводе он порицал себя за злые козни. Мимо переводчика прошла и попытка Марло охарактеризовать героев посредством их речи, в частности, раскрыть образ вульгарно-развязного, грубо фамильярного раба Итамора при помощи используемых им просторечий и грубых слов и, напротив, представить значительность, титанизм злодея Вараввы, сохранив величавость, приподнятость и орнаментальность поэтического стиля. На взгляд Ф.Г. Овчинниковой, переводчик насыщенного действием «Мальтийского еврея» (в отличие от переводчиков более ранних – статичных и декламационных – пьес Марло) должен был быть «не только мастером слова, но еще в какой-то мере режиссером», «видеть все происходящее на сцене» [105, с. 191], что совершенно не удалось В.А. Рождественскому, допускаявшему ошибки, обесмысливавшие действие, например, оставлявшему на сцене удалившихся героев, приписывавшему Варавве не принадлежавшие ему слова и т.д.

Называя «Эдуарда II» «вершиной творчества поэта», характеризовавшейся наибольшей в марловском творчестве «глубиной познания действительности и художественной зрелостью», Ф.Г. Овчинникова высоко оценивала перевод этого произведения, выполненный А.Д. Радловой, которой «удалось хорошо передать богатство содержания и художественную значительность этой драмы» [105, с. 193], в особенности, существенное для нее «впечатление простора, свободы дыхания», появившееся в результате отказа «от “укладывания” поэтического текста в прокрустово ложе “равноточия”» [105, с. 194]. А.Д. Радловой, как и многим другим мастерам стихотворного перевода, было «тесно в рамках “эквilinearности”» [105, с. 194] в силу необходимости выражения собственной творческой индивидуальности. Но вместе с тем ей удается избежать «расползания» текста, почувствовать «верную пропорцию допустимого превышения объема», сохранить динамику действия, «энергичный

лаконизм внутреннего ритма оригинала», свободно и естественно уложить полную экспрессию и по большей части лаконичную речь героев в рамки белого стиха, показать преобладание живого диалога над пространными монологами [см.: 105, с. 194]. Сохраняя богатство образов и яркость красок ренессансного стиля, А.Д. Радлова, по мнению Ф.Г. Овчинниковой, с самых первых сцен блестяще воссоздавала атмосферу гедонизма, окружавшую короля и его фаворитов, передавала саму обстановку придворных празднеств, элементы галантно-мифологических пасторалей и орнаментальность стиля. А.Д. Радловой также было удачно раскрыто «впервые достигнутое в этом произведении драматургом разнообразие живых характеров и эмоциональных оттенков», представлены гневные речи «своевольных баронов» и изысканные патетические излияния короля, отражены «эволюция характеров, смена и противоречия чувств» [105, с. 195]. Среди отдельных незначительных неудач переводчицы Ф.Г. Овчинникова акцентировала неудачный выбор синонимов, приводивший к тому, что вместо наиболее точного слова нередко использовалось «соседнее, близкое, но не самое подходящее» [105, с. 196]. По мнению Ф.Г. Овчинниковой, в отдельных случаях (в речах короля и Гевестона) А.Д. Радловой был сознательно и системно использован «прием несколько изысканного “остранения” текста» [105, с. 197], чуждый самому духу Возрождения, требовавшему «в конечном счете рациональных, мыслимых образов» [105, с. 198].

Первый перевод на русский язык трагедии «Парижская резня», выполненный для издания 1961 г. Ю.Б. Корнеевым, представлял собой «свободное и в то же время верное “перевыражение” авторского текста», не скованное «переводным языком», передававшее поэтические образы марловского произведения «естественной русской речью в <...> непринужденно льющихся стихах» [105, с. 198]. Очевидные сжатость, свобода и верность перевода были достигнуты переводчиком благодаря умению «держат в поле зрения сразу целые “куски” текста, охватывающие несколько образов и смысловых элементов» [105, с. 199]. Однако эта удача, как отмечает Ф.Г. Овчинникова, давалась Ю.Б. Корнееву посредством некоторой стилистической потери, заключавшейся в нивелировании витиеватости как черты ренессансного стиля. К тому же манера перевода «широкими мазками» приводила к выпадению отдельных существенных деталей подлинника, ошибочно воспринимавшихся переводчиком как «незначительные “лишние” слова» [105, с. 200]. Например, из

* Остранение (термин В.Б. Шкловского) – это описание привычного, очевидного как чего-то не-знакомое, увиденного в первый раз.

пространного выходного монолога герцога Гиза, не только раскрывавшего его макиавеллизм, но и предвещающего «почти полностью все содержание трагедии», все последующие события и ситуации, исчезли слова, отражавшие осознание самим Гизом непомерности своих властолюбивых устремлений, его желание «растереть своими ногтями в прах...» высочайшую пирамиду, то есть совершить нечто немыслимое, готовность взобраться на нее, «срывая ногти» [105, с. 201]. В переводе фактически утрачен и мотив любви королевы-матери Екатерины Медичи к герцогу Гизу, представленный в подлиннике немногочисленными скупыми штрихами, но крайне важный для понимания причин, по которым королева готова пожертвовать ради Гиза всей Францией.

Знакомство с новыми переводами драматургии Марло, выполненными в различных творческих манерах, побудило Ф.Г. Овчинникову к размышлениям об ответственности переводческого труда, о тех конкретных задачах, которые возникают «в процессе передачи на русском языке своеобразных стилевых и жанровых особенностей драматургии английского Возрождения» [105, с. 203]. В разные годы исследовательницей были написаны и другие статьи, посвященные осмыслению творчества Марло, — «Проблема героя в драматургии Марло» [106, с. 55–93] и «Марло и Шекспир» [107, с. 202–222].

Суждения о литературной деятельности Марло можно встретить и в исследованиях Р.М. Самарина — в его книгах «Реализм Шекспира» (1964), «...Этот честный метод...» (1974), в статьях «Ровесник Шекспира» (1964), «Шекспир и проблема синтеза в литературах Возрождения» (1967). Называя Марло в числе «первоклассных авторов» [108, с. 35] английских пьес эпохи раннего Возрождения, Р.М. Самарин отмечал значительность вклада драматурга «в формирование реалистической линии развития английской литературы», заключающуюся в создании гигантских обобщенных образов, «поразительно смелом новаторстве политической драмы “Резня в Париже”», «своем решении задач жанра хроники» в «Эдуарде II» [108, с. 36]. Принципы создания образов у предшественника и современника Шекспира Марло, самого Шекспира и его современника и последователя Бена Джонсона различны (равно как и их манеры отражения действительности), хотя изначально творчество всех трех драматургов объединено изображением не просто событий или действий, но, прежде всего, людей, стремящихся познать самих себя и окружающий мир, «пафосом постижения богатства и сложности человеческой природы, пафосом утверждения прав человека на свободу действия в мире, полном ограничений, пафосом отрицания этих ограничений» [108, с. 46; 109, с. 118]. По-разному воспринимая и саму человеческую

личность, и права человека, и понятие свободы действия, Марло приходил к созданию условных титанических образов, Шекспир представлял реалистические характеры, Бен Джонсон – рационалистически обобщенные характеристики героев [см.: 108, с. 46; 109, с. 117].

Согласно Р.М. Самарину, в «Трагической истории доктора Фауста» с особой силой сказалась тяга Марло к изображению современности, являвшаяся «характерной особенностью английского передового искусства XVI в.», причем, даже на фоне «Парижской резни», написанной под впечатлением недавней расправы с гугенотами (не говоря уже о произведениях исторической тематики), именно история о Фаусте с откровенной симпатией обобщила черты нового человека, наделенного силой знания, открывавшей путь «и к богатству, и к власти, и к почестям, выпадавшим ранее на долю полководцев и королей» [108, с. 47; 109, с. 118]. Весь пестрый и мрачный колорит трагедии служит, по мнению исследователя, лишь фоном к изображению главного героя, величественного и в своих порывах отрицания, и в своем стремлении к овладению силами природы, мечтающего о пересоздании мира, «о делах, которые подстать самому господу богу» [108, с. 48; 109, с. 119]. Экстатичная, приподнятая, наполненная необычными сравнениями речь Фауста, раскрывающая патетичность его мировоззрения, не всегда в полной мере передает борьбу чувств в душе героя, в результате чего, в частности, возникает необходимость в появлении сцены спора Ангела Доброго и Ангела Злого. Образ Фауста правдив, ибо является «могучим обобщением черт, присущих новому человеку эпохи Возрождения» [108, с. 48; 109, с. 119], но при этом и условен, схематичен, зависим от старого религиозного мировоззрения, от традиций и типичных черт средневекового театра, из которого пришли образы ангелов, чертей, Семи смертных грехов и т.д. Вместе с тем от средневекового миракля «Трагическую историю доктора Фауста» решительно отделяют и сам титанический образ главного героя, и решительный отказ Марло от благополучной религиозной концовки, от чудесного спасения героя, попадающего в ад, в лапы чертей. По мнению Р.М. Самарина, трагедия Фауста состоит в том, что «бессмертный и могучий разум человека все еще не властен над <...> жалкими и пошлыми рабами, послушно служившими ему положенный срок» [108, с. 48; 109, с. 120]. Масштабность личности Фауста подчеркнута акцентировкой его одиночества, «отдаленности <...> от простого человеческого начала», представленного образами «пигмеев» – Вагнера и учеников, представлением Мефистофеля как дерзкого лакея Фауста, «покорно, но не без угроз исполняющего его поручения» [108, с. 48; 109, с. 120]. Р.М. Самарин провел параллели между двумя гуманистическими образами, выразившими

«веру в силу человеческой мысли», – марловским «Фаустом» и Просперо из шекспировской «Бури»: если первый копит силу и знания для того, чтобы дать удовлетворение собственной титанической гордыне, «восторжествовать над всеми другими на земле», то второй отказывается от власти ради земной мудрости, концентрируется на самопознании и воспитании: «И как различны финалы двух историй о гуманистах – в одном случае смерть, знаменующая все же бессилие Фауста, в другом – стоическое приятие жизни такой, какая она есть, – не с тем, чтобы смириться с нею, но с тем, чтобы быть в ней живым укором» [108, с. 155].

Предложенная Марло концепция драмы оценивается Р.М. Самариным как архаичная, «испещренная родимыми пятнами и средневекового религиозного театра, и театра школьного» [108, с. 48; 109, с. 120], а потому нуждавшаяся в трансформации, которая и произошла в творчестве Шекспира. Его Гамлет, подобно марловскому Фаусту, новый герой новой эпохи, однако не титан и не сказочный герой, а мыслитель и поэт; он не одинок, как Фауст, говорит на языке, передающем не столько эффектный пафос, сколько сложную взаимосвязь образов и понятий, причем события для него – уже не фон, но обстоятельства, влияющие на характер, а те, «кто в них замешан, – не проходящие фигуры, намеченные гениальным штрихом Марло, а <...> полнокровные живые образы» [108, с. 50; 109, с. 121]. Шекспировская концепция драмы давала возможность динамического изображения человека и общественной жизни с учетом и глубины, и перспективы, чего не было в «ярких, но одномерных» трагедиях Марло [см.: 107, с. 50; 108, с. 121]. Отражая понимание связи личного с общественным, Шекспир акцентировал «гуманистическую сущность» своих возвышенных героев, тогда как Марло приподнимал их над обществом и даже делал их враждебными ему (Тамерлан, Варавва), достигал своеобразного титанического эгоцентризма. По словам Р.М. Самарина, к героям Марло применимо определение «образ», к героям Шекспира – не только «образ», но и «характер», и редко «тип», герои же Бена Джонсона – это «типы» английской жизни, заметно сниженные в сравнении с персонажами трагических пьес Марло [см.: 108, с. 51; 109, с. 122].

Рассматривая различие подходов Марло, Шекспира и Бена Джонсона к трактовке основных общественных конфликтов своего времени и исторического опыта прошлого, Р.М. Самарин обращался к осмыслению «Парижской резни» Марло, не просто воспроизводившей недавнее и при этом исторически существенное событие, но и делавшей это «в остром антикатолическом аспекте», увлекавшей «могучим и мрачным движением событий, в цепи которых разоблачается кровавая логика преступлений» [108, с. 53; 109, с. 125]. На фоне поражающего

воображение облика Парижа, охваченного страстями, совершенно невзрачными, бледными, едва намеченными оказывались образы действующих лиц – «наспех сделанные плакатные фигуры праведных жертв и злодеев-убийц» [108, с. 54; 109, с. 125]. Это происходило потому, что основу замысла все же представляло именно изображение события, а сама проблема восприятия этого события личностью, его влияния на нее решалась исключительно «в виде прямой политической оценки – кто за католиков, тот против гугенотов, а значит, против Англии, а потому – злодей» [108, с. 54; 109, с. 126]. Проблемы влияния события на личность, по наблюдению Р.М. Самарина, нет и в более ранних трагедиях Марло: так, в «Тамерлане Великом» описание внешне эффектных и величавых воинских деяний – лишь фон, оттеняющий образ главного героя, в «Эдуарде II» история Англии также фон, на котором разворачивается борьба за корону, причем «Марло захвачен не столько результатами борьбы (<...> его не интересует вопрос о политической программе Мортимера или Гавестона), сколько ее перипетиями, в которых проявляются дьявольские характеры героев» [108, с. 54; 109, с. 126]. Таким образом, история остается для гениального Марло неким «реквизитом, неисчерпаемым складом бутафорского материала или злободневным событием» [108, с. 54; 109, с. 126], тогда как у Бена Джонсона она – элемент достоверности описания, нередко напрямую не связанный с системой образов, у Шекспира – повод для значимых обобщений, соотнесения разных эпох. Шекспир пытался найти явлениям философское объяснение с точки зрения их соотнесения с многокрасочным природным миром, в частности, ведьм в «Макбете» он называл «пузырями, рождаемыми землей», чего и близко не было у Марло в его «Трагической истории доктора Фауста» [см.: 108, с. 65]. Исследовав различия между Марло и Шекспиром с одной стороны, и Беном Джонсоном и Шекспиром с другой, Р.М. Самарин пришел к выводу, что «ни дерзостный “атеист” Марло, ни ученый книжник Джонсон не были в такой мере художниками и мыслителями вместе, как Шекспир» [108, с. 71].

В книге «“...Этот честный метод...” (К истории реализма в западноевропейских литературах)» Р.М. Самарин отметил «новаторство реализма эпохи Возрождения», заключавшееся в соединении в трагедиях Марло образов «полностью реальных и фантастических» [109, с. 38]. Подчеркивая, что Шекспир многому научился у «замечательных мастеров исторической драмы» [109, с. 42] Марло и Р.Грина, исследователь относил всех троих к группе драматургов, писавших для народных театров, во многом отличной от группы сторонников «ученой литературы, опиравшейся на авторитет книжной поэтики» (Филипп Сидни, Бен

Джонсон) [см.: 109, с. 91]. Р.М. Самарин признавал, что Марло своими титаническими образами способствовал накоплению огромного опыта изображения человека новыми художественными средствами в процессе развития европейской литературы «в условиях прогрессивного переворота» в общественной жизни [см.: 109, с. 161; 110, с. 455].

В научно-популярной статье «Ровесник Шекспира», напечатанной в дни 400-летия со дня рождения Марло в феврале 1964 г. на страницах «Литературной газеты», Р.М. Самарин характеризовал Марло как гуманиста эпохи Возрождения, «первого широко популярного драматурга молодого английского театра, стяжавшего громкую известность в те годы, когда театральный путь Шекспира еще терялся во мгле неясностей и догадок» [111, с. 4]. Марло – не только зачинатель возрожденческой трагедии, но и сам «человек из титанической породы сынов Ренессанса», поднявшийся до небывалых высот в жестокий и мужественный век. В «Парижской резне», закалывая ученого Расмуса, французский герцог восклицал: «Подумайте, как много в нем гордыни, / Хоть он простого угольщика сын»; и эти слова словно предсказывали судьбу самого Марло, гордого сына башмачника, заколотого кинжалом [см.: 111, с. 4]. В трагедиях Марло, «полных захватывающего действия, дышащих острой мыслью и страстью, забрызганных кровью, озаренных пожарами» [111, с. 4], на взгляд Р.М. Самарина, блестяще проявилась сама эпоха с ее грандиозными масштабами и искренней буйной риторикой. Марло представил одиноких героев-гигантов, поднявшихся «над трусливыми и косными людьми, еще не пробудившимися от суеверий и рабства средневековья»: это и Тамерлан, считающий себя мстителем, ниспосланным свыше на надменных владык Азии, и Фауст, «властный мудрец, дающий оплеуху самому папе римскому», своеобразный символ торжества дерзаний, возвышения нового человека [см.: 111, с. 4]. Пафос «тревожного, героического искусства Марло» Р.М. Самарин видел в утверждении веры в «неисчерпаемые духовные силы человека, сбросившего с себя оковы прошлого», отказавшегося от принципов старого мира, «уже осужденного, но еще умевшего наносить смертельные удары» [111, с. 4].

Вскоре после 400-летия Шекспира и Марло в советских научно-популярных изданиях развернулась полемика вокруг гипотезы американского исследователя К. Гоффмана «Шекспир – К.Марло», начатая статьей В. Ковалевского «Кто писал пьесы Шекспира?» [см.: 112, с. 82–84], увидевшей свет в № 9 журнала «Наука и религия» за 1964 г. Антишекспировская позиция В. Ковалевского была крайне негативно встречена В. Архиповым, напечатавшим в ответ сразу два материала – «Чего не сделаешь ради сенсации...» в журнале «Вопросы литературы» (1965, № 4)

[см.: 113, с. 178–182] и «Кто писал статью Ковалевского?» в журнале «Наука и религия» (1965, № 5) [см.: 114, с. 66–70].

В коллективном труде «Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы», выпущенном ИМЛИ в 1967 г., Марло был упомянут в материалах Р.И. Хлодовского и И.Н. Голенищева-Кутузова. Первый из них в статье «Ренессансный реализм и фантастика» приписывал Марло, наряду с Шекспиром, Ф. Рабле, Л. Ариосто, Т. Тассо, Дж. Бруно, Т. Кампанеллой и др., «гуманистическую мифологизацию человека» [115, с. 92], т.е. надделение его чудесными свойствами и силами. Р.И. Хлодовский отмечал, что в обращении к фантастике как к творческому приему изображения действительности проявились как связь Марло и других титанов эпохи Возрождения с народной поэзией, так и исторические противоречия их гуманистических идеалов, которые, будучи облеченными в наивно-фантастические формы, выражали мечты и чаяния народа; причем для ренессансной литературы более характерной оказывалась утопия идеального богоподобного человека, нежели утопия идеального общественного устройства [см.: 115, с. 134]. И.Н. Голенищев-Кутузов в сопоставительном обзоре «Ренессансные литературы Западной и Восточной Европы» воспринимал вторую половину XVI в. как период расцвета английской ренессансной литературы, прославленной целым рядом имен, в числе которых Э. Спенсер, Ф. Сидни, Р. Грин, Шекспир, Марло, Ф. Бэкон [см.: 116, с. 257].

М. Минков в статье «Проблема трагического в творчестве Шекспира и его современников», увидевшей свет в сборнике исследований и материалов «Вильям Шекспир. К четырехсотлетию со дня рождения. 1564–1964» (1964), объяснял расхождения в трактовках понятия *трагедии* не столько повышенной индивидуальной чувствительностью критиков, сколько отличиями в мировоззрении разных эпох и культурных традиций, приводя в качестве примера трагедию Марло «Мальтийский еврей», объявленную Т.С. Элиотом фарсом и по результату, и по первоначальному замыслу [см.: 117, с. 102]. Говоря о шекспировском Шейлоке, М. Минков признавал, что великий драматург, будучи «большим художником-реалистом», не мог не наделить своего героя понятными всем человеческими качествами, тогда как Марло, представивший колоритного злодея Варавву, создал «бессильную картонную фигуру», остающуюся действенной и убедительной лишь при рассмотрении под определенным углом зрения [см.: 117, с. 109]. В целом же драматурги дошекспировской эпохи следовали принципам Сенеки, видя основу трагедии в страхе и ужасах, но не в жалости, акцентировавшейся Аристотелем. В этой связи для М. Минкова особенно примечательна марловская

трагедия «Тамерлан Великий», «одна из наиболее удачных трагедий данного периода», весьма аморфная «с точки зрения построения сюжета и разработки образов», но, однако, в значительной мере достигающая трагического эффекта «благодаря поразительно высокой поэтичности»; и даже тот факт, что Тамерлан и Зенократа умирают не от руки убийцы, «компенсируется достаточным числом насильственных смертей» [117, с. 110]. Продолжая размышлять над сутью трагедии, М. Минков был склонен согласиться с формулировкой Ф. Сидни, утверждавшего, что в основе трагедии лежат «восхищение и сочувствие», но дополнял ее упоминанием о необходимости *очищения* (катарсиса) или чувства благоговейного страха и восторга, возникавшего в результате соприкосновения с великим; все эти чувства «выражены <...> в полной мере» [117, с. 111] в «Тамерлане Великом», где величие предстает одной из составных частей трагедийного описания, убеждающим образом воздействующего на зрителя через характеры героев.

Осмысливая классификацию трагедий М. Дорана, согласно которой они могут быть условно разделены на три типа – в первом герой занимает высокое положение и является историческим либо легендарным лицом («Тамерлан Великий», «Эдуард II»), второй составляют трагедии интриги с сюжетом из романтических новелл, в основном итальянских («Мальтийский еврей»), к третьему относятся семейные трагедии, «основанные на каком-либо памятном случае убийства, действительно имевшем место», – М. Минков признавал, что подобное деление несовершенно, ибо не оставляет место «Трагической истории доктора Фауста» Марло или «Ромео и Джульетте» Шекспира, которые вряд ли могут быть признаны трагедиями интриги, и к тому же не учитывает характера трагического эффекта, разнящегося в произведениях первого типа [см.: 117, с. 112–113]. Изображение драматургами английского Возрождения ситуации «падения человека с вершин счастья в результате своей собственной ошибки» [117, с. 113], приводившее к извлечению морального поучения, воспринималось М. Минковым как еще один образец следования сенекианским традициям, ограничивавшегося, однако, самим выбором темы.

Марло пытался свести достоинства трагедии к степени величия, о чем он говорил в прологе к «Тамерлану Великому», проникнутом особым риторическим пафосом [см.: 117, с. 116–117]. Также М. Минковым отмечалась тенденция «к более четкому отделению комических сцен от трагедии, к тому, чтобы не допускать смешения трагического с гротеском», еще неявная в «Тамерлане Великом», где образ шута был воспринят современниками как некий содержательный «нарост», но вполне отчетливая в позднейшем «Эдуарде II», где «комический элемент был

полностью уничтожен» [117, с. 117], и это в конечном итоге позволяло говорить об эволюционных изменениях в стиле Марло-драматурга [см.: 117, с. 118]. В своем стремлении к избеганию искусственности Марло отказался от включения в тексты произведений мифологических персонажей, еще далее пошел Шекспир, исключивший пролог, который, отдаляя от действительности, придавал пьесам его предшественника некую возвышенность [см.: 117, с. 122].

Поднимаясь до высокого уровня трагедийности, Марло, по наблюдению М. Минкова, «сообщал своим произведениям величие и грациозность, чего так не хватало большинству трагедий того периода», причем в раннем «Тамерлане Великом» трагический эффект был основан практически исключительно на описаниях ужасов и жестокости войны, которым придана «почти космическая значимость» [117, с. 127], подчеркнутая образами комет, метеоров, упоминаниями землетрясений. В Тамерлане исследователь склонен видеть возрожденческого героя с неограниченными возможностями, «являвшегося законом самому себе», «никогда не знавшего угрызений совести» [117, с. 127], уверенного в том, что именно от него зависят и должны зависеть судьбы других людей. Став привлекательным для зрителей благодаря своему титанизму, образ Тамерлана раскрыл вместе с тем «ужасную и дерзкую идею», представленную в «богохульских поступках героя» [117, с. 128], поставившего себя выше небесных сил.

По наблюдению М. Минкова, Марло, сосредоточившись в «Тамерлане Великом» на разработке центрального титанического образа, достиг «совершенно нового трагического эффекта и тем самым проложил путь к созданию трагедии характера» [117, с. 128]. Необычность трагического эффекта заключалась в синкретическом переплетении ужаса и сострадания с одной стороны и восхитительного величия и грациозности с другой, причем все эти чувства не сливались в единое целое, представляя в характерной конфликтной напряженности. М. Минков предположил, что если бы первая часть «Тамерлана Великого» была бы задумана в качестве самостоятельного произведения, то получилась бы уникальная трагедия, завершавшаяся триумфом героя. Несмотря на то, что герой во второй части трагедии уже не всемогущ (не может спасти жену, не может сделать воина из сына и предпочитает убить его) и в конечном итоге, состарившись, умирает, он, однако, остается непобежденным, что придает трагическому описанию особое звучание [см.: 117, с. 128].

Главный герой «Трагической истории доктора Фауста» также наделен свойствами сверхчеловека, честолюбив и высоко возносится над другими людьми, но при этом не столь величественен и потому вынужден

прибегнуть к помощи дьявола, т.е. по сути своей совершить преступление, искупить которое оказывается возможным только смертью и осуждением. Недостаток трагедии М. Минков видел в ее опоре на немецкий первоисточник, в сюжете которого между преступлением и наказанием «нет ничего достаточно значительного» [117, с. 129], преобладает описание шалостей и фокусов, на которые герой растрчивает полученную им власть. Марло прекрасно сознавал, что простое описание страха перед преступником и облегчения, наступающего после его поимки, убийства и т.д., «не приносят эстетического удовлетворения», а потому стремился одарить Фауста такими качествами, что позволяли получить ему, хотя бы частично, симпатии зрителей и читателей [см.: 117, с. 129].

Тамерлан и Фауст «проходят испытание с триумфом», «зажигают <...> воображение до такой степени, что мы перестаем видеть в них преступников», однако этого не удается Варавве, герою «Мальтийского еврея», «настоящему королю купцов» [117, с. 129], сверхчеловеку нового исторического времени. Те большие и несправедливые притеснения, которым подвергается Варавва, «вполне могли бы оправдать его преступления, если бы в его мести было что-то такое, что вызывало бы более сильное чувство страха и благоговения» [117, с. 129]. Лишенный своих богатств Варавва априори не может действовать «красиво», но все же его поступки «слишком низки, вероломны и фантастичны, чтобы взволновать нас» [117, с. 129].

По мнению исследователя, и «Трагическая история доктора Фауста», и «Мальтийский еврей» представляют собой «лишь фрагменты того, что могло бы стать превосходными трагедиями», в то время как «Тамерлан Великий» — удачное произведение, достигшее успеха «благодаря поэтическому искусству Марло» [117, с. 129]. Открытые Марло пути создания трагического эффекта, несмотря на многочисленные подражания, не дали сколько-нибудь значительных результатов, причем полноты эффекта сам драматург достиг лишь в «Эдуарде II», произведении, сама принадлежность которого к жанру трагедии достаточно спорна. Представляя судьбу слабого и безвольного человека, впустую растрчивающего данную ему власть, Марло не вкладывал в образ Эдуарда II «ничего величественного, если не считать королевского сана и ужасных обстоятельств его смерти» [117, с. 130]; да и противники короля лишены величественности, в частности, в Изабелле нет непреодолимой, всепоглощающей страсти к Мортимеру, в самом Мортимере также преобладают своекорыстные цели.

Герои «Эдуарда II» не являются подлинно трагичными, но Марло дал им замечательные психологические портреты, позволившие показать на

сцене «сложнейший мир души индивида» [117, с. 130]. Основные контуры Эдуарда II были точно воспроизведены Шекспиром в Ричарде II, возглавившем «длинную вереницу замечательных шекспировских психологических портретов, включая и Шейлока, в образе которого заметно влияние Вараввы Марло» [117, с. 130]. Достижения Марло, по мнению М. Минкова, помогли Шекспиру овладеть искусством психологического портрета, сделали его путь в этом направлении «более гладким» [117, с. 130]. Грандиозные достижения Марло, хотя и наложили «неизгладимый отпечаток на развитие трагедии», практически не способствовали разработке принципов трагического, «если не считать того, что Марло со всей ясностью подчеркнул значение центрального образа», поставив во главу описания титанического сверхчеловека, чаще всего «преступника, увеличенного до ужасающих размеров» [117, с. 130], «отъявленного макиавеллического злодея» [117, с. 137]; подобный типаж не нес в себе необходимой героики и «мог попадать только в некоторые строго определенные положения», что предопределило, несмотря на значительную популярность, его «мертворожденное» потомство, в котором исключение составил лишь шекспировский образ Ричарда III [см.: 117, с. 130]. Решительно отвергая предположения о Марло как возможном авторе «Тита Андроника», М. Минков признавал, что, несмотря на натянутую риторичность, язык этого шекспировского произведения «гораздо легче и естественнее» языка большинства пьес Марло, за исключением позднейшего «Эдуарда II» [см.: 117, с. 135].

М.В. и Д.М. Урновы в книге «Шекспир. Его герой и его время» (1964) отметили наметившийся отход от теологической непоследовательности через вольнодумие к гуманизму уже в образе марловского Фауста, представленном во всей смелости и величии [см.: 118, с. 22]. Традиционно относя Марло к «университетским умам» с их «остротой и смелостью мысли, чувством основ народной драмы», способствовавшими возвышению английской драматургии «над прежним ремесленным уровнем» [118, с. 72], исследователи особо подчеркивали заслугу поэта и некоторых его современников в разработке белого стиха, отказе от «варварского косноязычия прежнего сценического стиля», преобразении и оживлении слова, мысли: «...за грохотом пушек, скрежетом алебард, воплями обездоленных, которых секут на площадях по “закону о бродяжничестве”, и стуком топора в Тауэре мир услышал новую речь» [118, с. 73]. По мнению М.В. и Д.М. Урновых, в отличие от Т. Кида, показавшего трагизм *столкновения с враждебными обстоятельствами*, приводившего к деформации представлений, Марло изобразил трагизм *внутренних столкновений*, выведя на английскую сцену титанических

героев и представив в зримой художественной плоти те силы, что владели людьми его эпохи [см.: 118, с. 84]. Отмечая свойственную героям ренессансной литературы четкую подчиненность одной идее, «единую волевую устремленность характера», во многом противостоявшую «духовной однолинейности классицистских персонажей», исследователи предлагали своеобразное графическое сравнение, показывали с помощью кривой рост физических размеров литературных героев: чувства обычных людей у Дж. Лилли, мощные порывы в простых душах у Т. Кида, колоссальные страсти титанов у Марло как некая вершина кривой, снижение «размеров» персонажей у Шекспира, нарочитое упрощение образов героев в «Жизни и удивительных приключениях Робинзона Крузо» Д. Дефо и «Путешествиях в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера» Дж. Свифта, ничтожность Тристрама Шенди из романа Лоренса Стерна [см.: 118, с. 84]. Ранняя смерть почти всех «университетских умов» оставила их открытия «недовершенными», но «даже намеченное их кратко-кипучей деятельностью произвело решительный сдвиг» [118, с. 85].

В книге И.А. Дубашинского «Вильям Шекспир. Очерк творчества» (1965) отмечено, что Марло, впервые поднявший в своем творчестве социально-философские проблемы, создал в своих лучших произведениях образы раскрепощенных титанических личностей, которые, пользуясь своими потенциально безграничными возможностями, не сдерживаемыми ни сословными, ни моральными, ни религиозными нормами, вступают в борьбу с окружающим миром. Именно от цели, поставленной марловскими героями, зависит «приумножение и просто сохранение человеческих ценностей» [119, с. 19], в частности, в облике Тамерлана трудно увидеть историческое правдоподобие, какие-либо черты быта и нравов XIV в., но зато на первый план выступают неудержимое властолюбие, богоборчество, помогающие личности обрести свободу как высшую гуманистическую ценность. Однако свобода действий и неограниченная власть, завоеванные благодаря неистощимой энергии жестокого и бесчеловечного Тамерлана, «порождают новую тиранию» [119, с. 19]. Столь же размыта граница между добром и злом и в облике Вараввы из марловского «Мальтийского еврея», использующего богатство «для мщения всему человеческому роду за свое попранное достоинство» и в определенных обстоятельствах не останавливающегося перед убийством собственной дочери [см.: 119, с. 19]. И только в «Трагической истории доктора Фауста» энергия героя, продавшего душу дьяволу и восставшего против пуританского благочестия, обращена, на взгляд И.А. Дубашинского, «на пользу людям» [119, с. 19], ориентирована на раскрытие тайн природы, покорение ее стихий.

Исследователь обращал внимание на историческую хронику Марло «Эдуард II», во многом предвосхитившую шекспировские принципы соотнесения судьбы личности с неизбежным ходом исторических событий, представления характера в развитии и более прочных взаимосвязях со средой. В этой хронике характеры героев, подвергшихся испытаниям, претерпевали сложную эволюцию, позволившую, в конечном итоге, последовательно разоблачить «недалновидного себялюбивого» короля, критически представить главного оппонента короля – Мортимера, в душе которого «сильное чувство любви к королеве Изабелле контрастирует с изуверской жестокостью по отношению к свергнутому Эдуарду» [119, с. 19]. Сложность и противоречивость характеров героев, достаточно ярко отразившая саму диалектику исторического процесса, стала впоследствии одной из важных содержательных черт шекспировских хроник, описывавших борьбу за власть. Из марловского «Эдуарда II» Шекспиром также была взята мысль о зависимости монархии от мнения и отношения к ней народа, высказанная Мортимером, чувствовавшим уязвимость своих позиций в новой исторической реальности [см.: 119, с. 20]. Тем самым И.А. Дубашинский приходил к выводу о соотнесенности творчества Шекспира с глубоким и многосторонним наследием предшествовавшей ему английской художественной и философской мысли раннего Возрождения и, прежде всего, с драматургией и поэзией Кристофера Марло.

Как видим, конец 1950-х – начало 1960-х гг. стали периодом существенного усиления внимания к творчеству Кристофера Марло в России, выразившегося в *появлении новых переводов произведений английского драматурга* на страницах подготовленного В.М. Жирмунским для серии «Литературные памятники» издания «Легенды о докторе Фаусте» и выпущенного в 1961 г. Государственным издательством художественной литературы однотомника Марло. По сути именно в этот период можно наблюдать последний всплеск переводческого интереса к Марло в России, связанный с синхронным появлением переводов Э.Л. Линецкой, Е.Г. Полонской, Н.Н. Амосовой, В.А. Рождественского, Ю.Б. Корнеева; впоследствии обращения к марловскому творчеству были единичными и ограничивались интерпретацией пасторального стихотворения «Страстный пастух – своей возлюбленной». На фоне отмеченного всплеска закономерно появление в 1965 г. статьи Ф.Г. Овчинниковой «Современники Шекспира и русские переводчики», посвященной анализу достоинств и недостатков русских переводов, выявлению особенностей творческих манер переводчиков.

Существенным стимулом к усилению интереса к творчеству Кристофера Марло стало отмечавшееся в 1964 г. *400-летие со дня рождения*

Шекспира, обусловившее массовое появление книг о великом драматурге, некоторые из которых содержали фрагменты, посвященные Марло. В ряде случаев это были краткие материалы о Марло как предшественнике Шекспира, не предлагавшие чего-либо принципиально нового для понимания его творчества (М.В. и Д.М. Урновы, И.М. Дубашинский); другие же работы привнесли ряд интересных трактовок, в частности, в понимание трагического у Шекспира и его предшественников (М. Минков), в осмысление марловской концепции драмы, предполагавшее, например, внимание к незаслуженно забытой в прежние годы трагедии «Парижская резня» (Р.М. Самарин).

Еще одной особенностью данного периода стало *обращение к отдельным образам и деталям в художественном творчестве Марло со стороны исследователей немецкой, польской и других европейских литератур* (Н.Н. Вильмонт, Л.В. Пумпянский, Й. Станишич, Л.В. Разумовская, Б.Ф. Стахеев и др.), позволявшее осмысливать отдельные сочинения английского драматурга в широком международном контексте.

В конце 1950 – начале 1960-х гг. о Марло писали такие разные исследователи, как И.Н. Голенищев-Кутузов, Р.И. Хлодовский, М.А. Нерсесова, Д.Г. Жантиева; К.И. Чуковский в статье «“Бесплодные усилия любви”» (опубл. в 1960 г.) соотнес с именем Марло, поставленным в один ряд с именами Спенсера, Бен Джонсона, Шекспира, «золотую эпоху великой поэзии». Особой глубиной отличались суждения Б.И. Пуришева, представившего своеобразную иерархию марловских пьес – от наименее удачных, по его мнению, «Эдуарда II» и «Парижской резни» к величественной «Трагической истории доктора Фауста» с воссозданным в ней образом смелого вольнодумца, за мятущуюся душу которого, представшую в полных трагизма эпизодах, шла непрерывная борьба сил света и тьмы.

Список использованных источников и литературы

1. Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. / Сост. А.Г. Мец; научн. ред. Н.Г. Захаренко. – М.: Прогресс-Плеяда, 2010. – Т. 2. Проза. – С. 153–202.

2. Степанова Л.Г., Левинтон Г.А. Комментарии <к «Разговору о Данте»> // Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. / Сост. А.Г. Мец; научн. ред. Н.Г. Захаренко. – М.: Прогресс-Плеяда, 2010. – Т. 2. Проза. – С. 530–629.

3. Кузмин М.А. Дневник 1934 года / Ред., вступ. ст. и примечания Г.А. Морева. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.

4. Гильдебрандт О.Н. О Юрочке // Кузмин М.А. Дневник 1934 года / Ред., вступ. ст. и примечания Г.А. Морева. – Изд. 2-е, испр. и доп. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – С. 157–167.

5. Тарасенков А.К. Пастернак. Черновые записи. 1934–1939 // Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений с приложениями: В 11 т. – М.: Слово/Slovo, 2005. – Т. 11. Борис Пастернак в воспоминаниях современников. – С. 158–184.

6. Пастернак Е.В. Борис Пастернак о Шекспире // Шекспировские чтения. 2004 / Научный совет РАН «История мировой культуры», Шекспировская комиссия; отв. ред. И.С. Приходько. – М.: Наука, 2006. – С. 260–267.

7. Бабух С.Р. Марло Кристофер // Литературная энциклопедия: В 11 т. / Гл. ред. А.В. Луначарский. – М.: Сов. энциклопедия, 1934. – Т. 7. Марлинский – Немецкая литература. – Стлб. 16–18.

8. Гвоздев А.А. История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение. – М.-Л.: Учпедгиз, 1935. – 208 с.

9. Гвоздев А.А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий: Очерки. – Л.-М.: Искусство, 1939. – 378 с.

10. <Пуришев Б.И.> Марло // Хрестоматия по западноевропейской литературе. Эпоха Возрождения / Сост. Б.И. Пуришев. – 2-е изд., доп. – М.: Учпедгиз, 1938. – С. 539–540.

11. Динамов С.С. О хрониках Шекспира // Вильям Шекспир. Жизнь и смерть короля Ричарда Третьего. Трагедия в 3-х действиях: Статьи и материалы к постановке трагедии Шекспира «Жизнь и смерть короля Ричарда Третьего» в переводе Анны Радловой заслуженным артистом Республики К.К. Тверским в Государственном Большом драматическом театре им. М. Горького. – Л.: тип. им. Володарского, 1935. – С. 9–13.

12. Абашидзе С.К. Шекспир в изобразительных материалах (О принципах экспозиции выставки) // Вильям Шекспир. Жизнь и смерть короля Ричарда Третьего. Трагедия в 3-х действиях: Статьи и материалы к постановке трагедии Шекспира «Жизнь и смерть короля Ричарда Третьего» в переводе Анны Радловой заслуженным артистом Республики К.К. Тверским в Государственном Большом драматическом театре им. М. Горького. – Л.: тип. им. Володарского, 1935. – С. 41–44.

13. Державин К.Н. Шекспир / Харьковский гос. театр русской драмы. – Харьков: тип. изд-ва «Мистецтво», 1936. – 40 с.

14. Эйзенштейн С.М. Эссе об эссеисте // Аксенов И.А. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника. – М.: Киноцентр, 1991. – С. 3–5.

15. Аксенов И.А. Из творческого наследия: В 2 т. / Сост., вступ. ст. и комм. Н.Л. Адаскиной. – М.: РА, 2008. – Т. 1–2.

16. Адаскина Н.Л. Комментарии // Аксенов И.А. Из творческого наследия: В 2 т. / Сост., вступ. ст. и комм. Н.Л. Адаскиной. — М.: РА, 2008. — Т. 1. — С. 486–638.

17. Аксенов И.А. Envoi // Аксенов И.А. Елисаветинцы. — Вып. I. — М.: Центрифуга, МДССССХVI [1916]. — С. 277–284.

18. Аксенов И.А. Шекспир: Статьи. — Ч. 1. Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспириологии. Ромео и Джульетта (опыт анализа шекспировского текста). — М.: ГИХЛ, 1937. — 366 с.

19. Аксенов И.А. Трагедия о Гамлете принце Датском и как она была играна актерами т-ра им. Вахтангова // Советский театр. — 1932. — № 9. — С. 19–22.

20. Аксенов И.А. «Двенадцатая ночь» в МХТ II // Театр и драматургия. — 1934. — № 2. — С. 50–58.

21. Аксенов И.А. Эволюция гуманизма елисаветинской драмы // Аксенов И.А. Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспириологии, в которых говорится о медвежьих травлях, о пиратских изданиях, о родовой мести, о счетных книгах мистера Генсло, о несостоятельности формального анализа, о золотой инфляции в царствование королевы Елисаветы, о тематическом анализе временной композиции, о переодевании пьес, о немецком романтизме, об огораживании земельной собственности, о жизни и смерти английского народного театра, о классовой сущности догмата о божественном предопределении, а также о многих иных любопытных и назидательных вещах. — М.: Федерация, МСМXXX [1930]. — С. 7–74.

22. Аксенов И.А. Шекспир подлинный и Шекспир досочиненный // Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост., предисловие, комментарии, археогр. работа и реконструкция Т.Г. Щедриной. — М.-СПб.: Петроглиф, 2013. — С. 680–684.

23. Аксенов И.А. Кудрявая и простая речь Шекспира // Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост., предисловие, комментарии, археогр. работа и реконструкция Т.Г. Щедриной. — М.-СПб.: Петроглиф, 2013. — С. 684–688.

24. Смирнов А.А. Уильям Шекспир // Шекспир У. Полное собрание сочинений: В 8 т. / Под общ. ред. А.А. Смирнова и А.А. Аникста. — М.: Искусство, 1957. — Т. 1. — С. 7–83.

25. Морозов М.М. Кристофер Марло // Литературный критик. — 1938. — № 5. — С. 114–122.

26. Морозов М.М. Смерть Кристофера Марло // Искусство и жизнь. — 1938. — № 6. — С. 40–41.

27. Морозов М.М. Театр Шекспира / Сост. Е.М. Буромской-Морозовой; общ. редакция и вступит. статья С.И. Бэлзы. — М.: Всероссийское театральное общество, 1984. — 304 с.

28. Морозов М.М. Шекспир // История английской литературы: В 3 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1945. – Т. I. – Вып. 2. – С. 7–71.

29. Морозов М.М. Язык и стиль Шекспира // Из истории английского реализма / Под ред. И.И. Анисимова. – М.: Изд-во АН СССР, 1941. – С. 5–56.

30. Морозов М.М. Комментарии к пьесам Шекспира. – М.-Л.: Всероссийское театральное общество, 1941. – 104 с.

31. Морозов М.М. Шекспир, Бернс, Шоу.. / Вступит. статья и сост. Ю.Ф. Шведова. – М.: Искусство, 1967. – 327 с.

32. Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. – М.: ГИХЛ, 1954. – 596 с.

33. Морозов М.М. Шекспир (1564–1616). – 2-е изд. – М.: Молодая гвардия, 1956. – 216 с.

34. Морозов М.М. Деккер – Гейвуд – Делоней // История английской литературы: В 3 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1945. – Т. I. – Вып. 2. – С. 99–110.

35. Смирнов А.А. Творчество Шекспира. – Л.: изд. Ленинградского государственного Большого драматического театра им. М. Горького, 1934. – 203 с.

36. Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост., предисловие, комментарии, археогр. работа и реконструкция Т.Г. Щедриной. – М.-СПб.: Петроглиф, 2013. – 760 с.

37. Смирнов А.А. Шекспир. – Л.-М.: Искусство, 1963. – 192 с.

38. Смирнов А.А. Кристофер Марло и его историческая драма «Эдуард II» // Марло К. Эдуард Второй: Трагедия в пяти актах / Пер. А.Д. Радловой. – М.: Искусство, 1957. – С. 3–16.

39. Смирнов А.А. Эдуард II. Примечания // Марло К. Эдуард Второй: Трагедия в пяти актах / Пер. А.Д. Радловой. – М.: Искусство, 1957. – С. 191–199.

40. Шпет Г.Г. Искусство как вид знания: Избранные труды по философии культуры / Отв. ред.-сост. Т.Г. Щедрина. – М.: РОССПЭН, 2007. – 712 с.

41. Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба: В 3 т. / Пер. А.В. Кривцовой и Е.Л. Ланна при участии и с комментарием Г.Г. Шпета; вступ. ст. И.Т. Смилги. – М.-Л.: Academia, 1933–1934. – Т. 1–3.

42. Шпет Г.Г. Комментарий к «Посмертным запискам Пиквикского клуба» // Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба: В 3 т. / Пер. А.В. Кривцовой и Е.Л. Ланна при участии и с комментарием Г.Г. Шпета; вступ. ст. И.Т. Смилги. – М.-Л.: Academia, 1934. – Т. 3. – С. 5–352.

43. Густав Шпет: жизнь в письмах. Эпистолярное наследие / Отв. ред.-сост. Т.Г. Щедрина. – М.: РОССПЭН, 2005. – 720 с.

44. Заблудовский М.Д. Бен Джонсон // История английской литературы: В 3 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1945. – Т. I. – Вып. 2. – С. 71–94.
45. Домбровская Е.Я. Чапмен // История английской литературы: В 3 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1945. – Т. I. – Вып. 2. – С. 94–99.
46. Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. – М.-Л.: Искусство, 1941. – 615 с.
47. Девятова Ю.Н. Алексей Карпович Дживелегов: Общественно-политический деятель, историк и педагог: Дисс. ... канд. исторических наук / Тверской гос. ун-т. – Тверь, 1999. – 244 с.
48. Дживелегов А.К. Влияние культуры Италии на идеологию Марло и Шекспира // Записки Государственного института театрального искусства им. Луначарского. – М.-Л.: Искусство, 1940. – С. 143–160.
49. Дживелегов А.К. Придворная поэзия <английского Возрождения> // История английской литературы: В 3 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1943. – Т. I. – Вып. 1. – С. 302–306.
50. Дживелегов А.К. Сидней // История английской литературы: В 3 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1943. – Т. I. – Вып. 1. – С. 307–310.
51. Дживелегов А.К. Спенсер // История английской литературы: В 3 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1943. – Т. I. – Вып. 1. – С. 310–315.
52. Дживелегов А.К. Предшественники Шекспира // История английской литературы: В 3 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1943. – Т. I. – Вып. 1. – С. 316–379.
53. Дживелегов А.К. Театр и драма периода Реставрации // История английской литературы: В 3 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1945. – Т. I. – Вып. 2. – С. 231–256.
54. Аникст А.А. Введение <к разделу «Литература эпохи Возрождения»> // История английской литературы: В 3 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1943. – Т. I. – Вып. 1. – С. 258–272.
55. Аникст А.А. Начало английского гуманизма // История английской литературы: В 3 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1943. – Т. I. – Вып. 1. – С. 273–278.
56. Аникст А.А. Введение <к разделу «Литература английской буржуазной революции»> // История английской литературы: В 3 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1945. – Т. I. – Вып. 2. – С. 141–162.
57. Аникст А.А. Мильтон // История английской литературы: В 3 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1945. – Т. I. – Вып. 2. – С. 175–201.
58. Бояджиев Г.Н., Дживелегов А.К. Итальянский театр // История западноевропейского театра: В 8 т. / Под общ. ред. С.С. Мокульского. – М.: Искусство, 1956. – Т. 1. – С. 145–252.
59. Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия, Испания, Англия. – Л.: Искусство, 1973. – 472 с.

60. Бояджиев Г.Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. — 3-е изд., испр. — М.: Просвещение, 1988. — 352 с.

61. Козинцев Г.М. «Отелло» // Шекспировский сборник. 1947 / Редколл. Г.Н. Бояджиев, М.Б. Загорский, М.М. Морозов. — М.: Всероссийское театральное общество, 1947. — С. 147–174.

62. Козинцев Г.М. <Режиссерская экспозиция спектакля «Отелло» (1943)> // Козинцев Г.М. Собрание сочинений: В 5 т. — Л.: Искусство, 1982. — Т. 1. Глубокий экран. О своей работе в кино и театре. — С. 452–457.

63. Козинцев Г.М. «Тут начинается уже не хронология, но эпоха...»: [Из рабочих тетрадей] // Козинцев Г.М. Время трагедий. — М.: Вагриус, 2004. — С. 165–362.

64. Козинцев Г.М. О С.М. Эйзенштейне // Козинцев Г.М. Собрание сочинений: В 5 т. — Л.: Искусство, 1983. — Т. 2. Критико-публицистические статьи и выступления. Заметки об искусстве и людях искусства. — С. 393–417.

65. Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир // Козинцев Г.М. Собрание сочинений: В 5 т. — Л.: Искусство, 1983. — Т. 2. О режиссуре. О комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве. Наш современник Вильям Шекспир. — С. 181–463.

66. Аникст А.А. Английский театр // История западноевропейского театра: В 8 т. / Под общ. ред. С.С. Мокульского. — М.: Искусство, 1956. — Т. 1. — С. 387–534.

67. Аникст А.А. История английской литературы. — М.: Государственное учебно-педагогическое издательство, 1956. — 484 с.

68. Аникст А.А. Современники Шекспира // Современники Шекспира: Сб. пьес: В 2 т. — М.: Искусство, 1959. — Т. I. — С. 3–24.

69. Аникст А.А. Творчество Шекспира. — М.: Издательство художественной литературы, 1963. — 616 с.

70. Аникст А.А. Шекспир. — М.: Молодая гвардия, 1964. — 368 с.

71. Аникст А.А. Трагическая история Кристофера Марло // Литературная Россия. — 1964. — 7 февр. (№ 6 (58)). — С. 23.

72. А.А. <Аникст А.А.>. Марло // Театральная энциклопедия: В 5 т. / Гл. ред. П.А. Марков. — М.: Сов. энциклопедия, 1964. — Т. III. Кетчер — Нежданова. — Стлб. 709.

73. Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. — М.: Искусство, 1965. — 328 с.

74. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М.: Наука, 1967. — 456 с.

75. Аникст А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет». Литературный комментарий: Книга для учителя. — М.: Просвещение, 1986. — 224 с.

76. Пинский Л.Е. Предисловие // Марло К. Трагическая история доктора Фауста / Перевод с англ. под ред. Т. Кудрявцевой. — М.: ГИХЛ, 1949. — С. 3–14.

77. Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. — М.: Худ. лит., 1971. — 607 с.
78. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б.Грасиан, В.Скотт. — М.: Сов. писатель, 1989. — 416 с.
79. Легенда о докторе Фаусте / Изд. подг. В.М. Жирмунский. — М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1958. — 574 с.
80. Амосова Н.Н. Примечания <к «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло> // Легенда о докторе Фаусте / Изд. подг. В.М. Жирмунский. — 2-е изд., испр. — М.: Наука, 1978. — С. 406–419.
81. Анфертьева А.Н. Научное наследие В.М. Жирмунского в архиве РАН // Академик Виктор Максимович Жирмунский: Биобиблиографический очерк. — 3-е изд., испр. и доп. — СПб.: Наука, 2001. — С. 113–159.
82. Вильмонт Н.Н. Гете. История его жизни и творчества. — М.: ГИХЛ, 1959. — 336 с.
83. Гейне Г. Девушки и женщины Шекспира / Перевод Е.Г. Лундберга // Гейне Г. Собрание сочинений: В 10 т. — Л.: Гослитиздат, 1958. — Т. 7. — С. 307–420.
84. Гейне и театр / Вступ. ст., сост., редакция и комментарии А.И. Дейча. — М.: Искусство, 1956. — 424 с.
85. Гейне Г. Доктор Фауст / Перевод А.Г. Горнфельда // Гейне Г. Собрание сочинений: В 10 т. — Л.: Гослитиздат, 1959. — Т. 9. — С. 5–47.
86. Мефистофела. Программа балета, сочиненная Генрихом Гейне // Современник. — 1852. — № 4. — Отд. VI. — С. 190–201.
87. Сочинения Генриха Гейне в переводе русских писателей / Под ред. П.И. Вейнберга [т. 1–12] и В.В. Чуйко [т. 13–16]. — СПб., 1864–1882. — Т. 1–16. (Т. 1–3 были напечатаны в тип. О.И. Бакста, т. 4–5—в тип. А.С. Голицына, т. 6–10—в тип. В. Безобразова и К°, т. 11—в тип. Рюмина и К°, т. 12—в тип. М.Стасюлевича, т. 13–16—в изд. М.О. Вольфа).
88. Гейне Г. Собрание сочинений / Ред. П.И. Вейнберга. — СПб.: изд. Б.П. Вейнберга, 1898–1902. — Т. 1–8.
89. Гейне Г. Полное собрание сочинений / Под ред. и с биографическим очерком П.И. Вейнберга. — 2-е изд. — СПб.: Т-во А.Ф. Маркс, 1904. — Т. 1–6.
90. Полное собрание сочинений Г. Гейне в переводе русских писателей: В 12 т. / Под ред. П.В. Быкова. — СПб.: Т-во М.О. Вольф, 1900. — Т. 1–12.
91. Девушки и женщины. Шекспир. (По Гейне). В изложении И.М. Л<юбомудро>ва. — Ковров: изд. тип. бр. И. и В. Гусевых, 1905. — 20 с.
92. Девушки и женщины. Шекспир. По Гейне. В изложении И.М. Любомудрова. — 2-е, доп. изд. с рис. и портретом Шекспира. — Ковров: изд. тип. бр. И. и В. Гусевых, 1906. — 38, [1] с.

93. Гейне Г. Доктор Фауст / Пер. А.Г. Горнфельда // Гейне Г. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Н.Я. Берковского и И.К. Луппола. – М.-Л.: Academia, 1937. – Т. 10. – С. 19–64.

94. Гейне Г. Девушки и женщины Шекспира / Пер. Е.Г. Лундберга // Гейне Г. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Н.Я. Берковского. – М.-Л.: Гослитиздат, 1949. – Т. 8. – С. 193–314.

95. Пумпянский Л.В. А.Грифиус и драма первой половины XVII века // История немецкой литературы: В 5 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – Т. 1. IX – XVII вв. – С. 381–391.

96. Пуришев Б.И. Литература после Великой крестьянской войны // История немецкой литературы: В 5 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – Т. 1. IX – XVII вв. – С. 304–352.

97. Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. Идея «универсального человека»: Курс лекций. – М.: Высшая школа, 1996. – 366 с.

98. Разумовская Л.В., Стахеев Б.Ф. Литература с конца XIV в. до середины XVIII в. // История польской литературы: В 2 т. – М.: Наука, 1968. – Т. 1. – С. 77–108.

99. Станишич Й. Воислав Илич и русская поэзия XIX в. // Восприятие русской культуры на Западе: Очерки / Отв. ред. Ю.Д. Левин, К.И. Ровда. – Л.: Наука, 1975. – С. 190–224.

100. Нерсесова М.А. Марло / Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1967. – Т. 4. Лакшин – Мураново. – Стлб. 644–646.

101. Чуковский К.И. «Бесплодные усилия любви» // Чуковский К.И. Люди и книги: Сб. ст. – 2-е изд., доп. – М.: ГИХЛ, 1960. – С. 579–606.

102. Чуковский К.И. «Бесплодные усилия любви» // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. / Предисл. и коммент. Б. Мельгунова и Е. Чуковской. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2005. – Т. 10. Мастерство Некрасова. Статьи 1960–1969. – С. 627–655.

103. Маршак С.Я. Письмо К.И. Чуковскому от 31 октября 1963 г. // Маршак С.Я. Собрание сочинений: В 8 т. – М.: Худ. лит., 1972. – Т. 8. Избранные письма. – С. 505–506.

104. Жантиева Д.Г. Английский роман XX века. 1918–1939. – М.: Наука, 1965. – 347 с.

105. Овчинникова Ф.Г. Современники Шекспира и русские переводчики: (Об одноименнике К.Марло) // Мастерство перевода. 1964: Сб. – М.: Сов. писатель, 1965. – Вып. 4. – С. 168–203.

106. Овчинникова Ф.Г. Проблема героя в драматургии Марло // Ученые записки Ленинградского государственного педагогического инсти-

туда им. А.И. Герцена. — Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1958. — Т. 158. Кафедра зарубежной литературы. — С. 55–93.

107. Овчинникова Ф.Г. Марло и Шекспир // Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена. — Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1966. — Т. 306. Вопросы русской литературы XX века и зарубежной литературы. — С. 202–222.

108. Самарин Р.М. Реализм Шекспира. — М.: Наука, 1964. — 190 с.

109. Самарин Р.М. “...Этот честный метод...” (К истории реализма в западноевропейских литературах). — М.: Изд-во Московского ун-та, 1974. — 254 с.

110. Самарин Р.М. Шекспир и проблема синтеза в литературах Возрождения // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. — М.: Наука, 1967. — С. 438–459.

111. Самарин Р.М. Ровесник Шекспира // Литературная газета. — 1964—6 февр. (№ 16). — С. 4.

112. Ковалевский В. Кто писал пьесы Шекспира? // Наука и религия. — 1964. — № 9. — С. 82–84.

113. Архипов В. Чего не сделаешь ради сенсации... // Вопросы литературы. — 1965. — № 4. — С. 178–182.

114. Архипов В. Кто писал статью Ковалевского? // Наука и религия. — 1965. — № 5. — С. 66–70.

115. Хлодовский Р.И. Ренессансный реализм и фантастика // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. — М.: Наука, 1967. — С. 86–135.

116. Голенищев-Кутузов И.Н. Ренессансные литературы Западной и Восточной Европы. (Сопоставительный обзор) // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. — М.: Наука, 1967. — С. 245–285.

117. Минков М. Проблема трагического в творчестве Шекспира и его современников // Вильям Шекспир. К четырехсотлетию со дня рождения. 1564–1964: Исследования и материалы. — М.: Наука, 1964. — С. 102–148.

118. Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир. Его герой и его время. — М.: Наука, 1964. — 208 с.

119. Дубашинский И.А. Вильям Шекспир: Очерк творчества. — М.: Просвещение, 1965. — 228 с.

ОСМЫСЛЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ТОМАСА ГУДА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Ю.В. Холодкова

Первое упоминание о Томасе Гуде в русской печати появилось в 1840 г. на страницах № 8 «Отечественных записок», где в обзоре «Английская литература» была дана краткая характеристика его повести «Up the Rhine» («Верхний Рейн»), содержащей оригинальные описания мест, хорошо известных читателям по произведениям европейской литературы прежних столетий: «Так много ездили, так много писали о нем <Рейне>, так много рисовали и его берега, и их окрестности, что, казалось бы, этот источник должен совершенно истощиться; но литературная промышленность умеет найти во всем что-либо новое. Господин Гуд рассказывает в своем путешествии по Рейну все, что ни встретит, и вдобавок к рассказу прилагает полнотипажные рисунки. Множество юмора, острот и карикатурных очерков невольно забавляет читателя и привлекает его внимание» [1, с. 17].

Несколько позже, в 1848 г., в «Литературной газете» была опубликована анонимная статья «Томас Гуд и юмористическая литература» [2, с. 108–112, 122–125], в которой, наряду с воссозданием достаточно полной картины творчества английского автора, подчеркивалось особое значение его произведений социальной тематики, таких как «Песня о рубашке», «Сон леди», «Часы рабочего дома», «Песня работника», «Мост вздохов». В статье отмечалась характерная сложность перевода «Песни о рубашке» с английского на другие языки, обусловленная суто-убо английскими реалиями описания, спецификой национальной ментальности: «Вся песня написана в <...> энергическом тоне, которого нельзя передать, потому что для этого нужен размер, гармония и значение слов оригинала. <...> В саксонском наречии есть сильные краски, грубые и резкие созвучия, которых нет в других языках. От этого нельзя передать мрачную энергию, глухие рыдания прерывистого стиха, эти подробности, названные все своими именами: рубашка, постель, иголка, пуговица – все это делается трагическими выражениями» [2, с. 109–110]. Прочие произведения Гуда, затрагивавшие темы страдания, измученности работой, мрачной безысходности жизни, представлялись автору статьи своего рода вариациями на тему «Песни о рубашке», менее выразительными и яркими в виду своей вторичности. В качестве

особенностей сочинений Гуда были отмечены их контрастность, анти-тетичность, умелое сочетание противоположностей, мастерство перехода «от тихой грусти к шумному веселью» [2, с. 123], отрицание ханжества, фанатизма, притворной набожности и фарисейской суровости. Контрастность произведений, в которых «самый серьёзный разговор мог окончиться неожиданною остротою, шуткою», а «веселый рассказ <...> грустными, глубокими размышлениями» [2, с. 124], была вызвана протестом поэта против восприятия его как публичного шута, беззаботного эпиграммиста, карикатурно представлявшего всякое новое литературное направление. Проводя многочисленные параллели между произведениями Шекспира и Гуда, автор статьи приходил к многозначительному, но при этом небесспорному выводу о том, что последний «был настоящим потомком Шекспира по таланту и по многим чертам сходства между ним и великим драматургом» [2, с. 125].

Пересмотр отношения к творчеству Гуда, происшедший в 1850-е гг., нашел отражение в литературно-критических трудах А.В. Дружинина. Так, в рецензии на «Очерки крестьянского быта» А.Ф. Писемского критик констатировал, что «благороднейшие песни Томаса Гуда, рыцарского автора «*Song of the Shirt*», теперь не издаются вновь и не находят себе покупателей» [3, с. 280]. Являясь одним из самых значительных защитников «чистого искусства», Дружинин выступал также в качестве непримиримого оппонента «дидактики» как тенденции в современном ему искусстве. Его неприятие дидактизма основывалось, в первую очередь, на осознании неприемлемости любых ограничений свободы творчества, равно как и предпочтений отдельных авторов в пользу сиюминутного и непрочного в его сравнении с вечным, всеохватным, лишенным субъективного начала: «Никакой писатель не может быть увлекаем на дидактический путь, если он желает быть творцом вполне беспристрастным. Там, где пишет Скотт, найдется место и Гуду, где раздается голос Гёте, может существовать и роман Гуцкова. Но ежели бы Гуд и Гуцков вздумали кидать грязью в Гёте и Скотта,— а нечто подобное было в Германии и даже в Англии,— им всякий может сказать, что они идут против своего начала, оскорбляя себя самих в лице оскорбляемых ими поэтов» [4, с. 187]. В статье «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» Дружинин отмечал, что филантропическая поэзия Гуда столь же ограничена в своем дидактизме, как нравоучительна книга французского моралиста Ф. Дроза («*Essai sur l'art d'être heureux*», 1806): «Томас Гуд, весьма полезный человек для Англии, своей поэзией нисколько не опередил Дроза» [5, с. 215]. Считая, что дидактики, равные по своему поэтическому значению, не предложили

литературе ни одного великого имени, русский критик констатировал статичность и предсказуемость дидактического направления, следующего «одной и той же теории, приносящей одни и те же результаты» и желающего «прямо действовать на современный быт, современные нравы и современного человека» [5, с. 216]. Относя Гуда к дидактикам, много выигрывавшим в поучительном отношении, но никоим образом не соотносившимся с вечным искусством, Дружинин не видел «причин <...> хвалить <...> автора известной “Song of the Shirt”», который, пробудив «в своих читателях благотворительные помыслы», заслужил славу практического человека, но при этом как поэт не смог избежать забвения: «<...> он перейдет в литературный архив и позабудется» [5, с. 216].

Эта мысль Дружинина получила развитие в его отклике на английское издание полного собрания сочинений Гуда, опубликованном 8 (20) ноября 1863 г. в «Санкт-Петербургских ведомостях» [6, с. 1013–1014]. Анализируя жизнь и творчество английского поэта, критик утверждал, что, несмотря на талант, Гуд не сумел реализоваться как настоящий литератор: «Обилие мелких дарований погубило в нем призвание поэта, и непрестанная будничная работа не дала ему возможности выступить перед светом во всем оружии своего блестящего таланта. Болезнь и черный труд из-за хлеба довершили дело, окончательно отняли у поэта возможность трудиться для славы» [6, с. 1013]. Большинство современников воспринимало Гуда как автора «легких фельетонных вещей», «юмористических мелочей», и потому Дружинин с сожалением отмечал напрасность усилий поэта, создававшего «стихотворения, исполненные тонкой, интимной прелести», совместившего «со своими комическими импровизациями страницы, полные серьезного значения», — общий голос требовал от него «лишь юмора и веселостей» [6, с. 1013]. Но Гуд все-таки дождался настоящего успеха в мировой литературе, опубликовав незадолго до смерти «Песню о рубашке», сразу нашедшую отклик в английском обществе. Дружинин признавал, что «скорбное, но честное и святое слово» Гуда было сказано «без задора, без подстрекательства на вражду и насилие», однако оказалось подхваченным «в <...> темных и задорных кружках», явилось орудием для агитации, «средством для возбуждения опасных страстей в лондонских простолюдинах» [6, с. 1014]. Отсутствие русского издания Гуда, в котором с достаточной полнотой могли бы быть собраны его лучшие сочинения, побуждало современников Дружинина знакомиться с оригинальными изданиями поэта, содержащими значительное число текстов, в связи с чем критик рекомендовал обратить внимание лишь на «маленькие поэмы, стихотворения лирического содержания, произведения вроде “Песни о рубашке”»

(их весьма немного), наконец, роман “Тильней Голль”» [6, с. 1014], прочтения которых вполне достаточно для понимания творческой индивидуальности английского автора.

Развернувшиеся в Англии компании волонтеров, стремившихся улучшить условия жизни и труда малоимущих слоев населения, стали заметным позитивным откликом на «Песню о рубашке» и подобные ей произведения. В России же, где по-прежнему господствовало крепостничество, реакция была совершенно иной, на что обратил внимание А.И. Герцен, отметивший в 1860 г. в статье «“Библиотека” — дочь Сенковского», что «слабые нервы петербургские не выносят таких ужасей, таких отвратительных картин...» [7, с. 268]. Подчеркивая искренность и правдивость «Песни о рубашке» Гуда, передавшей «страшное рыдание бедной needle woman» [7, с. 269], критик признавал, что, в отличие от Европы, «в нашем литературно-ученом мире» не принято затрагивать уродливые стороны жизни [см.: 7, с. 268].

Упоминание о Томасе Гуде встречается в авторских пометах Н.А. Некрасова к своему стихотворению «Плач детей»: «Это стихотворение принадлежит в подлиннике одной английской писательнице <Элизабет Баррет-Браунинг> и пользуется там известностью, вроде как «Песня о рубашке» Т. Гуда, конечно, гораздо меньшею. Все остальное, что она писала, плохо. Я имел подстрочный перевод в прозе и очень мало держался подлинника; у меня оно наполовину короче. Я им очень дорожу» [8, с. 43]. Впоследствии упоминания в одном контексте «Плача детей» Э. Баррет-Браунинг и «Песни о рубашке» Т. Гуда стали традиционными. В частности, одно из таких упоминаний можно видеть в редакционном предисловии к публикации перевода романа Милисент Гаррет Фоусет «Дженни Донкастер» на страницах «Отечественных записок» в 1876 г.: «Наравне с первыми поэтами современной Англии, Теннисоном, Свинборном и Броунинг, автор поэмы «Аврора Ли» и известного стихотворения «Вопль детей», столь же красноречивой элегии, как «Песнь о рубашке» Томаса Гуда, и немало содействовавшей принятию в заводах и копиях» [9, с. 206].

О знакомстве Некрасова с творчеством Гуда свидетельствует также его письмо к Н.Г. Чернышевскому от 26 июня 1861 г.: «<...> я взял с собою несколько рукописей, чтоб выбрать что-нибудь для № 7. Читал, читал и лучше посылаемых двух рассказов <рассказ А.С. Афанасьева-Чужбинского «Из корнетской жизни» и очерк С.А. Макашина «Пролог к мещанской свадьбе»> ничего не нашел <...>; напечатайте их <...> да прибавьте «Утопленницу» из Т. Гуда» [10, с. 160]; в данном случае речь шла о переводе В.Д. Костомарова, напечатанном под названием «Мост вздохов» в № 7 «Современника» за 1861 г. В «Записке с денежными

расчетами для И.А. Панаева>», датированной сентябрем 1860 г., Некрасовым упомянут перевод «Песни о рубашке», выполненный М.Л. Михайловым и опубликованный в «Современнике» (1860, № 9) [см.: 8, с. 201].

В 1861 г. в «Современнике» увидел свет основанный на работах английских критиков и биографов очерк М.Л. Михайлова «Юмор и поэзия в Англии. Томас Гуд», в котором Гуд характеризовался как «один из самых блестящих английских юмористов, один из самых благороднейших поэтов последнего времени» [11, с. 283], в чьем творчестве «нашли свой голос бедствия бедных классов» [11, с. 377]. Наряду с отмеченными, Михайловым использовался в работе и еще один важный источник – «Литературные воспоминания» самого Гуда, позволившие составить представление о характере юмора и комизма английского поэта; в статье воспоминания Гуда цитировались подробно и пространно, что помогало понять мировоззрение автора гораздо лучше, нежели «критические и эстетические разглагольствия» [11, с. 284].

В очерке, состоящем из одиннадцати глав, была последовательно раскрыта жизненная судьба Томаса Гуда, показан путь его творческих исканий, определены факторы, существенным образом повлиявшие на становление внутреннего мира поэта – смерть отца и брата, обеспечивавших благополучие семьи, банкротство, не востребованность в литературном деле. На протяжении всего творческого пути Гуд, по наблюдению М.Л. Михайлова, постоянно был в той ситуации, когда не приходилось выбирать, а если выбор и был, то предпочтение вынужденно отдавалось не желанному, а необходимому: «Нельзя не жалеть, что так поздно обратился Томас Гуд к лучшей стороне своего таланта. <...> При маломальски большей свободе в выборе он, вероятно, не остановился бы так надолго на комических статьях и стихотворениях, которым всегда был легкий сбыт, тогда как произведениями серьёзными он едва ли бы мог прокармливать себя и так скудно, как прокармливался своими шутками и каламбурами» [11, с. 358].

Гуд представлен в очерке человеком разнообразных способностей, соединившим «высокое литературное дарование» и «блестящий талант юмористического рисовальщика» [11, с. 285], однако, в силу жизненных обстоятельств, отдавшим первоначальное предпочтение не «неусыпно клубящемуся и шумящему водовороту журналистики» [11, с. 303], а занятиям гравировальным искусством, объяснив это нежеланием вовлекаться в литературную поденщину, стремлением жить в литературе, а не зарабатывать литературой на жизнь. Впоследствии Гуд все-таки обратился к литературному делу, став сначала корректором в «Лондонском журнале» («Самая скучная часть литературного труда, как, например, чтение

корректур, была <...> приятным занятием» [11, с. 306]), а затем автором юмористической полосы, содержащей ответы на письма читателей. Михайловым отмечено, что стремление Гуда, обретшего популярность в качестве автора «чрезвычайно игривых и остроумных комических пьес в стихах и прозе» [11, с. 307], приобщиться к «серьёзной» литературе на протяжении длительного времени в силу различных обстоятельств завершилось творческими неудачами.

Михайлов привел в подстрочнике и проанализировал наиболее значительные произведения Гуда, отметив при этом его достижения и находки. Лучшей из ранних работ английского поэта можно было, по мнению критика, считать небольшую поэму «Сон Евгения Арама», которая одна способна «оставить надолго памятным имя Гуда» [11, с. 306]. Впрочем, вершиной творчества поэта стало, согласно Михайлову, все же другое произведение, изображавшее тяжелое положение женщины-швеи и направленное против эксплуатации женского труда: «<...> известность Томаса Гуда вне Англии будет всегда основана лишь на его произведениях в том роде, к которому принадлежит «Песня о рубашке», произведениях, которые, впрочем, и в английской литературе оставили самую прочную память о Гуде» [11, с. 358]. И действительно, «Песня о рубашке» получила наибольший резонанс в российском обществе, чаще других произведений Гуда переводилась на русский язык, причем один из лучших ее переводов принадлежит Михайлову.

В своем очерке, нисколько не умаляя таланта Гуда на юмористическом поприще, в частности, подчеркивая его заслугу как издателя «Комического альманаха», на протяжении девяти лет пользовавшегося успехом среди английских читателей, Михайлов все же не мог не признать, что «соперники Гуду по остроумию найдутся у англичан», тогда как «не найдется у них лирического поэта, который сумел бы выразить с таким глубоким трагизмом скорби бедной и страждущей братии» [11, с. 358]. Но вместе с тем он смог увидеть в творчестве Гуда «гармоническое соединение глубокого, строгого и серьёзного чувства, ясного, гуманного и пронизательного взгляда на жизнь и почти младенческой беззаботности и веселости, к каким способны только чистые и добрые души» [11, с. 358]. Очерк Михайлова о Томасе Гуде принадлежит к числу его наивысших достижений как литературного критика и до настоящего времени воспринимается в качестве одного из ведущих российских источников о жизни и творчестве английского поэта.

В первой половине 1860-х гг. увидели свет две статьи о творчестве Гуда, подготовленные В.Д. Костомаровым: первая из них была напечатана под псевдонимом *-омар-* в «учено-литературном» журнале «Светоч»

в 1862 г. [12, с. 1–34], вторая – за подписью *В.Д. – цкой* в апрельском номере «Библиотеки для чтения» за 1864 г. [13, с. 1–4].

Анализируя в «Светоче» творчество Гуда как литератора «по превосходству юмористического» [12, с. 1], Костомаров пытался объяснить причины и обстоятельства успеха его произведений среди английских читателей. Он отмечал конгениальность Гуда и его старшего современника Чарльза Лэма, автора «Очерков Элии», однако слава последнего оказалась, на его взгляд, менее значительной и более долговечной, тогда как высокая репутация Гуда-поэта, не будучи защищенной от воздействия времени «ни удивлением избранных, ни уважением людей, обладающих вкусом» [12, с. 9], показала свою непрочность. Последнее обстоятельство критик связывал с особенностями «бесшабашного насмешника, немилосердного шутника» [12, с. 10] Гуда, который был «воинствен, энергичен, остроумен, пылок, странен, смел, дерзок и непочтителен» [12, с. 9], тогда как Лэма характеризовали миролюбивость, сосредоточенность, терпение и деликатность. В этой связи юмор Гуда представлял, по наблюдению Костомарова, более желчным и резким, непримиримым по отношению ко многим сторонам жизни, отрицавшим атмосферу жеманных добродетелей и безрассудных пороков, превосходство самодовольных красавцев, наивность грубых простаков, а также господство «особенного политического наречия, маскирующего самые сумасбродные идеи» и «духовных кантов, скрывающих самые пошлые слабости» [12, с. 10]. Однако Гуд не видел своей основной задачи в создании пародии на человечество с его невзгодами, неправдами, мелочностью и пошлыми пороками, что приводило к появлению в его произведениях, наравне с язвительными каламбурами, «вспышек» искренних чувств, представлявших душу поэта – «вышшенную и вместе низкую, как будто драгоценный камень, вставленный в оловянную оправу, который долго, очень долго принимали за негодный осколок стекла, блесневшего неопределенным светом» [12, с. 11].

Приводя в своей статье отрывок из письма Барри Корнуолла Томасу Гуду, в котором торжественно признавались «высокие поэтические способности» адресата, а его успехи объявлялись «самыми завидными, самыми прочными» [12, с. 8], Костомаров выражал категорическое несогласие с этой позицией и соотносил Гуда с «бедным Йориком» – шекспировским образом-символом: «<...> всегда веселый, всегда печальный, – Гуд жил, как Йорик, растрачивая все способности своего мощного ума, “чтоб оживить застольную беседу”» [12, с. 10–11]. Критик выделял произведения Гуда, являвшиеся, по его мнению, наиболее удачными, и особо отмечал среди них «Песню о рубашке», заставившую «трепетать и плакать целую нацию» [12, с. 12]. В отношении «Песни о рубашке»

Костомаровым вновь была выражена мысль о ее фактической непере­водимости в силу особой эксцентричности, своеобразной энергии, не передаваемой в полной мере средствами иного языка: «Как выразить по­русски, например, это место, удивительно рисующее истинное горе не­счастной женщины, осужденной не только на голод и изнурение, но и на унижение получать отказы от гнусных скряг: “Stitch! stitch! stitch! / In poverty, hunger, and dirt...”». А сколько нужно слов, чтоб передать стихи, за тем следующие: “Sewing and onw, with double thread / Ex Shroud as well as a Shirt!”» [12, с. 14]. Эта «анафема бедняка, обращенная на богатого» [12, с. 16], была передана и во многих других стихотворениях Гуда соци­альной тематики, впрочем, менее успешных в виду их однообразности, обусловленной, по мнению Костомарова, тем, что в таланте английского поэта «есть постоянный недостаток меры и вкуса» [12, с. 17].

Характерное для Гуда «смешение несколько грубых шуток с мысля­ми самыми серьёзными, какие только могут быть доступны разуму чело­веческому» [12, с. 30], так или иначе отмечавшееся многими литератур­ными критиками, вело поэта по пути антитетичности и контрастности, что проиллюстрировано Костомаровым на примере различных трактов­ок образа смерти: с одной стороны, можно видеть «отвратительный, горький» [12, с. 31] смех над торжеством смерти, с другой – понимание величия смерти, подобной вселенскому океану. Страшнее всех страда­ний смерти, согласно наблюдению критика, оказывается для Гуда бо­язнь забвения, отчетливо переданная в сонете «It is not Death...». В поэме Гуда «Мисс Кильмансег и ее драгоценная нога» Костомарова привлек­ли иные аспекты – «несерьёзность» подачи социально значимой темы осмеивания и унижения глупого и надменного богатства и некая «фан­тастическая аккумуляция», благодаря которой блеск всемогущего золота придавал «всем физиономиям желтый и рыжеватый оттенок» [12, с. 31]; в еще одном произведении – эскизе «Ирландский школьный учитель» – критиком отмечались двойственность, слияние противоположных друг другу чувств «безумной веселости и грустной задумчивости» [12, с. 33].

На страницах «Библиотеки для чтения» Костомаров называл в ка­честве основной причины недостаточной известности Томаса Гуда в России, равно как и в других странах за пределами Англии, его осо­бую манеру письма – «шутливую по <...> оригинально-местному ко­лориту» и «серьёзную по <...> сжатому языку» [13, с. 1], создававшую значительные трудности при переводе. Осмысливая отдельные тексты Гуда, он особо выделял своеобразный *трилистник*, включавший «Пес­ню о рубашке», «Песню работника» и «Часы рабочего дома» и характе­ризовавшийся общностью тональности – «в высшей степени унылой

и торжественной» [13, с. 4]. «Песня о рубашке» впервые охарактеризована в этой статье как «Марсельеза женского пролетариата», «гордый вопль нищеты» [13, с. 1], явившийся вслед за патетическими суждениями о судьбе рабочего класса, чартистскими памфлетами, суровыми размышлениями о вреде роскоши, уничтожающей внутреннюю сущность человека. Предлагая читателям свой перевод «Песни о рубашке», Костомаров вместе с тем признавал, что «нечего и думать о том, чтобы какой бы то ни было перевод мог передать весь эффект подлинника», поскольку для того, чтобы эффект этот был понятен, «нужен тот же каданс стиха, та же гармония созвучий, тот же непрменный порядок слов и точный, буквальный смысл всякого выражения» [13, с. 2], что совокупно невозможно представить в отдельно взятом переводе. Своей заслугой Костомаров считал сохранение «буквальной точности выражений», «торжественно-жалобной мелодии стиха» при воссоздании лучших мест произведения Гуда, таких, например, как почти шекспировское по мысли и звучанию «Oh God! that bread should be so dear, / And flesh and blood so cheap!» [см.: 13, с. 2].

Стихотворение Гуда «Сон леди», несмотря на значительный общественный интерес к нему, с позиций Костомарова, вообще не заслуживало русской интерпретации, поскольку было «совершенно неудавшимся» [13, с. 3]. В «Песне работника» Костомарову как переводчику был особо интересен исторический факт, послуживший для Гуда толчком к созданию произведения — приговор, вынесенный присяжными молодому работнику Гиффорду Вайту, написавшему угрожающее письмо местным фермерам; в «Часах рабочего дома» его более других привлекала аллегоричность, несколько ослабленная в силу стремления поэта к эффектам и неожиданным антитезам. В статье Костомаров кратко пояснял обстоятельства, побудившие его как переводчика к определенным вольностям при интерпретации «Часов рабочего дома»: по его мнению, опущенное перечисление городских улиц нельзя было «читать иначе, как имея план Лондона перед глазами» [13, с. 3], к тому же, представляя в оригинале игру слов, это перечисление оказывалось на русском «полнейшей бессмыслицей вроде известного “по Гороховой пошел и гороху не нашел...”» [13, с. 4]; остались без перевода и последние девять стихов английского подлинника, состоящие из «страшных эвфуизмов»: «Уж я не знаю, кому понравилось бы это сближение искусственных часов — artificias dial, — “вызванивающих десять и одиннадцать”, с теми “другими часами, более древними”, — часами, которые природа освещает своим солнцем и которые “получают свое время от неба” или, как перевел француз de Forgues, “которые заводит рука божия”» [13, с. 4].

Появление в 1864 г. сборника переводов В.Д. Костомарова «Избранные поэты Англии и Америки. № 1. Г.В. Лонгфелло, Елизавета Баррет Броунинг, Томас Гуд», увидевшего свет без указания имени переводчика, вызвало негативную реакцию анонимного рецензента «Русского слова», который в «Дневнике темного человека» неприязненно оценил тот факт, что все переводы, принадлежа одному человеку, были подписаны разными псевдонимами – А. Н-ский, В. К-в, В. Д-цкая: «Достал я эту книжку с переводами из Лонгфелло, Елизаветы Баррет Броунинг и Томаса Гуда. Имена переводчиков скрыты под такими подписями: А. Н-ский, В. К-в, В. Д-цкая. Начинаю читать и, благодаря своей памяти, припоминаю, что все эти переводы я встречал уже в журналах с подписью полной фамилии Всеволода Костомарова. <...> Что же это такое значит? Почему Всев. Костомаров раздробил свое имя на три псевдонима, на три отделения?» [14, с. 73]. В рецензии также отмечались посредственность костомаровских переводов и характерный для них недостаток художественной отделки, приводивший к появлению неудачных выражений типа «склизкого чела» [см.: 14, с. 73].

Помимо переводов книга В.Д. Костомарова содержала и подготовленные им аналитические материалы о переведенных произведениях, причем суждения о «Песне о рубашке», «Песне работника», «Часах рабочего дома» были взяты из его статьи, ранее напечатанной в «Библиотеке для чтения». Стихотворение «I remember» характеризовалось как «воспоминание о детских годах поэта», имевшее большую известность на его родине, «Stanzas» – как «радостное приветствие жизни», ставшее в силу обстоятельств последним сочинением Гуда, «I love thee» – как «памятник первой любви поэта к мисс Рейнольдс, любви, свято и неизменно сохранившейся на всю жизнь» (с Дженни Рейнольдс Томас Гуд долгие годы состоял в официальном браке), «The death bed» – как «одно из лучших стихотворений» поэта, вызванное смертью его сестры – Анны Гуд [см.: 15, с. 87]. Наиболее подробно Костомаровым характеризовался «Сон Евгения Арама», содержание которого есть «воплъ несчастья заслуженного, – скорбь, которую может утешить только богочеловеческая, т.е. своя собственная сила» [15, с. 80]. Костомаров видел основную идею этого стихотворения в своеобразном восстановлении внутреннего мира, утверждении способности «благородного и человеческого поступка искупить подлое и бесчеловечное преступление», в результате чего, собственно, и происходило превращение Гудом рассказа с уголовным сюжетом в «бойко написанную картину», освещенную «последним отблеском идиллического вечера и первыми лучами новой утренней зари» [15, с. 86].

На основе материалов к тому времени уже покойного В.Д. Костомарова была подготовлена незавершенная анонимная статья о Томасе Гуде, напечатанная в газете «Народный голос» от 21 ноября 1867 г. [см.: 16, с. 595]; в содержательном плане она в значительной степени повторяла публикацию критика в «Библиотеке для чтения». Отличительной особенностью статьи стало указание при оценке «Сна Евгения Арама» на «величие стиха» [16, с. 595] Томаса Гуда и его умение использовать исторический материал при создании данного стихотворения.

Газета «Народный голос» постоянно привлекала внимание своих читателей к творчеству Томаса Гуда: помимо названной статьи, в октябре – декабре 1867 г. на страницах данного издания был опубликован ряд переводов В.Д. Костомарова – «Песня работника» (без подписи; в № 136 от 27 октября 1867 г.), «Песня о рубашке» (за подписью Вс. К-овъ; в № 139 от 8 ноября 1867 г.), «Часы рабочего дома» (без подписи; в № 149 от 21 ноября 1867 г.), «Сонет (It is not Death)» (без подписи; в № 150 от 26 ноября 1867 г.), «Сон Евгения Арама» (за подписью Вс. К-ровъ; в № 164 от 19 декабря 1867 г.). Тем самым можно говорить, что на протяжении определенного времени отношение к Томасу Гуду выступало в качестве одной из основных составляющих гражданской позиции «Народного голоса».

Материалы В.Д. Костомарова, наряду с некоторыми другими публикациями литераторов-предшественников, впоследствии стали основой для компилятивного текста о Томасе Гуде в четвертом томе «Истории всемирной литературы в общих очерках, биографиях, характеристиках и образцах» В.Р. Зотова [см.: 17, с. 583–594]. Утверждая, что Томас Гуд «после Байрона – первый английский поэт нашего времени» [17, с. 583], Зотов, следуя более ранним материалам русской критики, проводил параллель между Чарльзом Лэмом и Томасом Гудом, причем отмечал у первого из них спокойствие, сосредоточенность в себе, терпение, деликатность, нежность, любезность, а у второго – энергичность, вспыльчивость, смелость, дерзкость и непочтительность [см.: 17, с. 584]. Не было ничего принципиально нового и в сравнении Гуда с «бедным Йориком» («<...> с первого шага до последнего, в молодости пылкий и насмешливый, старик грустный и презирающий всех, смеясь над всеми, Гуд жил как Йорик, употребляя все способности ума на то, чтоб увеселить всех» [17, с. 584]), и в характеристике «заставившей всех плакать» «Песни о рубашке», в которой с наибольшей полнотой выразились «страдания рабочего класса в Англии, проводившего на фабриках по двадцати часов в сутки» [17, с. 584], и в признании непереводаемости «поразительных подробностей, даже тривиальности» лучшей песни Гуда, в которой

швея «говорит своим оригинальным, народным языком» [17, с. 585], и в акцентировке характерного для поэта смеха над смертью, и в признании его мастерства в использовании «трагического элемента» [17, с. 589] в «Сне Евгения Арама», и в осознании его характерного протеста против ханжества и жестокости протестантских сект. В книге отмечалось, что Гуд, «как все люди с смелым, творческим умом, не расположенные следовать преданиям, <...> заслужил много порицаний» [17, с. 590], однако, «несмотря на <...> недостатки и частое употребление во зло прекрасных способностей» [17, с. 592], он занял достойное место в английской литературе, в которой нашел своеобразную творческую нишу.

Деятельность В.Д. Костомарова как интерпретатора поэзии Томаса Гуда заинтересовала Н.Г. Чернышевского, о чем, в частности, свидетельствует письмо последнего от 2 июля 1861 г., обращенное к переводчику: «Добрый друг, Всеволод Дмитриевич. Ваша пьеса «Мост вздохов» (или как это иначе называется? об утопленнице-то) печатается в VII книжке «Совр.» (за июль)» [18, с. 436]. Впрочем, Томас Гуд мог быть значим для Чернышевского и сам по себе, в особенности в свете работы над незавершенной статьей «Возвышенное и комическое» (1854), которая, как предполагалось, должна была стать вторым материалом цикла «Критический взгляд на современные эстетические понятия». В этой статье Чернышевский приходил к выводу, что пристрастие к юмору имеют люди, одушевленные величием «всего возвышенного, благородного, нравственного», чувствующие в себе «много благородства, много ума, истинно-человеческих достоинств», уважающие и любящие себя, однако при этом обладающие «деликатною, раздражительною и вместе наблюдательною, беспристрастною натурою», способные разглядеть все «мелочное, жалкое, ничтожное, низкое», в том числе и в себе: «Сознавая свое внутреннее достоинство, человек, расположенный к юмору, очень хорошо видит все, что есть мелкого, невыгодного, смешного, низкого в его положении, в его наружности, в его характере. Все эти слабости, мелочи, которых так много почти во всяком человеке, тем невыносимее для него, чем восприимчивее, раздражительнее, нежнее его натура» [19, с. 188–189]. И хотя эти слова не были напрямую соотнесены с чьим-либо творчеством, можно уверенно говорить, что именно в них и заключалась суть той мировоззренческой шкалы, по которой Чернышевский осуществлял свою оценку как юмористической поэзии в целом, так и поэзии Гуда в частности.

Отдельные упоминания о литературной деятельности Гуда встречаются в произведениях М.Е. Салтыкова-Щедрина и Д.И. Писарева. Так, М.Е. Салтыков-Щедрин в первой статье, опубликованной в «Современнике» под рубрикой «Петербургские театры» в 1863 г., упоминает

при анализе творческой манеры драматурга Ф.Н. Устрялова, автора пьесы «Слово и дело», и соотнесении ее с традицией тургеневских «Отцов и детей» популярную у русской демократической молодежи «Песню о рубашке»: «В начале пьесы он <Ф.Н. Устрялов> заставляет Вертяева рабски подражать Базарову, в конце — делает из него вроде Кирсанова-отца; недостает только дать ему скрипку в руки и заставить наигрывать, в ночной тиши, хоть не “Ritter Toggenburg”, а какую-нибудь песню “о рубашке”» [20, с. 169].

Д.И. Писарев в своей программной статье «Реалисты», впервые напечатанной с продолжением в № № 9–11 журнала «Русское слово» за 1864 г., назвал Томаса Гуда в числе так называемых «полезных» поэтов, никогда не терявших связи с реальной действительностью, стремившихся соответствовать тенденциям общественного развития: «<...> могут быть названы полезными поэтами Барбье, Беранже, Леопарди, Джусти, Шелли, Томас Гуд и другие двигатели общественного сознания. Эти люди были поэтами текущей минуты; они будили в людях ощущение и сознание настоятельных потребностей современной гражданской жизни; они любили живых людей и возились постоянно с их действительными глупостями и страданиями» [21, с. 312–313].

Благодаря общественной полемике «Песня о рубашке» становится своеобразным образом-символом, о чем свидетельствует, например, обобщенное упоминание о ней Ф.М. Достоевским в IX статье «По поводу выставки» «Дневника писателя» 1873 г.: «Поверит ли один милый критик, которого я недавно читал, но которого называть теперь не хочу, — поверит ли он, что всякое художественное произведение без предвзятого направления, исполненное единственно из художнической потребности, и даже на сюжет совсем посторонний, совсем и не намекающий на что-нибудь «направительное», — поверит ли этот критик, что такое произведение окажется гораздо полезнее для *его же целей*, чем, например, все песни о рубашке (не Гуда, а наших писателей), хотя бы с виду и походило на то, что называют “удовлетворением праздного любопытства”?» [22, с. 72]. Как видим, Достоевский вступает в полемику относительно роли прямой тенденции в искусстве, причем, не отрицая ее значения, все же отдает предпочтение текстам, созданным «единственно из художнической потребности» и способным воздействовать на читателя эстетически, а не прямым назиданием.

Инициатором этой полемики был Н.К. Михайловский, утверждавший, что высокая художественность и тенденциозность не только не противоречат друг другу, но и наоборот — создают то единство, которое только и способно должным образом воздействовать на человеческие

умы и души. В его заметке «Почему тенденциозная литература иногда дает замечательные художественные и научные результаты, а иногда нет» из цикла «Литературных и журнальных заметок», напечатанной в январском номере «Отечественных записок» за 1873 г., в качестве примера произведения, являющегося одновременно и тенденциозным, и высокохудожественным, приводилась «Песня о рубашке» Томаса Гуда: «Читали ли они <критики, ратующие за преимущественное развитие литературной техники> лирическое стихотворение, более высокохудожественное, чем «Песня о рубашке» Томаса Гуда? И знают ли они вместе с тем лирическое стихотворение более тенденциозное?» [23, с. 269].

В другой своей статье, посвященной литературной деятельности Г.И. Успенского, Н.К. Михайловский, излагая творческие представления анализируемого им автора, провел значимую для последнего параллель между швеей Томаса Гуда и пахарем из стихотворений А.В. Кольцова, промышленным и земледельческим трудом, «культурным» и «народным» бытом, сопровождавшемуся, в духе народовольческих представлений, идеализацией жизни крестьянина как подлинной, естественной: «Швея, фигурирующая в «Песне о рубашке» Томаса Гуда, работает столько же, как и пахарь, фигурирующий в песнях Кольцова, им обоим “дохнуть некогда”, но около первой сгустились облака горя, страдания, скорби, а около второго – сколько света, тепла, радости. <...> Нужна, возможна и уже существует жизнь <...>. Это – жизнь земледельца, “народный быт”, которому противопоставляется “культурный быт”» [24, с. LXI–LXII]. Раскрывая позицию Г.И. Успенского, считавшего, что именно в атмосфере «культурного» быта и развивается «труженичество», полное страданий, лишений, скорби, тягот, но при этом далекое от настоящей трудовой жизни, «жизни “во всю”, широкой жизни, полной наслаждений, хотя и полной труда» [24, с. LXI], Н.К. Михайловский вступал с ним в открытую полемику: «<...> хотя земледельческий быт несомненно представляет известные гарантии для гармонического сочетания “разнообразнейших впечатлений” и полноты жизни, но разве уж так резко отличается по существу иной батрак-земледелец от швеи Томаса Гуда?» [24, с. LXI]. Анализируя «Записки маленького человека» Г.И. Успенского, Н.К. Михайловский вновь использовал при описании людей, живших постоянным трудом, символический образ английской швеи: «<...> наши герои – “труженики”, им “дохнуть некогда”, они всю свою жизнь не живут, а только добывают средства к жизни. Это – те же швеи Томаса Гуда, которым сказано: “шей, шей, шей!”» [24, с. LXIII]. Будучи искренне убежденным в том, что укоры и наставления должны направляться не к трудовым людям, а к порождающему социальное зло,

«пристегивающему людей к ненавистному, ненужному, чужому им делу» [24, с. LXIV] общественному строю, Н.К. Михайловский высказывал аргументы в пользу человека подневольного труда, в котором сама жизнь сформировала чувство постоянной вины, некую болезненную совесть («Все они перед кем-то виноваты, а перед ними будто бы и никто не виноват» [24, с. LXIV]), и сразу же задавался риторическим вопросом, содержащим образ-символ из «Песни о рубашке»: «Но перед кем же виновата швея Томаса Гуда?» [24, с. LXIV].

Впрочем, вступая в полемику с Г.И. Успенским, Н.К. Михайловский не совсем точно интерпретировал его взгляды, выраженные при сопоставлении швейного и земледельческого труда. Для Успенского жизнь крестьянина была, прежде всего, наполнена впечатлениями, которые, собственно говоря, и отразились с наибольшей силой в поэзии А.В. Кольцова, в чьей «песне косца — все прелесть и радость», «в душе тепло и свет», тогда как в песне Гуда «о трудящейся швее — все горе, страдание и скорбь бесконечная»; на ее место можно променять «разве только тюрьму да могилу» [25, с. 9]. В статье «“Трудовая жизнь” и “труженичество” (Литературные и общественные заметки)» Успенский отмечал, что «в трудовой жизни важен и нужен вовсе не гнет труда, не тяжесть его, не лишения, с ним сопряженные, ни даже “смирение”, которое у нас также еще непонятно зачем пристегивают к понятию о трудовой жизни, <...> не серые щи, не доски вместо постели, не <...> унижение и вовсе не то только, что выражается словами “сам своими руками”» [25, с. 9], — важно, прежде всего, разнообразие впечатлений, позволяющее удовлетворять требованиям духовной и физической природы человека; по мнению писателя, на «трудовой, народной, земледельческой жизни» основан сам «строй народной общественной трудовой жизни» [25, с. 9] как близкая к идеалу форма социального устройства. Также для Успенского представлялась существенной тема тяжелой женской доли, причем положение русской бабы-крестьянки было, на его взгляд, гораздо более угнетенным, нежели положение швеи Гуда, и при этом все же более естественным, соответствовавшим природному укладу жизни, а потому даже отчасти не внушавшим ужаса и сожаления: «Сравните количество труда деревенской бабы и той же самой швее Томаса Гуда. Где этого труда больше? Бабе нужно сделать все самой: она родит, воспитывает детей, нянчит их, кормит, сама одевается и одевает всех, ходит за скотиной, за птицей, носит дрова, — одним словом, глядя со стороны, минуты у нее нет покою. А швея только шьет, — ни поднять тяжелого ведра, ни пойти за скотиной в поле, ни стряпать, ни ткать, ни прясть, ни жать — ничего этого не нужно, только — шей, шей, шей!... А, ведь,

положение швеи ужасно, тогда как положение бабы вовсе не внушает ужаса. Баба живет вся, а швея высосана нелепым строем жизни, истощена, как земля хищником, который пять лет подряд собирает с нее только пшеницу, т.е. тоже – шей, шей, шей!» [25, с. 10–11]. Как видим, стремление Успенского к идеализации простой земледельческой жизни сочеталось с осознанием социальных противоречий, преодоление которых виделось ему, отчасти, в приобщении к миру исконных ценностей, к простоте жизни.

Упоминания «Песни о рубашке» встречаются в работах многих современников Н.К. Михайловского и Г.И. Успенского, среди которых, прежде всего, следует назвать В.П. Острогорского и Д.Л. Мордовцева. Так, В.П. Острогорский упомянул о Гуде и его произведении в 1888 г. в концовке очерка, приуроченного к годовщине смерти Н.Г. Помяловского: «На могиле английского поэта Томаса Гуда написано: он пропел *Песнь о рубашке*; на скромной могиле Помяловского можно было бы написать: он спел четыре грустные песни: о *бурсе*, о *кисейной барышине*, о *мещанском счастье* и *кладбищенстве*» [26, с. 18]. Д.Л. Мордовцев в статье «Историческое значение Некрасова» предложил свое видение основных обстоятельств, позволявших, на его взгляд, говорить о бессмертии «Песни о рубашке»: «Мы не можем не выразить удивления, что из всех писавших о Некрасове, да и после смерти поэта, только один понял и справедливо оценил историческое значение его песни: это – неизвестный автор небольшого стихотворения «На смерть Некрасова», помещенного в 1<-ой> кн. «Отечеств<енных> запис<ок>» 1878 г. Одна строфа этого стихотворения говорит: «О, долговечны вы, песни, поющие / Муки народные, по сердцу бьющие! / Песне твоей, о, страданий певец: / Будет не скоро желанный конец: / Там он, где горе людское кончается, / Там он, где счастья заря занимается...». Это глубокая мысль. Оттого и «Песня о рубашке» Гуда бессмертна» [27, с. 188].

В 1875 г. за подписью R в «Вестнике Европы» увидела свет «Корреспонденция из Лондона» А. Реньяра, содержащая «диковинный пример влияния поэзии на развитие сердца, если не ума» [28, с. 398]. Поведав о судьбе Евгения Арама, реального исторического персонажа – школьного учителя из Йоркшира, обвиненного в убийстве башмачника Кларка и сознавшегося в преступлении, впоследствии героя романа Э. Бульвер-Литтона «Евгений Арам» и стихотворения Томаса Гуда «Сон Евгения Арама» («Этот школьный учитель <...> был человек необыкновенный. Сын простого садовника, он забрал себе в голову, что сделается ученым, и один, без помощи учителя, научился латинскому, греческому, еврейскому и кельтскому языкам; он оставил недоконченным сравнительный словарь этих языков. Он сам защищал себя с необыкновенным

талантом, но был признан виновным, сознался в преступлении и, после неудавшейся попытки самоубийства, был повешен <...> в Йорке в 1739 г.» [28, с. 399]), А.Реньяр сообщал о своем современнике Генри Уэпрайте, образованном молодом человеке, сыне почтенного коммерсанта, члене клуба Шеридана, организаторе публичных чтений в Лондоне и провинции, который, начитавшись о Евгении Араме, решился на повторение его поступка. Причем именно стихотворение Гуда, как особо любимое Генри Уэпрайтом, имело в данном случае решающее влияние. Приводя стихи «Ay! through he's buried in a cave / And trodden down with stones / And years have rotted off his flesh / The world shall see his bones!» (вместе с их подстрочным переводом «Увы! хотя бы он был зарыт в погребе или завален камнями, и хотя бы время уничтожило его истлевшее тело, мир увидит его кости!»), Реньяр признавал, что при их чтении «Уэпрайт был великолепен», у слушателей «волосы становились дыбом на голове» [28, с. 400]; впрочем, на самого чтеца «стихи эти не производили такого сильного впечатления, если только не признать, что ему хотелось доставить pendant к истории Евгения Арама» [28, с. 400], что является интересным вопросом для изучения психологами и криминалистами.

В антологии Н.В. Гербеля «Английские поэты в биографиях и образцах» (1875) помещен предварявший публикацию переводов биографический материал о литературной деятельности Гуда, чья «поэзия <...> была вполне искренна», гармонически соединила «глубокое, строгое и серьёзное чувство и ясный, гуманный и пронизательный взгляд на жизнь с почти младенческой беззаботностью и весёлостью, к каким способны только чистые и добрые души» [29, с. 367]. Признавая значительность юмористического направления в творчестве Гуда, Н.В. Гербель все же называл его вершинными достижениями стихи, посвященные человеческим страданиям, — такие, как «Часы рабочего дома», где «унылой и грозной процессией проходят перед глазами поэта миллионы голодных и оборванных работников, от ропота которых гул стоит над туманным Лондоном» [29, с. 367].

В «Очерке истории литературы XIX столетия», подготовленном А.И. Кирпичниковым для четвертого тома «Всеобщей истории литературы» (1892), внимание сосредоточивается на биографии Гуда, тогда как об отдельных его произведениях высказываются лишь краткие, отрывочные суждения. Например, признается, что в юмористических сочинениях поэт «сумел из игры слов добывать истинное острословие, а иногда и пафос» [30, с. 937–938], что психологический интерес к «Сну Евгения Арама» (наиболее удачно переведенному, по мнению А.И. Кирпичникова, В.П. Бурениным) обусловлен «умением Гуда проникнуть в самую

глубину человеческого горя», что успех «Песни о рубашке», ставшей «народной», привел к появлению многочисленных переводов и пародий, и к тому же «швеи подобрали к ней мотив» [30, с. 938]. На основе изложенного А.И. Кирпичников высказывал убеждение, что «Гуд, при всей едкости своего остроумия, — поэт наивный, почти народный»: «Он плачет или смеется в силу внутреннего чувства, как поет птица, и свои слезы или смех переводит прямо в образы, не подвергая их анализу; самые горячие поклонники не найдут в нем особой глубины мысли и так называемых “выдающихся красот”» [30, с. 939]. Другие выдающиеся английские поэты, принадлежавшие «почти к тому же поколению», — А. Теннисон, Р. Браунинг — формировались, согласно наблюдению А.И. Кирпичникова, в других условиях, что придавало иное направление их творчеству, причем «особенно далек от Гуда Браунинг, поэт мыслителей и тонких знатоков искусства, плохо признаваемый непосредственным чувством публики» [30, с. 939].

Имя Гуда упоминалось в русской печати в связи с литературными интересами и пристрастиями И.А. Бунина, в молодости осуществившего перевод «Песни работника», напечатанный в 1894 г. в журнале «Мир Божий» [см.: 31, с. 36–37]. Несколько лет спустя «Мир Божий» откликнулся на выход первого сборника бунинской прозы «“На край света” и другие рассказы» (СПб., 1897) [см.: 32] рецензией, подписанной псевдонимом А.Б., под которым печатался публицист и критик А.И. Богданович [см.: 33, с. 31], не преминувший напомнить о поэтических дебютах Бунина: «Впервые г. Бунин выступил с небольшими стихотворениями, обнаружившими в авторе несомненную поэтическую жилку. Кроме оригинальных, были и переводы из Томаса Гуда и Лонгфелло, большая поэма которого «Песнь о Гайавате» печаталась в фельетонах «Орловского вестника» [34, с. 6].

Материалы, посвященные Гуду либо содержавшие какую-либо информацию о нем, увидели свет на страницах энциклопедических изданий конца XIX — начала XX в. Так, в 1890 г. во втором томе «Энциклопедического словаря» Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона в статье о Евгении Араме названы оба посвященных ему произведения английской литературы, причем стихотворение Гуда не получило никакой характеристики, тогда как в романе Э. Бульвер-Литтона были усмотрены идеализация характера героя и изменение действительных фактов [см.: 35, с. 14]. Рассмотрение двух произведений в единой связке было характерно и для других статей тех лет, в частности, для напечатанного в 1885 г. в «Вестнике Европы» биографического очерка М.Л. «Эдуард Бульвер» [см.: 36, с. 237].

Томас Гуд упоминался и в томе 5а «Энциклопедического словаря» Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона в тексте статьи «Великобритания», что отчасти может восприниматься как признание значимости его творчества для истории английской литературы: «Стихотворения Томаса Гуда <...>, как в серьёзном, так и в комическом роде, исполнены здравых мыслей; но истинная его сила лежит в простой патетической лирике, куда нужно отнести бессмертную “Песнь о рубашке” и “Мост вздохов”» [37, с. 814]. Персональная статья о Томасе Гуде в словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона (т. 9а) принадлежит З.А. Венгеровой, отметившей, что лучшие сочинения английского поэта созданы в последние годы его жизни, «среди сильных физических страданий и материальных лишений»; это, прежде всего, «Песня о рубашке» — «трогательная картина жизни швей», вызвавшая движение против эксплуатации женского труда, и близкие ей по духу тексты: «Отличительная черта этих стихотворений — необыкновенно глубокое гуманное чувство, лежащее в основании поэтической идеализации трудящихся и страдающих классов, и правдивое изображение меланхолической стороны жизни, интуитивное понимание того, что древние называли *lascivae regum*. Драматизм его <Гуда> взятых из жизни сюжетов вытекает из материальных подробностей, на которых он останавливается, возбуждая самым описанием чувство сострадания и грусти» [38, с. 689].

Более подробная персональная статья о Гуде появилась в начале 1910-х гг. в 17-м томе «Энциклопедического словаря Гранат» [см.: 39, стлб. 354–355] и принадлежала известному литературоведу В.М. Фриче, который отдельно остановился на характерных для Гуда описаниях «длинной вереницы жертв ненормальных условий жизни и труда», среди которых «безработные и инвалиды, коротающие свои дни в “рабочем доме”, бедная швея, без отдыха шьющая белье и наряды для богачей и невольно восклицающая: “О Боже, зачем это дорог так хлеб, так дешевы тело и кровь”, несчастная самоубийца, в отчаянии покончившая с собой, потому что в “богатой столице” она была “всем чужая, точно проклятая, и не имела приюта”» [39, стлб. 355]. Особенность поэзии Гуда В.М. Фриче усматривал в ее обращенности не к уму и воле тружеников, а к сердцу богачей, стремлении вызвать у них сострадание и гуманность, что наиболее отчетливо проявилось в стихотворении «Сон леди», в котором состоятельная женщина, прежде «не выдавшая мира трудов и страданий», встречает во сне нищих, загубленных людей труда, чьи «печальные взоры вызывают <...> тоску и укоры», побуждают после пробуждения гуманнее относиться к простым людям [см.: 39, стлб. 355].

В 1899 г. к 100-летию со дня рождения английского поэта в «Детском чтении» была опубликована статья И.А. Белоусова, представивше-

го Гуда «пылкой и подвижной натурой», человеком «с чуткой, мягкой, отзывчивой душой», который, решив «испытать счастье в литературе» [40, с. 119], прошел трудный путь от помощника редактора «Лондонского журнала» до издателя собственного «Журнала Гуда». Постоянно пребывая в творческом поиске, экспериментируя с разными жанрами, создавая юмористические стихотворения, лирику («мягкую по тону, задушевную по чувству» [40, с. 121]), «национальные повести», Гуд, по наблюдению И.А. Белоусова, долгое время не мог обрести подлинного успеха, который пришел к нему на закате творчества вместе с созданием «Песни о рубашке» и других произведений социальной тематики («Мост вздохов», «Сон леди», «Песня работника»). В качестве иллюстративного материала И.А. Белоусов использовал фрагменты переводов М.Л. Михайлова («Песня о рубашке», «Стансы» («Жизнь, прощай! мутится ум...»), «Изгнание») и Д.Л. Михаловского («Морской берег»), не указывая имен переводчиков.

Начало XX в. ознаменовалось выходом двух скромных по объему книг Томаса Гуда на русском языке: первая из них была составлена И.А. Белоусовым, выпущена в 1901 г. в Москве в типографии Общества распространения полезных книг и содержала, помимо прежде хорошо известных переводов, биографию английского поэта, написанную составителем [см.: 41, с. 7–18]; вторая – «Английский поэт Томас Гуд и его “Песня о рубашке”» – увидела свет в Риге в 1902 г. и содержала статью «Английский поэт Томас Гуд», заимствованную из «Журнала для всех» за 1901 г. [см.: 42, с. 3–7], неоднократно переизданную «Песню о рубашке» в переводе В.Д. Костомарова, а также стихотворение А. Неелова «Вдова», созданное на мотив «Песни о рубашке» [см.: 43, с. 10–11].

Из всего названного особо отметим небольшой очерк о Томасе Гуде, впервые напечатанный в «Журнале для всех» за подписью М.П. Автор очерка сразу относит Гуда к писателям, «посвятившим свое внимание тем, уделом кого служат безысходная нищета и тяжелый труд», сумевшим выразить «молчаливые чувства и страдания этой обделенной части человечества», в связи с чем упоминает и характеризует «Песню о рубашке», «трогательную жалобу несчастных швей, которая всюду, где только ни встречаем <...> их неблагодарный труд и жалкое существование, и теперь звучит так же понятно и правдиво» [44, стлб. 259]. Отмечая пройденные поэтом «испытания бедности», во многом и сделавшие его тем, кем он остался для потомства, а также подчеркивая постоянную необходимость работать ради куска хлеба, размениваться на мелочи в угоду невежественной толпе, анонимный критик давал отдельные характеристики Гуда-человека, указывал, в частности, на его отзывчивость,

«жадность до впечатлений жизни», «веселый, открытый и честный характер», «неподдельное остроумие и талант рассказчика» [44, стлб. 259, 260]. Первым из значительных произведений Гуда автор «Журнала для всех» считал «Сон Евгения Арама», в котором обнаружилась необычная способность поэта «проникнуть в самую глубину человеческого сознания, изображая душевные муки убийцы, томящегося сознанием своего скрытого преступления» [44, стлб. 260].

Среди стихотворений, созданных Гудом в последние годы жизни, критик выделял не только «Песню о рубашке», ставшую «достоянием всемирной литературы» [44, стлб. 262], но и другие социально ориентированные произведения, например, считающийся «по музыкальности стиха одним из перлов английской поэзии» [44, стлб. 261] «Мост вздохов», психологически точно воссоздающий образ утопленницы, юной самоубийцы, надломленной самой жизнью, или «Часы рабочего дома», представляющие картину лондонской действительности, типичную для периода промышленного кризиса. Общим началом для всех этих стихотворений оказывается отображение в них наиболее ярких, отличительных черт неординарного таланта английского поэта, таких как «глубокое понимание человеческих страданий, правдивость изображения, проникнутого чувством тихой грусти и трогательного сострадания» [44, стлб. 262].

Анализ наиболее известных произведений Гуда («Песни о рубашке», «Сна леди», «Песни работника») также осуществлен в сборнике статей, лекций, речей и рецензий Н.И. Стороженко «Из области литературы», опубликованном в 1902 г. При характеристике «Песни о рубашке» Н.И. Стороженко четко отделял ее от произведений английских поэтов-чартистов, чьи творческие задачи даже на уровне изначальных посылов не соответствовали замыслам и задачам Гуда: «Вместо всяких фантазматических проклятий и угроз, которыми наполняли свои произведения поэты-рабочие, Гуд представил английскому обществу страдальческий образ представительницы столичного рабочего сословия, лондонской швеи, у которой нет никаких интересов, никаких радостей в жизни, никаких занятий кроме бесконечного шитья» [45, с. 233]. Говоря о надломленном, отчаянном стоне швеи, нашедшем отклик сострадания в английском обществе, о внезапном стремлении богатой леди, пробудившейся от сна, помочь бедным и обездоленным, Гуд, по наблюдению Н.И. Стороженко, не имел какой-либо конкретной программы по рабочему вопросу и видел свое предназначение лишь в воззвании к гуманному чувству людей: «Единственно, что он требовал для рабочего сословия — это право на труд <...>. Он хотел дать обществу исполненное горькой правды изображение рабочего и тем разбудить общественную совесть» [45, с. 234–235].

Н.И. Стороженко отмечал, что поднятая Гудом проблематика защиты человеческих прав и экономических интересов рабочего сословия получила дальнейшее развитие в английском социальном романе XIX в., представленном именами Ч. Диккенса, Ч. Кингсли, Э. Гаскель и др. В целом внимание Н.И. Стороженко к Томасу Гуду, равно как и к другим «английским поэтам нужды и горя» – Р. Бернсу, Дж. Краббу, Э. Эллиоту, Т. Куперу – было достаточно неожиданным, особенно в свете концентрации преимущественных интересов самого исследователя вокруг елизаветинской эпохи и личности Шекспира, на что не преминул обратить внимание рецензент «Русской школы» И.П. Житецкий [см.: 46, с. 16].

П.С. Коган, рассматривая произведения Гуда в своих «Очерках по истории западноевропейских литератур», находил в них отражение идей утопического социализма: в стихотворениях «Песня о рубашке» и «Сон леди» Гуд, подобно утописту Р. Оуэну, не предполагает борьбы, социального протеста, а «ждет спасения общества от пробуждения совести в душах сильных и богатых», «верит в добрый инстинкт человека и <...> заставляет обездоленных обращаться к милосердию и добрым чувствам тех, кто, утопая в довольстве и роскоши, разучился слышать стоны и видеть слезы»; в стихотворении «Мост вздохов» развита другая гуманная идея утопистов, считавших, что «нельзя судить преступление, пока кругом все толкает к нему» [47, с. 55], а потому нужно простить девушку-самоубийцу, осознав ее одиночество и беспомощность.

В вышедшей в 1914 г. книге «Романтизм и реализм в европейской литературе XIX в.» П.С. Коган, оценивая английскую поэзию конца 1830-х – начала 1840-х гг. как «эхо страдающего и эксплуатируемого народа» [48, с. 73], особо выделял «Песню о рубашке» и «Мост вздохов» и отмечал принципиальное отличие идейной основы этих произведений «от тех неопределенных стремлений к бесконечному», что провозглашались десятилетием ранее в романтической поэзии: «В них земные драмы, рассматриваемые в пределах земных отношений без участия неба. В них призыв к действию» [48, с. 74].

Первый материал о Гуде, созданный в советскую эпоху, принадлежит перу ранее размышлявшего о творчестве английского поэта В.М. Фриче. Радикализация общественных настроений привела к изменению отдельных трактовок, в результате чего суждение В.М. Фриче о Гуде в книге «Пролетарская поэзия», вышедшей в 1919 г., менее дружелюбно в сравнении с позицией, высказанной ранее в статье для «Энциклопедического словаря Гранат». Обратившись к эпохе чартизма как периоду возникновения пролетарской поэзии в Англии, В.М. Фриче особо называл имена литераторов, которые «ввели в поэзию мир труда с его страданием

и борьбой»; среди них был и Томас Гуд – «не революционер, а скорее филантроп-человеколюбец» [49, с. 7], стремившийся вызвать жалость к трудящимся, отношение к ним «с чувством христианской любви» [49, с. 8].

В 1930-е гг. личность Томаса Гуда вновь привлекла к себе пристальное внимание. Статьи о нем появились на страницах энциклопедических изданий – «Большой советской энциклопедии» (т. 18; 1930) и «Литературной энциклопедии» (т. 3; 1930), причем, если первый из материалов, принадлежащий В.К. Миллеру, содержал лишь общие сведения о поэте [50, с. 759], то второй, напечатанный без подписи, оценивает Гуда как представителя радикальной городской интеллигенции, считавшей своим долгом говорить представителям высших классов о бедственном положении народа: «Социальная лирика Гуда, далекая от революционной борьбы, все же являлась протестом, хотя и слабым, против существовавшего порядка вещей и способствовала обострению классовой борьбы» [51, стлб. 77]. В том же 1930 г. под редакцией А. Гатова была опубликована книга «Революционная поэзия Запада XIX в.», содержащая, в числе прочего, перевод «Песни о рубашке», выполненный Э.Г. Багрицким, и сопровождавший его небольшой пояснительный текст о жизни и творчестве английского поэта, в котором отмечалась его «классовая невыдержанность» [52, с. 52], заключающаяся в отсутствии прямого призыва к борьбе, надежде на милосердие и гуманность сильных. А. Гатов, являвшийся автором пояснительного текста, указывал на «хрестоматийность» «Песни о рубашке», созданной «в разгар ожесточенной и трагической борьбы голодных рабочих с правительством, известной под названием “чартизма”», и признавал, что Гудом написано «еще не мало прекрасных стихотворений, которые ждут переводчиков» и «в которых слышится предшественник Уитмена и Верхана» [52, с. 52].

Творческая деятельность Гуда осмысливалась в книгах Ф.П. Шиллера «Очерки по истории чартистской поэзии» (1933) и «История западноевропейской литературы нового времени» (1937). Оценивая стихотворения Гуда, посвященные изображению положения английских рабочих, исследователь признавал заслугу поэта в умении взять «социальный вопрос не вообще, абстрактно», а через призму «конкретного случая из действительной жизни», охарактеризовать «положение рабочих в определенной отрасли производства» [53, с. 31]. Ф.П. Шиллер отмечал «примирительную» ориентацию произведений Гуда, который, подчеркивая право человека на труд, акцентировал необходимость создания условий для реализации этого права, а также для осуществления достойной его оплаты, однако при этом взывал к состраданию, являясь противником открытого протеста. В конечном итоге Гуд был отнесен Ф.П. Шиллером

к числу самых ярких представителей филантропической мелкобуржуазной поэзии [см.: 54, с. 359].

В фундаментальной «Истории английской литературы» (т. II, вып. 2; 1955) в разделе, подготовленном Б.И. Кузьминым, Гуд представлен «настоящим интеллигентным пролетарием» [55, с. 80], зарабатывавшим исключительно литературным трудом, создававшим произведения, в которых мастерски высмеивались несовершенства английской жизни, подчеркивался антагонизм «между общественным богатством, которое присваивали себе капиталисты, и обнищанием тех, кем оно создавалось» [55, с. 81]. В исследовании осуществлен подробный анализ «Песни работника», посвященной трагизму положения людей, оставшихся без источника постоянного дохода, и сделан вывод о том, что «клевете буржуазной прессы, изображавшей отстаивающих свои права рабочих злостными головорезами и бандитами» поэт противопоставил «образ человека, требующего, чтобы общество удовлетворило его законное право на мирный и честный труд», причем делающего это с «некоторой угрозой» [55, с. 82], что не характерно для других произведений Гуда. Гражданская направленность обличительной лирики английского поэта высоко оценивалась и в учебных изданиях по истории зарубежной литературы, опубликованных в период со второй половины 1950-х по 1970-е гг.

В 1970-е гг. сразу несколько отечественных литературоведов обратились к творчеству Томаса Гуда, подготовив статьи, посвященные отдельным аспектам его художественного своеобразия и русского восприятия. Н.С. Травушкин подготовил общий обзор осмысления в России «социально-обличительных» стихотворений английского поэта [56, с. 98–105], В.И. Перепелица проанализировал некоторые переводы М.Л. Михайлова из Гуда и суждения о нем представителей демократического направления в русской литературной критике [57, с. 48–52], Н.В. Миханович установил принадлежность М.Л. Михайлову забытого перевода «Песни работника» [58, с. 184–189], Л.И. Никольская осмыслила выполненную Э.Г. Багрицким интерпретацию «Песни о рубашке» в контексте ее более ранних переводов, созданных в России во второй половине XIX – начале XX в. [59, с. 27–32; 60, с. 116–122]. Отдельные публикации Н.П. Коваленко по проблемам языкового анализа ранних юмористических произведений Томаса Гуда, взаимосвязей его творчества с английской демократической прессой периода чартизма, жанрового своеобразия и специфики его художественных и стилистических средств предшествовали появлению ее кандидатской диссертации «Поэзия Томаса Гуда», подготовленной в Белорусском государственном университете им. В.И. Ленина и защищенной в Горьковском государственном

университете им. Н.И. Лобачевского в 1975 г. [см.: 61]. Оживление исследовательского интереса к Гуду было отчасти связано с распространением в России изданной в Лондоне в 1963 г. книги Д.Рида «Томас Гуд», содержащий, в числе прочего, и краткую информацию о русской рецепции творчества английского поэта [см.: 62, р. 262–264].

Длительное восприятие поэзии Гуда как имевшей социальную направленность, показывавшей нищету рабочего люда, во многом подготавливавшей будущие революционные процессы привело к тому, что с 1980-х гг., началом изменений в общественной жизни творчество английского автора стало во многом не актуальным. И только в начале XXI в. в трехтомной антологии «Семь веков английской поэзии: Англия. Шотландия. Ирландия. Уэльс», включавшей ранее не публиковавшиеся переводы из Томаса Гуда А. Голембы, Е.В. Витковского, Е.Д. Фельдмана, произошло смещение акцентов восприятия его творческого наследия, которое представляло во всем его многообразии; в биографической справке о поэте отмечались известность книги Гуда «Оды и обращение к великим людям», изобретение им графики picture-puns, обыгрывавшей поэтические образы, издание журнала «Hood's Monthly Magazine», создание пьес и романов [см.: 63, с. 842], но ничего не говорилось ни о «Песне о рубашке», ни о других произведениях, долгое время обуславливавших широкую популярность поэта в России. Очевидно, что в этом отразились приоритеты нового времени, характерное стремление к осмыслению вечных образов, далеких как от конкретных общественных ситуаций, так и от протестной социальной тематики.

Список использованных источников и литературы

1. Английская литература // Отечественные записки. — 1840. — № 8. — Отд. VI. Библиографическая хроника. Иностранная литература. — С. 12–20.
2. Томас Гуд и юмористическая литература // Литературная газета. — 1848. — № 7 (12 февр.). — С. 108–112; № 8 (19 февр.). — С. 122–125.
3. Дружинин А.В. «Очерки из крестьянского быта». Соч. А.Ф. Писемского // Дружинин А.В. Собрание сочинений: В 8 т. — СПб.: тип. Императорской АН, 1865. — Т. 7. — С. 257–285.
4. Дружинин А.В. «Метель» и «Два гусара». Повести графа Л. Н. Толстого // Дружинин А.В. Собрание сочинений: В 8 т. — СПб.: тип. Императорской АН, 1865. — Т. 7. — С. 168–188.
5. Дружинин А.В. Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения // Дружинин А. В. Собрание сочинений: В 8 т. — СПб.: тип. Императорской АН, 1865. — Т. 7. — С. 189–241.

6. Д. <Дружинин А.В.>. Полное собрание сочинений Томаса Гуда с комментариями, изданное его сыном; 7 томов // Санкт-Петербургские ведомости. – 1863. – № 249 (8(20) нояб.). – С. 1013–1014.

7. Герцен А.И. «Библиотека» – дочь Сенковского // Герцен А.И. Собрание сочинений: В 30 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – Т.14. – С. 266–271.

8. Некрасов Н.А. <Авторские пометы на I и II томах «Стихотворений» (СПб., 1873)>; <Записка с денежными расчетами для И.А. Панаева> // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 13. Кн. 2. – С. 41–45, 200–201.

9. <Предисловие к публикации романа Милисент Гаррет Фоусет «Дженни Донкастер»> // Отечественные записки. – 1876. – Т. 228. – № 9. – С. 205–212.

10. Некрасов Н.А. Письмо Н.А. Чернышевскому от 26 июня 1861 г. // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 14. Кн. 2. – С. 160.

11. Михайлов М.Л. Юмор и поэзия в Англии. Томас Гуд // Современник. – 1861. – Т. 85. – № 1. – С. 283–318; Т. 88. – № 8. – С. 357–390.

12. –омар – [Костомаров В.Д.]. Томас Гуд // Светоч. – 1862. – Кн. IV. – С. 1–34.

13. Д-цкой В. [Костомаров В.Д.]. Примечание // Библиотека для чтения. – 1864. – № 4. – С. 1–4.

14. Дневник темного человека // Русское слово. – 1864. – № 8. – С. 57–75.

15. [Костомаров В.Д.]. Примечания // Избранные поэты Англии и Америки. № 1. Г.В. Лонгфелло, Елизавета Баррет Броунинг, Томас Гуд. – СПб.: тип. Э.Метцига, 1864. – С. 75–87.

16. Томас Гуд // Народный голос. – 1867. – № 149 (21 нояб.). – С. 595.

17. Зотов В.Р. История всемирной литературы в общих очерках, биографиях, характеристиках и образцах: В 4 т. – СПб. – М.: Т-во М.О. Вольф, 1882. – Т. 4. – 807 с.

18. Чернышевский Н.Г. Письмо В.Д. Костомарову от 2 июля 1861 г. // Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 16 т. – М.: ОГИЗ, 1949. – Т. XIV. – С. 436.

19. Чернышевский Н.Г. Возвышенное и комическое // Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 16 т. – М.: ОГИЗ, 1949. – Т. II. – С. 159–195.

20. Салтыков-Щедрин М.Е. Петербургские театры <«Слово и дело». Комедия в пяти действиях Ф.Устрялова. «Карл Смелый». Опера в трех действиях, музыка Дж. Россини> // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. – М.: Худ. лит., 1966. – Т. 5. – С. 163–181.

21. Писарев Д.И. Реалисты // Писарев Д.И. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. — М.: Наука, 2003. — Т. 6. — С. 222—353.

22. Достоевский Ф.М. Дневник писателя. 1873. Статья IX. По поводу выставки // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. — Л.: Наука, 1980. — Т. 21. — С. 68—77.

23. Михайловский Н.К. Из литературных и журнальных заметок 1873 г. Январь 1873 г. // Михайловский Н.К. Сочинения: В 4 т. — 2-е.изд. — СПб.: тип. И.Н. Скороходова, 1888. — Т. 2. — С. 235—271.

24. Михайловский Н.К. Г.И. Успенский как писатель и человек // Успенский Г.И. Полное собрание сочинений: В 6 т. — Изд. 6-е. — СПб.: Т-во А.Ф. Маркс, 1908. — Т. 1. — С. XII—XCVI.

25. Успенский Г.И. «Трудовая жизнь» и «труженичество» (Литературные и общественные заметки) // Русская мысль. — 1887. — № 9. — Отд. II. — С. 1—28.

26. Острогорский В.П. Николай Герасимович Помяловский (По поводу двадцатипятилетия со дня его смерти) // Русская мысль. — 1888. — № 10. — Отд. II. — С. 1—18.

27. Мордовцев Д.Л. Историческое значение Некрасова как поэта // Мордовцев Д.Л. Исторические пропилеи: В 2 т. — СПб.: тип. Н. А. Лебедева, 1889. — Т. 2. — С. 182—191.

28. Р. <Реньяр А.>. Корреспонденция из Лондона // Вестник Европы. — 1875. — № 11. — С. 386—401.

29. Гербель Н.В. Томас Гуд // Английские поэты в биографиях и образцах / Сост. Н.В. Гербель. — СПб.: тип. А.М. Котомина, 1875. — С. 364—367.

30. Кирпичников А.И. Очерк истории литературы XIX столетия // Всеобщая история литературы. Составлена по источникам и новейшим исследованиям при участии русских ученых и литераторов: В 4 т. / Под ред. А.И. Кирпичникова. — СПб.: изд. К.Л. Риккера, 1892. — Т. 4. — С. 555—1048.

31. Бунин И.А. Песня работника (из Томаса Гуда) // Мир божий. — 1894. — № 11. — С. 36—37.

32. Бунин И.А. «На край света» и другие рассказы. — СПб.: тип. О.Н. Поповой, 1897. — 254 с.

33. Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. — М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1956. — Т. 1. — 444 с.

34. А.Б. [Богданович А.И.]. Критические заметки (Полное собрание сочинений Н. И. Наумова. — Народники-бытописатели. — Последние беллетристические новинки. — Рассказы г. Ив. Бунина. — «Молох» г. Куприна. — Десятилетие смерти Надсона) // Мир Божий. — 1897. — № 2. — Отд. II. — С. 1—6.

35. Арам Евгений // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. — СПб.: Семеновская типолитография, 1890. — Т. 2. Араго — Аутка. — С. 14.
36. М.Л. Эдуард Бульвер: Биографический очерк // Вестник Европы. — 1885. — № 7. — С. 216–248.
37. Великобритания // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. — СПб.: Семеновская типолитография, 1892. — Т. 5а. Вальгер — Венути. — С. 814.
38. Венгерова З.А. Гуд Томас // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. — СПб.: Семеновская типолитография, 1893. — Т. 9а. Гравилат — Давенант. — С. 689.
39. В. Фр. [Фриче В.М.]. Томас Гуд // Энциклопедический словарь Гранат. — Изд. 7-е, перераб. — М.: Бр. А и И. Гранат и К°, [б.г.]. — Т. 17. Греция — Дарвин. — Стлб. 354–355.
40. Белоусов И.А. Томас Гуд // Детское чтение. — 1899. — Июль. — С. 119–122.
41. [Белоусов И.А.]. Томас Гуд // Томас Гуд (1798–1845). Биографический очерк английского поэта с приложением его стихотворений. — М.: тип. Общества распространения полезных книг, 1901. — С. 7–18.
42. Английский поэт Томас Гуд [Републикация статьи из «Журнала для всех» (1901, № 1)] // Английский поэт Томас Гуд и его «Песня о рубашке». — Рига: [б. и.], 1902. — С. 3–7.
43. Неелов А. Вдова // Английский поэт Томас Гуд и его «Песня о рубашке». — Рига: [б. и.], 1902. — С. 10–11.
44. М.П. Томас Гуд // Журнал для всех. — 1901. — № 1. — Стлб. 259–262.
45. Стороженко Н.И. Из области литературы. Статьи, лекции, речи, рецензии. — М.: типолит. А.В. Васильева и К°, 1902. — 464 с.
46. И.Ж. [Житецкий И.П.]. [Рец.:] Стороженко Н.И. Опыт изучения Шекспира. М., 1902. Стороженко Н.И. Из области литературы. Статьи, лекции, речи, рецензии. М., 1902. Под знаменем науки: Юбилейный сборник в честь Н.И. Стороженко, изданный его учениками и почитателями. М., 1902 // Русская школа. — 1903. — № 3. — Отд. II. Критика и библиография. — С. 14–16.
47. Коган П.С. Очерки по истории западноевропейских литератур: В 3 т. — 3-е изд. — М.: тип. В.М. Саблина, 1910. — Т. 2. — 450 с.
48. Коган П.С. Романтизм и реализм в европейской литературе XIX в. — СПб.: тип. Об-ва народных университетов, 1914. — 122 с.
49. Фриче В.М. Пролетарская поэзия. — М.: типолит. полиграф. отдела Мосгорсовнархоза, 1919. — 112 с.
50. Мюллер В.К. Гуд Томас // Большая советская энциклопедия / Гл. ред. О.Ю. Шмидт. — М.: Сов. энциклопедия, 1930. — Т. 18. — С. 759.

51. Гуд Томас // Литературная энциклопедия / Отв. ред. А.В. Луначарский. – М.: Изд-во Коммунистической академии, 1930. – Т. 3. – Стлб. 77.

52. [Гатов А.] Томас Гуд // Революционная поэзия Запада XIX века / Ред. и пояснит. тексты А.Гатова; предисловие А.В. Луначарского. – М.: Огонек, 1930. – С. 52.

53. Шиллер Ф.П. Очерки по истории чартистской поэзии. – М.-Л.: ГИХЛ, 1933. – 172 с.

54. Шиллер Ф.П. История западноевропейской литературы нового времени: В 3 т. – 2-е изд. – М.: ГИХЛ, 1937. – Т. 1. – 440 с.

55. История английской литературы: В 3 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – Т. II. – Вып. 2. – 444 с.

56. Травушкин Н.С. Социально-обличительные стихотворения Томаса Гуда в России // Ученые записки Казанского педагогического института. – 1970. – Вып. 85. Русская литература и освободительное движение. – С. 98–105.

57. Перепелица В.И. Поэзия Томаса Гуда в России // Студенческие научные работы: Сб. статей. – Алма-Ата: Изд-во Казахского гос. ун-та им. С.М. Кирова, 1970. – Вып. 1. – С. 48–52.

58. Миханошин Н.В. Судьба одного перевода М.Л. Михайлова // Труды Иркутского государственного университета им. А.А. Жданова. Серия литературоведения и критики. – 1971. – Т. 48. – С. 184–189.

59. Никольская Л.И. «Песня о рубашке» Томаса Гуда в русских переводах // Ученые записки / Смоленский гос. пед. ин-т им. Карла Маркса, Новозыбковский гос. пед. ин-т. – Смоленск, 1970. – Вып. XXV. – С. 27–32.

60. Никольская Л.И. К проблеме сопоставительного анализа стихотворных переводов. Эдуард Багрицкий и Томас Гуд («Песня о рубашке») // Романо-германская филология: Сборник кафедр иностранных языков / Смоленский гос. пед. ин-т им. Карла Маркса. – Смоленск, 1973. – С. 116–122.

61. Коваленко Н.П. Поэзия Томаса Гуда: Автореферат дис. ... канд. филол. н. / Горьковский гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского. – Горький, 1975. – 22 с.

62. Reid I.C. Thomas Hood. – London: Routledge & Kegan Paul, 1963. – 268 p.

63. Биографические справки // Семь веков английской поэзии: Англия. Шотландия. Ирландия. Уэльс: В 3 кн. – М.: Водолей Publishers, 2007. – Кн. 3. – С. 810–961.

ПЕРВЫЕ РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ ИТАЛЬЯНСКИХ СОНЕТОВ ДЖ.Г. БАЙРОНА

А.Э. Дудко

К числу малоизвестных сонетов Дж.Г. Байрона относится два текста, написанные им в Италии летом 1819 года: «Sonnet on the nuptials of the marquis Antonio Cavalli with the countess Clelia Rasponi of Ravenna» и «Sonnet to the Prince Regent (on the repeal of Lord Edward Fitzgerald's forfeiture)». Исследователи отмечают, что «лирические стихи Байрон в Италии писал как бы неохотно – за семь лет десятка полтора и среди них еще меньше таких, которые напоминали о прежних успехах <...> он ставил перед собой другие задачи» [1, с. 135].

Не обсуждая художественные достоинства поздней лирики английского романтика, заметим только, что за время, проведенное в Италии, Байрон основательно познакомился с культурой и традициями этой страны, что не могло не отразиться на его творчестве. Так, например, он перевел с итальянского сонет Ж. Виторелли (1749–1835) «О монахине» («On a Nun»), знаменитый 87-й сонет «All'Italia» итальянского поэта Винченце Филикайи переструктурировал в форме спенсеровой строфы и воспроизвел в 42-й строфе «Паломничества Чайльд-Гарольда». Черты итальянского Ренессанса несет на себе изощренная рифмовка в «Стансах» (1819) и в «Оде к даме, возлюбленный которой был убит пулей, раздробившей в то же время портрет на его сердце» и т.д.

Следует отметить, что сонет Жакопо Виторелли «Per monaca» представлял собой классическую форму итальянского сонета на четыре рифмы:

Di due vaghe donzelle, oneste, accorte	A
Lieti e miseri padri il ciel ne feo,	B
Il ciel, che degne di più nobil sorte	A
L' una e l' altra veggendo, ambe chiedo.	B
La mia fu tolta da veloce morte	A
A le fumanti tede d' Imeneo:	B
La tua, Francesco, in suggellate porte	A
Eterna prigioniera or si rendeo.	B

Ma tu almeno potrai dalla gelosa	C
Irremeabil soglia, ove s' asconde,	D
La sua tenera udir voce pietosa.	C
Io verso un fiume d' amarissim' onde,	D
Corro a quel marmo, in cui la figlia or posa:	C
Batto, e ribatto, ma nessun risponde. [2, p. 256]	D

В этом довольно выразительном сонете, принадлежащем перу немолодого посредственного поэта, погруженного в ностальгию по литературе XVIII века, путешествующий по Европе поэт-революционер неожиданным образом нашел нечто особенное, что заставило его не только взяться за перевод, но и поместить его вместе с оригиналом в первом издании 4-й песни «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1818), предварив комментарием: «Sonnet composed in the name of a father, whose daughter had recently died shortly after her marriage; and addressed to the father of her who had lately taken the veil» [*«Сонет, сочиненный в память отца, дочь которого погибла вскоре после заключения замужества, и адресованный отцу, позднее принявшему постриг»*]. Возможно, что сонет произвел на английского романтика впечатление тем, что написан от имени несчастного родителя и несет в себе энергетику безудержного страдания. Именно потому, очевидно, Байрон воспроизводит модель лирического высказывания и эмоциональный настрой без традиционных для него отступлений и резких контрастов:

Of two fair virgins, modest, though admired,	A
Heaven made us happy; and now, wretched sires,	B
Heaven for a nobler doom their worth desires,	B
And gazing upon either, both required.	A
Mine, while the torch of Hymen newly fired	A
Becomes extinguished, – soon – too soon expires;	B
But thine, within the closing grate retired,	A
Eternal captive, to her God aspires.	B
But thou at least from out the jealous door,	c
Which shuts between your never-meeting eyes,	d
May'st hear her sweet and pious voice once more:	c
I to the marble, where my daughter lies,	d
Rush, – the swoln flood of bitterness I pour,	c
And knock, and knock, and knock – but none replies. [2, p. 257]	d

Эквилинейность и точность этого перевода удивительна: переводчик позволяет себе только усилить экспрессивность концовки за счет геминии, когда трижды повторенный комплекс «and knock» [*«и стучу»*] создает эффект inferнального общения с душами умерших – «but none replies» [*«но нет ответов»*].

Обращает внимание тот факт, что Байрон-переводчик довольно точно воспроизводит структуру итальянского оригинала (за исключением кольцевой рифмовки в первом катрене), вплоть до женских окончаний. И это свидетельствует о том, что под влиянием своих итальянских впечатлений английский поэт старался передать национальные особенности итальянского сонета, отраженные в тексте Виторелли.

Жизнь итальянского светского общества, которое с восторгом приняло Байрона, отразилась в написании сонета на случай, каковым стало бракосочетание маркиза Антонио Кавали с графиней Клелией Распони. В комментариях к первому русскому переводу этого произведения отмечается: «Написан в Равенне, 31 июля 1819 г., а напечатан впервые только в изд. Кольриджа, 1901 г. “Я написал этот сонет, говорит Байрон, взамен разорванного другого, по усиленной просьбе графини Гвиччиоли”. Это было в доме ее дяди, маркиза Кавали, где Байрон впервые появился в обществе в роли всеми признанного “чичисбея” графини» [3, с. 49]. Благоприятное воздействие, которое оказывала на Байрона Тереза Гвиччиоли, отмечал даже Шелли, который писал, что «это касается и таланта, и характера, и нравственности, и здоровья, и счастья» [4, с. 244]. Под ее несомненным влиянием и был написан этот сонет, как и многие другие произведения этого периода [5, с. 356].

В этом сонете Байрона также явно ощущается влияние итальянской традиции, согласно которой замкнутому типу катренов должен соответствовать разомкнутый тип терцетов на три созвучия:

A noble Lady of the Italian shore	a
Lovely and young, herself a happy bride,	b
Commands a verse, and will not be denied,	b
From me a wandering Englishman; I tore	a
One sonnet, but invoke the muse once more	a
To hail these gentle hearts which Love has tied,	b
In Youth, Birth, Beauty, genially allied	b
And blest with Virtue's soul, and Fortune's store.	a
A sweeter language, and a luckier bard	c
Were worthier of your hopes, Auspicious Pair!	d
And of the sanctity of Hymen's shrine,	e

But, – since I cannot but obey the Fair,	d
To render your new state your true reward,	c
May your Fate be like Hers, and unlike mine. [6, p. 547]	e

Написанный традиционным для английской поэзии 5-ст. ямбом, этот сонет по традиции посвящен восхвалению красоты и юности новобрачных с обязательным упоминанием Гименея, но при этом содержит довольно много автобиографических указаний: на уничтожение предыдущего сонета, на неприкаянную судьбу «бесприютного англичанина» («wandering Englishman») и т.д.

В переводе Изабеллы Аркадьевны Гриневской, привлеченной к изданию полного собрания сочинений Байрона С.А. Венгеровым, этот текст получил соответствующее оригиналу название в классицистическом духе – «Сонет на бракосочетание маркиза Антонио Кавали с графиней Клелией Распони из Равены»:

Мне дама знатная, прекрасна и юна, –	a
Ей строфы написать властительно велит.	b
Италии цветок прелестнейший она.	a
Но я... Что я могу? Бездомный, бедный бритт?	b

Но требует она... Возможен ли отказ?	c
Хоть я сонет один бессильно разорвал –	d
Вновь музу я зову. Еще пытаюсь раз	c
Приветствовать сердца, что Гименей связал.	d

Он родствен ей во всем... Прекрасен он и юн.	e
Чету, надежд их рой – достойнейший певец	f
Воспеть бы должен был под звон чудесных струн.	e

Но все же я плету стихом для них венец,	f
Пускай с судьбой ее – его сравнится рок,	g
А не с моей судьбой, молю я, одинок. [3, с. 275]	g

Следует признать, что достаточно опытной переводчице (ко времени публикации ей было больше 50 лет) не удалось справиться ни с формой, ни с содержанием переводимого текста: заменив 5-ст. ямб оригинала 6-ст., Гриневская все же не сумела воспользоваться преимуществами этого художественного объема и проигнорировала не

только синтаксическое строение оригинала (два предложения, границы которых не совпадают со строфическим членением), уснастив свой перевод избыточными риторическими вопросами, но и образную структуру, нарушив эквилинеарность за счет совершенно чуждых оригиналу вставных конструкций типа: «Италии цветок прелестнейший она», «Бездомный, бедный бритт», «Воспеть бы должен был под звон чудесных струн», «Но все же я плету стихом для них венец». Бессодержательность и бессмысленность этих высокопарных выражений только подчеркивает простоту и безыскусность сонета Байрона, в котором все строится на противопоставлении бытового и романтического планов. Не привлекло переводчицу и строфическое своеобразие оригинала: изысканную итальянскую модель *abba abba cde dce* она превратила в шекспировскую — *abab cdcd efef gg*. И несмотря на то, что одной из первых она применила сплошные мужские рифмы в переводе английского романтического сонета, что типологически соответствует каталектике английского стиха, все же звучание ее перевода, как и его смысл, — чрезвычайно далеки от прототипа. В известной мере можно говорить о том, что Гриневская унифицировала текст Байрона и произвела множественные семантические трансформации как на уровне формы, так и на уровне содержания. Романтические поэтизмы («властительно», «цветок прелеснейший», «муза», «рой надежд», «рок» и др.) делают совершенно неразличимым сонетный почерк Байрона, а самое главное — дискредитируют английского поэта, уничтожают саму возможность увидеть в данном сонете становление новой художественной стратегии, которой писала Н.Я. Дьяконова, считавшая, что итальянские стихотворения отличаются простотой и отсутствием ораторского пафоса [1, с. 135].

К сожалению, та же судьба постигла и второй итальянский сонет Байрона в переводе И. Гриневской, помещенный во втором томе собрания сочинений под названием «Сонет Принцу-Регенту по поводу отмены конфискации имущества лорда Эдуарда Фитцджеральда».

В комментариях отмечается: «Написан в Болонье, 12 августа 1819 г. Напечатан в собрании писем 1830 г. Лорд Эдуард Фитцджеральд, пятый сын первого герцога Лейнстерского, умер в 1798 г. от раны, полученной им во время вооруженного сопротивления при аресте его за государственное преступление. Конфискация его имущества была отменена в 1819 г. По этому поводу Байрон писал Муррею (12 авг.): “Итак, принц отменил конфискацию имущества лорда Фитцджеральда? Ессо un Sonneto! Вот вам, собаки! вот сонет для вас! От г. Фитцджеральда вы такого не получите. Можете его напечатать, если угодно,

с моим именем. Принц заслуживает всякой похвалы, и худой, и хорошей; это был благородный, царственный поступок”» [3, с. 49].

Знаменуя собой одну из попыток возвращения в политику, этот сонет по своей форме представляет собой несколько иную модификацию итальянской традиции рифмования в терцетах: все три созвучия поэт выстраивает в равновесную симметричную структуру – *cde cde*. При этом синтаксически довольно простому членению строк в октете (исключением из сонетных правил является лишь игнорирование автономности катренов), составленному из повествовательного и вопросительного предложений, он противопоставляет каскад анжамбманов в терцетах, состоящих из двух вопросительных и одного повествовательного предложений:

To be the father of the fatherless,	a
To stretch the hand from the throne's height, and raise	b
His offspring, who expired in other days	b
To make thy Sire's sway by a kingdom less, –	a
This is to be a monarch, and repress	a
Envy into unutterable praise.	b
Dismiss thy guard, and trust thee to such traits,	b
For who would lift a hand, except to bless?	a
Were it not easy, Sir, and is't not sweet	c
To make thyself belovéd? and to be	d
Omnipotent by Mercy's means? for thus	e
Thy Sovereignty would grow but more complete,	c
A despot thou, and yet thy people free,	d
And by the heart – not hand – enslaving us. [6, p. 548]	e

Нельзя не отметить, что этот сонет является довольно значимым в творчестве Байрона, так как отчетливо противопоставлен сатирической и эпиграмматической лирике, полностью доминировавшей на ранних этапах его творчества. И хотя после этого сонета поэтом было написано посвященное Томасу Муру стихотворение «The irish avatar» («Ирландская аватара», 1821), которое «сочетает привязанность к неизменному другу с дерзким вызовом врагам» [1, с. 135], послание принцу-регенту, будущему королю Георгу IV, поражает неожиданным для Байрона примиренческим тоном: называя принца «отцом сирот» («father of the fatherless»), монархом («monarch»), государем («Sir»), поэт прямо указывает ему на необходимые условия величия – «стать всемогущим с помощью Милосердия» («to be Omnipotent by Mercy's means»).

В переводе И. Гриневской этот мотив выражен еще сильнее за счет именованя адресата сонета царем и «истинным монархом»:

Да, быть отцом сирот угаснувших князей	а
И, с трона протянуть им руку для прощенья,	В
Поднять потомков тех, кто в вихре мятежей	а
Хотели отторгнуть твоих отцов владенья —	В
То значит быть царем, то значит обращать	с
В хвалу себе на век людскую зависть, злобу,	Д
Ты стражу отпусти, сумеет защищать	с
Твоя же доброта тебя, о сэр, до гроба.	Д
Телохранителей твоих не надо бденья.	В
Кто руку на тебя решился бы поднять	с
Без цели благостной одной — благословенья!	В
Как милосердием легко могучим стать!	с
Царишь ты не рукой, а сердцем над свободой,	Е
Ты истинный монарх свободного народа! [3, с. 275]	Е

Байроновское обращение к Георгу, основанное на не оправдавшейся в будущем надежде на справедливое правление, усилено демократически настроенной переводчицей с помощью возвышенной лексики, напоминающей пушкинский слог: «угаснувших князей», «вихрь мятежей», «отторгнуть», «хвалу», «бденье», «цели благостной» и т.д. В соответствии с таким семантическим расширением изменяется и архитектура текста перевода: 6-ст. ямб, шекспировская модель рифмовки с преобладанием женских форм — аВаВ сDсD ВсВс ЕЕ, дробление предложений на каскад коротких восклицательных конструкций — все это существенно отдаляет от оригинала и трансформирует замысел автора. Формулировка условий и требований к будущему королю у Гриневской превращается практически в констатацию факта, на который у Байрона есть только намек. Не удивительно поэтому, что эквилинеарность перевода оказывается чрезвычайно низкой, особенно в третьем катрене. Сонетная изготовка заметно ослабляется графическим членением секстета на терцеты, создавая впечатление некоторой незаконченности, что свойственно и другим переводам И. Гриневской.

Список использованных источников и литературы

1. Дьяконова Н.Я. Лирическая поэзия Байрона. – М.: Наука, 1975. – 178 с.
2. Byron G.G. Childe Harold's pilgrimage. Canto 4. – London: John Murray, 1818. – XVI, 257 p.
3. Байрон Дж.Г. Полн. собр. соч.: В 3 т. – СПб.: изд. Ф.А. Брокгауза – И.А. Ефрона, 1905. – Т. 2. – 654 с. (Библиотека великих писателей под ред. С.А. Венгерова).
4. Шелли П.Б. Письма. Статья. Фрагменты. – М.: Наука, 1972. – 536 с. (Литературные памятники).
5. Моруа А. Дон-Жуан, или Жизнь Байрона / пер. М. Богословской. – М.: АСТ; Астрель, 2010. – 477 с.
6. The works of Lord Byron: In 13 vol. / Ed. by E.H. Coleridge and R.E. Prothero. – London: John Murray, 1905. – Vol. 4. Poetry. – 588 p.

РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ Р. БЕРНСА И У. БЛЕЙКА В ВОСПРИЯТИИ К.И. ЧУКОВСКОГО

Д.Н. Жаткин

Р. Бернс находился в круге постоянных литературных интересов К.И. Чуковского, что подтверждается, в частности, тем обстоятельством, что он нередко упоминался русским писателем «к слову» в самых разнообразных контекстах. Так, размышляя в книге «От двух до пяти» о стиховом воспитании, а также о том, что с годами меняется отношение людей к поэзии, К.И. Чуковский признавал, что «среди детей 99 % — поэты», тогда как «среди взрослых вдохновенный поэт есть редчайшее явление», более того, большинство взрослых вообще трудно побудить читать поэзию: «Заставьте иного сорокалетнего человека, даже из числа образованных, прочитать <...> Кольриджа или Роберта Бернса, и он утомится после первых же строк и, воспользовавшись первой возможностью, увильнет от дальнейшего чтения» [1, т. 2, с. 323]. В известной книге о русском языке «Живой как жизнь», размышляя о целесообразности использования усеченных слов, которые являются необходимыми атрибутами в непринужденной домашней беседе, в бытовом общении, но совершенно неуместны в официальной, торжественной речи, К.И. Чуковский говорил, что такие слова прочно вошли в нашу речь, точно так же, как в жизнь англичан вошли лексемы *байк* (вместо *байсикл* — «велосипед»), *трам* (вместо *трамкар* — «трамвай»); в ряду подобных примеров писатель называл и усеченное слово *тэм*, полный вариант — *тэм-о-шэнтеркэп* в значении «берет» с пояснением «вроде того, который носил знаменитый герой Роберта Бернса “Тэм О’ Шентер”» [1, т. 4, с. 84].

Познакомившись в молодые годы с Бернсом (равно как и с Дж. Мильтоном, У.Блейком, М.Арнольдом, Р.Браунингом) благодаря выпускавшимся Уильямом Стэдом копеечным «тоненьким книжечкам под общим названием “The penny poets”» [1, т. 3, с. 491], К.И. Чуковский в старости, в 1963 г., был рад получить в подарок от «милых Солдатовых» (посла СССР в Великобритании в 1960–1966 гг. А.А. Солдатова и его жены Р.Б. Солдатовой) англоязычное подарочное издание песен Бернса [см.: 1, т. 13, с. 370]. «С восторгом и завистью» прочитав книгу Р.Л. Стивенсона «Familiar Studies of Men and Books» («Этюды о хорошо знакомых людях и книгах»), К.И. Чуковский особенно отметил в письме к Т.М. Литвиновой от 27 марта 1955 г. этюды «о Бернсе и Уитмене»

[1, т. 15, с. 33], усилившие в нем неутолимое желание писать подобные книги, представлявшие характеристики и литературные портреты. Несколько ранее — 10 марта 1955 г. — писатель в дневнике примерял статью о Бернсе «Some Aspects of Robert Burns» («Кое-что о Роберте Бернсе») из книги Р.Л. Стивенсона «Familiar Studies of Men and Books»^{*} на себя («вся обо мне» [1, т. 13, с. 188]) и называл ее лучшим произведением английского автора, даже в сравнении с «Островом сокровищ». Прочитав рукопись книги В.А. Каверина «Собеседник. Заметки о чтении» (рабочее название — «Первая фраза»), К.И. Чуковский сообщал ему 3 ноября 1967 г., что полностью разделяет его «блестящие характеристики» Р.Л. Стивенсона, лучше которого «никто <...> не написал о Бернсе» [1, т. 15, с. 623].

И все же основная часть материалов о Бернсе в произведениях и эпистолярной К.И. Чуковского была связана с деятельностью отечественных поэтов-переводчиков за полтора столетия — от пушкинской эпохи до 1960-х гг. Размышляя о восприятии Бернса русской литературой XIX — начала XX в., К.И. Чуковский в главе «Неточная точность» книги «Высокое искусство» обращал внимание на неточность в переводе М.Ю. Лермонтовым четвертой строфы прощальной песни Р. Бернса «Al fond kiss, and then we sever...» (1791), написанной в связи с отъездом на Ямайку любимой поэтом Агнесс Крэйг. Слово *kindly* («нежно») М.Ю. Лермонтов спутал с немецким *das Kind* («дитя»), в результате чего стих «Had we never loved so kindly» («Если б мы не любили так нежно») прозвучал «Если б мы не дети были» [1, т. 3, с. 46].

В главе «Работа над фольклором» второй части книги «Мастерство Некрасова» К.И. Чуковский, анализируя творчество русского поэта, в частности, форму, композиционное построение его стихов, соотносимые с традициями устного народного творчества, особо акцентировал «равномерное членение текста», свойственное и для произведений других «народных песнопевцев» — Шевченко, Бернса, Мистрала, Беранже [см.: 1, т. 10, с. 569]. В апрельском и майском номерах «Русской мысли» за 1911 г. К.И. Чуковский опубликовал статью «Шевченко», в которой, в числе прочего, была проведена «интересная параллель между Шевченко и Робертом Бернсом, тогда почти неизвестным в России» [2, с. 475]. Вряд ли можно полностью согласиться с Е.В. Ивановой относительно малой известности Р. Бернса в русской читательской среде в начале XX в. (он переводился в России с 1800 г., причем объем и переводов, и литературно-критических материалов был

^{*} Первая публикация статьи Р.Л. Стивенсона состоялась в сборнике: *The Works of Robert Louis Stevenson*. — Vol. 7. — Edinburgh: Constable, 1923 (Сочинения Роберта Льюиса Стивенсона. — Т. 7. — Эдинбург: Констэбл, 1923).

к моменту появления статьи К.И. Чуковского весьма значительным), однако сама параллель между двумя поэтами из народа представляется достаточно оригинальной.

О композиционной организации стиха, «симметрически распределенных строфах, дополненных одним и тем же словесным узором» [1, т. 5, с. 355–356], как форме, свойственной «народным певцам», авторам, впитавшим фольклорные традиции, К.И. Чуковский говорил и в очерке о еврейском советском поэте Л.М. Квитко, впервые опубликованном в газете «Литература и жизнь» от 7 декабря 1960 г. под заголовком «Светлый талант», а позднее – уже под названием «Квитко» – вошедшим в книгу «Современники: Портреты и этюды». В этой связи Л.М. Квитко был поставлен К.И. Чуковским в один ряд с такими поэтами, «как Некрасов, Беранже, Шандор Петефи, Фергюсон, Роберт Бернс» [1, т. 5, с. 356].

Рассказ «Продали?» из цикла «Рассказы о Некрасове», впервые опубликованный в 1926 г. с датой под текстом «1918» и представлявший собой значимый опыт анализа поэтического стиля Н.А. Некрасова, содержал суждения о технической сложности стихов поэта в сочетании с полным отсутствием у него представления о поэтической метрике, иллюстрировавшиеся конкретным примером: «Когда ему захотелось узнать, каким размером писал Роберт Бернс, он попросил Тургенева, чтобы тот прислал ему не схему, а примерный образчик стиха, хотя бы составленного из первых попавшихся слов. Тургенев и прислал ему такие стишки:

Я не могу тебе сказать,
Кого ты должен воспевать,
Но не могу теперь скрывать
Перед тобой,
Что начал сильно мне мешать
Жестокий зной» [1, т. 8, с. 455][†].

К.И. Чуковский оставил интересные воспоминания об О.Н. Чюминой как авторе стихотворений «на мотив» шотландского поэта. В статье «Чюмина», опубликованной в газете «Речь» 29 августа (11 сентября) 1909 г.[‡], К.И. Чуковский говорил о сатирах О.Н. Чюминой, печатавшихся

[†] К приведенному стихотворению, включенному в письмо И.С. Тургенева Н.А. Некрасову от 10 (22) июля 1855 г., К.И. Чуковский сделал помету со ссылкой на источник цитирования: *Голос минувшего*. – 1916. – Май-июнь. – С. 3. И.С. Тургенев в указанном письме оценивал Р. Бернса как «чистый родник поэзии», а его размер характеризовал как идущий «к элегическим и задумчивым вещам» [3, с. 296].

[‡] Статья синхронно была напечатана К.И. Чуковским и в газете «Современное слово» от 29 августа (11 сентября) 1909 г.

под псевдонимами *Бой-Ком* и *Оптимист*, которые характеризовались не столько остроумием, сколько изяществом, артистичностью, аристократичностью: «Она тонко пародировала Бернса, <...> и всегда в этих стихах чувствовались ее маленькие, “цапцарапствующие” ручки» [1, т. 7, с. 449]. О.Н. Чюмина, на взгляд К.И. Чуковского, существенно облагородила «тон нашей политической сатиры», одним из доказательств чего явилось, в частности, ее стихотворение «на мотив из Бернса», передававшее разговор Государственной Думы с Правительством:

Мне мать ценою дорогой
Наряд купила первый мой,
А подле вас как раз нагой
Я окажуся, сударь мой.

* * *

Пойди за вами я спроста —
Осудят люди, сударь мой,
От вас домой уже не та
Как раз вернусь я, сударь мой [1, т. 7, с. 449].

Процитированное К.И. Чуковским произведение было не единственной сатирой О.Н. Чюминой «на мотив Бернса»: в газете «Наша жизнь» 16 апреля 1906 г. под псевдонимом *Бой-Ком* увидело свет сатирическое стихотворение «Заем (На мотив Бернса)», вызванное поездкой русского министра финансов В.Н. Коковцева (Коковцова) в Париж и Берлин в декабре 1905 — январе 1906 г. с целью получения займа. О.Н. Чюмина была известна и как переводчица Р. Бернса; анализу ее бернсовских переводов посвящена статья Е.С. Белашовой [см.: 4, с. 255–258].

В тот же период, что и О.Н. Чюмина, к переводам из Бернса обращался Л.И. Андрусон, более интересный К.И. Чуковскому как личность, нежели как переводчик. Л.И. Андрусон так характеризовался в дневниковой записи К.И. Чуковского от 21 февраля 1957 г., сделанной со слов С.Я. Маршака: «Андрусон был поэтишка, которого приютил Миролюбов в “Журнале для всех”. Неплохой переводчик, но пьяница» [1, т. 13, с. 229].

Как видим, ранние переводчики Р. Бернса в сознании К.И. Чуковского занимали вполне отчетливую нишу. У него даже возникало желание сопоставить результаты их трудов с переводами С.Я. Маршака, оставшееся, впрочем, неосуществленным, во многом из-за появления в конце 1950-х гг. статей Е.С. Белашовой и ее диссертационного исследования [см.: 5], содержавшего указанные параллели. О своем намерении провести сравнительно-сопоставительный анализ бернсовских прочтений С.Я. Маршака и более ранних переводов его произведений, выполненных О.Н. Чюминой и другими интерпретаторами,

К.И. Чуковский сообщал в письме к С.Я. Маршаку от 24 июня 1957 г., отдельно указывая, что результаты исследования планируются к опубликованию как отдельной статьей, так и в книге «Большое искусство» [см.: 1, т. 15, с. 440–441]. Однако в результате появился лишь небольшой абзац в названной книге, в котором практически отрицались заслуги дореволюционных переводчиков («Бернс, огражденный от переводчиков очень крепкой броней, больше ста лет не давался им в руки, словно дразня их своей мнимой доступностью – “вот он я! берите меня!”», – и тут же отшвыривал их всех от себя» [1, т. 3, с. 191]) и акцентировалась «мертвая хватка» С.Я. Маршака, который «победил-таки этого непобедимого гения и заставил его петь свои песни на языке Державина и Блока» [1, т. 3, с. 191].

Считая С.Я. Маршака «истинным классиком», чье мастерство не поддается подражанию, К.И. Чуковский признавал, что его оригинальные стихи «прочны как дюралюминий», без них «немыслима жизнь нынешних – и будущих – советских детей»; в переводах же лирическое мастерство позволило ему «померяться силами с Бернсом, Шекспиром и Блейком» [1, т. 15, с. 511]. Обращаясь к С.Я. Маршаку в письме от 9 ноября 1962 г., К.И. Чуковский цитировал переведенное им стихотворение «чудесного Бернса» «Старая дружба»:

И вот с тобой сошлись мы вновь,
Твоя рука – в моей.
Я пью за старую любовь,
За дружбу прежних дней!
За дружбу старую – до дна,
За счастье юных дней,
С тобой мы выпьем, старина,
За счастье юных дней! [цит. по: 1, т. 15, с. 511].

Слова из переводного стихотворения помогли К.И. Чуковскому выразить свое восприятие С.Я. Маршака как старого доброго друга, единомышленника в писательских кругах. Считая С.Я. Маршака не только соратником по борьбе «за честь и достоинство нарождающейся литературы для советских детей» [1, т. 3, с. 197], но и прекрасным переводчиком Р. Бернса, К.И. Чуковский обращался к нему по случаю юбилея все с теми же словами любимого им шотландского поэта, дословно приведенными им в книге «Высокое искусство»:

For auld lang syne, my dear.
For auld lang syne,
We'll tak a cup o'kindness yet,
For auld lang syne [цит. по: 1, т. 3, с. 197].

Первые упоминания о С.Я. Маршаке как переводчике Р. Бернса можно встретить еще в довоенном эпистолярии Чуковских. Так, в письме К.И. Чуковского к дочери Л.К. Чуковской, датированном концом ноября 1939 г., сообщалось, что «3-го дня был <...> Маршак, обедал у нас и читал маме <жене К.И. Чуковского М.Б. Чуковской> свои переводы из Бернса» [6, с. 253]. Несколько ранее, 8 апреля 1939 г., в письме Л. Пантелееву Л.К. Чуковская, интересуясь возможностью встречи адресата с С.Я. Маршаком и чтения последним новых переводов из Р. Бернса, характеризовала их как «ослепительные» [7, с. 23], после чего приводила особенно поразившее ее двустишие из переводного стихотворения «Макферсон перед казнью», впервые опубликованного в № 4 «Молодой гвардии» за 1939 г.:

Так весело, отчаянно

Шел к виселице он [цит. по: 7, с. 23] —

и делала помету — «от этих строк мне становится холодно» [7, с. 23]*.

Известно, что в начале 1941 г., видимо, под впечатлением от успехов русских переводчиков с английского, К.И. Чуковский настойчиво призывал дочь переводить английскую поэзию. В своем письме к отцу, отправленном 16 января 1941 г., Л.К. Чуковская выражала категорическое несогласие с его мнением относительно ее «надменности», якобы отторгающей от занятий поэтическим переводом, отмечала недостаточность своих познаний в английском языке, неумение чувствовать стилистические соотношения слов. По признанию Л.К. Чуковской, все лето 1940 г. она «каждый день, без пропуска <...> изучала английский», «выписывала и заучивала слова», однако научилась понимать только прозу: «...чуть берусь за Шелли, Байрона, Бернса — не понимаю ничего, т.к. не понимаю, идет ли речь о лошади, коне или кляче» [6, с. 287]. Будучи принципиальным человеком, Л.К. Чуковская была уверена, что перевод поэзии не терпит даже малейшей халтуры и требует основательной подготовки.

В декабре 1941 г. К.И. Чуковский направил письмо С.Я. Маршаку, в котором восторгался его переводами из Р. Бёрнса, в особенности, такими «неожиданными» [1, т. 15, с. 321], как «Ты меня оставил Джемми...», «В полях, под снегом и дождем...». Отмечая их «подлинную страсть и лирику», К.И. Чуковский признавался, что, благодаря переводным балладам, ему удалось иначе понять многие детские стихи

* Годы спустя Л. Пантелеев в письме Л.К. Чуковской от 15 июня 1983 г., говоря о фотографиях, отображающих старение, изменение человека, цитировал вырванные из контекста слова из эпиграммы Р. Бернса «К портрету духовного лица» («Нет, у него не лживый взгляд...») в переводе С.Я. Маршака — «они правдиво говорят» [7, с. 514], тем самым передавая состояние собственной души.

С.Я. Маршака, которые «по-новому зазвучали» [1, т. 15, с. 321]. В своем обращении к С.Я. Маршаку К.И. Чуковский характеризовал его как едва ли не лучшего современного переводчика: «Рядом с Вами другие переводчики — почти все — косноязычные заики» [1, т. 15, с. 321].

По прошествии лет К.И. Чуковский в определенный момент ощутил творческое увядание С.Я. Маршака, вызванное старением и болезнью. В дневниковой записи от 21 февраля 1957 г. он признавал, что у поэта-переводчика нет уже «ни вдохновения, ни дарования, одна сухая и мертвая виртуозность»: «Стихи Бернса, переведенные им теперь, как небо от земли отличаются от стихов, переведенных лет 20 назад: в них бывает по 4 рифмы в строфе, рисунок в них четкий, но и только» [1, т. 13, с. 230]. В той же дневниковой записи была приведена и дарственная надпись С.Я. Маршака на книге переводов из Р. Бернса, подаренной вдове писателя А.Н. Толстого Л.И. Толстой:

Пускай мой Роберт милый,
Веселый и простой
Беседует с Людмилой
Ильиничной Толстой [цит. по: 1, т. 13, с. 229].

Впрочем, пессимистическое восприятие К.И. Чуковским позднего С.Я. Маршака было недолгим. Уже в конце 1957 г. (см. дневниковую запись от 3 декабря 1957 г.) К.И. Чуковский с интересом принял предложение А.Т. Твардовского выступить с содокладом о С.Я. Маршаке на юбилейном вечере, для чего в течение двух недель изучал Бернса, Блейка, сонеты Шекспира [см.: 1, т. 13, с. 246]. В другой дневниковой записи — от 25 декабря 1958 г. — К.И. Чуковский сообщал о приезде С.Я. Маршака, переведившего новые отрывки из Р. Бернса и обещавшего почитать их вслух [см.: 1, т. 13, с. 275]. В записи от 31 декабря 1958 г. К.И. Чуковский рассказывал, как накануне, на импровизированном литературном вечере у С.Я. Маршака, он вместе с А.К. Кнорре читал переводы С.Я. Маршака из Р. Бернса — «превосходные, на высочайшем уровне» [1, т. 13, с. 277].

1 марта 1964 г. в дневнике писателя появилась запись о состоявшемся вечере С.Я. Маршака, на котором тот, «очень изнеможенный, но бодрый» [1, т. 13, с. 385], в числе прочего, прочитал свой перевод стихотворения Р. Бернса «For A' That and A' That» («Честная бедность») и трех — четырех эпиграмм, причем «публика хлопала после каждого опуса, хотя многое до нее совсем не доходило» [1, т. 13, с. 385]. Чуть позже — в дневниковой записи от 8 июля 1964 г. — К.И. Чуковский делился эмоциями, вызванными известием о смерти С.Я. Маршака, рассуждал о том, что сила творчества помогала ему бороться со смертью:

благодаря своему умению превращать «ворох бумаг <...> в поэзию, в песню, в эпиграмму, в русского Бернса, в русского Блейка – он держался на поверхности земли» [1, т. 13, с. 393]. Годы спустя (см. дневниковую запись от начала мая 1968 г.), размышляя о своеобразном уме С.Я. Маршака, К.И. Чуковский констатировал, что поэт-переводчик почти не читал литературоведческих очерков, не знал истории литературы, однако знал сотни народных песен (на разных языках), знал практически наизусть чуть не всего Пушкина, «знал творческой страстной любовью – Шекспира, Китса, Шелли – всех, кого переводил, <...> знал Бернса» [1, т. 13, с. 496]; именно эта страстная любовь и побуждала его к творчеству, была главной движущей силой его таланта. Р. Бернс, наряду с У. Шекспиром и У. Блейком, входил в триаду особенно близких С.Я. Маршаку «воителей», что «пришли в этот мир угнетения и зла для того, чтобы сопротивляться ему»: «Потому-то и удалось Маршаку перевести творения этих “потрясающих копьями”», что он всей душой сочувствовал их негодованиям и ненавистям и, полюбив их с юношеских лет, не мог не захотеть, чтобы их полюбили мы все» [1, т. 3, с. 191].

В книге «Высокое искусство» К.И. Чуковский утверждал, что точный перевод – вовсе не тот, в котором с максимальной точностью воспроизведены формальные признаки оригинального текста – его строфика, ритмика, количество стихов и даже характер словаря, а тот, который передает поэтическое очарование переводимого текста, его духовную сущность, его внутреннее смысловое ядро. В качестве примера такого полноценного перевода, что воспроизводит «не букву – буквой, но юмор – юмором, красоту – красотой», К.И. Чуковский приводил перевод С.Я. Маршаком стихотворения Р. Бернса «Честная бедность», в котором интерпретатор ушел от дословности и буквализма и, внося ряд дополнений, достиг исключительной поэтической точности, в полной мере передал «саркастическую интонацию Бернса, злобу, которую он питал к меднолобым насильникам», воссоздал «крылатую афористичность этого издевательского стихотворения» [1, т. 3, с. 61].

Сравнивая подстрочный перевод («Вы видите вон того спесивого щеголя, которого зовут лордом, / Который шествует так важно и пялит глаза? / Хоть сотни благоговеют перед его словом, / Все же он болван, несмотря ни на что») и перевод С.Я. Маршака («Вот этот шут – природный лорд, / ему должны мы кланяться. / Но пусть он чопорен и горд, / Бревно бревном останется!»), К.И. Чуковский решительно не принимал мнения педантов-буквалистов, намеренных «сколько угодно кричать, что

* Здесь – нарочитая игра слов: потрясающий копьем по-английски Shake Spear.

в подлиннике нет ни “бревна”, ни “шута”, ни “природного лорда”; что переводчик не воспроизвел ни “щегольства”, ни “важной походки”, ни взоров обличаемого автором вельможи, ни благоговения “сотен” перед каждым словом этого глупого щеголя» [1, т. 3, с. 61].

К.И. Чуковский приводил в сопоставлении подстрочник другого фрагмента этого стихотворения и перевод С.Я. Маршака:

Подстрочник

Что из того, что у нас на обед скудная пища,
 Что наша одежда из серой дерюги,
 Отдайте дуракам их шелка и подлецам – их вино,
 Человек есть человек несмотря ни на что.

С.Я. Маршак

Мы хлеб едим и воду пьем.
 Мы укрываемся тряпьем
 И все такое прочее,
 А между тем дурак и плут
 Одеты в шелк и вина пьют
 И все такое прочее.

По его мнению, ни появление новых образов воды и тряпья, ни замена повелительного наклонения изъявительным не помешали С.Я. Маршаку раскрыть с максимальной точностью и «мысли и эмоции подлинника», и «систему поэтических образов» [1, т. 3, с. 62].

К.И. Чуковский анализировал еще один перевод С.Я. Маршака из Р. Бернса – «Ночлег в пути» (в подлиннике «The Lass that Made the Bed to Me» («Девушка, что постлала мне постель»)), находя его «одним из высших достижений» [1, т. 3, с. 62] переводчика. С.Я. Маршак и здесь в процессе перевода многократно отступал от оригинального замысла, но именно эти отступления помогали ему, по мнению К.И. Чуковского, передать общий тон подлинника, «благородный, кристаллически прозрачный и ясный» [1, т. 3, с. 63]; он воссоздавал «не отдельные строки Бернса, но его самого, его стиль, его пафос и юмор, самую суть его личности, его душевного склада» [1, т. 3, с. 64]. В отличие от переводчиков-предшественников С.Я. Маршак увидел в Р. Бернсе не столько «поэта-земледельца», сколько «всеобъемлющего гения, с богатейшей клавиатурой души»: «Его Бернс не только идиллический пахарь, не только сладостный песнопевец влюбленности, не только апостол свободы, всемирного братства и мира, но и то, и другое, и третье, и вдобавок ко всему юморист, хохот которого – то озорной, то благодушный, то гневный – слышится и в “Веселых нищих”, и в «Тэме О’ Шентере», и в поэме “Святая ярмарка”, где дано столько затрещин ханжам и церковникам. Только благодаря Маршаку мы увидели, как легко этот здоровый, во истину шекспировский хохот сменяется у Бернса героическим пафосом, величавыми и гордыми гимнами во славу прекрасной Шотландии» [1, т. 3, с. 64].

Если прежде Р. Бернс воспринимался как некий «серый мужичок-простачок, сочинитель самоделковых, топорных стихов», то благодаря С.Я. Маршаку он предстал «одним из самых изощренных стилистов, человеком тонкого безупречного вкуса, замечательным виртуозом поэтической формы» [1, т. 3, с. 65]. С.Я. Маршаку, по мнению К.И. Чуковского, удастся передать основные достоинства творений Р. Бернса — «их песенность, их живую лиричность, заливистость их искусно-безыскусственной речи» [1, т. 3, с. 193]. В качестве иллюстрации К.И. Чуковский приводил такой фрагмент:

Что делать девчонке? Как быть мне, девчонке?
Как жить мне, девчонке, с моим муженьком?
За шиллинги, пенни загублена Дженни,
Обвенчана Дженни с глухим стариком [цит. по: 1, т. 3, с. 193].

На взгляд критика, С.Я. Маршак был, прежде всего, поэтом, а потому «в лучших маршаковских переводах из Бернса не чувствуется ничего переводческого» [1, т. 3, с. 65]. С.Я. Маршак не просто сделал переводы поэзии, — он совершил некое покорение, «завоевательный акт» [1, т. 3, с. 191], благодаря которому чужеземный поэт властью дарования был обращен в русское подданство. Мастерство перевода у С.Я. Маршака настолько велико, что иногда «у читателя возникает иллюзия, будто Бернс писал эти стихотворения по-русски» [1, т. 3, с. 192], например, стихотворный перевод «Я воспитан был в строю...» «по всему своему ладу и складу <...> кажется подлинником» [1, т. 3, с. 193].

В главе «Стиль» книги «Высокое искусство» К.И. Чуковский раздумывал над способами передачи просторечий при переводе и приходил к выводу, что просторечное выражение оригинального текста может быть достаточно полно передано в переводном произведении. Приводя в качестве примера перевод С.Я. Маршаком поэмы Р. Бернса «Тэм О' Шентер», К.И. Чуковский отмечал включение в переводной текст таких русских слов как *нарезаться*, *наклюкаться*, *плюхнуться*, от появления которых поэма не стала хуже, ее шотландский колорит не пострадал. Это, на взгляд критика, стало возможным благодаря безупречному вкусу С.Я. Маршака, сделавшему его лучшие переводы классическими, а также его такту и мастерству как переводчика [1, т. 3, с. 138]. Напротив, В.М. Федотов, «пуская в ход такие же русизмы» при переводе Роберта Бернса, «превращает шотландцев в рязанцев» [1, т. 3, с. 139–140].

Интересны и мелкие наблюдения К.И. Чуковского над бернсовскими прочтениями С.Я. Маршака. Так, сообщая о письме, отправленном ему С.Я. Маршаком из Крыма в конце 1963 г., К.И. Чуковский ссылаясь

на слова респондента о том, что при переводе Бернса ему было важно «почувствовать музыкальный строй» [1, т. 3, с. 198] его творчества*, равно как и творчества других английских поэтов – У. Шекспира, У. Вордсворта, Дж. Китса, Р. Киплинга, У. Блейка. Среди произведений Р. Бернса, привлечших внимание С.Я. Маршака, были, по замечанию К.И. Чуковского, не только баллады и поэмы, но и экспромты, эпиграммы, эпитафии, при переводе которых «понадобился не песенный стих, а противоположный ему – лапидарный, лаконический, хлесткий:

Лепить свинью задумал черт.
Но вдруг в последнее мгновенье
Он изменил свое решенье
И вас он вылепил, милорд!» [1, т. 3, с. 194].

В письме С.Я. Маршаку от 15 июля 1963 г. К.И. Чуковский рассказывал о своей новой статье «В защиту Бернса», в которой резко осуждалась книга переводов Виктора Федотова из Р. Бернса «Песни и стихи», выпущенная издательством «Советская Россия» в 1963 г. Попытка В.М. Федотова впервые после С.Я. Маршака перевести на русский язык произведения Р. Бернса была признана К.И. Чуковским абсолютно провальной. Метод переводчика он находил вульгарно-русификаторским, в самих же переводах были выявлены многочисленные текстуальные ошибки. Делясь с С.Я. Маршаком своими впечатлениями от переводов В.М. Федотова, К.И. Чуковский просил посоветовать, в каком издании, не находящемся «в стачке с публикаторами этой книжонки» [1, т. 15, с. 542], можно было бы поместить отзыв, а также сообщал о намерении включить написанное в книгу «Высокое искусство». К.И. Чуковский признавался, что писал статью «В защиту Бернса» «недели две, не отрываясь, т.к. трудно доказать пошляку, что он пошляк, и мерзавцу – что он мерзавец» [1, т. 15, с. 542]†.

В телеграмме от 23 июля 1963 г. и в письме от 26 июля 1963 г. из Дома творчества Литфонда в Ялте С.Я. Маршак в целом характеризовал статью К.И. Чуковского как «прекрасную – умную, убедительную, молодую» [8, с. 487], предлагая лишь заменить слово *лютая* / *жестокая* при характеристике зимы в южной Шотландии эпитетом *суровая* и простить В.М. Федотову использование лексемы *версты*, поскольку *мили* не всем

* Речь идет о письме С.Я. Маршака К.И. Чуковскому от 12 октября 1963 г., полный текст которого опубликован в «Собрании сочинений» С.Я. Маршака [8, с. 502–504].

† Также К.И. Чуковский сообщал, что одна из глав недавно сверстанной книги Е.Г. Эткинда «Поэзия и перевод» (М.-Л.: Сов. писатель, 1963) будет посвящена маршаковским переводам из Бернса [см.: 1, т. 15, с. 542].

известны. «Соперничество бездарного переводчика, – писал С.Я. Маршак К.И. Чуковскому, – мне ничуть не страшно, хоть книга его появилась накануне выхода нового издания моего Бернса (на этот раз в двух книгах). Но грустно видеть неразборчивость издательства, да и читателей, – впрочем, далеко не всех» [8, с. 487–488]. Особое неприятие вызвала и у К.И. Чуковского, и у С.Я. Маршака поддержка «бездарного» В.М. Федотова целым рядом влиятельных в то время писателей, в частности, написавшим предисловие к его книге Сергеем Васильевым*.

В качестве места для публикации статьи С.Я. Маршак рассматривал «Литературную газету» и «Известия». Однако на деле ситуация оказалась намного сложнее. По наблюдению известного критика В.А. Козаровецкого, активно поддержавшего выход сборника В.М. Федотова, державно-патриотическое издательство «Советская Россия» «пошло на это издание скорее в пику ненавистному “Новому миру”, чем из любви к Бернсу или Федотову» [9]. Этому событию предшествовал и другой эпизод: со слов В.М. Федотова, переданных В.А. Козаровецким, «после выхода в Архангельске его первой книжечки переводов из Бернса в 1958 году† Маршак добился решения коллегии Министерства культуры РСФСР запретить областным издательствам публиковать переводы иностранной классики без согласования с министерством (под предлогом контроля за качеством)» [9], поэтому В.М. Федотову ничего не оставалось как обратиться в «Советскую Россию», не принимавшую либеральных ценностей «Нового мира» А.Т. Твардовского и близкого этому изданию С.Я. Маршака.

В свете сказанного понятно, почему и «Литературная газета», и «Известия», не пожелав ввязываться в идеологические распри, отказались от публикации статьи К.И. Чуковского, сообщившего 26 июля 1963 г. С.Я. Маршаку: « <...> дал статью в “Известия”. Аджубея‡ нет, он уехал на Кубу. Его заместитель говорит: “боюсь, что для нашей газеты это слишком специально”. <...> В «Литгазете» она <статья> была. Возвратили. “Мы предпочитаем теоретические ваши статьи о переводе”» [1, т. 15, с. 543]. В итоге «неуклюжими попытками» напечатать статью К.И. Чуковский достиг лишь того, что «федотовская партия уже знает, что такая статья существует и примет свои контрмеры» [1, т. 15, с. 543].

* Васильев Сергей Александрович (1911–1975) – прозаик, поэт, автор популярных советских песен («Белая береза» (муз. А.Г. Новикова), «Дорожная» (муз. И.О. Дунаевского), «Зорька» (муз. А.Г. Новикова), «Марш артиллерии» (муз. А.Г. Новикова), «Молодежная» (муз. Д.Д. Шостаковича), «Москва советская» (муз. А.Ф. Титова) и др.).

† Вероятно, абберрация памяти. Книга вышла в 1959 г. (Бернс Р. Стихи и песни. В переводах В. Федотова. – Архангельск: Архангельское кн. изд-во, 1959. – 123 с.).

‡ Аджубей Алексей Иванович (1924–1993) – журналист, главный редактор газеты «Известия» в 1959–1964 гг., зять Н.С. Хрущева.

Однако публикация вскоре все же состоялась – на страницах сентябрьского номера «Нового мира» за 1963 г. [см.: 10, с. 224–227].

Параллельно К.И. Чуковский подготовил материал и для своей книги «Высокое искусство», акцентировав переводы С.Я. Маршака из Р. Бернса и введя «в виде контраста <...> несколько страниц о федотовщине» [1, т. 15, с. 543]. Считая, что подобный материал будет «куда сокрушительнее» газетной статьи, К.И. Чуковский попутно сообщил С.Я. Маршаку, что по его совету в окончательном тексте «много исправлено, подчищено», но внес при этом и элемент полемики: «И “версты”, и “копейки”, конечно, допустимы в переводах шотландских стихов, но не вместе с “целковыми”, “пятакми”, “батюшками”. Зиму я сделал суровой, хотя помню зиму 1916 г. в бернсовских местах – очень холодную» [1, т. 15, с. 544].

Свою крайне негативную оценку переводческого труда В.М. Федотова, данную в статье «В защиту Бернса», К.И. Чуковский обосновывал множеством конкретных примеров. Так, в переводной поэме «Святочная ночь» «шотландские крестьяне, которых Бернс всегда воспевал с такой нежностью, представлены <...> чуть не олухами: в самую суровую зимнюю пору, когда трещат морозы и свирепствуют вьюги, эти чудаки всей оравой отправляются в засыпанные снегом поля и как ни в чем не бывало собирают там свой урожай», после чего «в ту же зимнюю ночь безумцы отправляются в огород за капустой» [1, т. 3, с. 198–199]. Подобный казус был допущен из-за того, что за события святочной ночи переводчиком были выданы действия, происходившие в октябре, о чем говорило и название оригинального стихотворения Р. Бернса – «Halloween» («Хэллоуин»).

В числе недостатков переводов В.М. Федотова К.И. Чуковский видел «неумную» русификацию, проявившуюся, в частности, в том, что герои пели «Боже, царя храни!» («Кто не поет: храни царя – / Того карают строго»), причем царь и далее упоминался неоднократно; кальвинистский священник был назван «батюшкой» («Из ближней церкви батюшка»); в тексте фигурировали названия российских дензнаков («пятак», «копейка», «копеечка», «целковый»), поэтизмы русского фольклора («доля-долюшка», «судьбинушка», «ноченька», «парнишка», «тятенька», «девчата») и т.д. «И добро бы он преобразил всю Шотландию в Рязанскую или Псковскую губернию, – писал далее К.И. Чуковский, – здесь был бы общий принцип, была бы система. Но в том то и дело, что <...> он на пространстве всей книги смешивает реалии русского народного быта с реалиями шотландского. Наряду с “парнишками” и “тятеньками”, у него есть и “волынка”, и “пледы”, и “феи”, и “Стюарты»» [1, т. 3, с. 200].

К.И. Чуковский видел у В.М. Федотова и аляповатый стилистический разнотипа «И в комнату вошла девчонка, / Сверкнув очами», и небрежность в рифмах, делавшую Бернса в глазах читателей «разнузданным словесным неряхой, кропающим свои кривобокие вирши спущая рукава, кое-как на ура, на фуфу» [1, т. 3, с. 201]; многие слова были исковерканы у В.М. Федотова неверными ударениями («взапуски́», «голо́ден», «а́хти», «сломлены́», «прили́ла», «постны́»). По наблюдению К.И. Чуковского, «из-за этой бесшабашной разнузданности многие кристаллически ясные образы и мысли Бернса оказываются в переводе до того замутненными, что до смысла их никак невозможно добраться» [1, т. 3, с. 201].

Видя у В.М. Федотова «гигантскую безвкусицу, которая на каждой странице буквально кричит о себе», К.И. Чуковский приводил примеры «нелепой» игры слов, плохих каламбуров, косноязычного скопления согласных, «раздребезженных эпитетов» [1, т. 3, с. 202]. Эротические, фривольные стихи, звучавшие у Бернса «улыбчиво, грациозно, красиво», почему-то выходили из-под пера переводчика «скабречно и грубо» [1, т. 3, с. 203]. В конечном итоге «немногие блески», редкие «крепко сколоченные, ладные, прочные строки» оказывались, на взгляд К.И. Чуковского, «захлавлены грудами словесного шлака, которые не отгребешь никакими лопатами» [1, т. 3, с. 203].

Как видим, Роберт Бернс как поэт был интересен К.И. Чуковскому еще в начале XX в., когда в русской периодике появились сатирические произведения О.Н. Чюминой «на мотив Бернса», высмеивавшие современную российскую действительность. Однако нельзя не признать, что пристальное внимание К.И. Чуковского к творчеству шотландского поэта было все же обусловлено публикацией переводов его произведений, выполненных С.Я. Маршаком. Эти переводы, получившие в большинстве из отзывов К.И. Чуковского на протяжении без малого трех десятилетий (самый ранний из отзывов относится к 1939 г., последний — к 1968 г.) самую высокую оценку, лишь однажды — в дневниковой записи от 21 февраля 1957 г. — были охарактеризованы с критических позиций. Словно для того, «чтобы читателю стали ясны высокие качества переводов Маршака» [1, т. 3, с. 198], в 1963 г. массовым тиражом был издан сборник выполненных В.М. Федотовым переводов произведений шотландского автора, побудивший К.И. Чуковского к написанию статьи «В защиту Бернса», в которой дана критическая оценка «постыдного» факта появления «халтурной работы дилетанта» на фоне общего высокого уровня развития художественного перевода («Как будто среди великолепных певцов вдруг выступил безголосый заика» [1, т. 3, с. 205]).

* * *

У. Блейк, хотя и был ровесником Р. Бернса*, никоим образом не походил на него: если Р. Бернс заслужил славу «народного певца», то У. Блейк стал известен как мистик, символист и даже родоначальник английского символизма. Однако в сознании К.И. Чуковского эти авторы оказались рядом благодаря тому, что были восприняты через призму переводного творчества С.Я. Маршака. Вспоминая в книге «Высокое искусство» о том, как С.Я. Маршак впервые «взволнованным и настойчивым голосом, сжимая кулаки при каждой строчке», прочитал ему «экстатическое» стихотворение У. Блейка «Tiger! Tiger! burning bright!» вместе со своим юношеским переводом, К.И. Чуковский делился давним пророческим впечатлением о том, что все это – только начало, что С.Я. Маршаку предстоит в скором времени создать «русского Блейка»: «<...> мне стало ясно, что его перевод есть, в сущности, схватка с Блейком, единоборство, боевой поединок и что, как бы Блейк не ускользал от него, он, Маршак, рано или поздно приарканит его к русской поэзии и заставит его петь свои песни по-русски» [1, т. 3, с. 191].

В дневниковой записи, относящейся к 31 августа 1928 г., К.И. Чуковский подробно рассказывал о том, как он и С.Я. Маршак встретились с А.М. Горьким: «Горький ел много и пил – и завел разговор исключительно с нами, со мной и Маршаком (главным образом с Маршаком, которого он не видел 22 года!!). <...> Маршак предложил во “Всемирную” свои переводы из Блэйка, и Горький забраковал их (из-за мистики). Но теперь он встретил Маршака как долгожданного друга <...>» [1, т. 12, с. 371]. После этой встречи С.Я. Маршак воспрянул духом, поверив в обещание А.М. Горького издать перевод «Songs of Innocence» («Песен невинности»): «<...> в чемодане у него Блэйк (Горький обещал ему, что издаст). Забывая обо всех делах, он горячо говорит о «Songs of Innocence», которые он перевел, – ушел с сжатыми кулаками, как в бой» (дневниковая запись К.И. Чуковского от 2 февраля 1928 г.) [1, т. 12, с. 388]. Однако желание С.Я. Маршака увидеть свои переводы из У.Блейка собранными под одной обложкой не осуществилось ни в 1920–1930-е, ни в последующие годы; «Избранное» У. Блейка стало в 1965 г. первой посмертной книгой поэта-переводчика [см.: 11]. Незадолго до кончины С.Я. Маршака во время встречи с ним в Барвихе 1 февраля 1964 г. К.И. Чуковский был обескуражен болезненным видом собеседника («маленький, сморщенный, весь обглоданный болезнью» [1, т. 13, с. 380]), в котором, однако, не ослабевала энергия творчества,

* Р. Бернс родился в 1759 г., У. Блейк – в 1757 г.

феноменальная одухотворенность; С.Я. Маршак «рассказывал о Блэйке» и вспоминал о том, «как Горький говорил ему и даже писал: “Не стоит ваш Блэйк, чтобы Вы переводили его”» [1, т. 13, с. 380].

В письме к С.Я. Маршаку, датированном концом апреля 1929 г., К.И. Чуковский мечтал о том, как «было бы чудесно <...> уехать куда-нибудь к горячему морю, взять Блейка и Уитмена и прочитать их под небом» [1, т. 15, с. 163]. Свою общность с С.Я. Маршаком К.И. Чуковский усматривал в невообразимом воздействии на них поэзии, которая дает «глубочайший – почти невозможный на земле – отдых и сразу обновляет всю <...> телесную ткань» [1, т. 15, с. 163]. Для К.И. Чуковского любимым поэтом был У.Уитмен, для С.Я. Маршака – переводимый с ранней юности У.Блейк. Из дневниковой записи К.И. Чуковского от 15 июня 1962 г. можно узнать о его визите к С.Я. Маршаку, который, накануне отъезда в Крым, прочел гостю несколько своих произведений, в том числе «новый перевод из Вильяма Блэйка» [1, т. 13, с. 337]. 9 октября 1963 г. в письме к С.Я. Маршаку К.И. Чуковский передавал услышанную им высокую оценку его переводов из Блейка: «Слышал, что Вы <...> перевели Блейка. Кто слышали, восхищаются» [1, т. 15, с. 548]. В статье «Пантелеев», окончательная редакция которой относилась к 1968 г., при характеристике С.Я. Маршака К.И. Чуковский отмечал, что «самое существование гениальных стихов» примирало поэта «с неуютностью жизни»: «Он становился добрее и мягче, усладив свою душу общением с Некрасовым, Фетом, Полонским, Вильямом Блейком, Кольриджем. Он буквально спасался поэзией от житейских дрязг и мелочей» [1, т. 10, с. 684].

Упоминания К.И. Чуковского об Уильяме Блейке вне контекста творчества С.Я. Маршака крайне незначительны. Так, в статье «О пользе брома. По поводу г-жи Елены Ц.», впервые напечатанной в № 12 «Весов» за 1906 г. и являвшейся отповедью Е.К. Цветковской, гражданской жене и фанатичной поклоннице К.Д. Бальмонта, К.И. Чуковский, высоко оценивая Бальмонта-поэта как «создателя нового мира, нового неба, новой земли», «частицу нас самих», резко критиковал Бальмонта-переводчика, у которого «и Кальдерон, и Шелли, и По, и Блэк – все на одно лицо»: «Все они – Бальмонты. Читатель, знакомый с ними по Бальмонту, не отличит их друг от дружки. Все они с каким-то ухарским завитком, все они гладкие, круглые, юнкерски удалые. Ну, хорошо, лги в отдельных словах, но систему слов, но колорит слов каждому оставь их собственные, а у Бальмонта: “краски – ласки – пляски – сказки”. Это и Теннисон, и Блэк, и По!» [1, т. 6, с. 433]. В № 6 журнала «Москва» за 1965 г. К.И. Чуковским были впервые опубликованы воспоминания

«Зощенко», в которых, в числе прочего, было рассказано о создании в первые послереволюционные годы студии молодых переводчиков при издательстве «Всемирная литература»; один из студистов – Глазанов, «коммунист, широкоплечий и рослый, в кожаной куртке, в сапогах до колен», «увлекался Блоком и Блейком» [1, т. 5, с. 380].

Итак, У. Блейк, прежде знакомый в России либо на языке оригинала, либо по «гладким» переводам К.Д. Бальмонта, по мнению К.И. Чуковского, впервые в полной мере раскрылся благодаря переводам С.Я. Маршака. Как и в случае с переводами из Р. Бернса, К.И. Чуковский подчеркивал уникальность той роли, которую сыграл С.Я. Маршак в продвижении английских произведений к русскому читателю.

Список использованных источников и литературы

1. Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Terra – Книжный клуб, 2001–2009. – Т. 1–15.
2. Иванова Е.В. Шевченко (1914): [Комментарии к статье К.И. Чуковского] // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Terra – Книжный клуб, 2004. – Т. 9. – С. 473–475.
3. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – Т. 2. 1851–1856. – 719 с.
4. Белашова Е.С. Переводы О. Чюминой из Роберта Бернса // Научный ежегодник Черновицкого государственного университета за 1957 год. – Черновцы: ЧГУ, 1958. – С. 255–258.
5. Белашова Е.С. Роберт Бернс в переводах С. Маршака: Автореферат дис. ... канд. филол. наук / Черновицкий гос. ун-т. – Черновцы, 1959. – 15 с.
6. Чуковский К.И., Чуковская Л.К. Переписка. 1912–1969 / Вступ. ст. С.А. Лурье, комментарии и подготовка текста Е.Ц. Чуковской, Ж.О. Хавкиной. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 592 с.
7. Пантелеев Л., Чуковская Л.К. Переписка. 1929–1987 / Предисловие П. Крючкова; подготовка текста и комментарии Е.Ц. Чуковской. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 656 с.
8. Маршак С.Я. Собрание сочинений: В 8 т. – М.: Худ. лит., 1972. – Т. 8. Избранные письма. – 608 с.
9. Козаровецкий В.А. Двойной удар. В защиту художественного перевода... от Маршака и Чуковского // <http://telyonok.narod.ru/01.htm>.
10. Чуковский К.И. В защиту Бернса // Новый мир. – 1963. – № 9. – С. 224–227.
11. Блейк У. Избранное. В переводах С.Я. Маршака / Предисловие В.М. Жирмунского. – М.: Худ. лит., 1965. – 184 с.

«ЛАМИЯ» ДЖОНА КИТСА В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ: РОМАНТИЧЕСКАЯ МИФОПОЭТИКА ЛЮБВИ И МАГИИ И АНТИЧНЫЙ ИНТЕРТЕКСТ

Т.Н. Жужгина-Аллахвердян

Последние полстолетия отмечены возросшим интересом к творчеству Джона Китса русскоязычных читателей, исследователей (Н.Я. Дьяконова, Н.А. Соловьева, Г.Г. Подольская, Е.В. Витковский, А.Ю. Зиновьева, Е.В. Халтрин-Халтурина и др.) и переводчиков (Е.В. Витковский, С.А. Александровский, С.Л. Сухарев, Г.М. Кружков, А.В. Парин, В.А. Широков, О.Г. Чухонцев и др.). Начиная с 1960-х гг. в России одна за другой появляются диссертации, посвященные творчеству Дж. Китса – И.В. Викторовой [см.: 1], Т.С. Рыжовой [см.: 2], Г.Г. Подольской [см.: 3], Н.Ю. Колтаевской [см.: 4] и др. Огромная работа по изучению творчества английского романтика и популяризации его произведений в России была проделана литературоведом Н.Я. Дьяконовой [см.: 5; 6, с. 286–310]. Н.Я. Дьяконова представила созданное Китсом в контексте романтической литературы в английской литературоведческой традиции, на фоне творчества У. Вордсворта, С.Т. Колриджа, П.Б. Шелли и Дж.Г. Байрона [см.: 7]. Исследовательница проследила творческую эволюцию Китса за короткий шестилетний период от неоклассицизма и сентиментализма XVIII в. к романтизму школы Вордсворта и Ли Хента, показала его роль в возрождении сонета и создании английской романтической поэзии.

Е.В. Витковский в предисловии к одному из изданий стихотворений и поэм Китса представил историю публикации английского поэта в России, дал краткий анализ его творчества и имеющихся русских переводов к концу 1990-х гг. Упомянув нелестный отзыв Е.Г. Эткинда о переложениях К.И. Чуковского, выполненных в 1908 г., исследователь среди переводчиков Китса, кроме К.И. Чуковского, назвал также Б.Л. Пастернака, В.В. Левику, С.Я. Маршака, И.М. Ивановского, М.В. Талова, В.Б. Микушевича, А.В. Парина и др. [см.: 8, с. 7–10].

За последние полтора десятилетия интерес в творчеству Дж. Китса не ослабел. Появились новые издания его произведений, диссертации А.Ю. Зиновьевой [см.: 9] и А.И. Ивановой [см.: 10], опубликованы новые переводы, среди них – «Ламия» С.Л. Сухарева [см.: 11, с. 61–76], «Оттон Великий» и «Король Стефан» Е.Д. Фельдмана [см.: 12, с. 206–276].

Особое внимание литературоведов привлекали мифопоэтические произведения Дж. Китса на античные сюжеты, в частности, поэма «Ламия» (1820). А.Ю. Зиновьева в своей диссертации [см.: 9] рассматривает проблему античности в творчестве Китса в связи с романтической иронией, выделяя различные этапы китсовского восприятия древнегреческой поэзии, в которой английский поэт черпал вдохновение для своих произведений, опираясь на творческую интуицию. Однако исследовательница делает, на наш взгляд, поспешный вывод, утверждая, что в «La Belle Dame Sans Merci», «Кануне Св. Агнесы» и «Ламии» скептицизм автора возобладал над творческим энтузиазмом, не оставив стимула для создания новых произведений. Романтическая ирония, пишет А.Ю. Зиновьева, имела одностороннее воздействие; усилившиеся сомнения разрушали цельность произведений, вели к потере связи с «объективной универсальностью». Спорным представляется и заключение А.Ю. Зиновьевой о том, что в творчестве английского поэта античный идеал не компенсировал «метафизическую неуверенность», которую пробуждала в поэте «всевластная» романтическая ирония.

Между тем «Ламия» признана Е.В. Витковским «наиболее совершенной из поэм Китса» [13, с. 403]. Написанная незадолго до смерти поэта, она принесла автору огромное удовлетворение. В письме к Джорджу и Джорджиане Китсам от 17–27 сентября 1819 г. поэт ставит «Ламию» выше других своих поэм: «Я уверен, что в ней есть тот огонь, который должен так или иначе захватить людей: дайте им либо приятное, либо неприятное переживание — они именно какого-то переживания и хотят» (перевод С.Л. Сухарева) [14, с. 353].

В этой удивительной по замыслу поэме, смешав аркадийский интертекст и средневековые готические символы неистовых явлений, английский поэт показал пагубное влияние страстей, реальность связи чувства и творческого вымысла, представил как яркое сновидение мистическую картину волшебных преткновений, «чудеса взаимосвязи человека и стихий» (выражение Ж. де Сталь).

Образы Ламии в разных культурах и традициях имеют общую мифологическую основу и в то же время отличаются друг от друга. Сакральный миф об умирающем и воскресающем божестве был увиден Дж. Фрэзером уже в сюжетах Нового Завета, в христианской мистериальной обрядности, совпадающей с архаической, в которой был озвучен голос любви к природе и воплощена естественная вера в циклическое круговращение. В некоторых древнегреческих мифах ламия предстает как хтоническое существо с головой собаки и змеиной нижней частью тела, в других — как полуженщина-полузмея. Древнейшее греческое предание

гласило, что Ламия – царица Ливии, коварно соблазненная Зевсом, была превращена его мстительной и ревнивой женой Герой в чудище, с тех пор не знавшее сна. В средневековом европейском фольклоре ламии пережили метаморфозу, превратившись в соблазнительных вампирш с прекрасными длинными косами. Они заманивали колдовскими чарами впечатлительных юношей к себе во дворец и, обрета над ними власть, выпивали их кровь. В мифопоэтике романтизма ламия часто отождествлялась с ночной фурией, «страшной женщиной», пожирательницей детей, которой руководила жажда мести и кровавой расправы. Таковы ламии в сновидческой новелле Шарля Нодье «Смарра» [15, с. 183–201]. «Ламия» не является механическим копированием или подражанием античным историям. Китс отсекает этот кровожадный мотив в своей интерпретации мифического образа женщины-змеи [см.: 16, р. 689].

Концентрация внимания на антропоморфизме, на творческой уникальности и неповторимости, «поиск постоянства» [см.: 17] привели романтического автора к сюжетам из античной мифологии, которая мыслилась в шлегелевской традиции как «поэтическая достоверность» и «источник истины» [18, с. 360–386]. Восприняв поэтическую метафору как «маленький миф» в соответствии с викианской традицией, романтик описывал античность метафорическим языком. С помощью мифопоэтической метафоры и символа были воссозданы трансцендентная модель знания и в соответствии с ней – концепт и картина внутреннего мира как мифопоэтического мирообраза. Романтическая метафора вышла далеко за границы традиционной риторики, в которой была одним из тропов, экспрессивным средством создания текста.

В условиях реформирования поэтического языка, жанровых и стилистических трансформаций поэт сделал сознательный творческий выбор в своей готовности передать подготовленному читателю сложные творческие переживания. Среди источников китсовской «Ламии», известной русскоязычному читателю в прекрасных переводческих интерпретациях С.А. Александровского [13, с. 331–358] и С.Л. Сухарева, максимально сохранивших мифопоэтическую концепцию Джона Китса, исследователи называют не только античные мифы и фольклорные легенды, но также трактат английского моралиста Роберта Бертона «Анатомия Меланхолии» («Anatomy of Melancholy», 1621), в котором приведен фрагмент из Филострата [16, р. 689]. В четвертой книге «Жизни Аполлония» Филострат изложил свою версию мифа, в котором Ламия-змея, воплотившись с помощью Гермеса в прекрасную женщину, соблазняет коринфского юношу Ликия. Оба они счастливо живут в роскошном дворце, пока философ Аполлоний не раскрывает обман. История

у Филострата заканчивается трагически: после исчезновения возлюбленной, Ликий умирает. Для Джона Китса, интересовавшегося вопросами психики, взаимодействия рационального и иррационального, их воплощения в художественном творчестве, — о чем свидетельствуют многие написанные им произведения — «Ode on Melancholy», переведенная на русский язык И.А. Лихачевым [19, с. 392–395], «Ode to Psyche», переведенная Г.М. Кружковым [19, с. 394–399], — был особенно привлекателен этот античный интертекст с его богатейшей мифопоэтикой, символикой архаического и эллинского происхождения.

Китс заявляет о своем намерении передать просвещенному читателю двусмысленную историю из волшебной страны: «That is a doubtful tale from *faery land*, Hard for the non-elect to understand». В своих имагинативных переходах от эллинского мотива к средневековому, от сказочной тональности к онирической английский поэт утверждал характерные для романтической мифопоэтики конструктивно-деструктивные интенции избранности, увиденные, но по-разному переданные переводчиками. С.А. Александровский исключил влюбленных из числа посвященных, оставив только избранных: «Но любящие, избранных опричь, / Не в силах эту истину постичь». Переводчик С.Л. Сухарев очень близок к смыслу китсовского изречения: «Сказания из *призрачной страны* / Непосвященным чужды и темны».

Мифопоэтическая семантика «Ламии», подчас замысловатая, во многом определяется парадоксальностью высказывания на грани алогизма. Алогизм «двусмысленной истории из волшебной страны» — кирпичик романтической «логики», с ее недосказанностью, суггестивностью, смыслообразующей аллюзией, загадками в структуре изреченного и неизреченного, известного и неизвестного, понятного и непонятного. Эта история, с одной стороны, вписывается в смысловую парадигму «мировой скорби», вселенского одиночества: «What *canst thou* say or do of charm enough / To dull the nice remembrance of my home? / *Thou canst not* ask me with thee here to roam / Over these hills and vales, where no joy is, — / Empty of immortality and bliss!» — «Что *сможешь* молвить или сделать ты, / Дабы забыла я свой горний дом? / О, не проси бродить с тобой вдвоем / В безрадостной глуши: сия страна / Бессмертной благодати лишена!» (перевод С.А. Александровского) — «*В твоей ли власти* заменить мне дом, / Тоску умерить сладкую о нем? / *Как мне* бродить с тобою по долинам / Безрадостным, холодным и пустынным, / *Как мне* забыть бессмертия удел?» (перевод С.Л. Сухарева). С другой стороны, магический смысл истории любви отчужден и противопоставлен всем знакомым смыслам.

С помощью мифопоэтической метафоры поэт описывает таинство рождения и перевоплощения, яркий процесс бесконечных трансформаций живой сущности:

Свиваясь в кольца яркие, змея
Пред ним трепещет, муки не тая.
Казалось: узел Гордиев пятнистый
Переливался радугой огнистой,
Пестрел как зебра, как павлин сверкал
Лазурью, чернью, пурпуром играл.
Сто лун серебряных на теле гибком
То растворялись вдруг в мерцанье зыбком,
То вспыхивали искрами, сплетясь
В причудливо изменчивую вязь.
Была она сильфидою злосчастной,
Возлюбленную демона прекрасной
Иль демоном самим?

В этом фрагменте поэмы в переводе С.Л. Сухарева обращает на себя внимание обширный мифопоэтический и цветовой спектр в описании фантастической метаморфозы. Ламия проявляется то в контурах духа, то в облике животных, то в явлениях природы, в стихии огня, в архетипе луны, которая в древних мифах символизировала женскую энергию, выступала в качестве супруги Солнца, воплощала изменчивые состояния психики. Трансформации хтонической сущности находятся в центре творимой поэтом романтической иллюзии. Сосредоточенность на имажинативных переходах от одного фантастического образа к другому, от одной тональности к иной дала поэту возможность создать мифопоэтическое пространство для бытия в магии любви. Все проявления Ламии вписываются в характерный романтический интертекст, который схематически можно выразить через текстуальную парадигму «рождение — текучее — мгновение — смерть — вечность». Такая романтическая парадигма сохранила символизм архаического ритуального действия, связанного с магическим свойством божества рождаться, умирать, перевоплощаться.

Не случайно едва ли не главной движущей силой мифопоэтического текста (интертекста) «Ламии», возникшей из аллегорико-символической культуры, стала символика очищающего огня, всепожирающего пламени: «And, as the lava ravishes the mead, / Spoilt all her silver mail, and golden *brede*; / Made gloom of all her frecklings, streaks and bars» — «И тело многоцветное горело, / И в адской муке извивалось тело: / Чешуйчатую радужную бронь / Окутал вулканический огонь — / И, как под ярой

лавой гибнут нивы, / Исчезли краски, блески, переливы; / Погасли разом полосы и пятна» (перевод С.А. Александровского) – «Изогнутое тело запылало / Окраской огненной, зловеще-алой; / Орнамент прихотливый скрылся вдруг – / Так лава затопляет пестрый луг» (перевод С.Л. Сухарева). Архетип огня (страсти), необычайно привлекательный для Китса-романтика, в этой поэме проявляется в самых разнообразных мифопоэтических вариантах.

Китс наполнил мифологическую матрицу романтической иронией, но при этом не скрывал, не вуалировал, а, наоборот, подчеркивал интертекстуальную, говоря современным языком, связь поэмы с прототекстом – античным, средневековым, библейским. Романтическая ирония значительно расширила спектр метафорических значений красоты, не ограничиваясь «стержневыми смыслами» античного мифа. Поэт воссоединил архаический миф с эллинской нимфоманией, средневековую символику колдовства с готическими «ужасами», отвел для своих героев онирическое пространство, погрузив их в волшебство «сладостной мечты»: «A haunting music, sole perhaps and lone / Supportress of the *faery-roof*, made moan / Throughout, as fearful the whole charm might fade» – «И тихий стон таинственного хора – / Единственная, может быть, опора / Волшебным сводам – полнил дома недра» (перевод С.А. Александровского) – «Томительная музыка – она, / Казалось, держит в воздухе одна, / Стеная от мучительной тревоги, / Воздвигнутые волшебством чертоги» (перевод С.Л. Сухарева).

Мифопоэтика природных стихий, по Гастону Башляру, дает ключ к расшифровке символики «стихии чувств» и «закодированного» в тексте настроения, создает возможность его экспликации как романтического «неподражания» античному прототексту. Буколические аллегоризмы дополняют, поясняют, уточняют и в какой-то мере упрощают смысл таинства и перевоплощений, близких к мифотворческой парадигме «природа – чувство – воображение – совершенство – идеал – любовь – творчество». Узнаваемый аркадийский интертекст, привычные аллегории из античной элегии сочетаются с оборотами высокого стиля из английской поэзии: «Fast by the springs where she to bathe was wont, / And in those meads where sometime she might *haunt*, / Were strewn rich gifts, unknown to any Muse, / Though Fancy's casket were unlock'd to choose» – « <...> Тритон, / Покинув хляби, нимфе клал поклон / И перлы сыпал; критские луга / Усеивали часто жемчуга / Такие, что не грезились и Музе, / Хотя богиня с Выдумкой в союзе» (перевод С.А. Александровского) – «У ног ее, вдали от волн, тритоны / Жемчужины роняли истомленно. / По тайным тропам, близ её ручья, / Где плещется прохладная струя, / Столь

щедрые являлись приношенья, / Что равных нет в ларце воображенья» (перевод С.Л. Сухарева).

Идеал и совершенство отзываются чарующим «изреченным женским словом», одним из ключевых составляющих магии любви: «And every word she *spake* entic'd him on / To unperplex'd delight and pleasure known» («И всяким *изреченным* женским словом / Манило юношу к отрадам новым» (перевод С.А. Александровского) – «Он женщину, себе не веря сам, / Зрел пред собою – и мечтой влюбленной / Летел к восторгам, страстью окрыленный» (перевод С.Л. Сухарева). Но мотив колдовской любви имеет и библейские корни: «<...> but the words she *spake* / Came, as through bubbling honey, for Love's sake» – «Из алых губ исторгнутая гадом, / Речь *заструилась* медом, а не ядом» (перевод С.А. Александровского) – «Отверзся зев змеи – но речи, словно / Сквозь мед, *звучали* сладостью любовной» (перевод С.Л. Сухарева). Сходный мотив томящего, навевающего сон, завораживающего, очаровывающего, сладкоголового магического слова можно найти во всех мифологиях и эпосах, включая средневековые источники.

Создавая мифопоэтическую историю, Китс не только не отдалился, но еще более приблизился к мистической идее прекрасного и идеалу красоты. В «Оде к греческой вазе» он выразил идею красоты в незамысловатой афористической форме: «Beauty is truth, truth deauty» – that is all / Ye know on eath, and all ye need to know» [«Красота есть правда, правда – красота» – это все, / Что известно на земле и что каждый должен знать»]. В переводе И.А. Лихачева эти строки звучат так: «Краса – где правда, правда – где краса! – / Вот знание все и все, что надо знать» [19, с. 387–389]. В этом афористическом тексте выкристаллизовалась эстетическая, точнее, утонченная, эллинско-эстетская парадигма китсовской поэзии. Такой взгляд на красоту ставит Китса, причисленного критиками к «Cockney School» Ли Хента, в один ряд с романтиками, отстаивавшими в долгой дискуссии «правду искусства». «Означающими» красоты для Китса, как и для других значительных авторов романтической эпохи, является многоцветная, многозначная метафора и емкий многогранный символ любви. Грани любви – благородное сердце, чарующие звуки, печаль и сострадание, магия слова, любовное томление и другие многочисленные элегические и драматические составляющие: «<...> he heard a mournful voice, / Such as once heard, in gentle heart, destroys / All pain but pity: thus the lone voice *spake*» – «И вдруг он внял отчаяннейший глас – / Из тех, что в сердце добром гасят враз / Все, кроме состраданья; глас *изрек*» (перевод С.А. Александровского) – «Донесся до него из темной чаши / Печальный голос, жалостью томящей / Отзывчивое сердце поразив»

(перевод С.Л. Сухарева). Китс наследует стиль вольной обработки эллинизмов. В «Ламии» постоянно встречаются образы nereид, сатиров, фавнов, прекрасной нимфы, описываются празднества, буколический пейзаж, античные божества и др. Меж собой соперничают буколическая архаика, первобытное дионисийство и эллинская наивно-эротическая женственность. При этом эллинские образы имеют преимущественно книжный характер: «<...> for thou *didst not hear* / The soft, lute-finger'd Muses chaunting clear» – «<...> душевный тяжкий груз / Тебя *глухим соделал* к пенью Муз» (перевод С.А. Александровского) – «Задумчиво сидел ты, *не внимая* / Напевам Муз <...>» (перевод С.Л. Сухарева). Буколический интертекст является признаком романтической литературности: «Upon a time, before the *faery broods* / Drove Nymph and Satyr from the prosperous woods» – «Давно: еще не выгнали с лужайки / Сатира с Нимфой *эльфов резвых стайки*» (перевод С.А. Александровского) – «В те дни, когда *крылатых фей отряды* / Еще не возмутили мир Эллады» (перевод С.Л. Сухарева). Однако мотив Змеи и ее метаморфоз наделен глубоким психологическим и, во многих аспектах, философским смыслом.

В поэме Китса очевидна симптоматика символической интерпретации образов бессознательной мифологии. Романтическая интерпретация античных мифологем дает возможность автору развить свой замысел и воплотить свое понимание женской красоты в символах «ускользающей в бесконечность мечты», в идее изменчивой и недостижимой любви, указующей на внутренний, глубинный смысл бытия-в-любви: «He answer'd, bending to her open eyes, / Where he was mirror'd small in paradise, / «My silver planet, both of *eve and morn!*» – «Но юноша, любовной полон жажды, / В зрачках девичьих отражался дважды, / И рек: «Звездой светишь для меня / *На склоне дня* и на восходе дня!» (перевод С.А. Александровского) – «Воскликнул он: «В твоих зрачках, богиня, / Себя я созерцаю как в раю; / Мечтаю страстно, чтоб любовь свою / Воспламенить рубиновым гореньем» (перевод С.Л. Сухарева). «Творимая искорка метафоры» (выражение Жака Лакана) возникает между буколическими образами нимфы, прекрасной возлюбленной, утра и вечера, а также средневековыми сказочными и мистическими образами, которые занимают свое место в ассоциативной цепочке мотивов, сохраняют свое присутствие в метафорической связи с остальными означающими и в метафорической связи с означаемыми любви-в-смерти.

Интуитивно ориентируясь в интенциональных измерениях, Китс создает свой собственный синтетический миф о любви бессмертного духа к смертному: «<...> her spirit went; / Whether to faint Elysium, or where / Down through tress-lifting waves the Nereids fair / Wind into Thetis'

bower by many a pearly stair» – «Как дух ее летал свободно всюду – / И к Елисейским уносился теням, / И к Нереидам, что нисходят с пеньем / В *чертог* Тефиды по коралловым ступеням» (перевод С.А. Александровского) – «То ей Элизий представал туманный; / То как спускается к богине океана / Сонм nereид по волнам утром рано» (перевод С.Л. Сухарева). Мифологическая парадигма женского начала красоты вбирает обширную означающую символику, и в этом смысле текст «Ламии» следует видеть как эстетический текст в контексте любви поэта ко всему идеальному, совершенному и одновременно в контексте смятения перед идеальным, совершенным, которое обладает магической силой преобразования и перевоплощения. Смена мифопоэтических ориентиров, на наш взгляд, свидетельствует об интуитивном отношении к творчеству, к его источникам, к сакральному мифу. Сославшись на учение К.Г. Юнга, подведем некоторый итог: при интравертном отношении субъект утверждает свои сознательные намерения, экстравертность же подчеркивает субъективные требования, реализует бессознательные творческие импульсы [20, с. 18]. Китс, романтик и экстраверт, по сути, анализировал собственные переживания, трансформировал эти переживания в красивые аллегории и готические символы, искал точки соприкосновения, уточнял свою позицию.

В этом смысле важна характеристика Ликия как тщеславного глупца, хвастающегося своим счастьем. Поглотившая юношу гордыня отзеркаливает и разбивается о закованную в броню стихию грубых человеческих чувств. Исследователи обращают внимание на вольную интерпретацию истории Аполлония и протест Китса против его софистики [16, р. 691]. Взгляд старца, отражает не мудрость, как было в филостратовой легенде, а агрессивность и ярость. Магическая враждебность порождает беспомощность и отверженность Ламии, возвращает ее в тело змеи, разбивает прекрасную иллюзию, влечет за собой смерть молодого человека. По мнению Ж. Лакана, аффективные фантазии, являясь типичными проявлениями «экзистенциальной негативности», питаются юношеским нарциссизмом и инстинктами (само)разрушения [21, с. 12].

Чтобы передать дух античной старины, Китс, как отмечает Е.В. Витковский, наследовал в духе времени традицию английской поэзии XVI в. [см.: 8, с. 18–19]. Этим объясняется привязанность поэта-романтика к архаизмам, словам и выражениям, сохранившим приметы высокого поэтического стиля, но вышедшим в XIX в. из широкого употребления. Текст «Ламии» пестрит устаревшими словами и формами, пиетизмами и историзмами, привычными в английской поэзии со времен Э. Спенсера и встречающимися в романтических произведениях, в частности

в поэзии П.Б. Шелли и Дж.Г. Байрона [22, с. 34–52]. Некоторые поэтические обороты Китс заимствовал у Э. Спенсера и других английских поэтов-предшественников. Он не скрывал, что испытал в своем творчестве влияние поэта, наоборот, подчеркивал свое ученичество в посвящении «К Спенсеру»:

О Спенсер! Обожатель твой лесник,
 Пройдя твой лес, вчера с улыбкой милой
 Просил, чтоб я, твоей подвигнут силой,
 Впредь очищал английский мой язык.
 Сказитель эльфов! Кто ж из нас достиг –
 Из нас, живущих средь зимы постылой,
 Таких высот, как Феб золотокрылый,
 Чтоб разливать веселье утра вмиг?
 Кто может без упорного труда
 Живить, как ты, свои произведения?
 Цветок из почвы долго пьет всегда,
 Пока придет пора его цветенья.
 Явись весной: из кожи буду лезть,
 Ему на радость, а тебе на честь.

(Перевод В.В. Левика)

Поэтические и грамматические архаизмы, которыми изобилует поэма «Ламия», влияют на античный интертекст и представляют определенную трудность для переводчика, ставят его перед выбором в поисках эквивалента и соответствующего слова в родном языке. При этом встает и другая проблема: большое количество архаизмов в «Ламии» делает текст непонятным для неподготовленного читателя: «*Thou shalt behold her, Hermes, thou alone, if thou wilt, as thou swearest, grant my boon!*»; «*let me breathe upon thy brow, and thou shalt see thy sweet nymph even now*»; «*that if thou shouldst fade thy memory will waste me to a shade*» и др. Интересные факты приводит Е.И. Клименко. Вот что она пишет по этому поводу: «Современники часто принимали архаизмы Гента и Китса за неологизмы. Некоторые из этих слов могут быть довольно легко прослежены до своих вероятных источников, например возведены к Шекспиру или к Спенсеру, любимым авторам обоих поэтов. Редкостный характер этих архаизмов увеличивает степень вероятия, хотя, конечно, не может быть полной уверенности в том, что Китс или Гент встречали эти слова в «Королеве фей» или только у Шекспира» [22, с. 47–48]. Так Шелли утверждал, что большинство редких слов у Хента и Китса никогда не существовали в английском языке, но он был совершенно прав, считает

Е.И. Клименко, в том, что «они не всегда гармонируют с тенденциями современного словообразования в общенародном языке» [22, с. 48]; например: *pantingly, to passion, lightsome, clipsome, needment*, глагол *fever* и др. Переводчик не может игнорировать эти особенности поэтического текста. И.Р. Гальперин пишет об этом: «Дело именно в том, что герои исторических романов говорят на современном литературном языке, а умело применяемые авторами архаизмы и создают ощущение эпохи» [23, с. 69]. Работа с архаизмами и пиетизмами – одна из наиболее сложных задач переводчика, призванного облегчить читателю его участь, подобрав такие эквиваленты, которые бы не затрудняли понимание текста, но и не исказили его.

В поэтическом произведении пиетизмы играют важные стилистические функции не только для воссоздания исторического колорита и характеристики героя, но и для придания желаемого художественного эффекта, например, торжественного пафоса – повествованию, лирической патетики – диалогам. В «Ламии» пиетизмы естественно, точно и ярко передают атмосферу старины, вовлекая в эту атмосферу читателя, заставляя его погрузиться в мифологическую древность, пережить психические волнения, свойственные героям и прошлого, и романтической современности.

Список использованных источников и литературы

1. Викторовская И.В. Поэзия Джона Китса: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Ленингр. гос. ун-т им. А.А. Жданова. – Л., 1963. – 16 с.
2. Рыжова Т.С. Эллинизм в творчестве Гельдерлина и Китса: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Ленингр. гос. ун-т им. А.А. Жданова. – Л., 1985. – 16 с.
3. Подольская Г.Г. Поэзия Джона Китса в России: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / МГПИ им. В.И. Ленина. – М., 1986. – 17 с.
4. Колтаевская Н.Ю. Контекстуальная интерпретация форманта в переводе (на материале лирики Джона Китса и ее русских переводов): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Алмат. гос. ун-т им. Абая. – Алматы, 1996. – 24 с.
5. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики. – М.: Наука, 1978. – 208 с.
6. Дьяконова Н.Я. Джон Китс. Стихи и проза // Китс Дж. Стихотворения; «Ламия», «Изабелла», «Канун св. Агнесы» и другие стихи / Изд. подг. Н.Я. Дьяконова, Э.Л. Линецкая, С.Л. Сухарев. – Л.: Наука, 1986. – С. 286–310.
7. Дьяконова Н.Я. Китс и его современники. – М.: Наука, 1973. – 198 с.

8. Витковский Е.В. Восход Эндимиона // Китс Дж. Стихотворения. Поэмы. – М.: Рипол классик, 1998. – С. 5–30.
9. Зиновьева А.Ю. Творчество Джона Китса и философия романтической поэзии: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2001. – 26 с.
10. Иванова А.И. Проблема передачи индивидуального стиля в художественном переводе (на материале русских переводов поэзии Джона Китса): Автореферат дис. ... канд. филол. наук / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2012. – 26 с.
11. Китс Дж. Стихотворения; «Ламия», «Изабелла», «Канун св. Агнесы» и другие стихи / Изд. подг. Н.Я. Дьяконова, Э.Л. Линецкая, С.Л. Сухарев. – Л.: Наука, 1986. – 392 с.
12. Китс Дж. Оттон Великий: Трагедия в пяти действиях; Король Стефан: Фрагмент трагедии / Пер. Е.Д. Фельдмана // Художественный перевод и сравнительное литературоведение. – М.: Флинта; Наука, 2013. – С. 205–276.
13. Китс Дж. Стихотворения. Поэмы. – М.: Рипол классик, 1998. – 416 с.
14. Китс Дж. Письма. 1815–1820 / Изд. подг. Н.Я. Дьяконова, С.Л. Сухарев. – СПб.: Наука, 2011. – 648 с.
15. Жужгина-Аллахвердян Т.Н. Французский романтизм 1820-х гг.: структура мифопоэтического текста. – Днепрпетровск: изд-во Национального горного ун-та, 2008. – 279 с.
16. Keats J. The Complete Poems / Edited by J. Barnard. – L.: Penguin books, 1988. – 754 p.
17. Perkins D. The Quest for Permanence. The Symbolism of Wordsworth, Shelley and Keats. Cambridge (Mass.): Harvard UP, 1959. – 350 p.
18. Шлегель Ф. Философия языка и слова // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М.: Искусство, 1983. – Т. 2. – С. 360–386.
19. Английская поэзия в русских переводах (XIV – XIX вв.) / Сост. М.П. Алексеев, В.В. Захаров, Б.Б. Томашевский. – М.: Прогресс, 1981. – 687 с.
20. Юнг К.Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. – СПб: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. – 416 с.
21. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. – М.: Логос, 1997. – 182 с.
22. Клименко Е.И. Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX века. – М.: Изд-во ЛГУ, 1959. – 302 с.
23. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. – М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1958. – 459 с.

* * *

ОСМЫСЛЕНИЕ ОБРАЗА РОССИИ В КОНТЕКСТЕ ТЕМЫ ПОЛЬСКИХ ВОССТАНИЙ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ТОМАСА КЭМПБЕЛЛА

Е.В. Комольцева

В конце XVIII – начале XIX в. широкий отклик в британском обществе получила тема польских восстаний. После начала в 1787 г. новой русско-турецкой войны, повлекшей за собой вывод с территории Польши русских войск, находившихся там с момента первого раздела польской территории между Россией, Австрией и Пруссией в 1770 г., вся Польша была взбудоражена идеей проведения коренных реформ, призванных утвердить основы гражданского общества и способствовать установлению в стране дееспособной централизованной власти. Однако в 1791 г., сразу по окончании русско-турецкой войны, императрица Екатерина II, воспользовавшись обращением к ней недовольных отменой «золотых вольностей» польских магнатов, вновь направила русские войска в Польшу с целью упразднения только что принятой польской конституции и подавления национального движения. В результате ожесточенной борьбы в 1793 г. была восстановлена прежняя конституция, а Речь Посполита во второй раз поделена между Пруссией и Россией, что, в свою очередь, привело в 1794 г. к национально-освободительному восстанию Тадеуша Костюшко. И хотя за поражением восстания последовали ликвидация Польши и третий раздел ее территории – между Россией, Пруссией и Австрией, имя Костюшко стало для английских поэтов своего рода символом подлинного патриотизма и самопожертвования.

С.-Т. Кольридж написал сонет «Koskiusko» («Костюшко», 1794, опубл. в 1795 г.), вошедший в цикл «Sonnets on Eminent Characters» («Сонеты выдающимся личностям»): «...beneath a Hireling's sword / Their Koskiusko fall! through the swart air / (As pauses the tir'd Cossac's barbarous yell / Of Triumph) on the chill and midnight gale / Rises with frantic burst or sadder swell / The dirge of murder'd Hope! while Freedom pale / Bends in such anguish o'er her destin'd bier» [1, p. 254] [...под мечом наемника / Их Костюшко пал! в темном небе / (Как только затих казаков дикарский крик / Триумфа) на холодном полночном ветру / Поднимается с неистовым взрыдом, возрастающей печалью / Панихида убитой Надежде!

а Свобода бессильная / Склоняется в такой муке над ее гробом]. Весьма примечательно в этих строках упоминание о погибшей надежде поляков — оно вполне могло оказать влияние на выбор Т.Кэмпбеллом названия для новой поэмы «Pleasures of Hope» («Радости надежды», 1794—1799), затрагивавшей польскую тему и находившейся в процессе сочинения во время появления произведения Кольриджа; образ свободы, созданный Кольриджем, также получил реализацию в этой поэме Кэмпбелла.

Известно, что Тадеушу Костюшко в 1816 г. посвятил свой сонет «To Kosciusko» («Костюшко») Джон Китс. Несмотря на допущенное автором нарушение сонетной структуры, произведение Китса привлекает внимание параллелью между образами Костюшко и английского короля Альфреда Великого, предотвратившего захват Англии датчанами в IX в.: «Thy name with Alfred's, and the great of yore / Gently commingling, gives tremendous birth / To a loud hymn...» [2, p. 59] [Твое имя, с именами Альфреда и великих людей прошлого / Соединяясь, порождает потрясающе / Громкий гимн...]. Также весьма популярным был роман шотландской писательницы Дж.Потер «Thaddeus of Warsaw» («Тадеуш из Варшавы», 1803), основанный на рассказах польских беженцев о борьбе за национальную независимость в 1790-х гг.; он неоднократно переиздавался и заслужил похвалы самого Костюшко.

Костюшко упомянут в поэме Дж.-Г. Байрона «Don Juan» («Дон Жуан», 1818—1824), где можно видеть необычное соотнесение имени польского героя с пламенем Геклы — действующего вулкана в Исландии: «...Kosciusko's name / Might scatter fire through ice like Hecla's flame» [3, p. 93] [...Имя Костюшко / Может выбросить огонь сквозь лед подобно пламени Геклы]. Более пространное представление о заслугах Костюшко перед польским народом, его стремлении к свободе, борьбе с тиранией можно получить из байроновской поэмы «The Age of Bronze» («Бронзовый век», 1823): «Ye who dwell / Where Kosciusko dwelt, remembering yet / The unpaid amount of Catherine's bloody debt! / Poland! o'er which the avenging angel pass'd / But left thee as he found thee, still a waste, / Forgetting all thy still enduring claim, / Thy totted people and extinguish'd name, / Thy sigh for freedom, thy long-flowing tear, / That sound that crashes in the tyrant's ear — / Kosciusko!..» [4, p. 303] [Вы, кто живете там, / Где Костюшко жил, помня еще / Невыплаченный кровавый долг Екатерины! / Польша! над которой ангел мести пролетел, / Но оставил тебя такой же, какой и нашел, по-прежнему разоренной, / Забыв все твои по-прежнему продолжающиеся требования, / Твой единый народ и исчезнувшее имя, / Твою тоску по свободе, твои слезы, что льются долго, / Тот звук, что

грохочет в ушах тирана – / Костюшко!..] – «Косцюшко племя, помнишь ли тот / Екатерининский кровавый счет! / О Польша! Ангел мщенья здесь летал, / Покинув край твой жалким, как застал <Наполеон много обещал полякам, но сделал мало, после разгрома Пруссии и Австрии создав из принадлежавших им польских земель вассальное по отношению к Франции во главе с преданным ему саксонским королем Фридрихом Августом Варшавское герцогство, признанное Россией, однако в 1814–1815 г. снова разделенное на три части. Прим. переводчика>: / Забыл права ты рода своего, / Раздел и имя славное его. / О воле вздох и слезы долгих мук, / И кликов грозных для тирана звук: / Косцюшко!..» (перевод Г.Г. Шпета) [5, с. 280].

К начавшемуся в ноябре 1830 г. польскому восстанию, равно как и к захвату территории Польши русской армией, английское правительство осталось равнодушным, не предприняло никаких действий, несмотря на все свое сострадание к судьбе польского народа. Англия не могла понять реальную ситуацию в столь далекой и столь отличной от нее стране, на что, в частности, указывал Т. Гжебенёвский, писавший, что «the Polish cause was too chimerical to appeal to a commercial nation, too poetical for a sober-minded country» («польский вопрос был слишком неразрешимым, чтобы взывать к торговой нации, слишком поэтичным для здравомыслящей страны»; [6, p. 81]). В этой связи даже пламенные выступления английских парламентариев, публицистов, общественных деятелей, таких как Э. Бёрк, Ч. Фокс и Дж. Макинтош, опирались скорее на эмоциональное восприятие событий, нежели на сформировавшиеся политические представления.

Ноябрьскому восстанию в Варшаве, подавление которого в 1831 г. привело к отмене Конституции 1815 г., были посвящены ранние произведения А. Теннисона «Sonnet: On hearing of the outbreak of the Polish insurrection» («Сонет: При известии о начале восстания в Польше», 1831), «Sonnet: On the late Russian invasion of Poland» («Сонет: По поводу недавнего вторжения России в Польшу», 1831), «Hail Briton!» («Привет британцам!», 1832). Широко известен сонет о Польше, написанный президентом литературно-философского общества в Ньюкасле-апон-Тайн Дж.Суинбёрном: «...thy sons long dead / Against a foe less foul than this made head, / Poland, in years that sound and shine afar; / Ere the east beheld in thy bright sword-blade's stead / The rotten corpse-light of the Russian star / That lights toward hell his bond-slaves and their Czar» [7, p. 129] [...твои сыны давно погибли / В борьбе против врага, что менее скверно, чем это продвижение вперед, / Польша, в годы, которые звучат и сияют далеко; / Прежде, чем восток узрел на месте твоего

яркого лезвия меча / Гнилой трупный свет русской звезды, / Которая освещает дорогу в ад крепостным и их Царю].

Устойчивый интерес к польской теме был характерен для произведений Т. Кэмпбелла. Так, в его знаменитой поэме «Радости надежды» Россия, как основной виновник польских несчастий, соотносилась с государствами Африки, характеризовалась как земля порока, зла, безысходности, безнадежности: «Where'er degraded Nature bleeds and pines, / From Guinea's coast to Sibir's dreary mines, / Truth shall pervade the unfathomed darkness there, / And light the dreadful features of despair» [8, p. 12] [Повсюду, где низложенная Природа кровоточит и изнемогает, / От побережья Гвинеи <государство в Западной Африке> до тоскивых копий Сибири, / Истина наполнит неохватный мрак там, / И свет – ужасные черты отчаяния]. Симпатия автора к полякам наиболее отчетливо выражена в одном из самых запоминающихся стихов кэмпбелловской поэмы: «And Freedom shriek'd as Kosciusko fell» [8, p. 13] [И свобода возопила, когда Костюшко пал]. В этой связи символично, что при совершении печального обряда захоронения останков Кэмпбелла в Вестминстерском аббатстве в 1844 г. земля с могилы Костюшко, находящейся в Кракове, была брошена на гроб английского поэта; это стало своеобразной данью уважения человеку, обладавшему душой, способной сочувствовать горю польского народа, и языком, умевшим осудить злодеяния российской власти.

Ранняя редакция кэмпбелловского стихотворения «Ye Mariners of England» («Вам, моряки Англии», 1800) имела более пространное и вместе с тем более прозрачное (с точки зрения раскрытия специфики содержания) название – «Alteration of the Old Ballad of «Ye Gentlemen of England», composed on the prospect of a Russian war» («Переделка старой баллады «Вам, джентльмены Англии», сочиненная в ожидании войны с Россией»), свидетельствующее, что поэт предполагал начало конфликта с далекой северной страной, был убежден в наличии русской военной угрозы. В «Stanzas on the Battle of Navarino» («Стансах по поводу битвы у Наварино», 1828) Кэмпбелл по достоинству оценивал качества русских воинов, не уступавших в доблести ни французам, ни англичанам, однако при этом характеризовавшихся особенной грубостью («rude»): «Nor grudge, by our side, that to conquer or fall / Came the hardy rude Russ, and the high-mettled Gaul» [6, p. 186] [Нет зависти с нашей стороны, что завоевать или пасть / Пришли отважные (дерзкие) грубые русские и в высшей степени храбрые (горячие) галлы (французы)].

В стихотворении «Lines on Poland» («Строки о Польше», 1831) Кэмпбелл соотносил двух политических деятелей конца XVIII в. – Тадеуша

Костюшко и имевшего пророссийскую ориентацию последнего польского короля Станислава II Августа Понятовского, который 25 ноября 1795 г. подписал акт отречения от престола Речи Посполитой: «(John, Europe's saviour Poniatowski's fair / Resemblance Kosciusko's shall be there)» [8, p. 192] [(Джозеф, спаситель Европы Понятовский, явно / Схожий с Костюшко, будет там)]. Содержащаяся в стихах «...is it England mocks you with her grief, / That hates, but dares not chide, the imperial Thief? / <...> / <...> / States, quailing at the giant overgrown, / Whom dauntless Poland grapples with alone?» [8, p. 191] [...это Англия смеется над тобой горестно, / Которая ненавидит, но не осмеливается ругать величественного негодяя (подлеца)? / <...> / <...> / Страны, дрожащие от страха перед гигантом переросшим, / С которым Польша борется одна] кэмпбелловская оценка мощи России, наиболее концентрированно выраженная в словосочетании «giant overgrown» («гигант переросший»), созвучна трактовке стихотворения Альфреда Теннисона «Sonnet: On the late Russian invasion of Poland» («Сонет: По поводу недавнего вторжения России в Польшу», 1831): «...o'ergrown Barbarian in the East» [9, p. 278] [...переросший Варвар на Востоке]. Впрочем, в приведенных стихах Россия также характеризуется как «imperial Thief» («величественный негодяй / подлец»), а в дальнейшем тексте соотносится Кэмпбеллом с убийцей-мясником («Butcher»): «The Butcher, should he reach her bosom now, / Could not tear Glory's garland from her brow» [8, p. 191] [Убийца (мясник), если он и вырвет ее сердце сейчас, / Не может сорвать венок славы с ее чела].

Русско-польские отношения также оказываются в центре внимания в поэме Кэмпбелла «The Power of Russia» («Мощь России», 1831), осуждающей порабощение Польши, «последней в мире страны героев» («the world's last land of heroes»). Следуя литературной традиции, Кэмпбелл находил для создания образа России многочисленные негативные штрихи и художественные детали. В частности, у поэтов-лейкистов Р. Саути и С.-Т. Кольриджа он заимствовал художественное изображение древа упаса (анчара): «That Upas-tree of power, whose fostering dew / Was Polish blood, has yet to cast o'er you / The lengthening shadow of its head elate, / A deadly shadow, darkening Nature's hue. / To all that's hallowed, righteous, pure, and great, / Wo! wo! when they are reached by Russia's withering hate» [8, p. 198–199] [Этот анчар (древо упас) власти, чья выступившая роса / Была польской кровью, должен все же бросить на вас / Растущую тень от поднятой головы, / Смертоносную тень, омрачающую краски Природы. / На все, что свято, праведно, чисто и велико, / Тпру! тпру! когда до них дойдет губительная ненависть России].

Впервые встречающийся в «Ботаническом саде» («The Botanic Garden, a Poem in Two Parts», 1789) Эразма Дарвина образ дерева упас получил особую известность благодаря пьесе С.-Т. Кольриджа «Угрызение совести» (или «Раскаяние»; «Remorse», опубл. в 1813 г.): «It is a poison-tree, that pierced to the inmost / Weeps only tears of poison» [10, p. 2] [Это – ядовитое дерево, которое, будучи проколото до сердцевины, / Плачет лишь ядовитыми слезами]. Еще более ярко он раскрыт в героико-фантастической поэме Р. Саути «Талаба-истребитель» («Thalaba the Destroyer», 1801), где, в финале девятой книги, правитель аравийского острова и его приближенные наблюдают за ужасными пытками и казнью пленника-христианина, а злая волшебница с чашей в руках ждет, когда мученик испустит дух; из пены, которая стечет с губ жертвы, можно будет изготовить смертоносный яд. Однако в решающий момент происходит чудо: «Enough the Island crimes had cried to Heaven, / The measure of their guilt was full, / The hour of wrath was come. / The poison burst the bawl, / It fell upon the earth. / <...> / For lo! from that accursed venom springs / The Upas Tree of Death» [11, p. 200] [Злодеяния островитян слишком долго зывали к Небесам, / Мера их вины исполнилась, / Час гнева настал. / Яд брызнул из чаши / И упал на землю. / <...> / О диво! из этого проклятого яда вырастает / Упас, дерево смерти]. Саути начинает десятую книгу своей поэмы пространным описанием «дерева смерти», гармонирующим с омертвевшим окружающим миром: «Alone, besides a rivulet it stands / The Upas Tree of Death. / Through barren banks the barren waters flow, / The fish that meets them in the unmingling sea / Floats poisoned on the waves. / Tree grows not near, nor bush, nor flower, nor herb, / The Earth has lost its parent powers of life / And the fresh dew of Heaven that there descends, / Steams in rank poison up» [11, p. 203–204] [Один, у ручья, стоит он, / Упас, дерево смерти. / Меж бесплодных берегов текут бесплодные воды, / И рыбы, встречающие их неслиянную струю в море, / Всплывают, отравленные, на волнах. / Вблизи не растёт ни деревце, ни куст, ни цветок, ни травинка, / Земля утратила свои родительские животворящие силы, / И когда сюда попадает свежая небесная роса, / Она испаряется гадким ядом]. Вероятно, образ смертоносного дерева упас как нельзя лучше отражал кэмпбелловское представление о России, якобы распространявшей «губительную ненависть» («withering hate») на весь окружающий мир.

Кэмпбелл отмечал неколебимость могущества российской державы, упоминая об адманте («adamant») – твердом минерале или металле, символе непреклонности в достижении целей, категоричности, уверенности в своей правоте, и при этом Польша в его произведении представала жертвой, чему способствовало использование знаменитого

библейского образа Голгофы (так назывался холм в окрестностях Иерусалима, на котором, согласно Евангелию, был распят Иисус Христос), места вечных страданий: «Russia that on his throne of adamant / Consults what nation's breast shall next be gored, / He on Polonia's Golgotha will plant / His standard fresh; and, horde succeeding horde, / On patriot tombstones he will whet the sword / For more stupendous slaughters of the free» [8, p. 199] [Россия, что на своем троне из адаманта, / Обсуждает, грудь какой страны пронзить следующей: / Он на Голгофе Полонии установит / Свой новый стандарт; и орда последует за ордой, / На надгробных плитах патриотов он будет точить меч / Ради более масштабного уничтожения независимых]. Попутно Кэмпбелл подчеркивал варварские, с его точки зрения, общественные устои России, дважды используя лексему «horde» («орда»; «...horde succeeding horde» [...орда последует за ордой]).

Сокрушаясь об упущенной возможности уничтожить мощь России в зародыше, английский поэт позиционировал далекую страну как «северного» врага («северное поле» («northern field»), «северное небо» («boreal sky»)): «Why smote ye not the Giant whilst he reeled! / O, fair occasion, gone forever by! / To have locked his lances in their northern field, / Innocuous as the phantom chivalry / That flames and hurtles from yon boreal sky!» [8, p. 199] [Почему не сразили вы гиганта, пока он шатался! / О, хорошая возможность упущена навсегда! / Заблокировать его копья в их северном поле, / Безопасные как призрачная кавалерия, / Что пылает и грохочет на том северном небе!]. С помощью определений русских крепостей как «высоких» («high»), а тюрем как «глубоких» («deep») Кэмпбелл характеризовал степень внешней угрозы европейскому миру: «Now, wave thy pennon, Russia, o'er the land / Once Poland; build thy bristling castles high; / Dig dungeons deep; for Poland's wrested brand / Is now a weapon new to widen thy command» [8, p. 199] [Теперь размахивай своим флагом, Россия, над землей, / Которая когда-то была Польшей; строй свои свирепые замки высокие; / Рой свои подземные тюрьмы глубокие; ибо польское вырванное оружие / Теперь оружие новое, чтобы расширить твое господство]. В поэме возникали гиперболизированные картины порабощения русскими европейских народов – норвежцев, шведов, датчан («An awful width! Norwegian woods shall build / His fleets; the Swede his vassal, and the Dane; / The glebe of fifty kingdoms shall be tilled / To feed his dazzling, desolating train, / Camped sumless, twixt the Black and Baltic main» [8, p. 199] [Ужасная ширь! Норвежские леса будут пущены на строительство / Его флота; шведы – его вассалы, и датчане; / Земля пятидесяти королевств будет возделана, / Чтобы кормить ослепленных жалких подданных / В лагерях бесчисленных, между

Черным и Балтийским морями]), приводившие Кэмпбелла к решительной мысли о пагубности «русского духа» («Russia's spirit») для утонченной цивилизованной жизни: «So Russia's spirit, midst Slavonic night, / Burns with a fire more dread than all your polished light» [8, p. 199] [Так русский дух, в славянской ночи, / Горит пламенем более ужасным, чем весь ваш утонченный свет]. Вместе с тем Кэмпбелл верил в силы своей страны, которая однажды оказалась способной противостоять мусульманам, а потому могла стать и достойным соперником России: «Proud bird of old! Mohammed's moon recoiled / Before thy swoop: had we been timely bold, / That swoop, still free, had stunned the Russ, and foiled / Earth's new oppressors, as it foiled her old» [8, p. 200] [Гордая старая птица! Полумесяц Мухаммеда <Магомет, арабский пророк, основатель ислама> отшатнулся / От твоего натиска: мы были своевременно отважны, / Этот натиск, все еще независимый, ошеломил русских и помешал / Новым угнетателям Земли, как мешал старым].

Не сомневаясь в способности русских овладеть новыми тактиками ведения военных действий, в их умении мчать «колесницу Беллоны» – древнеримской богини войны («But time will teach the Russ, even conquering War / Has handmaid arts: ay, ay, the Russ will woo / All sciences that speed Bellona's car, / All murder's tactic arts, and win them too» [8, p. 200] [Но время научит русских, даже захватническая война / Предполагает умение служить: да, да, русский добьется расположения / Всех наук, что мчат колесницу Беллоны, / Всех тактических умений убивать, и добьется их тоже]), Кэмпбелл вместе с тем утверждал, что русские сделаны из самого низменного в моральном и социальном плане земного праха («made of nature's basest clay» [8, p. 200]), что совершенно не подлежит исправлению, спасению, искуплению («quite beyond redemption» [7, p. 128]). Таково же и мнение Теннисона, выраженное в «Sonnet: On the late Russian invasion of Poland» («Сонет: По поводу недавнего вторжения России в Польшу», 1831): «...the last and the least of men» [9, p. 278] [«...самые последние и самые ничтожные из людей»].

Говоря о том, чем руководствуется Российская империя в своих противозаконных действиях, Кэмпбелл называл символы насилия – саблю, кнут, подземную тюрьму: «The sabre, knout, and dungeon's vapor blue / His laws and ethics...» [8, p. 200] [Сабля, кнут и синий пар подземной тюрьмы – / Его законы и мораль...]. Неискоренимость жажды завоеваний, якобы свойственной сознанию русских, попиравших своими действиями гражданские права и свободы, эмоционально раскрыта в стихах кэмпбелловской поэмы: «Say, even his serfs, half-humanized, should learn / Their human rights, will Mars put out his flame / In Russian bosoms? no, he'll

bid them burn / A thousand years for nought but martial fame» [8, p. 200] [Скажем, если его крепостные, полугуманные, познают / Свои права человека, Марс <древнеримский бог войны> загасит пламя / В русской груди? нет, он прикажет им гореть / Тысячу лет ради военной славы].

Кэмпбелл сопоставлял Россию с другой воинственной империей — Древним Римом, причем, сознавая натянутость подобной аналогии, просил извинения у читателей («...forgive me Roman name!» («...простите мне упоминание о Риме!»)), а затем решительно заявлял, что Рим, в отличие от России, мог смягчить позор подчинения предоставлением гражданских свобод («Rome could impart what Russia never can; / Proud civic rights to salve submission's shame» [8, p. 200] [Рим мог дать то, что Россия никогда не сможет; / Гордые гражданские права, чтобы смягчить позор подчинения]). Россия, в отличие от Древнего Рима, не пришла и, по мнению Кэмпбелла, никогда не придет к осознанию необходимости соблюдения прав человека.

Кэмпбелл настолько проникся горем польского народа, что испытывал внутреннее единение с ним («...Poles, when we are gone...» [8, p. 201] [...поляки, когда мы уйдем...]; «...Poland's name, name written on my heart, / My heroes, my grief-consecrated friends! » [8, p. 201] [...имя Польши, имя, написанное на моем сердце, / Мои герои, мои освященные горем друзья!]), восхищался непреклонностью и гордостью маленькой Польши, противопоставленными в его сознании богатству и славе страны-«покорителя» («conqueror»): «Nor would ye change your conscience, cause, and name, / For his, with all his wealth, and all his felon fame» [8, p. 201] [Не сменишь ты свою совесть, дело и имя / На его со всем его богатством и всей его преступной славой]. Называя имена польских героев, Кэмпбелл упоминал о насаждении Россией своих порядков в завоеванном государстве: «Thee, Niemciewitz, whose song of stirring power / The Czar forbids to sound in Polish lands; / Thee, Czartoryski, in thy banished bower, / The patricide, who in thy palace stands, / May envy...» [8, p. 201] [Тебе, Шимкевич, чьей песне вдохновляющей силы / Царь запрещает звучать в польских землях; / Тебе, Чарторыйский, в твоей ссылке, / Отцеубийца, который в своем дворце стоит, / Может завидовать...].

Значительной для поэмы Кэмпбелла является полемика с теми европейскими политиками, которые в своих выступлениях выдвигали доводы о слабости России («But Russia's limbs (so blinded statesmen say) / Are crude, and too colossal to cohere» [8, p. 200] [Но владения России (так слепые политики говорят) / Новы и слишком огромны, чтобы объединиться между собой]), в реальности подобной Титану-

подростку, набиравшему мощь год от года: «O, lamentable weakness! reckoning weak / The stripling Titan, strengthening year by year. / What implement lacks he for war's career, / That grows on earth, or in its floods and mines, / (Eighth sharer of the inhabitable sphere) / Whom Persia bows to, China ill confines, / And India's homage waits, when Albion's star declines?» [8, p. 200] [О, жалкая слабость! считаем слабым / Титана-подростка, становящегося сильнее год за годом. / Чего ему не хватает для войны, / Которая растет в землях или в его реках и недрах, / (Восьмая часть пригодной для жилья территории), / Кому кланяется Персия, Китай с трудом сдерживает, / И почет Индии ждет, когда звезда Альбиона клонится к закату?]. Подобные представления были в начале 1830-х гг. характерны для значительной части английского общества, о чем свидетельствует, в частности, фрагмент из написанного А. Теннисоном в 1832 г. стихотворения «Hail Briton!» («Привет британцам!», опублик. в 1969 г.): «...bides his time and quiet lies / Though step by step his power grows / And gathers like the silent snows / And binds in fetters like the ice» [12, p. 481] [...ждет своего времени и лежит тихо, / Хотя шаг за шагом его сила растет / И собирается, как немые снега, / И твердеет в оковах, как лед]. В обоих случаях отчетливо проступала неприязнь к набиравшей мощь далекой северной державе, однако если у Теннисона эта неприязнь выражалась в использовании образов, показывавших сумрачное, холодное оцепенение окружающего мира, то у Кэмпбелла звучало пророчество относительно неминуемого передела мира, в результате которого «восьмая часть пригодной для жилья территории» («eighth sharer of the inhabitable sphere») неизбежно возьмет верх над клонящейся к закату британской цивилизацией.

Несмотря на все обвинения России в преступных действиях, финальным аккордом в поэме Кэмпбелла все же звучал упрек европейским нациям в бездействии, способном повлечь за собой опасные политические последствия, вплоть до постепенной утраты суверенитета и гражданских свобод: «...proudly may Polonia's bands / Throw down their swords at Europe's feet in scorn, / Saying «Russia from the metal of these brands / Shall forge the fetters of your sons unborn; / Our setting star is your misfortunes rising morn» [8, p. 201] [...с гордостью могут отряды Полонии / Бросить свои сабли к ногам Европы с презрением, / Говоря «Россия из металла этого оружия / Выкует кандалы для ваших будущих сыновей; / Наша заходящая звезда — это ваше наступающее утро несчастий»]. Представляя Россию как хищника, агрессора («And Poland by the Northern Condor's beak / And talons torn, lies prostrated again» [8, p. 198] [И Польша, Северного Кондора клювом / И когтями

растерзанная, лежит, повергнутая ниц снова]), Кэмпбелл обвинял правительства европейских государств в молчаливом соучастии преступным действиям русских и предсказывал неизбежное продолжение экспансии Польши: «But this is not the drama's closing act! / Its tragic curtain must uprising anew. / Nations, mute accessories to the fact!» [8, p. 198] [Но это не последний акт драмы! / Ее трагический занавес должен подниматься снова. / Нации, немые соучастники событий!].

Послание Кэмпбелла «To Sir Francis Burdett, on his Speech delivered in Parliament, August 7, 1832, respecting the Foreign Policy of Great Britain» («Сэру Френсису Бердетту, по поводу его речи, произнесенной 7 августа 1832 года в Парламенте относительно внешней политики Великобритании», 1832), адресованное сэру Френсису Бердетту, который в 1832 г. настойчиво отстаивал объединительные позиции, предвосхитило многое из того, что было написано оппонентами союза с Россией в последующие несколько лет. Внутренняя сила этого произведения, по мнению Д.-К. Сквайера, высказанному им в статье «Poland and Our Poets» («Польша и наши поэты») [см.: 7, p. 128], навсегда останется непревзойденной: «Burdett, demand why Britons send abroad / Soft greetings to the infanticidal Czar, / The Bear on Poland's babes that wages war. / Once, we are told, a mother's shriek o'erawed / A lion, and he dropped her lifted child: / But Nicholas, whom neither God nor law, / Nor Poland's shrieking mothers overawe, / Outholds to us his friendship's gory clutch; / Shrink, Britain! shrink, my King and country, from the touch!» [8, p. 220] [Бердетт, спроси, почему британцы посылают за границу / Мягкие поздравления царю-детоубийце, / Медведю по отношению к малышам Польши, что ведет войну. / Однажды, говорят, вопль матери внушил благоговейный страх / Льву, и он бросил ее схваченного им ребенка: / Но Николай, которому ни Бог, ни закон, / Ни вопящие матери Польши не внушают благоговейного страха, / Протягивает нам испачканную кровью руку дружбы; / Отпрянь, Великобритания! отпрянь, мой Король и страна, от прикосновения!].

В заключительных стихах послания Кэмпбелл раскрывал лицемерную суть русско-британских политических взаимоотношений: «He prays to Heaven for England's king, he says, / And dares he to the God of mercy kneel, / Besmeared with massacres from head to heel? / No, Moloch is his God – to him he prays; / And if his weird-like prayers had power to bring / And influence, their power would be to curse. / His hate is hateful, but his love is worse – / A serpent's slaver deadlier than its sting! / Oh, feeble statesmen, ignominious times, / That lick the tyrant's feet, and smile upon his crimes!» [8, p. 221] [Он молится небесам за короля Англии, он го-

ворит, / И осмеливается он Богу ради милосердия преклонять колени, / Опороченный резней с головы до пят? / Нет, Молох <божество в Палестине, Финикии, Карфагене, которому приносились человеческие жертвы> – его Бог – ему он молится; / И если его жуткие молитвы возымели силу воздействовать / И влиять, их сила будет проклята. / Его ненависть омерзительна, но его любовь хуже – / Хозяин змеи более беспощаден, чем ее жало! / О, хилые политики, позорные времена, / Лижут ноги тирана и улыбаются его преступлениям!].

Как видим, для характеристики русского императора Николая I Кэмпбелл избрал одно из самых негативных определений – «infanticidal Czara» («царь-детоубийца»), сопровождавшееся сравнением правителя России с медведем («bear») и львом («lion»), а сформировавшейся системы управления – с постоянным притеснением, угнетением, деспотизмом, тиранией. Английский поэт использовал в этой связи лексемы «oppressors» («притеснители / угнетатели»; см.: «Their flattery of oppressors...» [8, p. 220] [Их подхалимство притеснителям...]), «despots» («деспоты»; см.: «The scorn for despots...» [8, p. 220] [Презрение к деспотам...]), «tyrants» («тираны»; см.: «...and cast their tyrants down!» [8, p. 220] [...и повергнуть своих тиранов!]).

В отличие от недалеовидных английских политиков, в большинстве своем обративших внимание на польскую проблему только тогда, когда Франция потеряла господство на континенте и возникла опасность дестабилизации политического равновесия в Европе, Кэмпбелл изначально осознавал опасность мощи России для европейского миропорядка. В отличие от Дж. Китса и Дж.-Г. Байрона, которые восхищались доблестью поляков, их стремлением к независимости, фактически не упоминая о России, а также в отличие от А. Теннисона, всей душой презиравшего Россию и при этом не испытывавшего особых симпатий к полякам, Кэмпбелл одновременно открыто выступал в своей поэзии и против якобы притеснительных действий российских властей, и в защиту польского суверенитета. Образ Российской империи, представленный в его поэзии, порочен своей захватнической политикой, чужд добродетели и, в силу исторически сложившихся варварских устоев, лишен значимой для цивилизованного гражданского общества ориентации на соблюдение прав и свобод личности.

Список использованных источников и литературы

1. Coleridge S. T. Poems (Кольридж С.-Т. Стихотворения: [на рус. и англ. яз.]). – М.: Радуга, 2004. – 512 с.

-
2. The Poetical Works of John Keats. – London: Kegan Paul & Co., 1884. – 362 p.
 3. Collection of the Best British Authors. – Paris: BRS, 1832. – 304 p.
 4. The Complete Poetical Works of Lord Byron (1788–1824). – Cambridge: Houghton Mifflin Company, 1905. – 472 p.
 5. Байрон Дж.-Г. Избранные произведения в одном томе / Под ред. М.Н. Розанова. – М.: ГИХЛ, 1935. – 434 с.
 6. Grzebieniowski T. The Polish Cause in England a Century Ago // The Slavonic and East European Review. – 1932. – Vol. 11. – № 31 (July). – P. 81–87.
 7. Squire J. C. Books in General. – London: Solomon Eagle Hodder & Stoughton, 1919. – 256 p.
 8. The complete poetical works of Thomas Campbell with a memoir of his life. – London: Blandford Press, 1907. – XXIV, 376 p.
 9. Tennyson A. The Lady of Shalott and Other Poems (Теннисон А. Волшебница Шалотт и другие стихотворения: [на рус. и англ. яз.]). – М.: Текст, 2007. – 390 с.
 10. A Tragedy in five acts by S.T. Coleridge. – London: A. Moring and H. Frowde, 1905. – 178 p.
 11. Southey R. Thalaba the Destroyer. – London: T.N. Longman and O. Rees, 1801. – 288 p.
 12. The Poems of Tennyson / Ed. by C. Ricks. – London: Longmans, 1969. – 536 p.

«РУССКАЯ ТЕМА» В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬФРЕДА ТЕННИСОНА В КОНТЕКСТЕ РУССКО-АНГЛИЙСКИХ ОБЩЕСТВЕННЫХ И ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ XIX ВЕКА

В.К. Чернин

На протяжении долгой творческой деятельности Теннисон неоднократно обращался в своих произведениях к «русской теме», упоминал географические названия, имена, общественно значимые события, имевшие непосредственное отношение к российской истории и современности.

Уже в раннем стихотворении «King Charles's Vision» («Видение короля Чарльза»), опубликованном в 1827 г., Теннисон, размышляя о захватнических мечтах шведов, упоминал «дикую Украину» («wild Ukraine»): «Through narrow pass, over dark morass, / And the waste of the weary plain, / Over ice and snow, where the dark streams flow, / Through the woods of the wild Ukraine» [1, p. 151] [Сквозь узкое ущелье, через мрачное болото / И пустыню утомительной равнины, / Через лед и снег, где мрачные потоки текут, / Сквозь леса дикой Украины]. Мрачный мифологизированный пейзаж, прорисованный Теннисоном в соответствии с оссианическими традициями, подменял собой реальность и свидетельствовал о наличии у молодого английского поэта весьма смутных представлений об особенностях природы, климата, географического положения Украины. К этой же мысли можно прийти, ознакомившись с созданной Теннисоном в том же 1827 г. «Ode on Sublimity» («Одой величественности»), в которой, в числе самых высоких горных вершин мира, упомянут якобы находящийся на Украине «мыс ветров» («cape of winds»): «The dizzy cape of winds that cleaves the sky, / Whence we look down into eternity» [1, p. 118] [Головокружительный мыс ветров, пронзающий небо, / С которого мы смотрим вниз в вечность]. Можно предположить, что английский автор подразумевал Кавказ, однако в стихотворении «The Poet» («Поэт», опубл. в 1830 г.) Кавказ предстает в качестве восточного предела древнего мира: «The viewless arrows of his thoughts were headed / <...> / From Calpe unto Caucasus they sung» [2, p. 45] [Незримые стрелы его мыслей были направлены / <...> / От Эль Кальпе до Кавказа они свистели]. Как видим, уже в раннем творчестве для Теннисона было значимым не столько соблюдение точного представления об окружающем мире, следование географической реальности, историческому

факту, сколько философское наблюдение за особенностями мироздания, учет социальных процессов, общественно-политических реалий.

Первой попыткой английского поэта выразить свои чувства, раскрыть свое отношение к России было стихотворение «Napoleon's Retreat from Moscow» («Отступление Наполеона из Москвы», 1828). Известно, что в 1828 г. в рамках популярного английского поэтического конкурса (Chancellor's English poetic prize) участникам предлагалось творчески воссоздать обстоятельства нашествия наполеоновской армии на Россию. Альфред и его брат Чарльз писали стихи о Наполеоне (хотя, возможно, и не принимали участия в конкурсе), о чем свидетельствуют три фрагмента, сохранившиеся в блокноте девятнадцатилетнего студента колледжа Святой Троицы, озаглавленные его сыном Хэллемом Теннисоном, вызвавшие многочисленные споры относительно авторства и правильности интерпретации и впервые опубликованные только в 1969 г. профессором К. Риксом (C. Ricks). Возможно, название, данное Хэллемом Теннисоном поэтическому фрагменту, не соответствует замыслу Теннисона-старшего, возможно, стихи вообще не посвящены французскому полководцу, однако это несколько не умаляет впечатления, вызванного ощущением какого-то страшного, пугающего очарования, возникающего от встречи с восточной красотой Москвы. Древняя русская столица поначалу предстает замершей, лишенной малейших признаков жизни, покоящейся в беззвучной тишине («Strange looked the City; no exulting smoke / From her high halls in azure column broke, / No note of crowded mart, or busy feet / Or voice of man along the echoing street, / No sound of high carouse or solemn wail / Came down in mingled murmur on the gale» [3, p. 954] [Странно выглядел город; ни торжественного дыма / Из ее роскошных холлов лазурной колонной не поднималось, / Ни признака переполненного базара или спешащих ног, / Или голоса человека на отдающей эхом улице, / Ни звука роскошного ликования или священного скорбного звука / Не исходило в смешанном шелесте на ветру]), после чего возникает параллель с «городом прошлого», в котором забвение распростерло вокруг свое холодное обаяние («It seemed a city of the past, a land / Of shadow and of silence, where the wand / Of chill Enchantment over all had rolled / Oblivion, as in Arab story told / Where each unheard, unhearing, and alone / In his wide hall stood fixed to bloodless stone» [3, p. 954] [Она казалась городом прошлого, землей / Теней и тишины, где волшебная палочка / холодного обаяния над всем распространила / Забвение, как в рассказанной арабской истории, / Где каждый не слышен, не слышит и одиноко / В своем просторном холле стоял, превратившись в бескровный камень]), с видением, тускло светящимся из далекого, поч-

ти ирреального, мифического мира («Or vision, such as that which dimly gleams / Through varied majesties of solemn dreams / Where terrace upon terrace and the height / Of Dome on Dome repose in placid light / Imperially beautiful, but wan / And pale and tenantless and void of Man» [3, p. 954] [Или видением, таким, как то, которое тускло мерцает / Сквозь разнообразное величие священных снов, / Где колоннада на колоннаде и роскошь / Величественного здания на величественном здании покоятся в безмятежном свете, / Императорски красивом, но тусклом, / И бледном, и ничтожным, и пустым без человека]); наконец, вслед за психологическим описанием облика Москвы, осуществляемым сквозь призму мировосприятия лирического героя, следует не претендующая на соответствие реальности зарисовка внешнего облика русского города, в котором соседствуют «княжеские пагоды» («princely Pagods») и «грозди куполов сияющего золота» («clustered Cupolas of sheeny gold»), «гордые шатры» («proud Pavilions») и «смешанные деревья» («mingled trees»), «великолепие восточных дворцов» («Pomp of Oriental palaces») и «фасады множества грациозных холлов» («front of many an airy Hall»): «Her princely Pagods of barbaric mould, / Her clustered Cupolas of sheeny gold. / 'Hail to the Holy City' rung the cry / As Moscow burst upon the raptured eye. / Her proud Pavilions and her mingled trees / And Pomp of Oriental palaces, / The pillared front of many an airy Hall, / Crescent and gorgeous cross and golden Ball / Glistening and flashing with the restless play / Of rainbow hues beneath the waning day: / 'Hail to the mighty town! the diadem / Of lordly Cities! the Jerusalem / Of Russia! Nail to Moscow!» [3, p. 954] [Ее княжеские Пагоды варварского образца, / Ее грозди Куполов сияющего золота. / «Привет Святому городу» – звенел крик, / Когда Москва открылась восторженному глазу. / Ее гордые шатры и ее смешанные деревья, / И великолепие восточных дворцов, / Поддерживаемые колоннами фасады множества грациозных холлов, / Полумесяц, и пышный крест, и золотой шар, / Искрящиеся и вспыхивающие в неугомонной игре / Радужных красок уходящего дня: / «Привет могущественному городу! короне / Шикарных городов! Иерусалиму / России! Привет Москве!»]. Романтическая зарисовка Теннисона наполнена мистической экзотикой, игрой красок и светотеней, параллелями между прошлым и настоящим, ориентальными мотивами. Произведение осталось незавершенным, что наглядно подтверждается пропуском после «sheeny gold» и возможностью добавления после «raptured eye» стихов «With all her domes of Copper richly dun, / Her thirty steeples glittering in the Sun» [3, p. 954] [Со всеми своими куполами меди богатого серовато-коричневого, / Ее тридцатью башнями, сверкающими на солнце].

Следующее обращение Теннисона к «русской теме» относится к 1831 г. и обусловлено актуальным событием общественно-политической жизни — польским восстанием, последовавшим за революцией во Франции в июле — августе 1830 г. и завершившимся пленением Константина — брата императоров Александра I и Николая I, командовавшего вооруженными силами в Королевстве Польском, представлявшем собой значительную часть древних польских территорий, отошедшую России согласно договоренности с Пруссией и Австрией на Венском конгрессе 1815 г. Произведение «Sonnet: On hearing of the outbreak of the Polish insurrection» («Сонет: При известии о начале восстания в Польше», 1831), опубликованное Теннисоном в сборнике «Poems» («Стихотворения») в 1832 г. и более не переиздававшееся, вероятно, по причине несовершенства сонетной формы (вместо ожидаемой рифмы abbaabba cdcdcd встречаем у Теннисона abbaabbc cdcdcd, т.е. слово «afar» не рифмуется со словом «war»), отразило боль английского поэта за судьбу польского народа и возмущение русской экспансией. Теннисон живо интересовался происходящим, о чем свидетельствует тщательность подбора материала для стихотворения, уместное упоминание о конкретных событиях и исторических персонажах (династии польских князей Пиастов, легендарном короле Болеславе I Храбром, польских полководцах Яне Собеском, Яне Замойском и др.): «O for those days of Piast, ere the Czar / Grew to this strength among his deserts cold; / When even to Moscow's cupolas were rolled / The growing murmurs of the Polish war! / Now must your noble anger blaze out more / Than when from Sobieski, clan by clan, / The Moslem myriads fell, and fled before; / Than when Zamoysky smote the Tatar Khan; / Than earlier, when on the Baltic shore / Boleslas drove the Pomeranian» [1, p. 457–458] [О, те дни Пиаста, прежде, чем царь / Достиг своей силы среди своих пустынь холодных; / Когда даже до московских куполов докатился / Нарастающий шум польской войны! / Теперь дожден ваш благородный гнев разгореться больше, / Чем когда от Собиески, клан за кланом, / Мусульманские мириады пали, и спаслись бегством прежде; / Чем когда Замойский разбил татарского хана; / Чем ранее когда на балтийском берегу / Болислав овладел Померанией].

Чуть позже Теннисон написал еще один сонет на тему польского восстания — «Sonnet: On the late Russian invasion of Poland» («Сонет: По поводу недавнего вторжения России в Польшу», 1831), также впервые опубликованный в сборнике 1832 г. Теннисоновское произведение было изначально названо «On the result of the late Russian invasion of Poland» («При известии об итоге недавнего вторжения России в Польшу»), хотя создавалось летом 1831 г., задолго до окончания восстания. Теннисон,

предвидя исход конфликта, создавал картину жестокого погрома восстания, потопленного в крови, гневно обращался к правителям России, называя их «варварами на Востоке» («Barbarian in the East»), «хладносердными московитами» («icy-hearted Muscovite»), исполненными «бесчеловечной силы» («brute Power»): «...The heart of Poland hath not ceased / To quiver, though her sacred blood doth drown / The fields, and out of every smouldering town / Cries to Thee, lest brute Power be increased, / Till that o'ergrown Barbarian in the East / Transgress his ample bound to some new crown: – / Cries to Thee, 'Lord, how long shall these things be? / How long this icy-hearted Muscovite / Oppress the region?」 [4, p. 278] [...Сердце Польши не перестало / Биться, хотя ее священная кровь затопила / Поля, и из каждого тлеющего города / Кричит тебе, чтобы бесчеловечная сила не возрастала, / Пока тот переросший варвар на Востоке / Переступает свою обширную границу в какую-либо новую страну; / Кричит тебе: «Боже, как долго будет это? / Как долго этот хладносердный Московит / Будет притеснять регион?». Спустя четыре десятилетия, в 1872 г., Теннисон републиковал сонет, соотнеся его содержание с жестоким подавлением графом М.Н. Муравьевым, прозванным Вешателем, польского восстания 1863–1864 гг. В поздней редакции сонета антироссийская риторика Теннисона существенно усилилась: считая русских правителей, пытавшихся вершить судьбы мира, «самыми последними и самыми ничтожными из людей» («the last and the least of men»), он обращался к Всевышнему с просьбой избавить поляков от бесконечных притеснений: «How long, O God, shall men be ridden down, / And trampled under by the last and least / Of men?..» [4, p. 278] [Как долго, о, Боже, люди будут притесняться / И втаптываться в грязь самыми последними и самыми ничтожными / Из людей?..].

Еще одно раннее произведение Теннисона, затрагивавшее тему попранным русскими суверенитета Польши, – «Hail Briton!» («Привет британцам!», 1832, опубл. в 1969) – осуждало политику партий и эгоистичные настроения в Англии в связи с принятием «Билля о реформе парламентского представительства» («Reform Bill»), проповедовало консервативный, по возможности градуалистический подход к преобразованиям. В свете изучения русской проблематики в теннисоновском творчестве оно интересно тем, что поэтом была проведена явственная параллель между британскими свободами, которые могут быть потеряны в гражданской борьбе, и той свободой, за которую заплатились поляки. Теннисон как бы говорит, что тирания России может коснуться и Англии, если она не предпримет меры для сохранения своей интеллектуальной уравновешенности, на протяжении столетий являвшейся

ее преимуществом. Осуждая бесчеловечную, по его мнению, политику Николая I, Теннисон говорит о России как о стране, где «никто не может защитить интересы бедных» («none may plead necessity»), где разрушен интеллект, утрачены свободы, где вся система правления зиждется на разжигании этнических конфликтов с казаками, поляками и т.д.: «But he that or by deed or word, / And in an ancient land and free / Where none may plead necessity, / Would make unsheathed the civil sword: / For that he strove to kindle storm / From quiet, sought without respect / To soil the work of intellect, / And forge confusion from reform – / He will do well to hide his eyes, / Lest we should count him lower than / The Cossack curst of God and man / To whom the Polish virgin cries. / She cries unheard. So just a war» [1, p. 480–481] [Но он, который либо делом, либо словом / И в древней стране и свободной, / Где никто не может защитить интересы бедных, / Вынул бы из ножен гражданский меч: / Для того он попытался бы разжечь бурю / В спокойствии, попытался бы не взирая ни на кого / Очернить работу интеллекта / И выковать смятение из реформы – / Он хорошо постарается спрятать свои глаза, / Чтобы мы не сочли его ниже, чем / Казак, проклятый Богом, или человек, / К которому польская чистота взывает. / Она кричит неслышанная. Так беспристрастна война].

Судьба России как «дикой страны» («savage land»), исполненной «грубых крайностей силы и страха» («coarse extremes of Power and Fear»), будет, по мнению английского поэта, оставаться незавидно неизменной до тех пор, пока Божья воля не пронесется над скованной льдом и покрытой немymi снегами землей, «не расколется надвое железный скипетр царя» («break in twain / The iron scepter of the Czar»): «So pure a hope is rendered vain / Till God rise up and break in twain / The iron scepter of the Czar – / Who rules a savage land where meet / The coarse extremes of Power and Fear – / A land where knowledge dreads to hear / Her footsteps falling in the street – / Who bides his time and quiet lies / Though step by step his power grows / And gathers like the silent snows / And binds in fetters like the ice» [1, p. 481] [Так чистая надежда отдается напрасно, / Пока Бог не поднимется и не расколется надвое / Железный скипетр Царя, / Который правит дикой страной, где встречаются / Грубые крайности Силы и Страха, / Страной, где знание страшится услышать / Ее (войны) шаги на улице, / Которая ждет своего времени и лежит тихо, / Хотя шаг за шагом ее сила растет / И собирается как немые снега / И ждет скованная как лед]. Говоря обо всем этом, Теннисон осознавал невозможность реального воздействия на политический процесс в России, однако при этом надеялся видеть свою страну в качестве своеобразного посредника

между людьми и Богом, посредника, способного установить в окружающем мире господство гуманистических, общечеловеческих ценностей.

Образ России в теннисоновском стихотворении «Hail Briton!», несомненно, более отчетлив, нежели в сонетах о Польше, однако и в данном случае многие детали упрощены, в частности, пейзаж представлен клишировано (вечные снега, лед, холод), упомянут конфликт казаков и русских, не актуальный к тому времени. Английский поэт правильно оценил растущую политическую силу Николая I в период после подавления восстания декабристов, рост международного авторитета России, в связи с чем никак не мог не акцентировать внимание на воинственном менталитете своей нации, претензиях Англии на мировое господство.

В 1830–1840-е гг. многочисленные европейские путешественники отправлялись в далекую Россию, желая внимательнее изучить быт, нравы, обычаи населявших ее народов. Теннисон был знаком с записками английских путешественников, в частности, Ричарда Листера Венейблса (Richard Lister Venables), женившегося на русской девушке и в 1839 г. опубликовавшего книгу «Domestic Scenes in Russia: in a series of letters describing a year's residence in that country, chiefly in the interior» («Быт в России: письма, описывающие год жизни в этой стране, главным образом внутренний мир»), второе издание которой было подарено братом Венейблса Джорджем Стовином (George Stovin) супруге Теннисона. Также поэт общался с мужем своей сестры Эмили (Emilia) Ричардом Джессем (Richard Jesse), родственник которого Вильям Джесс (William Jesse) написал в 1841 г. двухтомную книгу о Российской империи. Из книг Ричарда Листера Венейблса и Вильяма Джесса Теннисон узнавал о странностях русских, что во многом укрепляло его предвзятое, недоброжелательное отношение к России и ее жителям. Например, в поэме «The Princess» («Принцесса», 1847) есть откровенно негативное упоминание о «старом русском обычае», когда во время свадьбы невеста или ее отец преподносят жениху плеть – орудие для будущих наказаний: «Of lands in which at the altar the poor bride / Gives her harsh groom for bridal-gift a scourge» [5, p. 263] [Земель, в которых у алтаря бедная невеста / Преподносит своему жестокому жениху в качестве свадебного подарка плеть].

Из заметок Венейблса Теннисон, скорее всего, узнал и рассказ о русских, которые, спасаясь от волков, были вынуждены отдавать им на растерзание одного своего ребенка за другим. Известно, что английский поэт любил рассказывать эту историю, демонстрируя свое осуждение жестокости русских и попутно как бы противопоставляя Британию и Россию, добро и зло. Вестон Крекрофт (Weston Cragcroft) записал в 1849 г. рассказ Теннисона за обедом у Эдварда Ронслей (Edward Rawnsley):

«The Poet, Alfred Tennyson, started a hypothetical subject at dessert which divided opinion. It was borrowed from a Russian story. In the wilds of Russia and in the depth of winter a Lady was driving a sledge with 3 of her children towards a log hut where there were three younger ones all alone. She was banished there. She found herself pursued by a pack of wolves which were fast gaining on her. She sacrificed her 3 children successively in order to preserve the others who were alone and helpless in the hut, and so reached her home in safety. Was she right in what she did, or ought she to have died with her children and left the other 3 in the hut to the care of the Almighty? Mrs. Rawnsley and Willie unhesitatingly declared that she should have died there and then. The Poet sided with them. Elmhirst and I maintained she did right, tho' we owned the struggle she must have undergone must have been intense» [6, p. 312] [Поэт, Альфред Теннисон, затронул за десертом гипотетическую тему, которая разделила мнения. Она была заимствована из русской истории. В диких лесах России и в лютую зиму леди ехала в санях со своими тремя детьми к бревенчатой избе, где трое младших детей были одни. Она была в ссылке там. Она обнаружила, что ее преследует стая волков, которые быстро догоняли ее. Она принесла в жертву своих трех детей одного за другим, чтобы спасти других, которые были одни и беспомощны в избе, и так достигла своего дома безопасно. Была ли она права в том, что сделала, или следовало ли ей умереть со своим детьми и оставить троих других в избе на попечение Всевышнего? Миссис Ронслей и Вилли без колебаний заявили, что она должна была умереть там и тогда. Поэт присоединился к ним. Элмхерст и я утверждали, что она сделала правильно, хотя признавали, что борьба, которую она должно быть перенесла, должно быть была напряженной]. Как видим, в конце 1840-х гг. Теннисон расценивал поведение женщины как эгоистичное и аморальное, присущее только русским, чуждое европейскому мировосприятию.

Однако на рубеже 1870–1880-х гг. мнение Теннисона поменялось, — он заявил в беседе с Вильямом Аллингхемом (William Allingham), что считает поступок русской женщины рациональным и естественным: «I think the woman was right. The wolves would have eaten them all. She might have saved part by what she did» [7, p. 265] [Я думаю, что женщина была права. Волки съели бы их всех. Она могла бы спасти часть тем, что она сделала]. Очевидно, Теннисон испытал влияние созданного на тот же сюжет драматического произведения Р.Браунинга «Ivan Ivanovitch» («Иван Иванович», 1879), в котором, узнав о гибели всех своих детей, съеденных волком, муж убивал жену, наказывая за совершенное преступление.

Существенный интерес на протяжении нескольких лет вызывала у Теннисона тема Крымской войны 1853–1856 гг., сражений России

с коалицией Франции, Османской империи, Великобритании и Сардинии за господство на Балканах, в бассейне Черного моря, на Кавказе и Дальневосточном побережье. Своеобразным подступом к ней стало послание «To the Rev. F.D. Maurice» («Рев. Ф.Д. Морайсу», 1854), обращенное к крестному сыну поэта Хэллему Морайсу, который, после своего ухода в отставку с поста в Лондонском королевском колледже, был приглашен Теннисоном в гости в Фаррингфорд (Farringford) на юго-востоке острова Уайт (Wight), куда он вместе с семьей незадолго перед тем переехал на постоянное местожительство. Если Россия и Турция уже находились в состоянии войны, то Франция и Британия только готовились принять в ней участие. Наблюдая, как находившиеся вблизи Фаррингфорда французские и британские корабли отправлялись на войну, Теннисон и Морайс не могли не затронуть в своей беседе эту общественно значимую тему, причем английский поэт, одинаково ненавидевший и Наполеона III, и Николая I, вряд ли волновался по поводу их разногласий, однако считал причиной кризиса «северный <т.е. русский> грех» («northern sin») и был уверен в необходимости для Англии вступления в войну с целью благополучного разрешения конфликтной ситуации, что получило отражение в тексте послания: «We might discuss the Northern sin / Which made a selfish war begin; / Dispute the claims, arrange the chances: / Emperor, Ottoman, which shall win» [8, p. 209] [Мы возможно обсудим северный грех, / Что заставил эгоистичную войну начаться; / Подискутируем претензии, разложим шансы: / Император, Оттоманы, кто выиграет]. В 1855 г. в новой редакции «To the Rev. F.D. Maurice» та же мысль была высказана несколько иначе, уточнена за счет упоминаний конкретных военных реалий: «We would not scruple to discuss / The claims that shake Bosphorus, / Nor Oltenitza, nor Sinope, / Ottoman, Emperor, Turk or Russ» [9, т. 1, p. 341] [Мы без сомнения обсудим / Претензии, что потрясают Босфор, / Ни Олтеницу <современная Румыния на границе с Болгарией, место разгрома русских Омаром-пашой (Omar Pasha) в 1853–1854 гг.>, ни Синоп, / Оттоманов, императора, турков и Русь].

В марте 1854 г. в ожидании рождения второго ребенка Теннисон, являвшийся астрономом-любителем, наблюдал за звездным небом и заметил, что Марс входит в созвездие Льва, в связи с чем назвал сына, родившегося у него 16 марта, Лайонелом (Lionel); в этом астрономическом явлении поэт усмотрел и знак грядущей войны, которую Англия объявила России 28 марта. В течение следующего года, создавая свою гениальную монодраму «Maud» («Мод», 1855), Теннисон неизменно затрагивал тему военного конфликта. По всей вероятности, вторая часть монодрамы была написана первой, ибо она включает

упоминание о впечатлившем поэта Марсе, горящем в созвездии Льва: «...Mars / As he glow'd like a ruddy shield on the Lion's breast» [10, p. 274] [...Марс, / Когда он горел как красный щит на груди Льва]. Теннисон был верен себе в негативном отношении к России, называя ее «гигантским лжецом» («giant liar»), на которого обрушивается «Божий справедливый гнев» («God's just wrath shall»): «Yet God's just wrath shall be wreaked on a giant liar: / And many a darkness into the light shall leap, / And shine in the sudden making of splendid names. / And noble thought be freer under the sun, / And the heart of a people beat with one desire; / For the peace, that I deemed no peace, is over and done. / And now by the side of the Black and the Baltic deep, / And deathful-grinning mouths of the fortress, flames / The blood-red blossom of war with a heart of fire» [10, p. 276] [Все же Божий справедливый гнев падет на гигантского лжеца: / И темнота в свет обернется / И озарит вдруг творение великих имен. / И благородная мысль будет свободнее под солнцем, / И сердце народа забьется в одном желании; / Ибо мир, который я считал не миром, свершится и будет сотворен. / И теперь у Черного и Балтийского морей / И смертью оскалившегося рта крепости пылает / Кроваво-красный цвет войны с сердцем из огня].

В первой части монодрамы греховность английской жизни «со сплетнями, скандалами и злобой» («gossip, scandal, and spite») была соотнесена с порочностью царской власти Николая I, причем, напоминая о событиях в Польше и Венгрии, Теннисон настойчиво повторял волновавшую его еще в молодые годы мысль о неправильности самовластного режима, чуждого «младенческой цивилизации» («infant civilization»): «Below me, there, is the village, and looks how quiet and small! / And yet bubbles o'er like a city, with gossip, scandal, and spite; / And Jack on his ale-house bench has as many lies as a Czar; / <...> / Who knows the ways of the world, how God will bring them about? / Our planet is one, the suns are many, the world is wide. / Shall I weep if a Poland fall? shall I shriek if a Hungary fail? / Or an infant civilization be ruled with rod or with knout? / I have not made the world, and He that made it will guide» [10, p. 207–211] [Ниже меня, там, деревня, и выглядит какой тихой и маленькой! / И все же кипит как город, со сплетнями, скандалами и злобой; / И у Джека на скамье его пивного дома есть так много лжи как у Царя; / <...> / Кто знает пути мира, как Бог устроит их? / Наша планета одна, солнц много, мир широк. / Плакать ли мне, если Польша падет? кричать ли мне, если Венгрия потерпит неудачу? / Или младенческая цивилизация будет управляться розгой и кнутом? / Я не сотворил мир, а Он, что создал его, направит]. Публично демонстрируя чувство возмущения российской агрессией, показывая

свое отвращение к образу жизни русских, Теннисон вместе с тем отмечал и упадок моральных ценностей в Британии, жителей которой все больше охватывали низменные страсти. При оценке международной жизни английский поэт был осторожен, что в целом характеризует его зрелое творчество. Известно, что одно из произведений, содержащее строки «...crimes of southern kings, / The Russian whips and Austrian rods» [9, v. 1, p. 169] [...преступления южных королей, / Русских кнутов и австрийских розг], Теннисон в 1852 г. подписал псевдонимом, не желая компрометировать королеву, предполагавшую вступить в альянс с Наполеоном III.

Теннисону было неприятно союзничество англичан и французов в Крымской войне, однако в моменты военных триумфов, в частности, после Альминского сражения 20 сентября 1854 г., поражение в котором подорвало военное превосходство русских и ослабило оборону Севастополя, поэт воодушевлялся и создавал произведения, подобные такому незаконченному фрагменту: «Frenchman, a hand is thine! / Our flags have waved together! / Let us drink to the health of thine and mine / At the battle of Alma River» [9, v. 2, p. 380] [Французы, рука – ваша! / Наш флаги развевались вместе! / Выпьем за здоровье ваше и наше / В битве при Альма Ривер].

Политика британского государства и тактика английской армии уже в ноябре 1854 г. начали вызывать в самой Британии существенные нарекания. Причиной стали серьезные просчеты военного командования, в частности, провал двух атак, организованных английскими полководцами при Балаклаве. Теннисон мог бы написать об обеих атаках сразу, но он предпочел воспеть трагическое поражение, создав знаменитое стихотворение «Charge of the Light Brigade» («Атака легкой бригады», 1854), в котором командование кавалерийской бригады, получив приказ помешать врагу забрать свои орудия с позиций, направило солдат в атаку, но при этом не оценило должным образом обстановку, в результате чего атакующие были обстреляны русскими с трех сторон и в большинстве своем погибли: «Flashed all their sabers bare, / Flashed as they turned in air / Sabring the gunners there, / Charging an army, while / All the world wondered: / Plunged in the battery-smoke / Right through the line they broke; / Cossack and Russian / Reeled from the saber stroke / Shattered and sundered. / Then they rode back, but not / Not the six hundred» [2, p. 267] [Вспыхнули все их сабли наголо, / Вспыхнули, когда они взметнули их в воздух, / Рубя канониров там, / Атакуя армию, пока / Весь мир удивлялся: / Нырнули в дым батареи, / Как раз через линию они прорвались; / Казак и русский падали от сабельного удара, / Раздробленные и разделенные. / Затем они поскакали обратно, но / Не шесть сотен]. Как видим, Теннисон смог представить беспричинную и бесплодную

атаку, явившуюся позором английских полководцев, с совершенно иной стороны, создав гимн британским солдатам, посланным на верную смерть, но с честью выполнившим свой долг, не будучи встревоженными осознанием того, что стали жертвой грубой тактической ошибки. Возмущение действиями военного начальства, витавшее в общественном сознании и выраженное Теннисоном в письмах («My heart almost burst with indignation at the accursed mismanagement of our noble little army, the flower of our men» [9, v. 1, p. 409] [Мое сердце почти разрывается от возмущения проклятым плохим управлением нашей благородной маленькой армией, цветом наших людей]), остается за рамками патриотического стихотворения, исполненного любви к родной Англии, к мужественным соотечественникам. Теннисоновское стихотворение «Charge of the Light Brigade», ставшее вскоре очень популярным, было в 1855 г. положено на музыку В.-Х. Оуэн (W.H. Owen), в 1889 г. аранжировано Д.Ф. Коббом (G.F. Cobb) и Р.М. Гартом (R.M. Garth), а в 1894 г. повлияло на появление представившей Балаклавское сражение картины Р.К. Вудвилля-младшего (R.C. Woodville junior). Выражение «атака легкой бригады» («атака легкой кавалерии») стало с тех пор в английском языке синонимом заведомо гиблого, безнадежного дела.

После завершения Крымской войны Теннисон стал меньше интересоваться «русской темой». На фоне увлечения поэта в период создания им «Королевских идиллий» («*Idylls of the King*») древней английской историей многие общественно-политические события не получали отклика ни в его душе, ни в творчестве. В этой связи привлекает внимание интерес, проявленный Теннисоном с ноября 1870 г. к так называемому «делу А.М. Горчакова», касавшемуся парижского договора о нейтралитете в черноморских водах. Поэт предчувствовал начало новой войны, но англо-русская конфронтация уступила место дипломатии и разгоревшемуся франко-прусскому военному конфликту. В июне 1871 г., в период наибольшего обострения международных отношений, Лондон посетил И.С. Тургенев, который, не будучи поклонником Теннисона, но все же признавая интеллектуальную мощь его поэтического цикла «*In Memoriam*» («В память»), согласился провести несколько дней в гостях у английского поэта. Встреча с Тургеньевым произвела на Теннисона впечатление, нашедшее отражение в дневнике его жены («...a very interesting man who tells us stories of Russian life with great graphic power and vivacity» [11, p. 27] [...очень интересный человек, который рассказывает нам истории о русской жизни с великой изобразительной силой и живостью]), досконально записавшей забавную тургеньевскую историю о посещении Александром II провинций в связи с отменой крепостного права.

Согласно дневниковой записи супруги Теннисона, Тургенев, будучи больным, не смог самолично встретить царя, проезжавшего через Спасское-Лутовиново, и отправил для этих целей старосту деревни, который вернулся с таким рассказом: «Then came another magnificent chariot with a still more beautiful man, in resplendent and bejewelled armour; and this was the White Czar of all the Russias! And he stood up in his chariot, and spread his arms abroad! Then he beat upon his breast, and he said, ‘Do you know who I am?’ Then we all fell to the earth with our heads in the dust, and we saw nothing, but he beat upon his breast again three times, and cried aloud, ‘Obey, obey, obey,’ and then the chariot began to move» [11, p. 28] [Затем приехала другая величественная колесница с еще более красивым человеком, в сверкающих и украшенных драгоценностями доспехах; и это был Белый Царь всех русских! И он встал в своей колеснице и распротер руки! Затем он ударил себя в грудь и сказал: «Знаете ли вы, кто я?» Затем мы все упали на землю головами в пыль и не видели ничего, а он ударил себя в грудь снова три раза и крикнул громко: «Повинуйтесь, повинуйтесь, повинуйтесь», и затем колесница начала двигаться]. Несмотря на намеренную приукрашенность этой истории русским писателем, скрывавшую его иронию над англичанами, не понимающими Россию, в творчестве Теннисона и Тургенева есть определенные параллели, например, сходство настроения и атмосферы в романе «Дворянское гнездо» и стихотворении «Мариана» («Mariana»), преследующий героя полумистический образ в повести «Призраки» и монодраме «Мод» («Maud»). Интересным нелитературным фактом знакомства Теннисона с произведениями другого русского писателя Л.Н. Толстого является то, что у английского поэта была сибирская овчарка (подарок Александра III) по кличке «Каренина», известная благодаря фотографии Эндрю Висткрофта (Andrew Wheatcroft) [12, с. 449].

Потеплению отношений между Россией и Британией способствовал заключенный в январе 1874 г. в Санкт-Петербурге брак второго сына королевы Виктории принца Альфреда, герцога Эдинбурга, и дочери Александра II великой княгини Марии. После возвращения королевской четы в Англию 7 марта 1874 г. Теннисон по желанию королевы Виктории пишет и помещает в газете «The Times» («Таймс») стихотворение «A Welcome to Her Royal Highness Marie Alexandrovna, Duchess of Edinburgh» («Приветствие Ее Королевскому Высочеству Марии Александровне, герцогине Эдинбургской», 1874). Присутствуя на встрече новобрачных в Лондоне, Теннисон отмечает, что Мария Александровна «если не очень красива, все же не простая» («if not very pretty, not plain») [11, p. 35]. Этой же мыслью пронизано и поэтическое послание, созданное в честь русской жены принца.

В стихотворении «A Welcome to Her Royal Highness Marie Alexandrovna, Duchess of Edinburgh» звучит похвала русскому царю Александру II, отменившему крепостное право, сковывавшее людей подобно рабским цепям: «The Son of him with whom we strove for power – / Whose will is lord through all this world-domain – / Who made the serf a man, and burst his chain – / Has given our Prince his own imperial Flower, Alexandrovna» [8, p. 183] [Сын того, с кем мы боролись за власть – / Чья воля – господин во всем этом мировом владении – / Кто сделал крепостного человеком и разорвал его цепь – / Дал нашему принцу свой собственный имперский цветок, Александровну]. Называя новую эдинбургскую герцогиню по отчеству, Теннисон ненавязчиво подчеркивает ее основную заслугу – родственную причастность российской короне, хотя при этом не избегает и несколько выпяченных характеристик достоинств самой девушки – «русского цветка» («russian flower»), «величественной невесты» («stately bride»): «And welcome, Russian flower, a people's pride, / To Britain, when her flowers begin to blow! / From love to love, from home to home you go, / From mother unto mother, stately bride, / Marie Alexandrovna!» [8, p. 183] [И добро пожаловать, русский цветок, народа гордость, / В Британию, когда ее цветы начинают цвести! / От любви к любви, из дома в дом вы идете, / От матери к матери, величественная невеста, / Мария Александровна!].

Дальнейший текст стихотворения свидетельствует о том, что и в зрелые годы Теннисон имел весьма смутное представление о географических особенностях и историческом прошлом России: в частности, он ошибочно соотносил Эльбурзские горы (Elburz) на севере Ирана и кавказский Эльбрус (Elbrus) («The golden news along the steppes is blown, / And at thy name the Tartar tents are stirred; / Elburz and all the Caucasus have heard; / And all the sultry palms of India known, Alexandrovna!» [8, p. 184] [Золотые вести по степям разносятся, / И при твоём имени в татарских шатрах переполох; / Эльбурз и весь Кавказ слышали; / И все знойные пальмы Индии узнали, Александровну!]), вносил некоторую абсурдность в историческую хронологию событий, связанных с жизнью Гарольда (Harold) и его дочери Гизы (Gytha), которая, согласно теннисоновскому замечанию, вышла замуж за новгородского князя Владимира, когда тот в реальности был уже мертв («Fair empires branching, both, in lusty life! – / Yet Harold's England fell to Norman swords; / Yet thine own land has bow'd to Tatar hordes / Since English Harold gave its throne a wife, Alexandrovna!» [8, p. 184] [Благородные империи разветвляются, обе, в здоровой жизни! – / Хотя Англия Гарольда сдалась норманнским мечам; / Хотя твоя собственная земля склонилась татарским ордам / С тех пор как англичанин Гарольд отдал свой трон жене, Александровна!]).

В одном из своих самых известных сонетов «Montenegro» («Монтенегро», 1877) Теннисон восхвалял отважную маленькую страну Черногорию за сопротивление османскому владычеству («...warriors beating back the swarm / Of Turkish Islam for five hundred years, / Great Tsernogora!..» [13, p. 203] [...воины, отбивающиеся от роя / Турецкого ислама пятьсот лет, / Великая Черногория!..]), тем самым косвенно поддерживая и борьбу болгарского народа с османским игом, в которую, в числе прочих, была вовлечена и Российская империя. Однако совсем вскоре в стихотворении «The Revenge» («Мечь», 1878), рассказывающем о геройском сражении одного английского корабля с пятьюдесятью тремя испанскими, Теннисон выразил согласие с намерением британского премьер-министра, лидера консерваторов Бенджамина Дизраэли предотвратить блокирование Черного моря Россией, официально вступившей в Балканскую войну. Дизраэли, в отличие от друга Теннисона, лидера Либеральной партии Уильяма Юарта Гладстона, все еще испытывавшего отвращение к турецкой жестокости, воспринимал Балканы, Турцию, Афганистан и даже Индию в качестве центров потенциального англо-русского конфликта. Теннисон, в основном поддерживая Гладстона, был солидарен в русском вопросе с Дизраэли («I hate Dizzy (Disraeli), and I love Gladstone; still, I want Russia snubbed» [7, p. 265] [Я ненавижу Диззи <Дизраэли>, я люблю Гладстона; все же, я хочу отнестись к России пренебрежительно]), смеялся над русским варварством, передавая в разговоре с Вильямом Аллингхемом анекдот, услышанный, вероятнее всего, от И.С. Тургенева: «A Russian noble, who spoke English well, said one morning to an English guest, “I’ve shot two peasants this morning.” – “Pardon me, you mean pheasants.” – “No, indeed, two men – they were insolent and I shot them» [7, p. 297] [Русский дворянин, который говорил по-английски хорошо, сказал однажды утром английскому гостю: «Я застрелил двух крестьян сегодня утром». – «Простите меня, вы имеете в виду фазанов». – «Нет, конечно, двух людей – они были кичливы и я застрелил их»].

Последней работой Теннисона, посвященной русской теме, стало стихотворение «Charge of the Heavy Brigade» («Атака тяжелой бригады», 1882), дополненное в 1883 г. красивым «Prologue to General Hamley» («Прологом генералу Хэмлей»), восславившим подвиги британских солдат в период крымских баталий («We spoke of what had been / Most marvelous in the wars your own / Crimean eyes had seen» [14, p. 251] [Мы говорили о том, что было / Самым удивительным в войнах, которые ваши собственные / Крымские глаза видели]). В 1883 г. был написан и интригующий «Epilogue» («Эпилог»), представлявший собой разговор поэта с воплощавшей в себе образ мира Ирен (Irene), в котором

как бы невзначай был подчеркнут собственный вклад английского автора в развитие у соотечественников патриотических чувств, ощущения гордости за своих воинов: «The song that nerves a nation's heart, / Is in itself a deed» [14, p. 260] [Песня, которая трогает сердце народа, / Сама геройский поступок].

В стихотворении, созданном с опорой на материалы известного английского историка Крымской войны А.-В. Кинглейка (A.W. Kinglake) и фронтовые репортажи «The Times» («Таймс»), Теннисон акцентировал внимание на численном превосходстве русских войск («тысячи русских» («thousands of Russians»), «тысячи всадников» («thousands of horsemen»), «окутанная тьмой русская толпа <...> как туча» («dark-muffled Russian crowd <...> like a cloud»), «русские орды» («Russian hordes»)) над англичанами, которых едва набиралось триста человек («три сотни Скарлетта» («Scarlett's three hundred»)), и тем самым в еще большей мере подчеркивал героизм своих соотечественников: «Down the hill, down the hill, thousands of Russians, / Thousands of horsemen, drew to the valley – and stay'd; / For Scarlett and Scarlett's three hundred were riding by / When the points of the Russian lances arose in the sky» [14, p. 253] [Вниз по холму, вниз по холму, тысячи русских, / Тысячи всадников приблизились к долине и остановились; / Ибо Скарлетт и три сотни Скарлетта проезжали мимо, / Когда пики русских копий взметнулись в небо]; «And some of us, all in amaze, / Who were held for a while from the fight, / And were only standing at gaze, / When the dark-muffled Russian crowd / Folded its wings from the left and the right, / And roll'd them around like a cloud» [14, p. 255] [И некоторые из нас, все в изумлении, / Которые воздержались ненадолго от битвы, / И только стояли, уставившись, / Когда окутанная тьмой русская толпа / Развернула свои крылья слева и справа / И окутала их как туча]; «But they rode like Victors and Lords / Thro' the forest of lances and swords / In the heart of the Russian hordes, / They rode, or they stood at bay» [14, p. 255] [Но они ехали как победители и лорды / Сквозь лес копий и мечей / В сердце русских орд, / Они ехали или они отчаянно защищались].

Теннисон никогда не был в России, однако в конце 1870-х гг., на исходе творческого пути, заявил: «I've hated Russia ever since I was born, and I'll hate her till I die» [7, p. 265] [Я ненавидел Россию с самого своего рождения и буду ненавидеть, пока не умру]. Возможно, истоки стереотипов и предрассудков, на которых Теннисон строил свое отношение к практически незнакомой ему стране, кроются в рассказе его отца, Д.-К. Теннисона-младшего (G.C. Tennyson the younger), делившегося впечатлениями от связанного с коронацией Александра I путешествия

в Россию в 1801 г. Присутствуя на званом обеде, он имел неосторожность громко сказать, что ему известно, где и кто убил Павла I, из-за чего был вынужден спешно покинуть Россию под угрозой оказаться в тюрьме. Эта история, неоднократно поведанная отцом своим детям, была рассказана А. Теннисоном в беседе с двумя епископами и записана его женой Эмили в дневник, а позже воспроизведена Хеллемом Теннисоном в воспоминаниях об отце [9, р. 147–148]. В 1887 г. рассказ был также записан со слов Теннисона В.-Г. Маккейбом (W.G. McCabe), который в 1899 г. переработал его в статью, впервые опубликованную в 1902 г. [15, р. 352–353].

Известно, что в пьесе Д.-К. Теннисона-младшего «The Devil and the Lady» («Дьявол и леди», 1823–1824) среди национально окрашенных клише, таких, как «bold, brave Switzer» («самоуверенный, отважный швед»), «musical Italian» («музыкальный итальянец»), «sleepy Turk» («ленивый турок»), использовалась и характеристика русского человека — «thievish Russ» («вороватый рус») [1, р. 9]. Отношение отца к России передалось и его сыну Альфреду, который видел в далекой северной стране врага, живущего по чуждым ему принципам и устоям. Теннисон не мог подобно В.Вордсворту или Р.Браунингу, написать проникнутых живым интересом к России произведений, таких, как вордсвортовская романтическая история «Русский беглец» («Russian Fugitive») и браунинговская драма «Иван Иванович» («Ivan Ivanovitch»). Он воспринимал Россию как страну диких нравов, непомерной жестокости, далекую от общечеловеческих гуманистических ценностей, которые принесла миру европейская цивилизация.

Список использованных источников и литературы

1. The Poems of Tennyson / Ed. by C. Ricks. — London: Longmans, 1969. — 536 p.
2. The Poetical Works of Alfred Tennyson. — Leipzig: Bernard Tauchnitz, 1860. — Vol. III. — 412 p.
3. Ricks C. Alfred Tennyson // Times Literary Supplement. — 1969. — 21 August. — P. 919; 28 August. — P. 954; 11 September. — P. 1002; 18 September. — P. 1026.
4. Tennyson A. The Lady of Shalott and Other Poems (Теннисон А. Волшебница Шалотт и другие стихотворения: [на рус. и англ. яз.]). — М.: Текст, 2007. — 390 с.
5. The Poetical Works of Alfred Tennyson. — Leipzig: Bernard Tauchnitz, 1860. — Vol. II. — 402 p.

-
6. Hill F. The Cracfort diary. In the Letters of Alfred Lord Tennyson / Ed. C.Y. Lang and E.F. Shannon. – Oxford: Oxford University Press, 1982. – Vol. I. – 734 p.
 7. Allingham W. A Diary / Ed. H.Allingham and D.Radford. – London: Macmillan, 1907. – 356 p.
 8. Locksley Hall and Other Poems by Alfred, Lord Tennyson. – Chicago: IL, 1906. – 580 p.
 9. Tennyson H. Alfred Lord Tennyson: a Memoir, by his son in two volumes. – London: Macmillan, 1897. – 712 p.
 10. The Poetical Works of Alfred Tennyson. – Leipzig: Bernard Tauchnitz, 1860. – Vol. I. – 446 p.
 11. Waddington P. Tennyson and Russia. – Lincoln: The Tennyson Society, 1987. – 116 p.
 12. Лорд Теннисон в своем кабинете: [фотография] // Новь. – 1886. – Т. 9. – № 12. – С. 86.
 13. The Poetical Works of Alfred Tennyson. – Leipzig: Bernard Tauchnitz, 1880. – Vol. VIII. – 436 p.
 14. Locksley Hall Sixty Years After; The Promise of May; Tiresias and Other Poems by Alfred Lord Tennyson. – Leipzig: Bernard Tauchnitz, 1887. – 370 p.
 15. Memories and Memorials of William Gordon McCabe / Ed. by A.C. McCabe. – Richmond: Old Dominion Press, 1925. – 752 p.

«РУССКАЯ ТЕМА» В ПОЭЗИИ А.-Ч. СУИНБЁРНА КАК ОТРАЖЕНИЕ ЕГО ОТНОШЕНИЯ К РОССИИ И ЕЕ ОСМЫСЛЕНИЕ В ПЕРЕВОДАХ И ИССЛЕДОВАНИЯХ РОССИЙСКИХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ

Е.В. Комарова, Д.Н. Жаткин

Предваряя осмысление особенностей отношения А.-Ч. Суинбёрна к России и «русской темы» в его творчестве, следует отметить, что поэт, тесно связанный с традициями английского романтизма, испытавший влияние Дж.-Г. Байрона, П.-Б. Шелли, Дж. Китса и У.С. Лендора, впитавший философскую углубленность прерафаэлитов, а также отдельные традиции французской литературы – натурализм Шарля Бодлера, риторическую декламативность Виктора Гюго, был долго гоним на родине за смелые уклоны своего этического мировоззрения и политический радикализм, проявлявшийся в прославлении мятежа и расправ над правителями, социальном утопизме недвусмысленных предсказаний, мечтах о республике всего мира и братском единстве всех народов. Лейтмотивом отношения английского поэта к России является именно республиканизм, который, тем не менее, соседствовал в его поэзии с патриотическими порывами, выливающимися в создание поэм на темы национальной истории, восторженных од величию и политическому могуществу современной ему Англии.

П. Ваддингтон отмечал, что интерес Суинбёрна к России впервые проявился в период обострения англо-русских политических отношений и начала Крымской войны 1853–1856 гг., когда будущий известный поэт мечтал пойти в армию, чтобы сражаться против Российской империи в войсках коалиции Британской, Французской, Османской империй и Сардинского королевства. Мечты не осуществились, однако интерес Суинбёрна к событиям Крымской войны несколько не ослаб. Путешествуя по Европе летом 1855 г. вместе со своим дядей – генерал-майором Томасом Эшбёрнхемом, – Суинбёрн познакомился в Висбадене с ветераном битв при Альме и Балаклавле капитаном Хедвортом Хилтоном Джоллиффем, впоследствии бароном Хилтоном. Тогда же он посетил в Висбадене часовню, построенную русским царем Николаем I для захоронения Елизаветы Михайловны, жены герцога Баварии, и был особенно впечатлен ее расписной православной крестной перегородкой, а также шерстяными тапочками, надевавшимися по русскому обычаю, чтобы

не повредить мраморные полы. Англо-русский конфликт прочно сохранился в памяти Суинбёрна, свидетельством чему стала опубликованная посмертно незаконченная новелла «Лесбия Брандон» («Lesbia Brandon»), содержащая упоминания о Крымской войне. О сути разногласий конфликтующих сторон английский поэт не размышлял, вопреки популярному мифу о якобы создании им стихотворения «Мир, мир! Как скоро мы забудем...» («Peace, Peace! How soon shall we forget...»), опубликованного в «Журнале Фрейзера» («Fraser's Magazine») в июне 1856 г. за подписью А.С.С. В действительности это стихотворение было написано дядей Суинбёрна Энтони Каннингэмом Стёрлингом [см.: 1, p. 168–169].

Первые суждения Суинбёрна о России относятся к 1865 г., когда им был написан очерк «О свободе и верности» («Of Liberty and Loyalty»), содержащий критическую оценку позиций Томаса Карлейля, выраженных в заключительных 20-м и 21-м томах его биографической книги «История Фридриха II Прусского, названного Фридрихом Великим» («History of Friedrich II of Prussia, Called Frederick the Great»). Т. Карлейль, противопоставляя характер и судьбу поляков и русских, проводил аналогию с ковриком у двери, которым стала Польша для России при обмене любезностями с Европой; поляки относились к русским как к варварам, не имевшим ни культуры, ни литературы, однако, на взгляд Т. Карлейля, превосходство все же оставалось за русским народом, обладавшим, в отличие от поляков, даром подчинения, способностью быть управляемым («the gift of obeying, of being commanded»). В ответной реплике Суинбёрн высказал несогласие с тем, что Карлейль фактически уравнивал понятия *подчинение* и *преданность*, ибо последняя не есть проявление совершенства дисциплины и выучки или бессмысленной пассивной покорности, но является продуктом свободной, осознанной воли. А потому, превознося подчинение в русской армии, Т. Карлейль, по мнению Суинбёрна, восхвалял вовсе не верность, но отсутствие того, что отличает человека от зверя или зверя от машины, покорность, не имеющую никакого отношения к совести, чести, любви, вере, несущую в себе нечто негуманное и принудительное. Суинбёрн с глубокой иронией констатировал, что *непротивление* («non-resistance») явилось бесценным качеством, сделавшим Россию страной, желание обладать которой разрушило Польшу, и смогло странным образом компенсировать стремление иметь свою культуру, искусство, поэзию. Испытывая в тот момент уважение к Т. Карлейлю (впоследствии сменившееся полным неприятием его общественных воззрений и устремлений), Суинбёрн не предполагал вступать с ним в философско-политические споры, однако использовал возможность обосновать в очерке свою позицию в отношении России.

Суинбёрн также представил образ России в стихотворении «Мольба стран» («The Litany of Nations»), впервые опубликованном в сборнике «Песни перед восходом солнца». В нем прослеживалась взаимосвязь с драматическим произведением Ли Ханта для театра масок «Сошествие Свободы» («The Descent of Liberty», 1815), в котором божественная свобода обращалась к душам ведущих европейских государств и награждала Россию короной за победу над Наполеоном. Однако Суинбёрн подводил читателя к совершенно иному финалу: голоса стран пробуждали мать Исиду и просили услышать их и направить на путь истинный, причем в качестве персонажей поочередно появлялись Греция, Испания, Франция, Россия, Швейцария, Германия, Англия. Суинбёрновская оценка стран предсказуема: Греция – хорошая, Испания – плохая, Франция извращена кровавыми делами, Англия свободна, но ей предназначено стать еще свободнее, Россия же – странная страна с рабским положением народа и потенциалом ко всемирному господству: «I am she whose hands are strong and her eyes blinded / And lips athirst / Till upon the night of nations many-minded / One bright day burst; / Till the myriad stars be molten into one light, / And that light thine; / Till the soul of man be parcel of the sunlight, / And thine of mine. / By the snows that blanch not him nor cleanse from slaughter / Who slays his brother; / By the stains and by the chains on me thy daughter; / (Cho.) Hear us, O mother» [17] [Я та, чьи руки сильны, а глаза слепы / И уста жаждут, / Пока среди ночи в разных странах / Яркий день не наступит; / Пока мириады звезд не сольются в один свет, / И этот свет твой; / Пока душа человека не станет неотъемлемой от солнечного света, / А твоя – моего. / Снегами, что не белят и не очищают от убийства того, / Кто убивает своего брата; / Пятнами и цепями на мне, твоей дочери; / (Хор) Услышь нас, о мать].

Россия упомянута и в другом стихотворении суинбёрновского сборника – «The Eve of Revolution» («Накануне революции»), в котором она характеризуется как страна слепой мощи и огня, который не стал светом («Of the blind Russian might, / And fire that is not light» [46]). В том же стихотворении автор обращается к Северу, под которым, очевидно, подразумевает Россию, и отмечает возможность пробудить эти места стародавнего рабства; данный фрагмент в 1937 г. подстрочно перевел Ф.П. Шиллер для своей «Истории западноевропейской литературы нового времени»: «Я подношу трубу к губам и трублю, обратившись к северу: / Покрытые снегом и льдом равнины стародавнего рабства / Обретают душу, жизнь, совесть» [11, с. 159].

По наблюдению П.Ваддингтона, русской литературой Суинбёрн почти не интересовался. Он был поверхностно знаком с «Ревизором»

Н.В. Гоголя в переводе Проспера Мериме, на которого он случайно натолкнулся, изучая французскую литературу, и которого он называл незначительной социальной комедией или фарсом, очень остроумным, оригинальным и забавным [см.: 1, р. 173–174]. Он больше восхищался гениальностью Л.Н. Толстого как человека, ценившего Ч. Диккенса, чем собственно его произведениями [см.: 1, р. 219–220]. Также известно, что Суинбёрн упоминал Ивана Грозного, шутил над Екатериной II [см.: 1, р. 176].

Сведения о России Суинбёрн получал, *общаясь со своими соотечественниками, хорошо знакомыми с русской тематикой*. Прежде всего, это был известный пропагандист русской литературы и фольклора Вильям Рольстон, переписывавшийся с Я.К. Гротом, Н.И. Тургеневым, М.М. Стасюлевичем, А.Ф. Гильфердингом, Ф.И. Буслаевым, П.И. Бартеневым, И.И. Срезневским, Е.В. Барсовым, В.И. Межовым, О.Ф. Миллером, А.С. Сувориным, П.П. Вяземским и др. [о популяризации В. Рольстоном русской культуры и литературы см.: 14; 15]. Также о последних событиях в России Суинбёрн в 1864–1866 гг. узнавал от своего оксфордского педагога – итальянского патриота Аурелио Саффи, который был близко знаком с А.И. Герценом и иногда писал на русскую тему [см.: 1, р. 174]. Но наибольшее влияние на Суинбёрна оказал другой преподаватель Оксфорда – богослов, библеист, литературный критик Бенджамин Джоуэтт, считавший, что Россия – полудивилизованная интриганская держава, которая использует каждое свое преимущество при любом подходящем случае («‘semi-civilized intriguing power’, which took every advantage of every suitable occasion» [об этом см.: 1, р. 180]). Известно, что Суинбёрн, *читая в газетах о России*, был возмущен преследованием царскими властями революционера-анархиста князя П.А. Кропоткина и его семьи. Холодной зимой 1880–1881 гг. он называл английский климат «московским», а саму заснеженную Британию «Сибирью» [см.: 1, р. 205].

Среди условно русских контактов Суинбёрна можно упомянуть входившего в круг его общения французского поэта, журналиста и эссеиста Марка-Андре Раффаловича, имевшего российские корни: его родители Мария и Герман Раффаловичи были одесскими евреями, перебравшимися в Париж в 1863 г., за год до рождения сына. Живя в Англии, М.-А. Раффалович восторгался творчеством прерафаэлитов, следил за восприятием их произведений в России, вероятно, написал положительную рецензию (на французском языке) на суинбёрновскую трилогию о Марии Стюарт [см.: 1, р. 205–206]. Также Суинбёрну была хорошо знакома Тола Дориан (в девичестве – Капитолина Сергеевна Мальцова, по первому мужу – княгиня Мещерская), жена французского банкира Шарля Дориана, опубликовавшая свои первые стихотворения в Женеве

на русском языке в 1879 г., а затем осуществившая переводы произведений П.-Б. Шелли с английского на французский, писавшая по-французски стихи, пьесы, рассказы. В сборник Суинбёрна «Столетие ронделей» вошло стихотворение «Доре Дориан» («To Dora Dorian», 1883), обращенное к дочери Толы Дориан и Шарля Дориана восьмилетней Доре Шарлотте Дориан, охарактеризованной как «дитя двух сильных наций» («child of two strong nations»), символ «единения людей» («men should yet be reconciled»).

Отношение Суинбёрна к России стало откровенно враждебным в период обострения проблем, связанных с так называемым «восточным вопросом». Подавление турками национально-освободительного восстания в Болгарии 18 апреля – 23 мая 1876 г., сопровождавшееся массовым уничтожением мирного населения турецкими нерегулярными частями (башибузуками), вызвало всплеск негодования в России, тогда как английское общество, в основной его части, либо напрямую поддержало турок, выступило с призывами помощи им, либо заняло осторожную позицию невмешательства, основанную на осознании исторических и религиозных оснований конфликта. Суинбёрн принадлежал к числу тех, кто не воспринимал болгар как народ, достойный суверенного права на свободу, причем отсутствие сострадания к ним проявилось даже в том, что поэта забавляло само слово «Bulgarian» («болгарин»), близкое «bugger» («ублюдок, мужеложец, содомит»); он неоднократно использовал эвфемизм «sanguinary Bulgarian» («кровожадный болгарин») вместо грубого «bloody bugger» («кровожадный содомит»). Позиция Суинбёрна строилась на принципах, которые в последующие годы стало принято называть двойными стандартами. Если, например, в ирландском вопросе он сочувствовал и невинным жертвам экстремистов, и самим осужденным членам тайных организаций Ирландского республиканского братства, призывая к компромиссным решениям на основе демократических принципов, то в восточном вопросе болгары, обратившиеся к тому же за помощью к России, вызывали у поэта лишь презрение. Само обращение болгар к русским, приведшее к началу русско-турецкой войны 1877–1878 гг., было, на взгляд поэта, преступным, поскольку позволяло далекой северной стране, национальные интересы которой разнились с интересами Британии, усилить позиции в мире. Немалое значение для поэта, как и многих его современников, имело неприятие России королевой Викторией, воспринимавшейся у себя на родине в качестве хранительницы патриотического духа и национальных ценностей.

Будучи впечатлительным человеком, Суинбёрн быстро реагировал на материалы английской периодики, представлявшие видение

восточного вопроса, причем его отношение к путям разрешения конфликта неоднократно менялось. Так, прочитав памфлеты журналиста и поэта Альфреда Остина «Ужас партии тори, или Вопрос дня» («Tory Horrors; or The Question of the Hour») и «Россия перед Европой» («Russia before Europe»), передававшие отвращение демократического общества к турецким формам правления, нуждавшимся в кардинальном реформировании, Суинбёрн в «Оде по случаю провозглашения Французской республики, 4 сентября 1870» («Ode on the Proclamation of the French Republic, September 4th, 1870») высказал мысль о необходимости установления независимости Болгарии. При этом основным препятствием на пути освобождения Балкан поэту, вслед за А.Остином, виделось вмешательство в этот процесс России, утверждавшей свою особую миссию в деле обретения независимости славянскими народами, тем самым склоняя симпатии европейцев на турецкую сторону. И здесь Суинбёрн вновь, как и при осмыслении польских событий, решительно разошелся в оценках с Т.Карлейлем, который, отмечая бесчинства турок, их жестокость по отношению к мирным людям, занял откровенно пророссийскую позицию; на стороне болгар были и симпатии Оскара Уайльда.

Под влиянием статьи известного юриста Фредерика Гаррисона «Крест и полумесяц» («Cross and Crescent»), в которой оккупация турками Балкан ставилась в один ряд с пребыванием русских в Польше, а немцев в Лотарингии, после чего сама возможность изгнания Турции из Европы воспринималась как невыгодное англичанам укрепление российских позиций, Суинбёрн написал 29 ноября – 5 декабря 1876 г. и уже в конце декабря того же года опубликовал памфлет «Заметка английского республиканца о московском крестовом походе» («Note of an English Republican on the Muscovite Crusade»), где, почти не упоминая ни болгар, ни турок, подверг нападкам надежность России, заявив, что добрым намерениям русского царя можно доверять не больше, чем крокодиловым слезам («have exactly as much reliance on the good intentions of a Czar as on the lachrymal gland of a crocodile»), и что русские монархи от Петра I до Александра II стали настоящим «домом Атрейдосов» («from Peter to Alexander, the Russian monarchs were a veritable 'House of Atreus'»), тем самым напомнив о герое греческой мифологии Атрее, убийце своих близких, на род которого было наложено проклятие. 8–11 декабря 1876 г. Суинбёрн написал «Балладу Болгарии» («The Ballad of Bulgarie», опубл. в 1893 г.), которую тщетно пытался опубликовать, даже присоединил ее в качестве приложения к памфлету. В ней рыцарь сэра Джон де Брайт собирался воевать с турками и искал себе союзников, один из которых Россия: *«And the Russian has all to gain; / Which I deeply regret should so*

happen – but yet / 'Tis true, though it gives me pain; / And methinks it were vulgar to cheat a poor Bulgar / With offers to help in vain» [16, p. 194] [*А русские все возьмут; / О чем я глубоко сожалею и что так и будет – но все же / Это правда, хотя это причиняет мне боль; / И мне думается, было пошло обманывать бедных болгар / Пустым предложением помочь*].

Мирный и отчасти теоретический характер республиканства Суинбёрна отчетливо просматривается в стихотворении «Белый царь», в высшей степени враждебном по отношению к России и вместе с тем наполненным патриотизмом, преданностью английской короне. В содержательном отношении произведение наполнено угрозами в адрес Александра II, которого, по мнению поэта, ждет незавидная судьба другого монарха, осмелившегося воевать с англичанами, – испанского короля Филиппа II, приведшего свою страну на исходе правления к обнищанию и почти полному банкротству. В этой связи Суинбёрну представлялась уместной параллель между современными ему событиями и историей гибели Непобедимой Армады Филиппа II во время англо-испанской войны: «...thou shalt know / <...> / ...thy crownless head lie low / By his of Spain who dared an English queen / With half a world to hearten him for fight, / Till the wind gave his warriors and their might / To shipwreck and the corpse-encumbered sea. / But thou, take heed, ere yet thy lips wax white, / Lest as it was with Philip so it be, / O white of name and red of hand, with thee» [18] [...ты должен знать / <...> / ...твоя голова без короны падет / Рядом с его из Испании, того, кто осмелился английскую королеву / И полмира вызывать на бой с ним, / Пока ветер не предал его воинов и мощь их / Кораблей гибели в переполненном трупами море. / Но ты, будь осторожен, прежде чем твои губы станут восковыми, белыми, / Как бы не было так, как с Филиппом было, / О, белый по имени и с красными руками, с тобой].

Суинбёрн вводит в свой сонет библейских персонажей – Гехази, слугу пророка Элиши, наказанного проказой за алчность, и Понтия Пилата, осудившего Христа на распятие («*Gehazi by the hue that chills thy cheek / And Pilate by the hue that sears thine hand / Whence all earth's waters cannot wash the brand / That signs thy soul a manslayer's though thou speak / All Christ, with lips most murderous and most meek – / Thou set thy foot where England's used to stand! / Thou reach thy rod forth over Indian land!*» [18] [*Гехази цветом, что охладит твою щеку, / И Пилат цветом, что обожжет твою руку, / Почему все воды земли не могут смыть печати позора, / Что отмечает твою душу человекоубийцы, хотя ты говоришь, как / Христос, устами самыми смертоносными и самыми кроткими – / Ты ступил туда, где Англия всегда стоит! / Ты протянул свой жезл к земле Индии!*]), после характеристики которых следуют оскорбительные оценки русского царя

и его деятельности, усиленные тропами речи – метафорами и сравнениями: «*Slave of the slaves that call thee lord, and weak / As their foul tongues who praise thee! son of them / Whose presence put the snows and stars to shame / In centuries dead and damned that reek below / Curse-consecrated, crowned with crime and flame, / To them that bare thee like them shalt thou go / Forth of man's life – a leper white as snow. / Call for clear water, wash thine hands, be clean, / Cry, What is truth? O Pilate...*» [18] [*Раб рабов, которые зовут тебя господином, и слабый, / Как грязные языки тех, кто восхваляет тебя! сын тех, / Чьего присутствия стыдятся снега и звезды / В веках прошедших и проклятых, что издают зловоние, / Освященный проклятием, коронованный преступлением и пламенем, / Для них, которые судят по себе, ты должен преступить / Человеческую жизнь – прокаженный, белый, как снег. / Потребуй чистой воды, вымой свои руки, очистишься, / Вскричи «В чем истина?» О, Пилат...]*].

Стихотворению предшествовало авторское разъяснение, помогавшее понять обстоятельства его создания: «В 1877 г. в английском журнале появился перевод дерзкого стихотворения, обращенного русским поэтом к императрице Индии... На него и отвечает автор. Ему казалось, что всего удобнее ответить на оскорбление Московита по адресу английского монарха англичанину, который в то же время является и республиканцем» (перевод Н.А. Васильева) [3, с. 135]*. Н.А. Васильев, первым из русских исследователей обративший внимание на сонет Суинбёрна, саркастически отмечал, что «это бряцание оружием со стороны республиканца и сторонника братства народов, да еще по поводу «болгарских ужасов», довольно забавно» [3, с. 135]. Исследователь высказал предположение, что Суинбёрн откликнулся на стихотворение И.С. Тургенева «Крóкет в Виндзоре», написанное 20 июля 1876 г. в связи с «болгарскими ужасами» и направленное против королевы Виктории, которой якобы привиделось, что в крокет играют головами болгар вместо шаров: «О ужас! Кровавой струею залит / Весь край королевской одежды! / “Велю это смыть! Я хочу позабыть! / На помощь, британские реки!” / “Нет, ваше величество! Вам уж не смыть / Той крови невинной вовеки!”» [19, с. 293].

В 1928 г. в статье М.П. Алексеева «Сибирская ссылка и английский поэт», ставшей, по справедливому указанию Л.М. Аринштейна, первой

* Ср.: «In an English magazine of 1877 there appeared a version of some insolent lines addressed by «A Russian Poet to the Empress of India». To these the first of the two following sonnets was designed to serve by way of counterblast. The writer will scarcely be suspected of royalism or imperialism; but it seemed to him that an insult levelled by Muscovite lips at the ruler of England might perhaps be less unfitly than unofficially resented by an Englishman who was also a republi-can» [18].

литературоведческой работой, поднявшей «вопрос о русской теме в английской литературе второй половины XIX века» [4, с. 70], была обоснована иная, нежели у Н.А. Васильева, точка зрения относительно того, на какое же произведение откликнулся Суинбёрн своим «Белым царем». Приводя фрагмент из письма И.С. Тургенева брату Николаю от 9 (21) декабря 1876 г., М.П. Алексеев особо акцентировал слова о том, что, несмотря тщетность попыток осуществить публикацию «Крóкета в Виндзоре» в газете «Новое время» и журнале «Вестник Европы», этому стихотворению суждено было «облететь всю Россию, быть читанным на вечерах у наследника — и переведенным на немецкий, французский, английский языки» [20, с. 31–32]. Вместе с тем первая его публикация на русском языке состоялась только через несколько лет, в № 3 «Слова» за 1881 г. [см.: 21, с. 135], что, в свою очередь, привело М.П. Алексеева к предположению, что «едва ли <...> это стихотворение могло быть помещено в английском журнале до напечатания в России» [5, с. 190]. Скорее всего, продолжал исследователь, Суинбёрн имел в виду написанное под влиянием англо-русских конфликтов в восточной политике стихотворение А.Н. Майкова «The Empress of India», увидевшее свет в «Русском вестнике» в мае 1877 г. Приведем полностью это небольшое произведение, не переиздававшееся в советское и постсоветское время: «Зовись — преемницей Пророка, / Зовись — избранницей богов, — / Не быть царицею Востока / Тебе в глазах его сынов! / Там живы древних лет вещанья, / Они, как бы из недр земли, / Сквозь вековые испытанья / В сердцах народов проросли... / Там верят искони завету, / Что вот — близка, близка заря, / И царство тьмы уступит свету, / Господству Белого Царя» [22, с. 255]. Как видим, в концовке у А.Н. Майкова, действительно, появляется значимый впоследствии для стихотворения Суинбёрна образ «белого царя», описание которого сопровождается указанием на его особую популярность в Азии.

Версия М.П. Алексеева в 1958 г. была поддержана И.М. Катарским при подготовке фрагмента о Суинбёрне для третьего тома «Истории английской литературы» [см.: 6, с. 32]. Однако разыскания последующих лет позволили установить интересные факты, позволяющие говорить о том, что гипотеза, высказанная М.П. Алексеевым, не является бесспорной. В 1967 г. Н.С. Никитиной был выявлен хранящийся в ИРЛИ экземпляр листовки с русским текстом «Крóкета в Виндзоре», отпечатанной, предположительно в конце сентября 1876 г., в Лейпциге в типографии болгарина В. Другулина [23, с. 149–153]. Вторым изданием «Крóкета в Виндзоре» на русском языке стала публикация в выходившей в Бухаресте болгарской газете «Стара планина» от 6 ноября 1876 г.

с редакционным предисловием, сообщавшим о вызванном стихотворением «большом шуме в европейской печати» [24, с. 740]. В том же 1876 г. были предприняты переводы тургеневского произведения на европейские языки: 3 сентября 1876 г. в «Le XIX-e Siècle» увидел свет подстрочный прозаический перевод на французский, перепечатанный вскоре «Le Figaro» и другими изданиями и ставший основой для первой английской интерпретации, выполненной жившим в ту пору в Париже американским писателем Генри Джеймсом; первоначально предназначавшийся для лондонской газеты «Daily News» перевод был, однако, из-за отказа редакции впервые напечатан в США – в еженедельнике «The Nation» от 5 октября 1876 г. [см.: 25, с. 122–123]. Согласно сообщению И.С. Тургенева в письме к Е.А. Черкасской от 9 (21) ноября 1876 г. к этому времени появились и другие переводы «Крóкета в Виндзоре» на английский, выполненные А.Д. Баратынской («очень верен и хорош» [26, с. 349]) и В.П. Орловым-Давыдовым («is quite the contrary <совсем наоборот>» [26, с. 349]), причем первый из них неоднократно публиковался – в 1878 и 1882 гг. в Германии [см.: 27, с. 305–309], в 1909 г. – в Англии [см.: 28, р. 94]. В свете всех этих обстоятельств оправданно говорить скорее о возмущении Суинбёрна «Крóкетом в Виндзоре», нежели практически неизвестным в обществе «The Empress of India» А.Н. Майкова.

Ответ Суинбёрна И.С. Тургеневу, задевшему его патристические чувства, стал частью цикла, включавшего еще два сонета – «Рицпа» («Rizpah», 1877) и «Лайошу Кошуту» («To Louis Kossuth», 1877) и впервые полностью опубликованного в 1878 г. в «Glasgo University Magazine». Сонет «Рицпа» являлся выпадом против России, представленным от лица поправленной ею Польши. Суинбёрн проводил аналогию между этой страной и библейской героиней Рицпой, чьи сыновья были отданы Давидом на смерть гаваонитянам; Рицпа оплакивала сыновей и охраняла их тела от птиц и зверей, пока Давид не разрешил захоронить их: «How many sons, how many generations, / For how long years hast thou bewept, and known / Nor end of torment nor surcease of moan, / *Rachel or Rizpah*, wofullest of nations» [29] [Сколько сынов, сколько поколений, / Сколько долгих лет ты оплакивала и не знала / Ни конца мучениям, ни прекращения стонов, / *Рейчел или Рицпа*, самая горестная из стран]. Не отрицая причастности Англии к судьбе Польши, Суинбёрн надеялся на то, что она сможет противостоять России: «Thou wast our warrior once; thy sons long dead / Against a foe less foul than this made head, / *Poland*, in years that sound and shine afar, / Ere the east beheld in thy bright sword-blade's stead / The rotten corpse-light of the Russian star / That lights towards hell his bondslaves and their Czar» [29] [Ты была нашим воином когда-то; твои сыны давно погибли / В борьбе с врагом

менее подлым, чем этот добившийся успеха глава, / *Польша*, в годы, которые звучат и светят далеко, / Скорее восток увидит в непоколебимости твоего блестящего клинка / Страшный трупный свет русской звезды, / Что освещает дорогу в ад для его рабов и их Царя].

Сонет «Лайошу Кошуту» был написан Суинбёрном после прочтения статьи Л. Кошута «Русская агрессия, оказывающая особое влияние на Австро-Венгрию и Турцию» («Russian Aggression, as especially affecting Austro-Hungary and Turkey») в «Contemporary Review» в декабре 1877 г. Венгерский патриот Л. Кошут, живший в Турции, Англии и Италии после вторжения в восставшую против австрийского господства Венгрию русского экспедиционного корпуса И.Ф. Паскевича и падения революционного правительства в 1849 г., всегда был героем для английского поэта: «Not for past days and great deeds past alone, / *Kossuth*, we praise thee as our *Landor* praised, / But that now too we know thy voice upraised, / Thy voice, the trumpet of the truth of God, / Thine hand, the thunder-bearer's, raised to smite / As with heaven's lightning for a sword and rod / Men's heads abased before the Muscovite» [30] [Не за прошлые времена и давно канувшие в Лету великие дела, / *Кошут*, мы превозносим тебя, как наш *Лендор* восхвалял, / Но также мы знаем теперь, что твой голос возвысился, / Твой голос, труба истины Бога, / Твоя рука громовержца поднялась, чтобы сокрушить, / Как бы с небесной молнией вместо меча и жезла, / Людские головы, преклоненные перед москвитами]. Упомянутый в сонете английский писатель Уолтер Севедж Лендор также был непримиримым врагом России, выступал в своем творчестве против Николая I и оказал в этом плане существенное влияние на Суинбёрна, считавшего себя его последователем. Несмотря на некоторый роялизм Суинбёрна, проявившийся в этих сонетах, русская общественность оценила его поэтический дар и страстно-романтический протест против тирании (см., в частности, упоминавшееся ранее суждение Н.Г. Чернышевского в письме к младшему сыну Михаилу от 25 апреля 1877 г.; [7, с. 48–49]).

Стихотворение «Спуск Ливадии», написанное 30 сентября 1880 г. и впервые опубликованное в декабре того же года в сборнике «Опыты песен», проникнуто ненавистью к российской политической системе. Оно включает в себя три тематически взаимосвязанных сонета, созданных Суинбёрном по случаю спуска на воду 7 июля 1880 г. построенной на верфи в Глазго по заказу царя Александра II новой роскошной яхты «Ливадия» — на тот момент самого большого пассажирского судна в мире. На борту огромного корабля находился дворец в стиле арабских ночей, что крайне возмутило английского поэта. К своему произведению он избрал сразу два эпиграфа — из «Эподов» Горация (пятой книги его од)

и из ранней поэмы Дж. Мильтона «Люсидас» («*Lycidas*») – связанных единым мотивом мрачного пророчества: «*Malâ soluta navis exit alite. Hor.*» [31] [Идет, с дурным, корабль, отчалив знаменьем. Гораций]; «*Rigged with curses dark. Milton*» [31] [Оснащен мрачными проклятиями. Милтон]. Русские переводчики А.Б. Гатов [8, с. 56–57] и Г.Е. Бен [9, с. 31–32], обратившиеся к осмыслению стихотворения Суинбёрна в 1930 и 1977 гг., опустили эпиграфы английского оригинала. Г.Е. Бен строго сохранил сонетную форму, тогда как у А.Б. Гатова только первый из трех сонетов состоял из четырнадцати стихов, второй же и третий – из пятнадцати.

Мрачные пророчества Суинбёрна в полной мере оправдались. Уже по пути из Глазго к Черному морю «Ливадия» у берегов Португалии попала в шторм и чуть было не затонула, причем выявились существенные изъяны в ее строении. С сентября 1880 г. «Ливадия» находилась в Севастополе, однако Александр II постоянно откладывал свое первое путешествие на ней, которое так и не состоялось вследствие его гибели 1 марта 1881 г. в результате покушения. Единственное путешествие «Ливадии» по Черному морю – из Ялты в Батуми и обратно – в июне 1881 г., затеянное для развлечения великих князей Константина и Михаила, обнаружило проблемы, ставившие под сомнение возможности ее дальнейшей эксплуатации. Новый царь Александр III приказал снять с яхты все роскошное оснащение, что и было сделано в августе 1881 г.; она была переоборудована в баржу для перевозки угля по Черному морю. В таком качестве бывшая «Ливадия» и существовала вплоть до 1927 г., когда была разобрана на металлолом.

Представляя богатое убранство судна, Суинбёрн использовал повтор слова *gold*, синонимичные глаголы *glance* и *gleam*, а также сравнения просторных зал яхты с небом при закате и восходе: «*Gold, and fair marbles, and again more gold, / And space of halls afloat that glance and gleam / Like the green heights of sunset heaven, or seem / The golden steeps of sun rise red and cold*» [31] [Золото и светлый мрамор, и снова золото, / И просторные залы на воде, что сверкают и блестят, / Как зеленая высь небес на закате, или кажутся / Золотым небесным сводом красной и холодной зари]. А.Б. Гатов и Г.Е. Бен сохранили по одному сравнению, несколько ослабив существенное для английского оригинала впечатление излишней, чрезмерной роскоши: «Все мрамор, золото и блеск со всех сторон. / Просторны палубы. Горят, сверкают залы, / Как неба прозелень, закат венчая алый» (А.Б. Гатов; [8, с. 56]); «В сиянье солнца терем золотой / Блестит над белоснежными бортами, / Как багровеет зорь холодных пламя / Над мертвою, замершею землей» (Г.Е. Бен; [9, с. 31]). Суинбёрн видел во всей этой красоте адский подневольный труд людей, в связи с чем упоминал

о проклятиях, ненависти, бедах («*The cordage woven of curses, and the decks / With mortal hate and mortal peril raven*» [31] [*Снасти, сотканые из проклятий, и палубы / Ужасной ненавистью и ужасными бедами вымощенные*]); у Г.Е. Бена эта мысль передана предельно близко оригиналу («*Из ненависти сотканые снасти / И корпус, возведенный из нужды*» [9, с. 31]), у А.Б. Гатова – несколько смягчена, дополнена сравнением порыва снастей со стоном: «*...Как стон, / Порыв снастей и вопль проклятий, в них стесненный, / Встает над палубой, отчаяньем мощеной*» [8, с. 56].

При воссоздании суинбёрновских проклятий роскошному царскому кораблю переводчики позволили себе импровизацию – А.Б. Гатов привнес образ акулы, Г.Е. Бен – морской соли, ср.: «*All curses be about her, and all ill / Go with her; heaven be dark above her way, / The gulf beneath her glad and sure of prey*» [31] [Все проклятия да пребудут с ней, и все зло / Пускай сопровождает ее; небеса пусть будут темны на ее пути, / Воды под ней рады и уверенны в добыче] – «Ей все проклятия, ей все удары зла! / Чтоб ночь ей сумраком дорогу затянула! / Добыче радуясь, раскрыла рот *акула*. / Не избежать конца, куда б она ни шла» (А.Б. Гатов; [8, с. 57]) – «*Пускай в свободных водах океана / Тебя настигнет праведная месть: / Пусть соль сумеет корпус твой разесть, / Пусть на пути поднимутся туманы, / И пусть в себя впитают ураганы / Всю злость царей...*» (Г.Е. Бен; [9, с. 31]). Также обращают на себя внимание фигуры речи, использованные в русских прочтениях, – риторические восклицания в переводе А.Б. Гатова, анафорическое *пускай/пусть* в переводе Г.Е. Бена.

Умысел ветров, насылавшихся в проклятиях на «Ливадию», Суинбёрн сопоставлял с коварной сутью самих русских монархов, души которых живут убийствами, а уста – ложью, улыбками и молитвами («*The winds of heaven have all one evil will / Conspirant even as hearts of kings to slay / With mouths of kings to lie and smile and pray*» [31] [У всех ветров небес пусть будет одно злое желание / Умышленное, *как у душ царей убивать, / Уст царей лгать и улыбаться и молить*]). Передавая суинбёрновский замысел, А.Б. Гатов сохранил сравнение, однако при этом в существенной мере утратил отчетливость мысли («И ветры в небесах собрались без числа / С одним желанием – убийства и разгула, / *Как слет монархов*, смех, молитвы, ложь и дула» [8, с. 57]; у Г.Е. Бена мысль, напротив, воссоздана максимально ясно, однако многие нюансы описания опущены: «И пусть в себя впитают ураганы / Всю злость царей, чьих черных дел не счесть, / На чьих устах – молитва, ложь и лесь» [9, с. 31].

Представляя образ русского царя, Суинбёрн пытался показать обширность его мрачной империи, пронизанной ужасами *ядовитого холода*: «*And chiefliest <mouths> his whose wintrier breath makes chill page / With*

more than winter's and more poisonous cold / *The horror of his kingdom toward the north, / The deserts of his kingdom toward the east*» [31] [И самые главные <уста> его, чье более холодное дыхание замораживает / Более крепким, чем зимой, и более ядовитым холодом / *Ужас его царства на севере, / Пустыни его царства на востоке*]. В этой связи оправданным представляется употребление Г.Е. Бенном оборота «от... до...» вместо параллельных синтаксических конструкций оригинала: «И первым делом злость того тирана, / Который заморозил всю страну / Своим дыханьем смрадным и студеным – / *От тундр, застывших в ледяном плену, / До гордых гор под солнцем полуденным*» [9, с. 31–32]; ср. с некоторой хаотичностью в воссоздании деталей суинбёрновского описания А.Б. Гатовым: «И северный – меж них. Зима клубит, бела, / Из уст его – мороз жесток и ядовит. / И царство в ужасе, в безумьи одиноком. / Он дышит снежную пустыней и востоком» [8, с. 57].

Суинбёрн использовал подхват и обыграл слова, однокоренные и семантически близкие лексеме *sum* (*сумма, суть, итог, суммировать, резюмировать, подводить итог*): «...*till all have ceased: / Till all have ceased for ever, and the sum / Be summed of all the sumless curses told / Out on his head by all dark seasons rolled / Over its cursed and crowned existence...*» [31] [...*пока все не закончится: / Пока все не закончится* навсегда, и *итог / Будет подведен* всем несчетным сказанным проклятиям / На его голову всеми мрачными временами, прокатившимися / По его проклятому и коронованному существу...]. Из двух русских переводчиков подхват Суинбёрна сохранил только Г.Е. Бен, тогда как А.Б. Гатов сконцентрировал описание вокруг привнесенного им оригинального сравнения силы времени с рекой, сметающей прочь плотины: «...пока ты не пойдешь ко дну – / *Пойдешь ко дну*, вконец отягощенный / Проклятьями несчетных горьких лет, / Которые обрушат свой кастет / Над проклятой кровавою короной» (Г.Е. Бен; [9, с. 32]); «Наступит этот срок, мученья всех времен, / Всех лет отчаянья сойдутся воедино, / Чтоб рухнуть, *как река сметает прочь плотины*, / И он тогда падет и опрокинет трон» (А.Б. Гатов; [8, с. 57]).

В концовке «Спуска Ливадии» Суинбёрн вновь характеризовал русского царя как лишённого эмоций – немного, слепого и сурового, подобно *снегам севера* – и ядовитого, будто змея: «...*dumb / And blind and stark as though the snows made numb / All sense within it, and all conscience cold, / That hangs round hearts of less imperial mould / Like a snake feeding till their doomsday come. / O heart fast bound of frozen poison...*» [31] [...немому / И слепому и суровому, *как если бы от снегов онемели / Все чувства внутри*, и вся совесть холодна, / Что обвила сердца менее

величественной массы, / *Как змея*, которая ест, пока их Судный день не настанет. / О сердце крепко схваченное замерзшим ядом...]. В переводе А.Б. Гатова сделана попытка противопоставить внешний облик улыбчивого белокурого царя и его внутренний мир, его *холодную* совесть, подобную *большой льдине*: «Улыбчив, белокур, но с мертвой сердцевиной / В оцепенении, *как белый снег равнины*, / С душой, которой чужд изгнанья хриплый стон. / И совесть, сжатая в *крутом кольце змеином*, / Тупа и холодна, *точно большая льдина*. / О, сердце ледяное, ты ядами полно!» [8, с. 57]; в прочтении Г.Е. Бена использованы оригинальные сравнения героя с *занесенным снегами трупом* и с тем *бредом*, что навсегда сгинет в Судный день, причем само описание построено с помощью параллельных конструкций: «<корона> *Того, кто* нем и слеп, *как занесенный / Снегами труп*, — *того, в ком чести нет*, — / *Того, кто* сгинет в Судный день, *как бред*, / Когда народ восстанет пробужденный» [9, с. 32].

Перевод последних стихов «Спуска Ливадии» («...be / All nature's as all true men's hearts to thee, / A two-edged sword of judgment; hope be far / And fear at hand for pilot oversea / With death for compass and despair for star, / And the white foam a shroud for the White Czar» [31] [...пусть будут / Всей природы, как и всех истинных людей, души тебе / Обоюдоострым мечом правосудия; надежда пусть будет далеко, / А страх — рядом, / Смерть — компасом и отчаянье — звездой, / А белая пена — саваном для Белого Царя]) усилен Г.Е. Беном посредством анафоры: «*Пусть* гнев людской разгневает моря, / *Пусть* за штурвалом страх стоит бессменно, / *Пусть*, путеводною звездой горя, / В пути тебя ведет огонь геенны / К твоей судьбе; а клочья белой пены / *Пусть* саван шьют для белого царя» [9, с. 32]. У А.Б. Гатова неточное понимание отдельных деталей привело к их неверному прочтению; в частности, если у Суинбёрна смерть *будет компасом*, а отчаянье *будет звездой* (т.е. смерть и отчаяние выступят проводниками в судьбе царя), то у его русского переводчика — «смерть *вместо компаса*, — да радуется дно», ср.: «Природы и людей сердца уже давно / Готовят меч тебе, меч правосудья смелый. / Смерть вместо компаса, — да радуется дно! — / Ей просто, ей легко рукою взбить умелой / Для белого царя на саван пены белой» [8, с. 57]. Последние стихи «Спуска Ливадии» в 1937 г. также были подстрочно переведены Ф.П. Шиллером при написании им «Истории западноевропейской литературы нового времени»: «Надежда да будет далека от него, / Да будет страх, сопровождающий его, его единственным лощманом, / Отчаянье — звездой, / Его компасом — смерть, / Белая пена — саваном белого царя» [11, с. 159].

Сонет Суинбёрна «Dysthanatos» (14 марта 1881 г.) был впервые опубликован в сборнике «Тристрам из Лайонесс и другие стихотворения»

в 1882 г., т.е. через год после события, по поводу которого он написан, – гибели Александра II в результате покушения 1 (13) марта 1881 г. В названии произведения – греческое слово, обозначающее одновременно «испытывающий мучительную смерть» и «вызывающий мучительную смерть». Эпиграф к нему был заимствован из «Сатир» Ювенала (X, 112–113): «Ad generem Cereris sine cæde et vulnere pauci Descendunt reges, aut sicca morte tyranny» [Не многие тираны умирают своею смертью и без ран и убийств]. В этом сонете Суинбёрн размышлял о заслуженной смерти монарха-тирана: «By no dry death another king goes down / The way of kings...» [32] [Не бескровной смертью еще один монарх уходит / Дорогой королей...]. Поэт вспоминал польский и восточный вопросы как основу неприятия личности русского царя английским обществом: «The name writ red on Polish earth, the star / That was to outshine our England's in the far / East heaven of empire – where is one that saith / Proud words now, prophesying of this White Czar? / “In bloodless pangs few kings yield up their breath, / Few tyrants perish by no violent death”» [32] [Это имя стало красным на польской земле, эта звезда, / Которая должна была стать ярче нашей английской на небе дальнего / Востока империи – где тот, кто говорит / Гордые слова теперь, пророча Белого Царя? / “В бескровных муках немногие короли испускают дух, / Немногие тираны умирают ненасильственной смертью”].

Через год после написания «Dyathanatos» Суинбёрну представилась возможность дополнить прежний сонет неожиданным сонетом-эквивалентом «Euonymos» (8 марта 1882 г., опубл. в 1882 г. в том же сборнике). 2 марта 1882 г. на жизнь королевы Виктории было совершено последнее из огромного числа покушений. Греческое название «Dyathanatos» подразумевает человека с хорошим или славным именем или правильно названного, ибо королева Виктория (лат. – *победа*) победила («emerged victorious») смерть. В этом сонете поэт противопоставляет двух монархов – королеву Викторию и русского царя Александра II – и их страны, ср.: «A year ago red wrath and keen despair / Spake, and the sole word from their darkness sent / Laid low the lord not all omnipotent / Who stood most like a god of all that were / As gods for pride of power, till fire and air / Made earth of all his godhead...» [33] [Год назад кровавая ярость и обостренное отчаяние / Говорило, и единственное слово из своей тьмы посылало / Поверженному властителю совсем не всемогущему, / Который стоял как бог всего, что было, / Подобный богам, гордым силой, пока огонь и ветер / Не сравняли с землей всю его божественность...] и «But when the calm crowned head that all revere / For valour higher than that which casts our fear, / Since fear came near it never, comes near death, / Blind murder cowers before it, knowing that here / No braver soul drew

bright and queenly breath / Since England wept upon Elizabeth» [33] [Но когда невозмутимая коронованная особа, которую все почитают, / За бесстрашие выше, чем то, что создает наш страх, / Ибо страха никогда не испытывала, встречается со смертью, / Слепой убийца отступает, зная, что / Не было храбрее души, дышащей чисто и подобающее королеве / С тех пор, как Англия оплакивала Элизабет].

Несколькими неделями ранее, 23 января 1882 г., под впечатлением от появившихся в печати сообщений о массовости, которую обрело насилие над евреями в западных и южных местностях Российской империи после вступления на престол Александра III, Суинбёрн создал сонет «По поводу преследования евреев русскими» («On the Russian Persecution of the Jews»), вскоре напечатанный в «Daily Telegraph». На Западе вызвали озабоченность безучастность русской полиции, войск и местных властей, нередко полностью дистанцировавшихся от событий, а также крайняя лояльность судов к погромщикам, изредка привлекавшимся к ответственности. Возникали подозрения, что волна еврейских погромов инспирирована самим Александром III и его приближенными как своеобразная месть за убийство Александра II, причем эти подозрения постепенно получали все большее фактическое обоснование. В сонете «По поводу преследования евреев русскими» Суинбёрн обвинял Александра III в организации гонений на евреев, особо акцентируя, что погромщики, благодаря поддержке русских властей и церкви, считали себя истинными христианами, борцами за православную веру. Сонет был построен в форме обращения к «сыну человеческого», который, погибнув на кресте, и представить себе не мог, что с его именем на устах вероломные люди будут совершать зверства: «O son of man, by lying tongues adored, / By slaughterous hands of slaves with feet red-shod / In carnage deep as ever Christian trod / Profaned with prayer and sacrifice abhorred / And incense from the trembling tyrant's horde, / Brute worshippers of wielders of the rod, / Most murderous even of all that call thee God, / Most treacherous even that ever called thee Lord» [34] [О человеческий сын, лгущими языками почитаемый, / Смертоносными руками рабов, разрушающими ногами / В кровавой резне, такой, в которую христианин никогда не вступал, / Осквернили молитву и презрели жертвоприношения / И фимиам от трепещущего полчища тирана, / Жестокие почитатели обладающего жезлом, / Самые кровожадные из всех, что зовут тебя Богом, / Самые вероломные из тех, которые называли тебя господином]. В переводе Г.Е. Бена «На еврейские погромы в России», впервые опубликованном в 2003 г., оказалось утраченным непосредственное соотношение погромщиков, как *полчища тирана, жестоких почитателей*

обладающего жезлом, с Александром III; для переводчика было более важным подчеркнуть псевдодуховность тех, кто, считая себя истинно верующими православными людьми, встал на путь антисемитизма: «О ты, сын человеческий, когда / Обожествляют лживые уста / Тебя, еще не снятого с креста, / Простершись пред тобою без стыда, / И в дымке фимиама навсегда / Твоя святая скрыта нагота, / А тем, кто славит Господа Христа, / Нажиться помогла твоя беда, / И, зло свершая именем твоим, / Они твердят, как ими ты любим» [10, с. 85]. Заключительная мысль английского сонета выражена в обращенном к Богу риторическом вопросе, который Г.Е. Бен трансформировал в *три* риторических вопроса, отказавшись от значимого, но при этом достаточно сложного для восприятия в данном контексте библейского образа *гадаринских свиней* (легиона свиней, в которых Иисус вселил бесов), ср.: «If thou see this, or hear these hounds of thine / Run ravening as the Gadarean swine, / Say, was not this thy Passion to foreknow / In death's worst hour the works of Christian men?» (А.-Ch. Swinburne; [34]) [Если ты видишь это, или слышишь, как твои псы / Бегут неистово, как гадаринские свиньи <легион свиней, в которых Иисус вселил бесов>, / Скажи, не твое ли то было желание знать наперед / В самый ужасный смертный час о делах христиан?] — «Ты видишь ли, что клятвы их — обман? / Так ведаешь ли ты, кого ты спас? / Иль не провидел ты в свой смертный час / Кровавых преступлений христиан?» (Г.Е. Бен; [10, с. 85]).

Возможность появления в конце XIX в. новых антибританских союзов, в частности, союза между Россией и Германией, тревожила Суинбёрна. В одном из фрагментов оды «Слово стране» («A Word for the Country», осень 1884 г.) он вновь противопоставлял английскую свободу и русскую зависимость, критиковал политику насилия: «'But we know, we believe it, we see it, / Force only has power upon earth.' / So be it! and ever so be it / For souls that are bestial by birth! / Let Prussian with Russian / Exchange the kiss of slaves: / But sea-folk are free-folk / By grace of winds and waves» [35] [«Но мы знаем, мы верим в это, мы видим это, / Сила только имеет власть на земле». / Да будет так! да будет так всегда / Для душ, что звери от рождения! / Пусть пруссы и русские / Обменяются поцелуями рабов: / Но морской народ — свободный народ / По милости ветров и волн].

О необходимости для Британии вспомнить свое бывшее морское величие и восстановить прежнюю решимость в борьбе против врагов — Франции, России и Пруссии — Суинбёрн также писал в «Слове флоту» («A Word for the Navy», 1885), впервые опубликованном в 1887 г. в подготовленном Эстеллой Давенпорт Адамс сборнике «Морские песни и речные стихи от Чосера до Теннисона» («Sea Song and River Rhyme

from Chaucer to Tennyson»): «Smooth France, as a serpent for rancour, / Dark Muscovy, girded with guile, / Lay wait for thee riding at anchor / On waters that whisper and smile. / They deem thee or dream thee / Less living now than dead, / Deep sunken and drunken / With sleep whence fear has fled» [цит. по изд. 1890 г.: 36, р. IX] [Скользкая Франция, как змея с затаенной злобой, / Темная Московия, наделенная вероломством, / Устроили засаду для тебя, стоящей на якоре / На водах, что шепчут и смеются. / Они считают, что ты, или мечтают, что ты / Менее жива сейчас, чем мертва, / Глубоко погруженная и захмелевшая / От сна, когда страх исчез]. В позднейшей (окончательной) редакции стихотворения первые два стиха процитированного фрагмента были изменены в угоду политическим обстоятельствам (вместо Франции упоминалась Германия): «Dark Muscovy, reptile in rancor, / Base Germany, blatant in guile» [37] [Темная Московия, пресмыкающееся в затаенной злобе, / Низменная Германия, кричащая в вероломстве]. Это тем более примечательно, что, по наблюдению П. Ваддингтона, в ранней редакции этих стихов Московия не упоминалась вовсе, зато были названы одновременно и Франция, и Германия: «Smooth France, as a serpent for rancour, / Strong Germany, girded with guile» [см.: 1, р. 207] [Скользкая Франция, как змея с затаенной злобой, / Сильная Германия, наделенная вероломством].

В тексте «Слова флоту» есть и еще одно упоминание о России как стране *не верной и не преданной*, а потому вряд ли достойной любви, особенно в сравнении с Англией с ее *королевским прошлым*: «Sleep thou: for thy past was so royal, / Love hardly would bid thee take heed / Were Russia not faithful and loyal / Nor Germany guiltless of greed. / No nation, in station / Of story less than thou, / Re-risen from prison, / Can stand against thee now» [37] [Спи ты: ибо твое прошлое было таким королевским, / Любовь вряд ли пренебрежет тобой, учитывая, что / Россия не верна и не преданна, / А Германия не лишена жадности. / Ни одна страна, на этапах / Истории, меньше, чем ты, / Восставшая из тюрьмы, / Может выстоять против тебя сейчас].

Русско-турецкая война, Сан-Стефанский мирный договор от 3 марта 1878 г., обретение независимости Болгарией, принятие 16 апреля 1879 г. Тырновской конституции, провозгласившей основные демократические права и свободы, и последовавшее затем избрание на княжество двадцатидвухлетнего племянника Александра II принца Гессен-Дармштадского Александра Баттенберга, в силу неопытности с большим трудом лавировавшего между интересами различных группировок болгарской элиты и политическими требованиями России, Германии и Австро-Венгрии, — все это приковывало внимание Суинбёрна, интересовавшегося международной политикой. Дальнейшие события болгарской жизни — попытка

князя Александра, опершись на Россию, приостановить действие Тырновской конституции в пользу авторитарного правления, предпринятая в 1881 г.; недовольство населения контрреформами и деятельностью в Болгарии русских офицеров, возглавлявших Правительство, министерство внутренних дел, военное министерство; разрыв Александра с Россией и восстановление Тырновской конституции в 1883 г.; сближение Александра с Англией после свадьбы его брата и дочери английской королевы; организованный русскими военный переворот в Болгарии, приведший в августе 1886 г. сначала к низвержению Александра, а затем и к его отречению от болгарского княжества — стали основой для цикла из четырех произведений Суинбёрна, не опубликованного при его жизни.

В сонете «Русский и болгарин» («The Russ and the Bulgar», 23 августа 1886 г.), открывавшем цикл, английский поэт ассоциировал вероломство России с коварством змеи: «Again the race for whom all wrongs spells right, / The seed of servile treason, rears as red / As ever yet it rose the serpent's head / Whose hiss proclaims the present Muscovite. / And that foul tribe, misborn of noisome night, / Whose worldwide shame is shameful to be said, / Whose name a nameless byword, seek the bed / Whose warmth still woos it toward the serpent's bite» [16, p. 209–210] [Снова раса, для которой все плохое означает правильное, / Семя рабского предательства прорастает такое же кровавое, как / Всегда, она подняла змеиную голову, / Чье шипение возвещает нынешнего москвитя. / И это подлое племя, по ошибке порожденное мерзкой ночью, / Чей позор во всем мире постыден, чтобы говорить о нем, / Чье имя — безымянное словцо, ищет постели, / Тепло которой притягивает змею для укуса]. Александр Баттенберг был назван Суинбёрном *коронованным героем, преклоняющимся перед рабами* («the hero crowned who bade the slaves»).

26 августа 1886 г. Суинбёрн написал сонет «Русский и француз» («The Russ and the Frenchman»), в котором, обходя прямое упоминание болгарской темы, обрушивал всю силу гнева на Францию, которая, как *сука за медведем* («a bitch behind a bear»), семенит, пресмыкаясь, за Россией. Своим резким нападкам Суинбёрн предпослал традиционный для него эпиграф-прорицание, взятый в этот раз из поэмы А. Теннисона «Мод»: «Yet God's just wrath shall be wreaked on a giant liar» [Все же справедливая божья кара падет на титана-лжеца]. Несмотря на то, что центральным в суинбёрновском сонете был образ Франции, обусловленный ее позицией в период болгарского кризиса («And France our friend, the friend of truth & right, / The friend of man, so late deject & dead / In shame, now full of insolence & bread, / Roars rapture, yells derision, screams for spite. / Imperial Caesar, bite but though heel / Of England, France, a fangless viper, licks / With

tongue republican the foot that kicks / At honour, shod with iron fraud & steel. / France, the whipped hound, yelps, cowering like a hare, / At Russia's heel – a bitch behind a bear» [16, p. 210] [И Франция наш друг, друг истины и права, / Друг человека, так запоздало подавлена и убита / Позором, теперь полна презрения и в выгодном положении, / Ревет в экстазе, вопит с насмешкой, визжит со злобы. / Царственный Император кусает, но только пятку / Англии, Францию, гадюка без ядовитых зубов лижет / Языком ногу республиканца, который отшвыривает ее / С честью, обутый в притворство из железа и стали. / Франция, выпоротая собака, скулит, прячась как заяц, / У ноги России – сука за медведем]), в данном контексте, несомненно, интересен и образ России как *медведя*, ставший общим местом в антироссийски настроенной западной литературе [см., напр.: 38; 39; 40].

Сонет «Два врага» («The Two Enemies»), также созданный в 1886 г., может восприниматься как вариация Суинбёрна на тему двух более ранних произведений. Яркие сопоставления России с *неугомонным петухом*, а также с неким вероломцем, обладающим *медвежьей хваткой* и *укусом гадюки*, а также нарочито сниженная лексика были призваны подчеркнуть опасность франко-русского союза для Англии, которая, однако, по мнению поэта, способна воспрянуть в своей силе и выказать презрение ко всему происходящему: «False France, yet writhing from the whip, aglow / With poisonous hate & impotence of guile, / Shoots froth at England, seeing her pass & smile / To hear the restless *cock* whose plumes lie low, / Who sees no dawn of Gallic sunrise, crow / Forlorn defiance, vain & void & vile / As even her plighted friendship, found erewhile / More perilous than her threatenings when a foe. / She crawls & spits & hisses, hearkening still: / If haply hate may have her ravenous will / And Gaul win comfort of the Muscovite / Who slinks on southwards, lying and slaying; but we, / If aught of all that once was England be, / May mock the *bear's* grip & the *viper's* bite» [16, p. 211] [Вероломная Франция, все еще корчащаяся под кнутом, покрасневшая / От ядовитой ненависти и бессилия коварства, / Брызжет слюной на Англию, видя как она держится и смеется / И слышит, как неугомонный *петух*, чьи перья облетели, / Который не видит зари восхода солнца в Галлии, кричит / С жалким вызовом, тщетно и впустую и мерзко, / Как будто ее обещанная дружба прежде / Более опасна, чем ее угрозы в качестве врага. / Она пресмыкается и плюется и шипит, прислушиваясь все же: / А вдруг в ненависти заговорит ее алчность, / И галл завоюет поддержку москвиты, / Который крадется на юг, лжет и убивает; но мы, / Если есть то немногое, чем когда-то была Англия, / Можем усмехнуться *медвежьей* хватке и укусу *гадюки*].

В заключительном произведении цикла – стихотворении «Руссо-Галлия» («Russo-Gallia», 12 марта 1887 г.), изначально также задуманном в сонетной форме, но постепенно разросшемся с четырнадцати до двадцати восьми стихов, – основным стал мотив садистски жестокой порки, использовавшейся в России в качестве одного из видов наказания: «Falsehood, thy name is France! The land so late / A hound at heel, with neck that loved the cord (strumpet & servant of a leprous lord), / A slave with stripes & kisses flushed and scored (by thieves & murders whipped & whored), / Now grunts and grovels at the Russian gate, / And spits at England all a harlot's hate» [16, p. 212] [Ложь, твое имя – Франция! Страна так недавно / Собака у ноги, шея которой обожает веревку (проститутка и слуга прокаженного господина), / Раба с шрамами и поцелуями красными и неровными (ворами и убийцами выпоротая и развращенная), / Теперь хрипит и пресмыкается у русских ворот, / И плюет на Англию с ненавистью проститутки]. Франция предстает у Суинбёрна *лживой проституткой* («false prostitute»), прильнувшей к *царственной ноге* («imperial foot») жестокой России и потакающей ее имперским амбициям: «False prostitute, still flagrant from the whip / <...> / The imperial foot of Russia lures thy lip; / A lustier liar subdues thy servile pride» [16, p. 212] [Лживая проститутка, все еще кричащая от кнута / <...> / Царственная нога России привлекает твои губы; / Более сильный лжец подчиняет твою подобострастную гордость]. Воссоздав страшную картину танца смерти, в котором соединились *прекрасная Франция* («fine France») и *подлая Россия* («reptile Russia»), осознавшие единство своих интересов на Балканах («Bulgaria treads down treason, & is free; / Fine France & reptile Russia join the dance, / The dance of death, whose masquers prowl and prance / And howl for hate of life that must not be» [16, p. 212] [Болгария отказалась от предательства и свободна; / Прекрасная Франция и подлая Россия соединяются в танце, / Танце смерти, участники бала-маскарада шныряют и скачут / И воют от ненависти к жизни, которой не должно быть]), Суинбёрн в финале еще раз упрекнул Францию за неверный выбор политического союзника: «...The enfranchised slave / That snarls, but, snarling, hardly snaps or bites, / At England's heel, & licks the Muscovite's» [...Освобожденная раба, / Которая огрызается, но, огрызаясь, едва хватает и кусает / Ногу Англии, и лижет ногу москвиты]. Первоначальная редакция концовки, напоминавшая о Наполеоне, о его войне с Россией в 1812 г. («The tongue that licked Napoleon's footsole white / Beslavers now the ranker Muscovite / With love more loathsome than a leper's hide» [Язык, что лизал белые подошвы Наполеона, / Грубо льстит теперь рядовому москвиту / С любовью омерзительнее, чем кожа прокаженного]), была, по наблюдению

П. Ваддингтона, вычеркнута, как не в полной мере соответствующая актуальным политическим реалиям [см.: 1, р. 211].

Апологией ненависти Суинбёрна к российской политической системе стала созданная им в июле 1890 г. ода «Россия», в которой он с гневной страстностью и силой заклеил позор сибирской каторги и ссылки как формы борьбы русского правительства с революционным движением. Поводом к созданию оды стала статья Эмилия Диллона — уроженца Дублина, англо-русского ориенталиста и журналиста, жившего в Петербурге и посылавшего оттуда многочисленные корреспонденции в английские издания — «Правда о русских тюрьмах» («Russian Prisons: The Simple Truth»), незадолго перед тем увидевшая свет в «Fortnightly Review» под псевдонимом *Е.Б. Ланин* [41, р. 20–43]. Статья была насыщена многочисленными цитатами из русских и европейских источников, среди которых — двухтомник Генри Ланделля «По Сибири. С иллюстрациями и картами» («Through Siberia. With Illustrations and Maps», 1882), книги Де Виндта «Из Пекина в Кале по материкам» («From Peking to Calais by Land», 1889), Джорджа Кеннана «Сибирь и ссылка» («Siberia and the Exile System», 1889), очерк В.Птицына «Тюрьмы Приленского края. Путевые наброски», вышедший в 1889 г. в «Северном вестнике» [см.: 42, с. 85–101]. Эмилий Диллон достоверно описал порку и насилие, каторжные работы, грязь и вонь, переполненность поселений, голод, наготу при лютом морозе и, в конечном итоге, гибель тысяч людей. Еще до появления этой статьи тема сибирской каторги волновала англичан (в печати распространялись анекдоты о России, подлинные письма сибирских ссыльных, правительственные опровержения отдельных фактов и т.д.), однако именно Э. Диллону удалось представить обществу целостную картину событий. Суинбёрн, в молодости симпатизировавший революционному движению, был возмущен отношением российских властей к людям, стремившимся к преобразованию жизни. Такое преобразование, на взгляд поэта, было особенно необходимо России как стране диких нравов, чуждой гуманистических ценностей.

В статье М.П. Алексеева «Сибирская ссылка и английский поэт» (1928) была сделана первая и до настоящего времени единственная попытка дать читателям русский текст оды «Россия». Перевод М.П. Алексеева был прозаическим, фрагментарным, сопровождался пересказом эпизодов, не переведенных по тем или иным причинам. Исследователь высказывал убеждение, что «написанная в дантовских тонах» ода «с трудом поддается переводу», причем наибольшую сложность для интерпретатора представляют «музыка <...> стиха, необычная резкость и сила <...> образов», в связи с чем предлагаемый подстрочник может

дать «только приблизительное представление об этом произведении» [5, с. 191]. При переводе первых стихов оды («*Out of hell a word comes hissing, dark as doom, / Fierce as fire, and foul as plague-polluted gloom; / Out of hell wherein the sinless damned endure / More than ever sin conceived of rains impure*» [43] [*Из ада, шипя, вышло слово, мрачное, как рок, / Бешеное, как огонь, мерзкое, как чумно-подобный мрак, / Из ада, где безвинно-приговоренные, осужденные на вечное проклятие / Терпят муку, сильнее тех нечистых страданий, какие когда-либо грех мог себе представить*]) М.П. Алексеев указывал на возможный первоисточник суинбёрновского сравнения Сибири с «настоящим адом на земле» — книгу Де Виндта «Из Пекина в Кале по материку», отмечал, что подобные мрачные параллели в целом характеризуют весь текст английского поэта.

Образ дантовского ада, представленный у Суинбёрна при помощи параллелизма с анафорическим *где*, внезапно трансформируется в широкую картину сибирской действительности, которая намного ужаснее, трагичнее, нежели ад великого итальянца, начинающий казаться *подобным сновидениям девушки* («*as a virgin's dreams*»): «*Dante, led by love's and hate's accordant spell / Down the deepest and the loathliest ways of hell, / Where beyond the brook of blood the rain was fire, / Where the scalps were masked with dung more deep than mire, / Saw not, where the filth was foulest, and the night / Darkest, depths whose fiends could match the Muscovite. / Set beside this truth, his deadliest vision seems / Pale and pure and painless as a virgin's dreams*» [43] [Данте, очарованный созвучьем любви и ненависти, / Спускающийся в адские глубины по омерзительным путям, / Где над ручьями крови дождь был огнем, / Где черепа грешников были покрыты калом, как болотной топью, / Где грязь грязнее грязи, и ночь темнее ночи, — и он / Не мог бы видеть тех дьявольских глубин, которые выдуманы москвитами... / Его смертное видение в сравнении с теми, что они отверзают, кажется бледным, / Чистым и безболезненным, / *Подобным сновидениям девушки*].

Представляя каторжан, Суинбёрн особо отмечал присутствие среди них женщин, характеризовавшихся с помощью множества прилагательных и причастий, призванных вызвать сострадание не только к ним самим, но и к судьбе всего народа, словно растерзанного *клыками зверей* («*fangs of beasts*»): «*Maidens dead beneath the claspings lash, and wives / Rent with deadlier pangs than death — for shame survives, / Naked, mad, starved,*

* Здесь и далее подстрочный перевод оды А.-Ч. Суинбёрна «Россия» приводится по статье М.П. Алексеева «Сибирская ссылка и английский поэт» [см.: 5, с. 191–193].

scourged, spurned, frozen, fallen, deflowered, / Souls and bodies as by fangs of beasts devoured, / Sounds that hell would hear not, sights no thought could shape» [43] [Девушки, умершие под ударами плети, жены, / Истерзанные более смертельной мукой, чем смерть сама, потому что позор их переживает, / Нагие, безумные, голодные, избитые, презираемые, замерзшие, падшие, обесчещенные / Души и тела! Они растерзаны как бы клыками зверей! / Стоны, которым ад отказался бы внимать!.. Видения, которым никакая мысль не может дать образ и форму!]. Отмечая позорность и преступность сложившейся в России политической системы, английский поэт наглядно показывал, как эта система уничтожала собственный народ, прикрываясь демагогическими рассуждениями о милосердии самого главного человека – царя, к которому всегда можно обратиться с мольбой о прощении: «Age made one with youth in torture, girls with boys, / These, and worse if aught be worse than these things are, / Prove thee regent, Russia – praise thy mercy, Czar» [43] [И старость, и младость уравнены здесь в правах мучений: девушки и юноши. / Но это должно быть еще хуже, гораздо хуже, чем оно есть в действительности, / Докажи это, сидящий на троне! Россия – хвали милосердие твоего царя!].

Размышления о том, что происходит в России, ставшей адом, идеальным местом для чудовищ, развратителей и убийств («Earth is hell, and hell bows down before the Czar. / All its monstrous, murderous, lecherous births acclaim / Him whose empire lives to match its fiery fame» [43] [Земля – ад, и этот ад преклоняется перед царем. Все чудовища, развратители и убийцы <...> ободряют того, чья империя живет, чтобы увеличивать его огненную славу]), сменяются мыслью о неизбежности тираноубийства как единственного выхода из замкнутого круга: «Night hath none but one red star – *Tyrannicide*» [43] [Ночь имеет лишь одну красивую звезду – *тираноубийство*]. В заключительной части оды звучит открытый призыв уничтожить *чертоги коронованных палачей*, повергнуть Александра III вслед за его отцом; в этой связи символичен дважды возникающий у Суинбёрна в сравнительных оборотах мотив очистительного огня – в первом случае это небесный огонь, подобный пламени ада, пожирающему тиранов, во втором – искушение, рождающее неумолимое желание: «God or man, be swift; hope sickens with delay: / Smite, and send him howling down his father's way! / Fall, O fire of heaven, and smite as *fire from hell* / Halls wherein men's torturers, crowned and cowering, dwell! / <...> / <...> from hearts by horror withered *as by fire* / Surge the strains of unappeasable desire» [43] [Бог или человек, не медли: надежда не терпит промедления, / Ударь и подвергни его, стенающего, вслед за отцом! / Пади, о небесный огонь, и порazi, *как пламя ада*, / Чертоги, в которых обитают людские палачи,

коронованные и лелеемые, / <...> / <...> от сердец, искушенных ужасом, *как огнем*, / Поднимаются песни неутомимого желания]. Обоснование необходимости освобождения от тирании дано Суинбёрном в пространной параллельной конструкции с анафорическим *these*, позволяющей создать представление о всемогущих и вместе с тем трусливых палачах, которые, находясь у русского трона, боятся собственного народа, неизбежности кары за причиненные ему страдания и разрушения, за безвинные смерти: «*These that crouch and shrink and shudder, girt with power – / These that reign, and dare not trust one trembling hour –/ These omnipotent, whom terror curbs and drives – / These whose life reflects in fear their victims' lives – / These whose breath sheds poison worse than plague's thick breath – / These whose reign is ruin, these whose word is death, / These whose will turns heaven to hell, and day to night, / These, if God's hand smite not, how shall man's not smite?»* [43] [*Тех*, которые притаились и дрожат, облеченные властью, / *Тех*, которые правят и не смеют верить в час страха*, / *Тех* всемогущих, которых ужас гнетет и гонит, / *Тех*, которых жизнь отражает в страхе, жизнь их жертв, / *Тех*, чье дыхание изливает яд хуже, чем частое дыхание чумы, / *Тех*, которых царствование есть разрушение, и чье слово – смерть, / *Тех*, чья воля превращает небеса в ад, а день – в ночь, / *Тех*, кого должна поразить человеческая рука, если божья щадит!].

Кульминацией оды стали стихи с прямым призывом к свержению Александра III («*Down the way of Czars, awhile in vain deferred, / Bid the Second Alexander light the Third*» [43] [Долой царей! Напрасно промедление! / Велите Александру II указать путь его сыну!]), дополненные рассуждением о неизбежности победы жизни над смертью и о том, что победительницей в борьбе будет именно *новая жизнь*: «*Dark as fear and red as hate though morning rise, / Life it is that conquers; death it is that dies*» [43] [Солнце жизни еще только восходит, темное, как страх, и багряное, как ненависть. / Жизнь – это то, что побеждает, смерть – это то, что побеждено]. Решительность Суинбёрна, напомнившая М.П. Алексееву «сарказмы Байрона, <...> риторику и декламацию В. Гюго, величие Дантовских терцин» [5, с. 193], произвела сильное воздействие на английское общество, вызвала дебаты в парламенте из-за возможности осложнения отношений с Россией. В 1890 г. в одном из первых номеров известного впоследствии (выпускался вплоть до 1915 г.) ежемесячного журнала «Free Russia» («Свободная Россия»), издававшегося Обществом друзей русской свободы, включавшем в себя живших в Лондоне русских

* Этот и два следующих далее стиха, отмеченных подчеркиванием, не были переведены М.П. Алексеевым, несколько сократившим суинбёрновскую параллельную конструкцию с анафорическим *these*. Перевод подчеркнутых стихов выполнен нами.

революционных эмигрантов, был помещен отклик на «замечательную оду», в которой поэт в «пламенных стихах обессмертил общее чувство наших дней» — ненависть к самодержавию [12, р. 15]. Однако в самой России полемическая ода английского автора не получила ни официальной отповеди, ни даже поэтического отклика; единственное (вероятно, случайное) упоминание о ней можно встретить лишь в четвертом томе «Истории русской этнографии» А.Н. Пыпина, вышедшем в 1892 г. [45, с. 321].

Отдельные эпизоды биографии Суинбёрна можно интерпретировать в контексте его неприятия России. В частности, он с антипатией встретил визит в Париж 23–27 сентября (5–10 октября по новому стилю) 1896 г. только что коронованного Николая II, причем антипатия эта была не столько даже к России как к *великому знатному тирану на земле* («excellent grand tyrant of the earth»), сколько к Франции — «республике-проститутке» с ее *заискивающим раболепным гостеприимством* («the fawning, servile prostitute hospitality of the strumpet Republic») [см.: 1, р. 220]. Известен отказ Суинбёрна посмотреть и оценить пьесу увлеченного его творчеством молодого Мориса Бэринга, впоследствии также настроенного антирусски, однако в начале творческого пути получавшего протекцию жены русского посла в Британии (в 1902–1916 гг.) графа А.К. Бенкендорфа графини С.П. Бенкендорф (урожденной Шуваловой) [см.: 1, р. 218].

Суинбёрн без промедлений отреагировал на события Кровавого воскресения в январе 1905 г., заклеив Николая II в стихотворении «Царь Людовик XVI. Да не будет это дурным предзнаменованием!» («Czar Louis XVI. Adsit omen!», 24 января 1905 г.), на что обратила внимание и русская печать. В заметке «Pall Mall Gazette», опубликованной в № 2 символистских «Весов» за 1905 г., сообщалось: «Суинбёрн в некоторых своих произведениях самый оторванный от жизни изо всех современных поэтов, но его творчество всегда быстро и живо отзывается на все события современности. Тотчас после 9 января он поместил в «Pall Mall Gazette» страстный сонет, в котором излил свои чувства по поводу только что происшедших событий» [13, с. 73]. Суинбёрн воспринимал Кровавое воскресенье как момент истины, открывший народу правду о своем царе, внешне — улыбчивом и кротком, но на деле — жестоком тиране, виновнике множества преступлений: «Peace on his lying lips, and on his hands / Blood, smiled and cowered the tyrant, seeing afar / His bondslaves perish and acclaim their Czar. / Now, sheltered scarce by Murder's loyal bands, / Clothed on with slaughters, naked else, he stands; / <...> Now the bloodred star / That marks the face of midnight as a scar, / Tyranny, trembles on the brow it brands, / And shudders towards the pit where deathless

death / Leaves no life more for liars and slayers to live» [44] [Спокойствие на его лгущих устах, а на его руках / Кровь, улыбчив и кроток тиран, наблюдая, как вдали / Его рабы погибают и прославляют своего царя. / Теперь, едва прикрытый верными связями убийцы, / Одетый в преступления, голый все же, он стоит; / <...> / Теперь кроваво-красная звезда, / Которая отмечает лицо полночи как шрам, / Тирания, трясется на челе, которое она клеймит, / И дрожит у ямы, где бессмертная смерть / Не оставляет жизни лжецам и убийцам]. Символично, что суинбёрновская публикация в «Pall Mall Gazette» уже на следующий день после своего выхода в свет получила своеобразное продолжение: редакции издания пришлось оправдываться по поводу оскорбившего французов сравнения Николая II с Людовиком XVI, писать, что последний, по крайней мере, умер как мужчина (был казнен на гильотине за противодействие Великой Французской революции), тогда как первый смиренно отсиживался в своей загородной резиденции, пока подконтрольные ему войска расстреливали демонстрацию рабочих [см.: 1, p. 220–221].

Как видим, отношение Суинбёрна к России формировалось под влиянием текущих мировых событий (Крымская война, польский вопрос, русско-турецкая война, становление государственности в Болгарии и др.), в которых Россия и Англия нередко оказывались геополитическими противниками. В большинстве случаев Россия оценивалась английским поэтом как жестокая страна, пытавшаяся навязать свои правила игры в Европе, диктовавшая свои условия многим европейским державам, руководствуясь исключительно правом сильного. Особое неприятие Суинбёрна вызывали личности российских императоров Александра II, Александра III и Николая II, причем ненависть к ним как к тиранам доходила до призывов к цареубийству, являвшемуся, на взгляд поэта, первым шагом на пути преобразования страны с деспотической системой правления в демократическое государство. Преследования революционеров, отправлявшихся на ссылку и каторгу, расстрел демонстрации 9 января 1905 г. воспринимались Суинбёрном как преступления правящей в России царской династии. Если в прочих стихах Суинбёрн был неизменно свободен от шовинистических предрассудков, выдвигая на первый план гуманистические ценности, то в стихах, направленных против России, он превращался в рьяного британского националиста, человека с радикальными убеждениями.

Список использованных источников и литературы

1. Waddington P. Algernon Charles Swinburne // Waddington P. From «The Russian Fugitive» to «The Ballad of Bulgarie»: Episodes in English

Literary Attitudes to Russia from Wordsworth to Swinburne. – Oxford – Providence: BERG, 1994. – P. 168–222.

2. Васильев Н.А. Свинбёрн // Творчество: Лит. сб. – Казань: типолит. И.С. Перова, 1909. – С. 123–136.

3. Аринштейн Л.М. Русская тема в «Демократических сонетах» Уильяма Россетти // Россия и Запад. Из истории литературных отношений / Отв. ред. М.П. Алексеев. – Л.: Наука, 1973. – С. 70–90.

4. Алексеев М.П. Сибирская ссылка и английский поэт // Сибирские огни. – 1928. – Кн. 4. – С. 182–193.

5. Катарский И.М., Кагарлицкий Ю.И., Елистратова А.А. Английская литература от 70-х годов XIX в. до первой мировой войны // История английской литературы: В 3 т. (5 кн.). – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – Т. III. – С. 5–113 (материал об А.-Ч.Свинбёрне написан И.М. Катарским).

6. Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. – М.: ГИХЛ, 1950. – Т. 15. Письма. 1877–1889. – 988 с.

7. Свинбёрн А.-Ч. На спуск «Ливадии» / Пер. А.Б. Гатова // Революционная поэзия Запада XIX века / Ред., пояснит. тексты Александра Гатова. – М.: Об-во «Огонек», 1930. – С. 56–57.

8. Свинбёрн А.-Ч. Anima ancers; Рококо; Гермафродит; Сад Прозерпины; Интерлюдия; На спуск корабля «Ливадия» в России / Пер. Г.Е. Бена // Изменчивость: Поэты Англии и Америки в переводах Георгия Бена. – Тель-Авив: Время и мы, 1977. – С. 18–32.

9. Свинбёрн А.-Ч. Сад Прозерпины: Стихи / Перевод, предисл. и примечания Г.Е. Бена. – СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2003. – 104 с.

10. Шиллер Ф.П. История западноевропейской литературы нового времени: В 3 т. – М.: ГИХЛ, 1937. – Т. 3. – 444 с.

11. <Отклик на «Russia: An Ode» А.-Ч. Свинбёрна > // Free Russia (London). – 1890. – № 2. – P. 15.

12. Pall Mall Gazette // Весы. – 1905. – № 2. – С. 73.

13. Lauter W. Die bedeutung von W.R.S. Ralston als Vermittler russischer Literatur nach England: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität zu Marburg. – Marburg, 1962. – 131 s.

14. Алексеев М.П., Левин Ю.Д., Вильям Рольстон – пропагандист русской литературы и фольклора / Отв. ред. Д.С. Лихачев. – СПб.: Наука, 1994. – 331 с.

15. Swinburne A.-Ch. The Quest of Sir Bright de Bromwicham, Knight Templar: A Ballad of Bulgaria. Sung on the Feast of Notre Dame de

Bon-Marché, by a Perishing Savoyard; The Russ and the Bulgar; The Russ & the Frenchman; The Two Enemies; Russo-Gallia // Waddington P. From «The Russian Fugitive» to «The Ballad of Bulgarie»: Episodes in English Literary Attitudes to Russia from Wordsworth to Swinburne. – Oxford – Providence: BERG, 1994. – P. 192–194, 209–210, 210, 211, 212.

16. Swinburne A.-Ch. The Litany of Nations // <http://www.poemhunter.com/poem/the-litany-of-nations>.

17. Swinburne A.-Ch. The White Czar // <http://www.readbookonline.net/readOnline/25895>.

18. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Сочинения: В 15 т. – М.-Л.: Наука, 1967. – Т. 13. Повести и рассказы. Стихотворения в прозе (1878–1883). Произведения разных годов. – 736 с.

19. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. – М.-Л.: Наука, 1966. – Т. 12. Кн. 1. Письма. 1876–1878. – 760 с.

20. Тургенев И.С. Крóкет в Виндзоре // Слово. – 1881. – № 3. – С. 135.

21. Майков А.Н. The Empress of India // Русский вестник. – 1877. – Т. 129. – № 5. – С. 255.

22. Никитина Н.С. «Крóкет в Виндзоре». Первое издание стихотворения // Тургеневский сборник. Материалы к Полному собранию сочинений и писем в 28 томах. – М.: Наука, 1967. – Вып. 3. – С. 149–153.

23. Велчев В. Тургенев в Болгарии (вторая половина XIX века). – София: Изд-во Болгарской академии наук, 1961. – 808 с.

24. Грубман Г.Б. Стихотворение И.С. Тургенева «Крóкет в Виндзоре» в переводе Генри Джеймса // Русская литература. – 1977. – № 4. – С. 122–123.

25. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. – М.-Л.: Наука, 1966. – Т. 11. Письма. 1875–1876. – 724 с.

26. Стефанович В.Н. «Крóкет в Виндзоре». К истории иностранных переводов стихотворения // Тургеневский сборник. Материалы к Полному собранию сочинений и писем в 28 томах. – М.: Наука, 1969. – Вып. 5. – С. 305–309.

27. Žekulin Nicholas G. Turgenev's «Króket v Vindzore» («Croquet at Windsor») // New Zealand Slavonic Journal (School of Asian & European Languages & Cultures, Victoria University of Wellington). – 1983. – Vol. 17. – P. 85–103.

28. Swinburne A.-Ch. Rizpah // <http://www.readbookonline.net/readOnline/25897>.

29. Swinburne A.-Ch. To Louis Kossuth // <http://www.readbookonline.net/readOnLine/25899>.
30. Swinburne A.-Ch. The Launch of the Livadia // <http://webapp1.dlib.indiana.edu/swinburne/view#docId=swinburne/acs0000001-05-i010.xml;query=;brand=swinburne>.
31. Swinburne A.-Ch. Dysthanatos // <http://webapp1.dlib.indiana.edu/swinburne/view#docId=swinburne/acs0000001-05-i082.xml;query=;brand=swinburne>.
32. Swinburne A.-Ch. Euonymos // <http://www.readbookonline.net/readOnLine/14878>.
33. Swinburne A.-Ch. On the Russian Persecution of the Jews // <http://www.readbookonline.net/readOnLine/14880>.
34. Swinburne A.-Ch. A Word for the Country // <http://www.readbookonline.net/readOnLine/25993>.
35. Sea Song and River Rhyme from Chaucer to Tennyson / Selected and edited by Estelle Davenport Adams. – L.: Paul Kegan, 1890. – XXXII, 324 с.
36. Swinburne A.-Ch. A Word for the Navy // <http://www.readbookonline.net/readOnLine/25788>.
37. Русский медведь: История, семиотика, политика / Под ред. О.В. Рябова и А. де Лазари. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 368 с.
38. Россомахин А., Хрусталеv Д. Русская медведица, или Политика и похабство. Опыт расшифровки английской гравюры. – СПб.: Красный матрос, 2007. – 72 с.
39. Хрусталеv Д., Россомахин А. Польская диета русского медведя (с приложением английских гравюр 1826–1832 гг., представлявших Россию в образе медведя). – СПб.: Красный матрос, 2009. – 112 с.
40. Lanin E.V. Russian Prisons: The Simple Truth // *Fortnightly Review*. – 1890. – Vol. 48. – № 301. – P. 20–43.
41. Птицын Влад. Тюрмы Приленского края. Путевые наброски // *Северный вестник*. – 1889. – № 12. – С. 85–101.
42. Swinburne A.-Ch. Russia: An Ode // <http://www.readbookonline.net/readOnLine/25796>.
43. Swinburne A.-Ch. Czar Louis XVI. Adsit omen! // http://www.archive.org/stream/balladeoftruthfu00swinrich/balladeoftruthfu00swinrich_djvu.txt.
44. Пыпин А.Н. История русской этнографии: В 4 т. – СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1892. – Т. IV. Белоруссия и Сибирь. – XI, 488 с.
46. Swinburne A.-Ch. The Eve of Revolution // <http://www.gutenberg.org/cache/epub/4072/pg4072.html>.

ПУБЛИКАЦИИ

КОРИЭТОВЫ НЕЛЕПОСТИ (1611)

Перевод и вступительная статья Е.Д. Фельдмана

23 апреля 2014 года мир отмечает 450 лет со дня рождения Уильяма Шекспира. Он родился в городе Стратфорд-на-Эйвоне, и поэтому тех, кто верит, что 450 лет назад в этом городе родился Великий Бард, зовут «стратфордианцами», а тех, кто не верит, «нестратфордианцами».

Я – нестратфордианец. Много лет назад, ознакомившись с материалами Ильи Менделевича Гилилова (16 февраля 1924, Витебск, БССР – 29 марта 2007, Москва, Россия), я с удовольствием принял участие в его работе, которая завершилась написанием книги «Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса», выдержавшей уже четыре издания*. И чем больше общался я с Ильёй Менделевичем, тем сильнее укреплялся в своём нестратфордианстве, в каковом состоянии пребываю до сих пор, и это – навсегда.

С Ильёй Менделевичем мы познакомились в 1984 году на Шекспировской конференции в Москве. Стихи,



* Гилилов И.М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса / Предисловие А. Липкова. – М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1997. – 474 с.: ил.

ISBN 5-87334-021-8. Тираж 2 000 экз.

Гилилов И.М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Международные отношения, 2000. – 512 с.: ил.

ISBN 5-7133-1014-0. Тираж 4 000 экз.

Гилилов И.М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. – 3-е изд., – М.: Международные отношения, 2007. – 536 с.: ил.

ISBN 978-5-7133-1284-8. Тираж 2 000 экз.

Гилилов И.М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. – 4-е изд., – М.: Международные отношения, 2013. – 536 с.: ил.

ISBN 978-5-7133-1430-9. Тираж 1 000 экз.

вошедшие в его книгу, я переводил в 1986–1987 гг. На эту работу меня подвигло огромное обаяние Ильи Менделевича и абсолютная убежденность в том, что, участвуя в его книге, я участвую в Великой Игре.

В чём заключалась Игра? В том, что, создав величайшие произведения, их авторы посмеялись над миром, приписав свои творения ничтожным людям и убедив мир в том, что такое может быть.

«Герой» одной такой игры, ростовщик из Стратфорда Вилл Шакспер, известен повсеместно.

«Герой» другой игры, Томас Кориэт (Thomas Coryat) из Одкомба, придворный шут, известен лишь узким специалистам, большинство из которых всерьёз полагает, что он мог быть и великим путешественником, и автором книги «Кориэтовы нелепости», где эти путешествия описываются.

Сведения о Кориэте можно найти в Интернете. Они чрезвычайно полезны, потому что носят обобщающий характер, избавляя от необходимости перелопачивать пласты весьма обширного материала. Однако, как я успел заметить, их авторам невдомёк, что Кориэт, от имени которого ведётся длинное повествование, временами раблезианское, в духе «Гаргантюа и Пантагрюэля», всего лишь подставной персонаж, стержень сюжета огромной книги, именуемой «Кориэтовы нелепости».

Подробный рассказ о Томаса Кориэте – в четвёртой главе книги Ильи Менделевича «Величайший пешеход мира, он же князь поэтов Томас Кориэт из Одкомба».

Вся книга И.М. Гилюлова – 2-ое издание – размещена в Интернете по адресу [file:///E:/%23%20Литература/Западная%20Европа%20Возрождение/Шекспир%20У/Об%20авторе/Гилюлов_%20Игра%20об%20Уильяме%20Шекспире%20\(2-е%20издание\).htm](file:///E:/%23%20Литература/Западная%20Европа%20Возрождение/Шекспир%20У/Об%20авторе/Гилюлов_%20Игра%20об%20Уильяме%20Шекспире%20(2-е%20издание).htm).

Илья Менделевич собирался полностью перевести и издать «Кориэтовы нелепости» в серии «Литературные памятники». Работа предстояла грандиозная, но – не получилось.

На языке оригинала «Кориэтовы нелепости» были изданы в 1611 году и переизданы в 1905 году.

Ныне – в двух томах – «Кориэтовы нелепости» в Интернете находятся вот по этим адресам:

<https://archive.org/download/coryatscruditie00corygoog/coryatscruditie00corygoog.pdf> (адрес первого тома).

<https://archive.org/details/coryatscrudities01coryuoft> (ещё один адрес первого тома).

<https://archive.org/details/coryatscrudities02coryuoft> (адрес второго тома).

Полное название книги на английском языке –

Coryat's Crudities in Two Volumes. Hastily gobled up in five Moneths travells in France, Savoy, Italy, Rhetia commonly called the Grisons country, Helvetia alias Switzerland, some parts of high Germany and the Netherlands; Newly digested in the hungry aire of Odcombe in the County of Somerset, and now dispersed to the nourishment of the travelling Members of this Kingdome. By THOMAS CORYAT. Volume I. Glasgow. James MacLehose and Sons. Publishers to the University. MCMV. – XXII, 429 p.

Позволю себе чуть отвлечься от темы и обратить внимание читателей на название издательской фирмы – James MacLehose and Sons.

Дело в том, что MacLehose (Маклехоз) – фамилия Агнес Крейг (1759–1841), в замужестве Маклехоз, возлюбленной Роберта Бернса, которую Бернс в их любовной переписке называл «Клариндой», а себя «Сильвандером». И поскольку у шотландцев однофамильцев не бывает,

а бывают лишь члены разросшихся кланов, можно смело утверждать, что потомки возлюбленной великого шотландского поэта, издав сочинения, якобы принадлежавшие перу Томаса Кориэта, приняли самое активное участие в Великой Игре.

«Кориэтовы нелепости» предваряют стихотворные панегирики в честь «автора», выдержанные в шутейном духе и написанные на нескольких языках, в том числе на «утопийском». Их общий объем – примерно 3 000 строк. Я перевёл с английского без малого 1 000. В книге И.М. Гилилова опубликовано 346 стихотворных строк. Вместе с книгой они публиковались четырежды, но лишь в этом году у меня появилась возможность представить свою работу в почти полном объёме. «Почти» – потому что некоторые стихи невоз-



можно понять вне книги «Кориэтовы нелепости», а она пока на русский язык не переведена.

После 1987 года мы с Ильёй Менделевичем уже не виделись, но работа продолжалась, общение не прекращалось. Летом 1990 года он прислал мне сборник «Шекспировские чтения», составителем которого он являлся, где были опубликованы мои переводы из Шекспира (сонеты 25, 82, 90, 91, 102, 115 и 127). В 1997 и 2000 гг., по мере выхода книги из печати, Илья Менделевич присылал мне её со своими дарственными надписями. 1-го (или 2-го) января 2007 года он позвонил мне, сообщив, что книга выходит в очередной раз в издательстве «Международные отношения». Через три месяца моего друга не стало...

20 октября 2010 года, когда я приехал в Москву за получением Бунинской премии, учёный секретарь Шекспировской комиссии Николай Владимирович Захаров сообщил мне, что Илья Менделевич Гилилов ушёл в тот день, когда его книга вышла из печати в третий раз.

30-31.01.2014

Бен Джонсон

**РЖАНОМУ БЛАГОРОДНОМУ ТОМУ*, РАССКАЗЧИКУ-БОРМОТУНУ
ЕГО ПУТЕШЕСТВИЙ, КОРИЭТУ ИЗ ОДКОМБА И ЕГО КНИГЕ,
НЫНЕ СОБИРАЮЩЕЙСЯ В ПУТЕШЕСТВИЕ**

Т вердынею истины *Роджер*[†] всегда между нами считался,
О днако, на месте *Роджера Том-Бормотун* оказался.
Мы нынче с благоговением следим за его рассказом.
А х, стоит его отваги всё, чем он пленил наш разум.
С обора святого Павла так двор не пленял ни разу.

К какой же здоровой ты вышла, о книга, дочь Кориэта!
О дкомбец, Весёлый Автор, будь трижды славен за это!
Разве ты дочь? Не сын ли? Историй том непочатый,
Из головы ты вышел, ляжкой-бродяжкой зачатый.
Э гида *Бахуса* — в бёдрах, умом же *Паллада* правит.
Так ноги — *мужское начало*, а разум — *женское* явят.

**ПАНЕГИРИЧЕСКИЕ СТИХИ
АВТОРУ И ЕГО КНИГЕ**

Генри Невилл де Эбергойенни начинает:

Парнасский Бог, бездельник златокудрый,
Пасущий Муз вблизи кастальских вод,
Одкомбца петь хочу, великомудрый.
Так одолжи мне пару нежных нот,

* В оригинале — «To the Right Noble Tom» («Честному благородному Тому»). Тем не менее, Илья Менделевич настоял на переводе «Ржаному благородному Тому», видимо, полагая, что в речевой скороговорке в слове «right» конечный звук пропадает и получается слово, омонимичное слову «гуе» («рожь»). Почему он решил именно так, уже не помню. Возможно, эта игра слов каким-то образом связана с путешествиями и приключениями Томаса Кориэта, описанными в «его» книге. В 1986–1987 гг., когда панегирики переводились для предполагаемого издания, у меня не было никакой возможности прочесть саму книгу; панегирики переводились отдельно, поправки вносились согласно указаниям Ильи Менделевича. — *Примечание переводчика.*

[†] *Роджер* — имеется в виду Роджер Мэннерс 5-й граф Рэтленд (6 октября 1576 г., замок Бельвуар, графство Лейстер — 26 июня 1612 г., Кембридж). Первый опыт нестратфордианской, рэтлендианской хронологии жизни и творчества Уильяма Шекспира содержится в книге: Шекспир У. Лирика: Сонеты, поэмы, монологи. — М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. — 512 с. (См.: с. 494–500). Составитель этого сборника — доктор филологических наук Светлана Александровна Макуренкова. — *Примечание переводчика.*

И голосом, тобою вдохновлённым
Я фору дам *одкомбским* перезвонам.

«Вперёд, сэр Томас!» – клич я слышу бранный.
Твоих страданий, горестей и бед
Ходивший в край земли обетованной
Не испытал бы и за сотню лет
И первенство твоё сэр *Ги*, сэр *Бэнис*
Признали бы, я знаю, не кобенясь.

Твои штаны хранит алтарь *Одкомба*.
Они висят, храня твой бодрый дух.
Свой чудо-труд повесил бы рядком бы,
И посрамлён бы *Мерлин* был *Петух*.
Твоя гробница – символ вечной мощи.
Укор тому, кто пел чужие мощи!

Генри Невилл де Эбергойенни заканчивает.

Иоаннес Харрингтон, кавалер ордена Бани[‡], начинает:

Гусь, Капитолий спасший, соизволь
Ты даровать перо твоё поэту,
Дабы вознёс он славу *Кориэту*,
Который оной славой взыскан столь,
Что уж не удивлён восторгам света.
Он горд? Не мне судить его за это!
Умом, который всем умам король
(Как ум *Роланда*) в дни войны и мира,
Достиг он сферы *Цинтии*, поверь.
Коснувшись тверди, вод, огня, эфира,
Сей ум в кувшинах плещется теперь
И в бочках плещет бодрый дух кумира.
Вот почему заморский книгочей
Нашёл на лице *Феба* сто прыщей.

Иоаннес Харрингтон, кавалер ордена Бани, заканчивает.

[‡] *Джон Харрингтон* (1561–1612) – аристократ, поэт, крестник английской королевы Елизаветы I. В 1596 г. избрёл ватерклозет. – *Примечание переводчика.*

Людовикус Льюикнор начинает:

Поэт-червяк припишет непременно
Античным дурням ум наш современный.
Ио-Корова, Ослик Апулея
Нужны сегодня только дуралею.
Их с книгой *Тома* сравнивать-то жутко:
Что скрипку *Феба* с *Пановою* дудкой!
Ведь *Том* гогочет нам не о лягушках,
Гогочет он о градах, деревушках.
Он о чудесной бочке повествует,
Что над рекой *Пенеем* торжествует: *
Её вино рифмующие орды
Плодит быстрее, чем ток *Пенея* гордый[†].
В Одромбе *Том* любой мнит, что Циклопы — блохи[‡].
Собою вшей наш *Том* питал неплохо[§].
Так древний был *Мудрец* для всех поживой[¶],
Так в наши дни — создатель рифмы вшивой^{**}.
Пять месяцев наш *Том* жил, Музою беременный,
Штанов и башмаков не заменив и временно.
Том — плод его трудов, том — ваше достояние.
Грызите же его, коль грызть вы в состоянии! ^{††}

Людовикус Льюикнор заканчивает.

Генрикус Гудир начинает:

Умеренность — мудра. Ты, *Том*, уверен,
Из нас — мудрейший, ибо ты — умерен.

* В редакции И.М. Гилилова — «Что над потоком древним торжествует». — *Примечание переводчика.*

† В редакции И.М. Гилилова — «Плодит быстрее, чем муз источник гордый». — *Примечание переводчика.*

‡ В редакции И.М. Гилилова — «В Одромбе Тома мнят, будто Циклопы — блохи». — *Примечание переводчика.*

§ В редакции И.М. Гилилова — «Том же собою вшей кормил неплохо». — *Примечание переводчика.*

¶ В редакции И.М. Гилилова — «Так древний был мудрец для вшей поживой». — *Примечание переводчика.*

** В редакции И.М. Гилилова — «Как в наши дни — создатель рифмы вшивой». — *Примечание переводчика.*

†† В редакции И.М. Гилилова — «Грызите ж сей орех, коль грызть вы в состоянии!». — *Примечание переводчика.*

Рас... -путничал и раз — был проклят зычно,
 Раз — своровал и раз — был бит публично,
 Раз получив, ты был не в состоянье
 Нажить на той подачке состоянье.
 Увидишь — раз, опишешь — раз, однажды —
 Прочтёшь, умеренный в духовной жажде.
 Из-за границы пишет соглядатай:
 Невинен^{‡‡} *Том* средь ереси проклятой.
 Иезуитам *Томас* не поддался:
 Как Идиотом^{§§} был, так и остался.
Том глуп и тяжек? Полно! Городское,
 Придворное веселье — не такое.
Том лёгок? Полно! Мнился *Том* горою
 Тому, кто в сундуке тащил героя.
 На женщинах наш *Томас* не помешан.
 Наш *Кориэт* весьма уравновешен:
 Ни *Томаса*, ни книгу женобесье
 Не выведет вовек из равновесья!

Генрикус Гудир заканчивает.

Иоаннес Пейтон Младший начинает:

Великий Цезарь, что бы столь глубок,
 Что Бас турецкий глубже быть не мог,
 Секретарю устроил дни из ночек
 И сам не спал из-за великих строчек.
 Но многолетний труд нетрудно сшить
 И книжечку в карман свой положить.
 Цезарь — лишь *Дротик*^{¶¶}, *Том* — ум беспредельный.
 В томах-домах — труд двадцатинедельный.
 Младенчик — бремя сорока недель,
 А ты за двадцать столь узрел земель.
 Мой милый, не случись с тобой аборта,
 Измыслил *Атлас* ты б какого сорта?
 Семь стран прошёл так быстро ты, что нет
 Соперника тебе, *Том Кориэт*.

^{‡‡} Невинным зовут безобиднейшего. — *Примечание «самого» Томаса Кориэта.*

^{§§} Идиотом зовут мирянина, а также всякое частное лицо; слово *сие* — греческое: *ιδιώτης* именно и означает «частное лицо». — *Примечание «самого» Томаса Кориэта.*

^{¶¶} В *Prisciano varulante*. — *Примечание «самого» Томаса Кориэта.*

Единственной из *Одкомбских* Граций,
Как, *Томас*, мне тобой не восхищаться?
Я десять лет *Улиссова* пути
Готов свести сегодня до пяти:
Гомер – слепец, творивший наудачу.
Тем совершенней ты решил задачу!

Иоаннес Пейтон Младший заканчивает.

Генрикус Пул начинает:

Я *Тома* видел раз, но труд его – ни разу,
И всё ж обоих полюбил я сразу.
Ведь автор с книгой связаны взаимно:
Кого ни пой, другому – честь и гимны.
Сей труд не осквернит язык вонючий:
Сей труд составил *Кориэт* могучий.
Диковинками груженое судно
Тебе, Читатель, залучить нетрудно:
Ты Автору будь просто благодарен
И щедро будешь автором одарен,
Который видел в странствиях поболе,
Чем многие кудесники дотоле;
Он, описав чудесные картины,
Соотчичам их представляет ныне.
Пять месяцев он пробыл за границей.
И что ж, молчать? Куда ж это годится?
Дать нужно, *Томас*, Музе попытаться
Искусством иноземным напитаться
И, проглотив заморские секреты,
Домой вернуться и срыгнуть всё это.

Генрикус Пул заканчивает.

Лайонел Крэнфилд начинает:

Наш Том, о славе Англии радея,
Ходил к Французу, Турку, Иудею,
Голландцу и Ломбардцу, но, признаться,
В их языках не смог поднатаскаться.
Пять месяцев! – Сей срок уж краток больно.
Но в рукописи весу – предовольно.

Прославлен Томас памятью железной:
 Кто мог бы разной разности полезной
 Нам сообщить о Башнях, о Гробницах,
 О Виселицах, Мулах и Ослицах,
 Горах Альпийских, Клоунах Голландских,
 Театрах, Мудрецах Картезианских,
 И не поверхностно, а досконально? —
 Наш Том достоин славы эпохальной!
 Бытописатель первый он, и, мнится,
 Второму уж такому не родиться.
 Великий труд известности всемирной
 Сравнить хочу я с лавкой ювелирной,
 Владелец коей, маркой дорожащий,
 Товары ценности непреходящей
 Покажет вам. (Доказывать не стану,
 Что сей товар — немногим по карману).
 Рим! Греция! — Их древние словечки
 Из Тома прут, как «злато» из овечки.
 К трудам своим наш Том — всех судей строже
 (Как повар при сиятельном вельможе!).
 Весьма его язык и ноги скоры
 (Но рады отдохнуть в ночную пору).
 Его натура — малость мягковата,
 Его любезности — витиеваты.
 Он терпелив, но если он заспорит,
 Негодованьем страсть свою прищпорит.
 Гордись, *Одкомб*, сим *Томом* необычным:
 Родился он к величию привычным.
 Читайте Тома! — Груда сочинений
 Докажет вам, что он — великий гений.

Лайонел Крэнфилд заканчивает.

Иоаннес Сатклин начинает:

Пою ль тебя, жалею ль, — предо мной
 Дилемма, что великая твердыня:
 По-гречески воспеть иль по-латыни
 Ходившего столь дальней стороной.
 Я здесь, друг другу вас препоручая,
 Пою тебя, — но если словоблуд

И пьянь тебе покоя не дают,
Я только жалость и тревогу чаю.
Твои стопы – страдальцы всех дорог,
Ты трудишь тело, руки, слепишь очи –
Ты отдал «Апологиям» все ночи,
Язык твой – паж, который сбился с ног.
Остановись, о малых сих радея,
И ум осветит новая идея.

Иоаннес Сатклин заканчивает.

Роуландус Коттон начинает:

Дрейк, Магеллан, Колумб – храним доныне
Мы в памяти их имена-святыни.
Но их деянья и твои деянья
Я, *Кориэт*, сравнить не в состоянье.
Но что ж никто отметить был не в силе,
В какие дали *Тома* парусило?
Пять месяцев в пути (пешком, как правило!),
Кого б при этом здравье не оставило?
Без книги, что твой тяжкий путь итожит,
Сегодня мир прожить никак не сможет.
Твой труд прочтут под крики одобренья.
Ни в ком из нас не зародится мненье,
Что ты, тельца принесшая нам тёлка,
Свой путь прошёл без смысла и без толка.
Люби свой труд, как первенца. А буде
Найдутся где завистливые люди,
С насмешкой предложу им за придирки
Пройти твой путь с сумой дыра-на-дырке.
Но жаль, что ты за правду так болеешь,
Что и себя при этом не жалеешь.
Зачем сказал ты своему ребёнку,
Сколь вшей и гнид собрал ты на гребёнку?
Что, коль восторг ты вызвал тем у детки
И станет детка много вшивей предка?
На этом, *Кориэт*, уж ты прости мне,
Твоим талантам кончу петь я гимны.
Ослу про уши толковать негоже;
Про гребень петуху, пожалуй, тоже.

Ах, сможет ли обыкновенный смертный
Столь быстро обозреть весь люд несметный?
Конечно, сможет. Средство есть простое:
С луны людишек взглядом удостоя!
Другой художник суетись и ёрзай,
Тебя изображая кистью борзой.
Я умоляю: не сочти обузой,
Договорись ты с собственной Музой,
Отметь, отец твой был угрюм иль весел?
Сколь много торс твоей мамыши весил?
Решались ли в семье дела на равных,
И если нет, то кто в семье был в главных?
Сколь долго ты в мамаше копошился,
Пока ползти на выход не решился?
Какие звёзды ублажают скопом
Тебя, дружок, в согласье с гороскопом?
Как звали повитуху и соседку?
Где гнёзда родовые вили предки?
Кто пестовал тебя? И где, бывает,
Наш Айсис* ныне влажный лик скрывает?
Где ныне Кейм† струится говорливый,
Чей брег тенистый покрывают ивы?
Поведай нам, чтоб юноша упорный
Вслед за тобой пошел тропюю торной.
Итак, пиши! Одно мне только страшно:
Ты семя не на ту уронишь пашню,
И дурень, время на твой труд потратя,
Как ты, навек останется дитятей!

Роуландус Коттон заканчивает.

Робертус Яксли начинает:

Коль Автор в шапке с гребешком
Петушьим красовался
И брус точильный был на нём,
Куда он ни совался,
Расскажет он, как гордецы

* Название Темзы в Оксфорде. — *Примечание И.М. Гилилова.*

† Река, на которой стоит Кембридж. — *Примечание И.М. Гилилова.*

Тягаться с ним потщились,
Меж Аппенин и Пиреней
На осликах тащились.
Поверим на́ слово ему
(Наш *Том* не врал вовеки):
Кто подвиг повторил его,
Теперь – совсем калеки.
Пусть гордый Бритт, купив сей труд,
О денежках не тужит:
И *Кориэт*, и труд его –
Отраде Бриттов служат!

Робертус Яксли заканчивает.

Гильемус Клавел начинает:

Хождения твои и похождения
Сегодня изумляют всю страну,
И Музою, немую от рождения,
Сегодня я нарушил тишину.
Когда б не ты, о *Кориэт*-подвижник,
Я и теперь молчал бы, как булыжник.

Всегда готов отметить похвалою
Героев, не сдающихся врагу,
Но что носил ты, *Томас*, под полою,
Я описать, конечно, не смогу.*
Коль для своих ничтожны мы и слабы,
Пуускайте пыль в глаза чужим хотя бы.

Свой труд яви нам, чтобы убедиться
Другой бы путешествующий мог,
Насколько хороши твои страницы,
Насколько у него тягучий слог.
Твой труд оценит правнук в восхищенье:
«Се – *Гога* и *Магога* воплощенье!»

Гильемус Клавел заканчивает.

* Вы имеете в виду некое веселенькое дельце, Сэр. – *Примечание «самого» Томаса Кориэта.*

Иоаннес Скори начинает:

Ты — путешественник? Есть возраженье:
Не ты бродил — твоё воображенье!
Не столь в науке, *Том*, твой путь успешен,
Сколь просто хорошо язык подвешен.
Что из того, что ты прошёл полмира?
Хорош ходок, да с трещиною лира!
Прочтя твой труд внимательно и строго,
Поймёт любой: написан он убого.
Урода породил твой славный предок,
Но твой урод, прости, совсем уж редок.
Ещё младенцем ты не без азарта
Из простыней мочою делал карты.
Как только ты впервые помочился,
Английскому ты тут же научился.
Чуть позже завертись язык, что лопасть,
Когда бы языков такую пропасть
Осилит ты? Не знаю я Голландский,
Французский, Итальянский и Испанский,
И Греческий с Латинским в коей мере
Владеешь ты, я сроду не поверю.
В твоей башке историй — до отказа.
Твои мозги приемлют лишь рассказы.
Пройдя Европу в блеске безобразия,
Пройдись теперь по Африке и Азии.
Ты всех уродов тем сживёшь со света:[†]
Всех устрасит уродство Кориэта.
Свой труд повесь на спину иль на пузо
И будет щит прочней, чем щит *Медузы!*

Иоаннес Скори заканчивает.

Иоаннес Донн[‡] начинает:

Ах, до каких немыслимых высот
Любовь к величью дух твой доведёт?

[†] В редакции И.М. Гилилова — «Ты всех уродцев там сживёшь со света». — *Примечание переводчика.*

[‡] *Джон Донн* (1573-1631) — выдающийся поэт и проповедник; настоятель собора Святого Павла. — *Примечание переводчика.*

Взглянув на ширь Венеции озёр,
Взглянул ты шире, в Девку вперив взор.
Ты внутреннее море изучал.
Из Гейдельберга прямо в ад умчал
Твой пьяный чёлн; твой породил талант
Наиархиобширный фолиант.
Прочешь его с начала до конца, —
Навряд ли в мире сыщешь храбреца.
Ни плод, ни корень труд великий твой,
Главой не ограничен и пятой.
Кто человек, в том ум и смех; твой труд
Лишь получеловеком назовут.
Одну лишь половину, мой герой,
Ты создал, не добравшись до второй.
Лунатик выдающийся, когда ж
Ты полностью взор потетишь наш?
Стань шишкой ты, под коей крупный нос,
Не станешь больше носа? — Вот вопрос.
В путь! *Мюнстер* — Грады, *Геснер* — груды книг
Тебе покажут. Дале напрямик —
К *Галло-бельгийцам*; будь умом остёр
И как Политик, и как Щелкопёр.
Домой вернувшись, расскажи, как мил
Был *Престер Джек*, Завоеватель *Вилл*.
В путь, скромный Томас, дабы от стыда
За книгу не краснел ты никогда.
Вест-Индия за книгу золото шлёт,
Но на издание потратил, мот,
Ты дар вест-индский; всё, чем сам богат,
Ост-индский край тебе послать был рад.
Получишь Ладан, Перец, Мирро ты.
Их плотно завернёшь в свои листы.
Вес обретут листы; коль снизойдут
Они до стран соседних, обернут
Товары этих стран, дабы купец
Товары в свёртке слал в любой конец;
Коль обернуть Коринку захотят,
Пук восточек, дающих Аромат,
Для барыша на фунты поделая
Всё, что родит заморская земля;

Коль снизойдут и ниже, не шутя
Своё всему чужому предпочтя,
И с тем наполнит доверху амбар
Столь нужный покупателю товар,
Тогда мы скажем: «Каждый твой листок
Сегодня целый мир в себя облёк».
Так способом, что Древний не постиг,
Составишь ты Пандекст и Книгу Книг.
Герой, свершая подвиги для нас,
Теряет все конечности подчас.
Казнённый вор, полезен даже он,
Когда Врачом на части рассечён.
Будь том разрознен; мечет Капитан
Монеты португальские; всяк зван
Составить том; заботы поделая,
Сдружилася команда корабля.
А чтоб с командой сей не спиться вдруг
Ума полпинты заведи, мой друг.
Пилюлю вышлешь другу, он спасён.
Врагу шлѐшь пулю, глядь, повержен он.
Грядущих Критиков ты тем позлишь,
Что сразу голод их не утолишь.
Пираты умственные не найдут
В одной Библиотеке этот Труд.
Иной листок проникнет в том чужой,
И вор, увы, объявит: «Это – мой!»
Но он навряд ли много украдѐт*.
Всѐ так, я чаю, и произойдѐт.
Как у *Сивиллы*, тайна в книге сей.
В ней каждый листик стоит книги всей.
В сравнении с тобой бесплоден я:
Мне в мозг чуть каплет здравая струя;
Я, сокрушѐн, твой ум Гигантом чту.
Чем всё читать – ни строчки не прочту!

Иоаннес Донн заканчивает.

Ричардус Мартин начинает:

* Я подразумеваю, что вор поживится немногим, заполучив единственную страницу Кориэтова труда. – *Примечание Джона Донна.*

СОНЕТ

Устраиваем яркий наш балет
Мы Петуха Одкомбского во славу.
«Капусту» с башмаками лихо, браво*
Латал мастеровитый Кориэт.[†]
Глаза обзревали белый свет,
А руки том писали многоглавый,
И ноги шли походкою корявой,
Но отдыха в пути не знал поэт.
Он масло лил из башмаков, салата,[‡]
Но как едою ни был поглощён,[§]
«Капусту» на десерт кулдыкал он,[¶]
Всех убаготворяя таровато.
Главу пред ним, о путник, обнажи,
О нём, поэт, в сонете расскажи.

Ричардус Мартин заканчивает.

Лаурентиус Уитикер начинает:

САМОМУ НЕСРАВНЕННОМУ ПОЭТИЧЕСКОМУ ПРОЗАИКУ, САМОМУ ПРЕВОСХОДНОМУ ЗААЛЬПИЙСКОМУ ПУТЕШЕСТВЕННИКУ, САМОМУ ЕДИНО-БЕЗБРАЧНОМУ, ЕДИНО-СУЩНОМУ И ЕДИНО-ШТАННОМУ НАБЛЮДАТЕЛЮ, ОДКОМБИАНСКОМУ ГАЛЛОБЕЛЬГИКУСУ

Взяв пару башмаков, одну суму,
Честь оказал Одкомбу своему:
За Альпами Одкомб известен стал!
А дома кучу перьев исписал
Ты, чудо мира, сотворив обзор
Всего, во что вонзал ты острый взор:

* В редакции И.М. Гилилова — «“Нелепости” с обувкой вместе браво». — *Примечание переводчика.*

† В редакции И.М. Гилилова — «Слатал мастеровитый Колиэт». — *Примечание переводчика.*

‡ В редакции И.М. Гилилова — «Он масло сберегал на башмаках, салате». — *Примечание переводчика.*

§ В редакции И.М. Гилилова — «И хоть едой бывал он поглощён». — *Примечание переводчика.*

¶ В редакции И.М. Гилилова — «“Нелепость” на десерт кулдыкал он». — *Примечание переводчика.*

В людские нравы, склепы, и врата,
 И в башни, коих дивна высота,**
 В свиней††, улиток‡‡, бабочек§§, ягнят¶¶,
 И в то, как мясо вилками*** едят.
 Ты всё включил в обширный каталог:
 Швейцарским гульфиком ††† не пренебрёг
 И донной веницейской‡‡‡; не отверг
 Ты бочки, коей славен Гейдельберг§§§.
 Преславный муж! Ты редко выпивал,
 Утешен шляхой редко ты бывал,
 И крал лишь только, чтобы дать ответ,
 Коль брюхо вопрошало: «Где обед?»¶¶¶
 Катил в телеге в странствиях своих****,
 Но больше топал на своих двоих.
 Ты вынес крики критиков-чистюх,
 Лишь прусских ты чулок не вынес дух.
 Ты полем битвы взор повеселил
 И тьму солдат в волосьях поселил.
 А в Базеле, смутив мужчин и дам,
 Штаны стирал ты, голый, как Адам.
 Церквей, попов «тьму тем» увидев вдруг,
 Сам юркнул в келью (а точнее – в сундук).
 Кончаю опись подвигов на том,
 А про себя скажу, про пухлый том
 Ты чудесами славно кормишь нам,
 Тебя ж прославил чудный твой рассказ!

Лаурентиус Уитикер заканчивает.

** С. 113.5.451, 30.183.10 – (Сноска издания 1611 г. Здесь и далее указываются страницы, разделы и строки повествования, где упоминаются соответствующие люди, животные, предметы и явления). – *Примечание переводчика.*

†† С. 68.2 – (Сноска издания 1611 г.) – *Примечание переводчика.*

‡‡ С. 68.5.34 – (Сноска издания 1611 г.) – *Примечание переводчика.*

§§ С. 76.16 – (Сноска издания 1611 г.) – *Примечание переводчика.*

¶¶ С. 62.2 – (Сноска издания 1611 г.) – *Примечание переводчика.*

*** С. 90.22 – (Сноска издания 1611 г.) – *Примечание переводчика.*

††† С. 386.30 – (Сноска издания 1611 г.) – *Примечание переводчика.*

‡‡‡ С. 261.18 – (Сноска издания 1611 г.) – *Примечание переводчика.*

§§§ С. 486.27 – (Сноска издания 1611 г.) – *Примечание переводчика.*

¶¶¶ Не верь ему, читатель. О воровстве он упоминает только для благозвучия стиха. – *Примечание «самого» Томаса Кориэта.*

**** С. 9.69 – (Сноска издания 1611 г.) – *Примечание переводчика.*

Хью Холланд начинает

**ПАРАЛЛЕЛЬ МЕЖДУ ДОНОМ УЛИССОМ
С ИТАКИ И ДОНОМ КОРИЭТОМ ИЗ ОДКОМБА.
ПРЕАМБУЛА К ПАРАЛЛЕЛИ**

Упившись параллелями Плутарха,
Решил идти я вслед за патриархом.
Но с Римлянином сравнивал он Грека,
А я найду навряд ли человека
(Хоть мудрый Хэклит* обнаружил многих)
Средь наших англичан, сухих и строгих,
Носителя Улиссава апломба.
Нет, есть один; сей Брут – краса Одкомба.
Пусть Кэндиш, Дрейк† ходили и подале,
Но мы-то их чернильниц не видали!
В отличие от этих двух светил
Том книгу пухлую немедля сочинил.
Хотя сэр Дрейк клевался, словно кочет,
Наш Том-гусак всегда перегопочет
Поодиночке, а захочет – в массе
Всех Лебедей, засевших на Парнасе!

ПАРАЛЛЕЛЬ САМА ПО СЕБЕ

Бодряк Улисс прожил, судьбу дразня,
И Томас Кориэт – не размазня.
Улисс – островитянин. Ну и что ж?
Наш Томас-бритт – островитянин тож.
Улисс был изворотлив гениально.
Наш Том учёностью пропах буквально.
Улисс ходил на малом корабле –
На лодке Кориэт приплыл в Кале.
Улисс в коне троянском скрылся дерзко,
А Том сидел на бочке гейдельбергской.
Улисс разил отточенным клинком,

* *Ричард Хэклит* – английский географ, опубликовал ряд книг о путешествиях, начиная с древних времён. – *Примечание И.М. Гилова.*

† *Томас Кэндиш (Кэвендиш)* и *Фрэнсис Дрейк* – прославленные елизаветинские мореплаватели. – *Примечание И.М. Гилова.*

А Кориэт – острейшим языком.
Сбежал Улисс с трудом от чар цирцейских,
А Томас – от прелестниц венецских.
Улисс – большой любитель колесниц,
А Том – в телеге счастлив без границ.
Улисс в бою с Аяксом лез из кожи,
А Кориэт с голландцем дрался тоже.
Улисс развел баранов и овец,
Вшей Том кормил собою. Молодец!
Улисс был эфиопских вин любитель,
Наш Томас – эля истинный губитель.
Улисс бродяжил целых двадцать лет,
И столько же недель – Том Кориэт.
Улисс трепал единственное судно,
Том – пару башмаков (что трижды трудно!).
Улисс Минервой к цели был ведом,
Терпенье призывал на помощь Том.
Сирены не смогли прельстить Улисса,
А Тома – иноверцы речью лисьей.
Ждала Улисса верная жена,
Но Том себя блюл строже, чем она.
Улисс был часто в рубище убогом,
И Том был в том же – я клянусь вам Богом.
Улисс в дороге Флашинг[‡] основал,
В конце пути там Томас побывал.
Улисса пела лишь Гомера лира,
Но Кориэта – все поэты мира!

ЭПИЛОГ К ПАРАЛЛЕЛИ

Прочтя про парня из Одкомба,
Взорвитесь со смеху, как бомба!
И параллелям смейтесь тож:
Серьёзность – делу острый нож.
И Томас будет возмущён,
И параллель нарушит он;
Кой-где, увы, косит она,

[‡] Порт на побережье Нидерландов, в конце XVI – начале XVII в. арендовавшийся англичанами; теперь – Флиссинген. – *Примечание И.М. Гилилова.*

Но в целом всё ж она верна,
А если я концы найду,
Я параллель на нет сведу.
Найди ж мы с вами Тома, верьте,
Мы обхохочемся до смерти!

Хью Холланд заканчивает.

Иоаннес Хоскинс начинает:

**КАББАЛИСТИЧЕСКИЕ СТИХИ, КОИ ПУТЁМ ПЕРЕСТАНОВКИ
СЛОВ, СЛОГОВ И БУКВ ПРИОБРЕТАЮТ САМОЕ ВЫСОКОЕ
ЗНАЧЕНИЕ (А ИНАЧЕ ВОВСЕ НИКАКОГО) ВО СЛАВУ АВТОРА***

Безмозглых рыб ли шторм покрутит в масле,
Труба ли по-библейски загудит,
Или камбала, пlying коптиться в масле,
На троицу певцов угрюмо поглядит,
Иль теста равноденственного корка
Карету пышную оставит без колёс
И сферы так сожмёт, что пыли горка
Сей аргумент сочтёт ответом на вопрос,
Но и тогда, под мраморной хвальбою,

* Редакция И.М. Гилилова.

Привожу свой первоначальный вариант полностью, чтобы внимательный читатель смог оценить, как тонко чувствовал Илья Менделевич дух и смысл подлинника —

**«КАББАЛИСТИЧЕСКИЕ СТИХИ,
В КОИХ ИЗМЕНЕНИЕ СЛОВ, СЛОГОВ ИЛИ БУКВ
ЛИБО ПРОБУЖДАЕТ ВОЗВЫШЕННЫЕ ЧУВСТВА,
ЛИБО ВОВСЕ НИЧЕГО НЕ ПРОБУЖДАЕТ».**

Безмозглых рыб ли шторм покрутит в масле,
Труба ль древнеерейски загудит,
Иль камбала, пlying коптиться в ясли,
На трёх певцов угрюмо поглядит,
Иль теста равноденственного корка
Колёса спиц лишит в один момент
И сферы так сожмёт, что пыли горка
Сочтёт, что это — сильный аргумент, —
Не всё ль равно! — под мраморной хвальбою
Сей мудрый автор, сей Гимнософист,
(Читатель, помни, кто перед тобою!),
Свернёт с пути, коль путь не каменист! — *Примечание переводчика.*

Наш Автор мудрый, сей Гимнософист[†]
 (Читатель, думай, кто перед тобою!)
 С дороги не свернёт, хоть путь его тернист.

Иоаннес Хоскинс заканчивает

Иоаннес Хоскинс начинает

ХВАЛЕБНОЛОГИЧЕСКИЕ АНТИСПАСТЫ[‡], СОСТОЯЩИЕ ИЗ ЭПИТРИТОВ, ЗАНИМАЮЩИХ ЧЕТВЁРТОЕ МЕСТО В ПЕРВОЙ СИЗИГИИ, В ПРОСТОРЕЧИИ НАЗЫВАЕМЫХ ФАЛЕКТИЧЕСКИМИ ОДИННАДЦАТИСЛОЖНИКАМИ, ТРИМЕТРИЧЕСКИМИ КАТАЛЕКТИКАМИ С АНТИСПАСТИЧЕСКИМИ АСКЛЕПИАДОВЫМИ СТИХАМИ, ТРИМЕТРИЧЕСКИМИ АКАТАЛЕКТИКАМИ, СОСТОЯЩИМИ ИЗ ДВУХ ДАКТИЛИЧЕСКИХ КОММ, КОТОРЫЕ НЕКОТОРЫЕ УЧЁНЫЕ ИМЕНУЮТ ХОРИЯМБАМИ, ГДЕ ОБА ВМЕСТЕ, БУДУЧИ ДИСТРОФИЧЕСКИМИ, РИТМИЧЕСКИМИ И ГИПЕРРИТМИЧЕСКИМИ, А ТАКЖЕ АМФИБОЛИЧЕСКИМИ, ПОСВЯЩЕНЫ НЕУВЯДАЕМОЙ ПАМЯТИ АВТАРКИЧЕСКОГО КОРИЭТА, ЕДИНСТВЕННОГО ИСТИННОГО ПУТЕШЕСТВУЮЩЕГО ДИКОБРАЗА АНГЛИИ

К означенным стихам добавлена также мелодия, а ноты расставлены в соответствии с формой Музыки, предназначенной для исполнения теми, кто к сему занятию расположен.



Admired Coryate, who like a Porcupen, Dost



shew prodigious things to thy countrimen.

[†] «Гимнософист» — происходит от греческих слов «гимнос» и «софиос», и означает «голый софист». Томаса Кориэта называют так потому, что в Базеле во время купания он вышел на улицу без штанов. — *Примечание Иоаннеса Хоскинса.*

[‡] *Антиспасты* — стихи, стопы. Далее комически обыгрываются термины, обозначающие термины, обозначающие размеры (стопы) в стихосложении. — *Примечание И.М. Гиловой.*

Блестящий Томас, ты, как Дикобраз,
Для земляков тьму новостей припас.
Зверёк, чуть что, иголки вверх направит,
Твоё ж перо сердца других дырявит.
Вкруг Дикобраза не кишит зверьё,
Столь одиноко и твоё житьё.
Зверёк сей пеш при тьме и пеш при свете,
И ты в Венецию доставлен не в карете.
Враги врагов, друзья друзей твои
Все Дикобразы — в злости и в любви.
Внеси ж в свой герб Актёра-Дикобраза,
Ведь путь твой трюками наполнен до отказа!

Хор грянул. Мощной голосиной
Подвыл я было старой псиной.
Но песня в глотке раскололась:
От старости увял мой голос.
Здесь миллионы глотки драли,
Гонцы, фореиторы орали,
Но повергают нас в унынье
Ботинки Кориэта ныне:
Вестей нет хуже в нашем доме,
Чем весть об исхудавшем Томе.
В Венецию шёл Единорогом
И, не упившись рейнским с грогом,
В одной лишь паре он башмачной
Пришёл домой (пример — сверхмрачный).
Святого Павла двор мощёный...
О чем толкует люд учёный?
Ботинки — на вершине шпиля.
К ним имя «Томас» прикрепили.
Шрифт — крупный. Надпись ту без фальши
Читают в Финсбери* и дальше.
Коль слава — ветер, пусть он дышит
И пусть весь мир о Томе слышит,
Пусть ветер, бриттов покидая,
Летит в Перу и до Китая.
Пускай на юг он устремится

* Место народных гуляний недалеко от Лондона. — *Примечание И.М. Гилилова.*

К той птице Рух, что больше птицы,
Которая у озера Стимфала
Гераклу солнце закрывала.
Коль ветер славы не остынет,
Он, может быть, на север двинет.
Хоть он расстанется с мечтою,
Узнав за неизвестности чертою,
Что там закон Христов не ведом,
Вдохнут сей ветер кит с медведем.
Пешком от Северного моря
Он к Антиподам двинет вскоре,
Что век под нами вверх ногами,
Чтоб не сместился мир под нами,
Что век дивятся, что мы с вами
К ним тоже — книзу головами.
Так вот, известие по кругу
Передадут они друг другу:
«Том, как с Венецией расстался,
Пешком до родины добрался!»
Стук башмаков несет по свету
Весть о походах Кориэта.
Вопит счастливая орава:
«Обогнала героя слава!»
Утихнут страсти. Скромным видом
Том подчеркнёт: «Я — *semper idem!*»[†]

Иоаннес Хоскинс заканчивает.

Ричардус Корбет начинает:

Я не дивлюсь на пройденный тобою
Путь через Альпы, Францию, Савойю,
Что ты прошёл, шатаясь, как былинка,
Завшивленный, без маковой росинки,
Хоть кажут эти римские страданья
Какие претерпел ты испытанья, —
Нет, я дивлюсь тому, что ты вернулся
И что на хилых бабках не согнулся
Сейчас, в конце мучительного марша,

[†] *Semper idem* (лат.) — всегда один и тот же. — Примечание И.М. Гилилова.

Когда твой череп тяжек стал от фарша
Из Гор, Аббатств, Церквей, Дерьма, Чертогов,
Из Синагог, Голландских Диалогов:
Под ношей сей согнёшься ниже, друг, ты,
Чем от вина и сна; и устриц, фрукты
Несущий после биллинггейтской брани*
Не столь поклажей согнут в рог бараний.
Кто на макушке нёс раствор, натужась,
В Рим больше не пойдёт. Вселил ты ужас
В носильщиков и всех скитальцев пеших,
В мирян, за Иеговою пошедших, —
Всех победил ты, о, Мужчин Мужчина!
Пусть Англия, горда небеспричинно,
Возьмёт багаж твой† и, прогнав унынье,
Пусть воцарит простая песня ныне.
Ирландцам дай сим хламом насладиться,
Пошли в Уэльс и Скоттам в их столицу, —
Не встретишь ты писателей вне дома-с
Хоть вполовину лучше, чем ты, Томас!

Ричардус Корбет заканчивает.

Иоаннес Оуэн начинает:

**К ЧИТАТЕЛЮ ВО СЛАВУ СЕГО ДОСТОЙНОГО ТРУДА
И ВО СЛАВУ АВТОРА ЕГО, СООТВЕТСТВЕННО**

Не столь в Лисице хитростей таится,
Сколь смеха мудрого таят сии страницы.
Прочтите ж их: поверьте, в них сама
Игра великого Британского Ума!

Иоаннес Оуэн заканчивает.

Петрус Алли начинает:

Ори, Пищаль, ори лужёной глоткой!
Греми, Мушкет, и бей прямой наводкой!

* *Биллинггейтская брань* — в английском языке означает «площадная брань». —
Примечание переводчика.

† Я имею в виду его книгу. — *Примечание Ричарда Корбета.*

Устройте светопреставление это
В честь *Кориэта*, чудо Сомерсета!
Вопите, Трубы, бейте, Барабаны! —
От музыки *Беллоны* будут пьяны
Сегодня все. *Улисс* наш, поднатужась,
Нас баснями повергнет в страх и ужас.
Пусть Часовой или Капрал, к примеру,
Сержанта спросят или Офицера,
«Ни Генерал, — те скажут, — ни Полковник
Подобных дел вовек не был виновник».
Меж Флашингом с Венецией детина
Свои ботинки стёр наполовину.
Он шёл то по холмам, то по оврагам,
Путь преодолевая бодрым шагом.
Какие ж он набил при этом шишки,
Любой узнает из его же книжки,
А также, как он бился с Иудеем,
О том, как знатным стал Прелюбодеем,
Как он страдал в Провинции, в Столице,
Как ободрал об Альпы Ягодицы,
Где среди туч приходят беды тучей,
На путника идя толпой могучей,
Как спорил он с Невежею-Деревней
(Дискуссии бы не было плачевней,
Но *Томас* политичен был, понеже
Здоров кулак был у того Невежи.
Наш *Том* аргументировал так тонко,
Что сохранил башку и одежонку).
Сей том — отнюдь не полный мартиролог
(Рассказ и без того уж слишком долог).
Ведь ежесть каждый шрам увековечен,
Рассказ не то что длинен, — бесконечен!
Дрожи, Солдат! Том вводит в поединок
Наполовину стоптанный ботинок.
Не бормочи (смотри у Пифагора),
Коль *Кориэт* всех выше лезет в гору.
Пусть дифирамбы шлёт высоким стилем
Себе, ботинкам и бессчётным милям.

Петрус Алли заканчивает.

Томас Момфорд начинает:

Наш *Том* не зря зовётся *Кориэтом*,
Наш *Кориэт* не зря зовётся *Том*:
Обширностью подстать иным каретам,
Башка его — познаний пухлый том.
Хранит весь мир, исхоженный до тропки,
Он в вышеупомянутой коробке.

Хранит он кошелёк свой, как святыню,
Ни денег не теряя, ни лица,
Что сроду не узнало благостыни
Запущенного тухлого яйца,
Подарка дев запущенных, гулящих,
Мучительниц пришельцев проходящих.

Встречая ночь в дороге не однажды,
Он спать ложился в стойле натошак.
Случалось, его подковой каждой
Благословлял испуганный лошак.
Споём осанну, глоток не жалея,
Его штанам, протёртым до филея!

Наш *Том* достоин самой лучшей кисти.
За нас он крови пролил целый чан.
Да будет он воспет не из корысти,
А ради вящей славы англичан.
Мы все идём за этим человеком,
А *Кориэт* идёт за Древним Греком!*

Томас Момфорд заканчивает.

Томас Бастард начинает:

Сбил спесь, сбил спесь Том Кориэт
С говорунов последних лет, —

* Перевод сделан 21–23 сентября 1986 года в Москве. Сделан, помню, на одном дыхании. Выделяю его особо, потому что после него Илья Менделевич Гилилов, Светлана Александровна Макуренкова, доктор филологических наук (в ту пору — кандидат), принимавшая самое активное участие в общей работе, а также — и прежде всего — я сам, поняли, что перевод панегириков — это моё. Особую прелесть всему придавало то, что в то время я проживал у Татьяны Васильевны Брагиной, вдовы Вильгельма Вениаминовича Левика (1907–1982), выдающегося русского поэта-переводчика, благословившего мои труды и дни. — *Примечание переводчика.*

Так я решил с друзьями вместе,
 Отведав суть твоих известий
 О людях, коих раздражал ты,
 О книгах, коих не рожал ты.
 С чем Кавалеры-непоседы
 К нам на застольные беседы
 Теперь придут? Ты, видит Бог,
 Закрыл уста их на замок!
 Всё то, что в книгах ты отметил,
 Никто не встретит и не встретил
 Ни в темах бардов сладкогласых,
 Ни в снах пророков седовласых,
 Ни в книгах *Бэкона*-Монаха,
 Ни в *Геродоте* (лгал без страха!),
 Ни в Ниле среди гадов грязных,
 Столь разных и червеобразных.
 Твой славен дар, бездумный, крупный,
 Вовеки флейте недоступный.
 Ты торопливости подвержен,
 А спел бы лучше, будь ты сдержан.
 С Царями ты не раз встречался,
 Но, мудрый, вовремя прощался.
 Умом торил свой путь к победам
 (Тупицам этот путь неведом!).
 Покуда в Альпах снег не тает,
 И в долах бабочки летают,
 Ты будешь чтим, когда в корзине
 Сгниют Сивиллы Апельсины.
 Залив Английский вспашешь, бравый,
 Коль не умрёшь, объевшись славой!

Томас Бастард заканчивает.

Τὸ 'Ορὸς-ο'ξὺ начинает:

Проснись, проснись, *Петух* известный,
 И в честь *Одкомба* грянь ты песню:
 Здесь тот увидел мир впервые,
 Чьи строки – звуки громовые.
 Всех путешественников, Вор, схватил казну, безмерно жаден:
 Ссудил ты миру светлый ум, но был процент весьма громаден.

Твой ум лужайки краше мшистой,
Твой ум спешит, как *Дейн* струистый.
Козлоподобный дух, что славу поглотил,
Название твоё и память золотил.
Усилий мозга список ясный
Наряд павлиний дал прекрасный.
Чтоб новости узнать, ты во весь дух
Сбежал домой от Венецйских шлюх.
Там, где *Эмилья*, ты морозом обожжён,
Твой плавающий ум *Эмильей* возбуждён.
Твой мозг, что *Бальдус**, чахнет, угасает,
Но ум, в снегу стоящий, не шатает,
Чтоб Белочки, скача, стены не одолели.
Что Поп ты Ордена *Яйца*, ты доказал на деле.
Сирена *Коризэт*, волнуешь тем ты души,
Кто часто к Музе твоей свои посылает уши.
Ты *Феникс*, рождённый в гнезде трясогузки-шлюхи,
И посему твой отросток исполнен высокого духа.
Коль славен ты за эту книжку,
Сколь славен тот, кто взял воришку?
Пусть будет таким, каков есть он; всякий вокруг поймёт,
Что вы с ним связаны тесно, как пчела и пчелиный мёд.

Τὸ Ὀρὸς-ο'ξὺ заканчивает.

Гильемус Остин начинает:

Сих дней единственное чудо,
Воспеть тебя — взять сил откуда?
Поэты есть куда ловчей,
И всяк — философ, книгочей.
Но всё ж потщусь с сего момента
Запеть высоким стилем Кента.
Но книгу ль, автора ль воспеть?
Учёный *Герсон* одолеть
И вкупе с ним *Овидий* сладкий
Не могут этакой загадки.
Поэтов между нами нет
Сильней, чем сам же *Коризэт*.
За всё, что создал он, по праву,

* *Бальдус* — *Бальдо* из рода *де Убальдис* (1327—1400) — знаменитый итальянский юрист.

Ему, единственному, — слава.
Сей мир и тысячью дорог
В нём бодрый дух убить не смог.
Он, путешествуя, бывало,
Как пёс, валялся, где попало.
До се одежду он хранит —
Гнилые кущи вшей и гнид.
Ведь от морозов то и дело
Она его хранила тело.
Когда Иезуит хотел
Отвлечь его от важных дел,
Но время лишь потратил сдуру,
Штурмуя крепкую натуру.
Не убедил его рассказ
Одкомбца превратиться в *Ас-*
-Сассина,[†] Пэра или Князя:
Том путь прошёл, не безобразя.
Наш *Томас* хочет одного:
До возвращенья своего
Узнать, взаправду ль кучу денег
Имеет *Престер Джек*,[‡] священник.
Затем, я чаю, Христиан
Том двинет против Мусульман.
Получит роздых рать святая
В *Ерусалиме* иль в *Китае*.
Им очарованный народ
В огонь и в воду с ним пойдёт.
Страсть с Целомудрием в Союзе —
Таким он видится Французу,
И Девок ненавидит он,
И развращённый Вавилон.
Обжоре Немцу исступлённо
Не толковал про *Аполлона*,
И сколько он ни выпивал,
Он на закуску Сельдь не брал.
Он воспевал свою богиню

[†] *Ассасин* — («употребляющий гашиш») — в европейской традиции — синоним убийцы. — *Примечание переводчика.*

[‡] *Престер Джек* — пресвитер Иоанн, легендарный царь-священник, правитель христианского государства в Средней Азии (XII век). — *Примечание переводчика.*

По-гречески и по-латыни,
Ведь он в них сызмальства мастак,
И спеть на них – ему пустяк.
Стихи поэта защищали
В пути верней булатной стали:
Перо лихого рифмача
Разит опаснее меча.
Том при создании фолианта
В нём бездну выказал таланта.
Одкомб и есть тот дивный град,
Где *Том* устроил Муз парад.
Нас и творенье *Мандевиль**
Не столь когда-то удивило,
Сколь свод рассказов, дум, идей,
Где есть Язычник, Иудей,
Гробы, Могилы, и Гробницы,
И Эпитафий вереницы,
И Веницейский ужин твой. –
К чему ж скулёж мой стиховой? –
Ведь сам ты можешь преизрядно
Воспеть себя стихом нарядным,
Порядок строгий навести,
Как пастырь строгий, что в чести
Содержит собственную розгу,
Дабы птенцам прибавить мозгу.
Ты горд и нем. Твоя цена
В тебе самом заключена.
И ротозеи, ротозейки
Всё не найдут к тебе лазейки,
От любопытства чуть дыша:
Что сто́ит всё ж твоя душа?
Ты не даёшь ответов ясных
И меж трёх Девственниц прекрасных
(В них европейских три страны
Блистательно воплощены).
Вино – от Франции; диету
Дала Италия поэту;

* *Мандевиль* – имеется в виду Джон Мандевиль, автор книги «Путешествия сэра Джона Мандевилья», весьма популярной в своё время. Написана между 1357 и 1371 гг. –
Примечание переводчика.

Германия — чеканный стиль. —
 Что ж бедный стиль мой? — Тлен и пыль!
 Пока фонтан законопачу,
 Чуть попророчу наудачу.
 О, *Том*, уж если кто из нас,
 Как ты, прорвётся на *Парнас*,
 Его, пророк минутный чает,
 Твоё названье увенчает
 С Венком Лавровым. Сей поэт —
 Второй талантом *Кориэт*.
 Прощай же, друг; увы, дела раз-
 -Лучают нас; Твой[†] *usque ad Aras*.[‡]

Гильемус Остин заканчивает.

Иоаннес Джексон начинает:

Мир обойти
 быстрее *Кориэта*, — / Из
 смертных кто-нибудь горазд на
 это? / Нет — если б даже ткнуть в
 башмак он мог / Побольше перьев, чем
 Меркурий-бог, / Взяв Шляпу *Фортунатуса*[§]
 (в народе / С времён *Бладуда*[¶] крылья уж не
 в моде). / Ты кошелёк свой щедро развязал / И
 напечатал всё, что написал. / Иначе как бы все мы
 здесь узнали, / Что думал ты, какие видел дали? / Каков
 трофей твой? В сём Яйце пою / Молитву я голодную
 твою. / Твоё расслышав приглашенье, / Шлю в подхо-
 дящей форме прославленье. / Друзей по Геликону
 верный круг / Прислал к Яйцу Соль, Перец, Ук-
 сус, друг, / Чтоб твой банкет украсить ита-

[†] Интересная особенность: «твой» («thy, thine») везде по тексту — со строчной буквы. Здесь же — после запятой — с заглавной («Thine»). Такая орфография принята только в Библии, когда речь идёт о Боге. — *Примечание переводчика.*

[‡] *Usque ad Aras* — сокращённое латинское выражение от «amicus usque ad Aras» («друг до последнего вздоха»). — *Примечание переводчика.*

[§] *Фортунатус* — герой популярных в те времена многочисленных книжек о его необыкновенных приключениях. Владел чудо-шляпой, переносившей его в любое место на Земле. — *Примечание И.М. Гилилова.*

[¶] *Бладуд* — в британской мифологии — десятый король Британии, отец короля Лира. По преданию, был волшебником, совершил полёт с помощью искусственных крыльев, но разбился, упав на храм Аполлона. — *Примечание И.М. Гилилова.*

льянский, / Где восторжествовал твой
дух гигантский. / Своим рассказом
улаждая мир, / Печатню
истощи, презри
Придир. // *

Иоаннес Джексон заканчивает.

Майкл Дрейтон начинает:

КРАТКИЙ ПРОЛОГ, СИМ СТИХАМ ПРЕДШЕСТВУЮЩИЙ

Я дописал бы труд за полчаса,
Но ты издался, мудрости краса.
Опережает мудрый с давних пор,
И я пришёл на шапочный разбор.

Пусть многие строчат быстрее, чем ты,
Но кто читал их пухлые труды?
И все мы трижды счастливы от вести,
Что всех представят в этом бойком месте.
Вот истина тебе не в бровь, а в глаз:
Так ловят *Ржанок*, так поймал ты нас.
Переняла доверчивая Птичка
У человека все его привычки.
Ты – Птицелов. Исполнены любви,
Мы – *Дзанни*, *Обезьяны* мы твои.
Я зрил сей век (дальнейшего начало).
Бесформеннее формы не встречал я.
Вот-вот её, казалось, разорвёт.
Кто счастлив был, проклятья стоил тот.
Стыд бушевал, туман был страшен, вихрист.
Казалось мне, что снидет в мир Антихрист
Иль новых бесов хлынет в ад орда,
Какой *Хаос* не видел никогда.
Какой же плод явить народам, странам?
Явился век с предметом архистранным:
Пинками жесточайшими едва
Доставлена была сверхголова.
Великий *Том*, ты указал пути нам,
Как до великих можно дорасти нам.

* Текст образует форму яйца. – *Примечание И.М. Гилилова.*

Ведь сам ты, победив их легион,
 Явился чист, явился обновлён!
 Величие я связывал со страхом,
 Но твой приход их связь разрушил махом.
 Так у *Бермуд*, которых корабли
 Коснуться и мечтать-то не могли,
 Как будто стерегли их псы геенны,
 Нашёл свиней британский Флот военный.
 Будь, с мудрым схожий, к мудрым вечно вхож,
 Где каждый (в большинстве) с тобою схож.

Майкл Дрейтон заканчивает

Якобус Филд начинает

Из *Томов*, коих видел белый свет,
 Всем *Томам Том* — наш славный *Кориэт*.
Том-коротышка мышкой в пудинг влез,
 И там замолк, и с наших глаз исчез.
Том-дудочник, что всех нас развлекал,
 Ушёл навек — веселья след пропал.
Том-дурень в школе греков зря зубрил:
 Наш *Том* на греческом с пелёнок говорил.
Ослёнок Том ушам длиннющим рад.
 Но не для всех бесценный наш наряд.
Том-без-вранья (хотя и пустослов)
 Обставил всех шутов, уродцев и ослов.

Якобус Филд заканчивает[†].

[†] Перевод приводится в редакции И.М. Гилюлова. Первоначальный вариант:
 Якобус Филд начинает:

Из *Томов*, коих видел белый свет,
 Всем *Томам Том* — наш славный *Кориэт*.
Том-Коротышка мышкой в пудинг влез,
 Навеки смолк, навеки с глаз исчез.
Том-Музыкант — талантливый поэт,
 Но нет его и чудных песен нет
Том-Дурень в школе греческий зубрил.
 Наш *Том* на нём с пелёнок говорил.
Ослище Том ушам длиннющим рад.
 На *Кориэте* жемчуга горят.
Том-Бормотун — болтун и пустобрех,
 Но всё ж сей *Том* славнее прочих всех.
 Якобус Филд заканчивает.

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Д.Е. МИНА: ФРАГМЕНТАРНЫЕ ПЕРЕВОДЫ ПОЭМ ДЖОРДЖА КРАББА

Вступительная заметка и публикация О.С. Милошаевой

Среди авторов конца XVIII – начала XIX вв., чье творчество непосредственно предшествовало развитию английского романтизма, пристальное внимание известного русского поэта-переводчика Д.Е. Мина привлек литератор-священник Джордж Крабб, точнее – два его основных произведения: поэмы «The Parish Register» («Приходские списки», 1807) и «The Borough» («Местечко», 1810).

Из «The Parish Register» Мин в 1856–1860 гг. перевел первую из трех частей – «Baptisms» («Обряды крещения»), опубликованную с продолжением в трех номерах «Русского вестника»:

Мин Д.Е. Приходские списки (Parish Register): Поэма Георга Крабба <перевод вступления к поэме> // Русский вестник. – 1856. – Т. 6. – Декабрь. – Кн. 1. – С. 440–446.

Мин Д.Е. Приходские списки: Поэма Георга Крабба. 1. Новорожденные <начало перевода части I «Baptisms» («Крестины») поэмы> // Русский вестник. – 1857. – Т. 8. – Март. – Кн. 1. – С. 134–142.

Мин Д.Е. Приходские списки: Поэма Георга Крабба <продолжение перевода части I «Baptisms» («Крестины») поэмы> // Русский вестник. – 1860. – Т. 30. – Ноябрь. – Кн. 1. – С. 191–196.

Несмотря на опущение значительных фрагментов английского оригинала, русский перевод позволяет судить о таких его достоинствах, как объективное изображение действительности, умелое сочетание авторского осуждения и сочувствия к падшим людям, и о таких недостатках, как излишняя склонность поэта-священника к нравоучительности, акцентирование внимания на пороках за отсутствием представления о возможных путях решения проблем общества.

Из поэмы «The Borough» Мин в 1855 г. перевел письмо I «Общее описание» («General Description»), а в 1862 г. – письмо XXII «Питер Граймз» («Peter Grimes»); первые публикации переводных фрагментов состоялись в «Московских ведомостях» и «Русском вестнике»:

Мин Д.Е. Местечко (The Borough): Поэма Георга Крабба. Глава 1 <перевод письма I «General description» («Общее описание») > // Московские ведомости. – 1857. – 16 февр. (№ 21). – Лит. отд. – С. 93–94.

Мин Д.Е. Питер Граймс: Из Крабба <перевод письма XXII «The poor of the Borough. Peter Grimes» («Бедняки местечка. Питер Граймс») > // Русский вестник. – 1862. – Т. 42. – № 11. – С. 415–425.

Обращение переводчика к первому из фрагментов способствовало формированию представления о зрелом периоде творчества английского поэта, характеризовавшемся контрастностью восприятия городского и сельского укладов жизни. Эпизод о Питере Граймзе, в котором Крабб проявил себя мастером художественного портрета, обладавшим редкой проницательностью в описании человеческих характеров, был избран Мином как наиболее яркий и сильный эпизод поэмы. Переводчик профессионально передал детально прорисованные Краббом причины и последствия отчужденности человека от общества, соблюдая стилистические и структурные особенности оригинала.

К поэмам Дж. Крабба «The Parish Register» и «The Borough» изредка обращались и другие переводчики. Так, в 1857 г. Н.В. Гербелем были опубликованы стихотворения «Покинутая» (при первой публикации – «Из Крабба» («Чуть наступит вечер, уж она выходит...»)) и «Свадьба»:

Гербель Н.В. Из Крабба («Чуть наступит вечер, уж она выходит...») // Сын отечества. – 1857. – № 39. – С. 941.

Гербель Н.В. Свадьба (Из Крабба) // Библиотека для чтения. – 1857. – Т. CXLIV. – № 8. – Отд. I. – С. 114.

Стихотворение «Покинутая» – это фрагмент из первой части «Приходских списков» «Baptisms», заключительные строки истории Люси, дочери мельника, которая, вопреки воле отца, полюбила моряка Уильяма, отдалась ему и была, будучи беременной, выгнана из дома. Стихотворение «Свадьба» представляет собой воспроизводящий обряд бракосочетания начальный фрагмент истории Фиби Даусон из второй части «Приходских списков» – «Magriages» («Венчания»).

В советское время два фрагмента из поэмы «Местечко» были переведены Ю.Д. Левиным; их наиболее полную публикацию можно видеть в его книге «“Британской музы небылицы...”: Из поэзии Англии и Шотландии»:

Крабб Дж. Местечко. Письмо V. Выборы (отрывок). Письмо XXII. Бедняки местечка: Питер Граймз // “Британской музы небылицы...”: Из поэзии Англии и Шотландии в переводах Юрия Левина. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. – С. 71–83.

К сожалению, перечисленным и ограничивается интерес русских переводчиков к «The Parish Register» и «The Borough» Дж. Крабба. В этой связи предложенные Д.Е. Мином прочтения фрагментов английских поэм могут быть небезынтересны и для современного читателя. В сборнике «Художественный перевод и сравнительное литературоведение. II» нами републикуются переводы фрагментов из «Приходских списков» и «Местечка», напечатанные в русской периодике полтора столетия назад.

Дж. Крабб*

Приходские списки
(*Parish Register*)

I

Вот в вечность канул год, и в этих списках бледных
Вникаю я в судьбы моих прихожан бедных;
Читаю: сколько в год младенцев я крестил,
Как много пар в селе на брак благословил,
И кто из поселян, среди жизненного моря,
Погиб для жизни сей, ее утех и горя.
Не призываю Муз украсить песнь мою
О подвигах людей, которых я пою.
Как старец век провел, как юноша скончался,
Кто лени предался, кто с честью подвизался,
Их нрав, характеры, их правила, дела,
И как сыграли роль и в чем их роль была,
В чем радость их, восторг, ошибки, горе злое —
Все знаю; список мой докажет остальное.

Где край, куда певцов влекут живые сны,
Край мира, счастья, свободы, тишины,
Где труд не тяготит, где бедствия набеги
Не возмущают струй завидной сельской неги,
Где гордые дворцы не высятся главой,
Иль заслоняют свет от хижины простой, —
Тот край, где стар и млад одним весельем полны,
И тихо катятся их жизненные волны?
Зачем искать? Куда не устремлю глаза —
Там вздох волнует грудь, здесь взор слепит слеза!
С тех пор, как стал порок господствовать на воле,

* Георг Крабб, родившийся в 1752 и умерший в 1832 г., один из отличнейших английских поэтов XIX века. Будучи сельским священником, он с особенной любовью изучал быт самого бедного класса людей и ему то преимущественно посвящал свою лиру, почему и получил в Англии название «поэта бедных». Отличительные черты его поэзии — простота, пафос, сила и верность описываемых характеров. Замечательнейшие из его произведений: *Деревня, Газеты, Библиотека, Местечко, сэр Истид Грей* и в особенности «Приходские списки», поэма, явившаяся в свет в 1807 г. Желающим ближе познакомиться с этим писателем рекомендуем прекрасную статью г. Дружинина «Георг Крабб и его произведения» в *Современнике* 1855—56.

Оборн[†], святой Эдем не существует боле.
Но зла без блага нет; мы их избрать должны:
На то искусство, ум и воля нам даны.
Терпенье, тяжкий труд венчают мудрых вскоре,
Толпу ж бессмысленных карают срам и горе.

Вот домик, где живет крестьянин-сибарит!
Предмет его надежд и гордости, он скрыт
От зимних непогод. В окне его играя,
Горит вечерний луч, лениво погасая.
Над хижиною кров соломенный навис;
А дикий плющ, сползя до кровли, клонит вниз
Свой пышный лист к окну. Внутри в избе убогой,
И то, что нужно, есть, и то, чем вкус не строгой
Любуется. В одной картине пестрой там
Вы видите царей все племя; по стенам
Героев, королей развешены портреты,
Их подвиги в стихах внизу картин воспеты.
На троне виден там последний Людовик,
А здесь с супругой он в тюрьме главой поник.
К их ликам поднеся детей, мать учит строго,
Как свято надлежит благодарить им Бога,
Который дал им дом счастливый, где они
Живут свободные, проводят мирно дни...
Тогда как сильные, в изгнании, в позоре,
Всех благ лишённые, нередко терпят горе.
Вот Карл: он доказал в годину тяжких зол,
Что школа бедствия есть лучшая из школ;
А вот и сын его, нам доказавший ясно,
Что и несчастья взывают к нам напрасно...
На полке, у часов с кукушкой, есть у нас
Для чтенья сельского отборных книг запас.
Нам нужны знания, не книги; впрочем каждый
Найдет напиток здесь для утоленья жажды:
Кто повесть чудною, кто анекдот смешной,
Кто проповедь, кто гимн возвышенно-святой.
К чему нам каталог? Как книг у нас ни много,
Мы каждую найдем впотьмах без каталога:

[†] Название деревни, описанной Гольдсмитом в известной его поэме «The Deserted Village».

Та первая к углу, та дальше от стены –
Вот правила, как их отыскивать должны.
Есть также книги здесь для чтения по субботам,
Подруги Библии с красивым переплетом;
А Библия, ценой в шесть пенсов*, снабжена
Отличных мастеров гравюрами, полна
И толкованьями голов людей ученых,
Что, затмевая ум читателей смышленных,
Велят им спрашивать и *как?* и *почему?*
И сомневаться там, где верили всему.
Нет! лучше уж по мне те мудрецы простые,
Что в объяснения не входят никакие,
Бегут от темных мест, не светят тщетно там
Свечой мерцающей, где солнце светит нам,
И истины простой вотще не защищают:
К чему защита там, куда не нападают?
Вот, рядом с Библией, Боньянов Пилигрим.
Был редкий гений Джон†; но, груб, неукротим,
Он не вошел в число певцов, любимых небом,
Что, смолода вступив в союз священный с Фебом,
Восходят медленно на верх горы крутой,
Чтоб бережно вкушать там нектар неземной:
О нет! он был из тех, что, возмутив до тины...
Источник вод святых, пьют мутный ток вершины. –
Вот вам и правила давать значенье снам –
Наука хитрая, понятная лишь нам!
Мы счастье узнаем по пятнышкам родимым,
По разным случаям для нас необъяснимым.
Мы о пустынноике читаем здесь святом,
Который, кинув мир, на острове пустом
Жил здрав и невредим, забот житейских чуждый,
Хотя и там его не покидали нужды.
Но рядом с книгами, которым нет цены,
Не меньше славных книг вот груды у стены, –
Книг, занесенных к нам разносчиком-прохожим.
Про Вечного Жида читать мы повесть можем,
О том, как славою, вслед многих неудач,

* Пенни – медная монета, равная гривне меди. Во множественном пенсы.

† Джон Боньян, автор чрезвычайно популярной в Англии книги «Pilgrim's Progress».

Венчался Томб-гигант и Гикертрифт-силач,
И как отважный Джак, при помощи волшебной,
На свете истребил гигантов род враждебный,
Как скороходами он ноги обувал,
Как невидимку-плащ на плечи надевал,
Как меч он кладенец брал в руки, и ударом
С гигантов головы срубал в сраженьи яром,
Как огненный их взор не видывал людей,
Как был противен шум для сонных их ушей,
Как дух им английский казался нестерпимым,
И как истреблены мечом неотразимым.
То сказки; но читать мы любим их подчас,
Когда толпа детей теснится возле нас.

Для каждой хижины помещик наш богатый
Отвел клочок земли под огород без платы.
Здесь – прежде чем придет срок мызы нанятой –
Наш фермер, весь в поту, вращает заступ свой,
На каждый фут земли он взор свой обращает,
Весь день работает и почву удобряет:
Ведь этот клочок земли ему принадлежит,
За ним взор барина дозором не следит,
Ничьим упреком он за промах не наказан,
Надежда, прибыль, честь – он всем себе обязан.
В саду он садит лук, а рядом с ним чеснок
На дудчатом стебле подъемлет свой венчик;
Там выются по шестам горох, бобы рядами
И в землю роются ветвистыми корнями;
Там запах пряных трав разлит во всем углу –
Приправа вкусная вечернему столу;
Там вишни, яблони – его руки прививки,
Для рынка ближнего орехи и оливки.
Но этим труд его не кончен. Пред избой
Есть милый уголок с красивой городьбой,
Где розы пышные, гвоздики с алым оком,
Где гордый гиацинт, где на стебле высоком
Красуется тюльпан, раскинулся нарцисс:
Недаром получил за них ботаник приз!
Здесь по воскресным дням, отслушав в церкви службу,
Собираются друзья делить любовь и дружбу:

Все громко говорят, все счастливы, равны,
И все так веселы, так в мнениях сходны.
Пусть слух изнеженный беседой их прискучит –
Здесь все ораторы и их никто не учит.
Как встарь, одни и те ж приветствия у них,
И те ж истории о временах былых.
Зато из глубины души их радость льется,
Она их языку вполне передается,
Она рождает в них речей веселых шум,
Сверкает в их глазах, в них изощряет ум,
Она видна во всем: в их шутках, смехе, спорах,
Во всех движеньях их и оживленных взорах.

Но расстаюсь с тобой, мой мирный уголок!
Меня зовут к себе несчастья и порок,
Зовут от хижины, простой и чистой, к этим
Зловонным улицам, где каждый вечер встретим
Толпу готовую вступить в жестокий спор,
Где бродит пьяница, мошенник, ловкий вор.
Что ночь, то драка здесь, проклятья, крики, стоны,
Мужья бьют пьяных жен, мужьям перечат жены,
А дети с воплями стараются разнять
Жестокого отца и бешеную мать.
В лохмотьях краденых здесь привыкают вскоре
Мальчишки к злой божбе; в неряшливом уборе
Девицы пьют здесь джин; контрабандист и плут
Тут делят барыши, старухи жертвы ждут.
И вот одна из них, зловещая, седая,
Сивилла грозная, все знает тайны края.
К ней жребий свой узнать приходит простачок,
У ней спасенья ждет злодейство и порок;
Сама ж, бесчестных дел бесчестная опора,
За все труды свои находит мзду позора, –
Невольница толпы презренной, где она,
Беднейшая из всех, господствует одна. –
Взгляните: возле стен, по мостовой вонючей,
Везде помои, грязь, навоз навален кучей;
С задворьев из канав, из всех помойных ям
Бегут зловонные потоки, и к дверям,
Всегда отворенным, ложатся без разбору

Обметки из домов в одну большую гору.
Здесь псы голодные грызутся меж собой;
Опухшее дитя, страдая водяной,
Здесь плачет целый день и нет к нему участия,
И всюду горе здесь, и бедность, и несчастья!
Но это же дитя, когда переживет
Отсутствие о нем родительских забот,
На мызе где-нибудь, где в нем пробудят силы,
Здоровьем полное, встает как из могилы
И, в силах укрепясь, как змей в весенний день,
Обычную с себя отбрасывает лень.
О Боже, сколько нужд здесь бедному дитяти!
Вот в тесных комнатах расставлены кровати,
Чуть разделенные дырявым полотном,
Или решеткою, заклеенной листом,
Здесь братья с сестрами в коморках неопрятных
Спят вместе близ своих родителей развратных.
Да разделите ж их, не дайте, чтоб чрез слух
Зараза ранняя проникла в детский дух!
Войдемте! нужды нет, что душны эти хаты:
Врач истинный идет и в смрадные палаты.
Смотрите! этот пол грязней, чем в конуре;
Какая мерзость здесь на сломанном ларе!
Как густо пыль лежит на окнах, на постели,
Где в груди свалено тряпье одежд без цели:
Его носила мать, носил потом отец
И как негодное тут сбросил наконец!
И вот из-под тряпья, приход наш внемя чутко,
Головку приподнял покинутый малютка:
Болтунья – мать его, которой слух отвык
Внимать с любовью ее младенца крик,
Ушла на целый день Бог ведает куда-то
Винить судьбу – увы! судьба ли виновата?
Где ж он, источник злу? – В презрении труда
И чувств возвышенных и честного стыда,
В беспечной праздности и в недостатке воли:
Отсюда нищета, отсюда низость доли!
Здесь самопрялок нет, не слышен шум работ,
Но есть колоды карт из шулерских колод;
Здесь даже нет часов: никто не замечает,

Как время быстрое без пользы убегает;
Здесь не ищите книг: прибиты здесь к стене
Баллады гнусные, да пасквили одне.
Вот видите бутылъ: в нее контрабандисты
Вливают по ночам голландский спирт нечистый;
Вот пистолетов ряд; вот ружья; вот крючки
И сети разные для моря и реки;
Там, далее, в углу разбойничьи дубины,
А в этом ящике какие-то пружины,
Орудья странные, подпилки всех сортов,
Кафтаны, парики и шляпы для воров.
При каждой хижине есть дворик: он когда-то
Был прочно обнесен оградой дощатой;
Теперь от ветхости обрушился забор
И дикой бузиной зарос заглохший двор.
Но тут средь пустыря, вдали, в лачуге грязной,
Сбирается народ гуляющий и праздный.
Сюда картежников и пьяниц и воров
Сзывает этот стол азартных игроков:
Исписан мелом весь, он блещет как от лака
Следами полпива и рома и арака.
Тут вы увидите на окнах, на стенах
Предметы мерзкие в гравюрах и стихах;
Тут взор ваш на полу, на лавках встретит всюду
Иль трубки черные, иль битую посуду,
Иль карты наконец, которые в клочки
Здесь рвал обыгранный в отчаяньи тоски.
Сюда несчастною приносит птицу пьяный
Гуляка: крылья ей подрезав, пищей пряной
Воспламенив в ней кровь и к лапам пару шпор
Привесив, он кричит, покуда длится спор.
С пробитой головой и выклеванным глазом,
Петух ощипанный, слабее с каждым разом,
Удары наносить бессильный уж врагу,
Кружится, падает в очерченном кругу.
И, проиграв заклад, дикарь ожесточенный
Срывает шпоры прочь с ног птицы побежденной,
И шлет проклятия на голову бойца,
Который для него сражался до конца.

Вот наши мужички: одни, владельцы поля,
Живут и трудятся — и их завидна доля;
Другие праздностью, презрением труда
Заслуживают месть законов и суда.
А наши фермеры? Они, как все конечно,
Или блаженствуют, иль жалуются вечно.

За группами теперь портретов ряд пойдет
И ими заключит годичный мой отчет.

I

Новорожденные

Tum porro puer (ut saevis projectus ab undis,
Navita) nudus humi jacet infans indigus omni
Vitali auxilio, —
Vagituque locum lugubri complet, ut aequum est,
Cui tantum in vita restat transire malorum.

Дурным началом год у нас ознаменован!
Здесь между первыми детьми поименован
Плот страсти — «и греха», прибавит строгий суд.
Хотел я утаить; к чему напрасный труд?
Со вздохом поведу рассказ мой: он, быть может,
Спасет одних, другим исправиться поможет.

Из наших девушек, краса всего села,
Милее всех лицом дочь мельника была.
Богат он был — богат, за то и горд недаром:
Поедет ли когда на ярмарку с товаром,
Там он, подвыпивши, всем хвастает, что он
Дает за дочью чуть-чуть не миллион,
Но только с тем дает, чтоб без отцовской власти
Не смела никого любить она по страсти.
«Кого я выберу, тот ею и владей;
А выбирать сама ты, Люси, и не смей».
Вот и послушал раз его моряк отважный.
«Ого! — он думает, — да это приз преважный!
Я дочь его люблю, богатство ж страсть моя;
Старик угрозами не устрасит меня;
Довольно добывать мне деньги вражьей кровью:

Теперь на мельнице я поселюсь с любовью». Так думал юноша, и вот, с того ж часа, Он к делу приступил, все поднял паруса И в руку палку взял, обтесанную грубо, Но крепкую, как сам фрегат его: *Грудь Дуба*. Пригож лицом, наряд имел он щегольской: Опрятное белье под курткой голубой, Штаны из дорогой материи в обтяжку, Вкруг пояса ремень с серебряною пряжкой. Явился он в село, вмешался в хоровод, Увидел Люси там, понравился и вот Открылся ей, и та должна была признаться, Что как ни грустно ей, а надо им расстаться. «Ты знаешь, мой отец неумолим ничем, Кого полюбит он, он властвует над тем. Меня за мужика он выдаст замуж вскоре, Тирану сельскому отдаст меня на горе. В нем сердце холодно, и от его угроз Я часто слезы лью, а сам не льет он слез: Раз только помню я, как мать моя скончалась, В его сухих глазах слезинка показалась. Меня готов всегда журить он без вины; Как лошадью своей, которой нет цены, Которую он бьет и думает, что учит, Гордиться мною он, зато как жертву мучит». — «Развеселись, душа! Я сам к нему пойду! С матросом может ли быть мельник не в ладу? Ведь оба мы живем свободным ветром, бьющим По крыльям мельницы и в парусах ревушим! Вой ветра, хлопанье холстины у кормы И треск досок — вот звук, который любим мы. Штиль страшен нам: когда от бури злится море, Мы смело риф берем и спим, забывши горе». «Ага! — на эту речь был мельника ответ. — Ты на меня похож? а деньги — есть, аль нет? Так убирайся ж ты в свой Уаппинг*: там на шею Добудь себе жену твоей казной — в гинею, Там мутным полпивом попотчуй моряков,

* Так называется место, где устроены доки, близ Лондона.

А Люси уж оставь для здешних женихов».
«Молчи ж ты старый хрыч! — вскричал моряк взбешенный. —
О Люси, будь моей невестой обрученной».
Он обручился с ней; но ни один пастор
Законом не хотел скрепить их договор.
Что ж оставалось им? ловить одни минуты
Пугливой радости, те пылкой страсти смуты,
Когда и чувств восторг не в силах превозмочь
Тех ужасов, что грудь тревожат день и ночь.
Тогда-то бедная, в порыве дикой страсти,
Безумно, вопреки отцовской строгой власти,
Не руку — нет, но все, что лишь отдать могла,
Красавцу милому навеки отдала.
Меж тем пришла пора, когда бессонны ночи,
Изменчив аппетит, полны истомы очи,
Веселость на лице, хоть грусть заметна всем,
Улыбка на устах и тотчас вздох затем, —
Пора усилий тех, которыми так тщетно
Стараются скрыть то, что каждому приметно...
Сперва шушуканье меж кумушек прошло,
Там выше голову злоречье подняло,
Там глупость наглая пред всеми проболталась,
А там на мельницу и злость с молвой примчалась.
«Вон! — закричал отец, — будь мною проклята!
Пусть поразят тебя позор и нищета!
Пусть детский плач и стыд падут тебе на долю
За то, что для любви мою отвергла волю!
Куда бежал злодей?» — «Мой Уилльям по морям
Пустился средств искать для пропитанья нам».
«Пусть ввек их не найдет! но до его возврата
Иди на край села к торговке — в дом разврата!
Там с старой ведьмою ты будешь в горе жить,
Там скроешь голову, стыда ж тебе не скрыть!»
Тянулись грустно дни, шли медленно недели,
И вот родился сын. Увы! к его купели,
Чтоб имя дать ему, из целого села
К несчастной ни одна подружка не пришла,
И с гордостью в лице кормилица младая,
Всю важность своего значенья сознавая,
Не вышла с маленьким христианином к нам,

Кричащим что есть сил на весь Господень храм.
Один я совершал обряд в коморке бедной:
В окне, заклеенном бумагой, тускло-бледный
Мерцал вечерний луч; на кровле воробьи,
Смеясь слезам ее, чирикали вдали
И с писком жалобным, во мгле, меж балок крыши,
Порой летучие переносились мыши.
Матрос не приходил. Вот год уж миновал;
Тогда примчалась весть: в сраженьи Уильям пал!

В пустынной хижине живет она поныне,
Являясь за пайком на мельницу в кручине.
Там гнусная сераль отцом заведена.
Он издевается над ней, когда она
Стоит и слезы льет и видит, как ей в мщенье
С своей наложницей мотает он именье.
В вечерний час, как тень, она бредет в полях,
Стараясь укачать младенца на руках;
Иль сядет и глядит незрящими очами,
Как струйки ручейка сребрит луна лучами,
Иль песню запоеет, но тихо, тихо так,
Что слышит, как ручей журчит, струясь в овраг.
Тогда и песнь ее становится журчаньем,
И чувствует она с невольным содроганьем,
Как восстают пред ней в таинственной тиши
Виденья ужаса, мечты больной души,
И сознает тогда в мучительном раздумьи,
Что ум мутится в ней, и ей грозит безумье.

С младенцем вслед за тем пришли отец и мать,
Чтоб Робертом его в честь первого назвать.
Три девочки у них от брака уж родились,
Не ждали вновь детей, за то и не страшились.
Друг другу преданы, они в душе простой
Считали счастьем здоровье и покой;
Любовь же, полная и мук и наслажденья,
Казалась в их глазах не лучше заблужденья.
Сусанна (не без слез) могла подчас мечтать:
Кому, когда умрет, дом мужа передать;
А Роберт, с шуткою, иль не шутя, порою
Ей мужа назначал, чтоб ей не быть вдовою.

Но, несмотря на то, их удивили б вы,
Сказав, что в них сердца остыли для любви.
Имея малый клочок земли, они, как скоро
Срок мызе их придет, платили долг без спора.
Соседний городок снабжал их без хлопот
Всем нужным, всем, чего им мыза не дает,
Без лишних прихотей, и если на уборы
В окне швеи подчас заглядывали взоры
Сусанны молодой в то время, как она
На рынок вынесет свои излишки льна,
И если на пути возвратном у торговок
Накупит к празднику каких-нибудь обновок, —
Не успокоится до той поры она,
Покуда в ящик долг не выплатит сполна.
И Роберт, если он с друзьями в шумном пире
Истратит лишний пенс на ярмарке в трактире, —
Глядишь, уж он чуть свет потеет на гумне,
Чтоб пенс издержанный был выплачен вполне.
Так оба целый день — чтоб не было оглядок —
Работают, пока все приведут в порядок.
Но и у них бывал в год праздник не один:
То был день свадьбы их, иль торжество крестин.
Тогда и богачей из фермеров встречали
Они с радушием и пышно угощали,
Затем что нравилось Сусанне быть в челе
Первейших жителей во всем ее селе.
Но в их радушии, в их пышности парадной
Везде был виден дух воздержности отрадной,
Тот дух, которому и в будничные дни,
Как в праздники, всегда послушливы они,
Как море одному покорствуется призыву,
Стремится ль на прилив, иль клонится к отливу, —
Тот дух воздержности, что нам велит копить,
Не с тем, чтоб бедствовать, но с тем, чтоб лучше жить, —
Дух бережливости разумной и завидной,
Повсюду разлитой, хотя нигде не видной.

Затем дитя любви встречает в списках взор,
Беспутной матери не первый уж позор. —
«Опять, развратница! ужель постыдной страсти

Не уняли в тебе ни скорби, ни напасти?»
— «Ах, сэ! пока еще была я молода,
Во мне кипела страсть, теперь влечет — нужда.
Ведь мне подобные, утратив честь и славу,
Вниз по реке плывут, как утки на притраву.
Ваш пол преследует, а наш не хочет знать;
Возврат пугает нас, да и куда бежать?
Вот если б нас совсем оставили мужчины,
А женский пол помог подняться нам из тины, —
Быть может, ожила б и добродетель в нас». —
Страшася пропустить святой обряда час,
С двумя старухами она пришла, колени,
Как те, пред алтарем склонила на ступени,
Копировала все движения старух
И, видя радость их, благодарила вслух,
Чтоб скорбь ее прошла, опасность миновалась,
Хотя в опасности как прежде оставалась. —
Да! много есть таких, которые всегда
К словам чувствительны и мертвы для стыда!

Вот двойни: девочка и мальчик! Чаша эта
Уж через край полна у Джэрдара Аблетта.
Что год, то у него, с тех пор, как он супруг,
То сын, то девочка, а вот и двойни вдруг!
С какой улыбкою внимал бедняк, венчаясь:
«Да зреет виноград, вокруг стен твоих сплетаясь,
Да множится твой род, как ветви над тобой!»
Как радостно: «Аминь!» он говорил за мной!
Но вот, когда возрос сей виноград вокруг ложа,
Своими ветками его покой встревожа,
Он видит, что ему, чем более ветвей,
Тем хлеб свой добывать труднее и трудней,
Что, разбегаясь вокруг его смиренной кельи,
Они уж свет мрачат былого в нем веселья.
Друг, полно горевать! Смотри, хозяин твой,
Которому служить ты нанялся с женой,
Надменный фермер наш, живущий всех богаче,
Что отправляется на рынок не иначе,
Как на лихом коне, красивом до того,
Что я, встречаясь с ним, стыжусь за своего, —

С кем делят пышный стол соседи и соседки,
Пять бравых сыновьев, три дочери—кокетки, —
Друг, полно горевать, и посмотри, как он,
Хозяин гордый твой, заботой удручен.
Пройдет десяток лет, и, заведясь домами,
Все мальчишки твои начнут работать сами;
А парни сельские возьмут из рук моих
И без приданого всех дочерей твоих.
Меж тем хозяин твой, преследуем судьбою,
Увидит целый ряд забот перед собою:
Там ферму сыновья в расстройство приведут;
Там барышни вздыхать о женихах начнут;
Там госпожа твоя, слабея от недуга,
Потребует себе карету у супруга;
А там лихой корнет, наездник, ловкий хват,
На скачке проиграв отчаянный заклад,
Повергнет старика-отца и в грусть и муку
И, проклиная жизнь, протянет к деньгам руку.
Да, Джерард, ты убит заботами теперь,
Тогда как фермер твой блаженствует; но верь,
Придет и для него тревог немалых время:
Ты сбросишь груз забот, он понесет их бремя.
«О, как я был бы рад, когда б привел мне Бог
На долю взять свою хоть часть таких тревог!»
Услышав жалобы, так говорил когда-то
Наш сельский лавочник, старик весьма богатый.
А друг ему: «А я — я был бы столько ж рад,
Чтоб то, что мне дарит жена, взял Бог назад!»

Уж оба старики — *тот* Дакинс, *этот* Витьби
По имени — давно мечтали о женитьбе
И оба медлили: один из них желал
Сперва порядочный составить капитал,
Чтоб сына своего, предмет его желанья,
Прилично воспитать для высшего призванья;
Другого страх пугал, что дети прокутят
Его имущество и мир в дому смутят.
Наш Дакинс, некогда разносчик, по селеньям
Коробку за спиной таскал с своим именем
И, обожатель дам, распродал им в долг

И контрабандный чай, и кружева, и шелк;
Когда ж разбогател, он к нам в село явился,
Открыл здесь лавочку и наконец женился
На пряхе молодой, надеясь, что отсель
Господь благословит из брачную постель.
А друг на вдовушке, кокетке знаменитой,
Остановил свой взор и стал с боязнью скрытой
Ухаживать за ней; но видя, что он сед,
Она с жеманностью отвергла старый бред.
В раздумьи он отстал. «Ах! ведай я, что дети
Не разорят меня, уж так и быть, я в сети
Поддался б, думал он, красавице моей
И стал бы шире жить с подругою своей».
Прошло еще лет пять: он думал, колебался,
Решился наконец, и браком сочетался.
А как живут они? Судите сами: вот,
Угрюмый, пасмурный, с женою он идет.
«Ах, Гомфри! — говорил однажды Дáкинс, — право,
Как счастлив ты детьми: они твоя забава;
Завидую тебе! А мне постыл и дом:
Там грустная жена, да вечный мрак кругом,
И все так тихо там, что, веришь ли, мне жутко
Подчас становится; хотя б один малютка
Рассеял нашу грусть, порадовал нам взор,
Иль укротил порыв домашних наших ссор.
Друг друга мы виним с запальчивостью вечной:
«Где, восклицаю я, залог любви сердечной?»
«Когда мне дашь детей?» — отвечает она,
Мрачна, как в Библии Иакова жена;
А я, как патриарх в подобной же напасти,
Шлю грустно ей ответ: «В моей ли это власти!»
Зато как счастлив ты, когда перед тобой
Верхом на палочках шумит мальчишек рой,
А девочки тебя целуют, да ласкают
И новой прелестью при этом расцветают!»
— «Эх, простодушный друг! Не стыдно ли тебе
Завидовать моей страдальческой судьбе?
Ну, чем гордиться тут, что сын твой — мальчик сильный,
Что девочка твоя имеет вид умильный?
Еще Бог ведает, кем твой цветок привит?

Откуда сила в нем, умильный этот вид?
Пять лет как я женат: что год, то постреленок!
Вот наступил шестой – смотри, опять ребенок!
Веселые друзья бегут к моей жене,
Все лезут поздравлять, ребенка хвалят мне;
А я сижу себе, взбешенный и угрюмый,
И входят всякие тогда на ум мне думы.
Иной тут ловкий гость – Бог знает, почему:
Что за дитя! кричит: а имя как ему?
А я с досадою: «Да провались отсюда!
Как хочешь назови – хоть Каином, Иудой,
Хоть именем отца, а кто отец – у ней
Дознаешься!» – скажу и за дверь поскорей.
Моя ж дражайшая хоть вздохом, хоть бы словом
Ответила в отпор моим словам суровым, –
Смеется! любо ей детьми меня бесить
И думать, как бы вновь ребенка мне родить!..

Затем с младенцами три бедняка к купели
Пришли, чтоб детям дать – вот все, что лишь имели –
Простые имена! из них ни на одном
Не остановитесь при камне гробовом,
Их на пергаменте читать никто не будет
И сам могильщик мой их скоро позабудет.

III

Во имя девочки-сиротки подле них!
Лишившись матери на утре дней своих,
Отца же потеряв еще до дня рожденья,
Теперь начальницей над школою селенья,
Старушкой набожной, в училище взята
Из сострадания малютка-сирота.
О, как мне нравится почтенный вид старушки,
Сидящей средь детей в дверях своей избушки!
В тот час, когда готов погаснуть летний день,
Когда и школьники из ближних деревень,
Уставши перед ней в лугу весь день резвиться, –
Начнут по хижинам лениво расходиться, –
В тот час, при зареве пылающих лучей,

Я вижу, как она пред хижинной своей
Сидит за Библией и, время сберегая,
Кончает свой чулок, вся чтеньем занятая.
Соседки праздные, лепеча всякий вздор,
Спешат к ней; но она, вперив в них строгий взор,
Велит им набожно внимать, и смолкнув, парни
Проходят мимо их, гоня овец в овчарни.
Когда ж погаснет день, идет она домой,
Святой молитвою кончая труд дневной.

Но уклонился я; пришли с младенцем снова,
Опять зовут меня для таинства святого.
«Что вздумалось вам дочь Лоницерой* назвать?» —
С улыбкой я спросил садовницу; но мать:
«Какое дело вам!» — мне отвечала в шутку,
И вот — Лоницерой мы нарекли малютку.
И если сын у них родится через год,
Его садовник мой Нарциссом наречет;
А если девочка, то верно муж ученый
Красавице своей даст имя Белладонны†.
Наш садовод — большой любитель громких слов:
На сельских сходбищах он любит простаков
Дивить латинскими названьями растений.
Тут *Rhododendron*, *Rhus* предмет его суждений
И даже *Allium*: ботаники знаток,
Так величает он наш лук, простой чеснок.
Он грубым именем и травки не обидит,
Во всяком былии цветок он чудный видит.
Где горькую в полях встречаем мы полынь,
Там Артемизию найдет его латынь;
Что *одуванчиком* слывет у нас в народе
(Есть и грубей ему названья в этом роде),
Тому *Leontodon* он имя придает,
И *Orchis* — что у нас яртышником слывет.
Но хоть и видит он во всякой травке диво;
Однако ж ни щавель, ни жгучая крапива
Не смеют рость в его расчищенном саду,
Где он сенеции сажает на гряде.

* *Lonicera* — жимолость.

† Белладонна — Ночная красавица.

Сам Дарвин[‡], кажется, не с бóльшим наслаждением
Пел о любви цветов с весенним пробуждением,
С каким мой Питер Пратт простой наш учит люд
О том, как пестики, тычинки встают,
Как приклоняются как будто к изголовью
Они одна к другой с супружеской любовью
(Ведь в том, что пестиком, тычинкой в старину
Считали, видит он и мужа, и жену),
И как они живут, как любят страстью нежной
Друг друга в тишине под синью безмятежной
За брачным пологом, который мы зовем,
Профаны темные, неправильно цветком.
Гонясь за славою, так садовод ученый
Дивит своих друзей наукою мудреной...

Да! слава всем мила и все мы как-нибудь
Желали б в храм ее найти кротчайший путь.
Не прочь ее наград и селянин убогий,
И он стремится к ней проселочной дорогой.
Один гордится тем, что вряд ли кто в селе
Так прямо борозду прорежет на земле,
Как плуг его; другой тем славен (и недаром!),
Что может сбить зараз все девять кеглей шаром;
Тот, шапку странную надев, забавит всех
И рад радехонек, что возбуждает смех;
Иль бьется об заклад, что целую неделю
В рот, пьяный, не возьмет ни капли, кроме элю;
А этот, именем забавным окрестив
Младенца, думает, что вечно будет жив.

Раз наши старики, чтоб окрестить находку,
И именем наречь, явились все на сходку,
Явились, сели в круг, и пренье началось.
Тут много споров шло, судили вкривь и вкось
Насчет подкидыша, которого в овраге
В ночи оставили какие-то бродяги.
Сперва возник вопрос: «Да вправду ли нашли
Ребенка? Пусть внесут!» Ребенка принесли.

[‡] Дарвин, английский врач и физиолог, автор дидактической поэмы в двух книгах:
Botanic Garden.

«Что ж делать с ним? Кому отдать на попечение?
Он мертвый, иль живой?» – Чтоб разрешить сомненье,
Щипнули бедного, он страшный поднял вой
И разом доказал, что мальчик он живой.
«Но чьим же именем мы назовем малютку?» –
Спросил один, и все смутились не на шутку:
Ведь именем своим назвавши молодца,
Пожалуй, прослывешь и за его отца!
Как быть? – «Кто Ричард здесь? Никто? так имя это
Пусть с ним останется!» – был приговор совета.
Затем узнали день, когда несчастный ткач,
Нашедший мальчика, во рву услышал плач:
«Так будь же *Мондеем*^{*}, наш маленький бездельник,
Уж если ты во рву был найден в понедельник!»
Потом поднялся спор: «Чем мальчика кормить,
Затем что негодяй, конечно, хочет жить!»
Решив и этот пункт по обсуждению зрелом,
Витии, гордые ораторством и делом,
Отправились домой с великим торжеством,
А *Ричард Мондей* был внесен в рабочий дом.

Там били мальчика, тиранили, томили,
И секли каждый день, и впроголодь кормили.
Он ко всему привык; без ропота и слез
Он участь горькую, как рад покорный, нес,
Всегда увертливый, пред всеми молчаливый,
К побоям сносливый, к обидам терпеливый,
С податливой душой, готовый завсегда
На все бесчестное без страха и стыда.
Казалось – так умел он ловко притворяться!
В нем вечно-сонный дух не мог и пробуждаться.
Бранить и бить его последний нищий мог,
Он нищему служил скамейкою для ног.
На побегушках век, он был у всех в науке,
На все Ричардовы употреблялись руки.
И телом и душой вора принадлежа,
Он по приказу крал, без выгод дележа.
Какой бы спор в селе, бывало, не случился,
Он лгал за каждого, за каждого божился;

^{*} Monday – понедельник.

Во всякой драке он к сильнейшим приставал,
При каждом следствии их первый выдавал.
А между тем, во всем снискав дурную славу,
Он к каждому умел подлаживаться нраву;
У всех в презрении за низость чувств; меж тем,
Для всех услужливый, он полюбился всем.
Однажды слышит он: «Пора, сказали, в море
Оправить Ричарда!» — и Ричард скрылся вскоре —
Куда? никто не знал, и мир решил, что он
Повесился с тоски, известьем уstraшен.
Лишась услуг его, сначала потужили
О бедном мальчике, потом — о нем забыли.

А он меж тем постиг секрет, как в свете жить;
Он был не глуп; к тому ж имел талант хитрить,
Умел он каждого пленять приветным взором,
И словом ласковым, и льстивым разговором,
Одну лишь мысль тая у сердца, мысль — себе
Устроить будущность наперекор судьбе.
И как издалека влечет магнит могучий
Стальные крупинки из каждой сорной кучи,
Так, верный выгодам своим, и наш герой
Умел во всем найти источник золотой,
И, эту цель одну имел всегда в предмете,
Ни друга, ни врага не нажил в целом свете.

Так долго он для нас потерян был; но вдруг
Нежданно к нам в село об нем доходит слух.
В газетах раз прочли мы новость в черной рамке:
«Сэр Ричард Мбндей жизнь в Мондейском кончил замке».
Богатства страшные оставил он жене,
И дочерям своим, и внукам, всей родне.
Он завещал притом большие капиталы
Библейским обществам и сделал вклад немалый
На пользу низших школ, увечных и немых,
Велев им Библии раздать из сумм своих.
А нашему селу, где вырос он убогий,
Оставил, подчинив ответственности строгой,
В два фунта капитал, чтоб на его доход
Хлеб нищим покупать четыре раза в год, —

Ничтожный, жалкий дар, дававший знать приходу,
Что помнил он наш хлеб и детских лет невзгоду!

За этим в том году по сыну Бог послал
Вам, наши богачи, Финч, Френч и Миддльгалл.
А рядом с вами здесь и Барнаби показан —
Несчастный Барнаби, он вновь женой наказан!
Смирнейший из людей, он служит круглый год
Для наших фермеров предметом их острот.
Вон подле хижины сидит бедняк печально,
А вокруг насмешники трунят над ним нахально,
То хвалят скот его, то сбрую лошадей,
То знать хотят, что дал он за своих коней.
«Скажи, где ты купил овец такой породы?
Чай, то-то страшные дают тебе доходы?
Где прячешь деньги ты? Открой же нам секрет,
С чего разбогател так сильно ты, сосед?
У нас есть дочери; но, бедные, боятся,
Что сыновьям твоим в невесты не годятся.
Есть сыновья у нас, да вряд ли кто их них
Годится в женихи для дочерей твоих!»
Так издеваются; а Джемс, убитый, бледный,
Сидит, потупя взор, и все вздыхает бедный;
Но этим лишь сильнее забавит остряков —
Несчастный Барнаби, бедняк из бедняков!

Между последними в графе новорожденных
Вот пятеро сирот, из жалости внесенных
По смерти их отца чужими в этот лист,
Затем что не хотел наш сельский атеист
Вплоть до последнего ужасного мгновенья
Над ними совершить святой обряд крещенья.
Угрюмый, он один жил с ними в роще той,
Где бродит, говорят, мертвец во мгле ночной.
Он в сельских кабаках всех уверял, бывало,
Что в жизнь грядущую не верит он нисколько;
Что если грешника засыпали землей,
Он будет вечно спать в могиле, как святой;
Что сам пастор, уча, что в рай и ад он верит,
Иль лжет из выгоды, иль просто лицемерит;

Что жизнь за гробом – бред; что каждый, наконец,
Кто признает ее, ханжа или глупец.
От клерка нашего набравшись этих правил,
Он собственным умом развил их и добавил.
Он в ужас набожных старушек приводил
Своим неверием, которому учил,
И многие из них, когда ему внимали,
В чертах лица его со страхом узнавали
Черты ужасные нечистого врага,
Копыта на ногах, на голове рога.
Зато отъявленный неверья проповедник
Для наших пьяниц был и вождь, и собеседник,
Хоть после пира с ним, проспавшись, иль когда
Случалось им хворать, сторали от стыда.
Его боялись все. Пред грозным якобинцем
Дрожал смотритель сам над герцогским зверинцем,
Где истреблял он дичь. Он в шайку игроков
Был мастер завлекать несчастных простаков;
Он нужды извергов, согласно духу века,
Преважно величал «правами человека»;
О детях не имел заботы никакой
И самый брак считал обузою пустой. –
Что время сделало над хищником суровым,
Не знаю: он всегда казался мне здоровым.
Раз на недоброе пошел он ремесло;
Ночь бурная была, и в роще мост снесло
Ручьем разлившимся; он, видно, остутился,
Упал в глубокий ров и пьяный утопился,
И если правда то, чему учил народ,
Теперь он вечным сном заснул в пучине вод.

Вот несколько имен! Средь жизненного моря,
Встречая тихий ветер, иль с непогодой споря,
Плывет их утлый челн; но вскоре как напасть,
Как буря грозная, в них забушует страсть.
Тут будет нужен им попутчик сердцу милый,
Помощник в бедствиях, друг в жизни их унылой,
Какой же помощи, каких утех и бед
От брака ожидать возможно в цвете лет, –
Об этом свой отчет мы вслед за сим представим,
И в пристань между тем на отдых челн направим.

Местечко

Вступление

Ты просишь описать наш город? Правда, все мы,
Поэты праздные, такие любим темы;
Но кто ж опишет так, чтоб ясно понял ты
Все зданья, улицы, все местные черты?
Поэт*, воспевший нам флот греков в песне чудной,
Сумел ли б так воспеть и город многолюдный,
Сумел ли б он в стихах изобразить ряды
Строений, ратушу, бульвары и сады?
И мне ль исследовать, идя из дома в дома,
И хату нищеты, и пышности хоромы?
Нет, кистью, не пером, представил я б живей
Местечки, города, все скопища людей.
Но будь по-твоему: часть сцены нарисую,
А ты фантазией дополни остальную.
С чего ж начать? Начну обзор свой, например,
Хоть с этого дворца, где жил наш бывший мэр,
Пока не доберусь до тех лачуг последних,
Полузасыпанных песком у волн соседних,
Где сети с вершами развешаны всегда,
Где чинит грязная рыбачка неводá,
Во ожидании, покуда с рыбной ловли
Придет усталый муж и сбросит для торговли
Животрепещущий свой груз, который ждет
Уж от жены его усердья и забот.

Вот город! Могут ли подобные картины
Тебя отвлечь от нив, от ручейка долины?
Иди ж в тенистый сад и полюбуйся там,
Как пробирается между кустов к полям
Ручей извилистый, прозрачный и ленивый,
Где шепчет в камышах порой зефир игривый,
Где, как царица вод, с зеленого ковра
Подъемлет лилия† цветок из серебра
И, замедляя бег потока на мгновенье,

* Гомер.

† Белая водяная лилия – *Nymphaea alba*.

Велит ему журчать и пениться в стремленьи.
Но чтоб ты мог понять всю малость ручейка,
Вот наша пышная перед тобой река.
Безостановочно, в стремленьи горделивом,
Прилива натиск в ней сменяется отливом:
То повышает вдруг реки могучий ток,
То к морю катится, и грозен и глубок.
Здесь берег окаймлен узорами солянки[‡],
Там тлеет водоросль в песках прибрежной банки;
А выше тянется гряда из нечистот,
Сюда набросанных напором сильных вод.
По тинному руслу, с усилием подвигаясь,
Едва скользит ручей, на мели натыкаясь;
Удильщик на корме стоит спокойно в нем
И, весь внимание, следит за поплавком,
А рыба резвая, пригретая лучами,
Гуляет перед ним игривыми стадами.

Не таковы суда на гордой здесь реке;
Здесь не заметишь ты в ничтожном челноке
Нигде удильщика; другие здесь картины —
Здесь бриги, каперá, фрегаты, бригантины.
Зато увидишь здесь, в прилив морских валов,
Как устриц достает бедняк-устрицелов.
Продрогший до костей, слагая устриц в ведра,
Окоченелыми стуча руками в бедра,
Чтоб защитит себя от холода пучин,
Из фляжки тянет он разбавленный свой джин
И, пальцы разогрев сей жидкостью коварной,
Вновь принимается за труд неблагодарный.
Его увидишь ты опять в вечерний час,
Когда толпу гостей сзывает клуб у нас,
Где на столах лежат и трубки и газеты,
Где пенится бокал, дымится ром согретый.
Тогда-то посреди избытка всяких благ
Всех криком радует устрицелов-бедняк,
И кто откажется тогда от сладкой пищи,
Которую продаст им за бесценнок нищий.

[‡] *Salicornia* ботаников.

Вот пристань! Посмотри, как мелкие суда
Товары разные привозят к нам сюда;
А этот ряд телег, на пристань поспешая,
В обмен на корабли везет продукты края.
Послушай, что за шум на грязной мостовой,
Загромождаемой отвсюду, как стеной,
Рядами ящиков, бочонками, тюками,
Богатством разных стран, прибывшим с кораблями.
Какая суетня! Какой повсюду крик!
Как говорлив моряк! как груб и зол мужик!
На верфи, с пристанью в трудах и шуме споря,
Громады кораблей здесь создают для моря.
Вот длинный киль: в волнах он будет вскоре скрыт;
Вот бревна толстые, из коих корпус сшит;
В них медленно болты вгоняются ударом;
Трещат слои досок, сгибаемые паром;
Над верфью вьется дым и далеко кругом
Ты слышишь смрад смолы, растопленной огнем.

А там, у берега, полунагие дети
Полощутся в воде, иль расставляют сети,
Или качаются, повиснув на снастях,
Иль, лодкой завладев, идут на парусах.
И, дети моряков, они уж знают твердо,
Что английский моряк, волнам вверяясь гордо,
Неустрашим ничем и, славою побед
Отцов своих гордясь, от самых детских лет
Бесстрашно с грозною они дружатся влагой
И сельских мальчиков дивят своей отвагой.

Но прежде чем уйдем от этих шумных сцен,
Взгляни, какие здесь сокровища у стен!
Вот уголь каменный! вот кокс навален кучей!
В печах там известь жгут: смотри, как вьется тучей
Дым едкий! он пройдет, и ночью в тех печах
Увидишь ты огонь, пылающий впотьмах.
Тогда и наш маяк зажжет свою лампаду,
Чтоб в море осветить подводных скал громаду.

В деревне все не так! Все сцены там полны
Богатой прелести, веселья, тишины.

Там, сидя на скамье под тенистым навесом,
Богатый видишь ты пейзаж, обвитый лесом,
Где блещет озеро и где, лишь смолкнет день,
Выходит сторожо из-за руин олень.
Там шумны — хоровод, таверна и избушка,
Где учит школьников наставница-старушка,
И эта кузница, где слышен шум мехов,
И эта мельница с жужжаньем жерновов.
А как там вечер тих! В тот час, когда из сада
Повеет свежестью вечерняя прохлада,
Ты всходишь на курган и видишь, как под ним
Далекий город наш в седой облекся дым;
Как утомленные работой поселяне
Торопятся домой, мелькая по поляне;
Как медленно стада проходят вброд ручей
И как их пастухи, пришедшие с полей,
Баранов и коров в закуты загоняют
И, опершись рукой на посох, отдыхают.

Мы режем изгородь, деревья мы стрижем:
Свободно ничему расти мы не даем.
Идем ли чрез пустырь, иль в ближние селенья,
Везде мы чувствуем морские испаренья.
Зловоньем сточных труб у нас заражены
Тропы, ведущие на эти крутизны.
Как будто от врагов, поляны ограждаем,
Где клевер наш растет, где жатву мы собираем.
С гвоздями набитыми ограду вокруг полей
Мы строим из досок разбитых кораблей.
У нас глубоко рвы вокруг садов прорыты,
Во рвах от хищников капканы, ружья скрыты,
Иль скользкая чрез ров положена доска,
Вводящая в обман бродягу-бедняка.

Вот с милым садиком стоит вдали избушка!
Войдем в нее! в ней дверь отворена. Старушка,
Хозяйка хижины, ушла на ближний пруд
С кувшином за водой. Авось забудем тут
О душном городе! Войдем в избу без спроса!
Но нет! вот признаки, что это дом матроса:

Вот куртка синяя, вот парус челнока,
Вот шелковый платок для шеи моряка,
Собранье раковин красивого узора
И шуба теплая с лдяного Лабрадора.

Чтобы из города дойти до муравы,
Нам надо миновать болота, топи, рвы.
Вот на пути овраг: внизу на почве вязкой,
Лениво тянется ручей, заросший ряской.
А сколько здесь цветов невиданной красы,
Пахучих вересков! Вот каменной росы*
Листы багровые блестят как бархат нежный,
Служа для пигалиц постелью безмятежной.
Отсюда недалек и шумный наш воксал,
Где по воскресным дням народом полон зал.
Сюда свободные от дел приходят гости,
Здесь пьют на воздухе свой чай, играют в кости,
Здесь наслаждаются, усевшись вкруг столов,
Под тенью этих лип семейства бедняков.
Сюда спешит матрос с красоткой набеленной,
Лихач-мастеровой и франт-лакей влюбленный —
Толпа работников, желающих хоть раз
В неделю провести в весельи праздный час.

Видал ли море ты? к нему придем мы вскоре...
Нет, не видал! Так кто ж тебе опишет море?
Проснется ль в час грозы, иль дремлет в летний зной,
Всегда величествен наш океан седой.
Чуть облако затмит свет солнца и, мелькая,
Промчится по морю за тенью тень густая,
Уж светлая лазурь и зелень вод морских
То потемнеет вся, то просветлеет вмиг.
Порой и марево, обманывая око,
Нам кажет корабли поднятыми высоко.
А в полдень, в летний зной? Вот с берега отлив
Сбежал, песчаное пространство обнажив.
Над кряжем ближних скал, палимых зноем лета,
Сверкая, движутся в смешеньи струйки света.

* Каменная роса (*Asplenium Trichomanes*) из породы папоротников.

То воздуха встают нагретые слои
И спорят с холодом сходящей вниз струи.
Спит море; грудь его, подумаешь, вздыхает:
То вдруг подыметесь, то снова упадает.
Ленивая волна, змеясь у берегов,
Вползает медленно по отмели песков
И, осмоленный челн, качаясь тихим плеском,
Обратно катится, взор ослепляя блеском.
Как бы прикованы, на зеркале зыбей
Едва колеблются фантомы кораблей.
Какая тишина! как пышет берег знойный!
Напрасно по струям поверхности спокойной
Ты в даль туманную стремишь пытливым взор:
Недвижно спит кругом безбрежных вод простор.
Но вот на горизонт вдруг тучка набежала —
И море дрогнуло, и зыбь затрепетала:
Так грозный великан, внезапно пробужден,
Нахмурит бровь свою и вновь впадает в сон.

Взгляни ж теперь на зыбь в час зимней непогоды,
Когда громадой туч покрыты неба своды!
Недаром перед тем, из-под своей брони
То выходя на свет, то кроясь в ней, два дни
Неповоротливо кружилась черепаха,
Свирепо-мрачная, предтеча бурь и страха.
Смотри, где ты вчера так тешил взор с скалы,
Уж над валами там, дробясь, встают валы
И хлещут пеною. Чу! как режут пучины!
Как горы черные, громадных волн вершины
Сгибаясь, падают и вновь встают, встают
И, кажется, в покой уж вечно не придут.
А ближе к берегу, клопоча, волны моря
Бегут, как будто бы между собою споря,
Кто первая взбежит на каменную круть,
Чтоб, здесь обрушившись, в обратный мчаться путь.
С свирепой силою, в величии угрюмом,
Здесь волны о гранит долбятся с страшным шумом,
И, глыбы оторвав от каменной скалы,
Обратно в море мчат вспененные валы.

Вот птица бурная* вдали в волнах ныряет
С семейством выводков, иль в брызгах волн мелькает,
То приподымет, то скроется в волне
И словно тешится на бурной глубине.
А там, от выстрелов ружейных ускользя,
Над бездной носится крикливых уток стая,
То вся растянется в предлинную черту,
То тучею густой взлетит на высоту –
И с криком из дня в день протяжной вереницей
Несется с севера станица за станицей.
А тут, у берега, между гранитных глыб,
В метели брызг морских хватают чайки рыб,
Иль пустятся лететь и, встретив ветер порывный,
С ним долго борются; но, силою противной
Увлечены назад, измучены борьбой,
Сливают с бурей печальный голос свой
И, белые как снег, сложив проворно крылья
На отдых падают в зыбь моря от бессилья.

Уж день смеркается! Свист ветра, моря шум
Страшат трусливого, тревожат смелых ум,
Но только не того бродягу, что с кургана
Чернеет в брызгах волн под дымкою тумана.
Контрабандист и вор, бродя во тьме ночей,
Он ждет добыч себе с разбитых кораблей.
Вот что-то по волнам плывет; он смотрит зорко,
Добычу чует он и, бросившись с пригорка,
Вкруг озирается, страшась, чтоб вор другой
Не завладел его находкой дорогой.
Вот вытащил, глядит и, отскочив с невольным
Испугом, голосом бормочет недовольным.
«Что Бог тебе послал?» – «Ужасно! погляди:
Матрос-утопленник! Теперь их много жди!»

Но чу! ты слышишь крик? корабль, зная, гибнет в море.
Все громче, громче крик! он предвещает горе.
Так точно! вот корабль чернеет. На корме
Огни, зловещий знак, я вижу в бурной тьме.

* Буревестник – *Proceliaria* зоологов.

Вот увидели их и в городе; с утесов
На помощь гибнущих спешат толпы матросов.
За ними женщины бегут, моля мужчин
Не подвергать себя опасности пучин.
Смотри, как вихрь клубит на бедных женах платья!
Какой ужасный крик, какая брань, проклятья
И плач, и жалобы! А ветер все сильней
Ревет и бесится в жестокости своей.
Взгляни, вон девушка, вся в трепете испуга,
Схватила за руку возлюбленного друга.
«О милый, не ходи!» – «Я остаюсь с тобой». –
И дева в ужасе: «Останься, милый мой!»
Усилья тщетные! спасенья нет несчастным!
Все ближе их корабль несет к скалам опасным.
Его спасти нельзя! Таких жестоких волн
Не в силах одолеть и самый крупный челн.
Но свет на берегу им виден без сомненья –
И молят помощи: напрасны их моленья!
Вот месяц выглянул из-за тяжелых туч
И кинул с высоты на волны светлый луч.
Величье грозное! ужасная картина!
Как озарилась вдруг свирепая пучина!
Но туча черная луну заволокла –
И воцарились вновь повсюду страх и мгла.
Уж криков не слышать, огней не видно боле;
Один лишь по морю гуляет ветер на воле.
Но вот и моряки уходят по домам:
Мы рождены страдать, молиться должно нам!

Прогулка кончена. Уж сумерки спустились.
Теперь забота спит, труды утомонились;
Теперь приятели, засев за чинный вист,
Не слышат на море зловещий ветра свист;
Теперь таверны шум, или концерта звуки
Дадут нам способы рассеять бремя скуки.
Ты видишь, отперта в театре настезь дверь;
Афиши громкие зовут в театр теперь,
Где пенье, зрелища и шумные веселья
Помогут нам вполне убить часы безделья.
Не то по улицам пойдем скитаться: там

Мы встретим бедняков, спешащих ко дворам.
Теперь в нестройный гул сливаются там речи,
В трактирах яркие мелькают в окнах свечи
И светят пьяному матросу, вдоль стены
Бредущему домой в объятия жены.
Теперь, когда все спит и умолкает в мире,
Жизнь пробуждается и вновь кипит в трактире.
Зато как тихо все над сонною рекой,
Где лишь услышим мы прилива шум глухой,
Иль бедных рыбаков припев однообразный,
С которым бот они на берег тянут грязный,
Иль дальний благовест, раздавшийся в тиши
На башне городской за упокой души.

Так, помогая мне фантазией своею,
О нашем городе составишь ты идею,
Конечно, слабую; но кто ж, спрошу опять,
Способен улицы, вид моря описать?
Зато когда к другим приступим мы предметам,
Предметам, более доступным нам, поэтам —
К изображению людей и дел людских —
Тогда певучее польется самый стих
И жизнь изобразить с счастливейшим успехом
Порою с горестью, порой с веселым смехом.

Питер Граймс

Наш добрый Питер Граймс, рыбак еще с издетства,
Трудами снискивал для пропитанья средства,
И в бедной хижине живя один с женой
И сыном, не роптал на скудный жребий свой.
Он с рыбой каждый день являлся в город летом,
Где всяк встречал его улыбкой, иль приветом;
Лишь по воскресным дням он рыбы не ловил
И сына в Божий дом молиться приводил.
Но вскоре юный Граймс от рук отца отбился;
Сперва не слушался, потом над ним глумился
И презирал его. Когда же наконец,
По смерти матери, скончался и отец,
Сын Питер, с похорон зайдя в кабак близ моря,

Вдруг вспомнил прошлое и прослезился с горя.

Тут только в первый раз он вспомнил со стыдом,
Как непростительно он дерзок был с отцом;
Как часто, позабыв долг сына, долг священный,
Он старца огорчал строптивостью надменной;
Как с бранью из дома однажды он бежал,
Когда отец ему Евангелье читал
И говорил: «Мой сын, ведь это Жизни слово!»
— А это жизнь сама! — он отвечал сурово.
И вспомнил он тогда, как старый Граймс пред ним
Стоял, испуганный глумлением таким;
Как, обезумленный порывом буйной страсти,
Он объявил отцу, что знать отцовой власти
Не хочет над собой, и как тогда старик
Старался обуздать его безумный крик.
И мало этого: он вспомнил, как в то время
Добрейшему отцу в его седое темя
Он святотатственной рукой нанес удар,
И как стонал старик: «Когда ты будешь стар,
И будешь сам отцом, и жить на воле станешь,
Тогда поверь, мой сын, меня не раз вспомняешь!»
Так Питер размышлял за пивом в кабаке
И с горя пропил все, что было в кошельке.

И вот! Разгульную он начал жизнь на воле,
Одним лишь тяготясь, что часто поневоле
Был должен покидать и карты, и вино,
(Добро отцовское пропив давным-давно),
Что деньги на вино, для карт, для жизни пьяной
Пришлось уж добывать работой постоянной.

Глазами жадными он стал глядеть на всех;
Он совести не знал, законы ставил в смех,
К чужому вечно он тянулся с думой черной,
Он в море был рыбак, на суше вор проворный.
Причалив к берегу и бросив там весло,
Нередко по ночам он шел на ремесло;
Нередко, на спину взвалив мешок, набитый
Морковью, репою, в чужих садах нарытой,
Иль сеном, вырванным из чьих-нибудь стогов,
Он крался вдоль плетней с обкраденных дворов;
Так, промышляючи нечестными делами,

Расстался он с людьми как с злейшими врагами.

У взморья, под скалой, землянку вырыл он,
Где был его ночлег, где был вора притон.
Но злой душе его все не было покою:
Хотел он властвовать над чьей-нибудь душою,
Хотел он мальчика в рабы себе достать,
Чтоб дерзкою рукой без жалости терзать,
И он надеялся, что рано или поздно
Созданье Божие найдет, чтоб мучить грозно.

Он знал, что в Лондоне в то время был народ —
Он и поныне есть*! — вербующий сирот, —
Народ бессовестный, вербующий к торговцам
В неволю тяжкую детей, подобно овцам,
В неволю худшую, чем за стеной тюрьмы:
Так *очищают* там сиротские дома!

У этих-то людей с их совестью торговой,
Достал себе в рабы сиротку Граймс суровый.
И мы хоть тотчас же узнали стороной,
Что в синей курточке и шапке шерстяной
К тирану Питеру попался мальчик в сети;
Да кто же знать хотел, какие изверг плети
Сплел для несчастного? Какие вдоль спины
Ребенка страшные рубцы положены?
Да кто же спрашивал, как в стужу мальчик-нищий
Дрожал от холода? и сколько в день он пищи
От Граймса получал? Да кто же говорил:
«Послушай, Питер Граймс, ты парня заморил!
Приятель, сам пойми: ведь, сытый и свободный,
Он больше вынесет трудов, чем раб голодный!» —
Никто не думал так; но каждый, слыша плач,
Спокойно говорил: «Опять за плеть, палач!»

А мальчик, между тем, за все про все обруган,
Работой изнурен, побоями запуган,
Вставая до зари и спать ложась в слезах,
(Днем плакать он не смел!) бедняжка чах да чах.
Пошады он не знал: избит, от страха бледный,
Он отворачивал лицо и ночью, бедный,
Рыдал наедине; а бешеный палач,
Хозяин, с радостью услыша детский плач,

* Писано в 1810 году.

Зубами скрежетал: теперь он мог удобно
Созданье Божие терзать и мучить злобно!

Так мальчик в голоде, в нужде, вел жизнь свою,
Без утешителей, один в чужом краю.
Сон не был для него отрадой в жизни трудной,
В нем голод не стихал от пищи грубой, скудной.
И вот от голода он начал воровать,
От страха пред линьком привык ребенок лгать.
Три года долгие таких страданий длились,
Потом для мальчика все муки прекратились.

«Граймс! Как же умер он?» – стал спрашивать народ.
– Он мертвым найден мной в постели, – молвил тот.
И, грустный вид приняв (он даже слезы вытер):
«Да, умер бедный сам!» – сказал со вздохом Питер.
Однако в городе пошла о том молва;
Все стали спрашивать: имел ли Граймс права
Ребенка изнурять работой самовольно,
Морить от голода, наказывать так больно?
Но все сомнения остались без улик:
Граймс был невозмутим; к притворству он привык.

Другого мальчика добыл он так же скоро,
Закабалив в рабы по силе договора.
Какой же был конец? Раз ночью на реке
Он с мачты сорвался и потонул в садке,
Где рыбу Граймс держал и где, как полагали,
Ребенок сам собой мог потонуть едва ли.

«Поверьте, это так! – ответил Граймс. – Он влез
На мачту – мальчик был повеса из повес! –
Шалил, да и упал оттуда в люк, где рыба».
Здесь в трупе указал на место он ушиба.
А что ж присяжные? – У них шел долго спор,
Но всех уверил их спокойный Граймсов взор.
Освободив его, мы строго подтвердили –
Люк крепче запирать, чтоб дети не шалили.
И – кто б подумать мог? – такой намек потрѣс
Сильнее совесть в нем, чем строгий наш допрос.

Так, вновь оправданный перед судом присяжных,
Опять пустился Граймс искать детей продажных.

И вот, по-прежнему задаток заплатя,
Он в третий раз в рабы закабалил дитя –

Малютку милого, с лицом столь кротким, нежным,
Что стало жаль его и рыбакам прибрежным,
И бедным женам их: все думали, что он
От крови непростой на свет произведен.
«Наверно, это сын кого-нибудь из знатных,
Который погубил в сетях своих развратных
Простую девушку и бросил, разлюбив».
Не знаю: этот слух правдив был, или лжив;
Но дело в том, что все пленились мы сироткой
С столь добрым личиком, с такой душою кроткой.

Со всеми вежливый, готовый завсегда
Сносить без ропота все тягости труда,
Бедняжка! день и ночь работал он, покуда
Не изнемог совсем, и нам казалось чудо,
Как долго так могло столь слабое дитя
Сносить лишения, все горести шутя.
Но тут не без причин: охотно мы снабжали
Всем нужным мальчика, кормили, одевали.
К тому ж и грозный Граймс, хоть дерзкою рукой
И плетью из ремней тиранствовал порой;
Однако ж, прежние храня в уме примеры,
Ударов и толчков не расточал без меры.

Раз случай рыбаку на ловле так помог,
Что сбыть по мелочи всей рыбы он не мог;
Тогда продать ее он в Лондоне решился.
Малютка болен был, но плыть с ним согласился.
И вот! пока рекой шел бот на парусах,
Бедняжка мог еще скрывать на сердце страх;
Когда же в бурное они вступили море,
Он в ужасе припал к коленам Граймса. Вскоре
В ладье открылась течь; тут ветер стал крепчать,
А море пениться и страшно бушевать;
У Граймса вышел ром; он злобнее стал вдвое,
Потом – но лучше пусть расскажет остальное
Сам Питер. Он сказал: «Заметивши из глаз,
Что подмастерье мой слабеет каждый час,
Я, чтоб помочь ему, стал гавани держаться,
Но к ней за бурею никак не мог добраться.
Тут рыба у меня заснула, а потом
И подмастерье мой заснул последним сном».

«О, изверг!» – выслушав рассказ сей в недоверьи,
Рыбачки вскрикнули: «Убил ты подмастерье!»

Затем он снова был потребован к суду,
Где, смело выдержав допрос судей, в виду
Всех наших горожан, он всем на свете клялся,
Что с мальчиком всегда как с сыном обращался.
Но строгим голосом ему заметил мэр:
«Не смей же брать детей в прислуги, лицемер!
Впредь взрослых нанимай: их плеть не испугает
И каждый станет спать и есть как пожелает!
Свободен ты теперь! Но помни: если раз
Еще к нам явишься, то не пеняй на нас».

Но Питером, увы! с тех пор все так гнушались,
Что уж работники к нему не нанимались.
Один он лодку греб и сети в глубь пучин
Один закидывал и вынимал один;
Уж больше он ни с кем не дрался, не бранился,
Один работал он, один вздыхал и злился.

Так осудил себя угрюмый Питер сам
Прилива каждый день по целым ждать часам,
Глядеть на грустные одни и те ж картины,
На чахлые кусты, на топь и заводины;
В прилив смотреть на край, водою понятой,
В отлив – на топкий ил, поросший осокой;
Тут видеть, как смола от зноя солнца тает
И, дуясь в пузыри, с бортов ладьи стекает;
Здесь в груды трав морских, несомых по реке
Волной ленивою, врезаться в челноке.

Бывало, в знойный день, когда струею робкой
Вода на убыли сквозь ил сочится топкий,
Прибитый медленным течением реки
К обоим берегам на теплые пески, –
Граймс, кинув якорь там, стоит один, угрюмый,
Потупя голову, и смотрит с мрачной думой,
Как в тинистом русле чуть движется струя,
Густая, мутная, как черная змея;
Как на песке угрей вертлявое отродье,
Волной забытое, играет в мелководье;
Как слизни клейкие, ворочаясь в песке,
Влекутся медленно к сверкающей реке.

Там часто он лежал, взирая сонным взглядом
На раков, по песку к воде ползущих задом,
Иль внемля, как кричит печально рыболов,
Как звонко в воздухе несется клетк* орлов.
Когда ж на топь болот, друг другу криком вторя,
Начнут со всех сторон слетаться птицы с моря, —
Он слышал, как, упав на дремлющую зыбь,
Крик ужасающий подьемлет ночью выпь†.
Мечтами черными томим как тяжким грузом,
Нередко он стоял перед открытым шлюзом,
Где, мелкою струей сочась между досок,
Песнь заунывную, шутя, журчит поток,
Где даже беглый взгляд на воды и на сушу
Тоской и трепетом переполняют душу.

Но, кроме этих сцен, там три стоянки есть,
Где Питер никогда не смеет стать, ни сесть;
Он, приближаясь к ним, всегда свернет с дороги,
Иль громко запоеет, душевной полн тревоги.

Нигде уж он не мог прогнать своей тоски.
Раз в город он пришел; но братья-рыбаки
Его не приняли, а жены их все хором:
«Ну, бьешь ли, Граймс, детей?» — кричали, встретясь с вором.
И даже уличный шутливый рой детей —
И тот, гонясь за ним, кричал: «Вон, вон, злодей!»
И Граймс с проклятьями, бросая в них каменья,
Бежал из города, ища уединенья.

И стал он снова жить один среди степей,
Которых грустный вид был с каждым днем грустней,
Весь день на челноке, весь день в работе трудной,
Он, злейший враг людей, вздыхал в глуши безлюдной
О братней помощи хоть чьей-нибудь руки,
Чтоб сети кто помог извлечь со дна реки,
И жизнь он проклинал, глядя, как из пучины
Хватает чайка рыб, а он — комки лишь тины.

Болезнь, которую не смел он и назвать,
Тут стала с каждым днем страдальца посещать.
С невольным трепетом скитался он без цели;

* «Орли клетком на кости звери зовут». *Слово о полку Игореве*.

† Выпь или вып — *Ardea stellaris*, род цапли, крик которой имеет в себе что-то ужасающее, особенно ночью.

Его страшили сны. Не раз, вскочив с постели,
Он пробуждался вдруг, испуган в час ночной
Толпою призраков, мечтой души больной, —
Тех грозных призраков, какие духи ада
Лишь могут вызывать для устрашенья взгляда.
Так, брошен ближними, с отчаяньем души,
Больной, отверженный, влачил он жизнь в глуши,
Один, вдали от всех; но и в своем недуге
При виде каждого он вздрагивал в испуге.

Прошла зима, и вот, с началом теплых дней,
Опять в купальни[‡] к нам стеклась толпа гостей,
Рой праздных странников, что в зрительные трубки
Готов весь день смотреть на корабли, на шлюпки,
На пристань шумную, на лодки рыбаков, —
На все, что ново так глазам не-моряков.

Тогда-то на себя стал обращать вниманье
Какой-то лодочник. Бездомный, как в изгнании,
То вверх, то вниз реки, он плывал целый день,
То целый день стоял на якоре как тень.
Он с виду походил на рыбака, хоть с лодки
Он не кидал сетей, не опускал наметки.
Вкруг лодки плавали станицы птиц морских,
Но он не обращал внимания на них.
Как будто в чудный сон глубоко погруженный,
Он взор бессмысленный вперял в поток бездомный,
Как человек, чей ум опутан духом зла,
Влекущим мысль его на страшные дела.

То был наш Питер Граймс! К нему пришли матросы;
Кто утешал его, кто предлагал вопросы,
Кто говорил: «Пора покаяться во всем!»
При этом слове их смутилось сердце в нем;
Он вздрогнул, бросил бот и, ужасом гонимый,
Стал рыскать по полям как зверь неукротимый;
Но, вскоре пойманный и наглою толпой
Гонимый, помещен в больнице городской.

Всегда готовые на помощь ближним, жены
Прибрежных рыбаков, услышав крик и стоны
Того, кто был для них как изверг нестерпим,

[‡] Морские купальни того приморского города, который описывает Крабб в своей поэме *The Borough*, откуда заимствован этот рассказ.

Забыв тут ненависть, вдруг сжалились над ним.
Страшна казалась им, достойна сожаленья
Судьба свершившего такие преступленья!

Они-то с ужасом и рассказали мне
О всем, что слышали, что видели они.
«Взгляните сами, сэр! Какой он страшный, бледный!
Всем телом он дрожит! Ах! как он болен, бедный!
Он спит; а между тем, не закрывая глаз,
С безумной яростью в бреду глядит на нас.
Пот градом льет со лба... Взгляните, что за муки!
С какую силой сжал костлявые он руки»

Я стал с ним говорить; но речь его была
Полна намеками на страшные дела.
Он бормотал: «Нет! нет! не я виновник смерти!
Он сам себя убил! Он в люк упал, поверьте!..
Снимите ж цепи с ног!» – проговорил он вслух;
«Отец?.. он не был там; зачем же грозный дух
Меж обвинителей садится там на лавку?
Зачем я приведен с ним на очную ставку?..
Милорд, помилуйте! Ужель казнить меня?
Ах! отложите казнь до завтрашнего дня!..»

Утихнув, он хотел привстать, чтоб помолиться,
Но так ослаб, что сам не мог пошевелиться;
Все что-то бормотал, и с ужасом в лице
Стонал и вздрагивал как при своем конце.
Большими каплями пот по лицу катился,
Предсмертной влагою потухший взор покрылся,
Но он еще был жив и с кем-то неземным
Вслух разговаривал. Столпившись перед ним,
Стояли мы; но он казался без сознанья,
Иль с умыслом на нас не обращал вниманья,
Стараясь тайну скрыть преступных дум своих,
Хотя мы видели из слов его пустых,
Что совесть спящая в нем пробуждалась чутко:
То был безумца бред, но с проблеском рассудка.

«Постойте! – он кричал. – Я все открою сам
С тех пор, как в первый раз явился он глазам,
Он – лютый мой отец, который даже в гробе
Хотел по-прежнему меня тревожить в злобе!..
Был страшно знойный день. Живя в моей глуши,

Давно я не встречал нигде живой души.
Я сеть закидывал, но не ловилась рыба —
По милости его, за все ему спасибо!
По милости его, с тех пор, как умер он,
Не стало счастья мне, пропал покой и сон!
Измученный, я сел и стал глядеть сквозь слезы
На дно реки и впал, казалось, в сон и грезы.
Но это не был сон... О нет! Передо мной
Три грозных призрака восстали над волной.
Один — был мой отец; другие два, с ним рядом, —
Мальчишки бледные, подосланные адом.
Над зыбью мутных волн и не касаясь их,
Мелькали образы пришельцев неземных.
Я поднял в них весло; но духи с злой улыбкой,
Скользнув из-под него, исчезли в влаге зыбкой.

С тех пор, лишь только в глубь закину сети, глядь —
Старик и мальчики являются опять.
Уйдите! сгиньте с глаз! я им кричу — напрасно!
Они стоят себе и смотрят так ужасно!
Куда ни отвернусь, куда ни поплыву,
Они везде со мной, везде их наяву
Я вижу — всех троих; все манят в омут темный,
Все слышится в ушах призыв их вероломный.
И этак каждый день, от утренней зари
И вплоть до вечера, являются все три;
Весь день зовут меня, весь день нигде прохожу
Мне не дают, кричат: «К нам! К нам скорее в воду!»

Отцы... в них жалость есть, а этот, знай, стоит,
Трясет сединой и взглядом леденит!
Веслом ударю я, в волнах раздастся глухо
Тяжелый чей-то стон, а я все вижу духа!
Я стану умолять — «А кто вонзил мне нож?» —
Он с гневом говорит, но говорит он ложь.
Случилось, правда, раз, что я за оскорбленья
Хотел убить его в порыве исступленья;
Но это ведь давно случилось и притом,
Тогда я сжалился над дряхлым стариком.
За что ж, безжалостный, за что, мучитель лютей,
Он сам мне не дает покоя ни минуты?

Есть по течению реки три места: там

Они являются всегда моим глазам —
Места проклятые, о как их ненавижу!
Какие ужасы там днем и ночью вижу!
Вот к этим-то местам, по воле их, не раз
Я должен был грести, с них не спуская глаз.
Снуют проклятые, толкуются предо мною,
Кричат: «К нам в воду! К нам!» — и тянут за собою —
Два беса, мальчики, и грозный мой тиран,
И с громким хохотом скрываются в туман.

Однажды, в страшный зной, когда мои мученья,
Казалось, превзошли пределы все терпенья,
Явился мне отец и, как всегда, привел
С собой двух мальчиков, невыразимо зол.
О! никогда еще не представляли гости
В глазах сверкающих такой бесовской злости!

По воле их, опять берусь я за весло;
Гребу; нет больше сил: так сердцу тяжело!
Тут по волнам рукой провел старик, и пламя
И кровь вдруг хлынули, как огненное знамя,
Из закипевших волн, и обдал он меня
Горячей влагою из крови и огня.
Она палит меня, жжет мне лицо и руки,
Как будто демонам я отдан был на муки.
Когда ж очнулся я от боли, над волной,
Пляжу, стоят они, как прежде, предо мной.
«Смотри», — сказал отец, и вдруг в реке вспененной
Пучина черная раскрыла зев бездонный.
О! что я видел там, какой там слышал крик —
Того не выразит ничей земной язык!
«Так будет каждый день! так будет вечно, вечно! —
сказал злой дух. — Томись и мучься бесконечно!»
Сказал и скрылся с глаз...»

Тут, ужасом объят,
Несчастный вдруг замолк, бросая дикий взгляд
На женщин трепетных, которые бледнели
От страшных слов его, теснясь к его постели.
Потом, утратив речь, и зрение, и слух,
Казалось, он заснул: но вскоре адский дух
Им снова овладел. Открывши страшно веки
Он вскрикнул: «Вот они!» — и замолчал навеки.

ПСЕВДОПЕРЕВОДЫ Г.А. ВЯТКИНА ИЗ РОБЕРТА БЕРНСА

Вступительная статья и публикация Ю.А. Тихомировой

В истории перевода с большой периодичностью возникают произведения, которые переводчиком атрибутируются тому или иному зарубежному автору, но на проверку оказываются оригинальными, не имеющими реальной иноязычной основы. Своими корнями эти сюжеты уходят в романтизм, эстетика которого допускала использование имени автора и самого иноязычного оригинала в определенных художественных целях рецепирующей культуры, т.к. переводу подвергался не сам источник, а некий стоящий за ним идеал. Понятно, что этот мифический идеал каждый переводчик видел по-своему, вследствие чего перевод зачастую очень далеко отстоял от оригинала, а иногда и вовсе не имел к нему отношения. (Отсюда и название типа перевода – «мифический», или «мифологический»). Крайним случаем такого понимания роли и функции переводчика стало появление произведений, написанных за иноязычного поэта, путем собирания в единое целое идейно-эстетических и жанрово-стилистических особенностей, представляющихся автору такого «перевода» наиболее репрезентативными.

Начиная с эпохи романтизма, феномен создания «переводчиком» произведения и атрибутирования его иноязычному автору, у которого соответствующего оригинала не существует, прочно вошел в историю литературы. Исследователи, изучавшие феномен псевдоперевода, называют несколько причин периодического обращения к данной практике. Это и попытка при помощи референтной отсылки к известному зарубежному автору придать вес собственному произведению с целью привлечь читателя; и желание попробовать себя в новом жанре, не боясь навредить репутации, прикрываясь именем иноязычного писателя; это и страх перед цензурой, которая, приняв во внимание подчеркнутую «чуждость» материала, возможно, позволит произведению существовать и быть опубликованным. Существуют и другие причины; однако всегда важным остается то, что псевдопереводы в большинстве своем возникают в состоянии порубежности, неопределенности: на изломе эпох, при смене культурных, социокультурных, философских парадигм, в ситуациях утверждения нового.

Такая ситуация сложилась и на рубеже XIX–XX веков в сибирском общественном сознании. К этому времени сибиряки уже преодолели

период осознания своей вторичности и стремления подражать обеим столицам, затем этап самоидентификации сибирского общества и культуры, и вплотную подошли к возможности обозреть российский центр и весь мир со своей особой позиции. В сибирской журналистике, эссеистике, литературной и театральной критике обращались к темам глобального значения, обсуждалось мировое художественное наследие, которое получало под пером сибирских общественных и культурных деятелей свою оценку.

В конце XIX – начале XX вв. сибирская периодика, безусловно, была не только одним из основных источников новостей о происходящем в стране и мире, но и своеобразным образовательным ресурсом для широкого круга читателей, «народным университетом», имевшим влияние на формирование мнений, воззрений и даже литературных вкусов публики. Последнее обстоятельство прежде всего связано с появлением на страницах сибирских газет и журналов переводов из иностранных поэтов и писателей, как современных, так и давно вошедших в историю литературы, – О. Уайльда, Т. Герцля, И.В. Гете, Г. де Мопассана, Р. Киплинга, О. Шрейнер и др. В список авторов, чьи идейно-тематические и жанрово-стилистические комплексы оказались востребованы и во многом созвучны идеям, витающим в воздухе в на рубеже XIX–XX веков, попал и британский поэт конца XVIII века, – эпохи предромантизма, – Роберт Бернс.

Как известно, Р. Бернс, национальный поэт Шотландии, создавал свои произведения на пике общего сильного национального подъема, всплеска волны национального самосознания шотландцев. Он же открыл для себя и для широкого круга читателей красоту и самоценность шотландского диалекта, дал ему путь в большую литературу, сознательно отдавая ему предпочтение, хотя отлично знал и «королевский» английский. Упоминание об этих фактах в контексте материалов о сибирском тексте неслучайно. Очевидно, что кроме определенного идейно-тематического комплекса бернсовой поэзии, пришедшегося по вкусу сибирской культурной среде той эпохи, сама идея самостояния, обособленности, выделенности, своего рода «областнического» самосознания явилась в какой-то мере основой такой преференции. Появление на страницах печати переводов из общепризнанного, многими поколениями любимого и активно транслируемого мастера народной поэзии приближало окультуренную Сибирь к культурным столицам России.

В сибирской периодике рубежа веков последовательно в 1903, 1904 и 1905 гг. появляются три стихотворения, имеющие одну и ту же номинацию: «Из Роберта Бернса». Указания на конкретный источник – стихотворение либо поэму, из которой мог быть взят отрывок, отсутствуют.

Все три стихотворения написаны одним человеком, — Георгием Андреевичем Вяткиным (13(25) апреля 1885—8 января 1938), известным сибирским деятелем культуры и просвещения, автором нескольких поэтических сборников, многочисленных рассказов, критических статей, театральных рецензий, а также переводов.

Поиск оригиналов этих трех произведений, атрибутированных Вяткиным Бернсу, не дал результатов. Можно с большой долей уверенности констатировать, что среди англоязычных произведений Р. Бернса, доступных современному читателю и исследователю, нет ничего близко или отдаленно похожего на стихотворения, маркированные как переводы из Бернса. (Это предположение разделяет известный российский переводчик Е.Д. Фельдман, транслировавший две трети творческого наследия шотландского поэта.) Остается предположить, что атрибуция стихотворений на счет Бернса является со стороны Г.А. Вяткина своеобразной мистификацией, игрой с читателем. Таким образом, три стихотворения Вяткина, получившие название «Из Бернса», являются, судя по всему, псевдопереводами, и представляют собой мини-цикл, довольно репрезентативно отразивший характер феномена порубежной литературы.

Конечно, ссылка на великого поэта-предшественника придавала определенный статус стихотворению юного поэта (на момент выхода первого из обсуждаемых «переводов» Георгию Вяткину было восемнадцать лет; немногим больше ему было и во время выхода двух других публикаций). Творческую неудачу в этом случае всегда можно было бы списать на оригинального автора. Тем не менее, представляется, что не желанием прикрыться именем знаменитого зарубежного поэта руководствовался сибирский поэт. Анализ идейно-эстетических и жанрово-стилистических комплексов русских стихотворений свидетельствует о том, что перед нами не просто стихотворения, выдаваемые за переводы с целью скрыть настоящее авторство (псевдопереводы как таковые). В данном случае мы имеем дело с *метапереводами* (термин Е.Г. Эткинда) как разновидностью псевдоперевода, т.е. попыткой выдать за перевод оригинальное русское стихотворение, построенное на принципе собирания в единое целое образно-стилевых особенностей иноязычного автора. Эти образно-стилевые особенности в сознании реципиента могут различаться с действительными чертами творчества «переводимого» поэта, так как являются структурами, имманентными, по большей части, именно творческой системе реципиента; тем не менее, некое сходство с обобщенным образом поэтического творчества «переводимого» автора можно проследить.

Вместо реальных иноязычных оригиналов в основу этих стихотворений, видимо, легли некие структуры, существующие в сознании

Вяткина, концентрирующие в нем приметы бернсовского идейно-тематического пространства и основных жанрово-стилевых тенденций. К такому заключению подводят результаты анализа русских стихотворений.

Тематика трех стихотворений различна. Открывается этот «бернсовский» мини-цикл стихотворением «О, если б знать!..». В нем размышления автора над онтологической проблематикой и утверждение неподвластности человеческому пониманию законов бытия соединяются с попыткой передать психоэмоциональную реакцию лирического героя на невозможность желаемого познания; в третьей строфе намечается и выход к социальной проблематике, понимаемой также как следствие непознаваемости универсальных бытийных законов.

Существование этих трех уровней человеческого бытия – онтологического, психологического, социального – отразилось в композиционной структуре текста: строфы отделены друг от друга графическими отбивками; направление движения лирическому размышлению в каждой новой строфе задается одним и тем же восклицанием: «О, если б знать!..». Повтор в начале и в конце стихотворения варьирующегося упоминания о союзе неба и земли создает кольцевую композицию, призванную на структурном уровне закрепить идею замкнутого круга мучительных размышлений, хотя семантически в конце стихотворения просматривается некая перспектива, остающаяся, однако, под вопросом («там впереди, за далью вековой...»).

Как уже отмечалось, Вяткину на момент выхода стихотворения в печати было около 18 лет, и стихотворение, конечно, нельзя считать зрелым. Ученичество в большой мере проявляется в насыщенности стихотворения поэтическими романтическими штампами: «томимся мы», «во мраке ночи», «потoki чистых слез» и др.; рифмы стихотворения тоже не предназначены для искушенного ценителя поэзии: «душою – красотою», «ночи – очи», «слез – гроз» и др.

В этот ранний период своего творчества Вяткин, несомненно, подвергся большому влиянию идей и образности С.Я. Надсона, поэзию которого он любил и ценил потом всю жизнь. Анализируемое стихотворение является своеобразным упрощенным перифразом мотивно-образного строя стихотворения Надсона 1883 г. «Верь, – говорят они...», оно содержит ту же интонацию вопрошания и даже прямые текстовые переключки.

Тем не менее, стихотворения Вяткина маркированы как переводы из Бернса. Действительно, некоторые черты бернсовского стиля можно проследить в этом стихотворении. Во-первых, фольклорные «запевы» в начале каждой строфы в сочетании с 5-стопным ямбом с облегченной 4-й стопой создают напевность и плавность песенного стиля. Во-вторых, безусловно, бернсовское понимание красоты и дивности природы (не слу-

чайно использование корня «дивный», по созвучию с одним из частотных бернсовских эпитетов «divine» — божественный): глубокое понимание лирическим героем «дивности» происходящего вокруг роднит стихотворение Вяткина с Бернсом. Но есть и то, что коренным образом отличает парадигму константных модусов поэзии Бернса от выдаваемых Вяткиным за бернсовские. Поэзия Бернса никогда не эксплуатирует мотив томных слезных бдений под мраком ночи. Это лишний раз доказывает, что русское стихотворение не имеет под собой реальной англоязычной основы.

Второе стихотворение — «Ах, когда б имел я молот...» — опубликовано в «Сибирском вестнике» в 1904 г. Это стихотворение из всего цикла ближе всех стоит к народной поэзии и, на первый взгляд, по меньшей мере стилистически и интонационно близко подходит к пониманию бернсовской поэзии. Хорошо прослеживается фольклорная традиция, проявляющаяся семантическими повторами («Не ржавели б эти цепи, Не ржавели, не рвались»), атрибутами в постпозиции («сердце юное», «битва беспощадная», «кровь живая» и др.), повтором целого «куплета» в конце стихотворения, придающего через кольцевую композицию черты народной песни. Довольно энергичный ритм стиха (4-стопный хорей с чередующимися неполными стопами и чередующимися мужскими и женскими рифмами) воспроизводит колорит баллад Бернса. Идеино-эстетический комплекс произведения основывается на раскрытии и развитии мотива сердца, откликающегося на каждую человеческую боль, надрывающегося от каждого человеческого стога. Мотив цепей, опутывающих сердце, чтобы оно не разорвалось от буйного мятежа против несправедливости общественных устоев и человеческих отношений, постепенно перерастает в мотив «сердца, уснувшего сном забвения», добровольно отрешившегося от мира. Излишне упоминать, что у самого Бернса такой исход невозможен; это позволяет лишний раз подтвердить, что бернсовского оригинала не существует; в стихотворении лишь в общих чертах присутствуют элементы фольклорного стиля, которые можно атрибутировать Бернсу как выразителю народного сознания.

Третье стихотворение, в котором, пожалуй, наиболее непосредственным образом отразились мысли самого Вяткина по поводу витавших в воздухе революционных идей, было опубликовано в «Сибирском вестнике» в 1905 г.

Социальная тематика, тема любви к земле, хлебопашества как образа жизни и образа мышления, связывавшие многие поколения, у Вяткина ассоциированы в этом стихотворении с мотивом изгнания из родной земли и странствия в чуждальних краях. Постановка вопроса таким образом, возможно, является отражением переживаний автора по поводу российской

социальной проблематики, дискутировавшейся в сибирской периодике, в частности, «Сибирском вестнике», в конце XIX века, но не утратившей актуальность и в начале века следующего: переселение крестьян и их бедственное положение, бродяжничество. Бёрнсов же странник — добровольный ходо́к в чужие края, и хотя сердце его всегда остается на родине, новые впечатления от красот природы и встреч с новыми людьми вызывают и положительные эмоции. У Вяткина изгнанник сначала глубоко задумчив, затем сердце его наполняется гневом против социальной несправедливости, и здесь уже нет места онтологическим размышлениям, а в полной мере проявляется та самая «народническая закваска», которую исследователи его творчества выделяют как, в сущности, то самое течение, которое напрямую повлияло на формирование его творческого кредо.

Трехстопный амфибрахий с чередующимися женскими и мужскими рифмами создает ощущение не неторопливого усталого шага, как предлагает тематика стихотворения, а ассоциацию с неким порханием над жизнью. Стихотворение пропитано искренней симпатией к простому народу, к которому лирический герой, как и герой Бернса, себя причисляет. Но с бёрнсовскими интонациями в нем мало общего. В нем нет той народной по духу, ироничной, иногда саркастической интонации в отношении социальных проблем, когда просто говорится о сложном, когда глубокое отторжение какого-либо аспекта жизни раскрывается через смеховое, карнавальное мироощущение.

Учитывая вышесказанное, можно заключить следующее. Безусловно, печатавшиеся в периодике трансляции иноязычных авторов были важным фактором повышения образовательного уровня читательского круга. Достаточно привести имена переводившихся писателей и поэтов, чтобы понять масштаб этого эксперимента. Но внимательный и высокообразованный читатель, коих, к сожалению, в Сибири того времени было не слишком много, мог бы заподозрить неладное. Далеко не все публикации (как следует из анализа рассматриваемых «переводов») были нацелены на отражение иноязычной поэтической действительности, и по этим трансляциям читателю не стоило пытаться создать себе верное представление об иноязычных авторах. Псевдопереводы Г.А. Вяткина, с одной стороны, — явление, рожденное временем: эпохой перемен, становления нового самосознания. С другой стороны, миф о Бернсе, таком, каким его увидела просвещенная Сибирь в лице одного из своих самых известных и активных культурных деятелей, — своеобразный флэш-бэк в романтизм, когда настоящий Бернс оказался, по большому счету, не нужен, а востребованной и самоценной оказалась абстрактная идея народного самосознания, самостояния, ассоциированная с именем великого шотландского поэта.

**Фельетон «Сибирского вестника»
Из Роберта Бернса**

О, если б знать!.. О, если бы душою
Понять, зачем и небо и земля
Цветут бессмертной дивной красотой,
Высокий смысл всегда в себе тая!..

О, если б знать, зачем во мраке ночи, —
Под гнетом тьмы, в потоках чистых слез
Томимся мы... и света ищут очи...
И губит, жжет нас пламя страшных гроз!..

О, если б знать, что Вечный день сияет
Там впереди, за далью вековой,
Что зло умрет... и брата брат узнает...
И небеса сольются вновь с землей!..

Публ.: В-н Г.А. <Вяткин Г.А.>. Фельетон «Сибирского вестника». Из Роберта Бернса // Сибирский вестник. — 1903. — № 253. — С. 2.

Из Роберта Бернса

Ах, когда б имел я молот,
Дымом кузницы дышал, —
Я б железными цепями
Свое сердце оковал!..
Не ржавели б эти цепи,
Не ржавели б, не рвались,
И, как змеи, глубоко бы
В сердце юное впились, —
Чтобы, в битве беспощадной
С черной злобою людской,
Кровь живая не бурлила
В нем мятежною волной,
Чтобы каждое проклятье,
Каждый горький братский стон,
Проносились бы бесследно

Точно призрак, точно сон...
Чтобы чужд мне был далекий
Дикой жизни дикий гул
Чтоб уснул я сном желанным
Сном забвения уснул...
Ах, когда б имел я молот,
Дымом кузницы дышал, —
Я б железными цепями
Свое сердце оковал!..
Не ржавели б эти цепи,
Не ржавели б, не рвались,
И, как змеи, глубоко бы
В сердце юное впились!..

Публ.: Вяткин Г. Из Роберта Бернса («Ах, когда б имел я молот...») // Сибирский вестник. — 1904. — № 109. — С. 2.

Из Роберта Бернса

Изгнанник родимой отчизны,
Я в край чужеземный бреду.
И сердцем — и чутким и гордым —
Безмолвно беседу веду.
— Скажи мне, о чуткое сердце,
Кто поле родное вспахал,
И хлебом засеял... и землю
Так долго, любя, удобрял? —
И сердце ответило: «друг мой,
Усталый изгнанник — боец!
Вспахали, засеяли поле
Твой прадед и дед и отец».
Поник я в раздумьи глубоком
И снова у сердца спросил:
— Кто строил громады немые —
Кто эти дома возводил? —
И тихо ответило сердце:
«В ненастье, в грязи и в пыли
Воздвигли немые громады
Рабочие братья твои».

И снова поник я в раздумьи.
И сердце спросил наконец:
«Зачем же всегда голодали
Мой прадед и дед и отец?
Зачем же мой брат – без приюта,
Изгнание мне суждено?»
– Заплакало чуткое сердце
И гневом забилося оно...

Публ.: Вяткин Г. Из Роберта Бернса («Изгнанник родимой отчизны...») // Сибирский вестник. – 1905. – № 117. – С. 3.

ЮНОШЕСКИЕ ПЕРЕВОДЫ В.И. ЛЕБЕДЕВА-КУМАЧА ИЗ АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ РГАЛИ)

Вступительная заметка и публикация Д.Н. Жаткина и Т.А. Яшиной

В Российском государственном архиве литературы и искусства хранятся тетради со стихами и рассказами юного Василия Ивановича Лебедева-Кумача, впоследствии известного советского поэта-песенника:

Лебедев-Кумач В.И. Тетради со стихами и рассказами (1914–1916) // РГАЛИ. – Ф. 1104. – Оп. 1. – Ед. хр. 81.

Полностью сохранилась тетрадь «Орега. С 15-го июня 1915 года по 20-го февраля 1916 г.» (лл. 17–133), более раннее творчество представлено эпизодически, отдельными листами, предваряющими указанную тетрадь. Среди этих ранних листов нами обнаружены три перевода с английского – «Лето» П.-Б. Шелли (с датой перевода «18 ноября 1914»; л. 5), «Мальчик-минестрель» Т. Мура (с датой перевода «28 марта <1915>»; л. 6), «Это последняя роза...» Т. Мура (с датой перевода «28 марта 1915»; л. 6–6об.), публикуемые впервые.

На обложке тетради «Орега. С 15-го июня 1915 года по 20-го февраля 1916 г.» юным В.И. Лебедевым-Кумачом был помещен эпитафия из «A Psalm Of Life» Лонгфелло (л. 17):

Not enjoyment, and not sorrow,
Is our destined end or way;
But to act, that each to-morrow
Find us farther than to-day.
Longfellow.

Отметим, что в рассматриваемых тетрадях имеются и переводы с других языков, причем многие даются без обозначения первоисточника:

л. 1 – «Исканье (с французского)» («Он поклялся в светлом храме...») с датой «8-го октября 1914 г.»;

л. 57 об – «Песня (Перевод с польского)» («Не мой удел полет орлиный...») с датой «17 октября 1915 г.»;

л. 129 – «Из Гейне. Песня» («Ты словно дикий цветик...») с датой «24 октября 1915»;

л. 129 – «Подражание Гейне» («На ты назвать вас я не смею...») с датой «29 октября 1915»;

л. 129 об – «Азры. Из Гейне» («Каждый вечер дочь султана...») с датой «3 ноября 1915»;

л. 129 об – «Трагедия. Из Гейне» («Моею будь, бежим, бежим!..») с датой «3 ноября 1915»;

л. 130 – 130 об. – «На смерть Малибран» («Пожалуй, поздно говорить о ней...») из Альфреда де Мюссе с пометой «Начато 17 ноября 1915».

ПЕРСИ БИШИ ШЕЛЛИ

Лето

Утро июньское, ярко веселое...
Северный ветер, собравши толпой
Горы серебряных тучек тяжелые,
Гонит их весело с неба долой.
Небо прекрасное, небо далекое
Чисто и ясно, как вечность глубокое.
Все торжествует под солнцем ликующим –
Травы на поле, хлеба и река,
Стройно склоняясь под ветром волнующим
Нежно-зеленая цепь тростника,
И ивняковые листья блестящие,
И все деревья, напевно шумящие.

18 ноября 1914

ТОМАС МУР

Мальчик-минестрель

Молодой минестрель на войну ушел,
Вы найдете его в смертоносных рядах,
Он с отцовскою шпагою в бой пошел,
Взял и лютню свою на шелковых ремнях.
«Страна песен! – сказал молодой певец. –
Все тебя предают, не предам тебя я,
Буду биться, пока не придет конец...
Моя честная арфа прославит тебя!»
И сражен был он пулей. Но вражьих оков
Не принял его гордый, прекрасный дух,

Из арфы его не осталось слов,
Он ей струны сорвал, оживился вдруг
И сказал: «О, свободная арфа, мой друг,
Наслаждений душа и геройских дел,
Не отдам тебя, арфа, врагу в удел,
Ты не будешь ласкать его грубый слух.
Ты дана для свободы и для красоты,
В рабстве, знай, никогда петь не будешь ты.

28 марта <1915>

«Это последняя роза...»

Вот последняя роза,
Что осталась цвести,
Все, что раньше тут были,
Мне сказали: «Прости».
Нет у розы знакомых,
Кто влюбиться бы мог,
Никого, чтоб ответить
Тяжким вздохом на вздох.
Я тебя не оставлю
Горевать на стебле.
Розы-грезы заснули,
Спать пора и тебе.
Положу твой цветочек
На постель из листвы,
Где лежат все подружки
И сухи и мертвы.
Я уйду тоже скоро,
Так как дружбы уж нет,
И из чаши любовной
Выпал весь самоцвет.
Если б души поблекли
И любовь Бог отнял,
Кто б стал жить в этом мире,
Кто б его населял.

28 марта 1915

ДЖОН КИТС

Строитель замка. Фрагменты диалога

Строитель замка

Пускай, библиотек прочтя тома,
В монастыре вы набрались ума,
Но я ума нажил куда как боле
В саду монастыря, на вольной воле.

Бернардинец

Здесь Рай, Эдем, готов поклясться честью!
Но – чьё это владенье, чьё поместье?
Что? Монастырь на Острове Готическом?
Смеюсь, простите, мысля о комическом.

Строитель замка

Сад Монастырский, то бишь, Конвент-Гарден –
Зверь, что глотает кочаны капусты
С утра и до полудня, жадноустый;
С полудня и до двух в садовом парке
Старушки леди бродят и кухарки;
Затем сей зверь берёт себе на ужин
Карет и кучеров по многу дюжин.
Здесь для монаха места нет культурней:
В утробе зверя – двадцать тысяч дурней;
Любой пересчитать бы орды смог те,
Взяв на замету жирные их локти.
В бессмыслице я рад любому спутнику,
Случайному монаху и распутнику;
Я рад обломкам армии французской,
Что уцелели после стужи русской.

С монахом нынче встречусь – непременно.
Гостиная; в ней розовые стены;

Июнь; середина месяца; возникла
Луна как раз посередине цикла,
Высвечивая лучшей из улыбок
Моих златых, моих волшебных рыбок;
Палас турецкий; бликов переливы;
Отставим свечки. Что там особливо
Луна без них сегодня нам покажет?
Нам бриз ночной участливо расскажет,
Какие апельсины за террасой.
Пол; лента от гитары сладкогласой;
Роман любовный, весь измятый; дамы
Перчатка; пяльцы, где в пределах рамы
Венера спит и ждёт, когда стежок
Дошьют последний; порванный смычок
Виолы; фолиант Анакреона;
Охалка роз и череп; изумлённо
На нём читаю, тихий и печальный,
Слова старинной песни погребальной;
А вот среди побегов страстоцвета
Песочные часы; в потоках света
Проходят облака перед луною,
И сказка торжествует надо мною!
Роскошно здесь, но мрачно; эти шторы,
Как саван Клеопатры; ловят взоры
Себя самих в зеркальном отраженье,
И наши страхи ищут выраженья,
И «мене, мене, текел, упарсин»^{*}
На зеркале мы пишем. Ни кувшин
Какой-нибудь сиамский и ни чаша,
Нелепая порой, как тупость наша,
Скульптуры древнегреческой не стоят.
Увы мне! Вкус мой варварский устроит
Стиль чинквеченто, полный всяких вычур,
Скорей, чем мрамор греческий. Нет, вы, чур,
Мне скатерть из Ясонова руна
Сработайте, а также здесь нужна

^{*} «Мене, мене, текел, упарсин» – роковые слова, начертанные на стене зала, где пировал царь вавилонский Валтасар, осквернивший священные сосуды из храма Иерусалимского. Подробнее см.: Библия, Ветхий Завет, Книга Пророка Даниила, Глава 5. – *Примечание переводчика.*

Шерсть ламы нумидийская[†]. Я ухом
Хочу соприкоснуться нынче с пухом
Потомков лебеда прекрасной Леды.
Подавшись в записные привереды,
Собрал я Сальватора все полотна[‡],
Портреты Тициановы; охотно
Я Хейдона включил в своё собрание.
В моём подвале, было бы желанье,
Вино — любое; хочешь — пей с размахом...
За ужином мы встретимся с монахом.

Перевод Е.Д. Фельдмана

[†] Ошибка Дж. Китса: Нумидия — историческая область Северной Африки, а ламы водятся в Южной Америке. — *Примечание переводчика.*

[‡] Имеется в виду неаполитанский живописец Сальватор Роза (1615—1673). — *Примечание переводчика.*

СОДЕРЖАНИЕ

Д.Н. Жаткин, Т.В. Корнаухова

ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПУТАЦИЯ П.И. ВЕЙНБЕРГА: ВЗЛЕТЫ И ПАДЕНИЯ	3
--	---

СТАТЬИ

А.А. Рябова, Д.Н. Жаткин

ТВОРЧЕСТВО КРИСТОФЕРА МАРЛО В РОССИИ 1930-Х – НАЧАЛА 1960-Х ГГ.	97
---	----

Ю.В. Холодкова

ОСМЫСЛЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ТОМАСА ГУДА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ	188
---	-----

А.Э. Дудко

ПЕРВЫЕ РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ ИТАЛЬЯНСКИХ СОНЕТОВ ДЖ.Г. БАЙРОНА	217
--	-----

Д.Н. Жаткин

РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ Р. БЕРНСА И У. БЛЕЙКА В ВОСПРИЯТИИ К.И. ЧУКОВСКОГО	225
--	-----

Т.Н. Жужгина-Аллахвердян

«ЛАМИЯ» ДЖОНА КИТСА В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ: РОМАНТИЧЕСКАЯ МИФОПОЭТИКА ЛЮБВИ И МАГИИ И АНТИЧНЫЙ ИНТЕРТЕКСТ.....	242
---	-----

* * *

Е.В. Комольцева

ОСМЫСЛЕНИЕ ОБРАЗА РОССИИ В КОНТЕКСТЕ ТЕМЫ ПОЛЬСКИХ ВОССТАНИЙ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ТОМАСА КЭМПБЕЛЛА	254
---	-----

В.К. Чернин

«РУССКАЯ ТЕМА» В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬФРЕДА ТЕННИСОНА В КОНТЕКСТЕ РУССКО-АНГЛИЙСКИХ ОБЩЕСТВЕННЫХ И ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ XIX ВЕКА	267
---	-----

Е.В. Комарова, Д.Н. Жаткин

«РУССКАЯ ТЕМА» В ПОЭЗИИ А.-Ч. СУИНБЁРНА КАК ОТРАЖЕНИЕ ЕГО ОТНОШЕНИЯ К РОССИИ И ЕЕ ОСМЫСЛЕНИЕ В ПЕРЕВОДАХ И ИССЛЕДОВАНИЯХ РОССИЙСКИХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ	285
--	-----

ПУБЛИКАЦИИ

КОРИЭТОВЫ НЕЛЕПОСТИ (1611). <i>Перевод и вступительная статья Е.Д. Фельдмана</i>	316
ИЗ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Д.Е. МИНА: ФРАГМЕНТАРНЫЕ ПЕРЕВОДЫ ПОЭМ ДЖОРДЖА КРАББА. <i>Вступительная заметка и публикация О.С. Милотаевой</i>	350
ПСЕВДОПЕРЕВОДЫ Г.А. ВЯТКИНА ИЗ РОБЕРТА БЕРНСА. <i>Вступительная статья и публикация Ю.А. Тихомировой</i>	393
ЮНОШЕСКИЕ ПЕРЕВОДЫ В.И. ЛЕБЕДЕВА-КУМАЧА ИЗ АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ РГАЛИ). <i>Вступительная заметка и публикация Д.Н. Жаткина и Т.А. Яшиной</i>	402
ДЖОН КИТС. СТРОИТЕЛЬ ЗАМКА. ФРАГМЕНТЫ ДИАЛОГА. <i>Перевод Е.Д. Фельдмана</i>	405

Научное издание

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД
И СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

II

Сборник научных трудов

Ответственный редактор *Д.Н. Жаткин*

Корректор *Е.И. Аношина*

Компьютерная верстка *Г.А. Кулаковой*

Дизайн обложки *Ю.В. Егорова*

Подписано к выпуску 20.12.2018.

Электронное издание для распространения через Интернет.

ООО «ФЛИНТА», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, комн. 324.

Тел./факс: (495) 334-82-65; тел. (495) 336-03-11.

E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru