

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ПЕРЕВОД
И
СРАВНИТЕЛЬНОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

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.Н. Аллахвердян, А.С. Волковинский,
Т.С. Круглова (ответственный секретарь), С.П. Прокоп, А.А. Рябова,
Л.В. Сафронова, Л.С. Селендили, Е.Д. Фельдман, В.К. Чернин, В.И. Шаповалов

Х98 Художественный перевод и сравнительное литературоведение
[Электронный ресурс]: сборник научных трудов / отв. ред. Д.Н. Жаткин.
— 3-е изд., стер. — М. : ФЛИНТА, 2019. — 240 с.
ISBN 978-5-9765-1760-8

Сборник научных трудов «Художественный перевод и сравнительное литературоведение» включает в себя монографическое исследование специфики восприятия русской литературой и литературной критикой XIX – начала XX в. творчества Кристофера Марло, статьи, посвященные осмыслению традиций Джона Китса, Томаса Гуда, Алджернона Чарлза Суинбёрна в русской литературе, публикации первых русских переводов драматургии Джона Китса («Оттон Великий», «Король Стефан»), выполненных Е.Д.Фельдманом, а также дополнительные материалы к истории осмысления произведений Альфреда Теннисона русскими переводчиками XIX – начала XX в.

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

УДК 821.161.1.0
ББК 83.03(2Рос=Рус)6

Творчество Кристофера Марло в России: от истоков до начала XX в.

*«Темир-Аксаково действо» и первая традиция Марло в России:
гипотеза П.О.Морозова и ее опровержение А.Т.Парфеновым*

В 1888 г. историк русской литературы и театровед П.О.Морозов в двух своих публикациях – в очерке, напечатанном «Журналом Министерства народного просвещения», и в монографии «Очерки по истории русской драмы XVII – XVIII столетий» [см.: 1, с. 353 – 356; 2, с. 180 – 183], высказал предположение, что одна из первых пьес русского театра «Темир-Аксаково действо» («Малая комедия о Баязете и Тамерлане») [см.: 3, с. 59 – 92], поставленная, предположительно, в начале 1675 г., является отдаленным отголоском трагедии Кристофера Марло «Тамерлан Великий» («Tamburlaine the Great», 1587 – 1588), через которую сюжет о Тамерлане впервые вошел в европейскую драматическую литературу. Характеризуя «Тамерлана Великого» как произведение, проложившее, наряду с другими пьесами Кристофера Марло, «новые пути драматическому искусству», П.О.Морозов отмечал умение английского автора отказаться в описаниях от эффекта нагнетания быстро сменяющих друг друга «кровавых и шутовских сцен», побудить читателей и зрителей стать свидетелями «всемирно-исторических событий, падения царств и народов», представить ключевой образ трагического героя – «одну могучую личность, одну преобладающую страсть, с которою так или иначе были бы связаны все подробности пьесы», сменить «прежнюю эпическую монотонность и бессвязность действия с безличностью персонажей <...> яркою характеристикой героев и органическою сосредоточенностью действия, чертами вполне драматическими» [2, с. 180]. То обстоятельство, что «Темир-Аксаково действо» лишь очень немногими общими чертами напоминает свой далекий английский первообраз, П.О.Морозов объяснял широким распространением марловского сюжета, его активной популяризацией в Германии бродячими труппами английских «комедиантов», приведшей, в конечном итоге, к появлению многочисленных переделок и подражаний в европейской, прежде всего немецкой, литературе XVII в. [см.: 2, с. 180 – 181].

Алексей Н. Веселовский в книге «Западное влияние в новой русской литературе» приходит к такому же пониманию истоков «Темир-Аксакова действа», которое, будучи «свободным переложением трагедии Христофора Марло “Тамерлан”», явило собой «образец героической драмы шекспировского пошиба» [4, с. 25]. Отдаленность сходства между «Темир-Аксаковым действом» и первой частью произведения Марло Алексей Н. Веселовский объяснял ориентацией неустановленного русского автора на одну из немецких переделок, создатель которой «бесцеремонно сократил оригинал»: «Подлинник этой немецкой переделки утрачен и неизвестен даже в Германии, – так как <...> источником пьес о Тамерлане, нередких в Германии <...>, была гамбургская опера» [4, с. 25]. Параллель между «Темир-Аксаковым действом» и «Тамерланом» в 1910 – 1920-х гг. также была проведена в работах С.К.Богоявленского [5, с. 41] и А.С.Булгакова [6, с. 318].

В очерке И.П.Еремина «Московский театр XVII в.», вошедшем во вторую часть второго тома «Истории русской литературы», увидевшую свет в 1948 г., «Комедия о Тамерлане и Баязете» («Темир-Аксаково действо») была названа первой пьесой на светский сюжет в череде предшествовавших ей сочинений на библейские темы, после чего, в русле традиций предшественников, был указан ее источник: «"Комедия о Тамерлане и Баязете" – переработка последних актов первой части трагедии известного английского драматурга, одного из предшественников В.Шекспира, Христофора Марло – "Тамерлан Великий" <...>. Трагедия эта в свое время пользовалась громадной популярностью» [7, с. 371]. В целом исследователь возводил пьесы русского театра эпохи царя Алексея Михайловича «к пестрому репертуару народного европейского театра первой половины XVII в.», состоявшему «частью из школьных драм, переработанных для народной сцены, частью из "английских комедий" – пьес бродячих английских "комедиантов"» [7, с. 371]. Впоследствии, при подготовке главы «Литература 1640-х – начала 1690-х годов. Развитие демократической сатиры и бытовой повести. Предшественники русского классицизма» для первого тома (1958) трехтомной «Истории русской литературы» И.П.Еремин конкретизировал свои наблюдения, соотнеся русскую драматургию рассматриваемого периода, прежде всего, с немецким народным театром и возведя «английские комедии» гастролировавших по странам Европы «комедиантов» к «английскому театру елизаветинской эпохи (конец XVI – начало XVII века)», с сохранением с ним, «в результате последующих переработок, <...> лишь отдельных, преимущественно сюжетных связей» [8, с. 322].

В фундаментальном исследовании В.Н.Всеволодского-Гернгросса «Русский театр от истоков до середины XVIII века», впервые увидевшем свет отдельным изданием в 1957 г. [9], а впоследствии, в 1977 г., републикованном (с незначительными изменениями и уточнениями) в первом томе «Истории русского драматического театра» [10, с. 15 – 164], со ссылкой на мнение А.С.Булгакова было вновь указано, что «Темир-Аксаково действо» «является переработкой трагедии Марло "Тамерлан Великий"», имевшей иносказательный политический смысл в условиях борьбы России и Турции за Азов, ведшейся «под лозунгом защиты христианской религии от басурманов»: «Пьеса отличалась от трагедии Марло не только тематически, но и композиционно. Драматическое действие развивается <...> вокруг столкновения двух героев – добродетельного (Тамерлан) и злодея (Баязет). Тамерлан выведен защитником христиан и сам представлен чуть ли не христианином» [10, с. 70]. В 1967 г. Я.С.Лурье в статье «Элементы Возрождения на Руси в конце XV – первой половине XVI века», вслед за предшественниками, отмечал, что «в царском придворном театре шла <...> переработка трагедии непосредственного предшественника Шекспира Кристофера Марло "Тамерлан"» [11, с. 207].

История красивой легенды, предполагавшей известность трагедии Марло «Тамарлан Великий» в допетровской Руси, завершилась в 1969 г., когда А.Т.Парфенов установил, что содержание «Темир-Аксакова действия», а иногда и сам текст восходят к книге Жана дю Бека «История великого императора Тамерлана» (1594), псевдонаучной биографии самаркандского эмира, и прежде всего – к ее третьей главе «Война Тамерлана против Баязета, императора турок» [см.: 12, с.

24]. Солидаризируясь с мнением А.Т.Парфенова, Д.М.Буланин вместе с тем указывает и на расхождения – в книге Ж. дю Бека «не находят аналогии <...> первая “сень” первого действия, две интермедии и третье действие» [13, с. 6]. Е.А.Прокофьева, полностью принимая книгу Ж. дю Бека как протооснову русской пьесы, пытается историческими причинами объяснить трактовку неизвестным автором образа азиатского полководца как «спасителя христианского мира» [14, с. 10]. Как видим, ни имя Кристофера Марло, ни его пьеса «Тамерлан Великий» современными исследователями «Темир-Аксакова действия» не упоминаются, да и сами попытки соотнесения русского и английского произведений остались лишь частью истории.

Традиции Кристофера Марло в творчестве А.С.Пушкина: pro et contra

В 1933 г. в «Звеньях» Гл. Глебов, автор статьи «Пушкин и Гете», пытается соотнести относящиеся к 1825 г. пушкинские ««Наброски к замыслу о Фаусте»» [см.: 15, с. 338 – 339] с содержанием трагедии Кристофера Марло «Трагическая история доктора Фауста» («Doctor Faustus», 1589): «Возможно, что на мысль написать посещение ада Фаустом навело его <Пушкина> то место трагедии Марло, где Фауст выражает желание увидеть ад и вновь вернуться на землю, а Люцифер ему это обещает. Такого рода сцены нет в “Фаусте” Гете. Нет посещения Фаустом ада и у самого Марло – обещание Люцифера осталось невыполненным. Тем больше интереса для Пушкина мог представить этот эпизод» [16, с. 45]. Умозаключение Гл.Глебова как лишенное логики было оценено в статье М.П.Алексеева «Незамеченный фольклорный мотив в черновом наброске Пушкина», впервые напечатанной в 1979 г. [17, с. 17 – 68], а затем, в 1987 г., включенной в собрание избранных трудов ученого [18, с. 402 – 468]. М.П.Алексеев отдельно отмечал то обстоятельство, что «знакомство Пушкина с текстом указанной сцены Марло немыслимо и никак доказано быть не может» [18, с. 425].

В книге «Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест» О.А.Проскурин обратил внимание на прилагательное «covetous» («жадный, алчный, корыстолюбивый, скупой, скаредный, патологически бережливый»), использованное в саморазоблачительном монологе злодея Вараввы, героя пьесы Кристофера Марло «Мальтийский еврей» («The Jew of Malta», 1589), называвшего себя «жадным/алчным негодяем» («a covetous wretch»), и предположил знакомство А.С.Пушкина, использовавшего в подзаголовке «маленькой трагедии» «Скупой рыцарь» название мифического английского оригинала – «Ченстоновой трагикомедии “The Covetous Knight”» – с произведением Кристофера Марло [см.: 19, с. 461 – 462]. А.А.Долинин в своей статье «О подзаголовке “Скупого рыцаря”» критикует позицию О.А.Проскурина, отмечая, что «подобные пейоративные словосочетания, где «covetous» значит «жадный, алчный», в английской литературе XVI – XVII веков общеупотребительны»; сама же особенность пушкинского словоупотребления заключается в том, что «“covetous” получает двойное значение “скупой/жадный” и входит в состав окказионального оксюморона» [20, с. 102]. По мнению А.А.Долинина, «вероятность знакомства Пушкина с “Мальтийским евреем” до 1830 года ничтожна мала», поскольку эта тра-

гедия, остававшаяся неизвестной за границами Британии, не была переведена к тому времени ни на русский, ни на французский языки, «читать же ее в оригинале без перевода-посредника Пушкин едва ли смог бы из-за многочисленных лексических, грамматических и орфографических отклонений от современной нормы в тексте XVI века и крайне усложненного барочного стиля Марло» [20, с. 102].

Людвиг Тик на страницах «Атеней»: первые переводные материалы о Кристофере Марло в России. – «Тиковский» Шекспир В.К.Кюхельбекера. – Французское издание книги Тика о Шекспире, Марло, Грине и их современниках в библиотеке А.С.Пушкина

Впервые русский читатель смог узнать о Кристофере Марло из повести немецкого писателя Людвига Тика «Жизнь поэта» («Dichterleben», 1825), опубликованной в переводе Пржевальского в литературно-научном журнале «Атеней» в октябре – ноябре 1829 г. [21, с. 44 – 83, 132 – 166, 349 – 391; также см. переиздание, осуществленное в 1935 г.: 22, с. 318 – 420]; в этой повести Марло выступал одним из главных героев наряду с Шекспиром и Робертом Грином. В посвященной Людвигу Тику главе фундаментальной «Истории немецкой литературы» Н.И.Балашов характеризовал повесть «Жизнь поэта», ставшую итогом долгих шекспировских занятий немецкого автора, как написанную с воодушевлением и свидетельствующую «о новом для писателя-романтика умении собрать и воспроизвести многие позитивные данные истории» [23, с. 137]. Вместе с тем Тик, добившийся формальной правдивости описаний, «не понимал специфики Возрождения и невольно переносил на эту эпоху свое представление о немецком романтизме» [23, с. 137]. Выведя на первый план Марло (наряду с Грином) как предшественника Шекспира, Тик представил в его образе «бунтарство не то штюрмера, не то иенского романтика», считавшего, «что человек, провозглашающий себя поэтом, возвышается над миром; понятия – “добродетель”, “порок” становятся для него пустыми словами» [23, с. 137]. Будучи разочарованным в романтизме, Тик изобразил творческую и жизненную трагедию Марло как нечто закономерное, противопоставив ему Шекспира – простого народного писца с чертами филистерского «благоразумия», проповедника компромисса с сильными мира.

«Атеней», издававшийся в Москве М.Г.Павловым в 1828 – 1830 гг. с периодичностью два раза в месяц и имевший с 1829 г. подзаголовок «Журнал наук, искусств и изящной словесности с присовокуплением “Записок для сельских хозяев, заводчиков и фабрикантов”» [см.: 24, с. 199 – 201], печатал оригинальные и переводные научно-популярные статьи, в том числе разыскания по древнерусскому фольклору и восточной литературе; стихи, прозу, драматургические сочинения, работы по теории литературы писателей круга С.Т.Аксакова – А.А.Шаховского, М.Н.Загоскина, А.И.Писарева, М.А.Дмитриева; переводную беллетристику писателей «романтической школы» В.Ирвинга, Ф.Купера, Л.Тика. С самого начала «Атеней» имел репутацию в известной мере консервативного издания, критически относившегося к творчеству современных роман-

тиков, но при этом четко не отстаивавшего каких-либо идеологических принципов, стремившегося (с 1829 г.) к примирению классицизма и романтизма [подробнее см.: 25, с. 164 – 169, 286 – 293], занявшего «свою нишу “профессорского” журнала в русской журналистике» [26, с. 485].

Р.Ю.Данилевский в своей статье «Людвиг Тик и русский романтизм» [27, с. 68 – 113] подчеркнул систематический характер интереса «Атеней» к творчеству Л.Тика, проявившийся в публикации на его страницах выполненных неустановленными переводчиками переводов новеллы «Ученый» («Der Gelehrte») [28, с. 124 – 163, 211 – 238], части биографической повести «Праздник в Кенельворте, или Детство Шекспира» («Das Fest zu Kenelworth») [29, с. 40 – 60, 121 – 146], а также переведенных А.А.Шишковым отрывков из пьесы-сказки «Фортунат» («Fortunat») [30, с. 568 – 572; 31, с. 50 – 65] и полного текста сказки «Эльфы» («Die Elfen») [32, с. 51 – 96]. По поводу произведения о Шекспире Р.Ю.Данилевский отдельно отметил, что это иной, в сравнении с переведенным А.А.Шишковым, «поздний» Тик, «более интересный читателям, по мнению издателя журнала», особенно с учетом того, что в нем «интерес к предмету повествования определенно заслонял интерес к автору» в полном соответствии с жанром беллетризованных биографий [см.: 27, с. 86, 87].

Е.В.Соколова, С.В.Тураев и И.В.Карташова, авторы статьи «Роман “Виттория Аккоромбона” и его автор», помещенной в приложении к изданию знаменитого романа Людвига Тика в академической серии «Литературные памятники», подчеркнули значение позднего постромантического периода творчества немецкого писателя в силу его увлеченности английским театром, Шекспиром и его современниками [подробнее см.: 33, с. 371 – 372]. В это время он переводил Кристофера Марло, Роберта Грина, Джона Вебстера и др., изучал историю и литературу Англии, знакомился с английской театральной традицией, постигал творчество великого Шекспира в контексте эпохи, считая елизаветинскую сцену идеальным театром всех времен и народов. Людвиг Тик не только принял заметное участие в переводе творческого наследия Шекспира на немецкий язык (что подробно осмыслено В.Г.Зусманом, пришедшим к выводу, что тиковские переводы «Бури» и «Перикла» – это «пересоздания», осуществленные «в направлении, заданном смыслом оригинала» [34, с. 263; см. также: 35]), но и выпустил в 1811 г. сборник переводов «елизаветинцев» «Староанглийский театр» (1811).

Мог ли А.С.Пушкин познакомиться с публикацией переводной «Жизни поэта» в «Атенее»? Бесспорно, сам журнал М.Г.Павлова был хорошо известен и А.С.Пушкину, и поэтам его круга. Уже в самом первом номере (1828 г.) «Атеней» обозначил четкую антипушкинскую позицию, выраженную в статье М.А.Дмитриева, который, осуществляя разбор четвертой и пятой глав «Евгения Онегина», приходил к выводу, что в этом произведении «нет характеров, нет и действия» [36, с. 89]; впоследствии (в 1829 г.) эта позиция была существенно смягчена в очерке М.А.Максимовича «О поэме Пушкина “Полтава” в историческом отношении», направленном на примирение разных литературных направлений, которому должны способствовать люди, «опытные в критике изящного» [37, с. 502]. Соответствующим было и отношение поэтов пушкинского

круга к «Атенею», отчетливо переданное в послании Н.М.Языкова «А.Н.В<ульф>у», датируемом концом мая – началом июня 1828 г.: «<...> Что «Афеней»? / Журнал мудрено-философский, / Отступник Пушкина, злодей, / «Благонамеренный» московский» [38, с. 223].

Вместе с тем, отчасти благодаря и публикациям «Атенея», Шекспир был воспринят частью русских поэтов через призму мироощущений Людвиг Тика, на что, в частности, обратил внимание И.В.Киреевский в «Обозрении русской словесности за 1829 год», впервые опубликованном в альманахе «Денница» на 1830 г., при характеристике мистерии «Ижорский», написанной лицейским другом Пушкина В.К.Кюхельбекером и фрагментарно (три сцены) напечатанном без подписи автора в альманахе А.А.Дельвига «Подснежник» на 1829 г.: «Мы причисляем это произведение к немецкой школе, несмотря на некоторое подражание Шекспиру, потому что Шекспир здесь более Шекспир Тиковский, огерманившийся, нежели Шекспир настоящий, Шекспир англичанин» [39, с. 35]. Впоследствии Ю.Д.Левин отмечал «проницательность» И.В.Киреевского, усмотревшего в «Ижорском» связи именно «с немецкой интерпретацией Шекспира» [см.: 40, с. 157].

Из переводов произведений Тика, впервые напечатанных в «Атенею», А.С.Пушкин был однозначно знаком только с выполненным А.А.Шишковым переводом пьесы-сказки «Фортунат», причем знакомство состоялось благодаря получению в дар от самого А.А.Шишкова выпущенного им в Университетской типографии в Москве четырехтомника «Избранный немецкий театр», третий том которого и содержал «Фортуната» [см.: 41]. Известно, что первый том был отправлен А.А.Шишковым А.С.Пушкину 6 октября 1831 г. вместе с письмом [см.: 42, с. 231], последующие, видимо, были доставлены подобным же образом и также сохранились в библиотеке поэта [см.: 43, №427]. Отклик А.С.Пушкина на «Избранный немецкий театр» и, конкретно, на «Фортуната» сохранился в его письме М.П.Погодину от 11 июля 1832 г.: «Я Шишкову не отвечал и не благодарил его. Обнимите его за меня. Дай Бог ему здоровье за Фортуната!» [44, с. 28]. История знакомства А.С.Пушкина с «Фортунатом» Л.Тика, будучи подробно рассмотренной в статье В.Г.Зусмана и С.В.Сапожкова [см.: 45, с. 276 – 282], дает повод для предположений о несколько более раннем знакомстве русского поэта с творчеством немецкого современника. Например, в августе 1830 г. на страницах «Литературной газеты» А.А.Дельвига он вполне мог прочитать анонимный перевод новеллы Тика «Незнакомец» («Der Fremde») [см.: 46, с. 81 – 85], сохранивший характерный психологизм оригинала при несомненном ослаблении черт «страшной» фантастики.

Как бы то ни было, в библиотеке А.С.Пушкина сохранился разрезанный, но не содержащий заметок четырехтомник «Euvres complètes de L. Tieck. Contes d'Artiste. Première livraison. Shakespeare et ses contemporains» (Paris, 1832), представляющий собой полный перевод на французский немецкого текста «Жизни поэта» [см.: 43, №1438]. А это значит, что если А.С.Пушкин и не прочитал о Кристофере Марло на страницах «Атенея» в 1829 г., он сделал это несколько позже, обратившись к французскому изданию произведения Л.Тика. А.В.Дружинин в своей статье «А.С.Пушкин и последнее издание его сочине-

ний» (1855) называл и другие источники, благодаря которым великий русский поэт, вероятно, «был знаком с творчеством драматургов елизаветинского периода, предшественников Шекспира» – выписки Чарльза Лэма, лекции Уильяма Хэзлитта, материалы влиятельных журналов «Quarterly review» и «Edinburgh Review», с которым А.С.Пушкин регулярно обращался [см.: 47, с. 55].

Рост интереса к елизаветинской драме. – И.С.Тургенев и Н.А.Некрасов о Кристофере Марло. – Оценки творчества английского драматурга А.В.Дружининым

Усилившийся интерес к елизаветинской драме вызвал появление в русской периодике целого ряда переводных статей, среди которых следует особо отметить материал Ф.Экштейна, философа и публициста, одного из французских корреспондентов А.И.Тургенева [см.: 48, с. 258 – 275], «О драматической поэзии в Англии до Шекспира и о шекспировской драме», напечатанный на страницах «Московского телеграфа» в 1831 г. [см.: 49, с. 63 – 93, 214 – 242]. Откликом на эту статью стала дневниковая запись В.К.Кюхельбекера от 18 апреля 1834 г., во многом раскрывавшая те противоречивые ощущения, которые были способны вызвать размышления Ф.Экштейна у вдумчивого читателя: «Многоречивое вступление в эту статью заставило меня ожидать, что она будет полнее. Разумеется, что с католическими парадоксами Экштейна я, истинный протестант, никак не могу согласиться, да с ними едва ли может согласиться и католик, только бы был не совершенно слепой <...>. Есть, впрочем, мысли, с которыми я совершенно согласен, например: «Чем сильнее становится наше промышленное (industrielle) просвещение, тем более и более чувство изящного, любовь к простоте и истине изглаживаются в людях». Сверх того, просто историческое в этой статье очень важно <...>» [50, с. 306 – 307]. Суждения о елизаветинской драме также содержались в переводных статьях французского критика Ф.Шаля – «Драматические нравы XVI столетия», напечатанной в 1837 г. в «Московском наблюдателе» [см.: 51, с. 215 – 244], и «Английский театр до Шекспира», увидевшей свет в литературно-художественном журнале «Пантеон» в 1852 г. [см.: 52].

Предшественник «Пантеона» – ежемесячный журнал «Пантеон русского и всех европейских театров», выходивший в Петербурге в 1840 – 1841 гг. – еще в 1841 г. поместил на своих страницах анонимный материал «О театрах в Лондоне при Шекспире», содержавший краткое описание структуры и устройства театров на рубеже XVI – XVII вв., актерской игры и нравов зрителей [см.: 53, с. 69 – 74]. В том же 1841 г. «Литературная газета» опубликовала в двух номерах очерк «О драматических писателях, современных Шекспиру», включавший краткие сведения о Джоне Хейвуде, Эдмунде Спенсере, Бене Джонсоне, Филиппе Мэссинджере, Френсисе Бомонте и Джоне Флетчере, Кристофере Марло, Джеймсе Шерли, Джоне Форде и Джоне Вебстере и подводивший к выводу, что эти английские авторы «составили ту великую школу, в которой обучались величайшие писатели последующих веков и в которой родились все главные

основания современной драмы и настоящего сценического искусства» [см.: 54, с. 484].

В «Очерке английской литературы» Томаса Шоу, представленном в 1847 г. на страницах «Библиотеки для чтения», Марло назван в числе основателей новых школ в английской литературе наряду с Френсисом Бэконом, Томасом Мором, Филипом Сидни, Эдмундом Спенсером, Шекспиром, Джоном Мильтоном, Семюэлем Бетлером и Джоном Драйденом. Недолгое время проработав актером, Марло всецело посвятил себя драматургии, в которой, по наблюдению Т.Шоу, дал «полную волю природной наклонности к чудовищным преувеличениям и страшной надутости в образе выражения» [55, с. 28 – 29]. Утверждая, что многие аллюзии Шекспира из Марло – завуалированные насмешки над предшественником и его «чудовищными драмами», критик объяснял свою позицию эволюционными процессами, затронувшими елизаветинскую драму: «Чудовищные образы и картины, которым нет ничего соответствующего в природе, высокопарность, надутость, напыщенность составляют в ту пору верный признак поэтического таланта, между тем как в эпоху зрелости искусства, когда холодный анализ рассудка заступает место смелых порывов необузданной фантазии, эти же самые свойства справедливо считаются в писателе непростительным недостатком» [55, с. 29]. Лучшими произведениями Марло Т.Шоу называл «Трагическую историю доктора Фауста», впоследствии оказавшую влияние на И.-В.Гете, и «Мальтийского еврея», «химерический» образ главного героя которого напрямую предшествовал «действительному образу человека» – еврей-ростовщика Шейлока – в «Венецианском купце» Шекспира [см.: 55, с. 29 – 30].

И.С.Тургенев также, казалось бы, упомянул о Кристофере Марло в письме Т.Н.Грановскому, датированном 18 (30) мая 1840 г.: «Читаю я современную немецкую лит<ератур>у: до сих пор ничего не попало хорошего. Маркграфы, Марловы, Мундты, Дрекслер-Манфреды...» [56, с. 190]. Однако при внимательном прочтении приведенного фрагмента становится очевидным, что русский писатель имеет в виду произведения современных ему немецких литераторов, а «Марлов» (F.Marlow) – псевдоним немецкого поэта Г.-Л.Вольфрама, автора драматической поэмы «Фауст» (1839), взятый во многом под влиянием Кристофера Марло (C.Marlowe) как создателя английского «Фауста» [см.: 57, с. 530 – 531]. Тем не менее в рецензии «Фауст, траг. Соч. Гете. Перевод первой и изложение второй части. М.Вронченко. 1844. Санкт-Петербург», написанной в 1845 г., И.С.Тургенев восхищался именно английским драматургом Марло, попутно сообщая о своем желании посвятить его творчеству отдельную литературно-критическую статью: «Мысль воспользоваться этим типом <Фаустом> не ему <Гете> первому пришла в голову: уже один из предшественников Шекспира, Марло (Marlowe), написал “Фауста” – чрезвычайно замечательное произведение, о котором мы когда-нибудь поговорим с нашими читателями...» [58, с. 205]. По указанию Ю.Д.Левина, И.С.Тургенев был хорошо знаком с шекспировским окружением, в его библиотеке были тома сочинений Бена Джонсона, Бомонта и Флетчера, Мэссинджера и других современников Шекспира, к сожалению, не сохранившиеся до наших дней [см.: 59, с. 451], в отличие от книги «Shakespeare and his friends, or “The golden age” of merry England» (Paris, 1838),

отмеченной в сборнике переводных материалов «Иностранная критика о Тургеневе» [см.: 60, с. 96] в качестве реального издания из тургеневского книжного собрания.

В XIV томе «Полного собрания сочинений» Н.Г.Чернышевского, вышедшем в 1949 г., опубликовано относящееся к 1850 г. письмо к М.Л.Михайлову [см.: 61, с. 204 – 210], в одном из фрагментов которого упомянут некий перевод «Фауста», принадлежащий адресату: «“Фауста” я носил к Краевскому; он сказал, что поместит с большим удовольствием, когда цензура будет не так свирепа, но что теперь нечего даже и хлопотать – запретят целиком, это всего вернее <...>» [61, с. 209]. В примечаниях к данному письму, подготовленных Б.П.Козьминым, указано, что речь в нем идет о переводе «Смерти Фауста» из Кристофера Марло, впервые напечатанном в №2 «Русского слова» за 1860 г. [62, с. 791]. Впоследствии данная точка зрения была опровергнута Ю.Д.Левиным, обосновавшим, что Н.Г.Чернышевский в действительности имел в виду выполненный М.Л.Михайловым в 1847 – 1848 гг. перевод обеих частей «Фауста» И.-В.Гете [63, с. 192].

Н.А.Некрасов, как редактор и издатель «Современника», считал важным знакомить русских читателей с новыми переводами произведений Шекспира и его современников, популяризировать их творчество в широком контексте европейской литературы. В 1850 г., сообщая в заметке «От редакции» о планах «Современника» на 1851 г., он информировал о редакционном намерении поместить в журнале «перевод шести лучших произведений самых замечательных драматических писателей, современных Шекспиру (между которыми уже теперь она <редакция> может указать на «Герцога Миланского» Массинджера, на «Алхимьеста» Бена Джонсона, на «Фауста» Марлова), вместе с общим предисловием, в котором будет изложено тогдашнее состояние драмы в Англии, и биографическими очерками и оценкой талантов Массинджера, Бомонта и Флетчера, Б.Джонсона, Миддлтона, Марлова, Деккера, Пиля, Грина и пр., – словом, всей той плеяды, которая окружала стоявшего выше всех их, но не одиноко стоявшего Шекспира» [64, с. 97]. Этот замысел, возникший, по всей вероятности, не без влияния активного сотрудника некрасовского журнала и знатока английской литературы В.П.Боткина [см.: 65, с. 435], был осуществлен лишь частично в 1853 – 1855 гг.

А.В.Дружинин дважды упоминал имя Кристофера Марло в 1851 г. в «Письмах иногороднего подписчика»: первое из упоминаний, содержавшееся в письме XXIII, было вызвано размышлениями об английском обычае соотносить отдельные произведения, такие, например, как роман Ч.Диккенса «Дэвид Копперфильд», с биографиями их авторов, – обычая, который «тянется чуть ли не со времен Марлова» [66, с. 485]; второе – в письме XXV – стало откликом на одну из статей о знаменитом трагике А.С.Яковлеве и представляло собой рассуждения о профессии актера: «Актер, как Фауст Марлова, бесстрашно жертвует своим будущим для настоящего: его слава не в будущих поколениях, а в рукоплесканиях современников» [66, с. 523].

Во вступлении к своему переводу трагедии Шекспира «Король Лир» (1856), обосновывая «великую противоположность» между языком поэзии в

Англии и России, А.В.Дружинин называл Кристофера Марло в ряду драматургов, являвшихся предшественниками и современниками Шекспира, но по объективным причинам не разделивших его славы: «<...> всякий русский человек есть враг фразы, метафоры, напыщенности и цветистости слова <...>. Высокопарность, и даже напряженность речи у нас всегда были недостатками <...>. При всех усилиях наших, мы сами не помиримся никогда с языком Форда, Марстона, Марлова, Вебстера. Шекспир неизмеримо выше этих драматургов, но у Шекспира есть фразы, обороты, сравнения, способные возмутить современного русского человека» [67, с. 8].

Марло в киевских учебных изданиях 1850-х гг. и в «Очерках литературы древних и новых народов» И.Д.Гарусова

Первым учебным изданием на русском языке, содержащим информацию о Кристофере Марло, было изданное в 1853 г. в Киеве в Университетской типографии «Руководство к познанию видов, родов и форм поэзии» М.А.Тулова, представлявшее поэта мрачной, суровой личностью, ставшей жертвой собственных буйных страстей и неводержанной жизни. В восприятии М.А.Тулова Марло был одним из ярких представителей дошекспировской драматической поэзии, которая, судя по появлению в Лондоне в 1570 – 1580-е гг. нескольких постоянных театров без участия правительства, переживала в те годы период расцвета: «Не всякая сцена может похвалиться такими отличными драматическими талантами как Марлое, Грин, Тома Гейвуд, которые еще до Шекспира обогатили английскую поэзию множеством оригинальных и разнообразных форм как драмы важной, так и комической, множеством очень замечательных произведений» [68, с. 345]. Отмечая достоинства других трагедий (прежде всего, «Мальтийского еврея» и «Эдуарда II»), М.А.Тулов выделял из числа прочих «Трагическую историю доктора Фауста», видел в нем «ряд превосходных картин, то забавных, то поразительно ужасных» [68, с. 344].

А.И.Линниченко, автор «Курса истории поэзии для воспитанниц женских институтов и воспитанников гимназий», напечатанного в Киеве в 1860 г., во многом опираясь на суждения М.А.Тулова, отмечал, что с середины XVI в. в Лондоне «театр беспрерывно совершенствовался и обогащался оригинальными произведениями отличных драматических талантов, каковы *Марлое, Грин, Тома Гейвуд*», причем из произведений Марло считал необходимым упомянуть лишь одно – «Трагическую историю доктора Фауста», развивавшую «известную историю ученого доктора Фауста, продавшего свою душу дьяволу ценою неограниченной власти на земле в течение 24 лет» [69, с. 298].

И.Д.Гарусов в пособии «при изучении словесности в среднеучебных заведениях» «Очерки литературы древних и новых народов. Драматическая поэзия», вышедшем двумя изданиями – в 1862 г. [см.: 70] и в 1890 г. [см.: 71] – признавал, что в Англии в эпоху Эдуарда и Елизаветы у писателей – Томаса Сэквилла, Джона Лилли, Кристофера Марло, Роберта Грина, Джона Хейвуда – появился доступ к богатым источникам прошлого, и, «если они не возвысили английской драмы, то причины этому лежали в их личных свойствах» [71, с.

140]. И.Д.Гарусов указывал, что основой для некоторых пьес Марло стали средневековые предания, например, «предание, развившееся во время Крестовых походов <известное и в России>, об убийстве евреями христианского младенца в день Пасхи», ставшее основой для «Мальтийского еврея», или немецкая «легенда о Фаусте из Виртемберга, пожертвовавшем для науки душою, которую он продал Мефистофелю» [71, с. 141]. По мнению И.Д.Гарусова, марловский «Фауст» уступает во всех отношениях гетевскому в силу существенно отклонений от народной легенды, ее приспособлению «к личным воззрениям и взглядам на казавшиеся сверхъестественными силы природы и духа человеческого» [71, с. 245]; однако, «несколько исказив» «прекрасную» народную легенду, Марло не лишил Фауста самого главного – «его поэтической стороны и чудодейственной силы» [71, с. 141].

Очерк С.Ф.Уварова «Марло, один из предшественников Шекспира» как первое исследование творчества английского драматурга в России. – П.Д.Боборыкин об истории создания очерка. – Влияние очерка С.Ф.Уварова на восприятие Кристофера Марло В.П.Боткиным

Очерк С.Ф.Уварова «Марло, один из предшественников Шекспира», написанный в Дерпте в октябре 1858 г. и опубликованный в №2 и 3 «Русского слова» за 1859 г., впервые в русской литературной критике представил целостную, хотя и краткую характеристику всего творческого пути Кристофера Марло, сделав особый акцент на его поздней трагедии «Эдуард II» («Edward II», 1592). Говоря о существовании некоего промежуточного звена между последней средневековой мистерией и первой из пьес Шекспира, С.Ф.Уваров утверждал, что шекспировский театр в значительной мере был подготовлен жизнью и творениями Кристофера Марло. Опершись на разыскания тогда еще не переведенного в России немецкого шекспироведа Г.Г.Гервинуса, проводящего параллель между началом английского и немецкого театров («Как Гете, так и Шекспир <...> прошли чрез анархический период разрыва с прошлым, окруженные сонмом гениальных, но беспорядочных голов» [72, с. 9]), С.Ф.Уваров назвал конкретные имена предшественников Шекспира («Марло (Marlowe), Роберт Грин (Robert Green), Наш (Nasch), Пиль (Peel) – <...> все это были натуры титановские, с пылкими страстями, не признавшие условий общественных. <...> Сыны гнева и противления, на памяти которых тяготеет еще то проклятие, которое этому периоду английского театра дает как бы значение драмы действительной» [72, с. 9 – 10]) и охарактеризовал первый период английского театра как эпоху трагедий, отличавшихся от «предшествовавших им туманных эпикоромантических попыток» «строгой замкнутостью действия и резко отлитыми формами», представлявших собой «трагедии в строгом смысле и трагедии чрезвычайно кровавые, <...> преимущественно из рассказа и диалога», в которых «самое действие происходит за сценой», и испытавших влияние Сенеки и ранней английской трагедии «Горбодук, или Феррекс и Поррекс» (1561) Томаса Нортон и Томаса Сэквилла [см.: 72, с. 14 – 15].

По мнению С.Ф.Уварова, именно «Тамерлан Великий» Кристофера Марло (его *первая* трагедия, если не считать написанной в соавторстве с Томасом Нэшем «Дидоны, царицы Карфагена») проложил новые пути в английском драматургическом творчестве, – последовавшие далее «Испанская трагедия» Томаса Кида, «Битва при Алькасаре» Джорджа Пиля, «Альфонс, король Арагонский» Роберта Грина, «Раны гражданской войны, или Марий и Сулла» Томаса Лоджа были похожи на «Тамерлана Великого»: «Во всех тот же чрезмерный пафос, та же надутая риторика, та же жажда к громким эффектам, свойственная начинающим. Везде исполинские страсти, везде речи, напыщенные донельзя. Громкие события и кровавые ужасы наперерыв являются для раздражения железных нервов зрителей того времени. Чудовищные характеры доходят, наконец, до карикатуры. <...> Все вращается около одной и той же мысли, главной темы древней драмы и главной идеи трагедии вообще, – той мысли, что пролитая кровь примиряется только кровью же» [72, с. 16]. Еще одной заслугой Марло как автора «Тамерлана Великого» стало утверждение пятистопного нерифмованного ямба, заменившего излюбленный прежде рифмованный четырнадцатисложник с цезурой посередине стиха; хотя этот размер и был использован прежде Джорджем Пилем и Томасом Сэквиллом, именно Марло «с редким тактом постиг все блестящие преимущества пятистопного ямба, всю естественность и гибкость этого стиха и живость, с которой он может переходить от торжественного и высокого к речи, мало чем отличной от обыденной» [72, с. 17]; во многом благодаря Марло Шекспир нашел впоследствии для своего творчества готовую поэтическую форму.

С.Ф.Уваров усматривал определенную близость между «Трагической историей доктора Фауста» Кристофера Марло и позднейшим «Макбетом» Шекспира, соотносящимися между собой сценами из мира «духов и чародейства»: «...есть уже сходство и как бы предчувствие Шекспирового искусства в том, как Марло выводит на сцену бесов и призраки, как он вдвигает их появление и исчезновение в область совести и фантазии, вне проверки холодного рассудка, вне удостоверения опытом и даже свидетельством чувств» [72, с. 20]. «Парижская резня» («The Massacre at Paris», около 1893) Марло, имевшая, по указанию драматурга-елизаветинца Томаса Деккера, успех на сцене театра марионеток («успех в то время немаловажный, знаменующий народную славу Марло» [72, с. 278]), была сюжетно близка вызывавшим в то время значительный интерес событиям Варфоломеевской ночи, однако производила у С.Ф.Уварова впечатление «драматического эскиза, поспешно набросанных сцен» [72, с. 38], как, впрочем, и трагедия «Мальтийский еврей», главный герой которой Варавва – «существо ужасное до отвращения, существо, которая могла создать слепая, средневековая, в то время еще совершенно народная ненависть» [72, с. 40]. С.Ф.Уваров соотносил Варавву с Шейлоком из «Венецианского купца» Шекспира, отдавая несомненное предпочтение последнему, как более сложному, многогранному драматическому герою: «Алчность к деньгам не так исключительно владеет им, как Вараввой; Шилок мстит не за материальный вред, – он хочет выместить на христианах презрение их к евреям и орудие этой мести умеет найти в области законов, признаваемых теми же христианами. Как ни ужасен Шилок, можно,

даже должно думать, что он не посягнул бы на другое средство утолить свою злобу <...>. Марло <же>, ступивши раз на стезю темных проделок, влачит своего героя от одного злодейства к другому» [72, с. 42]. Отмечая множество неточностей и несообразностей в тексте трагедии Марло, С.Ф.Уваров подводил читателя к выводу о том, что «Мальтийский еврей» стал для Шекспира «указанием того, чего надо избегать» [72, с. 53].

Подробно рассматривая трагедию Марло «Эдуард II» как «бесспорно лучшую из всего его театра», С.Ф.Уваров указывал, что, хотя «Марло не первый выступил на поприще исторических драм», – попытки инсценировать диалогизированные хроники, воссоздавать самые интересные эпизоды былых царствований были и прежде, – однако и в этом случае именно он «явился преобразователем»: «...он открыл и здесь путь Шекспиру» [72, с. 221]. Определенную близость описаний Марло и Шекспира русский критик обуславливал их обращением к фактографии, содержащейся в одной и той же книге – «Хронике Англии, Шотландии и Ирландии» («The Chronicles of England, Scotland and Ireland») Рафаэля Холиншеда, изданной в 1577 г. К тому же драматургии не стремились к созданию «строغو-фактической» истории, предлагая читателям историю поэтическую, «проникнутую всеми думами и интересами великой эпохи» [72, с. 223]. Вместе с тем события в исторических хрониках Шекспира «подчиняются законам идеала, который он носил в душе своей», тогда как в «Эдуарде II» Кристофера Марло «нет такого внутреннего закона; но <...> тем нераздельнее проявляется в нем внешняя сфера, сфера истории, оживленной духом и сочувствием народным», причем «близость к источнику, один из перлов Марлова Эдуарда <...>, подействовала благотворно на слабую сторону таланта Марло, на характеристику <персонажей>; ему удалось в Эдуарде II стать <...> выше прочих своих драм, достигнуть такой художественности, в которой уже можно предвкушать творения Шекспира» [72, с. 223].

Завершая обзор трагедий Кристофера Марло, С.Ф.Уваров предпринял попытку определить его место в истории английской драматургии. Им были особо отмечены «внешнее совершенство» произведений Марло, проявлявшееся, в частности, в «естественности входов и выходов»; выдержанность его монологов в манере, раскрывавшей самые заветные мысли говорящих; целостную законченность его творчества, подчеркнутую, с одной стороны, «замкнутостью в себе», а с другой – «многосторонностью драматического действия», его полнотой [см.: 72, с. 260 – 261]. Основными недостатками произведений Марло С.Ф.Уваров считал некую бессознательность в цели, приводившую автора к зависимости от своего же сюжета; отсутствие «заднего плана» описания, тех второстепенных, казалось бы, незначимых эпизодов, которые в реальности существенно способствуют продвижению действия; недостаточность прорисовки образов, при которой все внимание сосредоточивается на детальной характеристике одного или двух персонажей; недостаток внутреннего центра, к которому бы тяготели все сцены и эпизоды; наконец, чуждость пародии, иронии, юмору, значимым для елизаветинского театра, и преобладание всепоглощающего пафоса [см.: 72, с. 263 – 267]. Талант Марло «вкрадчив», некоторые его трагедии имеют «сценический эффект», но все же «для поклонников Шекспира он драматург только

вполовину» [72, с. 267]. В его трагедиях можно видеть ставшие общими местами елизаветинской драматургии картинность, живописность, некую (проявляющуюся в большей или меньшей степени) риторичность, однако при этом в них нет игры слов, акцентировки их многозначности, свойственных пьесам Шекспира, усложняющих ее восприятие и толкование [см.: 72, с. 268].

В поэзии Кристофера Марло (переводах отрывков из «Искусства любви» Овидия, дописанной уже после смерти Марло Джорджем Чампеном незавершенной поэме «Геро и Леандр» («Hero and Leander», 1592 – 1593)) С.Ф.Уваров усматривал «поэтический колорит, щеголеватость выражений, доходящую до роскоши», «изысканность, стоящую в <...> резком контрасте с шероховатой простотой средних веков», «художественность стиха, живописность описаний», «изысканные образы, остроумные концепты», что и составляло «тон двора Елизаветы и классических писателей того времени <...> Сиднэ <Филипа Сидни>, Спенсера и других...» [72, с. 268]; особую «негу и наивную грацию» русский критик видел в стихотворении Марло «Страстный пастух – своей возлюбленной» («The Passionate Shepherd to His Love», около 1593), дававшем «полное понятие о гибкости его языка, разнородности его чувств» [72, с. 269].

Признавая, что «мрачный образ мыслей, дикие нравы, страшный конец Марло» давно создали его образ как творца, «отверженного небом» [72, с. 270], ожидавшего predetermined свыше безвременного финала, С.Ф.Уваров приводил суждения современной Марло английской публицистики, воспринимавшей гибель драматурга как божью кару за хулы и безверие, а его самого – как порочного гения, заблудившегося в земной жизни, способствовавшего «дьявольскому атеизму», «распущенности нравов» и в конечном итоге поглощенного адом [см.: 72, с. 271 – 272]. Однако уже в начале XVII в. были и те немногие, кто, сумев несколько дистанцировать Марло-драматурга от Марло-человека, оценили художественные достоинства его произведений: например, Джон Хейвуд, назвавший «Мальтийского еврея» «лучшим творением первого из поэтов», или Майкл Дрейтон, подчеркнувший «прекрасное безумие» таланта английского драматурга [см.: 72, с. 40, 273]. Столь же разительными, по наблюдению С.Ф.Уварова, были и суждения о Кристофере Марло поэтов, прозаиков, литературных критиков нового времени, одни из которых видели в безвременно ушедшем литераторе несостоявшегося «опасного соперника» Шекспира (Дж.-П.Кольер), другие – только лишь интересную личность, о которой нужно писать, но чьи произведения нет особого смысла переводить и издавать (например, автор «Жизни поэта» Л.Тик, не поместивший ни одной из драм Марло в сборниках переводов английской драматургии), третьи – не особо примечательного драматурга, уступавшего в даровании Роберту Грину, воспринимавшемуся в качестве основного предшественника Шекспира (Г.Г.Гервинус) [см.: 72, с. 274, 277]. Излагая полярные точки зрения, С.Ф.Уваров предлагал заинтересованному читателю сформулировать самостоятельную позицию, причем сделать это, исходя исключительно из достоинств и недостатков самих произведений, в связи с чем приводил отдельные фрагменты текстов Марло на английском языке, а также пространные фрагменты из «Эдуарда II» в своем прозаическом переводе.

Обстоятельства создания очерка С.Ф.Уварова были впоследствии воссозданы в воспоминаниях писателя П.Д.Боборыкина, в ту пору студента Дерптского университета, не преминувшего подчеркнуть свое участие в подготовке и написании статьи: «В это время <во второй половине 1850-х гг.> он <С.Ф.Уваров> ушел в предшественников Шекспира, в изучение этюдов Тэна о староанглийском театре. И я стал упрашивать его разработать эту тему, остановившись на самом крупном из предтеч Шекспира – Кристофере Марло. Язык автора мы и очищали целую почти зиму от чересчур нерусских особенностей. Эту статью я повез в Петербург уже как автор первой моей комедии и был особенно рад, что мне удалось поместить ее в “Русском слове”» [73, с. 72]. Помимо участия П.Д.Боборыкина, отметим также влияние на С.Ф.Уварова статьи «Analytical Essays on the Early English Dramatists» («Аналитические очерки о ранних английских драматургах»), помещенной за подписью Н.М. в №№4, 7, 9 «Blackwood's Edinburgh Magazine» за 1817 г. [см.: 74]; на нее русский критик опирался в оценках «Трагической истории доктора Фауста», «Мальтийского еврея» и в подробном разборе «Эдуарда II».

Материал очерка С.Ф.Уварова был в 1865 г. использован В.П.Боткиным при подготовке статьи «Литература и театр в Англии до Шекспира» [75, с. IX – XLVI], предварявшей первый том первого в России «Полного собрания драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей», изданного Н.В.Гербелем и Н.А.Некрасовым (имя Н.А.Некрасова как соиздателя в первом томе не было указано, что вызвало его пререкания с Н.В.Гербелем, завершившиеся тем, что последующие тома выходили с указанием имен обоих издателей [см.: 76, с. 29 – 30]). В.П.Боткин отмечал стремление Марло «изображать взрывы необычайных и необузданных страстей», особо характеризовал «титанический» образ Тамерлана, жестокое величие которого подчеркнуто «великолепно-напыщенным стилем» описания [75, с. XXXIV], подчеркивал сочетание в лице Марло и драматурга, и актера, свойственное для елизаветинской эпохи [75, с. XLVI]. В отдельное примечание В.П.Боткин вынес суждение о марловском «Фаусте», который, опираясь на народную немецкую легенду, сохранил «с небольшими изменениями» всю ее сюжетную канву – «отчаяние Фауста после неудачи его покорить себе мир силою мысли, искусством и наукою, союз его с Мефистофелем, жизнь Фауста при дворе папы и немецкого императора, страсть его к призраку прекрасной Елены и, наконец, гибель его», выделив в качестве доминанты представленный «с редким глубокомыслием» контраст скоротечности и преходящести земного счастья и вечности мук ада, в которые погружена погибшая душа [см.: 75, с. XXXIV].

Переводные книги о Шекспире, существенно повлиявшие на восприятие Кристофера Марло в России 1860 – 1890-х гг. (Г.Г.Гервинус, Р.Женэ, Э.ДAUDен, М.Кох, Г.Брандес, Э.Энгель и др.). – Сведения о Марло в переводных историях всемирной и английской литературы (И.Тэн, А.Штерн, И.Шерр, К.Вейзель, В.Томас, К.Буссе и др.)

На восприятие творчества Кристофера Марло в России в 1860 – 1880-е гг. оказали существенное воздействие переводные труды западноевропейских исследователей литературного наследия Шекспира, а также переводные истории всемирной литературы, содержавшие общие оценки Марло как драматурга и поэта.

Георг Готфрид Гервинус, автор фундаментального четырехтомного исследования о Шекспире, входил в русскую литературу постепенно – сначала, в конце 1850-х гг., были опубликованы фрагменты из его труда, посвященные некоторым шекспировским произведениям (в частности, «Королю Лиру» [77, с. 241 – 276], «Цимбелину» [78, с. 152 – 192], «Гамлету» [79, с. 43 – 83]), затем, в 1862 г. вышел первый том [см.: 80], в дальнейшем, отдельными выпусками, вплоть до 1875 г. издавались последующие тома, наконец, в 1877 г. увидело свет комплектное издание четырехтомника [см.: 81]. Воспринимая Марло и Роберта Грина как одновременно предшественников и современников Шекспира, который поначалу «стоял наряду со своими современниками <...>, как равный им», но при этом «знал их, как его принц Генрих знал ту дикую обстановку, которая соответствовала его юношеской склонности, и <...> так же, как его Генрих, отбросил от себя эти нравы, когда почувствовал в себе призвание для высшего дела жизни» [81, с. 68], Г.Г.Гервинус определял место Марло и Грина в английской драме как подобное «месту, которое занимают друзья молодости Гете в немецкой поэзии: тот же характер творчества, то же завистливое соперничество и литературская ревность, весь нравственный склад их тот же самый» [81, с. 60 – 61]. Упоминая о трагической гибели Кристофера Марло, Г.Г.Гервинус отмечал, что «остроумие, дарованное ему небом, сжилось с пороками, порожденными адом», в результате чего он стал «сообщником всех людей, попирающих закон Божий» [81, с. 61].

В исследовании подчеркивалось различие подходов Марло и Шекспира к такому значительному для елизаветинской драмы явлению, как совмещение двух начал – шутивого и серьезного. Марло, согласно Г.Г.Гервинусу, поддался «вкусу времени», хотя и стремился избежать его влияния («Он написал своего “Тамерлана” <...> с решительным намерением отклонить публику от страсти к джигам и шутовским потехам, <...>, заставить ее быть свидетелем развития потрясающего исторического и государственного дела. И все-таки он включил в свою пьесу, для потехи простолюдинов, комические сцены, даже против своего желания» [81, с. 107 – 108]); Шекспир же свои причудливо-смешные сцены «всегда умел приводить <...> в глубочайшее внутреннее соотношение с самыми возвышенными сюжетами» [81, с. 108].

Г.Г.Гервинус группирует произведения ранней елизаветинской драматургии вокруг марловского «Тамерлана», характеризуя их как порожденные пьесой Томаса Нортон и Томаса Сэквилла «Горбодук, или Феррекс и Поррекс» «кровавые» трагедии, обладающие замкнутым и определенным действием, отчетливой формой (в противоположность прежним нестройным эпико-романтическим пьесам), скрывающие действие за сценой, предпочитающие представлять зрителю диалоги с рассказом об уже происшедшем, нарочито акцентирующие трагическую идею кровной мести [подробнее см.: 81, с. 126 – 129], положенную в

основу и более поздних драматических сочинений (например, «Мальтийского еврея», а также ошибочно приписанной Г.Г.Гервинусом Кристоферу Марло трагикомедии Джона Марстона «Недовольный» [см.: 81, с. 130]). «Тамерлан» произвел переворот в драматическом искусстве, «пересадив» на английскую почву «ямбический стих без рифм, дававший актеру <...> возможность выражать <...> сценический пафос, к которому он приучен <...>, и в то же время допускавший более движения и естественности» [81, с. 127]; при этом он еще и соответствовал духу времени, озаменованному казнями Энтони Бабингтона и Марии Стюарт, гибелью испанской армады [см.: 81, с. 128]. Однако прошло совсем немного времени, и напыщенные тирады из «Тамерлана», будучи вложенными в уста Пистоля, героя исторической хроники «Генрих V», стали объектом шекспировской пародии [см.: 81, с. 133].

Если в трагедийном или комедийном творчестве между Шекспиром и его предшественниками находится «бездна», то в жанре исторической хроники отличия не столь существенны, во многом потому, что все драматурги одинаково пользовались такими источниками, как, например, «Хроника Англии, Шотландии и Ирландии» Рафаэля Холиншеда [см.: 81, с. 133 – 134]. Вместе с тем Г.Г.Гервинус был не склонен, вслед за Дж.-П.Кольером, проводить параллели между «Эдуардом II» Кристофера Марло и шекспировскими хрониками, ибо сходство между ними «могло бы относиться только к сухим, механически изложенным стихами государственным делам, которые считалось нужным вставлять там и сям, для развития действия во всех исторических пьесах» [81, с. 136]; в реальности же, по его мнению, «Эдуард II» не только не близок хроникам Шекспира «Ричард II» и «Генрих IV», но еще и уступает пьесам шекспировских современников – Роберта Грина и Джорджа Пиля: «...хроника в сценах, в которой нет даже резко очертанной характеристики и страстного движения, какие видны в гриновом Генрихе IV-м. Нет даже той натуральной свежести, какую обладают начальные народные сцены пилева Эдуарда I-го, изображающие валлийских бунтовщиков» [81, с. 136]. Шекспир значительно отклонился от «школы» Марло, умерив пафос своих описаний, преодолев постепенно ставшую стеснительной форму безрифменного пятистопного ямба путем, который не был указан предшественником [см.: 81, с. 140 – 141].

Отвергая предположение Дж.-П.Кольера, что Марло со временем мог бы быть «опасным соперником шекспирова гения» («...он также мало затмевал бы Шекспира, как <Ф.-М.>Клингер затмевал Гете» [81, с. 142]), Г.Г.Гервинус проводил сопоставление произведений Марло и Роберта Грина и отдавал предпочтение последнему как таланту, имевшему четко выраженную тенденцию к творческому развитию: «...если приписывать Грину первоначальную обработку двух последних частей Генриха VI, наконец, признавать его творцом «Векфильдского стрелка», то суровая душа и наряженный талант Марлова не могли бы сравниться с более гибкою, чуткою, многостороннею натурою этого человека, который в первых оставшихся после него опытах творчества слабее Марлова, но при дальнейшем развитии таланта создал бы гораздо более хорошего, нежели Марлов» [81, с. 142]. Вместе с тем и Марло, и Роберт Грин имели одну несомненную заслугу – именно на их творчестве «вырос» Шекспир, что на-

глядно видно на примере ранних «Тита Андроника» и «Генриха VI»: «Сцены зверства в Тите Андронике, дикие выходы в Перикле, некоторые резкости в Генрихе VI, несколько грубый характер обеих комедий, ямбический стих в Андронике и вирши в комедиях – все это связывает эти пьесы с тем периодом английской литературы, когда Шекспир еще не успел затмить своих соперников: Марлова и Грина» [81, с. 245]. Именно с «избалованным успехом» [81, с. 183] Марло ранний Шекспир и вступал в прямое состязание, стремясь «поразить его собственным его оружием» [81, с. 183] – воспроизвести с большей яркостью, образностью его «оглушительный слог», что было не так и сложно для того, кто сумел «мастерски подражать концептам пастушеской поэзии, слогу итальянской лирики, тону саксонской народной песни» [81, с. 185].

Рудольф Женэ в книге «Шекспир, его жизнь и сочинения» (1871), впервые опубликованной в России в 1877 г., отмечал, что «Тамерлан Великий» Марло, хотя и составил собой новую эпоху на английской сцене, проявившуюся в той смелости, с какой трагик «дал волю своей дикой натуре наперекор более тихому, спокойному течению, принятому английской драмой», все же едва может считаться «улучшением» в сравнении с театром прежних лет, ибо «необыкновенная напыщенность длинных речей скорее удалила драматический диалог от естественности, чем усовершенствовала его» [82, с. 9]. В композиционном же плане в «Тамерлане Великом» можно видеть характерные прежде недостатки, в первую очередь – «отсутствие органической связи, как и у предшествующих трагиков, которые опирались на исторические сюжеты, не заботясь о художественной группировке» [82, с. 10]. В «Мальтийском жиде», еще не проникнув в суть трагедии, Марло, по наблюдению Р.Женэ, смог поразить читателя энергией характера, хотя и обрисованной «в слишком резких чертах» [82, с. 10]. Считая «Трагическую историю доктора Фауста» произведением, имевшим «наибольшее значение для оценки <...> гения» Марло, исследователь признавал, что эта пьеса «не может считаться лучшей», во многом из-за того, что дошла до новых поколений не в первоначальном виде, а с позднейшими текстовыми напластованиями, «прибавлениями» [см.: 82, с. 10]. «Эдуард II» оценивался Р.Женэ как произведение, близкое к шекспировской обработке исторических сюжетов, проявлявшейся в напряженной концентрации действия во времени и в пространстве, и содержавшее сцену-«первообраз» «Ричарда II» Шекспира, в которой «король, то властный и гневный, то слабый, уступчивый и унижающийся, вынужден, наконец, отречься» [82, с. 11].

Р.Женэ не воспринимал Марло как несостоявшегося соперника Шекспира, видя в нем человека «одностороннего в своем мировоззрении», мастерски отделивавшего в трагедиях «только черные тени» и потому не способного достичь истинной пластичности: «В ужасных, гибельных событиях он видел только их мрачную сторону, не сознавая их глубоко затаенного общечеловеческого значения, а потому и их влияния на душу. Его страстным характерам не достает тех спокойных моментов, когда мы в состоянии бросить взгляд в сферу общечеловеческую, чтобы после этого лучше понимать побудительные причины их действий» [82, с. 11]. Усмотрев в высокопарной поэзии «что-то импонирующее», Р.Женэ соотнес Марло с его же героем Фаустом, так охарактеризовав

трагический конец драматурга словами хора из «Трагической истории доктора Фауста»: «Сломилась ветвь, стремившаяся к облакам, / Увял зеленый отпрыск лавра Аполлона» [82, с. 12].

В книге Эдуарда Даудена «Шекспир, критическое исследование его мысли и его творчества», напечатанной в переводе Л.Д.Черновой в 1880 г., растрачивающий свои силы «среди шумной лондонской жизни» Марло (наряду с Робертом Грином и Джорджем Пилем) был противопоставлен Шекспиру, который эти силы берег [см.: 83, с. 32]. Признавая, что в момент появления первых шекспировских пьес «в области трагедии господствовал <...> писатель замечательного таланта Христофор Марло», Э.Дауден нелестно отзывался о «продуктах школы Марло» – рассказах, «полных крови и бессмыслицы», созданных «по методу крайней идеализации страстей», изначально чуждому шекспировскому гению, который «всегда обладал здравым суждением и был очень чуток к нелепости» [83, с. 100].

Книга профессора Марбургского университета Макса Коха «Шекспир», увидевшая свет в России в 1888 г. в переводе А.М.Гуляева, испещрена многочисленными упоминаниями о Кристофере Марло, представленном, после Шекспира, «вторым величайшим драматургом Англии» [84, с. 11], чье главное произведение – «Трагическая история доктора Фауста» – подверглось посмертной переделке, а потому недоступно современному читателю в том виде, в котором создал его сам автор [см. об этом: 84, с. 50, 342, 349]. Говоря о реформе английского стихосложения, М.Кох отмечал заслуги Дж.Чосера, который, хотя и неудачно, но все же пытался «ввести в английскую литературу одиннадцатистопный итальянский стих», который впоследствии утвердился благодаря Генри Говарду, графу Суррею, был принят «классицирующей драмой, а несколько позже у Марло» [84, с. 146]. М.Кох особо указывал на роль Марло в популяризации античной литературы и культуры, проявившуюся как в создании оригинальных произведений на античные сюжеты (написанная совместно с Т.Нэшем трагедия «Дидона, царица Карфагена», незаконченная поэма «Геро и Леандр»), так и в переводе отрывков из «Искусства любви» Овидия: «Творчество Овидия потому еще стало особенно близким и доступным для драматургов, что величайший из предшественников Шекспира Христофор Марло перевел его элегии рифмованными стихами еще в студенческие годы <1581 – 1587 гг.>. Фривольность содержания этого перевода побудила Оксфордский университет осудить его на сожжение после смерти Марло» [84, с. 209].

Отдельные страницы книги М.Коха были посвящены рассуждениям Роберта Грина, содержавшимся в его предсмертной исповеди, в частности, предостережениям в адрес Марло и других драматургов, всепоглощающему чувству обиды от осознания забвения на фоне появления великого гения Шекспира, не запятнанного дурной репутацией как следствием «развратной жизни» [см.: 84, с. 232 – 237]. Для М.Коха очевидно, что молодой Шекспир следовал в своем творчестве за Марло, писал драмы «белым стихом Марло» [84, с. 236], причем «различные эпохи драматического искусства» (Томас Лодж, Марло, Роберт Грин, Шекспир) непосредственно соприкасались и на сцене, в творчестве актеров, что было отнюдь не бесполезно для «нарождавшейся новой драмы» [84, с.

292]. Белый стих «Тамерлана», от которого, в соответствии с традицией, М.Кох вел «начало великой эпохи английской драмы» [84, с. 339], звучал на народной сцене и прежде, однако именно «Тамерлан» преобразовал народную сцену – как по форме, так и по содержанию, представив к тому же и «энергичный отпечаток» [84, с. 340] личности своего создателя.

Проводя параллель между Кристофером Марло и немецким поэтом и драматургом XVIII в. Ф.-М.Клингером, в творчестве которых отдельные исследователи стремились прежде усмотреть «родственные черты» [84, с. 340], М.Кох доказывал всю беспочвенность подобного сравнения, ибо немецкий автор достиг «ясности и нравственного самоограничения», насытил свои пьесы «чертами сентиментальности и сердечности», что было чуждо Марло, ставившему превыше всего пафос: «Даже там, где он описывает любовь Тамерлана к прекрасной Зенократе, нет сердечных тонов. Он придал достоинство и величие английской драме. Его герои отличаются страстностью, превосходящею большею частью человеческие силы <...>. То, что мы видим там перед собою, не есть сражение из-за домашних божков, но безумная бесконечная ярость и борьба, ряд событий, действие, нерасчлененное и незаконченное» [84, с. 341].

Кратко охарактеризовав основные пьесы Марло, М.Кох пришел к выводу, что, как и сам автор в жизни, герои его произведений бушуют «титанической силой», проявление которой «является само для себя целью», – единственным движущим началом для них становится желание, не ограниченное ни судьбой (как в древней трагедии), ни нравоучительным «должно быть» (как в трагедии новейшего времени) [см.: 84, с. 343]. Считая основным недостатком драматургии Марло нехватку «этического момента» («Тамерлан, Фауст, Баррабас бушуют и, наконец, утихают; это вовсе не трагическая катастрофа, когда герои подчиняются в конце законам природы» [84, с. 344]), М.Кох в то же время видел в английском авторе значительнейшего творца своей эпохи, давшего театральной сцене «толчок и силу», открывшего перед ней «бесконечный кругозор», избравшего «стихотворную форму, которая обладает способностью к самым разнообразным выражениям» [84, с. 344], а не только к выражению характерного для него пафоса.

По специфике произведений М.Кох сближал с Марло Томаса Кида, автора «Испанской трагедии», который «с большим искусством усвоил реформу Марло» [84, с. 345]; по дарованию же он соотносил Марло и Роберта Грина, но обнаруживал контрасты в их творчестве: «Язык Марло походит на величественный грозный водопад в горных ущельях; язык Грина – незначительный ручей, покойно текущий между зелеными полями <...>. Марло знает только трагические исходы; Грин же оканчивает счастливо все свои драмы без исключения» [84, с. 346]. Упоминая, наряду с Марло и Грином, Томаса Лоджа, Джорджа Пилля, Томаса Нэша, М.Кох констатировал, что «английская драма уже в 1590 г. представляла величественное и весьма заметное зрелище» [84, с. 350], только усилившееся с появлением первых шекспировских произведений. Вместе с тем «противоположности» в английском театре, представленные «школой старого, классического направления, придворной комедией Лилли и народной сценой», к началу творческого пути Шекспира по-прежнему «оставались неулаженными»

ми» [84, с. 403]. Считая Марло, Грина и Лоджа «архаистами» [84, с. 396], М.Кох вменял в основную заслугу двум первым из них то обстоятельство, что их творчество стало объектом подражания раннего Шекспира, но при этом отмечал, что это совершенно иные, нежели Шекспир, авторы, что в их произведениях «преобладает не рассудочность, а фантазия, что обусловило их присоединение к народной драматургии *Moral Plays*» [84, с. 389].

В 1890-е гг. в России стали широко известны шекспировские труды датского ученого Георга Брандеса, прежде всего – его монография «Виллиам Шекспир», переведенная сначала с немецкого языка М.А.Энгельгардтом [см.: 85], затем с языка оригинала В.М.Спасской и В.М.Фриче [см.: 86], М.В.Лучицкой [см.: 87]; книга вызвала широкую общественную дискуссию, одним из результатов которой стала полемичная книга философа-экзистенциалиста Л.И.Шестова «Шекспир и его критик Брандес», напечатанная в 1898 г. [см.: 88] и републикованная в 1911 г. [см.: 89]. В исследовании Шекспира Г.Брандес закономерно не мог обойти стороной и Кристофера Марло: в частности, он предположил, что Марло так или иначе был причастен к созданию трилогии Шекспира «Генрих VI» («...большинство изменений и добавлений, находящихся во второй и третьей части «Генриха VI», носят очевидный отпечаток превосходства и являются шекспировскими по духу и стилю, а также по форме стиха, другие – совершенно не шекспировские, и могут с полной уверенностью признаны исходящими от Марло: он или должен был участвовать в переработке пьесы или текст его был так небрежно передан в более старых пьесах, что он здесь выступает в улучшенном виде, дополненным по подлинной рукописи» [87, с. 40]), что проявилось во множестве нюансов языкового, стилистического, содержательного плана, например, в использовании латинских фраз, что встречаются у Марло «необыкновенно часто» [87, с. 41], но нехарактерны для шекспировских произведений, а также в своеобразном марловском пафосе в описании «дикости и жестокости молодого героя», соединяющемся «с марловской ученостью в лице молодого Клиффорда» [87, с. 43], в близком повторе отдельных стихов из «Эдуарда II» и «Мальтийского еврея» Марло. По мнению Г.Брандеса, интереснее всего связь Шекспира со своим литературным предшественником проявилась «в деле построения характера Глостера», будущего Ричарда III, причем эта связь дала основания предположить, что для своего произведения Шекспиром бралась некая не дошедшая до нас протооснова Марло («старая пьеса»): «В первой части основной тон страсти дан Марло (действие III, сцена 2), но все остальные части принадлежат Шекспиру <...>. Последний монолог (действие V, сцена 6) принадлежит, напротив того, всецело старой пьесе. Чисто в духе Марло является здесь с самого начала следующая фраза о крови убитого Генриха: *Как плачет меч о смерти короля!..*» [87, с. 47 – 48].

Г.Брандес видит влияние Марло на Шекспира и в трагедии последнего «Тит Андроник» – как «в тоне речи и в изложении», так и «в кровавых действиях» [87, с. 53], ставших предметом описания; анализируя шекспировскую трагедию, критик ставит ее в один ряд с двумя другими произведениями – «Альфонсом, королем Арагонским» Роберта Грина и «Битвой при Алькасаре» Джорджа Пиля – истоки которых он также видит в «Тамерлане Великом» Кри-

стофера Марло [см.: 87, с. 57]. О «сильнейшем впечатлении на молодого Шекспира», которое мог и должен был произвести «звучный энергический стиль Марло», свидетельствовал и отдельно отмеченный Г.Брандесом [см.: 87, с. 52 – 53] фрагмент шекспировской комедии «Как вам это понравится» (действие III, сцена 5) – обращенные к Сильвию слова Фебэ с дословной цитатой из «Геро и Леандра» Марло: «Теперь, пастух умерший, / Я поняла всю силу слов твоих: / “Тот не любил, кто не влюбился сразу” (перевод П.И.Вейнберга; [90, с. 41]).

Воспринимая Марло как человека, ставшего для Шекспира «первым учителем в области драмы» [87, с. 48] и имевшего – в сравнении с своим «учеником» – целый ряд преимуществ («более быстрое развитие, более сравнительно раннюю зрелость и более полное образование», проявившееся в изучении в Кембридже, в числе прочего, курса классических наук, повлекшем очевидное влияние Сенеки, «поэта и стилиста, через посредство которого английская трагедия стоит в связи с античной» [87, с. 49]), Г.Брандес видел в его творчестве два слившихся воедино начала, вытекающих, с одной стороны – «из средневековых библейских и позднейших аллегорических народных пьес», а с другой – «из латинской драмы древнего времени» [87, с. 49]. Марло в восприятии Г.Брандеса – «возродитель английской трагедии», выразивший своим творчеством презрение к «остроумному манерничанью рифмоплетства» (отдавший предпочтение безрифменному стиху), отказавшийся от характерных для эпохи каламбуров и полностью отдавшийся трагическому пафосу, достигшему у него «высокого звучания» [87, с. 50]. Страстность, смелость, необыкновенная одаренность Марло давали почву для суждений о его порочности, склонности к атеизму, богохульству, которые, по мнению датского ученого, не имеют под собой серьезных источниковедческих оснований и свидетельствуют, скорее, о стремлениях «оклеветать его память», предпринятых отдельными ревнителями веры и блюстителями чистоты жизни [подробнее см.: 87, с. 51 – 52].

Книга Йозефа Колера «Шекспир с точки зрения права (Шейлок и Гамлет)», переведенная с немецкого и впервые напечатанная в России в 1895 г., содержала интересные наблюдения над образом марловского Фауста в сравнении с Фаустом И.-В.Гете: если Марло продолжал традиции немецких народных сказаний, отправлявших Фауста «во всей форме к дьяволу» [91, с. 72], то у И.-В.Гете, несмотря на все старания Мефистофеля, «душа Фауста все-таки ускользала от него, толпы дьявола рассеивались розами из рук святых покаянниц» [91, с. 73]; также обращал на себя внимание эпизод из марловской трагедии, где «герой после заключенного договора взывал к Спасителю за помощью», – он побуждал к размышлениям о том, «имеет ли дьявол право жаловаться на неисполнение заключенного с ним договора» [91, с. 74].

В цикле шекспировских лекций Бернгарда Брика, опубликованном в России в 1898 г. за подписью *Тен-Бринк* сразу в двух переводах, один из которых принадлежал П.И.Вейнбергу [см.: 92], второй – И.Д.Городецкому [см.: 93], в предложенной хронологии творчества великого поэта первый период завершался «со смертью Марлова, великого предшественника Шекспира в трагедии», причем отмечалось, что поэтическое творчество раннего Шекспира «в

области трагедии и вообще серьезной драмы находится под сильным влиянием Марлова» [92, с. 43].

В книге Эдуарда Энгеля «Вильям Шекспир», опубликованной в переводе с немецкого Ф.Черниговца (псевдоним Ф.В.Вишневого) в 1899 г., отмечались известные факты жизни и творчества английского драматурга, в частности, предсмертное письмо Роберта Грина, предостерегавшего Марло и других своих «беспутных приятелей», чтобы они «не очень-то важничали со своими драматическими талантами» [94, с. 18]; влияние марловского «Эдуарда II», представившего «потрясающую трагедию отречения от престола» [94, с. 40], на Шекспира как автора «Ричарда II», впрочем, достаточно ограниченное, поскольку последний, обрабатывая «одинаковый с Марловым сюжет, <...> оставил глубоко в тени своего предшественника» [94, с. 41]; также влияние «Эдуарда II» на шекспировского «Ричарда III», являвшегося, впрочем, «первой вещью крупного пошиба, далеко превосходящей лучшие места у Марлова» [94, с. 39]; возможное написание второй и третьей частей «Генриха VI» Шекспиром «в сотрудничестве с Марловым» [94, с. 39]; «сходные черты» в «Мальтийском еврее» Марло и «Венецианском купце» Шекспира, опять же не столь существенные, в виду шекспировского умения сделать «из <...> необузданного чудища <...> человека» [94, с. 42]; отрицание авторства Марло в отношении пьесы «Эдуард III» («Ни в каком случае не Марлов, хотя пьеса вообще появилась до его смерти» [94, с. 57]); некая «подвинченность» языка Марло, оказывавшегося «на целую октаву выше простой разговорной речи» [94, с. 93]; недостаток «плавности» в марловском белом стихе, представлявшем «по преимуществу то, что, по школьному выражению, называется “end stop”», т. е. совпадение конца стиха «с паузой мысли, совершенно так, как во французском александрийском стихе XVII и XVIII столетий» [94, с. 93]; ирония Шекспира по поводу «одного напыщенного стиха из “Тамерлана” Марлова» [94, с. 98] в «Генрихе IV».

Лондонский корреспондент «Вестника Европы» Альбер-Адриен Реньяр, рассматривая в 1879 г. в письме IX цикла «Письма из Англии. Наука и литература в современной Англии» поэму А.Суинбёрна «В заливе» («In the Bay»), указывал, что в этом произведении воспеты два «свободно мыслящих» поэта – «Марлоо, видевший зарю возрождения, и Шелли, видевший возрождение нового времени» [95, с. 318].

Значительное влияние на восприятие зарубежной литературы и культуры в России оказали труды Ипполита Тэна, что проявилось не только в том, что многие русские критики и литературоведы XIX в. опирались в своих статьях на сочинения И.Тэна, цитировали и пересказывали их, но и в том, что эти сочинения формировали общественное сознание, о чем писал, в частности, П.Д.Боборыкин в 1900 г. в книге «Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века»: «Во всей литературно-художественной критике XIX-го века Ипполит Тэн занимает, без всякого сомнения, первенствующее место. Он один (даже после такого предшественника, как Сент-Бёв) обработал мир изящного творчества с таких точек зрения и таким методом, с которыми, до сих пор, надо считаться. Люди нашего поколения добровольно подчинялись его авторитету и не только в чисто эстетической критике, но и в области общеисторических иссле-

дований» [96, с. 85 – 86]. Воспринимая Марло как «беспорядочного, распутного, оскорбительно запальчивого и отважного», но вместе с тем «обладавшего настоящим поэтическим бешенством» [97, с. 294] человека, И.Тэн непосредственно соотносил с характером автора и характеры его героев. Так, в главном герое «Тамерлана Великого» он видел «изображение безумной гордости, слепой и убийственной ярости, прошедшей через целый ряд разрушений и вооружающейся против самого неба», причем именно избыток дикой, неукротимой силы и порождает «этот могучий, громовой стих, это изобилие резни и убийств, эту роскошь великолепных образов и слишком ярких красок, эту ярость демонских страстей, эту отвагу безбожия» [97, с. 295].

Несмотря на определенное ослабление «напыщенности» в описании, «Мальтийский еврей», по мнению И.Тэна, близок «Тамерлану Великому» своей «неудержимой стремительностью», ярко раскрытой в образе Вараввы, «одичалого от ненависти, разрывающего свою связь с человечеством» [97, с. 295]. В этом герое, умирающем «без малейшего раскаяния», сожалея лишь о том, что «не успел наделать больше зла», в полной мере виден «свирепый оттенок средних веков» [97, с. 296], когда жизнь была наполнена бесконечными убийствами, совершавшимися «чересчур легко и скоро» [97, с. 297]. Основную черту средневекового человека, представленную в образах Марло, – внезапность в побуждениях к действию и крайнюю решимость в самих действиях – И.Тэн объяснял еще не сглаженной «двумя веками культуры» «натуральностью», преобладанием «слепых непреодолимых импульсов к гневу, аппетиту, похотливым стремлениям», приводящим к тому, что промежуток между мыслью о действии и самим действием становится ничтожно малым: «...это – дети, *сильные дети*; лошадь не станет разговаривать, а просто брыкнет вас; так и они вместо всякого объяснения пырнут ножом» [97, с. 297]. При этом герои Марло не склонны ни к размышлениям, ни к сомнениям, – «бешенство охватывает их внутри как болезненный пароксизм и тогда они убивают во что бы то ни стало» [97, с. 298].

И.Тэн отмечал, что в «Эдуарде II» неумеренные страсти представлены основной чертой жизни высшего дворянства, в среде которого все «беспрестанно хватаются за меч», сыплют сокровищами, обуреваемые крайними проявлениями ненависти или нежности: «Бешенство встречается с бешенством; взаимная ненависть сталкивается между собою как всадники к битве <...>. Сильные голоса гремят как громовые раскаты <...>. Вот люди средних веков. У них суровость, ожесточение и гордость больших породистых, откормленных догов. Та же сила и стремительность первобытных страстей породила войну двух Роз и в продолжение тридцати лет наталкивала дворянство на мечи и на плаху» [97, с. 298 – 299]. Осознание «всесокрушающей необходимости и неизбежной гибели», восприятие всеобщего разрушения как единственно возможного конца вселенной, по мнению критика, были обусловлены представлениями о жизни как борьбе необузданных страстей и о смерти как о мрачном сне, наполненном видениями, приводившими к поиску земных наслаждений, пресыщению ими, отсутствию каких-либо раздумий о будущем. Все это особенно ярко представлено в «Трагической истории доктора Фауста», являющейся, согласно И.Тэну, «величайшим произведением» Марло, герой которого пытается «удовлетворить

сердце, какою бы ценою и какими бы последствиями не пришлось потом заплатить» [97, с. 299]. Будучи движимым искренними внутренними побуждениями, мечтами и желаниями, марловский Фауст отдает свою душу «без страха, без предварительных искушений, с первого раза, сам собою»: «Он как ребенок протягивает руки ко всему блестящему, потом сокрушается при мысли об аде, потом снова рассеивается в вихре удовольствий» [97, с. 300]. Герой Марло в чем-то выигрышнее «философского символа», изображенного И.-В.Гете, поскольку являет собой «живого, действующего, натурального <...>, первобытного, неподдельного человека, человека пыла и увлечений, раба этого пыла и игрушку своих мечтаний, сосредоточенного <...> на настоящей минуте, созданного из грешных желаний, противоречий и сумасбродства» [97, с. 300]. По мнению И.Тэна, именно такой Фауст способен сознательно устремиться в бездну «с воплями сладострастия и томления» [97, с. 301]. Видя в «Трагической истории доктора Фауста» зарождение нового английского театра, И.Тэн утверждал, что «Марлоу по отношению к Шекспиру то же самое, что Перуджино по отношению к Рафаэлю» [97, с. 302].

Кристофер Марло как драматург и поэт был представлен и в других переводных историях литературы. В переведенной с немецкого «Всеобщей истории литературы» А.Штерна краткий земной путь Марло характеризовался как «беспутная жизнь дико-гениального драматурга» [98, с. 210]. А.Штерн отмечал умение Марло направить «старую английскую драму от пустого звона рифмованного стиха и остроумия, которое за деньги служит грубой черни, к высоким героическим сюжетам, глубоким проблемам и разнообразию характеров», причем все основные произведения английского драматурга получали оценку критика как «наскоро написанные, но глубоко задуманные», отличающиеся «энергическим ведением действия, полнотой характеристик и силой языка» [98, с. 209].

В «Иллюстрированной всеобщей истории литературы» Иоганна Шерра, вышедшей в переводе под редакцией П.И.Вейнберга, Кристофер Марло оценивается как «гениальная, вулканическая натура, человек страсти как в поэзии, так и в жизни» [99, с. 26], проявивший силу и смелость своего дарования уже в раннем «Тамерлане Великом», а впоследствии избиравший сюжетами для своих трагедий «страшные исторические события, как, напри<м>ер, парижскую кровавую свадьбу», обрабатывавший «глубокомысленные предания народной саги» и проявивший с наибольшей силой как достоинства, так и недостатки своей драматической музыки в «Мальтийском еврее» и «Эдуарде II» [см.: 99, с. 27]. И.Шерр находил у Марло «большую долю титанической фантазии и энергического пафоса Эсхила», но при этом видел у него серьезный недостаток «меры и грации» (пожалуй, даже более значительный, чем у «греческого титаниста»), вследствие которого «его гигантские замыслы слишком часто имели своим результатом чудовищное и дикое, а возвышенность вырождалась в напыщенность и высокопарность» [99, с. 27].

К.Вейцель в «Истории английской литературы», вышедшей в переводе с немецкого на русский в 1898 г., указывая, что периоду расцвета в литературе всегда предшествует время, когда «выдающиеся умы как будто призваны ско-

нее ниспровергать в буйных порывах все существующее, чем созидать что-либо новое и великое» [100, с. 64], называет Марло, Томаса Кида и Роберта Грина предвестниками величия елизаветинской драмы. Недоумевая относительно причин успеха пьес Марло у современников («...в них нет захватывающего интереса, события в жизни героя чередуются одно за другим, без всякой внутренней связи, без подъема интереса у зрителя» [100, с. 64]), К.Вейцель не мог, однако, не отметить их «звучный, богатый образами и параболami язык», обращение к привлекательным для публики «сверхъестественным образам и ужасающим эпизодам» [100, с. 64]. «Напыщенность языка», особенно характерная для «Тамерлана Великого», сглаживается в «Трагической истории доктора Фауста», некоторые места которой «отличаются замечательными красотоми»; в «Эдуарде II» К.Вейцель усматривал «значительный успех в технике и обрисовке характеров», в «Мальтийском еврее» – мастерское описание ужасов и злодейств в сочетании с выдвиганием на передний план алчности как побудительного мотива всех поступков. Немецкий автор особо оговаривал специфику влияния Марло на раннего Шекспира, проявившуюся в «пристрастии к пафосу, к звучным гиперболам, к повторению одной и той же мысли в различных образных выражениях» [100, с. 67], а также акцентировал традиции «Мальтийского еврея» в «Венецианском купце» Шекспира и в «Заговоре Фиеско в Генуе» Ф.Шиллера [см.: 100, с. 66].

«Обзор истории всемирной литературы» Фредерика Лолье, переведенный с французского под редакцией и с дополнениями В.В.Битнера и опубликованный в 1903 г., содержал краткую характеристику Кристофера Марло как литератора, который «своим энергическим стихом господствует над всей дошекспировской группой поэтов» [101, с. 57]. В также переведенной с французского «Истории английской литературы» В.Томаса в качестве основных достижений Марло были отмечены продвижение белого стиха, «которым до тех пор пользовались только для классических трагедий, написанных по образцу Сенеки и для высокого полета мысли», создание «Трагической истории доктора Фауста», которая «несмотря на свои недостатки, произвела огромное впечатление», и «Эдуарда II», открывшего «будущим поэтам обширное поле национальной истории» и представившего «большие успехи <...> в анализе человеческого сердца» [102, с. 35]. Для В.Томаса Марло – прямой предшественник и даже учитель Шекспира, причем не только в «Мальтийском еврее», но и вообще в «драме ужаса»; и если Шекспир «впоследствии <...> писал иначе и лучше своего учителя, то только благодаря тому, что проникся его духом» [102, с. 35]. В «популярном очерке» Эмиля Фагэ «История всеобщей литературы» упомянуто, что «в конце XVI века появился Марло, великий гений, еще не просвещенный, но необыкновенно сильный, особенно, как лирик» [103, с. 57].

Во втором томе «Истории мировой литературы» Карла Буссе, опубликованной в переводе с немецкого С.П.Кублицкой-Пиотух, отмечены заложенные в Марло «зачатки гениальности», которые побуждают читателей «как бы не замечать всего неперебродившего, всего высокопарного и переходящего границы меры», видеть в его произведениях силу, «захватывающую <...> с чисто шекспировской мощью» [104, с. 88]. Представляя в своих трагедиях «демониче-

ские и вулканические натуры, великих мятежников, завоевателей мира, мощные орудия в руках Бога или дьявола или, говоря современным языком, сверхлюдей», Марло, по наблюдению К.Буссе, более других интересовался образами жестоких тиранов, развратных мужчин, наконец, «женщин, в обрисовке образов которых он мог проявить свою гениальную мощь, и эксцессы которых опьяняли его фантазию, не знающую пределов» [104, с. 88]. В своей трактовке марловского творчества в целом К.Буссе опирался на трагедию немецкого писателя Эрнста фон Вильденбруха «Кристофер Марло» (1884) с содержащейся в ней характерной попыткой изобразить трагичность жизни Марло, «его внутреннюю и внешнюю гибель, кипящее завистью несчастье великого человека, который слышит приближение превосходящего его гения, приближение поэта, в славе которого померкнут лучи его известности» [104, с. 88], а также подчеркнуть мастерство драматурга при создании двух пьес – «Тамерлан Великий» и «Трагическая история доктора Фауста». К.Буссе обращал внимание на вымышленный Э. фон Вильденбрухом эпизод, в котором к смертельно раненому Марло подходил новый поэт, которому умирающий, судорожно приподнявшись, протягивал руку; этим новым поэтом, принимавшим своеобразную эстафету от предшественника, был Шекспир [см.: 104, с. 90].

«Тамерлан Великий», оказавший «заметное влияние» на Шекспира как автора «Тита Андроника», и трагедия о Фаусте, на взгляд К.Буссе, сближаются мотивом «ненасытной жажды власти», причем в последнем из названных произведений отчетливо сказалась и натура самого английского поэта, отличавшаяся «той же безмерностью, той же страстью к наслаждениям, тем же тщеславием», сочетавшая в себе много «фаустовского» и титанического, что способствовало приданию отдельным сценам «страстной мощи» [104, с. 89]. Подчеркнутое уже в первом монологе «дикое стремление» Фауста ко всемогуществу и наслаждениям (впоследствии облагороженное И.-В.Гете, сделавшим его более глубоким) сохраняется в марловской трагедии на протяжении всего повествования, будучи лишь изредка нарушаемым «приступами бесплодного раскаяния», на время выталкивавшими героя из под влияния внешних условий жизни: «Ничто не влечет его ввысь, ни собственное старание, ни милость, ни более возвышенное стремление к вечно женственному, и поэтому в конце ничто не может спасти его <...>. Последняя сцена, монолог Фауста в ночь, предшествующую смерти, в последние минуты жизни между одиннадцатью и двенадцатью часами, <...> так грандиозна и потрясающа, что она навсегда остается в памяти читателя» [104, с. 89].

Жажда власти, по наблюдению К.Буссе, одолевает и Варавву из «Мальтийского еврея», однако этого героя, «опьяненного своим богатством, “обетованием, данным Израилю”, нельзя назвать уже больше человеком, так как его месть и жестокость переходят всякие границы понятия “человека”» [104, с. 90]. На фоне художественно слабой «Парижской резни», в которой представлено «накопление ужасов», не воспринимаемое даже «при наличии чрезвычайно пылкой фантазии» [104, с. 90], несомненной удачей Марло представлялась исследователю трагедия «Эдуард II», предшественница шекспировских исторических хроник. История борьбы короля с могущественными баронами, борьбы

внутри своей семьи, завершается его полным поражением в жизни и вместе с тем глубинным обретением в душе («слабый король делается, в результате перенесенного горя и несчастья, сильным, мужественным человеком и героем» [104, с. 90]), особенно очевидным благодаря финальному эпизоду встречи заключенного в темнице Эдуарда II с убийцей, напоминающему К.Буссе аналогичную сцену в шекспировском «Ричарде II».

О «зарождении индивидуального духа», который в драмах Шекспира и Марло заменил «прежние абстрактные характеры и типы конкретными и индивидуальными» [105, с. 84], писал Гутчисон Маколей Познетт в исследовании «Сравнительная литература», изданном в России в 1898 г. в переводе с английского Э.Пименовой. Другим получившим известность среди русских читателей переводным изданием, содержащим упоминание о Марло, была книга Ральфа Эмерсона «Избранники человечества», в которой, в контексте рассуждений о елизаветинском театре как «деле национального интереса», упоминался «сонм писателей, неожиданно появившихся на театральном поле: Кид, Марлоу, Грин, Джонсон, Чэпман, Деккер, Уэбстер, Гейвуд, Мидльтон, Пиль, Форд, Мессинджер, Бомонт и Флетчер» [106, с. 166].

Марло в восприятии Алексея Н. Веселовского («Старинный театр в Европе», «Байрон») и Александра Н. Веселовского («Из введения в историческую поэтику»). – А.М.Скабичевский о Кристофере Марло. – Суждения о Марло в антологии Н.В.Гербея «Английские поэты в биографиях и образцах»

Алексей Н. Веселовский в книге «Старинный театр в Европе», увидевшей свет в 1870 г., утверждал, что появление драм Джона Форда, Роберта Грина, Марло и Шекспира было подготовлено мистериями, послужившими связующим звеном между духовным и светским театром [см.: 107, с. 56]. После «господства» ученых произведений, копировавших классические образцы, и придворных «льстивых, преувеличенно манерных, высокопарных, ультраблагозвучных» пьес Джона Лилли и его последователей, в английской драме, по наблюдению Алексея Н. Веселовского, началась «революция во имя романтизма», знамя которой было поднято Кристофером Марло [см.: 107, с. 179]. Алексей Н. Веселовский усматривал взаимосвязь между «страстным, горячим, порывистым» характером самого Марло, не дававшим ему удовлетворяться «тесными рамками условных сюжетов, академичностью поз и действий героев», звавшим его «на простор, навстречу живому миру народных сказаний, фантастических средневековых преданий, великих исторических событий», дававшим надежду создать в будущем «ряд характеров неподдельно человеческих, живых, без прикрасы их недостатков и страстей внешним благообразием», и реалиями его творчества: «Движимый необузданностью своих стремлений, отличающею всю его жизнь, он, быть может, преступал часто границы дозволенного на сцене изображения ужаснейших, отталкивающих событий действительной жизни; быть может, он находил как бы удовольствие в этом живописании ужасного, но эта крайность вполне извиняется той благородною страстью к драматической истине, которая неизменно руководила автором» [107, с. 179 –

180]. Как реформатор Марло существенно расширил стилистические средства драмы, заменил скучную тяжеловесную прозу и сковывающий естественность речи своей верностью рифмованный стих на белый стих [см.: 107, с. 180], при этом неизменно избирая в качестве сюжетов «грандиозные» события, будь то восточный погром, представленный в «Тамерлане Великом», кровавая драма Варфоломеевской ночи в «Парижской резне», значимые эпизоды английской истории в «Эдуарде II», провозвестнике исторических хроник Шекспира. Алексей Н. Веселовский считал «капитальнейшими», упрочившими существование новой драматургической школы два произведения Кристофера Марло на сюжеты, заимствованные из легенд, – «Мальтийского еврея» и «Трагическую историю доктора Фауста» [см.: 107, с. 180 – 183], после чего оценивал Роберта Грина, Томаса Лоджа, Джорджа Пиля как подражателей молодого новатора, вдохновленных его «страстно-романтическим порывом» [107, с. 183]. Исследователь также воспринимал Шекспира в качестве прямого последователя Марло [см.: 107, с. 184] и отмечал влияние творчества Марло и связанной с его традициями английской драматургии на драматургию немецкую [см.: 107, с. 187].

Имя английского драматурга можно встретить и на страницах другого известного исследования Алексея Н. Веселовского – биографического очерка «Байрон», в котором сообщалось о категорическом отрицании Дж.-Г. Байроном возможного влияния на него при написании поэмы «Манфред» со стороны «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло, «которого он никогда не читал» [108, с. 163]. О Кристофере Марло писал в своей «Исторической поэтике» (в статье «Из введения в историческую поэтику», впервые опубликованной в 1893 г. [109, с. 1 – 22]) и Александр Н. Веселовский, воспринявший «Трагическую историю доктора Фауста» как «поэтический апофеоз» старинной титанической легенды о познании добра и зла, отразивший, наряду с философской драмой П. Кальдерона «Волшебный маг», «настроение эпохи, перед которой открылись невиданные умственные кругозоры», овладение коими стало сверхзадачей «юношески самоуверенного сознания»: «Фауст – это тип мыслящего человека поры гуманизма, вступивший в борьбу со старым мирозерцанием, уделявшим личности лишь скромную роль исполнителя, идущего назначенной чередой. Такие люди были, они или достигали или гибли, не уступая; их победы не в достижении, а в целях борьбы, во внутренней потребности освобождения» [110, с. 68].

В статье А.М. Скабичевского «Драма в Европе и у нас», помещенной в 1873 г. в «Отечественных записках», с опорой на материалы исторических очерков Алексея Н. Веселовского «Старинный театр в Европе» представлена эволюция английской драмы елизаветинской эпохи, показан «период мистерий с легендарным содержанием, разрабатывавших любимые народные темы», который соединил «старый духовный театр с театром светским», сделал возможным «постепенное образование новой <...> драмы Форда, Грина, Марло и, наконец, Шекспира» [111, с. 23]. А.М. Скабичевский также называл Марло в числе других современных ему английских авторов Томаса Кида, Томаса Лоджа, Джорджа Пиля, привлеченных полурелигиозным, полусказочным миром народной драмы, обещавшим свободный и безграничный полет фантазии, и ука-

звал, что Шекспир разделял «новое в трагедиях» со всеми своими предшественниками, начиная с Марло [см.: 111, с. 34 – 35].

Н.В.Гербель воспринимал Кристофера Марло как писателя, утвердившего на английской сцене «неограниченное господство романтической трагедии», имевшего огромный успех, вызвавший «многих продолжателей, из которых, однако, весьма немногие могли хотя отчасти сравниться с ним дарованием» [112, с. XIX]. Представив «Тамерлана Великого» произведением, проложившим «новый путь драматическому искусству», обогатившим «возникавшую сцену новыми приемами», критик отметил, что действие в нем «вращается в сфере высших государственных вопросов», а речи актеров полны «надутой декламации», причем для образованного читателя трагедия Марло была интересна «выспренностью своей риторики», а для простонародья – «длинным зрелищем непрерывных бед и ужасов» [113, с. 24]. «Трагическая история доктора Фауста», в которой творчество Марло «явилось в несравненно более широких размерах», названа Н.В.Гербелем «могучей, но неправильной драмой», пронизанной «глубокой страстью и разнообразием приключений», содержательно сконцентрированной вокруг прорисованного одновременно яркими и мрачными красками удивительного образа «несчастливого доктора-чародея, человека, исчерпавшего в тревожной жажде познаний все науки, стремящегося за пределы их, погрязшего в магии, предавшегося сатане договором, подписанным своею кровью, живущего развратно и безумно и умирающего в мучительной неизвестности о том, не погубил ли он своей души» [113, с. 24]. В «Трагической истории доктора Фауста» Марло, по мнению Н.В.Гербея, уже во многом предвещает Шекспира и «мало в чем не достигает совершенства его манеры – это в области чудесного, во внутреннем устройстве и проявлениях мира духов» [113, с. 24]. Главным и, пожалуй, единственным достоинством трагедии «Парижская резня» Н.В.Гербель счел ее близость историческим событиям недавней на тот момент Варфоломеевской ночи; другая трагедия – «Мальтийский еврей» – более прочих «способствовала прославлению имени автора и дольше всех остальных его пьес не сходила со сцены», однако постепенно утратила сценическое значение, да и самое ее чтение, несмотря на наличие «прекрасных и сильных мест», стало «трудом утомительным и неблагодарным» [113, с. 24 – 25].

Оценивая «Эдуарда II» как «лучшее из произведений Марло», свидетельствующее «о значительной зрелости того театра, на котором еще только что начинал свою деятельность великий Шекспир», Н.В.Гербель акцентировал, наряду с характерной художественностью, близость этой пьесы «истории народа, истории по источникам не лживым, но таким, в которых, кроме самих событий, отсвечивается здравый смысл народа, его фантазия, все его порывы и стремления» [113, с. 25]. Несомненным достоинством «Эдуарда II» стал отказ от концентрации действия вокруг одного исторического персонажа, поглощавшего «в одном себе всю окружающую <...> деятельность» и превращавшего всех прочих действующих лиц в «служебные духи собственного произвола», что было характерно для прежних пьес драматурга, в особенности, «Трагической истории доктора Фауста» и «Мальтийского еврея» [113, с. 25]. Многоплановость самого образа Эдуарда II, обусловленная соблюдением исторической верности,

предполагавшей отказ от «порешенности» характера с первой сцены, вела героя по пути исканий и обретений – «сквозь тысячи превратностей, испытаний и мук» к «просветлению мученичества» [113, с. 25]. Отмечая необходимость объективной оценки творчества Марло вне зависимости от отношения к его человеческим качествам, Н.В.Гербель вместе с тем признавал, что долгое время, исключительно в силу субъективных причин, драматург был позабыт, и только «пробудившийся <...> интерес к славному периоду английского театра восстановил <...> память Марло, товарища Шекспира по избранному поприщу, по славе и незаслуженному забвению» [113, с. 25], способствовал выходу в Англии в 1826 г. его первого полного собрания сочинений.

*Творчество Кристофера Марло в литературоведческих трудах
Н.И.Стороженко*

Как мы видели, в начале 1870-х гг. представление о Марло, будучи сформированным, прежде всего, под влиянием переводных изданий, было в России весьма поверхностным, причем наиболее авторитетным, пожалуй, признавалось мнение Г.Г.Гервинуса, который, в свою очередь, не усматривал в Марло сколько-нибудь значительного дарования. На этом фоне новым словом в изучении творчества английского драматурга в России стали труды выдающегося шекспироведа Н.И.Стороженко. В отличие от многих предшественников (в частности, Г.Г.Гервинуса, Ип.Тэна, Т.Карлейля) Н.И.Стороженко рассматривал творчество Шекспира не как во многом обособленное явление мировой литературы, а как «результат долгого предшествующего историко-литературного процесса», что требовало пристального анализа дошекспировской драматургии, приводившего, в свою очередь, к выводу, что «многие элементы драмы Шекспир нашел готовыми в творчестве своих предшественников – Лилли, Марло, Грина» [114, с. 570]. Говоря о Марло, Н.И.Стороженко решительно отказывался от предвзятых оценок творчества драматурга через призму его характеристик как нравственно распущенного человека, напротив, для него были важны богатство натуры Марло, его порывы к бесконечному, неустанные духовные поиски [см. подробнее: 115, с. 93 – 94].

Исследуя вопросы, которые были «либо недостаточно выяснены, либо совсем оставлены шекспировской критикой» [116, с. 21], Н.И.Стороженко подготовил и опубликовал две книги об английской драматургии периода, непосредственно предвалявшего появление первых пьес Шекспира – «Предшественники Шекспира. Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елисаветы. Том 1. Лилли и Марло» (СПб., 1872) [см.: 116] и «Роберт Грин, его жизнь и произведения. Критическое исследование» (М., 1878) [см.: 117]. Обосновывая цель своей работы в предисловии к «Предшественникам Шекспира», Н.И.Стороженко отметил существенные просчеты в исследованиях истории старинного английского театра, предпринятых Дж.-П.Кольером, чей труд, «изумляющий богатством материала, едва ли может принести много пользы не специалисту, потому что представляет собой не более как груду фактов, лишенных общей руководящей идеи и связанных между собой чисто внешним хронологическим обра-

зом», а также Г.Ульрици и Г.Г.Гервинусом, имевшими склонность «систематизировать не строго проверенные данные, пригоняя их к заранее составленному воззрению» [116, с. 3]. Предлагая читателям «очерк развития английской драмы до той поры, когда она, наконец, получает под рукой Марло художественную организацию» [116, с. 3], Н.И.Стороженко первоначально концентрировался на обзоре хаотичного состояния народной сцены в Англии, нарушавшемся попытками Дж.Лилли привнести в этот хаос хотя бы какое-то единство, после чего определял несомненную заслугу Марло, сделавшего почин в художественном обновлении английской народной драмы.

Кратко представив биографию Марло, Н.И.Стороженко подчеркнул свойственные этому драматургу смелость гипотез и радикализм отрицаний, выражавшиеся, например, в утверждениях, что «религия есть дело политики», что «основа человеческих действий есть личная выгода» [116, с. 123] и т. д. Приводя суждения о Марло, принадлежащие как его друзьям, так и его противникам, литературовед в конечном итоге склонялся к мнению современного ему немецкого писателя и переводчика Фридриха Боденштедта, считавшего, что мнение о беспутстве Марло не имеет под собой реальных оснований: «...если мы вспомним, что он умер, не достигши тридцатилетнего возраста, что в продолжение своего семилетнего пребывания в Лондоне он написал, кроме тома стихотворений, заключающих в себе много поэтических красот, шесть пятиактных драм, выходящих до сих пор новыми изданиями, не говоря о многих других, навсегда для нас утраченных, пьесах, то мы должны <...> согласиться, что при такой разносторонней и напряженной деятельности духа ему не могло много оставаться времени для безделья и пустых развлечений» [116, с. 126]. В доказательство этих слов Н.И.Стороженко приводил широко распространившееся прозвище английского драматурга *Kynde Kit Marloe* («добрый/благодушный Кит <уменьш. от *Кристофер*> Марло») [см.: 116, с. 125; ранее упоминалось С.Ф.Уваровым, см.: 72, с. 273], вероятно, свидетельствовавшее о высоких человеческих качествах предшественника Шекспира. Насколько щепетильно в осмыслении и непредвзято в отборе Н.И.Стороженко относился к оценкам жизни Кристофера Марло, показывает опровержение им неверно истолкованных П.Н.Полевым в 1868 г. [см.: 118, с. XXXV] обстоятельств дуэли, приведшей к гибели английского драматурга [см.: 116, с. 123 – 124].

Обратившись к анализу в сочетании с фрагментарным прозаическим переводом произведений английского драматурга, Н.И.Стороженко не смог дать четкого определения направлению его изначальной литературной деятельности: «Из множества существовавших в его время направлений, Марло примкнул к тому, где история сливалась с фантастикой, но примкнул только затем, чтобы преобразовать его» [116, с. 127].

В «Тамерлане Великом», мастерски представившем читателям исторические события мирового значения, «движущим нервом действия служит грандиозная личность героя», в самом внешнем облике которого «есть нечто импонирующее, заставляющее предполагать в нем человека, созданного повелевать» [116, с. 127]. Тамерлан Кристофера Марло – яркий тип восточного завоевателя, «одаренного гигантской силой духа», благодаря смелости и коварству подни-

мающегося из низов, обретающего собственную значимость, а затем и стремление к господству, безграничное влечение к власти: «Тамерлан постоянно называет себя бичом Божиим, призванным покорить и наказать весь мир. Каждая новая победа, поддерживая в нем веру в свое божественное посланничество, зароненную в его душу предсказаниями астрологов и оракулов, в то же время убивает в его врагах всякую энергию сопротивления, всякую надежду на успех <...>. С другой стороны, уверенность в победе придает особую силу словам Тамерлана и привлекает на его сторону суеверных людей. Этой черте своего характера Тамерлан обязан многими из своих успехов» [116, с. 128]. Н.И.Стороженко отмечал психологическую верность образа Тамерлана, в деятельности которого хотя и не было «плодотворной идеи», однако все же присутствовало нечто большее, нежели «безотчетная, ребяческая страсть к разрушению», – Тамерлан представлен не только «человеком судьбы», «орудием Бога на земле» [116, с. 129], но и пылким влюбленным, обуреваемым страстью к красавице Зенократе, и суровым отцом, завещающим сыновьям продолжить начатое им завоевание мира. Поставив в центр действия «одну грандиозную личность, одну преобладающую страсть», Марло, по наблюдению Н.И.Стороженко, самым образом безграничного честолюбца и завоевателя придал единство своей трагедии, в которой честолюбие Тамерлана одновременно и возвышает и губит всех вокруг; именно «внутренняя психологическая основа» и помогла Марло «вывести трагедию из хаотичного состояния», начать с «Тамерлана Великого» новую эпоху в английском драматическом искусстве [см.: 116, с. 133].

Осмысливая «Трагическую историю доктора Фауста», Н.И.Стороженко подробно характеризовал ее первоисточники – изданную Иоганном Шписом во Франкфурте-на-Майне в 1587 г. литературную обработку народных сказаний о Фаусте «История о докторе Иоганне Фаусте, далеко прославленном волшебнике и чернокнижнике» («*Historia von Doktor Iohann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler*») и напечатанный вскоре ее английский перевод («*The History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*»; 1-е изд. – год неизв., 2-е изд. – 1592), причем в результате анализа склонялся к тому мнению, что Марло опирался в своей работе на немецкий оригинал. Опубликованная впоследствии – в 1881 г. – книга Теодора Делиуса ««Фауст» Марло и его источники» («*Marlowe's Faust und seine Quelle*») помогла установить некоторые мелкие детали, отсутствовавшие в подлиннике и заимствовавшиеся Марло именно из английского перевода [см.: 119, s. 17 – 26], что привело к опровержению точки зрения Н.И.Стороженко и ряда других исследователей прежнего времени.

При сравнении народной книги о докторе Фаусте, напоминавшей «волшебную сказку», и трагедии Кристофера Марло – своеобразной философской поэмы, в которой «сказались муки, томившие бедное человечество в ту эпоху, когда оно, наполовину утратив веру в средневековые идеалы и не успев еще выработать себе новых, изнывало в скептицизме и мучительном раздвоении с самим собою» [116, с. 133] – Н.И.Стороженко отмечал, что если в народной книге главным мотивом, определившим обращение Фауста к магии, была «жа-

жда жизни», то у Марло этот мотив прочно слился с «жаждой знания», освятившей «тайники мятежной души Фауста» и сообщившей «всей его личности великое историческое значение» [116, с. 135]. Таким образом, заимствование сюжета из легенды не влекло за собой обычного повторения: Марло как истинный художник подкладывал «под внешние факты внутренние мотивы» и осмысливал при их помощи поступки своего героя, в частности, «несколькими мастерскими штрихами очертил причины неудовлетворения Фауста современной наукой и таким образом сделал для нас понятным обращение его к магии» [116, с. 137].

Сопоставляя трагедию Марло с «Фаустом» И.-В.Гете, Н.И.Стороженко говорит о практическом взгляде на науку, а также о благах, применимых к жизни, ориентиры на которые отличают марловского «реального» Фауста от «идеализированного» гетевского героя, томимого чувством бесконечного, не преодолимым «никаким конечным наслаждением, никакой земной радостью» [116, с. 135]. Н.И.Стороженко находит различия и в образе Мефистофеля: у Гете он – «продукт отрицательной рационалистической философии XVIII в.», тогда как у Марло – «падший ангел легенды, сожалеющий об утраченном блаженстве и до того подавленный сознанием своего несчастья, что внушает сожаление самому Фаусту» [116, с. 136 – 137]. По мнению исследователя, марловский «Фауст» не достигает совершенства гетевского, поскольку у Марло «не хватило искусства слить вместе две драмы, психологическую и жизненную, заставить своего героя принимать участие и в той и в другой, как это сделал <...> Гете» [116, с. 138]. Увлеченность Марло только и исключительно образом Фауста как психологической проблемой, пристальный интерес к душевному состоянию героя, «волнуемого страхом и надеждой, поминутно переходящего от самых смелых порывов духа к самому малодушному отчаянию», привели к тому, что драматург «совершенно пренебрег задачами чисто драматическими», в результате чего «Трагическая история доктора Фауста» не только не превзошла «Тамерлана Великого», но даже во многом и уступила ему: в ней «много прекрасных монологов, чудных лирических мест, но нет никакого драматического действия, никакой мастерски выведенной сцены» [116, с. 138].

Признавая, что «Трагическая история доктора Фауста», разделив участь многих популярных пьес елизаветинского времени, дошла до нас в «страшно искаженном виде» [116, с. 139], Н.И.Стороженко соотносит сильно различающиеся тексты трагедии, напечатанные в самых ранних изданиях – в 1604, 1609, 1611 и 1616 г., на предмет выявления подлинного текста Марло. Исследователь убежден, что подобное соотнесение не способно установить во всей полноте марловский подлинник, однако дает возможность выявить, какое из изданий «Трагической истории доктора Фауста» «стоит ближе к нему» [116, с. 139]. Наиболее авторитетным, по мнению Н.И.Стороженко, является издание 1604 г., как наиболее раннее, свободное от позднейших текстовых напластований, разного рода дополнений и стоящее ближе других к народной книге о докторе Фаусте как легендарному первоисточнику; к тому же издание 1604 г. гораздо меньше последующих испещрено «шутовскими сценами», которые, «зная обращение Марло к выходкам клоунов, выраженное им с такой решительностью

в прологе к «Тамерлану»» [116, с. 140], следует принимать за позднейшие добавления.

Прозаический пересказ фрагментов «Трагической истории доктора Фауста» Н.И.Стороженко дополнил небольшим отрывком из полного перевода трагедии, выполненного в 1871 г. Д.Д.Минаевым [см.: 120, с. 1 – 107], указав в примечании, что перевод этот – вольный, сделан, к сожалению, не с подлинника, а с французского перевода-посредника, принадлежащего Франсуа Гюго, «местами не дурен, местами – ниже всякой критики», особенно в тех случаях, когда переводчик «навязывает Фаусту свои собственные мысли, может быть хорошие и либеральные, но во всяком случае неуместные в переводе, задача которого состоит в возможно верной передаче подлинника» [116, с. 187]. Другой перевод, принадлежащий М.Л.Михайлову [см.: 121, с. 416 – 418], предложившему в 1860 г. свое прочтение заключительной сцены трагедии, представившей «душевную агонию Фауста в ту ужасную ночь, когда истекал срок условия, заключенного с дьяволом, и Мефистофель должен был прийти за его душой», был охарактеризован Н.И.Стороженко как «прекрасный» [116, с. 138], в полной мере раскрывший одновременно и драматизм, и трогательность описания.

Сюжет «Мальтийского еврея», в котором, по мнению Н.И.Стороженко, драматический талант Марло достиг «наибольшей зрелости», был «вполне достоин мрачной кисти» драматурга, – это «мщения еврея за все гонения и несправедливости, претерпенные от христиан как им самим, так и его соотечественниками» [116, с. 140], переданные с явной акцентировкой средневекового фанатизма и нетерпимости. В «Мальтийском еврее» исследователь усматривал целый ряд значимых достоинств, прежде всего «умение <драматурга> завязать интригу, обилие действия, мастерское ведение сцен <...>, разнообразие выводимых <...> типов, из которых каждый имел свою определенную, верно очерченную, нравственную физиономию»; наряду с достоинствами столь же очевидно проступали и недостатки – «отсутствие художественной законченности, невыдержанность характеров, отзывающихся <...> преувеличением, сказочность мотивов, неумение свести концы с концами, погоня за внешним трагизмом», приведшие к тому, что «исполнение не соответствовало величию замысла» [116, с. 149]. В особенности неудачным Н.И.Стороженко считал пятый, заключительный акт «Мальтийского еврея»: если в начале произведения, подчеркивавшем «постепенное нравственное одичание человека под влиянием обрушившихся на него гонений и несправедливостей», Варавва вызывал сочувствие как «член угнетенной народности, жертва религиозного фанатизма и национальной вражды», то постепенно становилась понятна его двойная мораль (для евреев он – «горячий патриот», заступник, для христиан – человек, считающий дозволенными любые средства для достижения цели: и обман, и лицемерие, и убийство), приводившая к самым гнусным, отвратительным поступкам [см.: 116, с. 149 – 150]. Основной ошибкой Марло Н.И.Стороженко считал нагнетание в последнем акте его трагедии мотива мелкой корысти как преобладающего начала, в зависимости от которого оказывалась и «вековая, святая ненависть» героя к христианам, причем данное обстоятельство он соотносил не с влиянием

«ненависти ко всему еврейскому, свойственной <...> грубому веку», стремлением «полюстить предрассудкам невежественной толпы и бросить грязью в ненавистное ей еврейское племя», а с вероятным сохранением финала некоего народного первоисточника, из которого драматургом был почерпнут материал для своей пьесы [см.: 116, с. 150 – 151].

Отказавшись от анализа «Парижской резни» как пьесы, «не отличающейся художественными достоинствами, да к тому же дошедшей до нас в крайне искаженном виде» [116, с. 151], Н.И.Стороженко сконцентрировал внимание на исторической хронике Марло «Эдуард II», позволив себе пространный пересказ сюжета, прозаический перевод отдельных фрагментов, а также полное цитирование одного из эпизодов пьесы в «прекрасном переводе г. Гербея», заимствованном со страниц «Современника» за 1864 г. [см.: 122, с. 211 – 214]. Соотнося, вслед за В.Вагнером [см.: 123, р. 118 – 131], произведение Марло с выступившей в качестве источника для него хроникой «The Concordance of Histories» Роберта Фабиана, Н.И.Стороженко вместе с тем признавал, что «хроника Фабиана ничего не могла дать Марло, кроме сухого перечня фактов, да нескольких, ничего не говорящих, имен», держась за которые «великий драматург сумел проникнуть в тайник человеческой души <...>, открыть нам истинные мотивы человеческих действий», сблизить между собой отдаленные события, наконец, создать «из неясных намеков и темных указаний <...> характеры, поражающие своей резко очерченной индивидуальностью и глубокой внутренней правдой» [116, с. 165]. В сопоставлении с марловским «Эдуардом II» «Эдуард I» Джорджа Пиля, созданный на основе «Хроники Англии, Шотландии и Ирландии» Рафаэля Холиншеда, проигрывает в силу отсутствия осмысленности действия внутренними мотивами, ярко очерченных характеров, внутренней взаимосвязи сцен, а также нагнетания антииспанских настроений, вызванного конкретной общественно-политической ситуацией и проявившегося в изображении супруги Эдуарда I, испанской принцессы Элеоноры, вопреки исторической правде, «каким-то извергом человеческого рода» [116, с. 166].

Н.И.Стороженко подробно проанализировал образы главных героев исторической хроники Марло – Эдуарда II, королевы Изабеллы, ее любовника Мортимера, брата короля герцога Кента. В частности, Эдуард II, лишенный качеств, необходимых для управления страной, «вполне убежден, что все в государстве существует только для того, чтоб удовлетворять прихотям его и его любимцев», причем недостаток характера и воли он вынужденно замещает «страшным упрямством, не терпящим никаких возражений, глухим к самым разумным доводам», что в конечном итоге вселяет к нему сожаление, перемежающееся с презрением; и только лишь «под конец драмы, когда несчастья одно за другим обрушиваются на голову короля, личность его начинает просветляться и лучшие стороны его нравственной природы выступают мало-помалу на свет Божий» [116, с. 160]. Н.И.Стороженко отмечает финал эволюции главного героя хроники, пришедшего к осознанию абсурдности погони «за призраками власти и могущества», идеализации созерцательной жизни, наполненной уединением и молитвами, но уже не способного изменить свою судьбу, «безропотно, как истый праведник, протягивающего свою шею под нож убийцы» [116, с. 160].

Появление «Эдуарда II» Марло, согласно Н.И.Стороженко, заложило основы нового художественного направления исторической драмы, венцом которого являются драматические хроники Шекспира, в частности, его «Ричард II», в котором влияние марловского «драматического стиля» [116, с. 166] проявилось с особой силой. При сравнении двух пьес исследователь обнаруживал сходные черты характеров главных героев, расположение внешних драматических событий согласно одному и тому же плану, разработку одной и той же темы «искажения добрых задатков в нравственном характере короля под влиянием льстецов и низких клеветников», упоминания аналогичных средств развращения героя (таких, как музыка, итальянские маски и т. д.), наконец, одинаковое наказание короля «за преступное нерадение об общем благе» [116, с. 166]. Обе пьесы характеризуются отсутствием «шутовских» сцен, несмотря на то, что они считались тогда «необходимой приправой всякого сценического представления»; некоторые фрагменты описания аналогичны, как то сцена отречения Ричарда перед парламентом, напоминающая сцену отречения Эдуарда в Кенильворте, разговор шекспировских лордов о бедственном положении страны, сходный с высказываниями лордов по поводу позорного правления Эдуарда в пьесе Марло [см.: 116, с. 166 – 167].

Подводя итоги исследования, Н.И.Стороженко отмечал, что Марло обладал «чутьем поэтической стороны известного жизненного факта, способностью переноситься во всякое данное положение и чувством художественной формы, инстинктивной потребностью создавать стройное целое» [116, с. 167], выступил реформатором драматического искусства, первым попытавшись «осмыслить содержание трагедии внутренними мотивами», придать ей цельность и единство, «поставив в центре действия одну преобладающую, роковую страсть», открыл английским драматургам «неведомый им дотоле мир трагического пафоса», сделав главным содержанием трагедии «не кровавые события, не ужасы, а потрясенный страстью дух», заменил «однообразное падение рифм» белым стихом, «одинаково способным передавать возвышенный пафос трагической речи и тонкие оттенки комического диалога» [116, с. 168], возвел английскую драму «на степень психологического этюда, которой он придал впервые истинно-художественную организацию и «тем приготовил путь для самого Шекспира» [116, с. 170].

По теме «Предшественники Шекспира» Н.И.Стороженко 10 мая 1872 г. в Петербургском университете была защищена диссертация на степень магистра всеобщей литературы. Сама же книга вызвала сразу несколько благожелательных отзывов в журналах «Беседа» [124, с. 148 – 150], «Вестник Европы» [125, 3-я стр. обл.], а также в петербургском немецкоязычном журнале «Russische Revue» [126, s. 213 – 215]. Так, автор «Беседы», скрывшийся под криптонимом *W.*, отмечал, что, помимо прочего, Н.И.Стороженко очерчивает деятельность «даровитого Марло, одаренного смелою, неудержимою фантазией и глубоким поэтическим талантом и истинного провозвестника Шекспира», «знакомит с личностью писателя, пересказывает содержание лучших его произведений, переводит избранные сцены из них, подвергая затем всю пиесу строгому критическому разбору», причем существенный объем примечаний и ссылок, сведенных

в конце книги, свидетельствует, что ее автор «овладел всем значительным материалом, который ему дало усилившееся в последние десятилетия изучение старого английского театра» [124, с. 49]. В целом исследование Н.И.Стороженко, на взгляд рецензента «Беседы», оправдало ожидания русской публики, будучи написанным «чрезвычайно изящным слогом», что составляет «редкое исключение в ряду ученых сочинений, обыкновенно отпугивающих от себя неспециалиста своим тяжелым изложением и неисходной сухостью»; считая новую книгу «одним из ценных приобретений по истории иностранных литератур», рецензент высказывал пожелание, чтобы Н.И.Стороженко, завершив работу по осмыслению творчества предшественников Шекспира, «предпринял специальное исследование о нем самом и его сочинениях, столь недостающее в нашей литературе» [124, с. 50]. Анонимный автор «Вестника Европы» оценивал труд Н.И.Стороженко как «образцовое критическое исследование», автор которого прослеживает эволюцию английской драмы вплоть до XVI в., когда «она вышла наружу в художественной форме из-под руки Марло, ближайшего предшественника Шекспира», и выражал уверенность, что в рамках последующей деятельности ученого будет разработан материал, касающийся «второстепенных драматургов, ставших между Марло и Шекспиром», и тем самым «автор окажет большую услугу нашей эпохе, давно уклонившейся с пути трезвой, научной критики и пробавляющейся одними великими тенденциями при крошечных наличных средствах» [125, 3-я стр. обл.].

Книга Н.И.Стороженко «Роберт Грин, его жизнь и произведения» (1878), по существу, диссертация на степень доктора всеобщей литературы, защищенная в 1878 г. в Петербургском университете, была задумана как вторая часть «Предшественников Шекспира», посвященная второстепенным драматургам, «развившимся под влиянием Марло и служащим <...> связующей нитью между ним и Шекспиром» [116, с. 3], но в итоге представила лишь один раздел.

Начиная анализ с обзора сведений о жизни Роберта Грина, Н.И.Стороженко на основании хвалебных стихов, предпосланных гриновским памфлетам, называл Марло среди друзей и почитателей таланта драматурга. Изначально Грин, который был на несколько лет старше Марло, завидовал его блестящим успехам на драматическом поприще, что вылилось в характеристику трагедий Марло как «нечестивых образчиков невыносимой поэзии», а также в ироническую оценку белого стиха, введенного Марло [см.: 117, с. 12, 5 прим., 16 прим.]. Враждебные выпады Грина в сторону Марло также, возможно, были связаны с тем, что Грин в самом начале своей драматургической деятельности был осмеян Марло [см.: 117, с. 187]. Томас Нэш в предисловии к пасторальному роману Грина «Менафон» («Menaphone», 1589) поддержал друга в его выпадах против Марло, бросив намек на последнего в словах об «идиотах-наставниках», «алхимиках красноречия» со «вздутым и напыщенным белым стихом» [см.: 117, с. 12, 5 прим.]. Тем не менее, в дальнейшем произошло сближение двух драматургов, свидетельством которому стала исповедь Роберта Грина, в которой он увещевал Марло изменить пагубный образ жизни и называл его при этом «славным любимцем трагиков» [см.: 117, с. 12, 22, 28]. Н.И.Стороженко утверждал, что именно на основании исповеди Грина, призы-

вавшего друга отказаться от пагубного атеизма и тем самым выдавшего его, за Марло был учрежден секретный надзор властей [см.: 117, с. 107]. Вместе с тем исследователь не был склонен сурово порицать Грина за предательство своих друзей, перекладывая часть вины на издателя Генри Четтля, который, убирая из исповеди вопиющие фрагменты о Марло, по оплошности оставил один из них [см.: 117, с. 107].

Некоторые из пороков Роберта Грина, например, его склонность к богохульству, Н.И.Стороженко приписывал влиянию Марло, который «слыл за человека крайних рационалистических мнений» и, не ограничиваясь устным изложением своих убеждений, создавал «целые трактаты против религии» [117, с. 18]. По всей вероятности, Марло ввел Грина в кружок покровительствовавшего ему Уолтера Рэля, в котором господствовали идеи Томаса Гарриота, выработавшего цельную систему рационалистического мирозерцания [см.: 117, с. 19, с. 10 прим.]. Для Н.И.Стороженко были крайне неубедительными доводы отдельных британских исследователей (например, Александра Дейса [см.: 127, р. XLV]), называвших Ф.Кэтта общим наставником Марло и Грина в их атеизме, вместе с тем он соглашался с доводами относительно влияния на обоих драматургов трудов Никколо Макиавелли [см.: 117, с. 22 – 27, 7 – 13 прим.].

Успех «Тамерлана Великого» Марло побудил Роберта Грина написать в подражание ему белым стихом пьесу «Альфонс, король Арагонский» («The Comical History of Alphonsus, King of Arragon», около 1588), причем влияние трагедии-предшественницы в данном случае прослеживается, по наблюдению Н.И.Стороженко, и во второстепенных характерах, и в некоторых подробностях, и даже в том, что Грин в подражание второй части «Тамерлана» хотел написать вторую часть «Альфонса» [см.: 117, с. 123, 26 прим.]. Грин заменил традиционную пантомиму перед каждым актом прологом, что, впрочем, отличается и от подхода Марло, у которого нет ни пантомимы, ни пролога [см.: 117, с. 123]. В пьесе «История Неистового Орландо» («The History of Orlando Furioso», около 1590) Грину особенно удался второстепенный образ черкесского князя Сакрипанта, «комической личности с ее глупым самодовольством, с ее ребяческим влечением к короне», в которой, сознавая специфику отношения Грина к Марло, Н.И.Стороженко усматривал «весьма прозрачную пародию на Тамерлана» [см.: 117, с. 130, 27 прим.]. Сравнивая почти одновременно появившиеся на сцене и сходные по сюжету пьесы Марло «Трагическая история доктора Фауста» и Грина «Монах Бэкон и монах Бэнгэй» («Friar Bacon and Friar Bungay», ок. 1590), Н.И.Стороженко критиковал последнего за то, что от него ускользнул глубокий смысл союза человека с дьяволом [см.: 117, с. 162 – 163]; тем не менее «ничтожная в психологическом и философском отношениях» [117, с. 163] пьеса Грина существенно превосходит пьесу Марло в отношении драматическом.

И Грин и Марло изначально примкнули к «народной школе» с характерным для нее языком, фантастическим колоритом и романтическими сюжетами, однако Марло остановил свой выбор исключительно на трагических описаниях, изменивших традиционные представления и преподавших первые опыты художественной трагедии с психологическим мотивированием действия и резко

очерченными характерами [см.: 117, с. 180 – 181]; Грин же, неспособный состязаться в этом с Марло, обратился к обработке любовных сюжетов в области романтической драмы. Изучив драматургическое наследие Марло и Грина в контексте предшествующих и современных им пьес, Н.И.Стороженко пришел к выводу, что все, сделанное Марло «по отношению к трагедии и драматической хронике», сделано Грином в области «романтической драмы», и что творчество обоих драматургов «составляет необходимую ступень в развитии старинного английского театра» [117, с. 182].

Александр Н. Веселовский в рецензии «Роберт Грин и его исследователи. Роберт Грин, его жизнь и произведения, критическое исследование Н.И.Стороженко. Москва, 1878», впервые напечатанной в №8 «Вестника Европы» за 1879 г. [128, с. 552 – 580], а затем включенной в собрание сочинений ученого [129, с. 274 – 308], подчеркнул недовольство самого Н.И.Стороженко своей книгой, обусловленное тем, что центр тяжести задачи изначально лежал не в предшественниках, а в самом Шекспире [см.: 129, с. 274 – 276]. По поводу сопоставленных Н.И.Стороженко «Трагической истории доктора Фауста» Марло и «Монаха Бэкона и монаха Бэнгэя» Грина Александр Н. Веселовский выразил особое мнение, сочтя завышенной оценку психологической глубины марловской драмы и констатировав схожесть и различие пьес со своих позиций: «...та и другая разработали для сцены народную легенду о чародее, с той разницей, что Марло поставил ее в центре драматического развития, для Грина она была сценическим аксессуаром: его герой – не Бэкон, а Маргарита и ее любовь» [129, с. 277]. Александр Н. Веселовский соглашался с признанием Н.И.Стороженко заслуг Грина в области романтической драмы [см.: 129, с. 279], но глубоко сомневался в правильности принятия литературоведом на веру содержания предсмертной исповеди английского автора [см.: 129, с. 292, 297, 302]; для рецензента остались недоказанными теория Н.И.Стороженко о влиянии на Марло и Грина доктрины Никколо Маккиавелли, а также утверждение им близких отношений драматургов [см.: 129, с. 302 – 305]. Более однозначной в своих положительных оценках была рецензия на книгу «Роберт Грин, его жизнь и произведения», написанная Алексеем Н. Веселовским и опубликованная в №3 «Критического обозрения» за 1879 г. [см.: 130, с. 14 – 18]; в этой рецензии, признавая огромные заслуги Н.И.Стороженко как исследователя шекспировской эпохи, Алексей Н. Веселовский отмечал, что его книги были раньше оценены в английских критических журналах, нежели в русской периодике.

Получив во второй половине 1880-х гг. предложение подготовить для «Всеобщей истории литературы», издававшейся под редакцией В.Ф.Корша и А.И.Кирпичникова, главу «Английская драма до смерти Шекспира», Н.И.Стороженко сделал опору в своей работе на собственные книги предшествующих лет, существенно расширив материал о сводных мистериях, моралите, интерлюдиях Джона Хейвуда, трагедии Томаса Нортон и Томаса Сэквилла «Горбодук, или Феррекс и Поррекс», стоявшей у истоков елизаветинской драмы, а также о творчестве Томаса Кида, Томаса Лоджа, Джорджа Пиля, Томаса Нэша и самого Шекспира. Уже высказанную ранее оценку Марло как «даровитейшего из предшественников Шекспира», сумевшего придать трагедии худо-

жественную организацию, Н.И.Стороженко дополнил суждениями о нем, как о «натуре страстной <...>, способной дерзнуть на многое» и при этом самой судьбой поставленной «в ряды протестующих элементов общества» [131, с. 521]. Изучение «рационалистических продуктов европейской мысли XVI в.» сделало Марло скептицистом, врагом предрассудков, научило публично высказывать свое мнение, относиться «критически и даже отрицательно ко многому тому, перед чем благоговела толпа», выступать со смелыми для своей эпохи заявлениями о том, что религия придумана попами, «чтоб эксплуатировать темную массу», что пророк Моисей был «фокусником и обманщиком», обязанным своей славой лишь тому, что ему довелось жить среди необразованного люда, и т. д. [см.: 131, с. 521 – 522]. В этой связи для Н.И.Стороженко особенно закономерны образы главных героев пьес Марло – титанических личностей с «превышающими обыкновенную человеческую норму» страстями, которые резко протестуют против действительности, в конечном итоге уступающей их могучей воле: таков Тамерлан, изначально обычный пастух, который, благодаря человеческим качествам, прежде всего, воле и честолюбию, «смело переступает тесный круг, очерченный вокруг него судьбой и рядом военных подвигов и всякого рода злодейств достигает власти над миром», таков Фауст, готовый ради получения знания, способного расширить человеческие возможности, отдать свою душу Мефистофелю, таков и Варава из «Мальтийского еврея», вступивший в единоборство с христианским миром и умирающий непобежденным, извергая проклятия [см.: 131, с. 522].

С самого начала примкнув к народной школе драматического искусства, Марло, по наблюдению Н.И.Стороженко, ставил целью преобразовать ее, заинтересовав зрителя не лишенным внутреннего единства чередованием кровавых и комических сцен, а «картинами падения царств и народов» [131, с. 523], поставленными на прочную психологическую основу, осмысленными внутренними мотивами. Такое осмысление не всегда точно (например, главный герой трагедии «Тамерлан Великий» в сценах, описывающих его отношения с Зенократой, напоминает уже не восточного деспота, а «провансальского трубадура, изливающего в поэтических стихах свои нежные и восторженные чувства» [131, с. 523]), однако при этом все же является «большим шагом вперед» [131, с. 523] в историческом развитии английской драмы, равно как и использование Марло белого стиха, давшего описанию «громадное преимущество в естественности, простоте, свободе» и попавшего «так сказать, в самую жилу», о чем можно судить по тому, что «в многих пьесах, иггранных после «Тамерлана» и первоначально написанных рифмованными стихами, рифма была заменена белым стихом» [131, с. 524]. Вместе с тем уже в «Тамерлане Великом» проявился основной, с точки зрения Н.И.Стороженко недостаток всех, за исключением «Эдуарда II», драматических сочинений Марло – отсутствие четкой прорисовки характеров персонажей, приводящее к тому, что «его герои скорее напоминают собой олицетворения известных страстей, чем живых людей» [131, с. 523]. В своем очерке Н.И.Стороженко также называл издания, являвшиеся основными источниками сведений при создании драматургом трагедии «Тамерлан Великий» – книгу Педро Мехии «Несколько разных уроков» («*Silva de varia lección*», 1540

или 1542), переведенную в 1571 г. на английский язык, и составленную на ее основе латинскую биографию Тамерлана «Жизнь Тамерлана Великого» («*Vita Magni Tamerlani*»), напечатанную анонимно во Флоренции в 1551 г. [см.: 131, с. 522].

Сюжет «Трагической истории доктора Фауста» Н.И.Стороженко считал «симпатичным фаустовской натуре самого автора», придавшего глубокий смысл «смутным порываниям средневекового чародея проникнуть в тайны природы», вызванным его «сознательным неудовлетворением средневековой наукой» [131, с. 524]. Объясняя успех пьесы интересами публики, которой, «по старой памяти, нравились сцены, где действовали дьяволы», Н.И.Стороженко усматривал в ней пренебрежение автора к самым драматургическим принципам и задачам, выразившееся, например, в фактическом отсутствии в произведении женских образов: «Единственная женщина, которую мы встречаем в драме Марло, – Елена Троянская, – не живой человек, но аллегория, тень, вызванная Фаустом по просьбе студентов. Внушив Фаусту высоко-поэтический монолог, она исчезает, чтобы уже более не появляться» [131, с. 528].

Появление «Эдуарда II», как и других исторических хроник елизаветинской эпохи, Н.И.Стороженко обуславливал «подъемом национального сознания, который охватил английское общество после поражения непобедимой Армады Филиппа II», резким усилением интереса англичан к отечественной истории, желанием «видеть на сцене блестящие подвиги предков, прославивших английское имя во всех концах мира» [131, с. 530]. Но и здесь Марло предстал с неожиданной стороны: если до «Эдуарда II» пьесы из национальной истории преимущественно представляли собой «разбитые на сцены и проникнутые патриотической тенденцией <...> хроники», авторы которых «не особенно хлопотали об их художественной обработке», то, начиная с него, художественное описание вышло на первый план, причем для сюжетов стали избираться и «печальные страницы английской истории», к числу которых относится и царствование Эдуарда II – «время внутренних усобиц, интриг, борьбы своекорыстных интересов, слабости правительства, словом, полнейшей деморализации общества» [131, с. 530].

Подробно останавливаясь на содержании пьесы Марло, охватывающей «все главные события несчастного царствования Эдуарда II» [131, с. 531], Н.И.Стороженко вновь, как и в «Предшественниках Шекспира», цитировал ее текст по хорошо известному фрагментарному переводу Н.В.Гербея, не преминув, впрочем, упомянуть и о позднейшем «полном переводе трагедии», который «принадлежит г-же Родиславской и помещен в журнале «Искусство» за 1885 г.» [131, с. 532]; в действительности же данный перевод печатался в №№56 – 62 «Искусства» за 1884 г., причем публикация не была завершена, оборвавшись после второй сцены пятого акта [см.: 132, с. 777 – 781, 789 – 795, 822 – 825, 840 – 846, 866 – 870, 891 – 897, 910 – 914]. В диссертации Н.Ю.Тэн-Чагай «Творческая и издательская деятельность Н.В.Гербея в контексте русско-английских литературных связей XIX века» данный перевод был ошибочно приписан В.И.Родиславскому [см.: 76, с. 111 – 112], в то время как в действительности принадлежал его близкой родственнице, вероятно, дочери, что под-

тверждается редакционной информацией в №56 «Искусства» за 1884 г.: «Рукопись перевода доставлена редакции «Искусства» нашим уважаемым сотрудником и писателем В.И.Родиславским. Перевод принадлежит перу еще начинающей писательницы, и нет сомнения, что он не чужд местами некоторых недостатков со стороны стихотворной, но вместе с тем он отличается добросовестной точностью и верностью подлиннику» [133, с. 782].

По мнению Н.И.Стороженко, обладая множеством достоинств, Марло, однако, «имел мало способности и вкуса к трезвому наблюдению над жизнью, к изучению ее реальных отношений», что вылилось в некоторую ирреальность характеров героев, преувеличению значения страсти в жизни человека, приданию ей колоссальных размеров, склонности к интерпретации фантастических сюжетов [см.: 131, с. 535]. Тем не менее за тот краткий период, который был определен ему судьбой для творчества (а это всего семь лет), он «поставил на сцену целый ряд произведений, которые как поэтическими, так и драматическими достоинствами указали истинную дорогу не только второстепенным драматургам, но и самому Шекспиру» [131, с. 535 – 536].

В книге Н.И.Стороженко «Опыты изучения Шекспира», изданной в 1902 г. к юбилею его научно-педагогической деятельности учениками и почитателями, были сведены воедино все шекспировские труды ученого, созданные на протяжении более чем трех десятилетий. В некоторых из работ можно встретить отдельные упоминания имени Марло в контексте развития елизаветинской драмы и творчества Шекспира. Так, относящаяся еще к 1869 г. статья «Шекспировская критика в Германии» содержит рассуждения о «пресловутой гармонии нравственного мира», которую передал «Шекспир, первородный сын второй половины XVI века, произведшего реальную философию Бэкона и «Фауста» Марло» [134, с. 45 – 46], и о странностях елизаветинской публики, с одинаковым успехом встречавшей и «представителей исторической трагедии» Джорджа Пиля, Марло и Шекспира, и «представителей <...> мещанской комедии» Бена Джонсона, Френсиса Бомонта и Джона Флетчера [134, с. 117]. В статье «Психология любви и ревности у Шекспира» Н.И.Стороженко доказывал юношескую веру Шекспира «в роковое предъизбрание двух сердец» известной цитатой из поэмы Марло «Геро и Леандр», вошедшей в шекспировскую комедию «Как вам это понравится» [134, с. 283]; в статье «Сонеты Шекспира в автобиографическом отношении», представлявшей собой речь, прочитанную на торжественном акте Московского университета 12 января 1900 г., исследователь отмечал факт недобросовестной деятельности книгоиздателя Уильяма Джаггарда, который в 1599 г. при подготовке сборника «Влюбленный пилигрим» («*Passionate Pilgrim*») приписал Шекспиру произведения нескольких его современников, в том числе и Кристофера Марло [см.: 134, с. 304]; наконец, в статье «Школьный Шекспир» осуждались составленные без должной квалификации шекспировские издания для юношества, в одном из которых, подготовленном П.Н.Полевым, «ученик мог прочесть небылицу в роде той, что Марло был убит на дуэли Бен-Джонсоном» [134, с. 394].

В том же 1902 г. к юбилею Н.И.Стороженко его учениками и почитателями был подготовлен и издан сборник «Под знаменем науки», открывавшийся

подготовленным М.Н.Розановым «Кратким очерком научно-литературной и общественной деятельности Н.И.Стороженка» [см.: 135, с. I – XXIX], излагавшим суть основных работ исследователя, в т. ч. книг «Предшественники Шекспира» [см.: 135, с. III – V] и «Роберт Грин, его жизнь и произведения» [см.: 135, с. V – VII], а также составленным Д.Д.Языковым «Библиографическим указателем к печатным трудам Н.И.Стороженка» [см.: 136, с. XXX – XXXV], включавшим данные обо всех публикациях ученого-литературоведа, среди которых и относящаяся к 1896 г. статья о Марло для «Энциклопедического словаря Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона» [см.: 137, с. 672 – 674], практически дословно повторявшая положения из работ прежних лет и дававшая оценивающую характеристику двум русским переводам из Марло: «...есть перевод «Фауста», сделанный Минаевым – слишком вольный <...>, и весьма удовлетворительный перевод «Эдуарда II», принадлежащий г-же Радиславской» [137, с. 673]. Также в сборник «Под знаменем науки» была включена статья Георга Брандеса (в переводе В.М.Спасской) «Различные стили в “Фаусте” Гете», в которой подчеркивалось косвенное знакомство И.-В.Гете с «Трагической историей доктора Фауста» Кристофера Марло, а также отмечалась «жажда знания» как одна из основных движущих страстей главного героя английской трагедии [см.: 138, с. 576].

В «Очерке истории западно-европейской литературы» Н.И.Стороженко, вышедшем первым изданием в 1908 г., уже после смерти ученого, а затем трижды переиздававшемся (в 1910, 1912 и 1916 гг.), материал о Марло основывался на выводах книги «Предшественники Шекспира», переданных в предельно сжатом и обобщенном виде. Марло, ставший уже в «Тамерлане Великом» реформатором английской драмы в области ее содержания (привнесение психологической основы в описания, акцентировка характера главного героя как содержательного центра) и формы (белый стих), по мнению Н.И.Стороженко, раскрыл себя в ином качестве в «Трагической истории доктора Фауста», имевшей достоинства «более лирические, нежели драматические», причем достигавшей в лирических описаниях «неслыханного тогда совершенства» [139, с. 172]. При характеристике образа Вараввы из «Мальтийского еврея» Н.И.Стороженко провел неожиданную аналогию со Скупым рыцарем из одноименного произведения А.С.Пушкина, – оба любят деньги, «главным образом, потому, что обладание ими возвышает их в собственных глазах», позволяет наслаждаться собственным могуществом, способностью повелевать теми, кто «в случае нужды придут <...> на поклон» [139, с. 172]. Представляя «Эдуарда II», исследователь напоминал об эффектных драматических положениях и мастерски очерченных образах этого произведения, ставшего первым опытом превращения драматической хроники «в драму с эффектными драматическими положениями и мастерски очерченными характерами», после чего призывал «преклониться перед силою и оригинальностью <...> гения» Марло [см.: 139, с. 173].

Смерть Н.И.Стороженко, последовавшая в 1906 г., по сути стала концом целой эпохи в российском шекспироведении. В числе некрологов, увидевших свет в те дни, следует особо назвать один – написанный поэтом Андреем Белым

и напечатанный на страницах символистских «Весов» [см.: 140, с. 67 – 68]. А.Белый не ставил перед собой задачи осмыслить путь, пройденный ученым, оценить его главные научные достижения, предпочитая говорить о Н.И.Стороженко как о человеке, выделяя те личностные качества, которые позволили достичь ему столь непреерекаемого авторитета: «Николай Ильич был редчайшим явлением: *он был истинным гуманистом*. Он был головой выше своих учеников. Он это сознавал. Со своим тихим, *человеческим* взором, с ясностью души своей девственной, одиноким казался он мне, хотя почитатели и друзья окружали его всю жизнь. <...>. До сих пор с умилением вспоминаю образ покойного профессора, обращенный к нам, детям, добродушный, шутливо сказочный. Позднее меня пленяла атмосфера очищенного благородства, окружавшая покойного, – пленяло и благоговейное уважение к человеческой личности, и рыцарское отношение к женщине. Позднее я заходил к Н.И. в его классические воскресные утра. Тут я научился ценить его знания, ум и сердце. Людей самого разнообразного направления неодолимо тянуло к Н.И., и всех он встречал с тихой, любовной простотой. Такой он был всегда» [140, с. 68]. В авторских комментариях к книге А.Белого «Символизм», составленной из статей 1902 – 1909 гг. и впервые выпущенной в 1910 г. издательством московских символистов «Мусагет», исследования Н.И.Стороженко «Предшественники Шекспира. Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елисаветы. Том 1. Лилли и Марло» и «Роберт Грин, его жизнь и произведения» были названы в числе пособий «для изучения историко-литературных памятников» [см.: 141, с. 437 – 438].

В автобиографическом очерке К.Д.Бальмонта «На заре», впервые напечатанном в алма-атинском журнале «Простор» в 1967 г. с предисловием А.И.Дейча [142, с. 84 – 86], а затем неоднократно включавшемся в сборники избранных произведений писателя [см., например: 143, с. 501 – 506], Н.И.Стороженко характеризовался как человек, являвшийся для раннего Бальмонта единственной «нравственной опорой»: «Стороженко <...> гостеприимно принимал меня и руководил моими изучениями истории европейских литератур <...>. Стороженко, к которому чувства мои – сыновняя любовь и привязанность, ибо он поистине спас меня от голода и, как отец сыну, бросил верный мост, выхлопотал для меня у К.Т.Солдатенкова заказ перевести «Историю скандинавской литературы» Горна-Швейцера и, несколько позднее, двухтомник «История итальянской литературы» Гаспари» [143, с. 504]. Как видим, Н.И.Стороженко оставил о себе добрую память не только как исследователь творчества Шекспира, его предшественников и современников, но и как чуткий ценитель большой поэзии, на раннем этапе активно поддерживавший будущих прославленных творцов Серебряного века.

*Кристофер Марло в исследовании В.В.Чуйко «Шекспир, его жизнь
и произведения»*

В.В.Чуйко неоднократно упоминал о Марло в своем исследовании «Шекспир, его жизнь и произведения», опубликованном в 1889 г. [см.: 144], особен-

но указывая на его заслуги в расширении «рамки драматического выражения» посредством отказа от рифмованного куплета, замены его белым стихом, отличавшимся от стиха традиционного, «музыкального», в котором мысль заканчивается вместе со строфой, только отсутствием рифмы; то же можно видеть и у раннего Шекспира, который только в зрелом творчестве заместил «музыкальный» стих стихом «чисто драматическим», в котором мысль может быть продолжена из строфы в строфу, а сама стиховая форма по необходимости нарушается посредством удлинения неударным слогом [см.: 144, с. 23]. Марло, несомненно, сильно влиял на творчество Шекспира, что неоднократно отмечалось В.В.Чуйко, наблюдающим у великого драматурга «soncetti, игру слов, эвфуизм, классические сравнения во вкусе Марло» [144, с. 24]; стремление следовать за манерой Марло при создании хроник «из эпохи войн белой и красной роз», сочетавшееся, впрочем, с поисками «более спокойного тона» и «таких драматических положений, эффект которых не был бы основан на убийстве и крови» [144, с. 26, 235]; заимствование из «Мальтийского еврея» типа Шейлока, который преобразуется до неузнаваемости, вызывая в отдельных местах даже симпатию [см.: 144, с. 27]; тенденции «Мальтийского еврея» как пьесы, построенной на «чувстве ненависти и мести» в «Тите Андронике» и «Гамлете» [см.: 144, с. 151]. Согласно В.В.Чуйко, Марло лишь наполовину справился с трудными драматургическими задачами своего времени, поскольку в полной мере это оказалось подвластно только «гению необыкновенной силы», такому, как Шекспир [см.: 144, с. 172].

Не сомневаясь в принадлежности исторической хроники «Генрих VI» перу еще неопытного Шекспира, допускавшего промахи, не возможные в тот момент для таких опытных литераторов, как Марло и Грин [см.: 144, с. 181 – 182], первый из которых стоял у истоков жанра исторической хроники и может восприниматься как «истинный отец этого рода драматических представлений» [144, с. 274], В.В.Чуйко вместе с тем признавал и очевидные находки начинавшего драматурга, в частности, в трактовке образа Генриха VI, хотя и созданного под влиянием «Эдуарда II» Марло, но несравнимо более глубокого: «Марло только указал двумя-тремя общими чертами на состояние души обессиленной и уставшей от борьбы, между тем как Шекспир схватывает все мельчайшие нюансы чувства своим могучим психическим анализом» [144, с. 187]. Отметив, что некоторые эпизоды «Ричарда III» написаны «совершенно в лирико-драматическом стиле Марло», В.В.Чуйко остановился и на конкретном примере – олицетворении в характере главного героя одной, но предельно значимой черты, во многом аккумулировавшей в себе весь образ: «Подобно тому, как Марло в Тамерлане олицетворяет честолюбие, в Фаусте – неудержимое стремление к власти и желание проникнуть в тайны природы, в Барабасе <Варавве> («The Jew of Malta») – к богатству и кровожадность, – так Шекспир в «Ричарде III» олицетворяет честолюбие и всем остальным жертвует, в большей или меньшей степени, ради одной лишь центральной фигуры своего героя» [144, с. 276]. Интересными также представляются суждения В.В.Чуйко о марловских традициях в «шекспировском» «Эдуарде III», в реальности – анонимной пьесе, которая в настоящее время большинством исследователей уже не атрибутиру-

ется Шекспиру, а в отдельных случаях даже приписывается перу Кристофера Марло [см.: 144, с. 274]. Исследователь приходит к выводу, что если в пьесах Марло, ищущего трагический элемент в истории, «драматический характер центральной личности выступает на первый план и заслоняет собой историческое значение событий», то в исторических хрониках Шекспира (за исключением написанного под влиянием Марло «Ричарда III»), напротив, «с необыкновенной яркостью выступает значение и важность исторического события», делается попытка «выяснить последовательный ход событий и значение их для будущего» [144, с. 274 – 275].

Размышляя о символическом подтексте шекспировской «Бури», В.В.Чуйко придерживался того мнения, что рассказанная Просперо история острова является точной историей английского театра елизаветинского времени с его обидами, противоречиями, нападками завистников; есть в этом театре и место для Марло с его «нестройными ранними драмами» [144, с. 532] – он воссоздан в образе уродливого раба Калибана: «Шекспир явился на остров этого театра, который оказался во власти страшного, дикого гения, Калибана (Марло) – существа уродливого, с преступным воображением. При всей своей уродливости, этот Калибан английского театра – настоящий сын природы; этот демон, раб порока – в то же время вдохновенный певец, выражающий истинно-поэтически порок и преступление. Вот почему Шекспир не отрекается от него и знает ему цену. “А эта тварь, рожденная во тьме, принадлежит, я признаюсь вам, мне”, – говорит он о нем в “Буре”. Вступая во владение этим варварским театром, он услышал, однако, умоляющий голос заключенного духа, который просился на свободу, – чудесного английского гения. Шекспир освободил его из заключения и с его помощью облагородил этот дикий театр» [144, с. 538 – 539].

Влияние Марло В.В.Чуйко видел также в долгое время приписывавшейся Шекспиру анонимной «Йоркширской трагедии», реалистическая основа которой «совершенно не гармонировала с шекспировским творчеством, шла вразрез с его художественным идеалом» [144, с. 36], однако вполне соответствовала духу марловских трагедий, в особенности, в изображении неистовств, эмоциональных порывов. К тому же Марло, как и автор «Йоркширской трагедии», был чуток к изображению современных событий в контексте исторического процесса, что вылилось, в частности, в создание пьесы «Парижская резня», осмысливавшей тему недавней на тот момент Варфоломеевской ночи [см.: 144, с. 139].

Особое внимание В.В.Чуйко привлекали взаимоотношения Марло и Роберта Грина. В частности, он упоминал об известных обстоятельствах неприятия Марло раннего творчества своего современника [см.: 144, с. 33] и создания Робертом Грином предсмертного памфлета с призывом к Марло, Томасу Нэш и Джорджу Пилю навсегда бросить неблагоприятное драматургическое ремесло, расцениваемым исследователем как опасение в связи с появлением нового серьезного соперника – Шекспира [см.: 144, с. 33]; рассуждал об обвинениях Марло в атеизме, брошенных умиравшим Грином, в связи с чем приводил отзыв Генри Четтля [см.: 144, с. 164]. В.В.Чуйко усматривал подражание Грина Марло, отмечая, что «его “Бешенный Роланд” и “Бэкон” точно скопированы с “Тамерлана” и с “Фауста”»: в первом из произведений, воспроизводя «движе-

ние, разнообразие и трагическую мощь “Тамерлана”», Роберт Грин настолько насыщал описание сценами «любви и ревности, убийств и сражений», что в конце концов притуплял чувства зрителя; во втором же, поставив в центр событий «сверхъестественный элемент», Грин ослаблял значимые для марловского Фауста мотивы «смутных желаний, неудовлетворенных стремлений», превращая полного душевных исканий героя в «простого мага-волшебника» [144, с. 149 – 150]. Признавая Роберта Грина «бледным отголоском Лилли и Марло», В.В.Чуйко делал и ряд попутных замечаний, позволявших увидеть подражания Марло и в «Испанской трагедии» «талантливейшего» Томаса Кида, и в драме «Раны гражданской войны, или Марий и Сулла» Томаса Лоджа, где автор «проливает кровь и декламирует на манер Марло» [144, с. 150].

Опираясь на книгу Н.И.Стороженко «Роберт Грин, его жизнь и произведения», В.В.Чуйко рассуждал о кружке драматических писателей – вольнодумцев и атеистов (Р.Грин, Т.Нэш, Т.Лодж, Дж.Пиль, К.Марло), во главе которого он ставил Р.Грина, отводя Марло роль «инициатора в рационализме» [144, с. 155] и предполагая, что их общим наставником был либо Ф.Кэтт, либо Н. Макиавелли. В.В.Чуйко считал, что ни Грина, ни Марло нельзя назвать «цельными» представителями английского Возрождения, в полной мере отразившими «общее направление века», поскольку их мыслями владел религиозный скептицизм, свойственный «умам не особенно глубоким <...> или же таким, которые вечно находились под господством и давлением страстного темперамента (как, напр., Марло)» [144, с. 159]. В отличие от предшественников Шекспир, некоторое время посещавший упомянутый кружок, общавшийся там с «очень талантливым» Грином и «почти гениальным» Марло, «никогда не занимался антирелигиозным прозелитством», ища «более широкого, обобщающего воззрения, в котором все противоречия теоретических начал сливались бы в общем синтезе» [144, с. 160].

При рассмотрении вопроса о плагиате и переделках, ставших распространенным явлением в английской литературе конца XVI – начала XVII в., В.В.Чуйко упоминал, в числе прочих, и «Трагическую историю доктора Фауста» Марло, как пьесу, подвергнутую прибавлениям [см.: 144, с. 162], говорил о «пиратстве» составителя «Влюбленного пилигрима» Уильяма Джаггарда, благодаря которому в 1599 г. Шекспир и Марло соседствовали на страницах одной книги [см.: 144, с. 200].

В исследовании В.В.Чуйко была подчеркнута преемственность творчества Дж.Мильтона, прежде всего, его «Потерянного рая», по отношению к драматическому наследию Марло и Джона Вебстера: «Выделите из “Потерянного рая” Мильтона его несговорчивый прямолинейный пуританизм, и вы увидите там то же подавленное клокотание страсти, тот же мрачный оттенок воображения и фантазии, что и у Марло или Вэбстера» [144, с. 141]. К тому же, предлагая разделение всех английских драматургов на две противоборствующие школы – классическую и народную, в зависимости от преобладающего начала в творчестве, В.В.Чуйко относил и Мильтона, и Марло, и Джона Вебстера, и самого Шекспира к одной школе – народной, тогда как в другом лагере оказывались Бен Джонсон, Френсис Бомонт и Джон Флетчер, Роберт Дэвенпорт, Уильям

Картрайт и др. [см.: 144, с. 142]. Другим писателем, соотносимым в работе В.В.Чуйко с Кристофером Марло, «человеком с революционным строем мысли» [144, с. 148], был немецкий драматург Ф.-М.Клингер, предтеча «Бури и натиска», молодых И.-В.Гете и Ф.Шиллера: «Марло напоминает Клингера, не сущностью, конечно, натуры, а тою ролью, которую ему суждено было играть в истории английской драмы» [144, с. 148].

В.В.Чуйко проводил параллель между переходной эпохой в английском театре, представителем которой был Кристофер Марло, и «школой неистовств», главенствовавшей во французской литературе 1820 – 1830-х гг. во многом благодаря первым произведениям В.Гюго: «Только те романы и читались <во Франции>, в которых были убийства, преступления и всякого рода ужасы. То же было и в Англии в эпоху Марло; он первый создал этот род драмы и сразу овладел симпатиями публики; по необходимости все последующие драматурги, если хотели иметь успех, должны были писать в этом роде, до тех пор пока самая школа не выдохлась и вкусы публики не изменились» [144, с. 168]. В дальнейшем автор книги противопоставлял творческие подходы Марло и Гюго с одной стороны и Шекспира с другой, отдавая очевидное предпочтение именно шекспировским представлениям: «Вместо того, чтобы еще юношей бросить в мир какое-нибудь произведение, не имеющее прецедентов, как делали Марло и Виктор Гюго, и тем самым занять положение главы школы бунтовщиков против рутины, Шекспир начал если не робко, то осторожно, как бы пробуя свои силы, и вместо того, чтобы создавать мир *argioi*, он внимательно изучал его» [144, с. 212].

В исследовании «Шекспир, его жизнь и произведения», а также в подготовленной В.В.Чуйко на материалах исследования статье «Был или не был Шекспир? (Из истории литературных парадоксов)» [145, с. 59 – 90] Марло был упомянут в связи с сонетом Бена Джонсона, обращенным к Шекспиру как поэту, несомненно, превосходящему современников, в т. ч. и «могучего порывистого Марло» [см.: 144, с. 610; 145, с. 70]; также при сопоставлении текстов Ф.Бэкона и Шекспира опровергалась принадлежность английских пословиц, выражений и фраз в бэконовском «Промусе» («*The Promus of Formularies and Elegancies*», 1594) и шекспировских пьесах исключительно Ф.Бэкону, поскольку они широко использовались в более ранних произведениях Джона Лилли, Кристофера Марло, Джорджа Пиля, Томаса Кида, Бена Джонсона [см.: 144, с. 626; 145, с. 86].

Публикация книги В.В.Чуйко вызвала появление рецензии Н.И.Стороженко «Дилетантизм в шекспировской критике», в которой исследование было охарактеризовано как компиляция, хотя и добросовестная, обстоятельная, не лишенная оригинального критического взгляда, но в целом характеризующая несистемностью, отсутствием четкого плана в изложении материала и наличием множества фактографических ошибок, неточностей и противоречий [см.: 146, с. 26 – 44; ответ В.В.Чуйко на замечания Н.И.Стороженко см.: 147, с. 2 – 3].

Публикации о Кристофере Марло в «Русском вестнике», «Искусстве» и «Вестнике Европы». – Марло на страницах историй всемирной литературы отечественных авторов (В.Р.Зотов, М.Г.Лишин). – Марло в изданиях 1890-х гг. – «Трагическая история доктора Фауста» Кристофера Марло в оценках исследователей творчества И.-В.Гете (А.А.Шахов, А.Бельшовский)

Н.Шаховской в статье «Фауст на английской сцене. Марло», напечатанной в журнале «Русский вестник» в феврале 1881 г., отметил, что «Марло является первым писателем, подвергшим легенду о Фаусте драматической обработке» [148, с. 755], после чего попытался опровергнуть устоявшееся мнение об использовании драматургом английского перевода немецкой народной книги, увидевшего свет, по его словам, только в 1590 г. (в действительности – год первого издания неизвестен), тогда как «Трагическая история доктора Фауста» уже появилась на сцене в 1588 г., созданная с опорой на устный рассказ о Фаусте «двух знаменитых в то время английских актеров Попа и Брайна, странствовавших по большим германским дворам и возвратившихся в Лондон в 1587 году» [148, с. 754]. При этом автор статьи констатировал близость истории Фауста в изложении Марло к немецкому оригиналу народной книги, не получавшую никакого объяснения: «...он весьма мало отступил от народной книги и даже свою драму ведет в той же последовательности, в какой сказание изложено в Volkbuch Шписа» [148, с. 756].

Ссылаясь на работы Н.И.Стороженко, Н.Шаховской характеризовал автора «Трагической истории доктора Фауста» как человека «в высшей степени увлекающегося и пережившего сильную внутреннюю борьбу», которая привела его к скептицизму, сторонника «крайних рационалистических мнений», проповедовавшего свои убеждения и письменно и устно [см.: 148, с. 755], а также усматривал общность в личностях самого Марло и его героя, «пытливого вольнодумца» Фауста: «Как сам много переживший и перечувствовавший, он <Марло> сумел глубже войти в личность Фауста, и многому, что в народной книге носит чисто случайный характер, он придал глубокий смысл и значение» [148, с. 756].

Осуществляя разбор драмы в сопоставлении с народной книгой, автор статьи цитировал полный стихотворный перевод Д.Д.Минаева, использовал помещенный в антологии «Английские поэты в биографиях и образцах» фрагментарный перевод М.Л.Михайлова, а также приводил прозаический монолог, переведенный Н.И.Стороженко для «Предшественников Шекспира». Внимание Н.Шаховского привлекали причины стремления марловского Фауста к магии – «неудовлетворенность схоластическою наукой и жажда власти» [148, с. 759], находящиеся в теснейшей взаимосвязи друг с другом, – в первом случае он ищет «удовлетворение своей пытливости», во втором – пытается «обрести реальную силу над миром» [148, с. 761]. Вслед за психологически насыщенными монологами первых сцен, характеризующими ту «трагическую высоту», на которую Марло «поднялся вспышкой своего гения» [148, с. 764], критик видит «невыдержанность и поспешность», проступающие особенно ярко «начиная с третьего акта и до заключительной сцены» [148, с. 761 – 762] и существенно

препятствующие целостности впечатления, наряду с включением в текст множества вставных сцен, в которых действуют «второстепенные лица, пробавляющиеся остроумиями, выходками и проказами» [148, с. 762].

Фауст Марло не боится ада и его вечных мук, вследствие чего вовсе не заботится о своей загробной жизни, выдвигая на первый план «мечту о предстоящем всезнании и могуществе над миром», причем знание и могущество, будучи обретенными ценою собственной души, становятся в его понимании «еще более привлекательными и заманчивыми» [148, с. 764]. Однако постепенно, в полном соответствии с духом народной книги о Фаусте, жажда могущества и власти «вырождается в жажду чувственных наслаждений», а сам Фауст превращается «в простого сластолюбца и проказника» [148, с. 770]; в конечном итоге – «перед нами совершенно другой человек, а не тот Фауст, которого мы слушали в первом действии драмы» [148, с. 771]. И только в «неподражаемом» финальном монологе можно вновь увидеть прежнего Фауста, воссозданного очередной «вспышкой» марловского гения – его «титаническую, необыкновенную личность», на долю которой достались «необыкновенные, нечеловеческие терзания» [148, с. 778], осуждение за вольнодумство и неверие. Другой персонаж трагедии Марло – Мефистофель – представлен, по наблюдению Н.Шаховского, «почти без изменения» в сравнении с немецкой народной книгой и является «обыкновенным типом дьявола, как выработался в представлении благочестивых людей того времени» [148, с. 780].

В №56 еженедельного журнала «Искусство» за 1884 г. была опубликована редакционная статья «Несколько слов о Марлоу», претендовавшая на объективную оценку английского драматурга, слывшего за атеиста и, подобно его герою Фаусту, за жертву дьявола [см.: 133, с. 781]. Уже в «Тамерлане Великом» Марло со свойственной ему смелостью «дал волю своей дикой натуре наперекор более тихому, спокойному течению, принятому английскою драмой до него», однако «необыкновенная напыщенность длинных речей» не способствовала совершенствованию елизаветинской сцены, лишила драматический диалог естественности, да и в самой композиции, представленной описаниями «многочисленных теснящихся <...> друг за другом событий», чувствовалось отсутствие органического единства, внимание к историческому сюжету без заботы о «художественной группировке» материала [133, с. 781]. В «Мальтийском еврее» драматург «не проник в сущность трагедии», в результате чего описание ужасных событий «только крайне поверхностно возбуждает наше участие», а сам образ главного героя Вараввы, при всей «энергии характера», оказывается представленным «в слишком резких чертах»; «Трагическая история доктора Фауста» Марло, имея «наибольшее значение для оценки его гения», тем не менее «не может считаться лучшею» из пьес, поскольку, несмотря на господство «высокого стиля, могучего пафоса речи и глубины мысли» английский автор не исчерпал идею Фауста в том смысле, как это сделал столетия спустя И.-В.Гете, а лишь явился предтечей его великой книги [133, с. 781].

Выше других пьес Марло анонимный автор «Искусства» ставил историческую хронику «Эдуард II», в которой впервые можно видеть то «напряженное концентрирование событий во времени и в пространстве», которое позднее ста-

нет одним из достоинств шекспировского творчества, обретенных не без влияния драматурга-предшественника, что подтверждается, в частности, соотношением фрагмента «Эдуарда II» Марло и «Ричарда II» Шекспира, где король, «то властный и гневный, то слабый, уступчивый и унижающийся, вынужден, наконец, отречься» [133, с. 781]. При этом анонимный автор не считал возможным воспринимать Марло как несостоявшегося соперника Шекспира, ибо, «односторонний в своем мировоззрении», драматург и в своих трагедиях был склонен только к отделке «черных теней», не позволявшей создаваемым им характерам достичь «истинной пластичности»; видя только мрачную сторону событий, Марло не признавал их «глубоко затаенного общечеловеческого значения», и в результате страстным характерам его героев не доставало «тех спокойных моментов», когда они могли бы «бросить взгляд на сферу общечеловеческую», чтобы затем лучше понять побудительные причины тех или иных действий [133, с. 782].

Общие характеристики Кристофера Марло и его творчества можно встретить на страницах историй всемирной литературы, подготовленных в начале 1880-х гг. В.Р.Зотовым и М.Г.Лишиным. Так, В.Р.Зотов в 1882 г. отмечал превосходство Марло над его современниками по энергии и силе таланта: «Это была энергическая натура, человек страстный в поэзии и в жизни <...>. Пылкая фантазия поэта рисовала колоссальные характеры, возбуждала сильные страсти, уничтожавшие друг друга в бешеном столкновении» [149, с. 379]. Согласно В.Р.Зотову, Марло, в пьесах которого можно видеть «хаотичную смесь страстей, дикие инстинкты природы, пафос языка», было трудно удерживаться в общепринятых границах; его основным недостатком стала нехватка «примирительного и возвышенного начала» в трагизме, его характеры нередко переходили в «чудовищные образы», а его «энергический слог вырождался <...> в высокопарную и напыщенную риторику» [149, с. 379]. Характеризуя сюжеты произведений Марло, критик отмечал, что они либо представляют историческое событие («Тамерлан Великий», «Парижская резня», «Эдуард II»), либо изобилуют демоническими страстями («Мальтийский еврей», «Трагическая история доктора Фауста»). Именно «Фауст», «несмотря на опасное соперничество Гете», представлялся В.Р.Зотову наивысшим достижением английского драматурга, где отчетливо проявилось его стремление «к той полноте и разнообразию, которыми блещут драмы Шекспира» [149, с. 380]. В отличие от В.Р.Зотова, М.Г.Лишин в своем «Курсе всеобщей литературы», также опубликованном в 1882 г., ограничился упоминанием о Марло как о «талантливом писателе», чьи произведения, наряду с сочинениями Роберта Грина и Джона Хейвуда, обогащали репертуар постоянных театров и сцен Лондона второй половины XVI в. [150, с. 109].

Следует отметить, что в те же годы появились анализ немецкой народной легенды о докторе Фаусте в статьях Н.Шаховского «Легенда и первая народная книга о Фаусте» (1880) [см.: 151, с. 369 – 401; отд. изд.: 152], М.С.Корелина «Западная легенда о докторе Фаусте. Опыт исторического исследования» (1882) [см.: 153, с. 263 – 294, 699 – 734] и очерк М.Я.Фришмут (за подписью *М.Ф-т*) «Тип Фауста в мировой литературе» (1887) [см.: 154; переизд. см.: 155,

с. 1 – 140], посвященный особенностям восприятия знаменитого образа поэтами, прозаиками и драматургами разных стран и эпох, в т. ч. и Кристофером Марло, «даровитейшим предшественником Шекспира», «человеком мрачного характера и разнузданных нравов», «мятежником по принципам и по жизни», явившимся «лучшим представителем эпохи Возрождения в Англии, когда прирожденная грубость нравов смешалась с внешними формами классического образования, но не слилась с ними» [154, с. 112]. Отмечая, что за интерпретацию народной легенды о Фаусте традиционно брались поэты, которые «по натуре своей сильнее отразили в себе болезненное напряжение своего времени» [154, с. 109], М.Я.Фришмут подчеркивала осознание Кристофером Марло обширных возможностей фаустовского сюжета, не завершившееся, вместе с тем, ни освобождением драмы от «эпического элемента», ни выделением «элемента анекдотического и шутливого» [154, с. 113]. С одной стороны, Фауст у Марло «жаждет власти и отдает душу дьяволу, чтобы пользоваться ею», но с другой – подобен первобытному человеку, что «живет в настоящем, в погоне за наслаждениями, стремится к бездне и только на краю пропасти приходит в себя» [154, с. 113 – 114]. Среди особенностей марловской трагедии М.Я.Фришмут называла «быстрые переходы от одного чувства к другому, противоположному», «наивную положительность, с которой Фауст каждый раз провозглашал торжество над собой нового решения» [154, с. 116], наконец, отражение «враждебно-насмешливого отношения к римской курии протестантской Англии того времени» [154, с. 117].

Исследовательница обстоятельно характеризовала специфику образа Мефистофеля, который в «Трагической истории доктора Фауста» «совершенно уклонялся от народной концепции дьявола», наполнялся грустью, раскаянием и даже величием, свойственными в дальнейшем «подобным типам у Байрона» [154, с. 119]. Признавая, что «у Марло устами Мефистофеля говорит сам автор», М.Я.Фришмут сообщала об отсутствии в этом образе отталкивающих черт, таких как ироническое отрицание, коварная злоба, утверждала в качестве основной особенности построения драмы Марло акцент «на сопоставлении временного и вечного, на недостаточности, скудости того, что дают знание, богатство и власть», а также на мотиве власти, ставшем впоследствии «пружинной» во второй части гетевского «Фауста» [см.: 154, с. 119]. Вместе с тем проведение параллели между марловским Фаустом и Манфредом из одноименной поэмы Дж.-Г.Байрона представлялось исследовательнице не совсем оправданным, поскольку в драме Марло «не было ни гордыни, ни безотрадности, ни отвлеченности мысли Манфреда» [154, с. 96]. В целом М.Я.Фришмут не высказывала особой симпатии марловской трактовке народной истории о Фаусте, называя «Трагическую историю доктора Фауста» «грубым произведением» [154, с. 104], которое, к тому же, подобно роману Ф.-М.Клингера «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» («Faust's Leben, Taten und Höllenfahrt», 1791) и незаконченной прозаической драме Ф.Мюллера «Жизнь и смерть доктора Фауста» («Doktor Fausts Leben und Tod», 1778), уклонилось от спиритуализма, лежавшего в основе старинной немецкой легенды [см.: 154, с. 99].

В анонимном предисловии к отдельному изданию осуществленного в 1882 г. М.Н.Шелгуновым перевода «Мальтийского еврея» (опубликован под названием «Мальтийский жид») с опорой на труды западноевропейских исследователей – прежде всего, Ипполита Тэна – была дана общая оценка трагедий Марло как полных «мрачной и дикой страстности, говорящей о громадном таланте, почти о гениальности их автора» [156, с. III], после чего произведения английского драматурга получали краткие, но целостные характеристики. Так, в «Тамерлане Великом» особо отмечались «изображение безумной гордости, слепой и убийственной ярости, прошедшей через целый ряд разрушений и вооружающейся против самого неба», а также избыток дикой, неукротимой силы, способной породить «могучий громовой стих, <...> изобилие резни и убийств, <...> роскошь великолепных образов и слишком ярких красок, <...> радость демонических страстей, <...> отвагу безбожия» [156, с. IV]. Оценивая «Трагическую историю доктора Фауста» как «величайшее» произведение Марло, анонимный критик акцентировал стремление марловского Фауста к чувственным наслаждениям: «Фауст Марло – не философский символ, не отвлеченная идея, как у Гете, а живой первобытный человек, раб своих страстей, полный грешных желаний, живущий настоящей минутой, стремящийся заведомо в бездну» [156, с. V]. Усматривая в «Мальтийском жиде» меньшую, в сравнении с ранними трагедиями Марло, напыщенность, а также отчетливые комические элементы, проявившиеся в одной из сцен, автор предисловия отдельно останавливался на «изумительном образе жида Вараввы, одичавшего от ненависти, разорвавшего свою связь с человечеством за то, что христиане обращались с ним, как с диким зверем», и, в конечном итоге, ставшего тем самым диким зверем, избавившим свое сердце «от жалоб и любви» и смеявшимся над слезами христиан [см.: 156, с. V – VI]. Признавая, что «Парижская резня» представляет «мало драматического интереса», критик вместе с тем указывал на «гениальные способности» Марло, проявившиеся в характеристике героев и, особенно, в создании «великолепной фигуры герцога Гиза» [156, с. VI]. В «Эдуарде II» преобладание «неожиданных кровавых сцен», представляющих «разнузданных, диких, первобытных людей, сталкивающихся между собою на каждом шагу, не рассуждающих, но прямо убивающих друг друга» [156, с. VI], сочеталось с некоторым однообразием, растянутостью, а также наличием значительного числа мест, «не совсем удобных для нашего времени» [156, с. VII]. Обосновывая выбор переводчиком М.Н.Шелгуновым именно «Мальтийского еврея» из общего числа в большинстве своем еще не переведенных пьес Марло, автор предисловия отмечал, что, помимо оригинальности, способности заинтересовать читателя, именно это произведение позволяет проследить, «насколько Шекспир в концепции пьес, в тонкости изображения характеров ушел вперед после Марло, несмотря даже на то, что тип еврея создан Марло и повторен Шекспиром» [156, с. VII].

Н.И.Кареев в книге «Литературная эволюция на Западе» (1886), размышляя о триумфе английской драмы в последней четверти XVI в., отмечал и заслуги Марло, который, совместно с Томасом Кидом, Томасом Лоджем, Джорджем Пилем, Робертом Грином, выведя драму из народного театра, привив к национальной традиции влияния, «шедшие со стороны классиков, итальянцев, анг-

лийской поэзии века и литературных вкусов эпохи», сделал из нее к концу века «центр поэтического творчества Англии», что стало «победой национального направления над подражательным, победой, сделавшей возможным появление Шекспира <...> с его многочисленными современниками и последователями в области драмы» [157, с. 251]. Причем Н.И.Кареев ассоциирует целый этап развития английской драмы именно с Марло, выдвигая его из числа всех предшественников Шекспира как наиболее значимую, определяющую фигуру, во многом подготовившую шекспировскую эпоху: «По отношению к английской культурно-социальной среде конца XVI в. вообще и к национальной драме англичан в частности было, конечно, чистою случайностью, что природа дала им такую богато одаренную, разносторонне восприимчивую, гениально-оригинальную личность <Шекспира>, без которой английская драма не ушла бы дальше *Марло*» [157, с. 255].

Имя Марло можно встретить в изданиях 1890-х гг., в частности, в книге С.А.Варшера «Английский театр времен Шекспира» (1896), включавшей в себя две лекции, прочитанные автором в Политехническом музее в 1886 – 1887 гг., в одной из которых – «Литературный противник Шекспира (Страница из истории английского театра времен Елизаветы)» – была проведена мысль, что «народный театр, руководимый Марло, Грином и Шекспиром, <...> разъединил пресловутые три единства, отбросил тягость теоретических правил и разом шагнул до крайних пределов свободы и фантазии» [158, с. 24]. В Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке хранится цензурный экземпляр книги «Шейлок. Еврей венецианский (Венецианский купец). Драматическое представление в 5-ти действиях. Перевод Г.К. из В.Шекспира с добавлением 4-х монологов по Х.Марло, соч. С.Н.Никольского» ([1896]), включающей прозаический перевод с рукописными вставками из стихотворного перевода и при этом не содержащей означенных в заглавии монологов из Кристофера Марло [см.: 159; также об этой кн.: 160, с. 60]. В посвященной Бену Джонсону главе книги «Всемирные сатирики и юмористы в характеристиках и образцах», вышедшей в 1900 г., также нашлось место для Марло, который вместе с Джоном Лилли и Шекспиром назван драматургом, способствовавшим развитию старинного английского театра [см.: 161, с. 271].

В книге В.Н.Перетца «Кукольный театр на Руси» (1895) отмечалось, что народная история Фауста послужила в Европе сюжетом огромного количества литературных произведений и, после господства в XVII в. на настоящей сцене, «переработка английской драмы Марло <...> перешла и на кукольный театр, из которого Гете и заимствовал сюжет своей бессмертной драмы» [162, с. 32]. Сопоставляя текст народной легенды и одного из вариантов кукольной комедии о Фаусте, В.Н.Перетц указывал в качестве особенности последней объяснение поступков Фауста внутренними мотивами, после чего делал вывод о том, что «Фауст кукольной комедии – Фауст Марло, конечно, подвергшийся значительным изменениям, но сохранивший дух своего прототипа» [162, с. 41]. Размышления о популярности марловского «Фауста» в Европе сопровождались у исследователя характеристикой самого Марло как «талантливого предшественника Шекспира, давшего европейскому театру много новых пьес, отличающихся

глубиною замысла и талантливостью выполнения, первый попытавшегося создать из героя народной легенды трагическое лицо, поминутно то волнуемое страхом или надеждою, то малодушно падающее перед соблазном» [162, с. 41]. Опираясь на книгу Н.И.Стороженко «Предшественники Шекспира» и перевод финальной сцены «Трагической истории доктора Фауста», выполненный М.Л.Михайловым, В.Н.Перетц осуществлял сравнение заключительного акта последней с текстом кукольной пьесы и обосновывал их тесную связь посредством наличия сходных сцен, таких, как расспросы Мефистофеля Фаустом, явление Елены, выражение Фаустом страшных душевных мук, одолевавших его в ожидании смерти [см.: 162, с. 41 – 42].

П.И.Житецкий в своих «Очерках из истории поэзии», впервые напечатанных в 1898 г. [см.: 163] и впоследствии неоднократно републиковавшихся (последнее, шестое издание увидело свет в 1913 г., через два года после смерти автора), усматривал основной «смелый шаг» «гениального» Марло в том, что он предпринял поиск «основного нерва, который мог бы служить законом драматического искусства» в условиях его некоторой стихийности, обусловленной усилением народного начала [см.: 164, с. 186]. Представив Марло как «сильную, но неуравновешенную» натуру, не верившую в «закономерный порядок явлений жизни» и признававшую «одну только силу, управляющую миром, силу могучих страстей, отрицающих и ниспровергающих существующую действительность» [164, с. 186], П.И.Житецкий обращался к краткой характеристике отдельных сочинений драматурга, в частности, насыщенного кровавыми сценами «Тамерлана Великого», построенного на сочетании «ненасытного честолюбия» главного героя и его веры в свою судьбу, сообщающем самому ходу действия «неодолимую стремительность» и придающем описанию цельность посредством «единства психической основы» [164, с. 187]. Представляя сюжет «Трагической истории доктора Фауста», исследователь приходил к выводу, что в этом произведении «психическая основа», будучи выдвинутой на передний план, несколько теснит само драматическое действие, причем Марло закономерно подводит читателя к мысли о том, что «ужас жизни заключается не во внешних потрясающих событиях, а в душе человека, в страстях его» [164, с. 187]. В исторической хронике «Эдуард II» Марло, по мнению П.И.Житецкого, предпринимал попытку найти «выход <...> из этой необузданной борьбы страстей», заключавшийся в стремлении представить характер главного героя более ясно и глубоко очерченным и объяснить трагическую гибель Эдуарда II нравственными недостатками, о которых он искренне сожалел перед смертью [см.: 164, с. 187 – 188].

При рассмотрении творчества Р.Грина и Шекспира, П.И.Житецкий отдельно указывал, что первый из них находился под влиянием современника, но его особенность была «не в порывистых и бурных страстях, которые любил изображать Марло, а в мягком и нежном колорите народно-бытовых явлений жизни и в глубоких симпатиях <...> к народу и его идеалам» [164, с. 188]; второй же, изображая, подобно Марло, «бури жизни», не ограничивался описанием внешних эффектов, стремился глубоко проникнуть в душу человека и, воспринимая страсти не только как «дикие, разнузданные», он не отделял их «от лич-

ности человека, от индивидуальных особенностей его, которые развиваются под влиянием тех или иных жизненных условий» [164, с. 189].

В №8 «Исторического вестника» за 1898 г. увидела свет анонимная заметка «Шекспир не Шекспир, а Марло», представлявшая собой краткую рецензию на книгу Уилбура Глисона «Это был Марло: История трехвековой тайны» («It was Marlowe: a story of the secret of three centuries», 1898), содержащую новую на тот момент антишекспировскую теорию, согласно которой Марло, скрываясь от судебных властей, сказался погибшим и в дальнейшем создавал свои пьесы под именем Шекспира [см.: 165, с. 727].

А.А.Шахов в цикле лекций по истории немецкой литературы XVIII в. «Гете и его время», опубликованном в 1891 г., отслеживая возникновение в литературе еврейских типов, признавал, что на разработку их английскими писателями XVI в. влияла двойственность общественного мнения, представлявшая собой сочетание новых веяний с еще не отжившими феодальными взглядами: «В созданиях Марло <«Мальтийский еврей»> и Шекспира <«Венецианский купец»> мы встречаемся с сознательной и определенной попыткой вскрыть те печальные общественные условия, которые тяготели над еврейским населением, и разъяснить через их посредство нравственный характер жида, сложившийся под влиянием этих условий» [166, с. 125]. Та же двойственность воззрений XVI в. отмечена А.А.Шаховым и в «Трагической истории доктора Фауста» Марло, согласующейся в основных содержательных особенностях и «в общем воззрении на изображаемую личность» с немецкой народной легендой как с первоисточником, однако гораздо «мягче», терпимее относящейся к Фаусту, стремящейся «объяснить характер <...> героя, мотивировать его поступки, подвергнуть его личность психологическому анализу», что обусловлено спецификой самих личностей неизвестного автора народной повести («писателя средней руки, теолога, проникнутого духом протестантской нетерпимости») и Кристофера Марло – «человека светского, для своего времени терпимого, которого пуритане даже обличали в неверии», обладавшего «сильным талантом», «даровитого литературного деятеля» [166, с. 138]. Выделяя в качестве лучшего эпизода драмы Марло первый монолог Фауста и приводя его в переводе Д.Д.Минаева, автор лекций акцентировал в марловском герое его теоретические устремления и недовольство наукой того времени, представлял его «осужденным грешником, развратником и фантазером, который тешился исполнением замысловатых проектов» [166, с. 138], наконец, указывал на наполненность описания «ребяческими выходками», «самыми бессмысленными проделками» Фауста, упивавшегося своим могуществом [см.: 166, с. 139]. В сравнении с гетевским Фаустом в образе главного героя трагедии Марло А.А.Шахов видел много «младенческого, наивного», например, его приводила в восторг «возможность осуществить задуманные им небылицы», влекли «блага жизни» [166, с. 139], тяга к которым и побуждала вступить в сделку с дьяволом.

В сцене гибели марловский Фауст представал «каким-то слабым, жалким существом, молящим о пощаде», ничтожеством, далеким от «гордого титанизма» байроновских героев, в частности, его Манфреда, умиравшего «с иронией на устах», – демонической натуры, до конца оставшейся верной

своим принципам и убеждениям, до конца пребывавшей «непреклонной в своем отрицании» [166, с. 140]. Представляя Фауста «гордым и себялюбивым мужем, пытавшимся на восковых крыльях вознестись в недоступные области ведения и павшим жертвой своего высокомерия», Кристофер Марло, по мнению А.А.Шахова, в конечном итоге обрисовал «несчастную, заблуждающуюся личность, обреченную на вечные мучения», причем сделано это было с учетом запросов эпохи и современной драматургу публики, – именно поэтому в драме Марло и «нельзя найти воплощения философской идеи о внутренней борьбе человека; это просто художественная и осмысленная обработка народной повести» [166, с. 140].

В другом известном исследовании творчества И.-В.Гете – переводном труде немецкого литературоведа Альберта Бельшовского «Гете, его жизнь и произведения», первый том которого вышел в России в 1898 г., а второй – в 1908 г., – сообщалось о том, что «Трагическая история доктора Фауста» Марло служит «корнем и прообразом всех позднейших драматических произведений на ту же тему», включая «Фауста» И.-В.Гете, познакомившегося с нею после того, как она с большой сцены перешла в кукольный театр [см.: 167, с. 528]. Разбираясь в мотивах поведения Фауста, А.Бельшовский выделял жажду знаний в сочетании с некоторым мистицизмом, жажду власти и жажду наслаждений, дополняемые жаждой красоты, причем из всего перечисленного у Марло преобладала «жажда власти, страшное желание всемогущества» [см.: 167, с. 529], а у И.-В.Гете – жажда знаний и жажда жизни [см.: 167, с. 531].

Восприятие Кристофера Марло и его творчества в России начала XX в.

В 1901 г. в московской типолитографии А.В.Васильева и К^о была издана книга И.И.Иванова «Английская драма», содержавшая общую оценку «выдающегося литературного таланта Марло, как нельзя ярче отражавшего его кипучий нравственный мир» [168, с. 24]. В частности, трагедия «Тамерлан Великий» воспринималась исследователем как «необыкновенно романтическая, стремительная история неслыханного удачника-завоевателя» [168, с. 24], в «Трагической истории доктора Фауста» отмечалось сочетание близости к народному миропониманию и признание «исследовательского духа своего времени в лице естествоиспытателя Бэкона и астронома Коперника, преобразовавшего старую науку и старый взгляд на мир» [168, с. 27]. Подчеркивая мстительность и алчность Вараввы из «Мальтийского еврея», И.И.Иванов акцентировал их как «основные черты еврейского характера», проявившиеся, впрочем, как ответ на «мстительность христианской среды», «чувство самозащиты оскорбленной личности и национальности» [168, с. 27]. Также исследователь обращал внимание на саркастическое отношение Марло к католическим монахам: в «Трагической истории доктора Фауста» Мефистофель избирает, как «наиболее приличный дьяволу», вид францисканского монаха, в «Мальтийском еврее» Варавва «легко соблазняет монахов, готовых отпустить какие угодно грехи за деньги и хороший винный погреб» [168, с. 28]. В рассуждениях об «Эдуарде II» И.И.Иванов подчеркивал, что Марло «первому удалось создать драму на на-

циональной почве», представив читателям историческую личность Эдуарда II, «короля слабого, наивно-беспечного, способного привязываться к любимцам до забвения своего долга и опасностей для себя лично и для государства» [168, с. 29]. В результате Марло, на взгляд И.И.Иванова, оказался «первым даровитым психологом-драматургом на английской сцене», представившим характеры героев «слишком густыми красками», нарисовавшим их фигуры «выше человеческого роста», охарактеризовавшим страсти с «демоническим размахом», но при этом сохранившим «увеличенную правду», мотивировавшим действия «не случайными внешними обстоятельствами, а сущностью духовной природы героев» [168, с. 29 – 30]. Создавая трагедию «с живыми характерами, с драматическим развитием действия», Марло неизменно оставался верен духу изображаемой им эпохи [см.: 168, с. 30].

В те же годы о Кристофере Марло как непосредственном предшественнике Шекспира упоминали Ю.Н.Верещагин в очерке «Драма в Англии до Шекспира», вошедшем в первую часть «Руководства к чтению избранных произведений всемирной литературы» [см.: 169, с. 187 – 200], и Е.В.Аничков в статье «Шекспир и елизаветинская драма», вышедшей отдельным изданием в Киеве [см.: 170]. Значительным событием стало появление в 1902 г. на русском языке в переводе В.М.Лаврова «этюда по сравнительной истории литературы» известного польского критика-субъективиста И.Матушевского «Дьявол в поэзии. История и психология фигур, олицетворяющих зло в изящной словесности всех народов и веков», в котором исследование категорий понятия сатаны сопровождается цитатой из Библии («Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней» (Исайя, XIV, 11 – 15)) и своеобразным дополнением к ней, вызванным позднейшими ее интерпретациями в сочинениях Марло и других авторов, обращавшихся к образу дьявола: «К этой песне, гремющей точно звуки трубы последнего суда, со временем прибавили <...> страшное слово *навек*, создавая таким образом угрюмый пролог к великолепной и потрясающей трагедии, которой древние века не знали и которая лишь спустя много, много столетий, под пером Кедмона <Кэдмона>, Марло, Мильтона, Вонделя <Йоста ван ден Вондела> и Байрона, достигла такой духовной глубины, что нашла сочувственный отклик в человеческом сердце» [171, с. 65].

В главе, посвященной влиянию Возрождения и Реформации на изменение представлений о дьяволе, И.Матушевский сравнивал философскую драму П.Кальдерона «Волшебный маг» и «Трагическую историю доктора Фауста» Кристофера Марло, считая первое из произведений «великолепной иллюстрацией и апофеозом католической доктрины свободной воли», второе – «артистическим воплощением протестантского фатализма» [см.: 171, с. 138], что, в конечном итоге, вело к различиям в понимании характера дьявола у поэтов: «Испанский дьявол теряет всякую власть над человеком с той минуты, когда тот добровольно отдается под защиту Небес; дьявол английский не выпускает жертвы из своих когтей, несмотря на то, что она молится, стонет и верит, что “половины капельки крови Христовой достаточно для спасения души грешника”» [171, с. 139]. Сравнивая Мефистофеля из «Трагической истории доктора Фауста» и Люцифера из «Божественной комедии» Данте, И.Матушевский кон-

статировал отсутствие у марловского образа каких-либо атрибутов средневекового дьявола (копыт, рогов, хвоста), отметил, что явление Мефистофеля к Фаусту произошло не вследствие магических заклинаний, а потому, что последний, как и сам сатана, хулил Бога и ненавидел Христа, причем Мефистофель не просто хотел обладать душою Фауста, – он утешался тем, что видел в нем «товарища в несчастьи» [171, с. 139]. Исследователь приходил к выводу, что мучения Мефистофеля имели моральную, а не физическую, как у Люцифера, основу: «Демоничность Мефистофеля проявляется не во внешнем, а во внутреннем его характере» [171, с. 139]. При всей эскизности и незаконченности марловского образа Сатаны, развитие которого усматривалось в творчестве авторов последующего времени – Дж.Мильтона и Дж.-Г.Байрона, – И.Матушевский все же считал этот образ гениальным: «Кроме введения духовных элементов, Марло поднял и облагородил характер дьявола, не изменяя при этом ни в чем его сущности. Сатана не перестал быть демоном, а в эстетическом отношении выиграл много и превратился в совершенно поэтическую фигуру» [171, с. 140]. В противовес Мефистофелю Марло, который жаждет несчастьями людей усладить свое несчастье, Сатана в «Потерянном рае» Мильтона, не имея возможности навредить Богу, вредит его творению – людям, при этом искренне жалея их [см.: 171, с. 145].

Рассматривая эволюцию образа Мефистофеля в литературе эпохи романтизма, И.Матушевский концентрировал внимание на «Фаусте» И.-В.Гете, в котором Мефистофель ничем не напоминал «демонов Марло, Мильтона и Вонделя», ибо переставал быть носителем титанических устремлений, полностью передав эту функцию человеку – Фаусту [см.: 171, с. 156]. Образ нечистого, по наблюдению И.Матушевского, изменялся вместе с трансформацией общества и человеческого сознания, сменой приоритетов и предпочтений: «Как в сатане Марло и Мильтона, так и в дьяволах Гете и Байрона чувствуется влияние эпох даровавших им жизнь: Мефистофель представляет ядовитый и жгучий критицизм французской философии, Люцифер – ее слепую и оптимистическую веру во всемогущество человеческого разума» [171, с. 179]. Несколько позже – в 1911 – 1912 гг. – образы Фауста и Мефистофеля в контексте народной книги о докторе Фаусте были осмыслены в исследовании А.И.Белецкого «Легенда о Фаусте в связи с историей демонологии» [см.: 172].

Упоминание Кристофера Марло в 1903 г. в одном из последних очерков известного русского публициста Н.К.Михайловского связано с напечатанной в парижском журнале «La Revue» (1903, №18) статьей А.Ретте «Воспоминания о символизме» («Souvenirs sur le Symbolisme»), содержавшей интересные суждения о символистских тенденциях в литературном развитии и соотносимом с ними поиске «новых схем» в драме. Н.К.Михайловский приводил мнение А.Ретте о том, что такие авторы как Поль Верлен, Катюль Мендес, Эдгар По, наконец, Кристофер Марло, французская переделка «Трагической истории доктора Фауста» которого с успехом шла в театрах, не удовлетворяли требованиям символистов-реформаторов [173, с. 432 – 433].

Ф.Г. де Ла Барт в своих «Беседах по истории всеобщей литературы» (1914; первое изд. вышло в 1903 г. под названием «Беседы по истории все-

общей литературы и искусства» [см.: 174]) называл Марло «самым выдающимся из всех английских драматургов до Шекспира» [175, с. 289]. Давая краткую характеристику трагедиям Марло, Ф.Г. де Ла Барт отмечал в «Тамерлане Великом» «необыкновенные ситуации и мастерское изображение сильных страстей», слабую привязку к конкретным историческим событиям в сочетании с удачным изображением «пышного двора, окружающего азиатского деспота»; в «Трагической истории доктора Фауста» – преобладание «фантастического элемента», мотивов волхвования, вызывания духов, а также трагизм последнего акта; в «Мальтийском еврее», «прототипе «Венецианского купца» Шекспира» – мотивы жадности, корыстолюбия и мстительности при создании образа главного героя; в «Эдуарде II», «лучшей трагедии Марло», написанной на основе хроники «The Concordance of Histories» Роберта Фабиана, – «ярко очерченные характеры и мастерское изображение страстей», мотив «летаргии горести» при прорисовке последних дней жизни короля [см.: 175, с. 289 – 290]. Ф.Г. де Ла Барт заключал, что Марло подготовил почву для творчества Шекспира, доказав своими пьесами, что «истинный трагизм состоит не в напыщенных декламаторских речах, не в нагромождении ужасов, а в конфликте противоположных страстей» [175, с. 290]. При дальнейшем разборе произведений Шекспира исследователь вновь указывал на сильное марловское влияние в раннем творчестве великого драматурга и приводил слова Георга Брандеса о том, что это влияние, в особенности в «Тите Андронике», проявилось не столько в лингвостилевом отношении, сколько в акцентировке жестокостей и безмерных ужасов [см.: 175, с. 292; ср.: 87, с. 53].

Пятитомник Шекспира, вышедший в издательстве Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона в серии книг «Библиотека великих писателей» под редакцией С.А.Венгерова, содержал ряд статей ученых-литературоведов, посвященных анализу отдельных шекспировских произведений, но при этом содержащих упоминания и о предшественниках Шекспира. Так, в статье Ф.Ф.Зелинского «“Комедия ошибок”» Марло назван «основателем английской классической драмы», «ровесником, но в то же время предшественником и образцом Шекспира», в творчестве которого можно усмотреть «первое интимное и внутреннее слияние» школьного придворного театра и средневековых моралите [см.: 176, с. 58]. Ф.Ф.Зелинский также обратил внимание, что в шекспировской «Комедии ошибок» есть сцена-карикатура «в духе клоунского остроумия английской драмы», подобная тому, как в «Трагической истории доктора Фауста» Марло «трагический акт героя <...> карикируется соответственным действием клоуна» [176, с. 63].

В статье Н.П.Дашкевича «“Ромео и Джульетта”» акцентировалось «влияние Марло, даровитейшего из предшественников Шекспира», которое «долго отзывалось в творчестве великого драматурга», в пример чему приводилось сходство шекспировской Джульетты и марловской Абилай (Abigail), дочери Вараввы из «Мальтийского еврея» – им по четырнадцать лет и каждая из них названа «сладчайшим цветком на лугу Цитеры» («the sweetest flower in Cytherea's field») [177, с. 183]. П.О.Морозов в статье «“Король Ричард Третий”»

признавал, что Шекспир в своей исторической хронике, «следуя примеру Марло, сосредоточил все действие на одной центральной фигуре героя» [178, с. 333]. Л.Ю.Шепелевич, автор статьи «“Венецианский купец”», напротив, отрицал отмечавшиеся исследователями прежних лет значительные возможности влияния «Мальтийского еврея» Марло на шекспировский замысел: «<...> трагедия Марло <...> лишь в слабой степени могла повлиять на Шекспира: ни в фабуле, ни в характерах главных лиц мы не находим ни сколько-нибудь яркого сходства, ни точек соприкосновения, если не считать, что и Варавва, и Шейлок – евреи и фанатики» [179, с. 422 – 423; то же см.: 180, с. 77]. Также Л.Ю.Шепелевичем опровергнуто мнение, согласно которому процесс над придворным медиком королевы Елизаветы – крещеным евреем Родриго Лопесом, повешенным 7 июня 1594 г., заставил Марло в его «Мальтийском еврее» выразить нетерпимость к представителям этого народа и пристрастно воспроизвести Р.Лопеса, являющееся необоснованным, поскольку пьеса была сочинена несколькими годами ранее этого процесса [см.: 179, с. 426; то же см.: 180, с. 83].

В статье Ф.А.Брауна «“Король Генрих IV”», содержащей наблюдения относительно «прогресса в росте шекспировского гения» при сравнении «Ричарда II» или первой части «Генриха IV» с «Ричардом III», в котором многое взято у предшественников, в особенности у Марло, было отмечено превосходство Шекспира, ощутимое даже несмотря на то, что «его «Ричард II» во многих частностях художественной композиции сильно напоминает «Эдуарда II» Марло» [181, с. 123]. Е.В.Аничков в статье «“Как вам это понравится”», вслед за Г.Брандесом и Н.И.Стороженко, останавливался на известной цитате из поэмы Марло «Геро и Леандр», которая, будучи вложенной в уста пастушки Фебэ, одной из героинь комедии Шекспира «Как вам это понравится», в полной мере характеризовала другую героиню – Розалинду, дочь изгнанного герцога [182, с. 6]; та же реминисценция отмечена и в примечаниях к тексту пьесы, составленных З.А.Венгеровой, С.А.Венгеровым, А.Г.Горнфельдом и М.Н.Розановым [183, с. 568]. Другие реминисценции указаны З.А.Венгеровой и С.А.Венгеровым в комментариях ко второй части исторической хроники «Генрих IV» и к комедии «Виндзорские проказницы»: фрагмент из «Генриха IV» «Водовозных кляч, / Одров татарских, делающих в день / С усилием тридцать верст – вдруг принимают / За цезарей или за Канибалов» является искаженной цитатой из «Тамерлана Великого» Марло, у которого не «Канибалы», а «Аннибалы» [184, с. 564]; в «Виндзорских проказницах», по мнению комментаторов, худоба одного из героев – Слендера – подчеркнута тем, что он назван собеседниками – Бардольфом и Пистолем – «бенбургским сыром» («banbury cheese»; от названия городка Банбери в графстве Оксфордшир, известного изготовлением «тощих» сыров) и Мефистофелем, что является «намеком на спутника Фауста в пьесе Марло» [184, с. 570].

Н.И.Мишечев во второй части «Очерков по истории всеобщей литературы» (1911), посвященной литературе Средних веков и эпохи Возрождения, выдвинул Марло «на первое место» среди предшественников Шекспира [185, с. 164]. Лучшим произведением писателя ученый назвал «Трагическую историю доктора Фауста», при заимствовании сюжета которой Марло «гениальным чутьем

<...> угадал <...> главную черту Фауста» – его томление жаждой «настоящего положительного знания», желание проникнуть в тайны природы, что едва выражено в немецкой народной книге, а также решительное неприятие схоластики [см.: 185, с. 164]. Н.И.Мишиев видит существенное различие в трактовке образа Фауста у И.-В.Гете, герой которого «стремится к знанию ради самого знания», и у Марло, чей Фауст желает приложить знания к практике жизни, чтобы «приобрести власть над природой, сделать ее своей рабой» [185, с. 164]. Мишиев констатировал большое влияние Марло и его современника Роберта Грина на Шекспира, отметив, что именно они «указали тот путь, по которому должен был идти великий поэт, если хотел сделаться выразителем дум и чувств английского народа» [185, с. 165].

Марло упоминался и в «Чтениях по истории всеобщей литературы» (1914) И.И.Гливенко, в которых указывалось, что незадолго до Шекспира появились драматурги Джон Лилли, Кристофер Марло и Роберт Грин, которые, стремясь «придать драме более художественную организацию», вывели ее «из хаотического состояния, придали ей цельность, осмыслили психологическими мотивами, усовершенствовали ее дикцию, словом, сделали из нее художественное произведение», что, в конечном итоге, указало то направление, по которому вскоре начало развиваться шекспировское творчество [см.: 186, с. 197].

Н.К.Бокадоров, посвятивший творчеству Марло отдельную главу в своей «Истории западноевропейской литературы XVI – XVII вв. Сервантес и Шекспир», увидевшей свет в 1913 г., утверждал невозможность обособленного существования гения Шекспира, уподобляя его «самой большой звезде в целой плеяде, в целом созвездии малых звезд», среди которых были как совсем малые звездочки (Джон Хейвуд, Джон Лилли, Томас Сэквилл, Джордж Пиль, Томас Нэш и др.), так и «более крупные звезды театрального мира» – Кристофер Марло и Бен Джонсон [см.: 187, с. 196 – 197].

Рассматривая биографию Марло, Н.К.Бокадоров обращался к западноевропейским мемуарным, историко-литературным и литературно-критическим материалам, целостный анализ которых приводил к мистическому восприятию загадочной личности средневековья: «Чем-то страшным веет на нас из тьмы времен от этого башмачника по происхождению, студента по образованию и актера по воспитанию. Он не верил ни в Бога, ни в Христа, он любил богохульствовать, нередко утверждал, что Моисей был простой враль и Христос был достоин казни <...>, что если бы его, т. е. самого Марло, попросили создать религию, то он создал бы ее лучше Моисея и Христа» [187, с. 197 – 198]. Вместе с тем Н.К.Бокадоров поддерживал мнение Н.И.Стороженко о том, что объективное восприятие личности Марло осложнено преобладанием среди источников свидетельств пуритан, считавших драматурга проводником «отчаяния и крайнего отрицания», эмоционально не уравновешенным, грубым человеком с дикими нравами, одурманенным алкоголем на богемских пирушках [см.: 187, с. 200]. Однако в действительности Марло был носителем глубокого разлада души, отличавшимся «неустанной жгучей работой духа над вопросами бытия», и при этом «детищем страшного времени», эпохи Возрождения, «блестящей в грезах об идеале, страшной в действительности»

[187, с. 200]. Признавая Марло личностью «драматической, более талантливой, чем все его друзья», а потому по праву занявшей первое место среди предшественников Шекспира, Н.К.Бокадоров, однако, иначе оценивал его сугубо человеческие качества: «...мы едва ли погрешим, признавши Марло скорее мрачной и темной натурой, чем светлой, скорее дикой, чем сильной, скорее разнузданной, чем глубоко постигавшей тайны бытия и знания» [187, с. 200]. В понимании исследователя Марло, наряду с Френсисом Бэконом Веруламским в XVI в. и Артуром Шопенгауэром в XIX в., принадлежал к числу людей, само существование которых доказывает, что «не всегда поэтическое творчество в человеке соединяется с олимпийским прекраснодушием, как у Шекспира, Гете и Пушкина» [187, с. 201].

Н.К.Бокадоров сравнивал первую пьесу Марло «Тамерлан Великий», передавшую «все достоинства и недостатки могучего юношеского дарования», с масштабным полотном художника, лишенным единства места и времени, называл ее «праздником воображения в английском театре XVI столетия» [187, с. 201], обусловленным формированием у европейского зрителя представлений о неведомом таинственном мире Востока. В образе Тамерлана, главного героя трагедии, исследователь подчеркивал и характерную «печать величия», и глубокие следы сильных страстей и стремления к господству, и одаренность «гигантскими силами духа», и стремление «вырваться из этой пошлой жизни к свету, к величию, к солнцу» [187, с. 202], которые совокупно помогали избежать описания «только одной преобладающей страсти» [187, с. 203], придать правдоподобность изображению. Особо примечательными представлялись Н.К.Бокадорову сцены, описывавшие любовь Тамерлана и Зенократы, в которых проявилась искренняя убежденность Марло, что «в великой властной душе все чувства развертываются поэтичнее и грандиознее, чем у простых людей» [187, с. 204]. Отмечая определенное несовершенство пьесы, проявившееся в «мгновенной перемене действия, пышности и торжественности сцен», некоторые из которых представляли собой «лишь драматический эскиз, набросок» [187, с. 205], исследователь, однако, не мог не признать осознанного еще современниками реформаторского начала в драматургии Марло, вызвавшего «Тамерланом Великим» «переворот в театре XVI века» и искавшего «новых путей творчества и искусства»: «Он не желает снискивать расположение толпы низкими и пошлыми шутками. Он хочет провести зрителей прямо к делу, почерпнуть наслаждение в великой трагедии. Он хочет сделать их свидетелями всемирно-исторических событий, падения царств и народов. Марло отвергает условности рифмы и шутовство клоунов» [187, с. 206].

Осмысливая причины популярности марловского «Тамерлана», Н.К.Бокадоров указывал на введение в драматическое описание «чудного искреннего неподдельного лиризма» [187, с. 207], стремление представить историческую трагедию не «собранием безжизненных манекенов, бессмысленных кукол», как это было прежде, а «историко-психологическим этюдом», умение «заглянуть в психологию гениального великого человека», приведшее к тому, что пьесы Марло явились «началом психологии величия на европейской сцене»

[187, с. 208]. При изображении всемирно-исторических событий Марло, «погрешая в частностях», сохранил главное: воссоздал жизнь героев прошлого с учетом «общих душевных законов человечества», «определенной и глубокой психологии» [187, с. 208]. Н.К.Бокадоров проводил параллели между «Тамерланом Великим» Марло и многими позднейшими произведениями русской и западноевропейской литературы, в частности, сближал марловскую трагедию с «Фаустом» И.-В.Гете и «Борисом Годуновым» А.С.Пушкина по масштабности описания; с «Макбетом» Шекспира и все тем же «Борисом Годуновым» – по мастерству воссоздания образа главного героя, в котором слышен «мощный голос гениального человека», рожденного «под счастливой звездой», устремленного к вершинам власти [см.: 187, с. 203]; с «Ромео и Джульеттой» Шекспира – по поэтичности и грандиозности чувства героя; с «Разбойниками» Ф.Шиллера – по красоте «индивидуального несколько приподнятого чувства» Тамерлана и шиллеровского Карла Моора, переданного с «искренним лиризмом» [187, с. 207], по стремлению властных натур испытывать волю Провидения; с «Полтавой» А.С.Пушкина и «Героем нашего времени» М.Ю.Лермонтова – по специфике трактовки образа Зенократы, которая сначала «дичится Тамерлана, боится, плачет, как Бэла в плену у Печорина», а затем отдается ему и оказывается, подобно пушкинской Марии Кочубей, перед выбором «между отцом и мужем, вступившим в битву на поле смерти» [187, с. 204].

При рассмотрении «Трагической истории доктора Фауста» Марло Н.К.Бокадоров обращал внимание на глубокие различия между этим произведением и ставшей для него первоисточником немецкой народной легендой о Фаусте: если в легенде Фауст увлекался наукой без опоры на религиозное чувство и сбился с пути, то неверие и чернокнижие «богоборца» («*himmelsstürmer*») в трагедии Марло вытекало из глубокого разочарования в современной ему науке. По мнению исследователя, такая мотивировка чернокнижия Фауста, его тяги к тайнам оккультизма выглядела несколько «запоздалой», поскольку в XVI в., ставшем «утренней зарей великой природы, царство которой такой широкой картиной разворачивается перед нами <...> в естествознании», уже появились люди (Агриппа Неттесхеймский, М.Монтень, Ф.Бэкон и др.), которые, разочаровавшись в мистических поисках, вернулись «к детски чистому поклонению природе и детской вере в Бога» [187, с. 210]. Это обстоятельство впоследствии учел в своем «Фаусте» И.-В.Гете, герой которого, сознавая «пустоту науки», ставил последнюю «ниже живого человека, этого гордого титана, проникающего сердцем в тайны Божии, способного любить и наслаждаться красотой, говоря другими словами, <...> ниже религии, природы, красоты и искусства» [187, с. 211]. Своеобразен и мотив продажи души дьяволу, по наблюдению Н.К.Бокадорова, сближающий Фауста Марло со Скупым рыцарем из одноименной «маленькой трагедии» А.С.Пушкина – и тот, и другой продают душу, подпав под очарование власти, тогда как Фауст в народной легенде продается за деньги, в произведении И.-В.Гете – за постижение полноты бытия, в опере Шарля Гуно «Фауст» – за обладание Маргаритой. Будучи убежденным в том, что сходство между «Трагической историей доктора Фауста» Марло и «Фаустом» И.-В.Гете минимально, «ограничивается

только именем» [187, с. 217] главного героя, Н.К.Бокадоров, опираясь на мнение И.Тэна, представлял марловского Фауста «рабом своего порыва» [187, с. 215], который, гордясь похотями и противоречиями, катится в бездну, а гетевского Фауста – «воплощением божественного дыхания жизни, огня Прометея, Богом в Природе» [187, с. 217].

В трагедии Марло «Мальтийский еврей» исследователь особо акцентировал образ Вараввы как «представителя безжалостно гонимых евреев средневековья», с одной стороны – презируемого и преследуемого христианами, а с другой – сознающего ту силу, которую ему дают богатство и ум, силу «тайную, скрытую» и вместе с тем гораздо более действенную, нежели открытая вражда к нему со стороны рыцарей: «Он презирает рыцарей, потому что в них нет ни единой черты той национальной склонности к промышленности, какою отличается он <...>. Везде, где только живут евреи, торговцы, он знает, есть его друзья и братья! У него нет отечества; но ему принадлежит вся вселенная. Весь промышленный мир есть отечество <Вараввы>» [187, с. 218 – 219]. Раскрывая отношение к евреям в Англии XVI в., Марло, согласно Н.К.Бокадорову, первым поднял тот самый «еврейский вопрос», что оказался значимым для многих произведений как русской, так и мировой литературы последующего времени: «Бурный Марло не слепой враг еврейского народа, но он не такой слащавый поклонник его, который готов закрыть глаза на недостатки этого народа, только потому, что евреи были гонимым народом» [187, с. 221]. Признавая, что Марло раскрыл «все богатство промышленного гения еврейского народа», Н.К.Бокадоров указывал на «поразительную» силу Вараввы как предпринимателя, чье отношение к деньгам можно назвать «тамерлановским», ничем не схожим со скупостью Плюшкина из «Мертвых душ» Н.В.Гоголя и Гарпагона из комедии Ж.-Б.Мольера «Скупой» и, скорее, предвосхищающим образ «царя биржи» в романе Э.Золя «Деньги» [см.: 187, с. 221]; и только в конце XVIII в. в литературе был создан идеальный тип еврея, представший в образе Натана Мудрого в одноименной драматической поэме Г.-Э.Лессинга [см.: 187, с. 222 – 223].

В образе дочери Вараввы Абигайль, принявшей христианство, Н.К.Бокадоров видел воплощение «тоски живой еврейской души об отсутствии любви и у евреев и у магометан», души, задохавшейся в еврейском индустриальном мире (об этом писал впоследствии Г.Гейне) и, в конечном итоге, призванной воплотить «лирику особого страдания», передать тот романтический идеал, что впоследствии был представлен Н.В.Гоголем в образе Андрия в «Тарасе Бульбе»: «Безумному Марло хотелось верить всем сердцем, что наступит время, когда благородные черты народов победят вражду и ненависть, что наступит мир и взаимное понимание между ними. Абигайль представляет символ этой страстной веры гениального безумца, утреннюю звезду рассвета идеи человечности в Западной Европе» [187, с. 221]. Благородный тип девушки-еврейки, сменившей веру, был, как указывает Н.К.Бокадоров, заимствован Шекспиром в «Венецианском купце», впоследствии неоднократно воссоздавался, например, в «Айвенго» Вальтера Скотта, в трагедии М.Ю.Лермонтова «Испанцы» [см.: 187, с. 223].

Главное отличие последней трагедии Марло «Эдуард II» от всех его прежних произведений исследователь видит в том, что в ней человек страстей и порывов уже не считается великим и сильным, более того, он предстает слабым, страдающим, что дает основание характеризовать и всю пьесу как «драму страдания» [187, с. 224]. Н.К.Бокадоров усматривает отголоски марловского «Эдуарда II» не только в типах шекспировских королей (Генрих IV, Лир, Гамлет), в образе главной героини пьесы Ф.Шиллера «Мария Стюарт», но и в произведениях русской литературы, например, в поэме А.С.Пушкина «Медный всадник», драме А.К.Толстого «Царь Федор Иоаннович» (второй части известной драматической трилогии), где, несмотря на национальную и историческую специфику, подняты и раскрыты темы, близкие марловской пьесе. Так, в драме «Царь Федор Иоаннович» А.К.Толстой, подобно Марло, показал бессилие на троне, однако при этом избежал дополнительных негативных характеристик своего героя, что оказалось, по мнению Н.К.Бокадорова, выигрышным: «Бессилие власти само по себе страшная трагедия. Не надо, поэтому, героя трагедии отягчать слабостями и пороками. Пусть он даже будет святым, тем ужаснее трагедия. И это мы чувствуем в пьесе «Федор Иоаннович». Это в ней замечательно, глубокомысленно, остроумно» [187, с. 235].

Н.К.Бокадоров подчеркивал огромную значимость творчества Марло, пробудившего «золотым лучом своего гения <...> душу английского зрителя XVI века» и явившегося «предвестником ясного утра Шекспира» [187, с. 235], однако утверждал при этом, что, наряду с «венком гениальности и поэзии», английский трагик никогда не получит «венка величия» [см.: 187, с. 236]. Причины этому Н.К.Бокадоров видел в атеизме Марло, «несомненно невыгодно отразившемся на его творчестве»; в отсутствии в марловских трагедиях зрелости, позволившей бы показать, что «Тамерланы достигают своей короны величайшим трудом, помимо вдохновения», почувствовать «бессилие злого духа над человека», нарисовать Варавву «не <...> только углём», представить «больше силы духа в безвольном страдании Эдуарда»; в недостатке «счастья и блаженного ясновидения», приводившем к неизбежной концентрации всего внимания на темах величия, отчаяния, мести, страстей и страданий, к бесконечной борьбе тьмы и света, не позволявшей представить «трагедию любви, трагедию добра, трагедию ума, трагедию верховной власти, трагедию человечества в ее полном объеме»; в отказе от смеха и шутки, нередко способных помочь раскрытию художественных образов; в склонности к крайностям, отсутствию полутонов в описаниях [см.: 187, с. 236].

В 1916 г. в книге российского литературоведа К.Ф.Тиандера «Общий курс истории античных и западных литератур» Марло назван «самым выдающимся из предшественников Шекспира <...>, превзошедшим своих товарищей также по бурности своей натуры» [188, с. 32]. По мнению ученого, все шесть марловских трагедий «поражают <...> своими мощными проблемами» [188, с. 32], но наиболее значимы «Трагическая история доктора Фауста» и оказавшая наибольшее влияние на Шекспира пьеса «Мальтийский еврей», традиции которой К.Ф.Тиандер видел не только в «Венецианском купце», но и в «Ромео и Джульетте» (мотив снотворного напитка) [см.: 188, с. 33].

Вокруг бальмонтовского перевода «Трагической истории доктора Фауста». – А.А.Блок и М.А.Волошин о Кристофере Марло. – Очерк С.С.Розанова «Кристофер Марло». – Материалы о Марло в книге В.К.Мюллера «Драма и театр эпохи Шекспира»

Публикация «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло в переводе К.Д.Бальмонта (первое издание этого перевода увидело свет в VII и VIII томах журнала «Жизнь» за 1899 г. [см.: 189], второе – в 1912 г. в книгоиздательстве К.Ф.Некрасова [см.: 190]) предварялась двумя статьями, одна из которых – «Предисловие к английскому изданию» [191, с. 3 – 4] – принадлежала английскому психологу и писателю Хэвлоку Эллису, другая – «Несколько слов о типе Фауста» [192, с. 5 – 18] – русскому поэту и переводчику К.Д.Бальмонту. В статье Х.Эллиса были сформулированы текстологические принципы, использовавшиеся английскими публикаторами «Трагической истории доктора Фауста», обоснована значимость издания 1604 г. в сравнении с другими, позднейшими изданиями, содержащими прибавления, написанные «хорошим, искусным подражателем марловского стиля» [191, с. 3 – 4], отмечено, что произведение Марло, разделенное только на сцены, «это не столько правильная драма, сколько драматическая поэма» [191, с. 4].

К.Д.Бальмонт, обратившись к осмыслению типа Фауста, дошедшего до последующих поколений благодаря старинной немецкой народной легенде, признавал, что это «тип средневековья», когда мир представлялся «замкнутым, строго ограниченным», подобным «тяжелому, мрачному замку, в котором непременно были и высокие пиршественные залы, и сырые подземные темницы» [192, с. 6]. Для истории доктора Фауста была крайне важна средневековая символика неизбежности, в которой был угадан «трагический характер соприкосновения человеческой души со злом, неизлечимый характер душевной заразы, заключающийся уже в самом факте встречи между человеком и Дьяволом» [192, с. 6]. По мнению К.Д.Бальмонта, тип Фауста, подобно типам Дон Жуана и Прометея, сложился «под черной звездой», определяемой понятием *демонизма* и неизбежно подводящей всех его представителей к роковому концу вследствие «стремления выйти за пределы своего собственного «я», жгучего желания *преступить возможность*» [192, с. 12]. Желая «порвать установленный узор бытия», изменить соотношение между миром и человеком, соединить воедино «совершенство с несовершенным, истину и разум» [192, с. 13], Фауст обрекает себя на гибель.

Признавая высокие достоинства предложенной И.-В.Гете наиболее известной трактовки народной легенды, позволяющие считать гетевского «Фауста» «одним из самых блестящих созданий человеческого ума» [192, с. 15], К.Д.Бальмонт, однако, видел у И.-В.Гете «огромный хаотический сбор фактов и сцен, не облеченных органической стройностью и лишенных творческой гармонии» [192, с. 16], вследствие чего и концентрировал свое переводческое внимание на «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло, отмечая, что последний «уловил все основные моменты народного предания, удержал его мрачный характер и в то же время сумел придать своему произ-

ведению тот резко индивидуальный отпечаток, каким отмечены и другие его драмы» [192, с. 16]. Характерные для марловских сцен «трогательная наивность, определительность и известная старомодная тяжеловесность» и составляют, на взгляд К.Д.Бальмонта, ту первооснову, которая позволяет глубоко погрузиться в ту давнюю историческую эпоху, «когда козней Дьявола боялись ежеминутно, когда можно было побывать в Аду и возвратиться на землю с закопченным лицом, как это случилось с Данте, и когда небо было так низко от земли, что высокие горы, для того, чтобы пройти сквозь него, если не порывали, то отгибали его голубой покров» [192, с. 16 – 17]. И даже некоторая содержательная ограниченность трагедии Марло в сравнении с «мозаичной поэмой» И.-В.Гете представлялась К.Д.Бальмонту скорее достоинством, нежели недостатком, ибо свидетельствовала не об «ограниченности бедности», а о «стройной замкнутости художественной цельности» [192, с. 17]. В отличие от И.-В.Гете, представившего «искусственно соединенные разнородные черты долгой и богатой жизни, полной холодных наблюдений ума», Марло, по свидетельству русского поэта-переводчика, передал «отдельный, ярко выраженный психологический момент, полный неукротимого кипения» [192, с. 17 – 18], тем самым пробудив у читателя глубокие чувства.

Г.В.Мурзо в 2008 г. в результате краеведческих разысканий в Государственном архиве Ярославской области впервые ввела в научный оборот письмо К.Д.Бальмонта издателю его перевода «Трагической истории доктора Фауста» К.Ф.Некрасову (ГАЯО, ф. 952, оп. 1, ед. хр. 24), содержащее не только финансовые договоренности, достигнутые в канун выхода книги, но и интересные суждения о Марло как «изумительном поэте» и «замечательной личности»: «Касательно же Марло (которого, кстати, я взялся бы еще охотнее воссоздать целиком на русском языке, ибо он не только изумительный поэт <...>, но и замечательная личность), я нахожу, что вполне справедливо мне получить по 100 руб. за действие <...>, но, так как я переводил его не для Вас в частности и драма уже была напечатана, я согласен на <...> 2000 экземпляров <...> с уплатой мне 300 рублей» [цит. по: 193, с. 149]. Годы спустя, характеризуя в «Слове о Бальмонте» (1936), написанном по случаю пятидесятилетия творческой деятельности поэта, его переводческое мастерство, М.И.Цветаева не преминула упомянуть и о его обращении к пьесам Кристофера Марло: «Бальмонтом, со вступительными очерками и примечаниями, переведено <...> Уайльд, Кристоф Марло, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Шарль-Ван-Лерберг, Гауптман, Зудерман <...>» [194, с. 276].

Отметим, что о Кристофере Марло К.Д.Бальмонт упоминал в 1899 г. и на страницах IX тома журнала «Жизнь» в статье «Избранник земли (Памяти Гете)», где проводилась мысль, что «о Марло можно сказать, что он воплощенное властолюбие» [195, с. 15; см. также републикацию статьи: 196, с. 517]. Имя Марло появлялось в бальмонтовском творчестве и в 1904 г. в сборнике литературно-критических статей «Горные вершины», где было названо в очерке «Чувство личности в поэзии» в числе других имен представителей елизаветинской драматургии, воспринимавшейся в качестве вершины «общего поэтического подъема»: «Кристофер Марло, Шекспир, Бен Джонсон, Вебстер,

Миддлтон, Бомонт, Флетчер, Джон Форд, Массинджер, Деккер выразили все основные черты Английского Гения, и, если возникали великие английские поэты и после них, такого общего поэтического подъема и такой неудержимой <...> свободы не было в поэтическом творчестве Англии больше никогда» [197, с. 292]. В том же очерке Марло был охарактеризован как «предшественник и состязатель Шекспира» [197, с. 303], «поэт, равный Шекспиру», создавший «первый тип Фауста, преобразив лубочную немецкую сказку в превосходную» [197, с. 293]; К.Д.Бальмонтом было переведено и процитировано двустишие из второй сцены первого акта «Тамерлана Великого»: «В цепях железных тесно сжал я Судьбы, / И колесо верчу – своей рукой» [197, с. 294]. Привлекли русского поэта-переводчика и слова честолобивого Мортимера Младшего из «Эдуарда II» (акт V, сц. 7), который, «замыслив чрезмерное, видит перед собою казнь» и вступает в смелую полемику с неизбежным, враждебным роком:

О, низкая Судьба, теперь я вижу:
Есть точка в колесе твоём, такая,
Что, ежели к ней люди устремятся,
Они стремглав обрушиться должны.
Той точки я коснулся и, увидев,
Что более мне некуда всходить,
Зачем скорбеть я стал бы о паденьи?
Прощай, моя прекрасная царица;
Не плачь о Мортимере, этот мир
Он презрел, и, как путник, прочь уходит,
Чтобы открыть неведомые страны [197, с. 295].

Размышляя о любви, способной сделать самого ничтожного человека красноречивым, мастерски произносящим вечные слова, К.Д.Бальмонт приводил в пример сцену из «Трагической истории доктора Фауста» Марло, в которой главный герой, уже исчерпавший «все блага, которых он достиг ценою преступного договора с демоническими силами», обреченный на вечное осуждение, исполненный в душе смятения, ужаса, отчаяния, но при этом отказывающийся «в горьком сокрушении звать к Богу, извиваться, как червь, в покаянной тоске», вызывает магическим путем Елену Троянскую, целует ее и тем самым «уходит от раскаяния, от Бога, от вечности спасения, во имя вечности блаженного мига, чьей красоты не устранил самая вечность осуждения» [197, с. 296 – 297]. В очерке «Тип Дон Жуана в мировой литературе», также вошедшем в сборник статей «Горные вершины», К.Д.Бальмонт, проводя мысль о первой встрече как начале взаимной влюбленности, вспоминал известный стих Кристофера Марло: «В Дон Жуане всегда живет стих Марло, повторенный Шекспиром: “Кто полюбив – не сразу полюбил?”» [197, с. 465].

Увлеченный творчеством Марло, К.Д.Бальмонт в 1916 г. создал сонет «Марло», впервые напечатанный годом позже в авторском сборнике «Сонеты Солнца, Меда и Луны: Песня миров», а затем неоднократно републиковавшийся в изданиях второй половины XX – начала XXI в., в том числе в бальмонтовском томе Большой серии «Библиотеки поэта»:

С блестящей мыслью вышел в путь он рано,
Учуяв сочетание примет.
Преобразил в зарю седой рассвет
Повторной чарой зоркого шамана.

Величием в нем сердце было пьяно.
Он прочитал влияние планет
В судьбе людей. И пламенный поэт
Безбрежный путь увидел Тамерлана.

В нем бывший Фауст более велик,
Чем позднее его изображение.
Борец, что в самом миге низверженья

Хранит в ночи огнем зажженный лик.
И смерть его – пустынно-страстный крик
В безумный век безмерного хотенья [198, с. 419].

На публикацию «Трагической истории доктора Фауста» в переводе К.Д.Бальмонта откликнулся рецензией на страницах «Русской мысли» (1912, №2) искусствовед и литературный критик Б.А.Грифцов, отметивший, что издание марловской «Трагической истории доктора Фауста» будет интересно тем исследователям мировой литературы, кого интересуют вопросы «о происхождении форм трагедии Шекспира или о генезисе «Фауста» Гете», причем в данном случае будет важно не столько стремление признать «относительную ценность каждого литературного явления в каком-то прогрессирующем ряду», сколько желание увидеть «абсолютную ценность каждого явления» [199, с. 427]. В «Трагической истории доктора Фауста», как отмечал Б.А.Грифцов, «есть не только канва гетевской разнообразной и сложной поэмы, но и первообраз ее частных (Вагнер, *слуга* Фауста, *Дух, имеющий форму* Елены Троянской, и т. д.)» [199, с. 427]. Сравнительная бедность и упрощенность марловских описаний воспринималась Б.А.Грифцовым как единственная возможность «выразить дух трагичности, утерянный среди необозримой сложности *мыслей* Гете», в связи с чем «Трагическая история доктора Фауста» и гетевский «Фауст» сопоставлялись как явления, имевшие самостоятельную художественную ценность и никоим образом не заслуживавшие поверхностных оценочных характеристик. В частности, критик видел достоинства трагедии Марло в органичности роли хора (крайне незначительной у Гете), в действенности буффонад (издевательство Фауста над папой в седьмой сцене, барышник, отрывающий ногу у Фауста, в одиннадцатой сцене), никоим образом не отвлекающих от основного развития сюжета (в отличие от эпизодических сцен у Гете), в выигранности четырнадцатой (появление Елены под звуки музыки) и пятнадцатой (пророческая речь Старика) сцен, наконец, в стройности самого трагического действия, завершающегося «спокойно-безнадежными словами» о предначертанности судьбы [см.: 199, с. 428]. Указывая на интерес русского театра к гетевскому «Фаусту», Б.А.Грифцов выражал надежду, что «постановка поэмы Гете напомнит о возможности постановки действительной трагедии Марло» [199, с. 428].

Известно, что отдельное издание «Трагической истории доктора Фауста» в переводе К.Д.Бальмонта, осуществленное в 1912 г. К.Ф.Некрасовым, имелось в библиотеке А.А.Блока [200, №2090]. Несколько ранее к размышлениям о Кристофере Марло и других английских и испанских авторах эпохи Возрождения А.А.Блока побудил выход первой книги «Горных вершин» К.Д.Бальмонта, вызвавший появление блоковской рецензии в №6 журнала «Новый путь» за 1904 г., в которой в связи со статьей «Чувство личности в поэзии» отмечалось: «Расцвет индивидуального творчества Кальдерона и Тирсо де Молины, Марло и Шекспира обусловлен способностью действовать <...>. Кеведо, писатель старой Испании, убит шпагой на дуэли. Марло, ослепленный ревностью, убит кинжалом соперника» [201, с. 536].

В опубликованной в декабре 1908 г. в газете «Речь» статье Г.И.Чулкова «Фауст и Мелкий бес» при характеристике персонажей романа В.Я.Брюсова «Огненный ангел» был упомянут «Фауст» <«Трагическая история доктора Фауста»> Кристофера Марло: «“Фауст” Марло – “Фауст” Гете – “Фауст” Брюсова – это звучало бы недурно, если бы роковая неудача не постигла нашего современника. Мефистофелес Брюсова как-то потускнел, поглупел и стал неожиданно Мелким бесом самого малого ранга» [202; цит. по: 203, с. 519].

По сведениям А.Л.Соболева [см.: 204, с. 57, 68, 103, 153], имя Кристофера Марло можно встретить на страницах четырех материалов, опубликованных в журнале «Весы» – в «Письмах из Англии» за подписью *W.R.Morfill* в №11 за 1904 г. [см.: 205, с. 38 – 39], №1 [см.: 206, с. 50 – 51] и №9–10 [см.: 207, с. 71 – 72] за 1905 г., в статье Е.К.Цветковской (под псевдонимом *Елена Ц.*) «Об Уитмане, Бальмонте, нареканиях и добросовестности» (№12 за 1906 г.) [см.: 208, с. 46 – 51], ставшей откликом на ранее опубликованную статью К.И.Чуковского «Русская Whitmaniana» [см.: 209, с. 43 – 45] и вызвавшей его ответную отповедь «О пользе брома. По поводу Елены Ц.» [см.: 210, с. 52 – 60]. В частности, в №1 за 1905 г. *W.R.Morfill* указывал на переиздание в Англии пьесы «The Devil's Charter» («Хартия дьявола», 1607) Барнабаса Барнса (Barnabe Barnes), ошибочно воспринимавшейся им в качестве предшественницы «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло, знакомой русским читателям «в прекрасном переводе К.Бальмонта» [206, с. 50], в №12 за 1906 г. Е.К.Цветковская размышляла о выполненных К.Д.Бальмонтом «кристаллически-совершенных переводах Марло, Эдгара По, Шелли, Теннисона, Блэка, Кальдерона, испанских народных песен», оцененных не только «скромной русской публикой, более читающей, чем пишущей», но и «специалистами литературного слова и языкознания в Англии, Испании и Франции» [208, с. 46 – 47].

В черновой редакции лекции М.А.Волошина «Пути Эроса (Мысли и комментарии к Платонову «Пиру»)», написанной в январе 1907 г., отмечались содомитские склонности многих великих людей, среди которых назывался и Марло [211, с. 836]. К декабрю 1910 – январю 1911 г. относятся впервые опубликованные в 2008 г. по рукописи, хранящейся в Институте русской литературы РАН (ф. 562, оп. 1, ед. хр. 224), незавершенные наброски М.А.Волошина «<Современная скульптура>», в одной из которых – «Бурдель. Бюст Энгра», посвященной творчеству скульптора Эмиля Антуана Бурделя, последний срав-

нивался «с Фордом или Вебстером или Марлоу» [211, с. 629] как «современниками Шекспира», прочно заслоненными фигурой великого соотечественника, ибо являлся «современником Родена», скрытым его величием. Другой набросок М.А.Волошина «Сервантес», представляющий собой план-конспект выступления поэта на вечере в III советском театре в Симферополе 3 апреля 1921 г., содержит краткую оценку Марло как человека с взрывным темпераментом, погибшего от удара кинжалом чуть выше правого глаза: «Люди нового времени, как бочки с порохом. Чрезмерная взрывчатость темперамента. Марлоу <...>. Неверие, страсти, <...> кинжал в глаз» [211, с. 675]. К этому же времени (ориентировочно к марту 1921 г.) относятся тезисы лекции М.А.Волошина «Смысл, цель и средства искусства», фрагмент которых приоткрывает отношение русского поэта к так называемому «шекспировскому вопросу»: «Шекспир (Вопрос о Бэконе. Невероятность гипотезы об авторстве актера Шекспира. Условия драматического труда Шекспировской эпохи. Вероятность коллективной работы Форда, Флетчера, Марлоу, Турнера, обработанной неизвестным гением)» [211, с. 715].

С.С.Розанов в своей брошюре «Кристофер Марло» (1916), подготовленной на основе лекций, прочитанных в июле 1913 г. на Московских учительских курсах им. И.А.Копейкиной, признавал Шекспира и его ближайших предшественников и современников «настоящими исполинами», которые побуждали восторгаться «неисчерпаемым богатством своих замыслов, их величием, яркостью очерченных характеров, бездонной глубиной и ширью развернутых полотен жизни, остротой своей психологической зрелости» [212, с. 5], причем, будучи брошенными в «коловращенье необоримых влечений», заплатив «щедрую дань стремительности и порывистости века», елизаветинцы становились «обреченными трагиками» [212, с. 6], что наиболее отчетливо проявилось в судьбе Кристофера Марло – поэта своевольного и своенравного, к пылкой натуре которого в полной мере не применимы нормы «прописной» морали [см.: 212, с. 7]. Уже в первой трагедии Марло «Тамерлан Великий», по мнению С.С.Розанова, отчетливо проявилось «влечение к редкостным главам мировой истории, к большим ее масштабам, к людям-уникам», сохранившееся до самого конца краткой литературной карьеры «бурно-напряженного» поэта: «<...> он влекся к характерам, возвышающимся над уровнем человеческой середины, к людям львиной доли, к душам, которые снедает безудерж слепой страсти» [212, с. 10]. Подчеркивая обезоруживавшую врагов уверенность марловского Тамерлана «в своем непременном торжестве, в своих нескончаемых триумфах», в неизменном успехе любого грандиозного начинания, С.С.Розанов видел в нем не только «владыку вселенной, <...> необозримых пространств», но и опозитизированный тип восточного властителя [см.: 212, с. 11].

«Тамерлан Великий» стал, по мнению С.С.Розанова, «симптоматическим произведением», в котором, вместо характерного для драматургии прежних лет «бессвязного сцепления многих сцен, богатых эффектными, бывшими по нервам положениями», были предложены «психологическая осмысленность» сюжета, мотивированность его развития, при этом акцент делался на главном герое, «централизовавшем все ответвления, все побеги единого в своей основе

действия» [212, с. 13]. Не менее новаторской была и «Трагическая история доктора Фауста», концепция которой во многом отлична и от народной легенды, и от гетевского «Фауста», – здесь главный герой «порывается из темничных уз мертвой схоластики на приволье и простор живой науки, живого знания» [212, с. 15], лелеет мечту о гармоничной жизни, не сознавая, что избранные им методы для достижения цели – «мятежное вымогательство <...> извечных тайн мира, <...> взывания к адским силам, <...> союз с Мефистофелем, <...> вторжение в сферу запретного» [212, с. 17] – ведут к краху и гибели. И в более поздних произведениях – «Мальтийском еврее», «Эдуарде II» – Марло, на взгляд исследователя, мастерски «проявил свою психологическую проникновенность, свой дар преимущественного сосредоточения на внутреннем мире действующих лиц», заслужив полное право называться «реформатором английской сцены» [212, с. 17]. Марло открыл в драматургии новую область – «мир трагического пафоса», убедительно доказал, что разгадку драматической интриги следует искать «не в механическом чередовании событий, пусть эффектных, пусть внешне блестящих, а в тайниках взволнованной великой страстью человеческой души» [212, с. 18].

На фоне внимания к эпохе предшественников Шекспира, проявленного в театроведческих работах 1910-х – первой половины 1920-х гг., авторами которых были Б.П.Сильверсван [213, с. 1 – 46], С.К.Боянус [214, с. 54 – 68], ранний А.А.Смирнов [215, с. 142 – 178], вызывает интерес фундаментальное исследование известного лексикографа, шекспироведа, переводчика В.К.Мюллера «Драма и театр эпохи Шекспира» (1925), многоаспектно затрагивавшее личность и творчество Кристофера Марло. В частности, характеризуя средневековое английское общество, одной из неизменных черт которого выступало суеверие, В.К.Мюллер упоминал рассказ публициста-пуританина Уильяма Принна, который в трактате «Histriomastix» («Бич актеров», 1633) сообщал, что во время одного из представлений «Трагической истории доктора Фауста» на сцене вместо актера, исполнявшего роль Мефистофеля, появился настоящий дьявол [см.: 216, с. 12].

Рассматривая борьбу двух школ в английском средневековом театре – народной и придворно-академической – исследователь связывал имена Шекспира и Марло с народным направлением, ибо их драматургия «выросла на народной почве, из глубоких народных корней, из реалистичного бытового элемента мистерий, из народного фарса» [см.: 216, с. 13]. В.К.Мюллер находил множество черт, отличавших произведения Шекспира, Марло, Бена Джонсона, Томаса Кида от классических пьес и сближавших их с мистериями, в частности, согласно требованиям классиков, убийства должны были происходить за сценой, а известия о них сообщаться вестниками, однако в пьесах названных елизаветинцев героям на сцене выкалывали глаза, их душили, вешали, один их персонажей откусывал себе язык, чтобы не отвечать на допросе, т. е. народная драма шла за мистерией, которая жестокостью изображения рассчитывала на назидательный эффект [см.: 216, с. 16]. Тем не менее, согласно В.К.Мюллеру, происходило и взаимодействие двух школ, проявившееся, в частности, в заимствовании английскими драматургами конца XVI в. из произведений Сенеки «его высокопар-

ного стиля, его ужасов, его мелодрамы» [216, с. 16], что наиболее отчетливо выразилось в трагедии Марло «Тамерлан Великий», «неистовые герои» которой не могли «ограничиться речью, напоминающей любого смертного» [216, с. 57], а также в «Тите Андронике» Шекспира и «Испанской трагедии» Томаса Кида.

Приписывая создание комического типа шута в английской драме Шекспира, чьи предшественники и современники (Марло, Томас Кид, Джон Лилли, Джон Хейвуд и др.) не изображали шутов [см.: 216, с. 29], В.К.Мюллер усматривал более глубокие генетические истоки у образа коварного злодея трагедий конца XVI в., не того, «который, подобно марловскому Тамерлану, добывается своего насилием», а того, кто «под покровом притворства действует хитростью, обманом, лестью, интригой, ядом» [216, с. 35], соотносясь, с одной стороны, с Иродом из средневековых мистерий, с другой – с традициями Макиавелли, имя которого стало синонимом коварства в елизаветинской литературе. По наблюдению В.К.Мюллера, в «Мальтийском еврее» Марло «Макиавелли выступает в качестве Пролога и отрекается от всяких законов божеских и человеческих» [216, с. 36]; коварный еврей Варавва, считающий дозволенными все средства на пути к цели, подобен по своему типу злодейства мавру Аарону из «Тита Андроника» и «Ричарду III» из одноименной исторической хроники Шекспира.

Среди достоинств произведений Марло, равно как и других елизаветинцев, В.К.Мюллер называл обилие сцен и действующих лиц, резко контрастирующее с сочинениями английских драматургов: «У Мольера приходится в среднем на пьесу по 11 действующих лиц, у Корнеля 10, у Расина только 8; у Шекспира около 23 (в хрониках до 35, в одной даже 45), у Миддлтона и Массинджера по 20, у Марло и Джонсона по 24» [216, с. 49]. Благодаря Марло в английской литературе «ожил», утратил прежнее однообразие белый стих, что проявилось, в частности, в активном использовании «стихов с женским окончанием, одиннадцатисложных, иногда, наоборот, усеченных, девятисложных», «переносе части простого предложения, не уместившейся в стихе, в следующий стих», замене ямбической строфы хореем, разнообразии цезуры [см.: 216, с. 61 – 62]. Во всем этом, по мнению В.К.Мюллера, состояла «целая литературная революция», которую произвел Марло, «приблизив стих к жизни, сделав его гибким орудием в руках поэта»; в этой связи исследователю представлялась оправданной характеристика марловского стиха как «мощного», данная Беном Джонсоном [см.: 216, с. 62].

Говоря о разнородности социального происхождения драматургов елизаветинского времени, В.К.Мюллер отдельно акцентировал, что Марло был сыном сапожника, тогда как многие другие вышли из дворянской среды [см.: 216, с. 65]. В подробном рассказе о соперничестве двух театральных трупп – «Слуг лорда-адмирала» (или труппы Филиппа Генсло) и «Слуг лорда-камергера» – исследователь отмечал несомненно больший успех последней, ставившей пьесы Шекспира, Бена Джонсона, Филиппа Мэссинджера, Джона Флетчера, тогда как у первой, кроме Кристофера Марло, не было авторов, которые могли бы пойти в сравнение с «крупными звездами у соперников» [216, с. 75]. Наиболее выдающимися актерами елизаветинской эпохи В.К.Мюллер называл Джеймса

Бёрбеджа, создавшего главные роли в трагедиях Шекспира (Гамлет, Лир, Ричард III), и Эдуарда Аллейна, который «с неменьшим совершенством воплотил неистовых героев Марло» [216, с. 79]. Из пьес Марло, согласно записям Филиппа Генсло, приведенным В.К.Мюллером, наибольшей известностью пользовалась трагедия «Мальтийский еврей», выдержавшая, например, в 1592 г. десять представлений [см.: 216, с. 121].

Сообщая об устройстве сцены средневекового английского театра, а именно о назначении небольшой задней сцены за занавесками, В.К.Мюллер отмечал ее особые функции в целом ряде пьес, в частности, на задней сцене располагался кабинет главного героя в «Трагической истории доктора Фауста» Марло [216, с. 94]. Тот факт, что две сцены, отделенные друг от друга переменной действия, елизаветинцы могли рассматривать как единую сцену, приводил к сложностям в понимании отдельных эпизодов, например, одиннадцатой сцены «Трагической истории доктора Фауста», где главный герой находился при дворе императора, затем где-то на природе, наконец, у себя дома, второй сцены четвертого действия «Мальтийского еврея», где Варава дома душил монаха и прислонял его труп к стене, но затем оказывалось, что труп был прислонен к стене на улице. Подобные отклонения В.К.Мюллер воспринимал как пережиток средневековой инсценировки, когда все места действия, фигурировавшие в мистерии, заранее подготавливались на подмостках [см.: 216, с. 103 – 104]. Антракты позволяли убрать использованную бутафорию и декорации, но иногда, согласно В.К.Мюллеру, происходили и явные нелепости, например, в первой части «Тамерлана Великого» Баязет приглашал супругу воссесть на трон, и тут же, прямо у трона, становившегося некоей «неотъемлемой принадлежностью английской сцены», происходила битва скифов и турок [см.: 216, с. 110].

В книге В.К.Мюллера были высказаны и некоторые интересные предположения, которые, однако, трудно доказать или опровергнуть. Например, по мнению исследователя, буффонада, изображающая папскую курию в «Трагической истории доктора Фауста», «отнюдь не типична» и «едва ли принадлежит перу Марло» [216, с. 132]. Рассуждения о морали в «Падении Сеяна» Бена Джонсона соотнесены В.К.Мюллером с эпохой моралите и традициями «Трагической истории доктора Фауста» Марло, в особенности, ее финального фрагмента, в котором хор провозглашает низвержение погибшего Фауста в ад [см.: 216, с. 140]. По мнению ученого, елизаветинский театр, одним из ярких представителей которого был Кристофер Марло, достиг столь выдающегося успеха благодаря «общенародному характеру», который был утрачен в последующие годы, ставшие временем упадка, ориентации на придворные вкусы, «условное понятие о чести и условную мораль, – мораль фигового листка» [216, с. 151].

Выводы

1. Несмотря на стремление отдельных исследователей увидеть традиции творчества Кристофера Марло в одной из ранних пьес русского театра «Темир-Аксаково действо» («Малая комедия о Баязете и Тамерлане», 1675) и тем самым обосновать первое знакомство российского зрителя с произведениями английско-

го драматурга в эпоху допетровской Руси, следует признать, что достоверные факты, свидетельствующие о проникновении сведений о Марло в Россию, относятся лишь к концу 1820-х гг.

2. Первым печатным произведением на русском языке, дававшим определенное представление о личности и пьесах Кристофера Марло, была повесть немецкого романтика Людвиг Тика «Жизнь поэта» («Dichterleben», 1825), опубликованная в октябре – ноябре 1829 г. в переводе Пржевальского в журнале М.Г.Павлова «Атеней». Эта повесть, равно как и другие посвященные елизаветинской эпохе, Шекспиру, его предшественникам и современникам сочинения немецкого автора, активно печатавшиеся на страницах русской периодики рубежа 1820 – 1830-х гг., оказали значительное влияние на отдельных представителей отечественной романтической литературы, в частности, на В.К.Кюхельбекера при создании им мистерии «Ижорский». В библиотеке А.С.Пушкина сохранился разрезанный, но не содержащий заметок четырехтомный полный перевод на французский немецкого текста «Жизни поэта» («Euvres complètes de L. Tieck. Contes d'Artiste. Première livraison. Shakespeare et ses contemporains», 1832), однако при этом нет никаких прямых свидетельств знакомства великого русского поэта с биографией и творчеством Кристофера Марло, в связи с чем возникают как предположения относительно вероятности подобного знакомства (Гл.Глебов, О.А.Проскурин), так и их опровержения (М.П.Алексеев, А.А.Долинин).

3. Усилившийся интерес к елизаветинской драме привел в 1830 – 1850-е гг. к появлению в русской печати целого ряда переводных статей – большей частью анонимных, в отдельных случаях подписанных именами Ф.Экштейна, Т.Шоу, – в которых впервые давалась общая характеристика творчества английского драматурга в контексте современной ему эпохи, причем эти статьи, будучи посвященными не конкретно Марло, а в целом английской драматургии конца XVI в., не выделяли этого автора на общем фоне других многочисленных предшественников Шекспира. В тот же период краткие суждения о Кристофере Марло появились в литературно-критических и публицистических статьях, созданных ведущими русскими писателями – И.С.Тургеневым («Фауст, траг. Соч. Гете. Перевод первой и изложение второй части. М.Вронченко. 1844. Санкт-Петербург», 1845), Н.А.Некрасовым («От редакции», 1850), А.В.Дружининым (письма XXIII и XXV цикла «Письма иногороднего подписчика», 1851; вступление к переводу шекспировского «Короля Лира», 1856), каждый из которых, в целом благосклонно отзываясь о марловской драматургии, высказывал мысли, прямо или косвенно подчеркивавшие необходимость дальнейшего постижения русскими поэтами, переводчиками, литературными критиками творчества талантливого драматурга елизаветинского времени.

4. Автором первого литературно-критического материала о творчестве Кристофера Марло в России стал С.Ф.Уваров, который в очерке «Марло, один из предшественников Шекспира», помещенном на страницах «Русского слова» в 1859 г., осмыслил эволюцию драматургического творчества Марло, его методы модернизации английской драмы, а также значимость его заслуг в становлении в недалеком будущем шекспировского театра. Материал очерка

С.Ф.Уварова был использован В.П.Боткиным при подготовке статьи «Литература и театр в Англии до Шекспира», предварявшей первый том первого в России «Полного собрания драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей», предпринятого Н.В.Гербелем и Н.А.Некрасовым в 1865 – 1868 гг.

5. Существенное влияние на восприятие Кристофера Марло в России в 1860 – 1890-х гг. оказали переводные издания, среди которых можно условно выделить две группы: книги западноевропейских исследователей о Шекспире и переводные истории всемирной литературы. Авторы книг о Шекспире Г.Г.Гервинус, Р.Женэ, Э.ДAUDен, М.Кох, Г.Брандес, Б.Тен-Брик, Э.Энгель, высоко оценивая творчество великого драматурга, затрагивали и более раннее наследие Кристофера Марло, трагические ошибки и гениальные открытия которого, несомненно, оказали воздействие на развитие английской трагедии и английского театрального искусства, что подчеркивалось всеми исследователями, расходившимися, однако, в оценках конкретных марловских сочинений. Общие сведения о Марло, в большем или меньшем объеме представленные в переводных историях литературы И.Тэна, А.Штерна, И.Шерра, К.Вейделя, В.Томаса, Э.Фагэ, К.Буссе и др., свидетельствовали о достаточной значимости творчества драматурга не только для английского, но и для мирового литературного процесса.

6. Конец 1860-х – 1880-е гг. ознаменовались появлением первого литературоведческого исследования, содержавшего упоминания о Кристофере Марло (книга Алексея Н. Веселовского «Старинный театр в Европе», вышедшая в 1870 г.), новых литературно-критических работ, осмысливающих отдельные аспекты творчества драматурга (среди них следует отметить статью «Драма в Европе и у нас» (1873) А.М.Скабичевского), а также популяризаторских статей и компилятивных книг (Н.В.Гербель, В.В.Чуйко и др.), на фоне которых особо выделялись труды выдающегося шекспироведа Н.И.Стороженко, который в своих монографиях «Предшественники Шекспира. Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елисаветы. Лилли и Марло» (1872), «Роберт Грин, его жизнь и произведения» (1878), а также в других исследованиях впервые защитил от нареканий нравственный облик Марло, а также дал его драматургическому творчеству выверенные оценки, опирающиеся на результаты анализа произведений в контексте развития елизаветинской драмы.

7. В конце XIX – начале XX в. в силу усиления в обществе пессимистических настроений, сопровождавшихся поиском смысла существования и новых жизненных приоритетов, преобладающим стало внимание к «дьяволиаде» Кристофера Марло – его «Трагической истории доктора Фауста», что получило отражение в статьях Н.К.Михайловского, Н.В.Шаховского, М.Я.Фришмут, издании переводной книги И.Матушевского «Дьявол в поэзии. История и психология фигур, олицетворяющих зло в изящной словесности всех народов и веков» (1902) и др. В 1899 г. «Трагическая история доктора Фауста» привлекла внимание К.Д.Бальмонта, который, не ограничившись переводом и написанием вступительной статьи к нему «Несколько слов о типе Фауста», стал на многие годы поклонником Кристофера Марло, подтверждением чему являются благожела-

тельные упоминания об английском поэте в сборнике статей «Горные вершины» (1904), в эпистолярной, а также создание К.Д.Бальмонтом в 1916 г. сонета «Марло».

8. Благодаря подготовке и публикации в 1902 – 1904 гг. под редакцией С.А.Венгерова пятитомного собрания шекспировских произведений в серии «Библиотека великих писателей» издательства Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона, а также значительному росту общественного внимания к западноевропейской литературе, сформировавшему потребность в написании учебных книг, курсов лекций, других изданий историко-литературного содержания, упоминания о Кристофере Марло, анализ его произведений можно видеть в работах большинства наиболее значительных русских литературоведов конца XIX – начала XX в., обращавшихся к проблематике истории зарубежной литературы и сравнительно-исторического литературоведения (Алексей Н. Веселовский, Александр Н.Веселовский, П.И.Житецкий, Ф.Г. де Ла Барт, Ф.Ф.Зелинский, Н.П.Дашкевич, П.О.Морозов, Л.Ю.Шепелевич, Ф.А.Браун, Е.В.Аничков, С.А.Венгеров, Н.К.Бокадоров, С.С.Розанов и др.). Символично, что в самые сложные, переломные годы, эпоху революций и гражданской войны (вторая половина 1910-х – первая половина 1920-х гг.) новый всплеск интереса к елизаветинскому театру привел к появлению целого ряда исследований (Б.П.Сильверсван, С.К.Боянус, А.А.Смирнов), самым значительным из которых стала книга В.К.Мюллера «Драма и театр эпохи Шекспира» (1925), характеризующая отдельные аспекты жизни и творчества Кристофера Марло применительно к тенденциям развития английского театрального искусства.

Список использованных источников и литературы

1. Морозов П.О. Очерки по истории русской драмы // Журнал Министерства народного просвещения. – 1888. – Т. 256. – Март. – С. 72 – 117; Апрель. – С. 348 – 379.

2. Морозов П.О. Очерки по истории русской драмы XVII – XVIII столетий. – СПб.: тип. В.С.Балашова, 1888. – IV, 392 с.

3. Темир-Аксаково действо / Подгот. текста О.А.Державиной. В.П.Гребенюка; комм. В.П.Гребенюка // Ранняя русская драматургия: (XVII – первая половина XVIII в.). – Т. 2. Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. – М.: Наука, 1972. – С. 59 – 92.

4. Веселовский А.Н. Западное влияние в новой русской литературе. – 3-е изд., перераб. – М.: типолит. Т-ва И.Н.Кушнерев и К^о, 1906. – VI, 249 с.

5. Богоявленский С.К. Московский театр при царях Алексее и Петре // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. – 1914. – Кн. 2. – С. 1 – 192.

6. Булгаков А.С. Комедия о Тамерлане и Баязете («Темир-Аксаково действо») // Старинный спектакль в России: Сб. ст. / Под ред. В.Н.Всеволодского-Гернгросса. – Л.: Academia, 1928. – С. 317 – 357.

7. Еремин И.П. Московский театр XVII в. // История русской литературы: В 10 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1948. – Т. II. – Ч. 2. Литература 1590 – 1690 гг. – С. 368 – 373.

8. Еремин И.П., Адрианова-Перетц В.П., Робинсон А.Н., Берков П.Н. Литература 1640-х – начала 1690-х годов. Развитие демократической сатиры и бытовой повести. Предшественники русского классицизма // История русской литературы: В 3 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1958. – Т. I. Литература X – XVIII веков. – С. 316 – 368.

9. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русский театр от истоков до середины XVIII века. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – 164 с.

10. Русский театр XVII века / История русского драматического театра: В 7-ми тт. – М., 1977. – Т. 1. От истоков до конца XVIII века. – С. 39 – 75.

11. Лурье Я.С. Элементы Возрождения на Руси в конце XV – первой половине XVI века // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. – М.: Наука, 1967. – С. 183 – 211.

12. Парфенов А.Т. К вопросу о первоисточниках «Темир-Аксакова действия» // Вестник Московского университета. Серия 10. Филология. – 1969. – №2. – С. 16 – 30.

13. Буланин Д.М. Темир-Аксаково действо // Словарь книжников и книжности Древней Руси. – Вып. 3. XVII в. – Ч. 4. Т – Я. Дополнения. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – С. 5 – 7.

14. Прокофьева Е.А. Русская историческая драма эпохи барокко, классицизма и сентиментализма: Учебное пособие. – Днепропетровск: Изд-во А.Л.Свидлера, 2008. – 116 с.

15. Пушкин А.С. <Наброски к замыслу о Фаусте> // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 19 т. – М.: Воскресенье, 1994. – Т. 2. Стихотворения. 1817 – 1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. – Кн. 1. – С. 338 – 339.

16. Глебов Гл. Пушкин и Гете // Звенья: Сборники материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIX века. – М.-Л.: Academia, 1933. – Вып. II. – С. 41 – 66.

17. Алексеев М.П. Незамеченный фольклорный мотив в черновом наброске Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1979. – Т. 9. – С. 17 – 68.

18. Алексеев М.П. Незамеченный фольклорный мотив в черновом наброске Пушкина // Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. – Л.: Наука, 1987. – С. 402 – 468.

19. Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 464 с.

20. Долинин А.А. О подзаголовке «Скупого рыцаря» // Долинин А.А. Пушкин и Англия: Цикл статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 95 – 102.

21. [Тик Л.]. Жизнь поэтов // Атены. – 1829. – Ч. 4. – №19 (окт.). – С. 44 – 83; №20 (окт.). – С. 132 – 166; №21 (нояб.). – С. 349 – 391.

22. Тик Л. Жизнь поэта / Пер. Пржевальского // Немецкая романтическая повесть: В 2 т. – М.-Л.: Academia, 1935. – Т. I. – С. 318 – 420.
23. Балашов Н.И. Тик // История немецкой литературы: В 5 т. – М.: Наука, 1966. – Т. 3. 1790 – 1848. – С. 129 – 138.
24. Русская периодическая печать (1702 – 1894): Справочник / Под ред. А.Г.Дементьева, А.В.Западова, М.С.Черепанова. – М.: Политиздат, 1959. – 836 с.
25. Замотин И.И. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе: В 2 т. – СПб.-М.: Т-во М.О.Вольф, 1911. – Т. 1. – 389 с.
26. Щемелёва Л.М. Павлов Михаил Григорьевич // Русские писатели. 1800 – 1917: Биографический словарь. – М.: Большая российская энциклопедия; Фианит, 1999. – Т. 4. – С. 482 – 485.
27. Данилевский Р.Ю. Людвиг Тик и русский романтизм // Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы. – Л.: Наука, 1975. – С. 68 – 113.
28. Тик Л. Ученый: Повесть / Пер. с нем. // Атеней. – 1828. – Ч. 5. – №18. – С. 124 – 163; №19. – С. 211 – 238.
29. Тик Л. Праздник в Кенельворте, или Детство Шекспира: Повесть / Пер. с нем. // Атеней. – 1829. – Ч. 3. – №13. – С. 40 – 60; № 14. – С. 121 – 146.
30. Тик Л. Фортунат: Отрывок из первой части сказки / Пер. А.А.Шишкова // Атеней. – 1829. – Ч. 4. – №24. – С. 568 – 572.
31. Тик Л. Фортунат: Отрывок из драматической сказки / Пер. А.А.Шишкова // Атеней. – 1830. – Ч. 3. – №13. – С. 50 – 65.
32. Тик Л. Эльфы: Повесть / Пер. А.А.Шишкова // Атеней. – 1830. – Ч. 4. – №18. – С. 51 – 96.
33. Соколова Е.В., Тураев С.В., Карташова И.В. Роман «Виттория Аккоромбона» и его автор // Тик Л. Виттория Аккоромбона: Роман в пяти книгах. – М.: Наука, 2002. – С. 369 – 396.
34. Зусман В.Г. Людвиг Тик – переводчик Шекспира // Шекспировские чтения. 1993. – М.: Наука, 1993. – С. 253 – 263.
35. Зусман В.Г. Тик и Шекспир (из истории восприятия Шекспира немецкими романтиками): Автореферат дис. ... канд. филол. н. / Московский гос. пед. ин-т им. В.И.Ленина. – М., 1988. – 18 с.
36. В. [Дмитриев М.А.]. [Рец. на кн.:] Пушкин А. Евгений Онегин: Роман в стихах. СПб., 1828. Гл. IV—V // Атеней. – 1828. – Ч. 1. – №4. – С. 76 – 89.
37. Максимович М.А. О поэме Пушкина «Полтава» в историческом отношении // Атеней. – 1829. – Ч. 2. – №11. – С. 501 – 515.
38. Языков Н.М. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. К.К.Бухмейер, сост., подгот. текста, примеч. К.К.Бухмейер и Б.М.Толочинской. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 592 с.
39. Киреевский И.В. Обзорение русской словесности за 1829 год // Киреевский И.В., Киреевский П.В. Полное собрание сочинений: В 4 т. – Калуга: Гриф, 2006. – Т. 2. Литературно-критические статьи и художественные произведения. – С. 22 – 50.

40. Левин Ю.Д. Литература декабристского направления. – В.К.Кюхельбекер // Шекспир и русская культура / Под ред. М.П.Алексеева. – М.-Л.: Наука, 1965. – С. 129 – 162.
41. Избранный немецкий театр: В 4 т. / Перевод Александра Шишкова 2-го. – М.: Унив. тип., 1831. – Т. 3. Л.Тик. Фортунат. Ч. 1 – 2. – 361 с.
42. Шишков А.С. Письмо к А.С.Пушкину от 6 октября 1831 г. // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 19 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 14. Переписка. 1828 – 1831. – С. 231.
43. Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С.Пушкина: Библиографическое описание. – СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1910. – 442 с.
44. Пушкин А.С. Письмо к М.П.Погодину от 11 июля 1832 г. // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 19 т. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 15. Переписка. 1832 – 1834. – С. 27 – 28.
45. Зусман В. Г., Сапожков С. В. Драматическая сказка Л. Тика «Фортунат» в оценке Пушкина // Известия Академии Наук СССР. Отделение литературы и языка. – 1989. – Т. 48. – № 3. – С. 276–282.
46. Тик Л. Незнакомец / Пер. с нем. // Литературная газета. – 1830. – Т. 2. – № 47 (19 авг.). – С. 81–85.
47. Дружинин А.В. А.С.Пушкин и последнее издание его сочинений // Дружинин А.В. Собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. Н.В.Гербея. – СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1865. – Т. 7. – С. 30 – 82.
48. Заборов П.Р. Французские корреспонденты А.И.Тургенева: (М.А.Жюльен, Э.Эро, П.-С.Баланш, Ф.Экштейн) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. – Л.: Наука, 1978. – С. 258 – 275.
49. [Экштейн Ф.] О драматической поэзии в Англии до Шекспира и о шекспировской драме // Московский телеграф. – 1831. – Ч. XL. – №13. – С. 63 – 93; №14. – С. 214 – 242.
50. Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подг. Н.В.Королева, В.Д.Рак. – Л.: Наука, 1979. – 790 с.
51. Chasle Ph. [Шаль Ф.] Драматические нравы XVI столетия / Пер. с франц. М.Строевой // Московский наблюдатель. – 1837. – Ч. XII. – Кн. 6. – Май. Кн. 2. – С. 215 – 244.
52. Шаль Ф. Английский театр до Шекспира / Пер. с франц. // Пантеон. – 1852. – Т. IV. – Кн. 8. – С. 43 – 54; Т. V. – Кн. 9. – С. 1 – 46; Кн. 10. – С. 1 – 28.
53. О театрах в Лондоне при Шекспире // Пантеон русского и всех европейских театров. – 1841. – Ч. III. – Кн. 8. – Отд. V. – С. 69 – 74.
54. О драматических писателях, современных Шекспиру // Литературная газета. – 1841. – №120 (23 окт.). – С. 478 – 479; №121 (25 окт.). – С. 483 – 484.
55. Ша Т. [Шоу Т.]. Очерк английской литературы. Статья первая и вторая // Библиотека для чтения. – 1847. – Т. 83. – Июль. – Отд. V. Критика. – С. 1 – 36.
56. Тургенев И.С. Письмо к Т.Н.Грановскому от 18 (30) мая 1840 г. // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – Т. 1. Письма. 1831 – 1850. – С. 187 – 190.

57. Батюто А.И. <Комментарии к письму И.С.Тургенева к Т.Н.Грановскому от 18 (30) мая 1840 г.> // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – Т. 1. Письма. 1831 – 1850. – С. 529 – 531.

58. Тургенев И.С. Фауст, траг. Соч. Гете. Перевод первой и изложение второй части. М.Вронченко. 1844. Санкт-Петербург // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. – М.: Наука, 1978. – Т. 1. Стихотворения, поэмы, статьи и рецензии, прозаические наброски. 1834 – 1849. – С. 197 – 235.

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

60. Иностранная критика о Тургеневе / Пер. Е.И.Ш. – 2-е изд., доп. – СПб.: Т-во «Прогресс нашей жизни», [1908]. – 154, 6 с.

61. Чернышевский Н.Г. Письмо к М.Л.Михайлову (1850) // Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. – М.: ГИХЛ, 1949. – Т. XIV. Письма. 1838 – 1876. – С. 204 – 210.

62. Козьмин Б.П., Кушева Е.Н. Примечания // Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. – М.: ГИХЛ, 1949. – Т. XIV. Письма. 1838 – 1876. – С. 772 – 855.

63. Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. – Л.: Наука, 1985. – 300 с.

64. 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. 96 – 97.

65. Мельгунов Б.В. <Комментарии к редакционной заметке «Литературное известие» (Современник. – 1858. – №5. – Отд. II. – С. 68)> // Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 13. Кн. 1. Материалы редакционно-издательской деятельности. – С. 435 – 436.

66. Дружинин А.В. Письма иногороднего подписчика. 1851: [Письмо XXIII. Январь; Письмо XXIV. Февраль; Письмо XXV. Март; Письмо XXVI. Декабрь] // Дружинин А.В. Собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. Н.В.Гербея. – СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1865. – Т. 6. – С. 460 – 570.

67. Дружинин А.В. Вступление к трагедии «Король Лир» // Дружинин А.В. Собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. Н.В.Гербея. – СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1865. – Т. 3. – С. 3 – 52.

68. Тулов М.А. Руководство к познанию видов, родов и форм поэзии. – Киев: Унив. тип., 1853. – VIII, 388 с.

69. Линниченко А.И. Курс истории поэзии для воспитанниц женских институтов и воспитанников гимназий. – Киев: Унив. тип., 1860. – XX, 329 с.

70. Очерки литературы древних и новых народов: Пособие при изучении словесности в среднеучебных заведениях / Сост. И.Д.Гарусов. – СПб.: тип. В.Грачева и К^о, 1862. – Вып. 1. Поэзия драматическая. – XII, 456 с.

71. Очерки литературы древних и новых народов. Поэзия драматическая: В 2 кн.: Пособие при изучении словесности в среднеучебных заведениях / Сост.

И.Д.Гарусов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – СПб.: тип. Т-ва «Общественная польза», 1890. – Кн. 1. – 250 с.

72. Уваров С.Ф. Марло, один из предшественников Шекспира: Очерк из истории английской драмы // Русское слово. – 1859. – №2. – С. 5 – 53; №3. – С. 221 – 284.

73. Боборыкин П.Д. За полвека: Воспоминания. – М.: Захаров, 2003. – 686 с.

74. Н.М. Analytical Essays on the Early English Dramatists // Blackwood's Edinburgh Magazine. – 1817. – №4 (June). – P. 69 – 73 (№I. Faustus. – Marlowe); №7 (Oct.). – P. 21 – 30 (№II. Edward II. – Marlowe); №9 (Dec.). – P. 260 – 266 (№III. Jew of Malta. – Marlowe).

75. Боткин В.П. Литература и театр в Англии до Шекспира // Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей: В 4 т. / Издание Н.В.Гербея. – СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1865. – Т. 1. – С. IX – XLVI.

76. Тэн-Чагай Н.Ю. Творческая и издательская деятельность Н.В.Гербея в контексте русско-английских литературных связей XIX века: Дис. ... канд. филол. н. / Саратовский гос. ун-т им. Н.Г.Чернышевского. – Саратов, 2011. – 242 с.

77. Гервинус Г.Г. Король Лир: [Критич. очерк] // Журнал Министерства народного просвещения. – 1859. – Ч. CI. – №2. – С. 241 – 276.

78. Гервинус Г.Г. Цимбелин: [Критич. очерк] // Журнал Министерства народного просвещения. – 1859. – Ч. CIII. – №8. – С. 152 – 192.

79. Гервинус Г.Г. Гамлет: [Критич. очерк] // Журнал Министерства народного просвещения. – 1860. – Ч. CV. – №2. – С. 43 – 83.

80. Гервинус Г.Г. Шекспир / Пер. с нем. К.Тимофеева. – СПб.: тип. В.Безобразова и К^о, 1862. – 348 с.

81. Гервинус Г.Г. Шекспир: В 4 т. / Пер. с нем. К.Тимофеева. – 2-е изд., доп. – СПб.: изд. книгопродавца Д.Ф.Федорова, 1877. – Т. 1. – 336 с.

82. Женэ Р. Шекспир, его жизнь и сочинения / Пер. с нем. под ред. А.Н.Веселовского; предисловие и прим. Н.И.Стороженко. – М.: тип. А.И.Мамонтова и К^о, 1877. – XIV, 368 с.

83. Дауден Э. Шекспир, критическое исследование его мысли и его творчества / Пер. с англ. Л.Д.Черновой. – СПб.: «Славянская печатня» И.В.Вернадского, 1880. – 449, II с.

84. Кох М. Шекспир / Пер. с нем. А.М.Гуляева; предисловие, прим. и дополнения Н.И.Стороженко. – М.: изд. В.Н.Маракуева, 1888. – V, 472, VI с.

85. Брандес Г. Виллиам Шекспир / Пер. с нем. М.А.Энгельгардта. – СПб.: тип. бр. Пантелеевых, 1897. – 351 с.

86. Брандес Г. Шекспир, его жизнь и произведения / Пер. В.М.Спасской и В.М.Фриче; под ред. Н.И.Стороженко. – М.: типолит. В.Ф.Рихтер, 1899. – Т. 1. – XI, 383 с.

87. Брандес Г. Собрание сочинений: В 20 т. / Пер. с датского М.В.Лучицкой. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: типолит. Т-ва «Просвещение», 1909. – Т. 16. Литературные характеристики (Английские писатели). Вильям Шекспир. Ч. 1. – 425 с.

88. Шестов Л.И. Шекспир и его критик Брандес. – СПб.: тип. А.М.Менделевича, 1898. – 282 с.
89. Шестов Л.И. Собрание сочинений: В 6 т. – Т. 1. Шекспир и его критик Брандес. – 2-е изд. – СПб.: Шиповник, 1911. – 286 с.
90. Шекспир В. Как вам это понравится / Пер. П.И.Вейнберга // Шекспир В. Сочинения: В 5 т. / Под ред. С.А. Венгерова. – СПб.: изд. Ф.А.Брокгауза – И.А.Ефрона, 1902. – Т. III. – С. 7 – 58.
91. Колер Й. Шекспир с точки зрения права (Шейлок и Гамлет) / Пер. с нем. – СПб.: изд. Я.Канторовича, 1895. – 191 с.
92. Тен-Бринк Б. [Бринк Б.]. Шекспир: Лекции / Пер. П.И.Вейнберга. – СПб.: изд. Л.Ф.Пантелеева, 1898. – IV, 151 с.
93. Тен Бринк Б. [Бринк Б.]. Лекции о Шекспире / Пер. с нем. И.Д.Городецкого. – М.: изд. «Детского чтения», 1898. – 120, IV с.
94. Энгель Э. Вильям Шекспир / Пер. с нем. Ф.Черниговца <Ф.В.Вишневого>. – СПб.: изд. А.С.Суворина, 1899. – 143 с.
95. Реньяр А. Письма из Англии. Наука и литература в современной Англии. Письмо IX // Вестник Европы. – 1879. – Кн. 1. – С. 287 – 320.
96. Боборыкин П.Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. – СПб.: тип. М.М.Стасюлевича, 1900. – 644 с.
97. Тэн И. Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы: В 2 ч. / Пер. под ред. А.Рябина и М.Головина. – СПб.: тип. Т-ва «Общественная польза», 1871. – Ч. 1. – 577 с.
98. Штерн А. Всеобщая история литературы / Пер. с нем. – СПб.: изд. А.С.Суворина, 1885. – IV, 538 с.
99. Шерр И. Иллюстрированная всеобщая история литературы: В 2 т. / Перевод с нем. под ред. П.И.Вейнберга. – М.: типолит. Т-ва И.Н.Кушнерев и К^о, 1898. – Т. 2. – 612, LXI с.
100. Вейзель К. История английской литературы / Пер. с нем. – СПб.: изд. А.С.Суворина, 1898. – 203 с.
101. Лолие Ф. [Лолье Ф.]. Обзор истории всемирной литературы / Пер. с франц. под ред. и с дополнениями В.В.Битнера. – СПб.: изд. В.В.Битнера, 1903. – 88 с.
102. Томас В. История английской литературы / Пер. с франц. – СПб.: изд-во «Вестника Знания», 1910. – 95 с.
103. Фагэ Э. История всеобщей литературы: Популярный очерк / Пер. с фр. П.Т.Егунова. – СПб.: тип. А.Э.Коллинс, 1914. – 126 с.
104. Буссе К. История мировой литературы: В 3 т. / Пер. с нем. С.П.Кублицкой-Пиотух. – СПб.: изд. «Вестника Знания» (В.В.Битнера), [1913]. – Т. 2. Ренессанс и реформация. Эпоха антивозрождения и антиреформации. Избранные отрывки из античной и средневековой литературы. – 344 с.
105. Познетт Г.-М. Сравнительная литература / Пер. с англ. Э.Пименовой. – СПб.: тип. И.Н.Скороходова, 1898. – 86 с.
106. Эмерсон Р. Избранники человечества / Пер. с англ. С.Г.Займовского; введение Дж.Морлея; вступ. ст. Ю.И.Айхенвальда. – М.: Проблемы эстетики, 1912. – XIII, 228 с.

107. Веселовский Алексей Н. Старинный театр в Европе. – М.: тип. П.Бахметева, 1870. – VI, 410 с.
108. Веселовский Алексей Н. Байрон. Биографический очерк. – 2-е изд., доп. – М.: типолит. Т-ва И.Н.Кушнерев и К^о, 1914. – VI, 322 с.
109. Веселовский Александр Н. Из введения в историческую поэтику // Журнал Министерства народного просвещения. – 1893. – Ч. ССХСIII. – Май. – С. 1 – 22.
110. Веселовский Александр Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и прим. В.М.Жирмунского. – Л.: ГИХЛ, 1940. – 648 с.
111. Скабичевский А.М. Драма в Европе и у нас. Статья первая / Отечественные записки. – 1873. – Т. 206. – №1. – Современное обозрение. – С. 1 – 39.
112. [Гербель Н.В.]. Английская поэзия: Очерк // Английские поэты в биографиях и образцах / Сост. Н.В.Гербель. – СПб.: тип. А.М.Котомина, 1875. – С. VII – XXXII.
113. [Гербель Н.В.]. Христофор Марло // Английские поэты в биографиях и образцах / Сост. Н.В.Гербель. – СПб.: тип. А.М.Котомина, 1875. – С. 24 – 25.
114. Ровда К.И. Под знаком реализма // Шекспир и русская культура / Под ред. М.П.Алексеева. – М.-Л.: Наука, 1965. – С. 544 – 626.
115. Корнилова Е.В. Первый русский шекспировед // Шекспировский сборник / Ред. А.А.Аникст. – М.: Всероссийское театральное общество, 1967. – С. 85 – 100.
116. Стороженко Н.И. Предшественники Шекспира: Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елисаветы. – Т. 1. Лилли и Марло. – СПб.: тип. В.Демакова, 1872. – II, 294, 73 с.
117. Стороженко Н.И. Роберт Грин, его жизнь и произведения: Критическое исследование. – М.: тип. К.Индриха, 1878. – VI, 206, 36 с.
118. Полевой П.Н. Виллиам Шекспир (Биографический очерк) // Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей: В 4 т. / Издание Н.А.Некрасова и Н.В.Гербея. – СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1868. – Т. 4. – С. IX – LXI.
119. Delius Th. Marlowe's Faust und seine Quelle: ein Beitrag zur Kritik des Dramas. – Bielefeld: Druck Velhagen und Klasing, 1881. – 31 s.
120. Марло К. Фауст / Пер. Д.Д.Минаева // Дело. – 1871. – №5. – С. 1 – 107.
121. Марло К. Смерть Фауста (Из трагедии «The Life and Death of Dr. Faustus») / Пер. М.Л.Михайлова // Русское слово. – 1860. – №2. – С. 416 – 418.
122. Марло К. Эдуард II. Три сцены из трагедии / Пер. Н.В.Гербея // Современник. – 1864. – №8. – Отд. I. – С. 201 – 214.
123. Christopher Marlowe's tragedy of Edward II / With an Introduction and Notes by Wilhelm Wagner. – Hamburg: Boyes and Geisler, 1871. – XVI, 134 с.
124. W. [Рец.:] Предшественники Шекспира. Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елизаветы. Сочинение Николая Стороженка. Том I. СПб., 1872 // Беседа. – 1872. – Кн. VII (июль). – Отд. II. – С. 48 – 50.
125. [Рец.:] Предшественники Шекспира. Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елисаветы. Сочинение Николая Стороженка. Том I. Лилли и Марло. СПб., 1872 // Вестник Европы. – 1872. – №7. – 3-я стр. обл.

126. <Рец. на кн.: Стороженко Н.И. Предшественники Шекспира: Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елисаветы. Т. 1. Лилли и Марло. СПб.: тип. В.Демакова, 1872> // Russische Revue. – 1872. – №2. – S. 213 – 215. – На нем. яз.

127. The Works of Christopher Marlowe: With Notes and Some Accounts of His Life and Writings: In 3 v. / Ed. by Alexander Dyce. – L.: William Pickering, 1850. – Vol. I. – P. III – LXXV, 349 p.

128. Веселовский Александр Н. Роберт Грин и его исследователи. Роберт Грин, его жизнь и произведения, критическое исследование Н.Стороженко. Москва, 1878 // Вестник Европы. – 1879. – №8. – С. 552 – 580.

129. Веселовский Александр Н. Роберт Грин и его исследователи. Роберт Грин, его жизнь и произведения, критическое исследование Н.Стороженко. Москва, 1878 // Веселовский Александр Н. Собрание сочинений. – СПб.: Отделение русского языка и словесности Императорской Академии наук, 1909. – Т. 4. – Вып. 1. – С. 274 – 308.

130. Веселовский Алексей Н. <Рец. на кн.: Стороженко Н.И. Роберт Грин, его жизнь и произведения: Критическое исследование. М.: тип. К.Индриха, 1878> // Критическое обозрение. – 1879. – №3. – С. 14 – 18.

131. Стороженко Н.И. Английская драма до смерти Шекспира // 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. Карла Риккера, 1888. – Т. 3. – Ч. 1. – С. 475 – 578.

132. Марлоу К. [Марло К.]. Эдуард II / Пер. Родиславской // Искусство. – 1884. – №56 (5 февр.). – С. 777 – 781; №57 (12 февр.). – С. 789 – 795; №58 (19 февр.). – С. 822 – 825; №59 (26 февр.). – С. 840 – 846; №60 (4 мар.). – С. 866 – 870; №61 (18 мар.). – С. 891 – 897; №62 (25 мар.). – С. 910 – 914.

133. Несколько слов о Марлоу // Искусство. – 1884. – №56 (5 февр.). – С. 781 – 782.

134. Стороженко Н.И. Опыты изучения Шекспира. – М.: типолит. А.В.Васильева и К°, 1902. – 411 с.

135. [Розанов М.Н.]. Краткий очерк научно-литературной и общественной деятельности Н.И.Стороженка // Под знаменем науки: Юбилейный сборник в честь Николая Ильича Стороженка, изданный его учениками и почитателями. – М.: типолит. А.В.Васильева и К°, 1902. – С. I – XXIX.

136. Языков Д.Д. Библиографический указатель к печатным трудам Н.И.Стороженка // Под знаменем науки: Юбилейный сборник в честь Николая Ильича Стороженка, изданный его учениками и почитателями. – М.: типолит. А.В.Васильева и К°, 1902. – С. XXX – XXXV.

137. Стороженко Н.И. Марло // Энциклопедический словарь Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона. – СПб.: типолит. И.А.Ефрона, 1896. – Т. 18а. Малолетство – Мейшагола. – С. 672 – 674.

138. Брандес Г. Различные стили в «Фаусте» Гете / Пер. В.М.Спасской // Под знаменем науки: Юбилейный сборник в честь Николая Ильича Стороженка, изданный его учениками и почитателями. – М.: типолит. А.В.Васильева и К°, 1902. – С. 565 – 578.

139. Стороженко Н.И. Очерк истории западно-европейской литературы: Лекции, читанные в Московском университете. – М.: тип. Г.Лисснера и Д.Собко, 1908. – VI, 416 с.
140. Белый А. Николай Ильич Стороженко: [Некролог] // Весы. – 1906. – №2. – С. 67 – 68.
141. Белый А. Символизм: Книга статей / Общ. ред. В.М.Пискунова. – М.: Культурная революция; Республика, 2010. – 527 с.
142. Бальмонт К.Д. На заре: [Автобиограф. очерк] / Предисл. А.И.Дейча // Простор (Алма-Ата). – 1967. – №6. – С. 84 – 86.
143. Бальмонт К.Д. На заре// Бальмонт К.Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / Сост., вступ. ст. и коммент. Д.Г.Макогоненко. – М.: Правда, 1990. – С. 501 – 506.
144. Чуйко В.В. Шекспир, его жизнь и произведения. – СПб.: изд. А.С.Суворина, 1889. – VIII, 662 с.
145. Чуйко В.В. Был или не был Шекспир? (Из истории литературных парадоксов) // Наблюдатель. – 1888. – №2. – С. 59 – 90.
146. Стороженко Н.И. Диллетантизм в шекспировской критике. (В.Чуйко. «Шекспир, его жизнь и произведения». СПб., 1889 г. Издание А.С.Суворина) // Русская мысль. – 1889. – №10. – Отд. II. – С. 26 – 44.
147. Чуйко В.В. Ученое педанство (Ответ профессору Стороженко) // Новое время. – 1889. – 13 нояб. (№4925). – С. 2 – 3.
148. Шаховской Н.В. Фауст на английской сцене. Марло // Русский вестник. – 1881. – Т. 151. – Февраль. – С. 754 – 780.
149. История всемирной литературы в общих очерках, биографиях, характеристиках и образцах: В 4 т. / Сост. В.Р.Зотов. – СПб.-М.: тип. М.О.Вольфа, 1882. – Т. IV. Литература Германии, Нидерландов, Фландрии, Англии, Скандинавии, Финляндии, Венгрии. – 807 с.
150. Лишин М.Г. Курс всеобщей литературы. – СПб.: печатня М.Алисова и А.Григорьева, 1882. – 122 с.
151. Шаховской Н.В. Легенда и первая народная книга о Фаусте // Журнал Министерства народного просвещения. – 1880. – Ч. ССXI. – №10. – С. 369 – 401.
152. Шаховской Н.В. Легенда и первая народная книга о Фаусте. – М.: типолит. Т-ва И.Н.Кушнерев и К^о, 1897. – 49 с.
153. Корелин М.С. Западная легенда о докторе Фаусте. Опыт исторического исследования // Вестник Европы. – 1882. – №11. – С. 263 – 294; №12. – С. 699 – 734.
154. М.Ф-т [Фришмут М.Я.]. Тип Фауста в мировой литературе: Очерки // Вестник Европы. – 1887. – №7. – С. 89 – 129; №8. – С. 503 – 542; №9. – С. 199 – 227; №10. – С. 470 – 501.
155. Фришмут М.Я. Критические очерки и статьи: Тип Фауста в мировой литературе. – Леконт де Лиль. – О женском образовании. – Еще о Гамлете. – Сказка. – Переводы. – СПб.: тип. М.М.Стасюлевича, 1902. – XII, 454 с.
156. Предисловие // Марло Х. Мальтийский жид: Трагедия в пяти действиях / Пер. М.Н.Шелгунова. – СПб.: тип. С.Добродеева, 1882. – С. III – VII.

157. Кареев Н.И. Литературная эволюция на Западе: Очерки и наброски из теории и истории литературы с точки зрения неспециалиста. – Воронеж: тип. В.И.Исаева, 1886. – IV, 338, II с.

158. Варшер С.А. Английский театр времен Шекспира. – М.: изд. книж. маг. Гросман и Кнебель, 1896. – 72 с.

159. Шейлок. Еврей венецианский (Венецианский купец): Драм. представление в 5 д. / Пер. Г.К. из В.Шекспира с добавл. 4-х монологов по Х.Марло, соч. С.Н.Никольского. – Б.м., [1896]. – 178 с.

160. Шекспир: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748 – 1962 / Сост. И.М.Левидова; отв. ред. М.П.Алексеев. – М.: Книга, 1964. – 712 с.

161. Всемирные сатирики и юмористы в характеристиках и образцах. – СПб.: тип. бр. Пантелеевых, 1900. – 464 с.

162. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси: Исторический очерк. – СПб.: тип. Имп. СПб. театров, 1895. – 107 с.

163. Житецкий П.И. Очерки из истории поэзии. Пособие для изучения теории поэтических произведений. – Киев: тип. Окружного штаба, 1898. – VI, 274 с.

164. Житецкий П.И. Очерки из истории поэзии. Пособие для изучения теории поэтических произведений. – 3-е изд. – Киев: тип. имп. Ун-та Св. Владимира Акц. о-ва печ. и изд. дела Н.Т.Корчак-Новицкого, 1903. – VI, 274 с.

165. Шекспир не Шекспир, а Марло // Исторический вестник. – 1898. – №8. – С. 727.

166. Шахов А.А. Гете и его время: Лекции по истории немецкой литературы XVIII века, читанные на Высших женских курсах в Москве. – СПб.: тип. Тренке и Фюсно, 1891. – VIII, 295 с.

167. Бельшовский А. Гете, его жизнь и произведения: В 2 т. / Пер. О.А.Рохмановой под ред. П.И.Вейнберга. – СПб.: тип. Л.Ф.Пантелеева, 1908. – Т. 2. – 638 с.

168. [Иванов И.И.]. Английская драма. – М.: типолит. А.В.Васильева и К°, 1901. – 76 с.

169. Верещагин Ю.Н. Драма в Англии до Шекспира // Верещагин Ю.Н. Руководство к чтению избранных произведений всемирной литературы: В 2 ч. – [СПб.]: тип. СПб. т-ва печ. и изд. дела «Труд», 1902. – Ч. 1. – С. 187 – 200.

170. Аничков Е.В. Шекспир и елизаветинская драма. – Киев: [б.м.], [б.г.]. – 2 с.

171. Матушевский И. Дьявол в поэзии: История и психология фигур, олицетворяющих зло в изящной словесности всех народов и веков. Этюд по сравнительной истории литературы / Пер. со 2-го доп. и перераб. изд. В.М.Лаврова. – М.: типолит. Т-ва И.Н.Кушнерев и К°, 1902. – 283 с.

172. Белецкий А.И. Легенда о Фаусте в связи с историей демонологии // Записки Неофилологического общества при Санкт-Петербургском университете. – 1911. – Вып. V. – С. 59 – 193; 1912. – Вып. VI. – С. 1 – 66.

173. Михайловский Н.К. Запоздалые счеты с г. Батюшковым. – О Фоме и Ереме. – Из воспоминаний о героических временах символизма. – Запоздалые счеты с г. Мережковским. – «Литературный фонд» и «Гражданин». – Два слова

о книге К.К.Арсеньева // Михайловский Н.К. Последние сочинения: В 2 т. – СПб.: тип. И.Н.Клобукова, 1905. – Т. 2. – С. 421 – 442.

174. Де Ла Барт Ф.Г. Беседы по истории всеобщей литературы и искусства. Ч. 1. Средние века и Возрождение. – Киев: изд. Киевской женской гимназии А.Т.Дучинской, 1914. – IV, 161 с.

175. Де Ла Барт Ф.Г. Беседы по истории всеобщей литературы. Ч. 1. Средние века и Возрождение: Пособие к лекциям. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: типолит. Т-ва И.Н.Кушнерев и К^о, 1914. – XIV, 351 с.

176. Зелинский Ф.Ф. «Комедия ошибок» // Шекспир В. [Полное собрание сочинений: В 5 т.] / Под ред. С.А.Венгерова. – СПб.: Ф.А.Брокгауз – И.А.Ефрон, 1902. – Т. I. – С. 53 – 67.

177. Дашкевич Н.П. «Ромео и Джульетта» // Шекспир В. [Полное собрание сочинений: В 5 т.] / Под ред. С.А.Венгерова. – СПб.: Ф.А.Брокгауз – И.А.Ефрон, 1902. – Т. I. – С. 181 – 192.

178. Морозов П.О. «Король Ричард Третий» // Шекспир В. [Полное собрание сочинений: В 5 т.] / Под ред. С.А.Венгерова. – СПб.: Ф.А.Брокгауз – И.А.Ефрон, 1902. – Т. I. – С. 330 – 342.

179. Шепелевич Л.Ю. «Венецианский купец» // Шекспир В. [Полное собрание сочинений: В 5 т.] / Под ред. С.А.Венгерова. – СПб.: Ф.А.Брокгауз – И.А.Ефрон, 1902. – Т. I. – С. 420 – 431.

180. Шепелевич Л.Ю. «Венецианский купец» // Шепелевич Л.Ю. Историко-литературные этюды: В 2 сериях. – СПб.: тип. М.М.Стасюлевича, 1904. – Серия 1. – С. 69 – 93.

181. Браун Ф.А. «Король Генрих Четвертый» // Шекспир В. [Полное собрание сочинений: В 5 т.] / Под ред. С.А.Венгерова. – СПб.: Ф.А.Брокгауз – И.А.Ефрон, 1902. – Т. II. – С. 122 – 129.

182. Аничков Е.В. «Как вам это понравится» // Шекспир В. [Полное собрание сочинений: В 5 т.] / Под ред. С.А.Венгерова. – СПб.: Ф.А.Брокгауз – И.А.Ефрон, 1902. – Т. III. – С. 2 – 6.

183. Примечания к третьему тому / Сост. З.А.Венгерова, С.А.Венгеров, А.Г.Горнфельд, М.Н.Розанов // Шекспир В. [Полное собрание сочинений: В 5 т.] / Под ред. С.А.Венгерова. – СПб.: Ф.А.Брокгауз – И.А.Ефрон, 1902. – Т. III. – С. 566 – 589.

184. Примечания ко второму тому / Сост. З.А.Венгерова, С.А.Венгеров // Шекспир В. [Полное собрание сочинений: В 5 т.] / Под ред. С.А.Венгерова. – СПб.: Ф.А.Брокгауз – И.А.Ефрон, 1902. – Т. II. – С. 555 – 572.

185. Мишеев Н.И. Очерки по истории всеобщей литературы: В 3 ч. – СПб.: «Прометей» Н.Н.Михайлова, [1911]. – Ч. II. Средние века и эпоха Возрождения. – [4], 236 с.

186. Гливенко И.И. Чтения по истории всеобщей литературы. – Пб.–Киев: Сотрудник, 1914. – 428 с.

187. Бокадоров Н.К. История западноевропейской литературы XVI – XVII вв. Сервантес и Шекспир: Лекции, читанные в осенний семестр 1912 г. – Киев: тип. 1-й Киевской артели печ. дела, 1913. – 480, III с.

188. Тиандер К.Ф. Общий курс истории античных и западных литератур. – Вып. IV. Начала романтизма. – Пг.: типолит. А.Э.Винеке, 1916. – 91 с.
189. Марло К. Трагическая история доктора Фауста / Пер. с англ. К.Д.Бальмонта; предисл. к англ. тексту Х.Эллиса // Жизнь. – 1899. – Т. VII. – С. 178 – 216; Т. VIII. – С. 11 – 42.
190. Марло К. Трагическая история доктора Фауста / Пер. с англ. К.Д.Бальмонта. – М.: Кн-во К.Ф.Некрасова, 1912. – 152 с.
191. Эллис Х. Предисловие к английскому тексту // Марло К. Трагическая история доктора Фауста / Пер. с англ. К.Д.Бальмонта. – М.: Кн-во К.Ф.Некрасова, 1912. – С. 3 – 4.
192. Бальмонт К.Д. Несколько слов о типе Фауста // Марло К. Трагическая история доктора Фауста / Пер. с англ. К.Д.Бальмонта. – М.: Кн-во К.Ф.Некрасова, 1912. – С. 5 – 18.
193. Мурзо Г.В. Под северным небом Ярославля: К.Д.Бальмонт // Ярославский педагогический вестник. – 2008. – №2. – С. 146 – 160.
194. Цветаева М.И. Слово о Бальмонте // Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994. – Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. – С. 271 – 280.
195. Бальмонт К.Д. Избранник земли (Памяти Гете) // Жизнь. – 1899. – Т. IX. – С. 12 – 16.
196. Бальмонт К.Д. Избранник земли (Памяти Гете) // Бальмонт К.Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / Сост., вступ. ст. и коммент. Д.Г.Макогоненко. – М.: Правда, 1990. – С. 513 – 518.
197. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Книжный клуб Книго-век, 2010. – Т. 6. Край Озириса; Где мой дом? Очерки (1920-1923); Горные вершины: Сборник статей; Белые зарницы: Мысли и впечатления. – 624 с.
198. Бальмонт К.Д. Марло // Бальмонт К.Д. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подг. текста и примечания Вл. Орлова. – Л.: Сов. писатель, 1969. – С. 419.
199. Грифцов Б.А. [Рец.:] Кристофер Марло. Трагическая история доктора Фауста. Перевод и вступительная статья К.Д.Бальмонта. К-во К.Ф.Некрасова. М., 1912 г. Стр. 152. Ц. 80 к. // Русская мысль. – 1912. – Кн. XII. – С. 427 – 428.
200. Библиотека А.А.Блока. Описание: В 3 кн. / Сост. О.В.Миллер, Н.А.Колобова, С.Я.Вовина; под ред. К.П.Лукирской. – Л.: Библиотека АН СССР, 1986. – Кн. 3. – 331 с.
201. Блок А.А. К.Д.Бальмонт. Горные вершины. Книга первая. Искусство и литература. Книгоиздательство «Гриф», Москва, 1904 // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.–Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. 5. Проза. 1903 – 1917. – С. 534 – 538.
202. Чулков Г.И. Фауст и Мелкий бес // Речь. – 1908. – 8 дек. (№301).
203. Переписка <В.Я.Брюсова> с Вячеславом Ивановым (1903 – 1923) // Предисловие и публикация С.С.Гречишкина, Н.В.Котрелева и А.В.Лаврова // Литературное наследство. – Т. 85. Валерий Брюсов. – М.: Наука, 1976. – С. 428 – 543.
204. Соболев А.Л. «Весы». Ежемесячник литературы и искусства: Аннотированный указатель содержания. – М.: Трутенъ, 2003. – 379 с.

205. Morfill W.R. Письмо из Англии // Весы. – 1904. – №11. – С. 38 – 39.
206. Morfill W.R. Письмо из Англии. Книжные новости // Весы. – 1905. – №1. – С. 50 – 51.
207. Morfill W.R. Письмо из Англии // Весы. – 1905. – №9–10. – С. 71 – 72.
208. Ц. Елена <Цветковская Е.К.>. Об Уитмане, Бальмонте, нареканиях и добросовестности. Заметка доказательная. Письмо в редакцию // Весы. – 1906. – №12. – С. 46 – 51.
209. Чуковский К. Русская Whitmaniana // Весы. – 1906. – №10. – С. 43 – 45.
210. Чуковский К. О пользе брома. По поводу Елены Ц. // Весы. – 1906. – №12. – С. 52 – 60.
211. Волошин М.А. Собрание сочинений / Под общей ред. В.П.Купченко и А.В.Лаврова. – М.: Эллис Лак, 2008. – Т. 6. Кн. 2. Проза 1900 – 1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы. – 1088 с.
212. Розанов С.С. Кристофер Марло. – М.: Т-во тип. А.И.Мамонтова, 1916. – 18 с.
213. Сильверсван Б.П. Театр и сцена эпохи Шекспира в их влияние на тогдашнюю драму // Сборник историко-театральной секции. – Пг.: изд. Театрального отдела Наркомпроса, 1918. – Т. 1. – С. 1 – 46.
214. Боянус С.К. Внешний обиход придворного театра времен королевы Елизаветы // Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1918/1919 г. / Под ред. А.С.Полякова. – Пг.: 9-я гос. тип., 1920. – С. 54 – 68.
215. Смирнов А.А. Английский театр в эпоху Шекспира // Очерки по истории европейского театра: Античность, Средние века и Возрождение / Под ред. А.А.Гвоздева и А.А.Смирнова. – Пг.: Academia, 1923. – С. 142 – 178.
216. Мюллер В.К. Драма и театр эпохи Шекспира. – Л.: Academia, 1925. – 170 с.

СТАТЬИ

А.Э. Дудко

Сонетный дух Вордсворта в лирике А.С. Пушкина

Творчество Вильяма Вордсворта представляет собой уникальное явление в истории английской литературы. Основатель «озерной школы поэтов», художник и мыслитель, проповедовавший простоту и естественность чувств, он «писал о природе – о горах, озерах и дебрях, которые пробуждали лучшее в людях <...> стал первым поэтом “простоты”» [1, с. 7]. Уже первые российские публикации о его жизни и творчестве подчеркивали, что он является «светилом первой величины» в английской литературе: «Как жаворонок вылетает из ржи, где его гнездышко, и вьется поэмы, приветствуя утреннее небо, так полевая муза Вордсворта витает в высотах размышления, не удаляясь, однако ж, от земли» [2, с. 171]. Не случайно поэтому, что А.С.Пушкин, предлагая В.А.Жуковскому обратить внимание на Вордсворта, писал о чертах «истинного романтизма» и о том, что его произведения, как и стихи других поэтов-лейкистов, «исполнены глубоких чувств и поэтических мыслей, выраженных языком честного простолюдина» [3, с. 73].

В 1850 г. в «Журнале Министерства народного просвещения» был опубликован некролог на Вордсворта, в котором он назывался «одним из знаменитейших английских поэтов» и приводились слова Кольриджа: «Я не знаю никого, кто бы более Вордсворта обладал дарованиями великого Философа-Поэта, со времен Мильтона...» [4, с. 26]. В 1853 г. в журнале «Пантеон» был напечатан перевод биографической статьи Ч.Диккенса «Вордсворт», в которой отмечалось, что, несмотря на то, что «век Вордсворта был веком необыкновенных событий», его поэзия «представляет разительную противоположность с этим веком» [5, с. 2].

В качестве одного из ярких представителей «Озерной школы» творчество Вордсворта было представлено в гербелевском издании английской поэзии. Во вступительной статье указывалось на особенное значение открытого им созерцательного метода: «...Вордсворт утверждал, что в деле поэзии на свете нет ничего малого и недостойного песнопений. По его мнению, капля росы, дрожащая на тычинке поникшего цветка, жаворонок, вылетевший из ржи, соломинка, лежащая в пыли на большой дороге, или камень, обросший мхом, могут быть предметом поэзии...» [6, с. 196].

Но все же, как справедливо отмечает в своей статье Г.М.Кружков, «в России судьба Вордсворта сложилась не очень удачно» [7, с. 169]. В контексте всеобщего увлечения Байроном и Шелли поэты-лейкисты постоянно оказывались на втором плане.¹ И только в конце XX – начале XXI столетия к их творчеству, и в частности – к наследию Вордсворта – обратились серьезные исследователи и переводчики. Так, в 2002 г. Е.В.Халтрин-Халтурина защитила диссертацию «“Нескладные фигуры” и возвышенные человеческие образы “Прелюдии”

Вильяма Вордсворта в свете персоналистической философии свободы Н.А.Бердяева»; отдельные разделы, посвященные Вордсворту есть в докторской диссертации этого же исследователя «“Поэзия воображения” в Англии конца XVIII – начала XIX в. (стилевая динамика в эпоху романтизма)» (2012), в докторской диссертации И.Б.Казаковой «Неоплатоническая концепция природы в европейской литературе Нового времени» (2011), в кандидатских диссертациях В.А.Сайтанова «Пушкин и английские поэты Озерной школы» (1979), Г.Ю.Шлейкиной «Английская романтическая лирика в литературно-критической мысли и творческой интерпретации А.С.Пушкина» (2006), А.А.Рябовой «Поэзия «озерной школы» в контексте литературного развития в России XIX – начала XX века» (2007) и др.

Отмечая, что творчество старших английских романтиков связывается с тенденцией «угасания конвенционального стиля» [9, с. 5], исследователи в то же время констатируют, что именно Вордсворт выступал новатором поэтического языка, считавшим, что «метрическая сторона поэзии, ритм стиха, должен в максимальной степени совпадать с интонациями разговорного языка, и доходил даже до утверждения, что язык поэзии вообще следует приблизить к прозе» [10, с. 214].²

По данным исследователей, за свою творческую жизнь Вордсворт написал более пятисот сонетов [11, р. 33] и именно ему «принадлежит заслуга воскрешения сонета в английской поэзии XIX века»: «В своей лирике он двигался от баллады к сонету; с годами эта форма все больше выходила у него на первый план. Среди сонетов Вордсворта есть политические, пейзажные, “церковные” и прочие; но шедевры в этом трудном жанре зависят не от темы, а от степени воплощения основного принципа сонета: великое в малом». [7, с. 167] Н.В.Яковлев отмечал, что «больше всех писали сонеты трое главных представителей “озерной школы”: Соути, Кольридж и сам – первый из всех – Вордсворт. У Вордсворта мы имеем: “Miscellaneous Sonnets” «The river Duddon», “Ecclesiastical Sonnets” (или “Sketches”), “Sonnets dedicated to Liberty and Order” и “Sonnets upon the punishment of Death”, – всего до 315 сонетов» [12, с.126], а В.Э.Вацура вообще называет Вордсворта «одним из крупнейших сонетистов в <...> западной поэзии» [13, с. 153].

Темы, которые затрагивал Вордсворт в своих сонетах, были самыми разными: от политических и философских, особенно актуальных в контексте наполеоновских войн в Европе («Сонеты, посвященные национальной независимости и свободе»), до назначения поэта и поэзии («Разрозненные сонеты»), от абстрактных пейзажных зарисовок («Сонеты к реке Даддон») до персонального обращения к деятелям политики и культуры разных эпох («Туссену Лувертюру», «Джону Дайеру», «Лондон, 1802», художнику Б.Р.Хейдону и т. д.).³ «Предлагая новые темы, новых героев, новый способ лирического переживания как “спонтанный поток мощных чувств”, новую концепцию природы как источник творческого воображения поэта, Вордсворт, – как отмечает Н.М.Саркисова в коллективном учебнике «Истории западно-европейской литературы», – “переводит” свои демократические и пантеистические воззрения на язык литературно-критических понятий» [15, с. 54].

Все эти особенности привлекли к лирике Вордсворта заслуженное внимание русских поэтов, которые находили в его творчестве источник особенного поэтического вдохновения. А.С.Пушкин, И.И.Козлов, Я.К.Грот, Е.Ф.Корш, Д.Е.Мин, К.Д.Бальмонт – вот только приблизительный список деятелей русской культуры, которые обращались к переложениям и переводам его произведений.

* * *

С начала XX века в пушкиноведении активно обсуждается вопрос об особенностях восприятия А.С.Пушкиным английской литературы и в частности – творчества поэтов «озерной школы». Этой проблеме в разное время были посвящены исследования Н.Ф.Сумцова, Н.В.Яковлева, В.А.Сайтанова, И.З.Сурат, О.Л.Довгий, А.В.Кулагина, Н.Я.Дьяконовой, А.Н.Гиривенко, Г.Ю.Шлейкиной и др. Отмечая универсальный протеизм и «всемирную отзывчивость» пушкинского гения, большинство исследователей, вслед за В.М.Жирмунским, склоняется к идее о переосмыслении романтической традиции в творчестве А.С.Пушкина и о ее преодолении. Но это не объясняет парадоксального, на первый взгляд, факта обращения поэта к сонету, который его друг и соратник П.А.Вяземский считал чисто романтическим жанром: «Участь сонета странная. <...> отечество его верует еще и ныне в его Французский Коран <...> а сонет давно забыт. Напротив, у поэтов, исповедующих романтизм, он еще в употреблении. Впрочем и они имеют за себя если не законодателя романтизма, то главу его, Шекспира, который оставил нам более 150 сонетов. На этом ли примере основано возрождение сонета в наше время, или просто на том, что в кругообращении умственной деятельности старое делается новым, а новое старым, и что, за невозможностью всегда творить, мы припоминаем забытое; но склонность нынешних поэтических форм к однообразному размеру сонета, или вообще определенного состава строф, очевидна даже в творениях большого объема» [16, с. 328].

Можно предположить, что именно прочувствовав эту ситуацию, сложившуюся вокруг романтического сонета в Англии⁴, Пушкин и предпринял свое художественное исследование.⁵ Как справедливо отмечал Г.Д.Владимирский: «...Пушкин, всегда с мудрой осторожностью подходивший к новаторству (и потому особенно глубокий новатор), часто в иноязычных образцах находил разрешение своих творческих колебаний или подкрепление принятых решений. <...> Не стремясь копировать не вполне привычную для слуха русского читателя форму оригинала (октавы Ариосто, сонеты французов, итальянцев, англичан и т. д.), он позже пробовал свои силы и в этой изошренной строфике» [19, с. 320].

Как известно, все три сонета Пушкина были написаны всего за несколько месяцев в 1830 году. «Ни до этого периода, ни после него поэт больше к форме сонета не обращался» [20, с. 217]. Но интерес к сонету проявился в его творчестве намного раньше, доказательством чему может служить история создания «онегинской строфы», которая была сконструирована А.С.Пушкиным на осно-

ве оды и сонета.⁶ Можно с большой долей вероятности предположить, что, завершая «Евгения Онегина», создатель онегинской строфы не мог пройти мимо искушения сравнения ее художественных возможностей с общеевропейским каноном. Не случайно, что, относясь скептически к сонету как жанру лирики⁷, Пушкин с интересом присматривался к этой форме и причинам ее популярности в русской поэзии 20–30-х годов, свидетельством чему могут быть его высказывания о сонетах Дельвига и Мицкевича.⁸ Б.В.Томашевский писал по этому поводу: «Заодно с триолетами Пушкин долгое время отрицал и сонеты, пока не пересмотрел этого вопроса под натиском романтической поэзии на Западе и в России» [24, с. 63].

При этом значимым, на наш взгляд, является факт обращения Пушкина в его сонетном триптихе именно к франко-итальянской модели: «Рифма пушкинских сонетов игрива и разнообразна. Сонет “Поэту” по рифмам соответствует формуле –abab–abba–ccd–eed; сонет “Мадонна” –abba–abab–ccd–ede; “Сонет” –abab–abab–ccd–dbd» [25, с. 96]. Великий русский поэт творчески перерабатывает сонетную традицию на всех уровнях стихотворной формы: «Пушкин практикует и пяти- и шестистопный ямбы, вольно чередует катрены abab с abba и, наоборот, допускает в терцетах чередование ced, eed, осуждаемые так называемыми “законами сонета”, и не связывает определенных окончаний с определенными рифмами» [12, с. 118].

Не менее важно и то, что в своих экспериментах А.С.Пушкин обращается к английской поэзии и в частности – к творчеству поэтов «озерной школы»: «Первопрецеденты “истинного романтизма” и “поэзии действительности” – объективно-исторический взгляд на события, широкую и свободную трактовку человеческого характера, правду чувств и искренность выражения, простоту – Пушкин как раз и находил в английской литературе (в отличие от риторической, напыщенной и сатирико-условной философской французской литературы), в творчестве Байрона, Шекспира, Скотта, Вордсворта, Саути, Кольриджа, Корнуолла» [26, с. 8]. А.А.Долинин особо подчеркивает биографический аспект этого сближения: «...именно в английской литературе Пушкин, чувствующий все большую изоляцию и неудовлетворенный оценками своего положения в культуре и обществе, в середине 1830-х годов ищет прецеденты и парадигмы литературного и общественного поведения, которые могли бы определить (и в известной степени оправдать) его собственную позицию. <...> самые близкие параллели предоставляли Пушкину судьбы литературных и политических противников Байрона – поэтов «озерной школы» Саути, Вордсворта и Кольриджа, чрезвычайно интересовавших его в последнее десятилетие жизни» [18, с.45].

В двух из трех сонетов А.С.Пушкина исследователи видят влияние Вордсворта и переложений его сонетов на французский язык Ш.О.Сент-Бева. И для этого есть определенные основания: так, пушкинский эпиграф к стихотворению «Сонет» представляет собой неточную цитату из Уильяма Вордсворта – «Scorn not the sonnet, critic...» – и свидетельствует о знакомстве русского поэта с текстом английского оригинала. Н.В.Яковлев, отмечая пунктуационную правку Пушкиным этой строчки из сонета Вордсворта, прямо указывает на этот факт как на свидетельство того, что русский поэт был знаком с первоисточником и в

передаче его был точнее, чем Сен-Бев: «Делорм не брал к своим сонетам эпиграфов из Вордсворта. Значит, Пушкин взял свой эпиграф непосредственно из первоисточника, причем, при усечении его, мог законным образом внести изменение в знаках: вместо точки с запятой после слова *sonnet* в оригинале, поставить запятую, и после слова *critic*, отбрасывая конец строки, – точку. Анализ первого катрена Пушкина сравнительно с Вордсвортом и Делормом, особенно сравнение эпитетов-характеристик, даваемых тремя поэтами их предшественникам, – Данте, Петрарке, Шекспиру и Камознсу, – показывает, как мне кажется, большую близость к Вордсворту Пушкина, нежели Делорма. Таким образом, первый катрен Пушкина, очевидно, является попыткой перевода того, что он счел нужным перевести из Вордсворта, независимо от порядка расположения материала у этого последнего» [12, с. 126]. При этом еще Н.Ф.Сумцов в начале XX столетия отмечал этапы разработки Пушкиным темы «сонета о сонете»: «Пушкин взял у английского поэта часть содержания и далеко его превзошел по ясности, цельности, последовательности и силе. В распределении поэтов, писавших сонетами, Уордсворт не соблюдает никакого порядка, ни исторического, ни хронологического, ни национального. Поэты идут у него в таком порядке: англичанин Шекспир, итальянец Петрарка, его земляк Т.Тассо, португалец Камоэнс, итальянец Данте, англичане Спенсер и Мильтон – семь поэтов (три итальянца, три англичанина и один португалец). В упоминании о них мало характерного <...> Обращаясь к сонету Пушкина, нужно прежде всего отметить следующие характерные его особенности: из 7 поэтов Уордсворта Пушкин взял четырех – Данта, Петрарку, Шекспира и Камознса и всех их поместил в первом куплете, в который таким образом вошел весь сонет Уордсворта; далее Пушкин прибавил самого Уордсворта, затем Мицкевича и, наконец, Дельвига. Таким образом и у Пушкина вышло 7 поэтов, только совсем в другом размещении: итальянцы Дант и Петрарка, англичанин Шекспир, почти современник его португалец Камозэнс, англичанин Уордсворт, современники его поляк Мицкевич и русский Дельвиг. Получается совсем другая историческая картина: в начале поставлены главные представители сонета – итальянцы, на родине которых и вырос сонет, которые впервые ввели его в литературный обиход, затем следуют главные представители сонета в литературах португальской, английской, польской и русской <...> Первым куплетом заканчивается у Пушкина историческая характеристика сонета; далее, в остальных 10 стихах, следует уже современность (для Пушкина)» [25, с. 92 – 94].

Все этого свидетельствует о том, что творческая переработка формы и жанра сонета, предпринятая А.С.Пушкиным, носила глубинный характер. Анализ архитектоники сонетов Пушкина, предпринятый Л.П.Гроссманом, констатирует знаменательные отступления от сонетных канонов по следующим пунктам:

- отказ от использования кольцевой рифмовки в катренах;
- использование парной рифмовки в терцетах;
- одинаковый тип женской рифмы в начале и конце сонета;
- использование грамматически однородных глагольных рифм;

- использование рифменной цепи катренов в терцетах;
- отступления от «принципа богатой или редкой рифмы»;
- повтор слов «часто в смежных строках и даже в пределах одной строки» [21, с. 132 – 133].⁹

В конце концов, исследователь делает вывод о том, что «“сонетность” пушкинских опытов может быть подвергнута сомнению» [21, с. 134].

При всей формальной точности этих выводов, все же следует отметить, что они некорректны по отношению к великому русскому поэту прежде всего потому, что до середины XIX века теория сонета не была прописана в отечественной научно-критической литературе в достаточно полной мере. Так, у В.К.Тредиаковского отмечалось только, что сонет состоит «всегда из четырнадцати стихов, то есть из двух четверостиший на две, токмо смешенные, рифмы и из одного шестеростишия имея всегда в последнем стихе некоторую мысль либо острую, либо важную, либо благородную; что у латин называется ассимен, а у французов chute. Порядок стихов всегда в нем таков (кроме того, что в шестеростишии иногда иначе смешивается рифма)» [28, с. 30 – 36].¹⁰

В сжатом пересказе сонетных правил Буало, помещенном Н.Ф.Остолоповым в «Словарь Древней и Новой поэзии», также не содержится достаточно полной информации [30, с. 204 – 213]. Именно этим и тем обстоятельством, что пушкинские переложения производились путем освоения перевода-посредника, и можно объяснить внешнюю непредсказуемость трансформаций сонетной формы в творчестве Пушкина.

Сравнение вордсвортовского текста, его французского перевода и пушкинского переложения вызвало в пушкинистике ожесточенные споры о том, какой именно текст или тексты послужили основой «Сонета» А.С.Пушкина и какова доля его оригинальности. С одной стороны, В.Э.Вацуро, Л.П.Гроссман и П.О.Морозов пришли к выводу о том, что: «...именно Делорм, а не Вордсворт послужил образцом для нашего поэта» [31, с. 5]. С другой стороны, Н.В.Яковлев находил «большую близость к Вордсворту Пушкина, нежели Делорма» и считал, что Сент-Бев только «натолкнул Пушкина на Вордсворта <...> В остальном же Пушкин совершенно самостоятелен» [12, с. 126].

Вывод под этой полемикой подвела И.З.Сурат, отказавшаяся признавать факт перевода и переместившая центр тяжести на вопрос о культурном взаимодействии: «Ясно, что он не переводил ни Вордсворта, ни Сент-Бева, так как десять из четырнадцати его стихов оригинальны. Главный вопрос состоит в другом: что Пушкин хотел сказать, почему именно в этом случае он откликнулся на стихи Вордсворта и Сент-Бева?» [32, с. 213].

На наш взгляд, все отмеченные точки зрения имеют право на существование. Но для выяснения истины необходимо, как нам кажется, вернуться к сопоставлению всех трех текстов.

Прежде всего, обращает внимание тот факт, что сонет Пушкина содержит многочисленные реминисценции из Делорма (Сент-Бев), «необыкновенный талант» которого он приветствовал в своей рецензии 1832 года. Это дало основание Н.В.Перцову констатировать: «Обращение к сонетам Сент-Бева, перелагающим первые два из упомянутых сонетов Вордсворта, обнаруживает их по-

средническую роль для пушкинского сонетного цикла <...> Сент-Бев – в отличие от Вордсворта – касается не только классиков сонета за пределами его страны – он говорит о своем желании возродить сонет во Франции, посвящая ей последний терцет. Пушкин лишь в первом катрене перечисляет классиков сонета – вслед за Вордсвортом, а затем меняет течение сонетного повествования, обращаясь к современности – к самому Вордсворту, Мицкевичу и Дельви-гу» [20, с. 222 – 223].

Ориентация на французский перевод-посредник проявляется и в системе рифмования. Вместо несколько трансформированной и в целом архаичной модели у Вордсворта (abab асса dede ff), типологически совпадающей с шекспировской, Пушкин избирает франко-итальянскую модель с альтернансом и сквозным рифмованием всех мужских рифм (AbAb AbAb CCb DbD). Принципиальное отличие здесь заключается в том, что у Сент-Бева в катренах применена кольцевая рифмовка, а в терцетах – тип традиционного для французского сонета тернара (AbbA AbbA ccd eed). Сравнивая сонетные модели троих поэтов, Н.В.Яковлев указывает: «В отношении рифм, этой, так сказать, внешней формы, мы видим у Пушкина, наоборот, большую свободу в противовес строгости внутренней формы, синтаксиса. <...> у Пушкина вольное чередование катренов abab с abba, в терцетах – рифмы с, d, e с допущением одного случая ccd, eed. У Делорма для катренов – неизменная формула abba, abba и для терцетов сочетания рифм с, d, e с частым случаем ccd, eed. У Вордсворта для катренов доминирует формула abba, abba, с частыми исключениями для второго четверостишия асса и только пятью случаями abab, abba, как у Пушкина (есть также случаи при первом катрене abab или abba, во втором baba baab, асас, bcbs) для терцетов различные комбинации римф с, d, e, а также f (в восьми случаях)» [12, с. 129].

Наконец, не менее важно и то, что графическая форма у Сент-Бева и Пушкина оказываются одинаковыми: «В отношении внешнего рисунка сонета Вордсворт (едва ли не самый суровый из английских сонетистов) располагает все четырнадцать стихов совершенно одинаково без пропусков между четверостишиями и трехстишиями, и без отступлений от вертикали, что, наоборот, весьма практиковалось тогда у его ближайших друзей, Кольриджа и Соути, затем у Боульса, а также у Китса, сонеты которых имеют весьма прихотливый рисунок. Делорм делает большие пропуски между катренами и терцетами, аналогичные пушкинским» [12, с. 129].

Среди всех этих знаменательных совпадений остается одно противоречие – в метрической природе: сонет Сент-Бева написан александрийским силлабическим стихом, что соответствует 6-ст. ямбу в русской поэтической традиции, тогда как и у Вордсворта, и у Пушкина применен 5-ст. ямб. Это в определенной степени сближает звучание английского и русского текстов, тем более, что у Вордсворта в катренах применен альтернанс стиховых окончаний:

Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned,	1.1111.1 ¹¹ A contre-rejet (наброс)
Mindless of its just honours; with this key	1.1111.0 b contre-rejet
Shakespeare unlocked his heart; the melody	1.111.2 B' contre-rejet
Of this small lute gave ease to Petrarch's wound;	1.1111.1 A

A thousand times this pipe did Tasso sound;	1.1111.1	A
With it Camöens soothed an exile's grief;	1.131.0	c
The Sonnet glittered a gay myrtle leaf	1.131.0	c enjambement
Amid the cypress with which Dante crowned	1.1111.1	A enjambement
His visionary brow: a glow-worm lamp,	1.311.0	d contre-rejet
It cheered mild Spenser, called from Faery-land	1.113.0	e contre-rejet
To struggle through dark ways; and, when a damp	1.1111.0	d contre-rejet
Fell round the path of Milton, in his hand	1.113.0	e contre-rejet
The Thing became a trumpet; whence he blew	1.1111.0	f contre-rejet
Soul-animating strains-alas, too few! [1, c. 50]	3.111.0	f

Обращают внимание в сонете Вордсворта трансформации сонетного канона (кроме уже отмеченных в системе рифмования и графике), из которых самым значительным следует признать множество анжамбманов, нарушающих синтаксическую автономность субстрофических форм октета и секстета.

Пушкинский сонет о сонете отчасти повторяет ритмический рисунок оригинала (особенно на уровне последних строк), причем это сходство подчеркивается системой анжамбманов, которых у Пушкина меньше, но которые маркируют ключевые фрагменты текста:

Суровый Дант не презирал сонета;	1.131.1	
В нем жар любви Петрарка изливал;	1.113.0	
Игру его любил творец Макбета;	1.1111.1	
Им скорбну мысль Камознс облакал.	1.113.0	
И в наши дни пленяет он поэта:	1.1111.1	
Вордсворт его орудием избрал,	1.113.0	
Когда вдали от суетного света	1.113.1	enjambement (№1)
Природы он рисует идеал.	1.113.0	
Под сенью гор Тавриды отдаленной	1.113.1	enjambement (№2)
Певец Литвы в размер его стесненный	1.1111.1	enjambement (№3)
Свои мечты мгновенно заключал.	1.113.0	
У нас еще его не знали девы,	1.1111.1	
Как для него уж Дельвиг забывал	3.13.0	enjambement (№4)
Гексаметра священные напевы. [33, т. 3, кн. 1, с. 214]	1.33.1	

Количество и тип анжамбманов, присутствующих в 14-строчном тексте Пушкина, довольно показательны: по наблюдениям исследователей, частотность этого приема в лирике Пушкина в среднем составляет 1,9 [34, с. 58 – 59], тогда как в «Сонете» он равен 2,8. При этом тип переносов, использованных русским поэтом, по классификации С.А.Матяш, может определяться как синтаксический разрыв между обстоятельством и предикативным центром (№№ 1–2), подлежащим и сказуемым (№3), подлежащим и дополнением (№4). Для сравнения: у Вордсворта преобладают анжамбманы классического типа (contre-rejet – так называемый «наброс» [35, с. 35]).

Важным аргументом в пользу того факта, что Пушкин ориентировался и на английский претекст, является полное отсутствие анжамбманов в сонете Сент-Бева:

Ne ris point des sonnets, /¹² ô critique moqueur!
Par amour autrefois en fit / le grand Shakespeare;
C'est sur le luth heureux / que Pétrarque soupire,
Et que le Tasse aux fers / soulage un peu son coeur;

Camoens de son exil / abrège la longueur,
Car il chante en sonnets / l'amour et son empire;
Dante aime cette fleur / de myrthe, et la respire,
Et ce mêle au cypress / qui ceint son front vainqueur;

Spenser, s'en revenant / de l'île des féeries,
Exhale en longs sonnets / ses tristesse chéries;
Milton, chantant les siens, / ranimait son regard;

Moi, je veux rajeunir / le doux sonnet en France;
Dubellay, le premier, / l'apporta de Florance,
Et l'on en sait plus d'un / de notre vieux Ronsard. [Цит. по: 31, с. 5]

Этот сонет достаточно классичен для своего времени: написанный александрийским стихом с равным слоговым объемом полустихий (6+6), он выстроен довольно прямолинейно со строгим соблюдением мужской цезуры.¹³ Для Пушкина, владевшего французским языком в совершенстве, в отличие от английского [см.: 18, с. 23 – 26], этот текст не мог не показаться слишком монотонным и совершенно не похожим на английский оригинал. С другой стороны, прозаизирующий ритм почти сплошных *contre-rejet* у Вордсворта, очевидно, по мнению русского поэта, был избыточен для классического жанра сонета и не был бы адекватно воспринят русским читателем. Именно потому Пушкин разработал свой собственный ритмико-синтаксический почерк, создающий гармонически-уравновешивающее чередование анжамбманов и ритмических форм: не случайно, что накопление переносов происходит у него именно в секстете, представляющем собой два развернутых предложения.¹⁴

Второй сонет А.С.Пушкина «Поэту», также опосредованно – через перевод Сент-Бева – восходящий к другому вордсвортовскому тексту «*There is a pleasure in poetic pains...*» («Есть удовольствие в поэтических муках...»)¹⁵, был написан 7 июля 1830 года. В этом возвращении к Вордсворту некоторые исследователи видят стремление в переключке с английскими поэтами создать «свою оригинальную концепцию поэтического творчества» [26, с. 8].

Творческая история этого сонета Вордсворта в научной литературе практически отсутствует, но даже при первом приближении можно увидеть, что это произведение отличается довольно специфическими характеристиками. Так, например, в первых двух строчках сонет содержит прямую цитату из поэмы В.Каупера «*The Task*»¹⁶, с которой Вордсворт, еще будучи школьником, был хорошо знаком и которая, как отмечают исследователи, повлияла на все его

творчество [39, p. 344]. В сонете английского романтика получают развитие основные темы Каупера, воспевавшего «тихое семейное счастье» на лоне природы и гармонию творческого и божественного начал¹⁷:

There is a pleasure in poetic pains	3.111.0	a	rejet (сброс)
Which only Poets know'; – 'twas rightly said;	1.1111.0	b	
Whom could the Muses else allure to tread	1.1111.0	b	rejet
Their smoothest paths, to wear their lightest chains?	1.1111.0	a	
When happiest Fancy has inspired the strains,	1.1111.0	a	
How oft the malice of one luckless word	1.131.0	c	enjambement
Pursues the Enthusiast to the social board,	1.311.0	c	
Haunts him belated on the silent plains!	1.131.0	a	
Yet he repines not, if his thought stand clear,	1.131.0	d	
At last, of hindrance and obscurity	1.13.2	E'	enjambement
Fresh as the star that crowns the brow of morn;	3.111.0	f	
Bright, speckless, as a softly-moulded tear	1.311.0	d	enjambement
The moment it has left the virgin's eye,	1.311.0	e ¹⁸	
Or rain-drop lingering on the pointed thorn. [41, p. 70]	1.131.0	f	

Обращает внимание, что в этом сонете Вордсворт применяет довольно специфическую модель рифмования катренов и терцетов: в частности – в последних использован довольно редкий для сонета как формы твердой строфики тип рифмования – def def – так называемая треугольная рифмовка, применяемая только в копла (форма стансов в староиспанской поэзии). Экспериментальность формы сказалась и на других формальных показателях этого текста: написанный 5-ст. ямбом с вкраплениями 6-стопного, он содержит намного меньше анжамбманов, чем в «Scorn not the Sonnet...», причем они оказываются разнообразнее по типам и рассредоточены по субстрофам.

Во французском переводе Сент-Бева, имеющем подзаголовок «imité de Wordsworth», все эти особенности унифицированы: написанный александрийским стихом, этот сонет полностью повторяет параметры предыдущего перевода, но при этом оказывается довольно-таки близок к первоисточнику по смыслу. Ср.:

[Есть наслаждение в поэтических страданиях,	Вордсворт
[Когда Поэт в слезах, с лирой в руке,	Сент-Бев
Которое знают только Поэты – это было справедливо сказано;	
Следуя за прекрасными вымыслами своего сердца,	
Кого другого могли бы Музы увлечь	
Через скалы, горы, цветущие луга,	
На свои наировнейшие тропинки, облечь в свои наилегчайшие оковы?	
Облака, ветры, волшебную страну	
Когда счастливая Фантазия воодушевила напевы,	
Устремляется ввысь, и витает в одиночестве, поет и вздыхает,	
Как часто злоба неудачного слова	
Нередко внизу толпа, которая готова смеяться надо всем,	
Доводит Вдохновенного до края бедности,	
Стекает и, встречая его на обратном пути криками,	

Застигает его ночью на безмолвных равнинах!

Показывает на него пальцем; и все, несчастные безумцы, над ним потешаются!

Но он не ропщет, если его мысль пребывает свободной

Но все эти крики, Поэт, и эти детские насмешки,

Наконец от помех и мрака,

И это презрение, столь сладостное для торжествующих соперников,

Яркой, как звезда, которая венчает чело утра;

Что они тебе, если ничто не затемняет твоей мысли,

Светлой, незапятнанной, как мягко округлившаяся слеза

Чистой, такой же чистой в тебе, как утренний луч,

В момент, когда она излилась из ока девы,

Как капля слез, пролитая девой,

Или капля дождя, медлящая на остром шипе].

*Как апрельский дождь на терновнике или чабреце?]*¹⁹

Н.В.Яковлев отмечал, что «Делорм несколько сгладил <...> крайний индивидуализм Вордсворта, развив мотивы толпы, готовой насмехаться, кричащей, показывающей пальцем на поэта, безумной, детской; в противовес этому развит другой сопряженный мотив поэтического уединения – бегства с лирой в руке через скалы, горы, цветущие долины, облака, ветры, таинственные страны... Конец сонета передан очень близко» [12, с. 128]. С этим наблюдением нельзя не согласиться, но при этом все же следует признать, что образная перестройка прототипа, проведенная Сент-Бевом, имеет более сложные основания: расширение оппозиции поэт/толпа с трех строчек во втором катрене у Вордсворта до пяти с выведением этой темы в секстет²⁰, изменяет соотношение между темой и идеей, намечая довольно знаменательную именно в системе романтических координат первой трети XIX века байроническую тему одиночества. Еще Ю.М.Лотман определял через нее новый тип романтического характера: «Главными чертами романтического героя были одиночество, разочарованность, “равнодушие к жизни и к ее наслаждениям”, “преждевременная старость души”, которые сделались “отличительными чертами молодежи 19-го века”, как писал Пушкин В.П.Горчакову» [42, с. 59].

Подтверждением этого тезиса можно считать и специфический хронотоп сонета Сент-Бева, отчетливо противопоставляющий верх и низ описываемого пространства:

A travers les roches, les monts, les prés fleuris,
Les nuages, les vents, mystérieux empire,
S'élance, et plane seul, et qu'il chante et soupier,
La foule en bas souvent, qui veut rire a tout prix...

Конечно, по отношению к тексту Сент-Бева нельзя полностью применить антитетические байроновские формулы «контрастного сближения ада и рая, земли и неба, блаженства и муки» [43, с. 44]. Но при этом нельзя также не увидеть, что образно-тематическая основа вордсвортовского сонета, развивающего неоплатонические идеи гармонии природного и творческого начал²¹, заменена во французском переложении на типичное для позднего европейского романтизма противопоставление романтического героя всему окружающему миру.

Анализируя стихотворение М.Ю.Лермонтова «Молитва» (1829), Ю.М.Лотман очень точно определял границы и основания этого феномена: «В этой системе главной оппозицией выступало “я – не-я”. Все, что составляет, “не-я”, взаимно уравнивается, земной и неземной миры становятся синонимами:

$$\text{Я} - \begin{cases} \text{земной мир,} \\ \text{бог.} \end{cases}$$

Это приводит к тому, что “я” становится не элементом в мире (окружении), а миром, пространством (последовательно романтическая структура; исключается сюжет). Сверх того, “я” становится не только неподвижным, но и огромным, равным всему миру (“В душе своей я создал мир иной”). “Я” оказывается пространством для внутренних событий» [45, с. 298 – 299].

В пушкинском сонете, как отмечал Н.В.Яковлев, «...мотив толпы развит максимально, начинает и кончает сонет и определяет развитие мотива самого поэта: минутный шум похвал, суд глупца, смех толпы холодной, брань толпы, плевок на алтарь, детские попытки поколебать поэтический треножник – определяют состояние поэта, его твердость, спокойствие, угрюмость, определяют и необходимость искать наград в себе самом, обуславливают вынужденное одиночество поэта, его царственность поневоле, в признании чего только глухой не услышит горечи» [12, с. 128]. При этом и сам поэт выступает в качестве автономного, самопознающего и самодостаточного творческого начала, которое само себе «свой высший суд» и награда.²² Романтическое противопоставление поэта и толпы актуализируется за счет антологических мотивов, откуда и берут начало горящий на алтаре огонь и треножник, а также – до известной степени – формула «Ты царь», восходящая, очевидно, к макферсоновскому образу скальда Оссиана, сына легендарного царя Фингала.²³ На первый план, таким образом, выходит значение поэта-пророка, предводителя – роль, которую русская критика начала XIX века отводила самому Александру Сергеевичу.

В переложении Пушкина полностью исчезают приметы символического пейзажа, которые составляли у Вордсворта и Сент-Бева почти треть текста. А.А.Долинин свидетельствует о том, что А.С. Пушкин знал, что «поэтический идеал “лейкистов” – это личная свобода, которая достигается в сельском уединении (по формуле Вордсворта, “rustic life and solitude”), где поэт-отшельник может наслаждаться семейственным покоем, созерцанием природы, самопознанием и творчеством» [18, с. 45]. Но перед возглавляемой русским поэтом литературной школой стояли принципиально иные задачи: «Усвоив лучшие достижения человеческого разума в прошлом и настоящем, вступив в своем творчестве в созвучную переключку с голосами народов всех времен, Пушкин внес в русскую литературу новое содержание, обогатил русское сознание новыми идеями, выковал могучий русский литературный язык, прекрасный инструмент человеческой мысли, ясный и простой, всем доступный, язык сурового гнева, пророческого восторга, нежной любви и крепкой дружбы» [46, с. 44].

Пушкин намеренно укрупняет противопоставление поэта толпе, дважды обращаясь к культивируемой им в 1830 году формуле «самостоянья человека».²⁴ По свидетельству Г.П.Макогоненко: «Пушкин, объясняя человека усло-

виями его социальной жизни, умел показать не только могущество среды и ее влияния на людей, но и способность человека восставать против враждебных ему условий жизни» [47, с. 8]. Отсюда такое пристальное внимание ко всего лишь одному аспекту проблемы, намеченному в сонете Сент-Бева. Е.Г.Эткинд очень точно отмечал по сходному поводу, что «Пушкин, переводя, стремился освободить стихотворение от того, что ему представлялось случайным. Он хотел дать жанр оригинала в чистом, беспримесном виде и потому иногда редактировал оригинал» [48, с. 216].

Таким образом, в интерпретации темы от первоначальной установки на неоплатонизм, почерпнутой Вордсвортом у Каупера, не осталось ничего. Текст полностью сонета Пушкина оказывается переведенным в принципиально иную систему художественно-эстетических координат. И в этом отношении уже мало что дают композиционно-стиховые параметры пушкинского шедевра, которые все же заслуживают внимания ввиду распространенности в отечественной пушкинистике заблуждения на его счет:

Поэт! не дорожи любовью народной.	A
Восторженных похвал пройдет минутный шум;	в
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,	A
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.	в

Ты царь: живи один. Дорогою свободной	A	contre-rejet
Иди, куда влечет тебя свободный ум,	в	
Усовершенствуя плоды любимых дум,	в	
Не требуя наград за подвиг благородной.	A	

Оне в самом тебе. Ты сам свой высший суд;	с	парцеляция
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.	с	
Ты им доволен ли, взыскательный художник?	D	

Доволен? Так пускай толпа его бранит	е	contre-rejet
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,	е	
И в детской резвости колеблет твой треножник.	D	

Этот сонет написан 6-ст. ямбом, что сближает его с переложением Сент-Бева, как и несколько трансформированная система рифмования: катрены с перекрестной и кольцевой рифмой (AbAb AbbA) и особенно – терцеты на три созвучия (ccD eeD).²⁵ Конечно, вслед за Л.П.Гроссманом можно было бы увидеть нарушения сонетного канона в том, что Пушкиным до конца не выдержан классический тип кольцевого рифмования в катренах, что наблюдается запретное повторение полных слов (дорогою свободной – свободный ум, суд глупца – высший суд, доволен ли – доволен) и т. д. Но в то же время, отдавая себе отчет в том, что русский поэт лишь опосредованно ориентировался на иностранные претексты²⁶, можно говорить о том, что сам эксперимент по созданию индивидуального во всех отношениях сонетного почерка, начатый в первом тексте триптиха, получил знаменательное и закономерное продолжение.²⁷ Несмотря на то, что данный сонет выполнен одним из самых длинных на тот пе-

риод времени двусложных силлабо-тонических размеров²⁸, имеющим отчетливо выраженный эпический и драматический ореол [50, с. 117], его синтаксическое строение проявляет удивительное тяготение к ритмическим синкопам в духе Вордсворта, особенно – в начале строфических частей:

Поэт! / не дорожи // любовью народной...	1./3//13.1
Ты царь: / живи один. // Дорогою свободной...	1./11//13.1
Они в самом тебе. // Ты сам свой высший суд...	1.11//111.0
Доволен? / Так пускай // толпа его бранит...	1.1/11//111.0

Возникающие на отмеченных местах паузы довольно своеобразно коррелируют с ритмом строк цезурованного 6-ст. ямба с разной каталектикой, ни разу не повторяя ритмический рисунок словоразделов.²⁹ В трех случаях из четырех на эти строки выпадают анжамбманы и внутристроочная парцелляция, существенно меняющие их звучание. В противоположность этому ритм прочих (полноценных) строк, тоже довольно разнообразный, задается двумя разнонаправленными тенденциями: восходящим ритмом полустихий в строчках с мужскими 1- и 2-сложными рифмами (дум, шум, ум, труд; горит, угрюм) и нисходящим в строчках с женскими рифмами, исключительно 3-х и 4-сложными (!). Оттянутые в конец строк за счет сплошных инверсий, прилагательные образуют цепь точных рифменных созвучий на значительной части текста: «любвию народной» – «толпы холодной» – «дорогою свободной» – «за подвиг благородной».³⁰ Все это придает звучанию сонета определенную внутреннюю энергетику: для выражения оригинального содержания Пушкин моделирует и максимально соответствующую ему амбивалентную форму, наполненную внутренними диссонансами как на уровне архитектоники, так и на уровне композиции, – последние Н.В.Перцов называет «нарративными сломами» [20, с. 236].

Таким образом, пушкинские переложения сонетов Вордсворта можно назвать творческим переосмыслением самого жанра сонета, так как в ходе исследования художественных возможностей этой формы великий русский поэт разработал свой собственный ритмико-синтаксический сонетный почерк, тем самым положив начало авторским интерпретациям европейского канона. Показательно в этом отношении, что в его сонетном дискурсе сосуществуют 5-ст. и 6-ст. ямбы – метро-ритмический эквивалент английского прототипа и французского перевода-посредника. В буквальном смысле пушкинские опыты – это не сонет, а представление о нем, некий культурный символ и одновременно с этим – сугубо авторские тексты, своеобразный жанрово-стилевой субститут английского романтического сонета.

«Придя к самому себе и приведя читателя в свой «простой угол» в «Мадонне», Пушкин, – как справедливо отмечает Н.В.Перцов, – завершил свой сонетный цикл и навсегда расстался с этой стихотворной формой, чтобы осенью 1830 года в Болдине обратиться к элегическому дистиху, октаве и терциям» [20, с.243]. На этом этапе освоение сонетного канона, по мнению великого русского поэта, было исчерпано, особенно в контексте его пессимистических размышлений о судьбе русской рифмы, изложенных в набросках 1834 года.³¹

1. См.: «...русские авторы, обращавшиеся к наследию «озерной школы», оставили свой существенный след в литературной истории, прежде всего – А.Н.Плещеев, И.З.Суриков, Я.К.Грот, Д.Е.Мин, Ф.Б.Миллер, А.А.Коринфский, Н.Л.Пушкарёв. Немногочисленные переводы, осуществленные этими и другими русскими писателями, способствовали поддержанию интереса в России к творчеству «озерной школы» уже после ухода из жизни В.Вордсворта, С.Т.Кольриджа и Р.Саути» [8, с. 3 – 4].

2. Ср.: «Wordsworth largely is responsible for changing the idiom of poetry from deliberate to something more like the people actually speak» [*Вордсворт в огромной степени ответствен за изменение идиомы поэтического языка, от нарочитой искусственности к чему-то более похожему на речь реальных людей*] [11, р. 18].

3. Особенное место в этом ряду занимают «Церковные сонеты», в которых Вордсворт «попытался осмыслить главные моменты истории английской церкви» [14, с. 252].

4. См.: «Англия как раз в это время переживала расцвет сонета. Сонеты писали Байрон, Шелли, Китс, Кирке Уайт, Лем (Lamb) Монтгомери, Боульс, которого за это осмеивал Байрон («sonet – tiring Bowles») и, наоборот, приветствовал Кольридж (в своей «Biographia Litteraria»)» [12, с. 125 – 126].

5. Иван Рукавишников считал, что Пушкин выбрал «англо-сонет» под влиянием Шекспира и Байрона [17, стлб. 846]. Но на наш взгляд, в этом отношении намного ближе к истине А.А.Долинин, который отмечал: «Вместо изучения оригиналов Пушкин руководствовался их иноязычными прозаическими переложениями и чужими критическими оценками, что позволяло ему создавать для себя идеальные модели творчества <...>, абстрагированные от поэтического языка оригинала, и выделять в них те свойства, которые были созвучны его собственным художественным установкам. В результате он получал возможность интегрировать новые темы, структурные принципы и композиционные приемы в свою поэтическую систему...» [18, с. 27 – 28].

6. См.: статьи Л.П.Гроссмана [21, с. 62 – 121], Б.Шерра [22], В.В.Афанасьева [4] и др. Ср.: «В отличие от прочих строфических форм, которые ко времени их использования Пушкиным уже имели свою историю, онегинская строфа считается его оригинальным открытием. По поводу ее происхождения существует много гипотез: в частности, ее возводят к сонету, к октаве, к тем или иным разновидностям одической строфы. Но хотя некоторые стансы «Евгения Онегина» по своей рифмовке и синтаксическому членению действительно напоминают сонет (5, X и др.), нет все же оснований в нем усматривать их непосредственный прообраз: относясь к сонету без энтузиазма, Пушкин впервые обратился к нему только в 1830 г., когда «Евгений Онегин» был уже почти закончен» [23, с. 554].

7. Сам А.С.Пушкин писал: «Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее все возможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы: явились virlet, баллада, рондо, сонет и проч. От сего произошла необходимая натяжка выражения, какое-то жеманство, вовсе неизвестное древним; мелочное остроумие заменило чувство, которое не может выражаться триолетами. Мы находим несчастные сии следы в величайших гениях новейших времен» [3, с. 37].

8. См. «Когда в 1823 году он говорил в I главе «Евгения Онегина» о «языке Петрарки и любви» – это могло еще быть повторением общепринятого представления о Петрарке. Но в 1826 году к Петрарке и в частности к его сонетам внимание Пушкина могли привлечь сонеты Мицкевича. Мы находим в них: эпитафии из Петрарки: 1) общий ко всей книге, 2) к VII сонету; заглавие первого сонета – «К Лауре», имя Лауры в сонетах VI, VIII, X, причем последний с указанием на то, что он взят из Петрарки. Независимо от книги сам Мицкевич, находившийся вообще под сильным влиянием Петрарки, мог побуждать Пушкина к ближайшему ознакомлению с ним. Наконец, очень мало было бы похоже на Пушкина, уже с 1825 года претендовавшего название «министра иностранных дел» в русской литературе (см. письмо брату от середины 1825 года), – если бы он, обратившись к такому ответственному жанру,

как сонет, не счел должным предварительно познакомиться с признанным отцом сонета, Петраркой» [12, с. 131].

9. См. также аналогичную характеристику Б.В.Томашевского [27, с. 343].

10. См. подробнее об этом книгу Л.И.Бердникова «Счастливы Феникс: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII – начала XIX в.» [29, с. 30 – 36].

11. Обозначение междударных интервалов цифровой схемой осуществляется следующим образом: цифра перед первой точкой – анакруза, после последней – клаузула, сами точки – первое и последнее ударение в строке, цифры внутри – количество безударных слогов между ударными.

12. Обозначение цезуры.

13. См.: «В классическом французском александрийском стихе XVI–XVIII вв. цезура 6м+6м/ж соблюдалась строго и без всяких вольностей. А так как синтаксическое строение стиха обычно стремится совпадать с ритмическим (концы фраз тяготеют к стихоразделам, концы колонов – к цезурам, самые веские слова ложатся на конец полустихий и стихов), то от этого александрийские двустихия начинали страдать синтаксическим и интонационным однообразием» [36, с. 127 – 128].

14. Нельзя не отметить, что первый терцет пушкинского сонета, заключающий простое предложение, осложнен double-rejet (двойной бросок) при достаточно простой в общем контексте сонета ритмической структуре, а второй, состоящий из двух простых предложений в составе сложного, – обычным rejet (сброс), но зато в ритмическом отношении это трехстишие предельно разнообразно.

15. В исследовательской литературе отмечается, что «стихотворение «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной...») (7 июля 1830) находится в отдаленной связи с сонетом Вордсворта» [37, с. 90]. При этом Н.В.Яковлев видит в переложении Пушкина признаки семантической инверсии: «...осторожным надо быть в отношении сонета «Поэт, не дорожи любовью народной». Первоначальное заглавие его – «Награды» – подчеркивает то глубокое различие, какое в сущности мы имеем здесь между Пушкиным и Вордсвортом» [12, с. 128]. А Г.Д.Владимирский вообще не учитывает этот текст ни в одной из рубрик своей классификации переводов А.С.Пушкина [19, с. 318 – 319].

16. Поэма В.Каупера «The Task» в 6 книгах была опубликована в 1785 году. Написана она нерифмованным 5-ст. ямбом. На 285 – 286 строчках второй книги («The Time-Piece») расположена фраза, открывающая сонет Вордсворта:

There is a pleasure in poetic pains

[*Есть наслаждение в поэтических страданиях,*

Which only poets know. The shifts and turns,

Которые ведомы только поэтам. Сдвиги и повороты

Th' expedients and inventions, multiform,

Приемы и изобретения, многообразие,

To which the mind resorts, in chase of terms... [38, p. 37]

К которым разум обращается, в погоне за впечатлениями...]

17. В третьей книге поэмы Каупера есть знаменательные строчки: Domestic happiness, thou only bliss / Of Paradise that has survived the fall [*Семейное счастье, только ты есть блаженство / Рая, который пережил падение!*] Линда Петерсон называет это «domestic poetry» [40, с.42].

18. Огласовка в данной ослабленной рифме обусловлена сразу несколькими факторами: 1) разноударностью, 2) графическим подобием слов «obscurity» и «еуе». Такой тип рифмования разноударных слов можно назвать разновидностью графической рифмы.

19. Оба подстрочника взяты из статьи Н.В.Перцова [20, с. 252 – 253].

20. В известном смысле можно говорить о том, что эта тема, начиная с 6 строки сонета, проходит как сквозная до конца в тексте Сент-Бева, так как система риторических вопросов и сравнений второго терцета и синтаксически, и в образном плане продолжают ее развитие.

21. См.: «... ближе всех к нему эстетика А.Алисона. Его мысли о значении детского восприятия природы для последующего развития человека и поэта, о связи воображения с религией, о недостаточной восприимчивости большинства к красоте материального мира и об обязанности поэта раскрыть эту красоту, устранить усыпляющее влияние привычки не прошли для Вордсворта бесследно» [44, с. 65].

22. Показательно, что из трех рассматриваемых сонетов ближе всего к первоначальному вордсвортовскому названию – «Награды» – оказывается именно Пушкин.

23. В пользу этого соображения говорят многочисленные обращения А.С.Пушкина к макферсоновским сюжетам: см. так называемые «оссиановские» стихотворения («Осгар», «Кольна», «Эвлега», «Гараль и Гальвина»).

24. Оставшееся в черновиках неоконченное стихотворение «Два чувства дивно близки нам...», в котором впервые появляется эта формула, датируется предположительно первой половиной октября 1830 г. [33, т. 3, кн. 2, с. 1218].

25. У Сент-Бева схема сонета несколько иная: AbbA AbbA ccD eDe.

26. По меткому наблюдению А.А.Долинина: «Работая в 1820-е годы с французскими переводами-посредниками, Пушкин неизменно обращает внимание на «изобретение», «план», «систему» авторитетных текстов, и его «шекспиризм» или «байронизм» в основном ограничиваются областью архитектоники» [18, с. 28].

27. Е.Г.Эткинд так определял этот феномен: «Не ломать старое, но прививать новое – вот программа Пушкина. <...> Теория и практика Пушкина в области поэтического перевода связана с этой программой» [48, с. 201].

28. Согласно наблюдениям специалистов, сверхдлинные формы ямба и хорея появились в русской поэзии только в конце XIX столетия [см.: 49, с. 14].

29. М.Л.Гаспаров считает, что плавность ритма 6-стопного ямба у Пушкина обратно пропорциональна степени синтаксической разобщенности строки [51, с. 93 – 100].

30. Правописание окончаний прилагательных во времена Пушкина носило неопределенный характер: «В XIX же веке сосуществовали написания двух типов: как вариант -ой, отражавший звуковой состав исконно русских форм, так и вариант -ый, церковнославянский по происхождению. В поэтическом языке выбор того или иного окончания нередко определялся требованиями рифмы» [52].

31. См.: «Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. Пламень неминуемо тащит за собой камень. Из-за чувства выглядывает непременно искусство. Кому не надоели любовь и кровь, трудный и чудный, верный и лицемерный, и прочее» [3, с. 263].

Список использованных источников и литературы

1. Wordsworth W. Poetical Works: In 6 vol. – London: Longman, 1837. – Vol. 3. – 457 p.

2. Андреюшкина Т.Н. Немецкий сонет: эволюция жанра: Дисс. ... докт. филолог. наук. – М., 2008. – 457 с.

3. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. – Т. 11. Критика и публицистика, 1819–1834 / Ред. В.В.Гиппиус, Б.М.Эйхенбаум, Б.В.Томашевский, С.М.Бонди, Н.В.Измайлов, В.В.Виноградов, Б.С.Мейлах, Б.И.Коплан, А.И.Заозерский; Общ. ред. В.В.Гиппиус, Б.В.Томашевский, Б.М.Эйхенбаум. – 600 с.

4. Афанасьев В.В. Онегинская строфа – русский сонет // Функциональные исследования. – М.: Моск. лицей, 1997. – Вып. 5. – С. 123 – 125.

5. Диккенс Ч. Вордсворт // Пантеон. – 1853. – № 4. – Раздел 5. – С. 1 – 5.

6. Гербель Н.В. Английские поэты в биографиях и образцах. – СПб.: тип. А.М.Котомина, 1875. – 448 с.
7. Кружков Г.М. «Природы он рисует идеал». Об Уильяме Вордсворте // Новый мир. – 2008. – № 10. – С. 157 – 169.
8. Рябова А.А. Поэзия «озерной школы» в контексте литературного развития в России XIX – начала XX века: Автореферат дисс. ... канд. филолог. наук. – Саратов, 2007. – 25 с.
9. Халтрин-Халтурина Е.В. «Поэзия воображения» в Англии конца XVIII – начала XIX в.: (стилевая динамика в эпоху романтизма): Автореферат дисс. ... докт. филолог. наук. – М., 2012. – 38 с.
10. Аникст А.А. История английской литературы. – М.: Учпедгиз, 1956. – 464 с.
11. Robinson D. William Wordsworth's Poetry. – London: Continuum International Publishing, 2010. – 154 p.
12. Яковлев Н.В. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина (I. Сонеты Пушкина в сравнительно-историческом освещении. II. Перевод Пушкина из поэмы Вордсворта «Экскурсия». III. Пушкин и Кольридж. IV. Пушкин и Соути) // Пушкин в мировой литературе / НИИ сравнительного изучения литератур и языков Запада и Востока при Ленинградском ун-те. – Л.: Госиздат, 1926. – С. 113 – 159.
13. Вацура В.Э. Пушкинская шутка; Русский спиритуалистический сонет романтической эпохи: Из сонетного творчества И.И.Козлова; Ю.Н.Тынянов и А.С.Грибоедов: Из наблюдений над романом «Смерть Вазир-Мухтара» / Публ. Т.Ф.Селезневой; Предисл. М.Турьян; Послесл. О.Супронюк // Звезда. – 2000. – № 11. – С. 146 – 161.
14. Горбунов А.Н. Три великих поэта Англии: Донн, Милтон, Вордсворт. – М.: Издательство Московского университета, 2012. – 320 с.
15. История западноевропейской литературы. XIX век: Англия: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Л.В.Сидорченко, И.И.Бурова, А.А.Аствацатуров и др.; Под ред. Л.В.Сидорченко, И.И.Буровой. – СПб.: Филологический факультет; М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 544 с.
16. Вяземский П.А. Сонеты Мицкевича // Вяземский П.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. – Т. 1. 1810–1827. – СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1878. – С. 326 – 336.
17. Рукавишников И. Сонет // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. – М.; Л.: Изд-во Л.Д.Френкель, 1925. – Т. 2. П–Я. – Стлб. 844 – 849.
18. Долинин А.А. Пушкин и Англия: цикл статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 280 с. (Научное приложение; Вып. LXIV)
19. Владимирский Г.Д. Пушкин-переводчик // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. – [Вып.] 4/5. – С. 300–330.
20. Перцов Н.В. Сонетный триптих Пушкина // Московский пушкинист: Ежегод. сб. / Рос. АН. ИМЛИ им. А.М.Горького. Пушкин. комис. – М.: Наследие, 1998. – Вып. V. – С. 217–253.

21. Гроссман Л.П. Поэтика сонета // Проблемы поэтики: Сб. статей / Под ред. В.Я. Брюсова. – М.: Земля и фабрика, 1925. – С. 115–140.
22. Шерр Б. Русский сонет // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М.Л.Гаспарова. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1996. – С. 311 – 326.
23. Шапир М.И. Строфа // Онегинская энциклопедия / Под общ. ред. Н.И.Михайловой. – Т. 2. – М.: Русский путь, 2004. – С. 551–555.
24. Томашевский Б.В. Строфика Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. – Т. 2. – С. 49–184.
25. Сумцов Н.Ф. Исследования о поэзии А.С.Пушкина // Харьковский университетский сб. в память А.С.Пушкина (1799 – 1899 г.). – Харьков: типолит. «Печатное дело», 1900. – С. 1–350.
26. Шлейкина Г.Ю. Английская романтическая лирика в литературно-критической мысли и творческой интерпретации А.С.Пушкина: Автореферат дисс. ... канд. филолог. наук. – Петрозаводск, 2006. – 20 с.
27. Томашевский Б.В. Пушкин. Работы разных лет. – М.: Книга, 1990. – 672 с.
28. Тредиаковский В.К. Избранные произведения. – 2 изд. / Вступ. ст. и подгот. текста Л.И.Тимофеева; прим. Я.М.Строчкова. – М.; Л.: Советский писатель, 1963 – 579 с. («Библиотека поэта. Большая серия»)
29. Бердников Л.И. Счастливый Феникс: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII – начала XIX в. – СПб: Академический Проект, 1997. – 200 с.
30. Остолопов Н. [Ф.] Словарь Древней и Новой поэзии: В 3 ч. – СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1821. – Ч. 3. – 530 с.
31. Морозов П.О. Пушкин и Сент-Бев / Отдельный оттиск из журнала «Русский Библиофил». – Петроград: тип. «Сириус», 1915. – 8 с.
32. Сурат И.З. Три заметки: Восторг и умиление. Глубь сердец. Сонет // Московский пушкинист: Ежегод. сб. / Рос. АН. ИМЛИ им. А.М.Горького. Пушкин. комис. – М.: Наследие, 1998. – Вып. V. – С. 201–216.
33. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. – Т. 3 / Ред. С.М.Бонди, Т.Г.Зенгер, Н.В.Измайлов, А.Л.Слонимский, М.А.Цявловский; Общ. ред тома М.А.Цявловский. – Кн. 1. Стихотворения, 1826–1836. Сказки. – 1948. – 635 с.; – Кн. 2. Стихотворения, 1826–1836. Сказки. – 1949. – 744 с.
34. Матяш С.А. Переносы (enjambements) в лирике А.С.Пушкина и М.Ю.Лермонтова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2006. – № 11. – С. 57–63.
35. Шенгели Г.А. Техника стиха / Под ред. Л.И.Тимофеева. – 2 изд. – М.: ГИХЛ, 1960. – 312 с.
36. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха / Отв. ред. Н.К.Гей. – М.: Наука, 1989. – 304 с.
37. Рак В.Д. Вордсворт // Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – СПб.: Наука, 2004. – Т. XVIII/XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». – С. 89–91.

38. Cowper W. The Task and other poems. – Baltimore: Published by George M'dowell and Son, 1831. – 179 p.
39. Thompson T.W. Wordsworth's Hawkshead. – London, New York, Oxford U.P., 1970. – 403 p.
40. Petrson L.H. Domestic and Idyllic // A Companion to Victorian Poetry / Ed. by Richard Cronin, Alison Chapman and Antony H. Harrison. – Malden: Blackwell Publishers Ltd, 2002. – P.42–58.
41. The Complete Poetical Work of William Wordsworth: In 10 vol. – NY.: Cosimo, Inc., 2008. – Vol. 8. 1823–1833. – 362 p.
42. Лотман Ю.М. Пушкин. – СПб.: Искусство–СПБ, 1995. – 847 с.
43. Дьяконова Н.Я. Байрон // Лермонтовская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 43–45.
44. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм: Проблемы эстетики. – М.: Наука, 1978. – 208 с.
45. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
46. Десницкий В.А. Пушкин – родоначальник новой русской литературы // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. – [Вып.] 3. – С. 43–65.
47. Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833). – Л.: Художественная литература, 1974. – 376 с.
48. Эткинд Е.Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. – Л.: Наука, 1973. – 250 с.
49. Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. – М.: Наука, 1998. – С. 5–44.
50. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – 2 изд., доп. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. – 352 с.
51. Гаспаров М.Л. Синтаксис пушкинского шестистопного ямба // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – С. 93–100.
52. Серебряная И.Б. О некоторых орфографических особенностях современных изданий Е.А. Боратынского // Слово и мысль Е.А. Боратынского: К 200-летию со дня рождения / Сост. и отв. ред. Л.Я.Воронова. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2000 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.tatar.museum.ru/Boratynsk/Clubs_2_200_S_4_Tez.htm

Традиции творчества Томаса Гуда в русской литературе и культуре второй половины XIX – начала XX века

Первое упоминание о Томасе Гуде в художественном произведении, напечатанном в России, относится к 1855 г., когда на страницах «Современника» увидел свет рассказ старшего лейтенанта королевского парового фрегата «Тигр» Альфреда Ройера «Пленные англичане в России», в четвертой главе которого в повествовании о генеральше Остен-Сакен отмечалось, что она вспоминала «о собственном сыне, который тоже недавно умер и был одних лет с Томасом Гудом» [1, с. 209]. С тех пор имя английского поэта, мотивы его творчества на протяжении нескольких десятилетий неизменно возникали в произведениях русской поэзии, русской и переводной художественной прозы, соотносились с явлениями театрального, музыкального, изобразительного искусства.

Традиции творчества Томаса Гуда значимы для произведений крестьянского поэта С.Д.Дрожжина, созданных в ранний период его поэтической деятельности – с конца 1860-х по 1880-е гг. В детстве находившийся в крепостной зависимости, а затем долгое время работавший трактирным половым, лакеем, мелким приказчиком Дрожжин изнутри знал жизнь простого народа. «В его бесхитростных песнях отобразилась глубоко народная мечта о счастье и благе настоящей светлой жизни», – писал о Дрожжине В.И.Куриленков, признававший также умение поэта запечатлеть «демократические традиции прошлого» [2, с. 4], впитать в себя, творчески воспринять идейно-эстетические позиции А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, А.В.Кольцова, В.Г.Белинского, А.И.Полежаева, Н.П.Огарева, И.С.Никитина, Н.А.Некрасова, Т.Г.Шевченко, Н.Г.Помяловского, Ф.М.Решетникова. В раннем творчестве Дрожжина «протесты против гнета и произвола, тьмы и рабства зачастую сказывались <...> сбивчивыми отголосками разгоравшейся тогда борьбы» [2, с. 11], что было во многом сходно с социальной позицией Гуда, не выходявшего, согласно Ф.П.Шиллеру, «из рамок жалостливого сострадания к рабочим» [3, с. 33]. На конкретные произведения социальной тематики, созданные Гудом как поэтом и человеком, обнажавшим, расширявшим общественные «раны», не будучи в состоянии залечить их [см. об этом: 4, с. 76], Дрожжин ориентировался при создании стихотворений «Песня работника» (1869) и «Песня швей» (1875).

В дрожжинской «Песне работника», написанной на мотив «The Lay of the Labourer» («Песни работника», 1844) Томаса Гуда, можно видеть общность желания работать ради родины и семьи, ср.: «A spade! *a rake!* a hoe! / A pickaxe, or a bill! / A hook to reap, or a scythe to mow, / *A flail*, or what you will – / And here's a ready hand / To ply the needful tool (Whatever the tool to ply, / Here's a willing drudge, / With *muscle* and limb...)» [5, с. 37] [Лопату! *грабли!* мотыгу! / Кирку, или садовые ножницы! / Серп, чтобы жать, или *косу*, чтобы косить, / *Цеп*, или что вы дадите – / А вот рука, готовая / Для работы с необходимым инструмен-

том (Какой бы инструмент ни был для работы, / Вот человек, желающий выполнять тяжелую работу, / С **сильными** руками и ногами...)» – «**Давайте** работы! Я молод душою / И **силы** немало во мне, / **Давайте** хоть **соху**, хоть **грабли** с **косою**, / **Топор** или **цеп** на гумне! / **Давайте** работы! Мне каждое дело легко и **привычно**...» [6, с. 28]. Однако анализ лексики, использованной Дрожжиным, показывает, что, скорее всего, крестьянский поэт не был знаком с английским оригиналом, а опирался на его перевод, выполненный В.Д.Костомаровым и основанный, в свою очередь, на прозаической интерпретации М.Л.Михайлова [см.: 7, с. 377 – 378]: «**Дайте грабли**, лопату, **топор** или лом, / Или серп для жнитва отточите, / Или **косу** давайте вы мне для косьбы / Или **цеп**... или что вы хотите! / И **сильна** и крепка / Будет эта рука / И ко всякой работе **привычна** (Вот, работник готов – / **Силен**, крепок, здоров, / И **привычен** ко всякой работе)» [8, с. 40]. Аналогия у Костомарова и Дрожжина видна и в повторе глагола повелительного наклонения «давайте / дайте», отсутствующего в оригинале, и в использовании лексемы «соха», никоим образом не соотносимой с подлинником Гуда, ср.: «Or plough the stubborn lea» (Т.Нуд; [5, с. 37]) [Или вспахать упрямую целину] – «Взрыть **сохою** упрямые нивы» (В.Д.Костомаров; [8, с. 41]) – «**Давайте** хоть **соху**» (С.Д.Дрожжин; [6, с. 28]).

Стихотворение Дрожжина «Песня швей», являющееся вольным переложением «The Song of the Shirt» («Песни о рубашке», 1843), было близко общим тенденциям развития русской демократической поэзии 1870-х гг. Дрожжин предварил свою песню эпиграфом, заимствованным из перевода В.Д.Костомарова («Усталые пальцы болят, затекли, / **Смыкаются** очи дремотой. *Т.Гуд*» [6, с. 43 – 44]), причем само заимствование было отнюдь не дословным, ср. у В.Д.Костомарова: «Усталые пальцы болят, затекли, / **Смежаются** веки дремотой» [8, с. 35]. Сначала Дрожжин вел повествование от первого лица, затем (как и Томас Гуд) – от лица автора. В отдельных фрагментах можно видеть лексические и семантические переключки, ср.: «Work – work – work, / Till the brain begins to swim, / <...> / Till the heart is sick, and the brain benumbed, / As well as the weary hand» (Т.Нуд; [9, р. 278 – 279]) [Работай – работай – работай, / Пока рассудок не поплывет, / <...> / Пока сердце не заболит, и рассудок не онемееет, / Как и усталая рука] – «Работай – работай – работай / Пока тебя сон одолеет, / <...> / Ну, и строчишь, пока – онемееет рука, / Голова заболит, да закружится...» (В.Д.Костомаров; [8, с. 37]) – «Шью и шью я, *пока* / Онемееет рука, / <...> / *Пока* мозг не иссох» (С.Д.Дрожжин; [6, с. 43]).

Л.И.Никольская в статье «“Песня о рубашке” Томаса Гуда в русских переводах» отметила «характерные детали русского быта и русской природы» и «лирический пейзаж, обрамляющий все повествование» [10, с. 30 – 31], охарактеризовав их в качестве отличительных особенностей песни Дрожжина. И действительно, для Дрожжина предельно значима параллель между миром природы и эмоциональным состоянием героини: «На дворе уж темно, / Дождь стучится в окно, / *Буйный ветер* в трубе завывает. / Я привычной рукой / Шью, и *горькой тоской* / Моя *девичья грудь* изнывает» [6, с. 43]. Дрожжиным не только очень точно уловлена основная мысль гудовского произведения, состоящая в желании жить полной жизнью или не жить вообще («Ей хотелось иль жить, /

Иль чтоб жизни всей нить / Как-нибудь поскорей оборвалась» [6, с. 43 – 44]), но и подчеркнута существенная для понимания замысла английского автора безмерность безысходности, безнадежности: «А она все сидит / И поет песню швей за работой» [6, с. 44].

Отдаленные отзвуки «Песни о рубашке» Томаса Гуда ощутимы также в дрожжинской «Швее» (1876; «Мать бедная с тоской / Сидит и шьет рубашку / Усталою рукой. / Слипаются у швейки / Дремотою глаза» [11, с. 216]), в его же стихотворении «В темную ночь» (1883), представляющем женщину, занимающуюся прядением: «В бедной избе чернобровая / Пряжа на лавке сидит; / Тянет она бесконечную / Нитку из тонкого льна, / Спела бы песню сердечную, / Да не поется она» [6, с. 91]. Такие стихотворения Дрожжина как «В избе» (1882) [см.: 6, с. 84 – 85], «Голодная» (1886) [см.: 6, с. 106] и др. также изображают «злую долю» и несчастья, муки тяжелой и горькой жизни подавленных нуждой людей. В свои песни Дрожжин внес мелодику, музыкальный строй народных крестьянских лирических песен с их драматизмом, волнующей задушевностью, богатством интонаций и сокровенной красотой [см.: 2, с. 14].

Другой яркий представитель «крестьянского» направления в русской литературе второй половины XIX в., близкий по стилю Дрожжину [см. об этом: 12] поэт И.З.Суриков также обращался к творчеству Гуда. Его стихотворение «Швейка», относящееся, по данным Н.А.Соловьева-Несмелова, к 1873 г. [13, с. 391], было впервые напечатано в 1875 г. во втором авторском сборнике стихотворений под названием «Умиряющая швейка» [14, с. 193 – 194], впоследствии неоднократно переиздавалось и в неполном виде было включено в известный в начале XX в. сборник «Песен труда» [15, с. 32]. По указанию А.Л.Дымшица, в 1890-х и в начале 1900-х гг. «это стихотворение вошло в репертуар народной песни, широко видоизменялось в устном бытовании, часто превращалось в “жестокий романс”, печаталось в песенниках» [16, с. 308], в частности, в «сборнике русских песен и стихотворений» «Машинушка», вышедшем в 1910 г. [17, с. 38].

В суриковском произведении умирающая швейка в предсмертном бреду размышляет о своей нелегкой жизни, о том, как «...трудясь через силу, богатым / Продавала свой труд за гроши...» [18, с. 103], что созвучно гудовской «Песне о рубашке» [см.: 9, р. 278 – 280]. Финал «Швейки», бросающий вызов богатым и отмечающий в качестве основной причины гибели девушки абсурдность и ничтожность укоренившихся общественных отношений, близок другому социальному стихотворению Гуда «The Bridge of Sighs» («Мост вздохов», 1844), пронизанному сочувствием по отношению к утопившейся из-за своего бедственного положения молодой красивой девушке, ср.: «Fashion'd so slenderly, / Young, and so fair! / <...> / <...> Loop up her tresses / Escaped from the comb, / Her fair auburn tresses» [19] [Сложенную так стройно, / Молодую и такую красивую! / <...> / <...> ее волосы, / Выбившиеся из-под гребня, / Ее прекрасные каштановые волосы] – «Приходите тогда, богачи! / Приходите, любуйтесь смело / Ранней смертью девичьей красоты, / Белизной бездыханного тела, / Густотой темнорусой косы» [18, с. 103].

В стихотворении «Швея (В параллель Томасу Гуду)» (опубл. в 1884 г.), представлявшем собой вольное переложение «Песни о рубашке», Я.Д.Земский, подобно В.Д.Костомарову, представил сентиментально-мелодраматическую трактовку английского оригинала [см.: 10, с. 31], что проявилось в лексике, с помощью которой характеризовалась главная героиня («бедная», «швейка», «бедняжка»), и в конечном итоге существенно смягчило социально-обличительную направленность гудовского текста. Пять из шести строф произведения Земского завершались рефреном, отдаленно напоминающим повтор подлинника Гуда: «И шьет она, бедная, шьет и поет, / Слезами свой труд орошая! / <...> / Сидит она, бедная, шьет и поет, / Слезами свой труд орошая! / <...> / Торопится швейка: и шьет она, шьет, / Слезами свой труд орошая!» [20, с. 8]. Подобно Дрожжину, Земский ввел лирический пейзаж, усиливший психологизм описания: «Осенняя стужа, и сумрак, и грязь, / Шумит ветер – грусть нагоняя; / И дождь льет, о стекла худые дробясь, / В каморку к швее проникая» [20, с. 8].

В стихотворении А.Неелова «Вдова» (опубл. в 1902 г.), рассказывавшем о тяжелой жизни женщины, использован стих-звукоподражание, непосредственно заимствованный из «Песни о рубашке» Томаса Гуда: «Stitch! stitch! stitch!» (Т.Hood; [9, p. 278, 280]) [Шей! шей! шей!] – «Шей безответная, шей угнетенная, / Шей... шей... шей...» (А.Неелов; [21, с. 11]).

Небольшое стихотворение «Швея», опубликованное без подписи в 1905 г. в сборнике «Песни труда» (под следующим стихотворением – подпись *Н.Данченко*), содержит, на первый взгляд, мирную, незатейливую картинку («Насупротив в оконце / Работница строчит. / Машина, что кузнечик, / Выводит тик да тук! / Как будто дождь колечек / Посыпался из рук. / Убогая косынка, / Склоненная швея... / Нехитрая картинка, – / А загляделся я!» [22, с. 20]), в которой, однако, скрыта великая человеческая драма, выраженная в гудовской «Песне о рубашке»: «Вся сцена, словно рамой, / Окном обведена – / И жизненной драмой / Загадочно полна. / И впрямь, почти картина: / Так вечно может быть, – / Стучать должна машина, / Швея должна строчить» [22, с. 20 – 21].

Опубликованное в том же сборнике и под таким же заголовком произведение Л.И.Андрусона – поэта, известного своими переводами из Г.Гейне, Р.Баумбаха, Р.Бернса, Дж.Китса, Р.Шаукаля, Р.Демеля, а также с эстонского и финского языков – также отдаленно напоминает «Песню о рубашке» Томаса Гуда, прежде всего, неоднократным повтором оборота «шьет она» [см.: 23, с. 37 – 38]. Андрусон, будучи, по преимуществу, лириком, любящим и понимающим природу и вечную её красоту, представил картины окружающего весеннего мира, контрастирующие с безрадостной жизнью швеи: «За окном синее небо, / За окном весна. / <...> / В синем небе реют стаи / Белых облаков, / Ветер дышит ароматом / Полевых цветов, / Льет полей далеких свежесть, / <...> / В небе жаворонок звонко, / Весело поет. / В даль – туда, где лес и поле, / Облако плывет... / <...> / А весенний теплый ветер / Свежестью полей / Вольно веет, расплетая / Прядь ее кудрей» [23, с. 37 – 38].

В 1913 г. в авторском сборнике «Песни воли и тоски. 1900 – 1912 гг. (За 12 лет)», включавшем, наряду с оригинальными произведениями, переводы из

Г.Гейне, А.Мицкевича, Ш.Петефи и других европейских поэтов, было напечатано соотносимое с «Песней о рубашке» вольное переложение А.П.Доброхотова «Швея (На мотив из Гуда)». По наблюдению Л.И.Никольской [см.: 10, с. 32], подтверждаемому очевидными лексическими параллелями, произведение Доброхотова характеризуется влиянием переводов русских поэтов-предшественников, прежде всего, М.Л.Михайлова и В.Д.Костомарова. Например, мотив боли в затекших руках, напрямую не выраженный в оригинальном тексте («With fingers weary and worn, / With eyelids heavy and red» [9, p. 278, 280] [Пальцы устали и истерлись, / Веки тяжелые и красные]), стал одной из ярких особенностей русских переводов (ср.: «Затекшие пальцы болят, / И веки болят на опухших глазах...» (М.Л.Михайлов; [7, с. 41, с. 44]) – «Усталые пальцы болят, затекли, / Смежаются веки дремотой» (В.Д.Костомаров; [8, с. 35, с. 39])), а затем и вольного переложения Доброхотова: «Устала... Затекшие руки болят... / Слипаются бедной глаза...» [24, с. 90].

Влияние М.Л.Михайлова ощутимо и в стихе «Едва петухи пропоют» [24, с. 90] (ср. у Томаса Гуда «While the cock is crowing aloof!» [9, p. 278] [Пока петух не прокричит вдали!] и у М.Л.Михайлова «Едва петухи прокричат!» [7, с. 41]), и в дальнейшем тексте, где работа соотносится с «каторжной страшной тюрьмой», «грозными, жестокими тисками» и продолжается до тех пор, «пока не померкнет в очах»: «Работай! работай! работай! / Пока не сожмет головы, как в тисках! / Работай! работай! работай, / Пока не померкнет в глазах! / <...> / Работай! работай! работай, / Как каторжник в тьме рудников!» (М.Л.Михайлов; [7, с. 42 – 43]) – «Работай, как в каторжной страшной тюрьме, / Как в грозных, жестоких тисках, / Работай при солнце, работай во тьме, / Пока не померкнет в очах» (А.П.Доброхотов; [24, с. 90]); ср.: «Work – work – work, / Till the brain begins to swim; / Work – work – work, / Till the eyes are heavy and dim! / <...> / Work – work – work, / As prisoners work for crime!» [9, p. 278 – 279] [Работай – работай – работай, / Пока рассудок не поплывет; / Работай – работай – работай, / Пока глаза не потяжелеют и не потускнеют! / <...> / Работай – работай – работай, / Как заключенные работают за преступление!]. Наконец, мысль о том, что швея *должна* работать, вероятно, была взята из перевода О.Н.Мартыновой: «Работать, работать, *работать должна* / Я день и всю ночь до рассвета» (О.Н.Мартынова; [25, с. 164]) – «Работать несчастной рабе суждено, / *Работать бедняжка должна*» (А.П.Доброхотов; [24, с. 90]). В интерпретации Доброхотова можно видеть и оригинальные творческие находки, такие, как нарочитое нагнетание однокоренных слов при создании образа весны («О, только бы раз ей один *подышать* / *Дыханьем* зеленых лугов, / *Свободной* рукою *свободно* нарвать / Душистых весенних цветов» [24, с. 90 – 91]), появление имени у главной героини («А *Соня*, покорная доле, / Работая, песнь о рубашке поет. / <...> / Мы ландышей свежих для Сони нарвем...» [24, с. 90 – 91]).

Отдаленный мотив «Песни о рубашке» звучит в стихотворении Ф.К.Сологуба «Швея» («Нынче праздник. За стеною...»), впервые опубликованном в 1905 г. в журнале «Вопросы жизни» [26, с. 1] и впоследствии включавшемся [см. об этом: 27, с. 90 – 91] в многочисленные антологии революционных произведений: «Шей нарядные одежды / Для изнеженных господ!» [28,

с. 49]. К образу швеи Ф.К.Сологуб обращался и ранее, написав в октябре 1894 г. стихотворение «Швея» («Истомила мечта...»), в котором пустоте и бессмысленности жизни, наполненной бесконечным трудом, противопоставлена трепетная мечта о любви: «За машиной шумливой сидит молодая швея. / И грустна, и бледна, серебрится луна... / <...> / И грустна, и бледна молодая швея. / <...> / Эта жизнь и скучна и пуста, / А в мечте лучезарна любовь» [29, с. XXXIX].

В 10-м стихотворении цикла «Заклятие огнем и мраком» (1907) А.А.Блоком полемически использован припев «Песни о рубашке» в переводах М.Л.Михайлова и В.Д.Костомарова с его характерным повтором «Работай, работай, работай»: «Работай, работай, работай: / Ты будешь с уродским горбом / За долгой и честной работой, / За долгим и честным трудом» [30, с. 70].

С начала 1910-х гг. мотивы «Песни о рубашке» появляются в написанных Т.Л.Щепкиной-Куперник стихотворениях социальной тематики «Песня за прялкой» (1912) и «Песня над рубашкой» (1915). Первое из произведений проникнуто жалостью по отношению к подруге-пряхе: «Как допрясть надоевшую нить / Утомленной, усталой рукой?» [31, с. 93]; второе же является песней русской женщины, «ночь напролет» шьющей одежду для солдат, ушедших на фронт в Первую мировую войну: «Выводя свою ровную строчку, / Просижу я всю ночь напролет» [32, с. 37 – 39].

Традиции Гуда можно видеть не только в русской поэзии второй половины XIX – начала XX в., но и в прозе русских писателей этого времени. В финале романа «Что делать?» (1862 – 1863), «намекая читателям на грядущее торжество свободы» [33, с. 51], Н.Г.Чернышевский процитировал рядом со строками из «Нового года» (1852) Н.А.Некрасова («Да разлетится горе в прах. / И в обновленные сердца / Да снидет радость без конца» [см.: 34, с. 336]) стихи «Черный страх бежит как тень / От лучей, несущих день; / Свет, тепло и аромат / Быстро гонят тьму и холод; / Запах тленья все слабей, / Запах розы все слышней...» [34, с. 336] из последнего стихотворения Томаса Гуда «Stanzas» («Стансы», 1845) в поэтическом переводе М.Л.Михайлова [см.: 35, с. 708]. «Стансы» были написаны английским поэтом в промежутке между приступами тяжелой болезни и подчеркивали «торжество человеческого духа, победу света над тьмой» [36, с. 19], созвучные настроениям Н.Г.Чернышевского в период создания его главного произведения: «Cloudy fears and shapes forlorn / Fly like shadows at the morn, – / O'er the earth there comes a bloom; / Sunny light for sullen gloom, / Warm perfume for vapor cold – / I smell the rose above the mould!» [37, с. 709] [...темный страх и грозные образы разлетаются, как тени при появлении утра. Земля расцветает, и тяжелая мгла сменяется солнечным светом, холодный туман – теплым ароматом. Запах розы мне слышнее запаха могилы!] (прозаический перевод М.Л.Михайлова; [7, с. 387]).

По мнению Г.Ф.Коган, подготовившей реальный комментарий к роману Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание» (1866) и его рукописным редакциям для наиболее авторитетного 30-томного «Полного собрания сочинений» писателя, одним из источников для сна Раскольникова в этом произведении могла стать, наряду с повестью В.Гюго «Последний день приговоренного к

смерти» («Le Dernier jour d'un condamne», 1829), и поэма Томаса Гуда «Сон Юджина Эррема, убийцы» («The Dream of Eugene Aram, the Murderer», 1829) [см.: 38] в переводе В.Д.Костомарова [см.: 39, с. 826 – 833], в которой «рисует» сон убийцы и непреодолимая сила, влекущая его к месту совершенного им преступления» [40, с. 383]. Также известно, что в библиотеке Ф.М.Достоевского имелся сборник стихотворений В.П.Буренина «Былое» (1880) [см.: 41], включавший, в числе прочего, ряд переводов из Томаса Гуда, среди которых и перевод «Сна Юджина Эррема, убийцы» [см.: 42, с. 29 – 30].

М.П.Забелло в романе «Подсечное хозяйство, или Земство строит железную дорогу» (1881) высказывает сомнения в подлинной близости произведений Гуда реальному пониманию жизни как швеями, так и барышнями и барынями: «...вы смотрите на себя как на необходимых и вполне законных спутников прогресса и цивилизации общества и, когда слепите ваши глаза над шитьем из самых пестрых и самых убийственных для глаз материй нарядных платьев для барышень и барынь, вы не поете «Песню о рубашке» Томаса Гуда, как не поют барышни и барыни, щеголяющие в изготовленных вами нарядах, «Сон леди» того же Томаса Гуда!» [43, с. 177].

В обзоре «Новые книги. Григорий де Воллан. Полная чаша. Из семейной хроники Ногайцевых. Спб., 1902», напечатанном без подписи автора в №11 «Русского богатства» за 1902 г., характеристика романа Г. де Воллана во многом строится на наличии в нем несоотносимого с основным содержанием эпиграфа из Томаса Гуда: «Это какое-то странное литературное произведение: исторический ли это роман, психологический или социально-философский – трудно разобрать, как трудно выделить главную фабулу и определить намерения автора и идею, которую он имел в виду иллюстрировать. Судя по эпиграфу из Томаса Гуда, как будто мы имеем дело с попыткой охарактеризовать социальный вред материального богатства, но в самом романе нет намека на какой-нибудь конфликт, вытекающий именно из этого обстоятельства. Напротив, герои “Полной чаши” купаются в довольстве и пользуются изобильно, если не своими, то чужими материальными достоинствами, занимаются во всю ширь амурами, наглухо изолированные от другого мира людей, далеко стоящих от полной чаши» [44, с. 51]. Эпиграф к роману Г. де Воллана «Полная чаша» представляет собой фрагмент из перевода Д.Д.Минаева «Золото», оригиналом которого является финальная часть «Her Moral» («Ее мораль») гудовской поэмы «Miss Kilmansegg and her Precious Leg. A Golden Legend» («Мисс Килмансегг и ее драгоценная нога. Золотая легенда», 1840 – 1841): «Золото, золото, ярко блестящее, / Из-за тебя целый мир пресмыкается, / Грабит, ворует, в крови обагряется; / Из-за корысти в пылу иступления / Люди друг другу могилы готовили» [цит. по: 45, с. 13].

А.К.Шеллер-Михайлов в романе «Дети улицы» (1905) включает в речь одного из своих героев – Холтурина – упоминание о швее из «Песни о рубашке» Томаса Гуда и нетерпимо тяжелом социальном положении работниц: «Я не знаю ничего ужаснее положения этих девочек, трубящих над шитьем свою молодость, красоту, здоровье. Помнишь Томаса Гуда: “Шей, шей, шей!”» [46, с. 451]. Тан <В.Г.Богораз> упоминает о Гуде и его «Песне о рубашке» в «повести

из жизни города Пропадинска» «Развязка» (1905): «Девушка за швейной машиной, представляющая олицетворение и символ женского труда в современном обществе, казалась ему достойной высшей справедливости, и “Песня о рубашке” Гуда зажигала его душу такой же страстью, как “Марсельеза рабочих”, “Sztandart czerwony” или первомайский гимн» [47, с. 61]. К.Д.Бальмонт в цикле «Малые зерна. Мысли и ощущения» (1907) процитировал замечание Э.По о творчестве Гуда, после чего высказал собственное суждение о современной ему русской и западноевропейской поэзии: «Эдгар По сказал о стихах Томаса Гуда: “Его стихи не очень хромы, но они не имеют способности бегать”. Гении создают формулы на много времен и местностей. Мелодический создатель “Аннабель-Ли” и “Колокольчиков”, наверно, повторил бы свои слова, читая современных русских поэтов. Европейских он вовсе не стал бы читать» [48, с. 49].

Имя Томаса Гуда появлялось в русской печати и на страницах переводной прозы. Так, в приложении к №11 «Современника» за 1864 г. были напечатаны без указания имени переводчика «Сатирические очерки» («Roundabout Papers», 1860 – 1863) У.Теккерея, среди которых (на с. 138 – 149) был XIV очерк «По поводу каламбура, который я слышал однажды от покойного Томаса Гуда», в котором, в частности, утверждалось, что вершиной творчества английского поэта, «его Корунной, его Абрагемскими высотами» [49, с. 140] было стихотворение «Мост вздохов», написанное в конце жизни: «...больной, слабый, израненный, он <Томас Гуд> пал в пылу битвы, окруженный славой знаменитой победы» [49, с. 140]. Наконец, в финале очерка звучало неожиданное признание Теккерея, передававшее уважение к Гуду как к личности, сочетавшееся с несколько прохладным отношением к его поэтическому наследию: «...жизнь Гуда мне нравится больше его книг» [49, с. 146].

Перевод книги Самуэля Смайльса «Характер», выполненный С.Майковой и опубликованный в Санкт-Петербурге в 1872 г., содержал подробный рассказ о семейной жизни Томаса Гуда, завершавшийся интересным выводом относительно роли жены в его судьбе и творчестве:

«Мистрис Гуд была не только утешительницей своего мужа, но и помогала ему в его специальных занятиях. Он питал такое глубокое доверие к ее здравым суждениям, что читал и перечитывал ей все, что писал, и даже в исправлении своих сочинений нередко руководствовался ее советами. Многие из его статей вначале были посвящены ей; ее хорошая память часто доставляла ему нужные намеки в цитаты. Таким образом, мистрис Гуд навсегда приобрела себе право занять одно из первых мест наряду с благородными женами – помощницами талантливых писателей» [50, с. 442].

В романе Вальтера Безанта «Лондонские пролетарии», публиковавшемся в «Вестнике Европы» в 1886 г. в переводе А.Н.Энгельгардт (за подписью А.Э.), в контексте рассуждений о социальной несправедливости, жизненных трудностях девушек, занятых тяжелым физическим трудом, дана высокая оценка «Песни о рубашке» как произведения, непосредственно взятого из действительности:

«Предположим, что девушка узнает и поймет так или иначе о несправедливости, какой подвергаются лондонские рабочие женщины, о том, какие они переносят страдания, – такие страдания, понять которые можно только, видя их изо дня в день; и предположим, что она великодушная и умная девушка, и добрая... подумай, как много такая девушка может сделать

добра! Милая Берта, подумай о тех вещах, которые ты сама читала и плакала над ними, хотя никогда их хорошенько не понимала... Я говорю о страданиях рабочих девушек. Мы не можем поверить, что «Песня о рубашке» взята из действительности, а не страшная только фантазия. Сорок слишком лет прошло с тех пор, как Гуд написал ее, а я уверена, что она и теперь могла бы быть написана и ежедневно спета» [51, с. 642].

Роман немецкого писателя-натуралиста Макса Крецера «Загубленные», впервые опубликованный в России в 1906 г. в переводе В.А.Кошевич, содержал эпизод (ч. I, гл. VII), связанный с чтением и обсуждением «Песни о рубашке» Томаса Гуда в переводе В.Д.Костомарова, текст которой был приведен в романе полностью:

«Оскар сел на табуретку, маленькая Маша – на скамеечку, Магда прислонилась к выкрашенной в голубой цвет стене, и глаза всех устремились на мальчика, который стал громко читать:

– Песня о рубашке. (С английского). Томаса Гуда. Усталые пальцы болят, затекли, / Смежаются веки дремотой, – / А женщина в рубище жалком сидит, – / Сидит за тяжелой работой. / Шей, шей, шей! <...>.

Когда Оскар окончил, то в комнате с минуту не прерывалась тишина. Дорочка, полукрывши рот, уставилась на губы мальчика, как бы ожидая все новых строф, столь же волнующих и хватающих за душу, как и предыдущие. При этом она невольно сложила руки, как будто мысленно молясь вместе с тою жалкою женщиною, которую гениальный английский поэт сделал представительницей целого класса и страдания которой выразил с таким глубоким чувством. Порой по ней пробегала холодная, жуткая дрожь. Как это было сказано: «шей, шей, шей!» и «работай, работай, работай!» – совершенно, как равномерное поскрипывание иголки или тархтение машины. Она как будто продолжала слышать подавленный ропот и жалобу, звучавшие в каждой строфе, точно надгробная песня. Как это стихотворение подходило к ее жизни! Как в нем было высказано вслух то самое, что она часто испытывала молча. Глаза ее были влажны, когда она дрожащим голосом произнесла:

– Пожалуйста, одолжите мне этот листок: я хочу списать себе стихи.

– Да возьмите, – ответила вдова Шварц, – я уже их выучила почти наизусть. Их мог написать только тот, кто хорошо знал нашу жизнь.

Оскар вдруг сказал:

– Если хотите, мамзель Дорочка, я перепишу вам сегодня же эти стихи, тогда они будут у вас уже завтра утром.

Дорочка согласилась. Она посидела еще с минуту, медленно бормоча про себя: «работай, работай, работай! Едва петуха я услышу»... Оскар начал перечитывать стихотворение во второй раз. Он имел лишь смутное представление о художественной форме и о законах красоты, но тем глубже чувствовал все сильное и увлекательное в том, что читал и слышал» [52, с. 134 – 137].

Как видим, автору романа удалось убедительно раскрыть то впечатление, которое формировало у слушателей знакомство с произведением, впервые в обнаженной форме представившим общественные противоречия, связанные с несоотнесенностью объема труда и уровня его оплаты, с социальной несправедливостью, приводившей к тому, что сама жизнь превращалась в бесконечное страдание.

В рецензии на опубликованный под именем Джонни Ледлау (псевдоним *Элен Вуд*) в 143-м выпуске серии «Книжка за книжкой» рассказ «Малолеток» [см.: 53], помещенной в №6 «Вестника воспитания» за 1907 г., отмечалось, что «в маленьком рассказе <...> автор набрасывает несколько картинок из личных наблюдений над жизнью сельского пролетариата, особенно детей, с ранних лет

принужденных исполнять тяжелые работы в качестве подручных на фермах арендаторов в поместьях английских лордов» [54, с. 85]. Рассказ, написанный «правдиво и с чувством», но не отличающийся художественными достоинствами, сопровождался в издании «Книжки за книжкой» «недурно составленной» пояснительной заметкой «о положении труда в современном общественном строе с приложением перевода стихотворений Елизаветы Броунинг “Плач детей” и Томаса Гуда “Песня о рубашке”» [54, с. 85], на что также обращал внимание анонимный рецензент. «Песня о рубашке» была дана в русском издании «Малолетка» в переводе М.Л.Михайлова и предварена следующим комментарием, соотносящим описание с реальными событиями: «Годов сорок тому назад английские газеты очень волновались, когда добросовестный врач расследовал причину смерти молодой швеи, и громко заявил, что она умерла “единственно от непосильной работы” – “заработалась насмерть”. Вот знаменитое стихотворение английского поэта Томаса Гуда – “Песнь о рубашке”. В нем Гуд дает глубоко-прочувствованную картину жизни такой швеи» [55, с. 19 – 20].

Произведения Томаса Гуда постепенно стали предметом публичного чтения, зазвучали с русской сцены. П.И.Вейнберг внес «Песню о рубашке» в переводе В.Д.Костомарова в хрестоматию «Практика сценического искусства», опубликованную в 1888 г. [см.: 56, с. 180 – 181]. В очерке известного русского драматурга В.А.Крылова «Таврическая школа. Почин общественной самодеятельности 1860-х годов» было рассказано о публичном чтении «Песни о рубашке», предпринятом артисткой Александровой 2-й, чей ухоженный, роскошный облик контрастировал с текстом избранного произведения:

«В числе чтецов была тоже молоденькая, только что вышедшая из театральной школы актриса русского театра, Александрова 2-я. Я принимал участие в ее театральной судьбе и выбрал для ее чтения очень пришедшиеся тогда по вкусу публике стихи Томаса Гуда «Песнь о рубашке». Правду сказать, было немного странно сопоставление чтицы с чтением. Красивая восемнадцатилетняя брюнетка, в белом бальном платье, с открытыми плечами, с красной розой на груди, в длинных белых перчатках, расчесанная у лучшего куафера, читала о нищете несчастной работницы швеи, которая должна ночи напролет шить рубашки, в сыром мрачном подвале, где даже «стены плачут». Артистка с горем повторяла: «шей! шей!» – хотя, может быть, в жизнь свою никогда пуговицы себе сама не пришила. Такие контрасты не бросались в глаза» [57, с. 147].

А.Ф.Федотов в своей комедии в 4-х действиях «Мыльные пузыри» (1895) представил такую сцену (д. III, явл. 18):

«Чукотский. <...> теперь я – артист-чтец.

Этьен. А что вы нам прочтете нынче, господин Чукотский?

Чукотский (вставая с места). Я приготовил вещь довольно, так сказать, серьезную... «Песнь о рубашке», из Томаса Гуда...

(Между присутствующими едва слышные голоса: – Нашел что выбрать! – Что такое он сказал?)

Этьен (с недоумением). Повеселее что-нибудь, monsieur Чукотский!..

Чукотский (обида). Повеселее-с?.. Это не мой жанр. Я вдохновляюсь только тем, что в моих вкусах» [58, с. 26].

П.И.Чайковский в очерке «Четвертая неделя концертного сезона», впервые опубликованном в 1875 г. в «Русском вестнике», а впоследствии вошедшем в сборник «Музыкальных фельетонов и заметок (1868 – 1876 гг.)» [см.: 59, с.

270–276], рассказывая о литературно-музыкальном вечере «в пользу недостаточных студентов», состоявшемся в Большом театре, охарактеризовал обстоятельства чтения тогда еще восходящей звездой сцены актрисой М.Н.Ермоловой стихотворения Томаса Гуда «The Lady's Dream» («Сон леди»), оценив сам факт выбора социально ориентированного произведения как «дешевое либеральничанье» со вкусами «мало развитого общества», выглядевшее тем более карикатурно, что слова «гражданской скорби» звучали из уст «роскошно и с большим вкусом» одетой актрисы перед не менее роскошной публикой:

«Г-жа Ермолова, конечно очень талантлива и конечно очень симпатична. Следует радоваться, что наша публика так единодушно выражает ей свою благосклонность, и я был один из тех, которые от всей души рукоплескали ее появлению. Но зачем же эта восходящая звезда Малого театра прибегает к искусственным средствам, чтобы добиться популярности; зачем она потакает дешевому либеральничанью мало развитого большинства, выбирая для публичной декламации пьесы столь не художественные, столь преисполненные фальши и лжи, пропитанные столь пошлою моралью и столь сентиментально-кислым пафосом – как те, которые она прочла на разбираемом мной концерте. В первой прочитанной г-жой Ермоловой пьесе в лице вскочившей со сна леди, Томас Гуд громит дам хорошо одевающихся, жестоко нападает на всякие украшения дамского туалета и мотивирует свое негодование на кокетливость прекрасного пола тем, что все, будто бы, надеваемое, прищипливаемое и прикалываемое дамами получается ценою непосильной работы, всяких физических страданий и преждевременной смерти изможденных, исхудалых, голодных, чахоточных тружениц. Все это изложено очень красиво, очень чувствительно, очень колко, — но, предположив даже, что гражданская скорбь Томаса Гуда основательна и сочувствие к этой скорби в г-же Ермоловой очень искренно, — спрашиваю, уместно ли и последовательно ли было со стороны этой роскошно и с большим вкусом разодетой молодой артистки, пред лицом множества столь же хорошо одетых дам изливать свое горячее негодование на шелк, бархат, парюры, кольца, браслеты и шиньоны?» [59, с. 274].

Далее П.И.Чайковский объяснял выбор М.Н.Ермоловой тем очевидным для него обстоятельством, что «ничто так не вызывает рукоплесканий в массах публики, как тирады, проникнутые хотя бы ложною гражданскою скорбью»; подобный «тонкий расчет» был чужд композитору, который вместе с тем признавал, что желаемый актрисой результат – восторг публики – был достигнут [см.: 59, с. 274].

Впрочем, далеко не все деятели русской культуры отнеслись к Гуду и его творчеству так же, как П.И.Чайковский. Известно, что «Песня о рубашке» в 1860-е гг. привлекла внимание композитора В.Н.Пасхалова, только начинавшего свой творческий путь и являвшегося вольнослушателем Парижской консерватории. Об условиях, в которых В.Н.Пасхаловым создавалась русская музыка на слова Томаса Гуда, писал К.И.Храневич: «В Париже Пасхалову пришлось терпеть самую крайнюю нужду: он жил чуть не на чердаке, занимал угол в семье какого-то захудалого портного и голодал по несколько дней до потери сознания. В одну из таких голодовок Пасхалов написал музыку на слова Томаса Гуда «Песня о рубашке» – по отзывам, лучшее из произведений этого композитора (осталось ненапечатанным)» [60, с. 365]. Более подробно эта же история изложена А.И.Рубцом в изданном в 1886 г. «Биографическом лексиконе русских композиторов и музыкальных деятелей», причем содержащаяся в его тексте отсылка к антологии Н.В.Гербея «Английские поэты в биографиях и об-

разцах» позволяет предположить, что на музыку был положен напечатанный там перевод М.Л.Михайлова:

«Однако, как ни успешно занимался В.Н. музыкой, ему нужно было пропитать себя; желудок заявлял свои права, – а есть было нечего. Он голодал нередко по шесть дней, до тех пор, пока кто-нибудь из друзей не накормит его. И вот, именно в пору одной из таких голодовок, В.Н. написал музыку на слова столь известного произведения Томаса Гуда “Песня о рубашке” (“Английские поэты”, издание Гербеля, стр. 367). Этой песней Пасхалов всегда вдохновлялся; он плакал горькими слезами, когда читал ее... Люди, слышавшие сочиненную им на эту песню музыку, говорят, что это лучшее, что мог создать его могучий талант. Мысль написать музыку на песню Т.Гуда у В.Н. возродилась при следующих обстоятельствах. Мы уже сказали о том, что в Париже он нередко по несколько дней голодал. За это время он настолько ослаб физически, что еле переходил из одного угла своей комнаты в другой. Это была собственно и не комната, а что-то вроде чердака, в шестом этаже дома. Раз вознамерился он спуститься с лестницы, ведущей из его комнаты на улицу. Несколько не доходя до дверей, он скатился с лестницы и грохнулся о дверь квартиры, в которой жила швея. Эта бедная труженица его приютила, накормила и помогла ему своими последними 30-ю франками, на которые Пасхалов потом прожил «безбедно» целый месяц. Этим эпизодом объяснял сам покойный происхождение музыки на “Песню о рубашке”. Этим творением В.Н.Пасхалов всегда сам восхищался; им он жил, им увлекался, называя его “своею лебединогой песней”, о которой он так отзывался: «На памятнике незабвенного поэта Т.Гуда только и значится: *Он спел песню о рубашке*. Я был бы счастлив, если бы я знал, что на моем памятнике будет написано: *Он сочинил музыку на “Песню о рубашке”*». Очень жаль, если покойный не оставил нам своего чудного произведения; не знаем, было ли оно у него в рукописи; знаем только то, что он часто играл его, и играл всегда на память, играл всегда одинаково и был только доволен одним местом: это переходом, начиная со слов: “о, только бы час лишь один”» [61, с. 70].

Под влиянием «Песни о рубашке» Томаса Гуда М.П.Мусоргский создал пьесу для фортепиано «Швея» (1871), воссоздавшую образ работницы – грациозного, милого, но бедного, задумчивого и элегического существа, теснимого нуждой.

Воздействием другого стихотворения Гуда «Мост вздохов» можно отчасти объяснить появление картины В.Г.Перова «Утопленница» (1867), представившей страшную сцену: раннее утро, сырой туман, берег речки, и на земле – бедное вздутое тело молодой женщины, вынутой из воды. Кроме того, в рассказе «Под крестом» (1881) из цикла «Рассказов художника» В.Г.Перов создал сентиментально-элегический образ главной героини Веры Николаевны Добролюбовой, для которой Томас Гуд как автор «Песни о рубашке» оставался, наряду с Виктором Гюго, пожизненным кумиром:

«Ей было около тридцати лет. Среднего роста, худая, бледная, почти всегда больная, вечно принимающая *Kali bromatum*, вечно на диете. Одета всегда во все черное, она походила скорее на монахиню из бедного монастыря, чем на девушку, живущую в мире и притом в весьма зажиточной семье. С собой она была так себе, или довольно симпатичная, как любят определять все дамы и девицы красоту своих подруг и знакомых, не желая сказать правду. Впрочем, глаза у нее были большие, совсем черные и чрезвычайно выразительные; они всегда горели лихорадочным блеском, как в большинстве бывает у больных чахоткою. Чтение было ее страстью; и чего-чего она только не перечитала из немецкой, французской и английской литератур, преимущественно, впрочем, любя русских писателей. Не говоря уже о Гоголе, Пушкине, она восторгалась также Гончаровым, Достоевским (тогда только что напечатанным своим роман «Преступление и наказание»); кумирами же ее были и впоследствии ос-

тались Виктор Гюго и Томас Гуд. «Песню о рубашке» она читать не могла иначе как без слез <...>» [62, с. 69].

Как видим, традиции творчества Томаса Гуда в русской литературе и культуре второй половины XIX – начала XX в. достаточно многочисленны и при этом весьма тенденциозны. Обращение к произведениям Гуда являлось своеобразным «маркером» социальной позиции русских писателей и деятелей культуры этого времени, причем их внимание привлекало не творчество английского автора в целом, а отдельные его стихотворения социальной направленности, прежде всего – «Песня о рубашке», в меньшей степени – «Мост вздохов», «Сон леди», «Песня работника», оказавшиеся созвучными общественным настроениям эпохи.

Список использованных источников и литературы

1. Пленные англичане в России. Рассказ старшего лейтенанта королевского парового фрегата «Тигр» Альфреда Ройера // Современник. – 1855. – Т. 52. – №8. – С. 197 – 232.
2. Куриленков В.И. С.Д.Дрожжин // Дрожжин С.Д. Избранное. – М.: Гослитиздат, 1948. – С. 3 – 18.
3. Шиллер Ф.П. Очерки по истории чартистской поэзии. – М.-Л.: ГИХЛ, 1933. – 172 с.
4. [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.
5. Дрожжин С.Д. Избранное. – М.: Гослитиздат, 1948. – 228 с.
6. The Poetical Works of Thomas Hood. – Boston: Crosby, Nichols, Lee & Company, 1861. – 480 p.
7. Михайлов М.Л. Юмор и поэзия в Англии. Томас Гуд // Современник. – 1861. – Т. 85. – №1. – С. 283–318; Т. 88. – №8. – С. 357 – 390.
8. Костомаров В.Д. Песня работника // Избранные поэты Англии и Америки. №1. Г.В.Лонгфелло, Елизавета Баррет Броунинг, Томас Гуд. – СПб.: тип. Э.Метцига, 1864. – С. 40 – 45.
9. The Masterpieces and the History of Literature: In 10 vol. – New-York-Chicago: E.R. Du Mont, 1903. – Vol. 9. – 342 p.
10. Никольская Л.И. «Песня о рубашке» Томаса Гуда в русских переводах // Ученые записки [Смоленского государственного педагогического института им. Карла Маркса]. – Смоленск: Изд-во Смоленского гос. пед. ин-та им. Карла Маркса, 1970. – Вып. XXV. – С. 27 – 32.
11. Дрожжин С.Д. Стихотворения. 1866 – 1888 гг. С портретом и записками автора о своей жизни и поэзии. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: типолитография Т-ва И.Кушнерев и К^о, 1907. – [6], 533 с.
12. Брусянин В.В. Поэты-крестьяне Суриков и Дрожжин. – 3-е изд. – М.: изд. журнала «Юная Россия», 1915. – 80 с.
13. Дымшиц А.Л. Примечания // Суриков И.З. Собрание стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1951. – С. 291 – 330.

14. Суриков И.З. Собрание стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1951. – 335 с.
15. Hood Th. The Bridge of Sighs // The Oxford Book of English Verse. 1250 – 1900 / Ed. Arthur Quiller-Couch. – Oxford: Clarendon, 1919. – <http://www.bartleby.com/101/>
16. Земский Я.Д. Швея (В параллель Томасу Гуду) // Россия. – 1884. – №4 (22 янв.). – С. 8.
17. Неелов А. Вдова // Английский поэт Томас Гуд и его «Песня о рубашке». – Рига: [б. и.], 1902. – С. 10 – 11.
18. [Данченко Н. (?)]. Швея // Песни труда: [Сб. стихотворений]. – 2-е изд., доп. – Ростов-н/Д.: Донская речь, 1905. – С. 20 – 21.
19. Андрусон Л.И. Швея // Песни труда: [Сб. стихотворений]. – 2-е изд., доп. – Ростов-н/Д.: Донская речь, 1905. – С. 37 – 39.
20. Доброхотов А.П. Песни воли и тоски. 1900 – 1912 гг. (За 12 лет). – М.: печатня А.И.Снегиревой, 1913. – [8], 336 с.
21. П. Ольга <Мартынова О.П.>. Песня швеи (Из Томаса Гуда) // Русское слово. – 1860. – №7. – С. 163 – 165.
22. Сологуб Ф. Швея («Нынче праздник. За стеною...») // Чтец-декламатор: Художественный сборник стихотворений, рассказов и монологов для чтения в дивертисментах, на драматических курсах, литературных вечерах и т. п. – 2-е изд. – Киев: тип. И.И.Самоненко, 1907. – Т. 2. – С. 49.
23. Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. – Л.: Худ. лит., 1980. – Т. 2. Стихотворения и поэмы. 1907 – 1921. – 472 с.
24. Щепкина-Куперник Т.Л. Облака: Сборник стихов. – М.: Т-во скоропечатни А.А.Левенсон, 1912. – 295, V с.
25. Щепкина-Куперник Т.Л. Отзвуки войны: Стихотворения. – М.: изд. Т-ва И.Д.Сытина, 1915. – 96 с.
26. 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.
27. Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 16 т. – М.: ГИХЛ, 1939. – Т. XI. – 752 с.
28. The Poetical Works of Thomas Hood. – New-York: A.L.Burt Company, 2005. – 1422 p.
29. Коваленко Н.П. Поэзия Томаса Гуда: Автореферат дис. ... канд. филол. н. / Горьковский гос. ун-т им. Н.И.Лобачевского. – Горький, 1975. – 22 с.
30. Hood Th. The Dream of Eugene Aram, the Murderer. – London: Charles Tilt, 1831. – 31, [1] p.
31. Коган Г.Ф. <Реальный комментарий к роману Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание»> // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л.: Наука, 1973. – Т. 7. – С. 363 – 412.
32. Забелло М.П. Подсечное хозяйство, или Земство строит железную дорогу: Роман. Часть третья. Гл. VI и VII. Часть четвертая. Гл. I // Русская мысль. – 1881. – №8. – С. 130 – 201.
33. Новые книги. Григорий де Воллан. Полная чаша: Из семейной хроники Ногайцевых. СПб., 1902 // Русское богатство. – 1902. – №11. – Отд. II. – С. 51 – 53.

34. Минаев Д.Д. Золото // На сцене и дома: Избранные произведения художественной литературы / Под ред. Н.А.Ульянова. – Сб. 2. – М.: книгоизд-во «Наука», 1918. – С. 13.

35. Шеллер-Михайлов А.К. Дети улицы: Роман // Шеллер-Михайлов А.К. Полное собрание сочинений: В 16 т. – СПб.: изд. А.Ф.Маркса, 1905. – Т. 14. – С. 353 – 502.

36. Тан <Богораз В.Г.>. Развязка: Повесть из жизни города Пропадинска // Мир Божий. – 1905. – №10. – С. 35 – 62.

37. Бальмонт К.Д. Малые зерна: Мысли и ощущения // Весы. – 1907. – №3. – С. 47 – 56.

38. Теккереи В. Сатирические очерки (Roundabout Papers) // Современник. – 1864. – Т. CV. – №11. – Приложение. – С. 1 – 168.

39. Смайльс С. Характер / Перевод с англ. С.Майковой. – СПб.: изд. Я.М.Шульгина, 1872. – 490 с.

40. Безант В. Лондонские пролетарии: Роман. Кн. первая. Гл. VI – X. Кн. вторая. Гл. I – VII / Перевод с англ. А.Э. <А.Н.Энгельгардт> // Вестник Европы. – 1886. – №10. – С. 620 – 686.

41. Крецер М. Загубленные: Роман в 2-х ч. Ч. 1. Гл. V – VII / Перевод с нем. В.А.Кошевич // Русская мысль. – 1906. – Т. XXVII. – №2. – С. 83 – 163.

42. [Рец.:] Калека. Быль. Масон-Форестье. Изд. редакции «Книжка за книжкой». Малолеток. Рассказ Ледлау. Изд. той же ред. // Вестник воспитания. – 1907. – №6. – Критика и библиография. – С. 83 – 86.

43. <Послесловие> // Ледлау Дж. [Вуд Э.] Малолеток: [Рассказ]. – СПб.: тип. М.Н.Слепцова, 1907. – С.17 – 22. (Книжка за книжкой. Кн. 143).

44. Практика сценического искусства: Хрестоматия / Сост. П.И.Вейнберг. – СПб.: изд. Дирекции императорских театров, 1888. – [4], IV, 863 с.

45. Крылов В.А. Таврическая школа. Почин общественной самостоятельности 1860-х годов: [Очерк] // Крылов В.А. Прозаические сочинения: В 2 т. – СПб.: тип. И.В.Леонтьева, 1908. – Т. 2. – С. 115 – 152.

46. Федотов А.Ф. Мыльные пузыри: Комедия в 4-х действиях // Артист. – 1895. – №46. – Кн. 2. – Приложение. – С. 1 – 38.

47. Чайковский П.И. Четвертая неделя концертного сезона: [Очерк] // Чайковский П.И. Музыкальные фельетоны и заметки (1868 – 1876 гг.). – М.: Т-во «Печатня С.П.Яковлева», 1898. – С. 270 – 276.

48. Храчевич К.И. Пасхалов Виктор Никандрович // Русский биографический словарь / Изд. под наблюдением председателя императорского Русского исторического общества А. А. Половцова. – СПб.: тип. И.Н.Скороходова, 1902. – [Т. 13]. Павел, преподобный – Петр (Илейка). – С. 365 – 366.

49. Биографический лексикон русских композиторов и музыкальных деятелей / Сост. А.И.Рубец. – СПб.: изд. музыкального магазина А.Битнера, 1886. – 120 с.

50. Перов В.Г. Рассказы художника. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960. – 192 с.

51. Соловьев-Несмелов Н.А. <Хронологический перечень стихотворений И.З.Сурикова> // Суриков И.З. Стихотворения. Полное собрание с портр. авто-

ра, грав. в Лейпциге, факс., фотографич. снимком памятника с могилы покойного поэта и биографическим очерком жизни его. – 4-е изд. – М.: тип. К.Т.Солдатенкова, 1884. – С. 389 – 394.

52. Суриков И.З. Умиравшая швейка // Суриков И.З. Стихотворения. – М.: изд. Н.А.Соловьева-Несмелова, 1875. – С. 193 – 194.

53. Суриков И.З. Швейка // Песни труда: [Сб. стихотворений]. – 2-е изд., доп. – Ростов-н/Д.: Донская речь, 1905. – С. 32.

54. Машинушка. Новый песенник: Сборник русских песен и стихотворений. – М.: Т-во И.Д.Сытина, 1910. – 106, II с.

55. Сологуб Ф. Швея («Нынче праздник. За стеною...») // Вопросы жизни. – 1905. – №9. – С. 1.

56. Сологуб Ф. Швея («Истомила мечта...») // Сологуб Ф.К. Стихи. Книга первая. – СПб.: тип. Морского министерства в Главном адмиралтействе, 1896. – С. XXXIX.

57. Библиография Федора Сологуба: Стихотворения / Сост. Т.В.Мисникевич; под ред. М.М.Павловой. – Томск-М.: Водолей Publishers, 2004. – 352 с.

58. Илецкий М. <Михайлов М.Л.>. Стансы («Жизнь, прощай! Мутится ум...») // Современник. – 1862. – №4. – С. 708.

59. Костомаров В.Д. Сон Евгения Арама (Томаса Гуда) // Русский вестник. – 1862. – Т. 39. – №5/6. – С. 826 – 833.

60. Буренин В.П. Былое: Стихотворения. – СПб.: изд. кн. магазина «Нового времени», 1880. – 336, IV с.

61. Библиотека Ф.М.Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание. – СПб.: Наука, 2005. – 338 с.

62. Ледлау Дж. [Вуд Э.] Малолеток: [Рассказ]. – СПб.: тип. М.Н.Слепцова, 1907. – 22 с. (Книжка за книжкой. Кн. 143).

**Традиции творчества А.-Ч.Суинбёрна в русской литературе
первой трети XX в.**

В своей автобиографии (1912 – 1913), вошедшей в первый том издававшегося под редакцией С.А.Венгерова историко-литературного исследования «Русская литература XX века (1890 – 1910)», В.Я.Брюсов сообщал, что научился «ценить глубину замысла в поэтическом произведении, его философский или истинно-символистский смысл» благодаря И.И.Коновскому, который «поэзию читал сознательно и поклонялся ей, как святыне», будучи «страстным поклонником <...> Суинбёрна <...>, до изумительности начитанным во всемирной литературе» [1, с. 112]. В поэтическом наследии И.И.Коновского, несмотря на всю «страстность» его поклонения Суинбёрну, сохранилась всего одна реминисценция из произведения английского поэта: циклу «Стансы личности», включавшему два стихотворения, созданных 24 июля – 3 августа 1899 г., И.И.Коновским был предпослан эпиграф из «Генезиса» («Genesis»): «between... deeds and days» («меж... делами и днями») [см.: 2, с. 146]. «Генезис» входил в сборник «Песен перед восходом солнца» Суинбёрна, причем стих английского оригинала звучал – «Then between birth and death, and deeds and days» [Между рождением и смертью, и делами и днями] [3, р. 141]. Суинбёрн был также назван И.И.Коновским в статье «Об отпевании новой русской поэзии (Общие суждения З.Гиппиус в №17 – 18 «Мира искусства» 1900 г.)», впервые напечатанной в «Северных цветах» на 1901 год, собранных издательством «Скорпион», как «самый <...> быть может, вызывающий лирик и единственный пламенный драматик», который «еще жив и деятелен» [4, с. 55].

В.Я.Брюсов был первым, кто упомянул о Суинбёрне на страницах символистских «Весов», – сначала в рецензии на книгу Н.А.Васильева «Тоска по вечности», напечатанной за подписью *Аврелий* в №6 «Весов» за 1904 г. (среди вошедших в книгу переводов отмечен в качестве творческой удаchi «Сад Прозерпины» Суинбёрна, «особенно начало» [5, с. 58]), а затем в краткой заметке в №7 за 1904 г., подписанной псевдонимом *К.-К.-К.* и сообщавшей о выходе первого тома поэтического собрания Суинбёрна [6, с. 59 – 60]. В статье «Карл V. Диалог о реализме в искусстве», впервые напечатанной в журнале «Золотое руно» (1906, №4), В.Я.Брюсов, выражая скепсис по отношению к мистической линии символизма, представленной творчеством Вяч.И.Иванова и – отчасти – А.Белого, вкладывал в уста одного из участников диалога, прозрачно названного Автором, собственные мысли относительно главенства правды в искусстве, в том числе и в творчестве так называемых «декадентов», в связи с чем, наряду с другими именами, было обозначено и имя Суинбёрна:

А в т о р . <...> Декаденты не знали другой правды, кроме правды мига, и запечатлевали в поэзии мига жизни во всей их непосредственности... Но на всех знаменах искусства стоял один и тот же, единый девиз его: Правда!

П о э т . Вам придется исключить из числа истинных поэтов такие имена, как Эдгар По, Метерлинк, Данте Габриель Россетти, Суинберн, Малларме...

Автор. Нисколько. Я исключу только их толкователей, выставяющих на первое место в их творчестве несущественное. Драмы Метерлинка прекрасны, если не искать в них второго содержания. <...>. То же скажу и о других, названных вами» [7, с. 127].

Годы спустя мысль о влиянии Суинбёрна на становление раннего русского символизма, опосредованно выраженную в брюсовской автобиографии, отчетливо сформулировал О.Э.Мандельштам в статье «Буря и натиск», вышедшей в журнале «Русское искусство» (1923, №1): «Ранний русский символизм – царство больших тем и понятий «с большой буквы», непосредственно заимствованных у Бодлера, Эдгара По, Малларме, Суинберна, Шелли и других» [8, с. 129].

В 1903 г. сначала в подборке поэтических произведений, увидевшей свет на страницах «Северных цветов» – ежегодного альманаха книгоиздательства «Скорпион», выходившего с 1901 г. [см.: 9, с. 64], а затем и в авторской книге «Только любовь» [см.: 10, с. 139] К.Д.Бальмонт опубликовал стихотворение «Болото. Прерывистые строки», предварявшееся эпиграфом из поэмы Суинбёрна «У северного моря» («By the North Sea»): «Miles and miles and miles of desolation / Leagues on leagues on leagues without a change» («На сотни миль лишь пустота / Тысячи лье однообразья») [11, с. 75]. Спустя год в сборнике литературно-критических статей «Горные вершины» (1904) К.Д.Бальмонт называл Суинбёрна, наряду с П.-Б.Шелли и Д.-Г.Россетти, поэтом, «обладавшим мелодическим голосом» и восхищавшимся «мелодической лирикой» Уильяма Блейка, представлявшей собой «самобытное нововведение» в XVIII в. (см. статью «Праотец современных символистов»; [12, с. 324]), в другой статье сборника – «Элементарные слова о символической поэзии» – он причислял Суинбёрна к числу «наиболее выдающихся символистов, декадентов и импрессионистов» [12, с. 352], указывая его вместе с У.Блейком, П.-Б.Шелли, Т. де Квинси, Д.-Г.Россетти, А.Теннисоном, О.Уайльдом. В 1907 г. в цикле «Малые зерна. Мысли и ощущения» К.Д.Бальмонт обратился к одной из мыслей Суинбёрна, помогавшей глубже понять шекспировскую эпоху: «Суинбёрн хорошо говорит, что у английских поэтов шекспировской эпохи, в их сладостно-текучем, внезапно-самопроизвольном красноречии, господствовала птичья нота страстной мелодии» [13, с. 50].

А.А.Блок, не упоминая имени Суинбёрна в своих произведениях, все же размышлял об его творчестве, свидетельством чему стала отмеченная составителями описания библиотеки А.А.Блока помета поэта на принадлежавшем ему экземпляре №6 журнала «Новый путь» за 1903 г.; на с. 32 в строке 35 А.А.Блоком была подчеркнута фамилия «Свинберн» [см.: 14, с. 188].

Несомненный интерес к Суинбёрну был проявлен и поэтессой А.К.Герцык, поместившей под псевдонимом *Сири* в №2 «Весов» за 1906 г. рецензию на его книгу «Встречные течения любви» («Loves Gross – currents»), вышедшую в Лондоне в 1905 г. В книге, включавшей в себя созданный четверть века назад «длинный роман в письмах «A years letters», печатавшийся за подписью Mrs Horace Mauners, за которой скрывался мало известный тогда Суинбёрн», А.К.Герцык отмечала «превосходный язык», выдававший будущего мастера английской прозы, и «полные лиризма страницы», позволявшие предугадать будущего создателя знаменитых «Песен перед восходом солнца» [см.: 15, с. 70].

Несмотря на то, что «самая форма романа кажется устарелой», требующей «некоторого мужества», чтобы отследить взаимоотношения шести героев, обменивающихся друг с другом письмами, а медлительность изложения и отсутствие действия оставляют неблагоприятное впечатление, при внимательном знакомстве читатель оказывается очарован «ярким жизненным типом властной старой аристократки», повелевающей судьбами своих многочисленных внуков: «Ее старомодный изысканный стиль, сарказм, беспощадная суровость к людям в соединении с мечтательным романтизмом характерны для представительницы страны, в которой каким-то чудом слился трезвый позитивизм с самой нежной в мире, полной мистической проникновенности поэзией» [15, с. 70]. Стремясь уклониться от «быстрого развития драматических событий», от описания «смелых образов», задержать внимание «на предметах, не имеющих отношения к действию», Суинбёрн, по наблюдению А.К.Герцык, избрал фоном «высший круг английского общества, блистающий тонкими парадоксами, влюбленный в красоту, окованный светскими предрассудками», тот круг, который породил Оскара Уайльда – «несчастливого автора “Баллады Рэдингской тюрьмы”» [15, с. 70].

В №3–4 «Весов» за 1906 г. на творчество Суинбёрна откликнулся К.И.Чуковский, который, сообщая о выходе составленного Суинбёрном собрания избранных произведений английских поэтов («Selections from his Poetical Works», 1906), увидел «ханжество и лицемерие английского Хама» в стремлении «вылизать», «вычистить» наследие «великих титанов» английской поэзии, преподнеся «все, что есть пошлого, безличного, посредственного в данном поэте <...>, в качестве избранных его творений» и боязливо укрыв «самое выразительное, самое выпуклое и рельефное»: «Байрон без Дон-Жуана, Шелли без Cenci, Уитман без Children of Adam – вот <...> идеал, которому стараются угождать издатели» [16, с. 85]. Более других в этом издании, по мнению К.И.Чуковского, был «облыган и обкраден» сам его составитель – поэт Суинбёрн, который «здесь <...> меньше всего является собою»: «Истинный Суинбёрн – это пьяный, бредовой восторг перед жизнью, восторг, доходящий до боли, до слез, это неудержимые, бесконечные песни, где в богатую гирлянду сплелись все цветы, все звезды, все радуги, все благоуханья жизни, – песни неслыханного дерзновения, исступленного порыва. Истинный Суинбёрн – это Врубель в стихах, но только еще пьянее, только еще дерзновеннее» [16, с. 85]. Наивысшим достижением Суинбёрна К.И.Чуковский считал самую раннюю, первую часть «Поэм и баллад», где «нечеловеческой красоты образы и видения несутся пред очами в каком-то безумном урагане – без линий, без контуров, в ослепительном сверкании красок» [16, с. 85]; именно с опорой на первую книгу и должна была, с позиций критика, формироваться подборка Суинбёрна в избранном, в реальности же не содержащая ни одного текста из этого сборника.

Отметив, что в дальнейшем творчестве поэт «осознал свое жизнеощущение и сделал его логической схемой, сделал его философией», К.И.Чуковский счел такую эволюцию своего рода регрессией в творчестве – «жизнеощущение <...> отяжелело», «стихи <...> стали более дидактичными», осмотрительными в выборе образов, а иногда даже построенными по заранее заданной схеме [см.:

16, с. 85]. Стремление представить самого себя «послаще и поприторнее», похожим «на Вордсворта или, по крайней мере, на Теннисона», вело составителя «Selections from his Poetical Works» по пути очевидного предпочтения детским стихотворениям, которые, хотя и далеки от восприятия «идиллических детей английской поэзии старых дев», но все же оказались способными «сделать безумного, пьяного жизнью Суинберна ручным и благонравным» [16, с. 85]. Представляя детей «мистическим отражением небес», Суинбёрн настойчиво, даже однообразно повторял эту мысль в позднейших стихах, которые, на взгляд К.И.Чуковского, следует относить «к числу его слабейших» [16, с. 86]. Вместе с тем невозможно «окончательно сделать Суинберна Теннисоном», что показала и подборка в «Selections from his Poetical Works», включившая в себя и такие «непревзойденные творения», как «Герта» («Hertha»), «Вне берега» («Off Shore»), «Адыомене», «У северного моря», которым К.И.Чуковский предполагал посвятить отдельную статью [см.: 16, с. 86].

Упоминания имени Суинбёрна можно встретить и в более ранних, относящихся к 1904 г. публикациях К.И.Чуковского на страницах «Весов» – в некрологе «Джордж Уотс. Родился в 1816 г., умер 1 июля 1904 г.» [см.: 17, с. 41 – 44], в очерке «Пшибышевский о символе. Письмо из Одессы» [см.: 18, с. 33 – 37], представлявшем собой отклик на чтение С.Пшибышевским в Одессе 24 и 28 ноября 1904 г. реферата «Новая драма и символизм».

В том же 1906 г. в «Воззвании о литературном сообществе» К.И.Чуковский со страниц еженедельной политической, общественной и литературной газеты «Свобода и жизнь» (№11 от 5 (18) нояб.) выражал восхищение западной, в особенности английской культурой, где даже за третьестепенным творцом стоит великая традиция, представленная именами Шекспира, Мильтона, Суинбёрна: «Завидуешь западным людям. Сколько у них помочей, костылей, подпорок. В каждом третьестепенном английском scribbler'e <писаке>, в каком-нибудь Гитченсе или Андрони Гоппе, перед которыми наш Казимир Баранцевич – бог, слышится и пережитой Шекспир, и Милтон, и Суинберн. Чувствуется такой асфальт под ногами, с которого их не столкнешь, как бы слабы они сами ни были» [19, т. 6, с. 413]. Суинбёрн был назван также на одной из страниц рукописного альманаха «Чукоккала», где К.И.Чуковский сообщал о своем приезде в Лондон в феврале 1916 г. и знакомстве там с Эдмундом Госсом, «неутомимым историком английской литературы»: «У меня до сих пор сохраняется с давнего времени его четырехтомная, роскошно иллюстрированная «История английской литературы». Импонировало мне также и то, что он был другом Суинберна, Роберта Браунинга, Данте Габриэля Россетти и других чтимых мною (в то время) поэтов» [20, с. 178].

Искренне сожалея о том, что творчество Суинбёрна, подобно произведениям многих других заслуживающих внимания английских авторов, «вдохновителей того *ренессанса*, блестящим эпигоном которого явился Оскар Уайльд», – Джона Китса, прерафаэлитов, Джона Рёскина, Уолтера Патера, Джона Эддингтона Саймондса, – не вызвало в России должного интереса, К.И.Чуковский в своей книге «Оскар Уайльд» (1922) назвал данное обстоятельство основной причиной небывалого российского успеха последнего, явившегося не столько

зачинателем нового, сколько «завершителем старого», но умевшего при этом, в отличие от предшественников, апеллировать «ко всем, ко всему человечеству» [19, т. 3, с. 414]. Также К.И.Чуковский указывал на непосредственную сопричастность О.Уайльда творчеству предшественников, особенно ярко проявившуюся в первой книге этого «самого оторванного от земли, самого нестихийного, самого неорганичного в мире человека», который предпочел воспеть «не героев, не возлюбленных, – как свойственно юным поэтам, – а поэтов: Суинберна, Китса, Россетти, Морриса; художника – Барн-Джонса; актеров: Эрвинга, Сару Бернар, Эллен Терри» [19, т. 3, с. 398]. Следует отметить, что имя Суинбёрна неоднократно встречается в лекции Оскара Уайльда «Ренессанс английского искусства», переведенной К.И.Чуковским в 1912 г. для четвертого тома издававшегося под его редакцией «Полного собрания сочинений» Уайльда, причем многие уайльдовские мысли о современнике оказались в полной мере близки русскому переводчику, например:

«От Шелли до Свинбёрна поэты воспевали науку, ее космическое чувство, ее глубочайший пантеизм <...>. Растущее пристрастие к аллитерациям, к экзотическим словам и рефренам, у Данте Россетти и у Свинберна – просто-напросто есть попытка усовершенствовать флейту, трубу и виолу, при посредстве которых дух века устами поэта мог бы создать для нас их многовещающую музыку <...>. В поэзии у Данте-Габриэля Россетти, а также у Морриса, Свинберна и Теннисона, превосходная изысканность и точность языка, бесстрашный и безупречный стиль, жажда сладостной и драгоценной мелодичности, постоянное признание музыкальной ценности каждого слова – все это относится к технике, а отнюдь не к области чистого интеллекта» [21, с. 128, 131, 132].

В другой книге К.И.Чуковского, изданной в 1922 г., – сборнике статей «Футуристы», представлявшем собой сопровождавшееся параллелями из русской и зарубежной классики критическое осмысление поэзии эгофутуристов и кубофутуристов, рассмотрение известного стихотворения Велимира Хлебникова «Заклятие смехом» («О, рассмейтесь, смехачи!...») завершается интересным выводом, содержащим упоминание о Суинбёрне: «Смейтесь, смехачи, сколько хотите, но я часами могу с новым и новым волнением читать Суинберна, Блока, Фета, почти не вникая в их мысли, услаждаясь внутренней жизнью стиха» [19, т. 8, с. 66]. В 1920-е гг. К.И.Чуковским был также написан очерк «Кнутом иссеченная муза», вошедший в авторские книги «Некрасов: Статьи и материалы» (1926) и «Рассказы о Некрасове» (с изменениями, 1930), где, анализируя образную систему некрасовской поэзии, писатель обращал внимание на частотное использование в его произведениях образа ворона, в связи с чем называл имена любимых английских поэтов – П.-Б.Шелли, Суинбёрна, Дж.Китса, отдававших предпочтение образам других птиц: «“Черная птица” была его <Н.А.Некрасова> излюбленной птицей. Если Шелли пел жаворонка, Суинберн – ласточку, Китс – соловья, то Некрасову кого же и петь, как не черную птицу?» [19, т. 8, с. 411].

В поздних статьях К.И.Чуковского имя Суинбёрна нередко возникает в контексте воспоминаний о том, что уже стало для русского писателя частицей ушедшего, но вместе с тем очень дорогого ему прошлого. Так, в мемуарном очерке «Как я полюбил англо-американскую литературу», впервые напечатанном в №9/10 журнала «Интернациональная литература» за 1941 г.,

К.И.Чуковский называл свое увлечение Суинбёрном вторым, пришедшим к нему непосредственно после первой большой любви к Эдгару По: «<...> наступила пора Алджернона Чарлза Свинберна. Сейчас я довольно равнодушен к его виртуозной фонетике, но тогда «Гимн Прозерпине» (*Hymn to Proserpine*), «*Ave atque Vale*», «Герта» (*Herta*) заставляли меня дрожать от восторга» [19, т. 3, с. 485 – 486]. Вспоминая события эпохи первой русской революции (1905 г.) в мемуарном очерке «“Сигнал”», увидевшем свет в «Литературной России» от 21 и 28 февраля 1964 г., К.И.Чуковский подчеркивал, что в это время он был не только редактором остросатирического журнала «Сигнал», порицавшего общественные порядки, но и поклонником чуждого политической суете Суинбёрна: «Когда <...> я достаю из чемодана красиво переплетенную английскую книгу и начинаю читать моего любимого Суинберна, я совершенно утрачиваю какую бы то ни было связь с редактором «Сигнала» и «Сигналов» Корнеем Чуковским, за которым гонятся дворники, околоточные, городовые, тюремщики» [19, т. 4, с. 563]. В относящейся к 1960 г. статье «“Бесплодные усилия любви”», представляющей собой осмысление шекспировской комедии через призму собственного ее перевода, вышедшего в 1945 г. [см.: 22], К.И.Чуковский обращался к книге Суинбёрна «Изучение Шекспира» (1880), из которой брал некоторые характеристики интересовавшего его произведения: «<...> каламбурным остро-словием не исчерпывается все содержание пьесы. Олджернон Суинберн в знаменитом своем дифирамбе Шекспиру утверждал, что при всей вымученности ее каламбуров в ней есть и “неподдельная веселость”, и “пышная великолепная поэзия”» [19, т. 10, с. 630].

Интересные материалы о восприятии К.И.Чуковским Суинбёрна можно почерпнуть из дневников и писем русского писателя. Как известно, в 1903 – 1904 гг. К.И.Чуковский был корреспондентом «Одесских новостей» в Лондоне, причем, по его же признанию, содержащемуся в автобиографической заметке «О себе» (1965), «корреспондентом <...> из рук вон плохим», проводившим время не на заседаниях парламента, а в библиотеке Британского музея: «...читал Карлейля, Маколея, Хэзлитта, де-Куинси, Мэтью Арнолда. Очень увлекался Робертом Браунингом, Россетти и Суинберном» [19, т. 1, с. 5]. 18 июня 1904 г. К.И.Чуковский записал в дневнике: «Читал великолепную «Прозерпину» <«Сад Прозерпины»> Свинборна – несколько раз» [19, т. 11, с. 75]; 28 июня «после обеда» [19, т. 11, с. 76] и 29 июня был создан перевод стихотворения Суинбёрна «*In the Orchard (Provençal Burden)*» («В саду (Напев Прованса)»), полный текст которого содержится в дневнике [19, т. 11, с. 76]. Записи, сделанные в последующие дни, подтверждают, что К.И.Чуковский продолжал интенсивно работать над переводами из Суинбёрна, написал статью о нем для «Одесских новостей»: «Перевел две строфы Свинборна» (запись от 2 июля 1904 г.) [19, т. 11, с. 77]; «Я перевожу Свинборна для своей статейки о нем» (запись от 29 июля 1904 г.) [19, т. 11, с. 78]. К концу июля 1904 г. статья о Суинбёрне, содержащая фрагменты поэтических переводов, выполненных К.И.Чуковским, была завершена и переправлена в «Одесские новости», о чем можно судить по относящемуся к тому времени письму к М.Б.Чуковской, передававшему обостренный интерес судьбой подготовленного материала: «Что, напечатана моя ста-

тья о Свинборне? Как она тебе нравится? Я написал ее часа в 1 ½, и перевод из «Прозерпины» сделал минут в 10. Сейчас я во всеоружии сил и способностей» [19, т. 14, с. 56]. Однако «Одесские новости» отказались от публикации материала о Суинбёрне, как и многих других корреспонденций К.И.Чуковского, не имевших информационной значимости; текст статьи был утрачен. Вероятно, еще не зная обо всем этом, К.И.Чуковский сообщал из Лондона В.Я.Брюсову около 23 июля (5 августа) 1904 г. о своем желании написать очерк о Суинбёрне для «Весов», а также о том, что считает свои переводы из Суинбёрна несовершенными и не достойными опубликования: «Если на этой неделе выдастся свободный день, с удовольствием примусь за статью о Суинбёрне. Стихотворные же мои переводы крайне несовершенны, и я лично никогда не предложил бы их для Вашего журнала» [19, т. 14, с. 57 – 58].

Реализации замысла подготовки статьи препятствовали самые различные обстоятельства – и острая зубная боль, приключившаяся в ночь с 21 на 22 августа 1904 г. («Стоит мне коснуться моего зуба – как он начинает болеть нестерпимо. И мне доставляет какое-то злорадное наслаждение толкать и толкать его языком <...>. Лазурский <В.Ф.Лазурский> подарил мне Свинборна. В другое время я был бы в восторге, а теперь – я даже и 5-ти строк не могу прочесть оттуда» [19, т. 11, с. 81]), и отмеченное в записи от 23 августа трудное выздоровление, сопровождавшееся неспособностью концентрировать внимание («Пробовал читать Свинборна – трудно. Не могу сосредоточиться. <...>. Думаю о смерти – и ничего. Ни страха, ни ужаса, ни даже равнодушия не ощущаю. Поэт гораздо больше может, чем сколько знает, не поэт гораздо больше знает, чем сколько может. А Свинборн и то и др.» [19, т. 11, с. 84]), и некоторая расслабленность после болезни, отсутствие необходимой литературы для проведения анализа, указанные в записи от 29 августа: «Ничего не делаю. Так-таки ровно ничего. <...>. Хочу писать о Свинборне, и мысли есть интересные, да как-то все [нрзб.] и неужельно выходит. Сесть негде, книжек нет подходящих и т. д.» [19, т. 11, с. 84]. Только по пути из Лондона в родную Одессу на пароходе «Гизелла» К.И.Чуковский находит время, чтобы почитать и осмыслить стихи Суинбёрна, в которых, однако, все оказалось не столь идеальным, чем думалось прежде: «После брэкфеста до ланча я сидел на bridge'е и читал Свинборна. Легко. Сегодня нашел у него много прозаизмов, ловко замаскированных фразой. Видно, образа не хватило, он выработал его умом и хочет выдать за истинный образ. Нужно признать – это ему удастся. Впрочем, все кажется фальшивым и деланным – на фоне этого моря, пены, ветра и неба» (запись от 16 сентября 1904 г.) [19, т. 11, с. 103]. Ко времени путешествия на «Гизелле» относится и отправленное из Константинополя (Стамбула) письмо В.Я.Брюсову от 8 (21) сентября 1904 г. с просьбой о присылке ему суинберновского издания: «Если хотите, чтобы я написал для Вашего журнала статью о Суинборне, – вышлите мне (на 3–4 дня только) его Ballads and Poem, vol. I, рецензию о которых я читал в «Весах» <имеется в виду рецензия В.Я.Брюсова [6, с. 59 – 60]>. У меня как раз на той неделе предвидится несколько свободных дней» [19, т. 14, с. 63].

В силу объективных причин замысел статьи о Суинбёрне так и не был осуществлен, а само имя английского автора исчезло и из дневника, и из пере-

писки К.И.Чуковского вплоть до второй половины января 1906 г., когда перебравшийся в Петербург писатель сообщил оттуда М.Б.Чуковской о своей первой встрече с В.Я.Брюсовым, о разговоре, в котором, в числе немногих других, обсуждалось и суинберновское творчество: «<...> это настоящий Валерий Брюсов. Пришел просить моего постоянного сотрудничества в «Весах». Сразу заговорил о литературе, о Свинберне, о Россетти, о Уитмане» [19, т. 14, с. 78]. В том же письме К.И.Чуковский просил М.Б.Чуковскую, планировавшую в скором времени выехать в Петербург, взять для него книги, оставшиеся в Одессе: «...захвати побольше моих книг. Возьми «За двадцать лет» Бельтова <псевдоним Г.В.Плеханова>, если есть «Urbi et orbi» Брюсова, Бальмонта, Swinburne <...>» [19, т. 14, с. 79]. Один за другим К.И.Чуковский подготовил для брюсовского издания отклики на книги Н.Бельтова (Г.В.Плеханова) «За двадцать лет», И.Ф.Анненского «Книга отражений», Волжского (А.С.Глинки) «Из мира литературных исканий»; к тому же времени относится и проанализированная выше рецензия на подготовленный Суинбёрном сборник «Selections from his Poetical Works», переправленная В.Я.Брюсову в середине февраля 1906 г. («Посылаю рецензию. Попадет в февраль? Думаю, что она прилична» [19, т. 14, с. 83]). В дневнике К.И.Чуковского сохранилась запись от 19 июня 1906 г., свидетельствующая как о новом стремлении русского писателя интерпретировать произведения Суинбёрна, так и об осознании всей безуспешности подобных попыток: «Переводил Суинберна. Но придется бросить. Трудность не по мне. Мне рецензировать марксистские брошюры» [19, т. 11, с. 132].

В дальнейшем упоминания Суинбёрна в дневниках и письмах К.И.Чуковского носили разрозненный характер. В письме к М.О.Гершензону, датированном концом января 1908 г., К.И.Чуковский, в ответ на просьбу адресата прислать какой-либо материал для критико-библиографического журнала «Критическое обозрение», сообщал, в числе прочего, о возможности написать что-нибудь о Суинбёрне: «Я сейчас занят Кипплингом и, если позволите, пришлю (но не к февралю) «Редьярд Киплинг, личность и творчество», – но это, пожалуй, громоздко. О Метерлинке не могу писать, ибо нахожу это предприятие жульническим. <...>. Я больше могу об англичанах – о Суинберне, Уэльсе, Россетти. Но они, должно быть, Вам не нужны» [19, т. 14, с. 154]. Дневниковая запись от 4 сентября 1925 г. содержит интересный фрагмент, рассказывающий о встрече К.И.Чуковского с любимым им в молодости суинбёрновским изданием, которое по прошествии лет уже не представлялось столь привлекательным, как прежде: «...я нашел Poems & Ballads Свинберна, которые с таким упоением читал в Лондоне в 1904 году и с тех пор никогда не видал. Я убежал в другую комнату и стал волнуясь читать Гимн Прозерпине, Laus Veneris, To Victor Hugo и пр. Но теперь они на меня не произвели такого впечатления» [19, т. 12, с. 246]; далее К.И.Чуковский сообщал, что убедил Ф.К.Сологуба, чтобы тот «взял эту книгу и попробовал ее перевести» [19, т. 12, с. 246].

В письме А.М.Горькому, датированном приблизительно концом июня – началом июля 1930 г., К.И.Чуковский признавал, что «писатели, большие и малые, смолodu учатся своему ремеслу путем подражания», после чего приводил конкретные примеры: «Молодой Толстой в «Рубке леса» откровенно подражал

Тургеневу; юноша Блок – Фету, Соловьеву, Бальмонту; Достоевский – Гоголю; Суинберн – Виктору Гюго; Уот Уитмен – Эдгару По; Слепцов – Николаю Успенскому» [19, т. 15, с. 186]. 17 ноября 1954 г., отмечая в дневнике изменение своего отношения к чиновникам, среди которых «много очень серьезных, вдумчивых, благородных людей», К.И.Чуковский писал: «Конечно, они ничего не понимают в искусстве, они не знают ни Карлейля, ни Суинберна, но они знают много такого, о чем мы, «мудрецы и поэты, хранители тайны и веры» <цитата из стихотворения М.А.Кузмина «Грядущие гунны»>, даже не догадываемся» [19, т. 13, с. 177].

Суинбёрн назван и в «оксфордской речи» К.И.Чуковского «Русскими глазами», произнесенной писателем в мае 1962 г. во время поездки в Англию для участия в церемонии присуждения ему почетной степени доктора литературы Оксфордского университета *honoris causa*: «Сам понимаю, что это – чудачество, но, приехав, например, в Оксфорд и увидев там *Бэллиол колледж*, я только и вспомнил о нем, что это был колледж Суинберна» [19, т. 3, с. 493]. Дневниковые записи мая 1962 г., сделанные в Англии, пестрят мимолетными воспоминаниями о Суинбёрне, шесть десятилетий назад бывшим властителем дум молодого лондонского корреспондента «Одесских новостей»: «Был в Бодлейн Library – чудо! Letters of Swinburne, Собр. Соч. Троллопа» (запись от 21 мая 1962 г.) [19, т. 13, с. 329]; «Я читал по-английски отрывки из Swinburn'a и прославил нашу советскую науку, наше литературоведение, назвав имена акад. Алексеева, Макашина, Машинского, Скафтымова, Вл. Орлова, Оксмана, Зильберштейна и многих других русских исследователей литературы» (запись от 24 мая 1962 г.) [19, т. 13, с. 330]; «<...> говорили о Роберте Броунинге, о Суинберне, Уотт Dunton'е, сэр Морис <М.Баура, англ. литературовед> декламировал Фета, Гомера, Сафо» (запись от 26 мая 1962 г.) [19, т. 13, с. 331]; «Мы <с Дж.Сперроу, ректором колледжа «All Souls» в Оксфорде> говорили о Rossetti, о Суинберне, об Оскаре Уайльде <...>» (запись от 27 мая 1962 г.) [19, т. 13, с. 332].

Суинбёрн дважды упомянут в письмах К.И.Чуковского к Соне Гордон: в первом случае поводом стали мысли об «уморительном рассказе» Макса Бирбома, который посетил «глухого Суинберна, проживавшего с глухим Уотс-Дэнтоном <Теодором Уоттс-Дантоном>» (письмо от 11 апреля 1965 г.; [19, т. 15, с. 679]), во втором – знакомство с книгой воспоминаний В.В.Набокова «Другие берега», вызвавшей у К.И.Чуковского негативную реакцию в виду шутливо-ироничной оценки его личности, переданной В.В.Набоковым со слов своего отца – В.Д.Набокова: «Выдержку из воспоминаний Вашего друга я получил, и никак не могу представить себе, зачем и над чем он глумится. Действительно, у меня не было гувернеров, какие были у него, и английский язык я знаю самоучкой. Он был барин, я был маляр, сын прачки, и если я в юности читал Суинбёрна, Карлейля, Маколея, Сэм<юэля> Джонсона, Генри Джеймса, мне это счастье далось в тысячу раз труднее, чем ему. Над чем же здесь смеяться?» (письмо от января 1967 г.; [19, т. 15, с. 711]).

В воспоминаниях дочери писателя Л.К.Чуковской были отмечены особенности комплектования его личной библиотеки, располагавшейся в рабочем кабинете, причем особо отмечалось преобладание художественных книг русских

и английских авторов, среди которых был и Суинбёрн: «Книги стояли на полках классические и современные. Русские (кроме классических) по преимуществу с автографами или штампом «на отзыв»: их посылали критику Корнею Чуковскому поэты и прозаики или редакции современных газет. Английские же он вывез и постоянно выписывал из Лондона. С раннего детства помню Уолта Уитмена во многих изданиях, и Мильтона, и Шекспира, и Китса, и Суинберна, и Грея, и Браунинга, и Байрона, и Шелли, и Бернса рядом с Жуковским, Пушкиным, Батюшковым, Баратынским, Некрасовым, Полонским, Лермонтовым, Фетом, Тютчевым, Блоком» [23, с. 32 – 33].

Упоминание имени Суинбёрна можно встретить в одной из литературно-критических статей М.А.Волошина – в рецензии на роман Андре Жиде «Тесные врата» («La Porte étroite»), напечатанной в №1 «Аполлона» за 1909 г. Размышляя о «протестантской строгости морали» в описанной Андре Жидом «современной весьма банальной семье», критик отмечал специфику культивируемого в ней подросткового воспитания, опирающегося, в числе прочего, и на чтение Суинбёрна: «...отроки и девушки, читающие Бодлэра, Суинбёрна, Фому Кемпийского и Паскаля, <...> стремятся к спасению души, с холодной и жестокой страстностью истребляя в своих сердцах наивные и чистые ростки детской любви» [24, с. 22; то же см.: 25, с. 259]. В том же 1909 г. М.А.Волошин дважды рассуждал о Суинбёрне в своих письмах в связи с редакционной политикой «Аполлона» – в письме к А.В.Гольштейн от 27 мая 1909 г., надеясь на участие последней в литературно-критическом разделе «Аполлона», писатель конкретно указывал на возможную сферу применения ее творческих сил: «Вот я совсем не знаю, кто будет писать у нас об английс<кой> литературе и будут ли статьи о Суинберне и Мередите. Если бы Вам хотелось их написать, то я бы мог сейчас же списаться» [26, с. 450]; в письме к С.К.Маковскому, датированном около 31 мая 1909 г., высказывая пожелание относительно размещения в «Аполлоне» материалов о недавно умерших Суинбёрне и Дж.Мередите, М.А.Волошин прозрачно намекал на возможность привлечения для написания этих статей конкретного автора – А.В.Гольштейн: «Кстати, будут ли у нас статьи об умерших Суинборне и Мередите. Если еще нет, то я имею в виду, кому можно это поручить» [26, с. 454]. Замыслу М.А.Волошина не было суждено осуществиться, однако в декабрьском номере за 1909 г. «Аполлон» все же откликнулся на смерть двух великих писателей сообщением в «Письме из Лондона» Море Адей: «В течение 1909 года английская литература потеряла двух своих наиболее знаменитых представителей: Суинбёрна и Мередита» [27, с. 5].

Знакомство Б.Л.Пастернака с творчеством Суинбёрна, вероятно, произошло весной 1912 г. в Марбурге, где он в течение одного семестра обучался в университете. Сообщая в письме К.Г.Локсу от 6 (19) мая 1912 г. о кружке, сформировавшемся вокруг жившего в Марбурге известного немецкого философа Германа Когена («<...>горсть художественных *enfants terribles*. Это представители декаданса» [28, т. 7, с. 100]), он подробно характеризовал одного из его участников и при этом впервые упоминал о Суинбёрне: «Один из них молится на Когена; но Шелли, Свинберн и Эсхил, на которых он воспитался, заставляют его терроризировать кофейни с цитатами из Верлена на устах» [28, т. 7, с. 100]. По

возвращении в Россию интерес к Суинбёрну, равно как и к некоторым другим английским поэтам, только усилился, о чем Б.Л.Пастернак вспоминал много позже в письмах к своей сестре Л.Л.Слейтер: «<Англия —> предмет моих мечтаний еще в 13-м году, когда я самоучкой знакомился в оригинале с Китсом, Колриджем, Суинберном и По и другими» (письмо от 25 апреля 1936 г.) [28, т. 9, с. 78]; «Перед войной <имеется в виду Первая мировая война, начавшаяся в 1914 г.>, когда я в первый раз стал читать по-английски, я ни о чем так не мечтал, как о поездке в Англию. Это еще усилилось, когда на примере Китса, Кольриджа, Свинберна, я столкнулся с английской поэзией как с явлением. Мне с новой и неожиданной стороны открылось влияние, пусть хотя бы и Байрона, на Пушкина, Лермонтова и их время» (письмо от декабря 1937 г.) [28, т. 9, с. 125].

Вероятно, именно в то время в библиотеке поэта появилась книга Суинбёрна «Аталанта в Калидоне и лирические поэмы» («*Atalanta in Calydon and Lyrical Poems*»), выпущенная в 1901 г. на английском языке в лейпцигском издательстве Бернарда Таухница [см.: 29]. Этот томик суинбёрновской поэзии с полустертыми карандашными пометами «стоял на полке <...> последнего переделкинского дома» [30, с. 607] Б.Л.Пастернака в числе немногих его самых любимых книг, будучи пронесенным через всю непростую жизнь великого поэта. Судя по пометам, Б.Л.Пастернак переводил по этому изданию в 1916 г. сонет «Джон Форд» («*John Ford*») и третье стихотворение цикла «Прощание с Марией Стюарт» («*Adieu à Marie Stuart*») [31, с. 547], начинающееся стихом «*Queen once of Scots and ever of ours*», причем второй из переводов не сохранился и, вероятно, был связан с работой по осмыслению первой и третьей частей драматической трилогии Суинбёрна о Марии Стюарт. Е.Б.Пастернак и Е.В.Пастернак обратили внимание на то, что нестандартизованное словосочетание «*Queen of Scots*» («королева шотландцев»), восходящее к латинскому языку, использовалось в заинтересовавшем молодого Б.Л.Пастернака произведении Суинбёрна, а затем и в позднем оригинальном стихотворении русского поэта «Вакханалия» при воссоздании образа Марии Стюарт: «Словно выбежав с танцев / И покинув их круг, / Королева шотландцев / Появляется вдруг» [28, т. 2, с. 182; см.: 32, с. 445]. В издании 1901 г. Б.Л.Пастернака также привлекло стихотворение Суинбёрна «*In the Salt Marshes*» («В соленых топях»), размеченное выписками из словаря [см.: 28, т. 9, с. 145].

Интерес к творчеству английских писателей подпитывался в Б.Л.Пастернаке педагогами Московского университета, которых он впоследствии искренне удивил блестящим ответом на выпускном экзамене по истории западноевропейской литературы по выпавшей ему теме, связанной с английской литературой XVII в. Однако лишь немногим английским писателям, подобно Суинбёрну, удалось хотя бы на какое-то время стать кумирами Б.Л.Пастернака, его ориентирами в жизни, в творчестве, в выборе и отстаивании гражданской позиции. Двустилишие из заключительного фрагмента «*I am last least voice of her voices...*» («Я последний и самый слабый из ее голосов...») поэмы Суинбёрна «У северного моря» — «*To the soul in my soul that rejoices / For the song that is over my song*» [Душе моей души, радующейся / Песне, что пре-

красней моей] – было в 1917 г. взято Б.Л.Пастернаком эпиграфом к его второй книге стихов «Поверх барьеров» [см.: 28, т. 1, с. 344]; с суинбёрновской традицией может быть соотнесено и открывающее эту книгу «Посвящение» (1916) – своеобразная дань тем, чья песня «прекрасней моей», что особенно ярко проявляется в обращенных к любимым поэтам строках, вступающих в мысленный диалог с эпиграфом: «Стужа в их песнях студеной моей, / Их откровений темнее затмение!» [28, т. 1, с. 345]. К той же эпохе относится и не разысканная до наших дней статья «О трагедии Суинбёрна» (1918), о факте написания которой Б.Л.Пастернак сообщал в составленной 15 марта 1919 г. «Анкете московского профессионального Союза писателей и Союза поэтов» [см.: 28, т. 5, с. 403] и в «Curriculum vitae», приложенном к «Анкете для лиц, получающих академический паек» от 27 мая 1921 г. [см.: 28, т. 3, с. 408].

Более всего ценя в литературной деятельности Суинбёрна «особую смысловую и образную насыщенность, концентрированность и упругость поэтического слова», то самое, чего он и сам старался достичь в оригинальном творчестве [см.: 31, с. 545], Б.Л.Пастернак сообщал в письме С.П.Боброву, датированном концом сентября 1916 г., о своем намерении переводить английского поэта, выражал интерес к возможностям публикации будущих переводов («Не подойдет ли Вам, г. издатель, Swinburne (Свинберн) в моем переводе?» [28, т. 7, с. 267]), пытался разъяснить, почему, несмотря на кажущуюся непереводимость, английский поэт обязательно должен быть представлен на русском языке, давал краткие характеристики его лирике, трагедии «Аталанта в Калидоне», драматической трилогии о Марии Стюарт («Его стоит перевести, хотя страшно он труден <...>. Есть у него лирика прекрасная, есть и драмы. «Аталанта в Калидоне» – несовременная вещь и распространения широкого не получит; есть трилогия из времен Марии Стюарт; оригинальная трактовка этого не раз трактовавшегося сюжета могла бы, в удачном переводе, попасть на Императорскую сцену» [28, т. 7, с. 267]), уточнял, какие сложности, на его взгляд, могут возникнуть у переводчика при работе с оригинальными суинбёрновскими текстами («За перевод еще не брался, присматривался только и сразу же увидел, что трудности почти непреодолимые: сжатый, насыщенный образами язык – сплошь слова односложные, и придется многим при переводе жертвовать» [28, т. 7, с. 267]).

Хронологию создания Б.Л.Пастернаком в октябре – ноябре 1916 г. перевода «Шастеляра» – первой части трилогии Суинбёрна о Марии Стюарт – можно восстановить по его письмам к родителям, а также, отчасти, к С.П.Боброву, отправленным из села Тихие Горы Елабужского уезда Вятской губернии¹, куда поэт-переводчик был послан на работу в военно-учетный стол для осуществления обязанностей по регистрации призывников и освобождаемых от воинской повинности рабочих химических заводов П.К.Ушкова. 13 октября 1916 г., сообщая Л.О.Пастернаку и Р.И.Пастернак об аномально теплых днях («ясные солнечные погоды, ровная, теплая безоблачность» [28, т. 7, с. 266]), Б.Л.Пастернак признавал, что такая атмосфера располагает его к творчеству, к реализации задумки по переводу «Шастеляра» Суинбёрна: «Сейчас же набро-

¹ Ныне входит в состав г. Менделеевска Республики Татарстан.

сил на Свинберна. Но в тон еще не попал» [28, т. 7, с. 266]. Работа с самого начала шла бойко (уже 16 октября 1916 г. Б.Л.Пастернак писал родителям, что «кончил переводить 1-й акт Свинберновской трагедии, начал II-ой» [28, т. 7, с. 268]), что во многом было обусловлено осознанием большого профессионального мастерства и художественного дарования Суинберна, раскрывшегося в «Шастеляре», несмотря на его некоторое сценическое однообразие («Писана вещь большим мастером, поэтом Божией милостью, располагающим неисчерпаемым запасом средств изобразительности и лирического воздействия на читателя. Но эта драма – действием бедна, сценически однообразна и т. д.» [28, т. 7, с. 268]), и дополнено «косвенными мотивами для продолжения занятий» – желанием «не укрепляться» в собственном недостатке «бросать вещи не доведя их до конца» и пониманием того, что «кто-нибудь да переведет Свинберна когда-нибудь, переведет хуже» [28, т. 7, с. 268].

К 20-м числам октября Б.Л.Пастернак начал ощущать нехватку материалов для работы – помимо оригинала Суинберна ему были крайне необходимы труды историков, посвященные личности Марии Стюарт и ее времени, о чем он не преминул известить родителей в письме от 20 – 21 октября 1916 г.: «Мне бы очень хотелось сейчас каких-нибудь книг по эпохе Марии Стюарт и прежде всего хорошей и полной ее биографии на каком-нибудь из 4-х доступных мне языков» [28, т. 7, с. 274]; в том же письме он информировал о намерении выписать из Казани четырехтомную «Историю английского народа» Джона Ричарда Грина и обратился к родителям с просьбой о приобретении для него книги о Марии Стюарт из библиотечной библиотеки Ф.Ф.Павленкова «Жизнь замечательных людей» (в серии книг Ф.Ф.Павленкова биография Марии Стюарт не издавалась). Интенсивно работая над переводом «Шастеляра», Б.Л.Пастернак все больше убеждался, что только «технической умелости» и понимания оригинального текста недостаточно, что следует основательно погрузиться в саму эпоху, ставшую временем действия трагедии: «Есть много в тексте мест темных мне, только потому, что в них скрыты намеки на факты, мне не известные. Да и помимо всего я был бы деревянной колодой, если бы переводя эту вещь, не испытал бы сильнейшего желанья ознакомиться с тем временем, которое я себе представляю очень смутно и то только потому, что не представляю его себе вовсе, я бы и переводить не мог» [28, т. 7, с. 274].

Книги из Казани в скором времени были выписаны, однако отклика от родителей так и не поступило, в связи с чем 31 октября Б.Л.Пастернак был вынужден обратиться к С.П.Боброву с просьбой прислать ему в Тихие Горы издания о Марии Стюарт. В том же письме поэт-переводчик впервые подробно охарактеризовал переводческую технику, используемую им в работе над «Шастеляром»:

«<...>здесь все время занят был переводом Суинберна; перевожу трагедию «Шастеляр», полработы сделал, остались 4-й и 5-й акты. Монотонный немного стих получается: за совсем незначительными исключениями окончания строк у него мужские – я и выбросил эти исключения, в переводе они имели бы вид недоуменно-случайный; таких мужских строк у него много-много полдюжины на протяжении 100 стр. печатного текста. Может быть он с французской точки зрения на эти выходы смотрел?

Дело в том, что *e muet* <е немое, франц.> в английском языке хотя и существует (таких окончаний строчных у Суинберна – пропасть), но не облечено той фонетической условностью в просодике, что «е» французское. Французское *e muet* предоставляет стиху единственную фонетическую возможность создать *proterispomenon* <в древнегреч. яз. – облегченное ударение на втором слоге от конца> – у английского стиха таких возможностей не меньше, чем у русского или немецкого. Вряд ли Суинберн, уснащающий свою вещь стихами *на французском языке*, посвящающий свои трагедии В.Гюго и т. д., в этой галломании зашел так далеко, что решил и прибедниться французом. А трагедия – лирическая, и эта стилизация белого стиха (мужского и значит ямбического насквозь, и в переносах) – вещи пристала» [28, т. 7, с. 273 – 274].

В тот же день в письме к К.Г.Лоссу Б.Л.Пастернак сообщал, что перевод «Шастеляра» занимает практически все его время: «Контора отнимает у меня 5 часов; 1 ½ часа уходит на занятие с Карповским мальчиком. Остальные часы пожраны и будут еще с месяц пожираться Суинберном» [28, т. 7, с. 275].

25 октября 1916 г., сообщая родителям о своей радости, вызванной «благополучным окончанием II-го акта свинберновской трагедии», а также о намерении приняться «завтра <...> за 3-й акт Свинберна», Б.Л.Пастернак подчеркивал желание сделать «безукоризненный» перевод, не вполне реальное в виду серьезных историко-культурных и ментальных различий между русскими и англичанами: «Многое такое, что в лирике иностранной над сентиментом и сладостностью возвышается, по-русски приобретает какой-то салонно расслабленный тон. Это потому, что рыцарство там было историей настолько же конкретной, рыжей и грубой, как у нас казнокрадство и обжорство, – для нас же рыцарство настолько же светло-синяя и отвлеченная идея, как для Запада сальные свечи и белые медведи на Невском» [28, т. 7, с. 271].

В следующем письме родителям, датированном 5 ноября 1916 г., Б.Л.Пастернак подводил первые итоги, свидетельствовавшие о приближении перевода «Шастеляра» к завершению («...за 3 недели я перевел 105 страниц (печатных!) белыми стихами, мне осталось еще штук 25 и «Шастеляр» будет переведен» [28, т. 7, с. 277]), характеризовал особенности своей работы, во многом влиявшие и на индивидуальную творческую манеру («Работаю я действительно запоем, настолько, что, как вы это верно заметите, работа даже изменила мой почерк» [28, т. 7, с. 277]), отмечал желание «сегодня 4-ый акт окончить» (поясняя при этом, что «видно не придется»), наконец, писал о своих планах «поскорее Суинбёрна отработать», постараться «за него хорошо получить, а еще более того – хорошо издать его» [28, т. 7, с. 277]. Об увлеченности Б.Л.Пастернака переводом «Шастеляра» свидетельствовала и Ф.Н.Збарская, общавшая Л.О. и Р.И.Пастернакам в письме от 4 ноября: «Относительно Бори – Вы должны быть спокойны. Он верно Вам пишет об всем обстоятельно. Но Вы не знаете, как много он работает теперь над переводом. Буквально целыми днями» [28, т. 7, с. 277].

К середине ноября 1916 г. «Шастеляр» был полностью переведен, о чем Б.Л.Пастернак сообщил в письмах к родителям и к С.П.Боброву, выразив (в большей или меньшей степени) неудовлетворенность результатами своего труда, нуждавшегося в серьезной переработке и представлявшегося сделанным лишь вчерне: «А я не писал Вам с неделю потому, что занят был по горло. Се-

годня перевел последнюю 134-ю страницу Свинберна, торопился я напоследок и сработал на 2+ последний акт. Впрочем, походя за конторскою работой все переработаю и в лучший вид приведу» (письмо к родителям от середины ноября 1916 г.; [33]); «Перевод Свинбернова «Шастеляра» сделан вчерне. Надо обработать» (письмо к С.П.Боброву от 14 – 18 ноября 1916 г.; [28, т. 7, с. 279]); «<...> лично для себя – я хотел перевести Свинберновскую драму. Достигнуто и это» (письмо к родителям от 9 декабря 1916 г.; [28, т. 7, с. 289]).

Завершив перевод «Шастеляра», Б.Л.Пастернак не желал, однако, останавливаться на достигнутом, вновь писал родителям в середине декабря 1916 г. о желании начать «при малейшей возможности <...> опять ежедневно опаивать себя Свинберном» [28, т. 7, с. 295]. Даже не предполагая, что Суинбёрном создана трилогия о Марии Стюарт, зная только ее первую и третью части, вошедшие в издание Бернарда Таухница, Б.Л.Пастернак конкретно называл тот материал, который интересен ему как переводчику Суинбёрна: «Неиспользована еще вторая его трагедия. Первая называется «Шастеляр». Вторая – «Мэри Стюарт». За нее-то и возьмусь» [28, т. 7, с. 295]. Окончательно убедившись в необходимости переводить «Марию Стюарт» и тем самым развивать в себе стремление «к систематичности и усидчивости», поэт сообщил родителям в 20-х числах декабря 1916 г.: «В течение тех 5-ти – 6-ти недель, которые займет эта работа при наивысшей интенсивности работы – создам себе привычку к такому труду <...>. Этого мне недостает. А тогда таким же порядком займусь и чем-нибудь своим» [33].

Вместе с тем началу работ серьезно препятствовала прежняя нехватка исторических исследований о Марии Стюарт, которые и к концу декабря 1916 г. не были приобретены для поэта-переводчика его родителями: «Я был бы рад до чрезвычайности, если бы <...> кто-нибудь из вас все-таки же вспомнил о том, что я просил книжек о Марии Стюарт и хоть что-нибудь в этом направлении сделал: мне это очень нужно. Между прочим книжка О'Нейлъ (биография М<арии> С<тюарт>), цена 10 к. в издательстве «Польза» (Универс<альная> библи<отека>) вполне доступна карману <...>, и меня серьезно удивляет, что ничего в этом направлении не было сделано» (письмо родителям от 20-х чисел декабря 1916 г.; [33]). Предположив, что родители считают осуществляемый им перевод несерьезным делом, пустой забавой, а потому и не реагируют на его просьбу, Б.Л.Пастернак решил использовать в письме к родителям от 1 января 1917 г. серьезный аргумент, указав, что посредством перевода из Суинбёрна он хочет заработать деньги: «Собери то, что приготовлено вами для меня на тему о Марии Стюарт. Если это еще не сделано, *надо это обязательно сделать*. Надобность в этом не ниже потребности в туши, готовальне, физике, рубашке, кобальте и т. д. Мне это нужно, чтобы заработать деньги. Вы кажется думаете, что я за шоколадом собираюсь развлекаться превратностями жизни Марии Стюарт и ее приключениями?» [28, т. 7, с. 305]. В этот же момент Б.Л.Пастернак характеризовал выполняемый им перевод из Суинбёрна как возможность заработка и в письме к С.П.Боброву, датированном 30 декабря 1916 – 2 января 1917 г.: «Как-то попрекнул ты меня Свинберном, Сергей, – безответственно, мол, это. Я знаю. Да ведь надо чем жить. На перевод С<винберновых>

драм смотрю, как на заработок. Наверное не тебе предложу – какому издательству – не знаю; но на ЦФГе зарабатывать неловко мне; хочу (с продажей в полную собственность) по 50 р. За печатный лист (не меньше) запросить; а за две драмы это рублей 900 – 1000 составит» [28, т. 7, с. 301].

Книга Елизаветы О'Нейль [34], непосредственно названная в одном из писем как самая дешевая из биографий Марии Стюарт, вскоре была получена, однако не доставила переводчику удовлетворения, о чем он написал родителям 3 января 1917 г.: «...это не то, что мне хотелось. Надо было в энциклопедическом словаре под М.С<тьюарт> посмотреть литературу (в конце каждой статьи прилагается) и, выбрав наилучшую среди имеющихся в продаже биографий, купить и прислать мне. А то в О'Нейле то, что мне интересно (о Шастеляре), написано на полтора страничках» [28, т. 7, с. 307]. В том же письме была изложена и творческая «программа» Б.Л.Пастернака, первым пунктом в которой значились «2 переводных (стихами) драмы Свинберна (одна уже готова; к другой приступлю)», издать которые предполагалось «не в ЦФГ», издательстве С.П.Боброва «Центрифуга», а в каком-либо коммерческом издательстве, ибо «они заработные и денежно спекулятивные» [28, т. 7, с. 307].

Уже приступив к переводу «Марии Стюарт», Б.Л.Пастернак неожиданно для себя узнал, что имеет дело не с драматической дилогией, а с драматической трилогией Суинбёрна и что «вторая, наиболее драматическая часть <...>, называемая «Bothwell» (Ботуэлль), Таухницем не издана» [33]. В новом послании к родителям, датированном 11 января 1917 г., Б.Л.Пастернак подробно изложил те колебания, которые привели его к мысли о необходимости поисков текста «Босуэлла» и осуществления полного перевода всей трилогии:

«Я было хотел удовлетвориться переводом двух крайних драм трилогии. Но биография М<арии> С<тьюарт> так трагична, интересна и т. д. как раз в период ее жизни с лордом Ботвеллем <...>, что оставить ее непереуведенной невозможно. Я помню (по историко-литературным сведениям), что «Ботвель» – длиннейшая из всех когда-либо написанных драм. Но случись мне предложить ее для постановки, ее можно было бы урезать. Как литературное же явление Свинберн заслуживает того труда, который я на него думаю затратить» [33].

Процесс работы над переводом «Марии Стюарт», отнявший немало творческих сил и окончившийся неожиданным фиаско, подробно раскрыт в письме Б.Л.Пастернака К.Г.Локсу от 28 января 1917 г.:

«Я по уши зарылся опять в работу по переводу Свинберна (третьей драмы): она до крайности длинна и велеречива; один лишь первый акт растянут на шестьдесят без малого страниц, и, исключая немногие эпизоды, довольно, надо-таки признаться, скучноват этот первый акт. А я <...> пошел на пари с моею же собственной суеверностью, что если, дескать, переведу я шестьдесят страниц в десять дней сроком, то будет то-то и то-то; а если нет, то мне будет <...> плохо <...>. Мне оставалось еще два дня работы и всего восемь непереуведенных страниц. И тут во мне что-то прямо-таки по-кобыльи уперлось и – ни с места...» [28, т. 7, с. 313 – 314].

Судя по всему, перевод «Марии Стюарт» так и не был доведен до логического завершения. 3 – 4 февраля 1917 г. Б.Л.Пастернак сообщил С.П.Боброву: «Свинберна переводить бросил» [28, т. 7, с. 319].

Общее впечатление о переводах «Шастеляра» и «Марии Стюарт», открывших Б.Л.Пастернаку «чудо возрождения давно переставших существовать событий и биографий в искусстве» [35, с. 77], было передано им в относящейся

к 1919 г. статье «Несколько положений», впервые увидевшей свет в №1 «Современника» за 1922 г. [см.: 36, с. 5 – 7]. В немногословном, удивительно емком фрагменте описания Б.Л.Пастернаку удалось подчеркнуть и незримость отчетливых нитей, соединявших саму героиню, описывавшего ее английского поэта и воссоздававшего созданный им образ русского переводчика, и почти невероятную возможность движения сквозь время, когда далекая эпоха оказывается предельно близка современности, а «елабужская вьюга знает по-шотландски», давно преодолев и пространство, и границы, и языковые барьеры:

В чем чудо? В том, что жила раз на свете семнадцатилетняя девочка, по имени Мэри Стюарт, и как-то в октябре у окошка, за которым улюлюкали пуритане, написала французское стихотворение, кончавшееся словами:

Car mon pis et mon mieux
Sont les plus deserts lieux.

В том, во-вторых, что однажды в юности, у окна, за которым кутежничал и бесновался октябрь, английский поэт Чарльз Альджернон Суинберн закончил «Chastelard'a», в котором тихая жалоба пяти Марииных строф вздулась жутким гуденьем пяти трагических актов.

В-третьих, в том, наконец, что когда как-то раз, тому назад лет пять, переводчик взглянул в окно, он не знал, чему ему удивляться больше.

Тому ли, что Елабужская вьюга знает по-шотландски и, как и в оный день, все еще тревожится о семнадцатилетней девочке, или же тому, что девочка и ее печальник, английский поэт, так хорошо, так душевно хорошо сумели рассказать ему по-русски про то, что по-прежнему продолжает волновать их обоих и не оставило преследовать² [28, т. 5, с. 25 – 26].

Рукопись «Шастеляра» в 1919 г. была упомянута Б.Л.Пастернаком в «Анкетe московского профессионального Союза писателей и Союза поэтов» как «приобретенная издательством и не издаваемая по техническим-типографским и иным условиям» [28, т. 3, с. 402], она же названа в «Анкетe для лиц, получающих академический паек» от 27 мая 1921 г. [см.: 28, т. 3, с. 407] и в прилагаемом к ней «Curriculum vitae» [см.: 28, т. 3, с. 408]. Однако уже в 1922 г. в «Автобиографии» Б.Л.Пастернак сообщил об утрате рукописи: «Перевел с английского – Ч.А.Суинберн «Шателяр» – трагедия (рукопись первых трех актов затеряна в типографии, списка не имеется)» [см.: 28, т. 3, с. 410].

О пропавшей в 1921 – 1922 гг. в типографии рукописи перевода «Шастеляра» Б.Л.Пастернак вспоминал и много лет спустя. В частности, 24 декабря 1943 г. в письме к английскому поэту и историку русской литературы Джорджу Риви он упоминал о «Шастеляре», но, по каким-то причинам – от возможной аберрации памяти до усиления идеологического прессинга в обществе – указывал другую дату утраты своего перевода – начало 1917 г.: «С английского я в разное время перевел: Шателяр, первую часть драматической трилогии о Марии Стюарт Чарльза Алдж. Суинберна, должна была быть напечатана в конце прошлой войны, – рукопись затерялась в типографии в начале 1917 г.» [см.: 28,

² Та же мысль была повторена Б.Л.Пастернаком в 1957 г. в статье «Фридрих Шиллер. «Мария Стюарт» (Предисловие переводчика)», что свидетельствует об ее актуальности для русского писателя на протяжении всего его творческого пути: «Если он <трагический писатель> поддается власти жалости и очарования, продолжавшим действовать на протяжении столетий после смерти героини в ее пользу, если он возвращает жизнь этим добрым чувствам, он правильно разрешает свою задачу и оправдывает свое назначение» [28, т. 5, с. 94].

т. 9, с. 364]. В автобиографической повести Б.Л.Пастернака «Люди и положения» (1956 – 1957) в перечне несохранившихся произведений дата утраты «Шастеляра», как и его точное название, вообще не были обозначены («Перевод целой трагедии Суинберна из его драматической трилогии о Марии Стюарт» [28, т. 3, с. 327]). Судьба незавершенного перевода третьей части суинбёрновской трилогии осталась неизвестной, однако можно предположить, что и эта рукопись погибла в пору революционного лихолетья. Сама жизнь научила поэта по-философски оценивать обрушивавшиеся на него утраты и жить с надеждой новых открытий и обретений: «Терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не даст всхода, если не умрет. Надо жить не уставая, смотреть вперед и питаться живыми запасами, которые совместно с памятью вырабатывает забвение» [28, т. 3, с. 327].

Все той же осенью 1916 г., когда увлеченный Суинбёрном Б.Л.Пастернак переводил «Шастеляра», произошло примечательное событие: он получил в дар от И.А.Аксенова увидевшую свет около середины сентября 1916 г. книгу его переводов произведений английских драматургов шекспировского времени «Елисаветинцы» и откликнулся на ее выход переводом (с посвящением И.А.Аксенову) сонета Суинбёрна «Джон Форд» («John Ford») из цикла «Английские драматурги» («Sonnets on English Dramatic Poets 1590 – 1650»), опубликованного в 1882 г. и посвященного, преимущественно, современникам Шекспира Ф.Мэссинджеру, Дж.Уэбстеру, Т.Миддлону и др. Выбор Джона Форда (из числа более двадцати героев сонетного цикла) был обусловлен тем, что именно его трагедия «'Tis Pity She's a Whore» (в переводе И.А.Аксенова – «Как жаль ее развратницей назвать») открывала книгу «Елисаветинцы».

Отношение к «Елисаветинцам» И.А.Аксенова в литературной среде было неоднозначным, что проявилось в одобрительно-снисходительном тоне суждений В.Я.Брюсова, высказанных им в двух рецензиях – в №235 «Русских ведомостей» от 12 октября 1916 г. [37, с. 5] и в вышедшем в декабре 1916 г. шестнадцатом выпуске «Известий Московского литературно-художественного кружка» (за подписью В.Б.) [38, с. 38]. В письме С.П.Боброву от 18 – 22 октября 1916 г. брюсовские оценки получили ироничный отклик Б.Л.Пастернака, попутно впервые упомянувшего о своем желании перевести сонет Суинбёрна о Дж.Форде: «Читал отзыв Брюсова об «Елизаветинцах» на очевидную тему: «Как жаль развратниками их назвать». <...> Лишь бы сомнительность в сюжете была; что ж делать нечего; это ведь мы Вербицкую <А.А.Вербицкую, автора сентиментальных романов для массового чтения> издавали, и все на нежных тайнах настаивали. – Ну и Валерий! Договорился. О Форде есть у Суинбёрна сонет. М<ожет> б<ыть> переводу его для III сборника» [28, т. 7, с. 269].

Герои переведенной И.А.Аксеновым трагедии Дж.Форда «'Tis Pity She's a Whore», рассказывавшей о кровосмесительной любви между братом и сестрой, подобны «неким титанам, мощным, по-своему прекрасным, но не сумевшим воздержаться от бунта против суровых законов Небес» [31, с. 547] и потому поверженным. Неспособность человека исполнить нравственные заповеди вела его в пьесе во власть Рока, проявлявшего себя «через столкновение взаимоуничтожающих проявлений человеческого зла», причем «жестокость «самоизведения»

людского зла наводила на смутную, но неотступную догадку о благодати и правоте Небес» [31, с. 547]. На смену торжеству идеальной духовности, высокого начала, уравнивавшего трагизм творчества «старших» елизаветинцев, у Дж.Форда пришел пессимизм, кажущийся беспросветным. Это «темное» начало в творчестве Дж.Форда и было передано в привлекавшем Б.Л.Пастернака сонете Суинбёрна посредством соответствующих образов («hardest night», «high funeral art», «carved night») и лексики («darkness», «tomb», «impenetrable»). Вместе с тем и для Суинбёрна, и для его переводчика Б.Л.Пастернака полного поглощения света тьмою не произошло, более того, им было особенно важно показать, как из столкновения тьмы с тьмою рождается свет. Обо всем этом английский поэт и русский поэт-переводчик пишут с удивительной свободой, в полной мере раскрывая свое поэтическое мастерство, ср.:

New hard the marble from the mountain's heart
Where hardest night holds fast in iron gloom
Gems brighter than an April dawn in bloom,
That his Memnonian likeness thence may start
Revealed, whose hand with high funereal art
Carved night, and chiseled shadow: be the tomb
That speaks him famous graven with signs of doom
Intrenched inevitably in lines athward,
As on some thunder-blasted Titan's brow
His record of rebellion. Not the day
Shall strike forth music from so stern a chord,
Touching his marble: darkness, none knows how,
And stars impenetrable of midnight, may.
So looms the likeness of thy soul, John Ford.

[39, с. 138].

Из горных недр, где ночь железом сжала
Наплыв опалов, талей голубей,
На изваянье мрамора набей,
Чтоб встал с Мемнона мощью матерьяла
Тот чародей, чья властное ваяло
Врезало в ночи ночь резцом скорбей.
Чья память на плите – как знак запала
Кронида меж титановых бровей.
День мраморной не расколышет глыбы
И не расслышит музыки немой.
Но либо тьме, без звезд плывущей, либо
Звездам, заплывшим полуночной тьмой,
Откроет мрамор мышц своих аккорд.
Таким миражем мреешь ты, Джон Форд.

[28, т. 6, с. 140].

В оригинальном тексте значительно больше реалий, свидетельствующих о знании конкретных обстоятельств жизни Дж.Форда (например, оборот «april dawn», абсолютно точно указывающий, что Дж.Форд родился в апреле), а также античных мифологических образов, таких как «Memnonian likeness» (ассирийский царь Мемнон, чья гибель вызвала скорбь приближенных, превращенных богами в птиц), «Titan's brow / His record of rebellion» (доолимпийские боги Титаны, овладевшие небом, но побежденные Зевсом и низвергнутые в Тартар) и др. У Б.Л.Пастернака все нити описания сходятся к образу Мемнона, сына богини зари Эос и Тифона, – именно его судьбу решает Кронид (Зевс, сын титана Крона), отказывая Эос в спасении ее сына; именно его статуя – одна из двух колоссальных каменных фигур, воздвигнутых в Египте при фараоне Аменхотепе II, – будучи поврежденной в результате землетрясения, издает загадочный звук, «немую музыку», воспринимавшуюся древними как вечное приветствие сына матери. Сопоставительный анализ английского оригинала и русского перевода был осуществлен в 1984 г. М.А.Рашковской и Е.Б.Рашковским, первыми публикаторами пастернаковского сонета, выявившими изменения, внесенные Б.Л.Пастернаком в формальную структуру (введение женских рифм, замена суинберновской рифмовки абба – абба – вгд – вгд на иную: абба – абаб – вгвг – дд), в расшифровку образного строя английского сонета (например, если Суинбёрн в 12 – 13 стихах писал о непроглядной полночной тьме, скрывавшей звезд

ды, то Б.Л.Пастернак в 11 – 12 стихах – об угадываемом за сгустившейся тьмой сиянии звездного неба, и т. д.) [см.: 31, с. 548].

Из письма, отправленного Б.Л.Пастернаком родителям 16 – 23 ноября 1916 г., можно почерпнуть ряд интересных деталей, уточняющих обстоятельства создания переводного сонета: во-первых, в присланном Б.Л.Пастернаку на его имя, но на адрес его родителей, экземпляре «Елисаветинцев» имелась дарственная надпись И.А.Аксенова, оставившая у адресата самое благоприятное впечатление; во-вторых, двух литераторов на тот момент не связывали никакие личные отношения («К сожалению, лично с ним не знаком и имени-отчества его не знаю» [28, т. 7, с. 280]); в третьих, Б.Л.Пастернак имел информацию о том, что И.А.Аксенов является «саперным капитаном» [28, т. 7, с. 280] и предполагал (это видно и из писем И.А.Аксенова С.П.Боброву от 6, 15 и 18 ноября 1916 г. [см.: 40, т. 1, с. 122 – 124]) проходить под его руководством военную службу. И.А.Аксенов благоволил Б.Л.Пастернаку после получения в апреле 1916 г. «Второго сборника Центрифуги» (М., 1916), среди материалов которого было особо понравившееся ему пастернаковское стихотворение «Полярная швея», о котором И.А.Аксенов писал С.П.Боброву 28 апреля 1916 г.: «<...> я не ожидал от П<астернака> такой сильной вещи» [40, т. 1, с. 75].

В том же письме родителям от 16 – 23 ноября 1916 г. Б.Л.Пастернак сообщал, что, желая «достойным образом ответить на столь задушевный отклик <присылку И.А.Аксеновым «Елисаветинцев» с автографом>, перевел свинберновский сонет о том самом Дж.Форде, которого Аксенов перевел в «Елисаветинцах»; перевод решил напечатать с посвящением Аксенову в ближайшем альманахе ЦФГи <«Центрифуги»>» [28, т. 7, с. 280]. Любопытна и фраза в конце письма, подчеркивавшая весь масштаб увлечения юного Б.Л.Пастернака Суинбёрном в тот момент: «Чувствую, что ожесточаюсь в своем поклонении Свинберну, поэзии и т. д.» [28, т. 7, с. 281].

В письме к С.П.Боброву от 14 – 18 ноября 1916 г. Б.Л.Пастернак отмечал «несправедливую лестность» дарственной надписи И.А.Аксенова, расстроившей его «до сердца» и пробудившей желание «в достойной форме выразить ему свою признательность по сему поводу»: «Я перевел сонет Swinburne'a о Джоне Форде и, если такие вещи допускаются, думаю просить тебя поместить этот перевод в «Московских Мастерах» с посвящением И.А.Аксенову от меня. <...> Отделать сонет как следует нет времени, да и тебе спех с альманахом, как думаю. <...> Если сонет безобразен, лучше не помещай» [28, т. 7, с. 279 – 280]. Ожидалось, что перевод Б.Л.Пастернака увидит свет в третьем сборнике «Центрифуги», который некоторое время предполагалось назвать «Московские мастера» (об этом см. письма И.А.Аксенова С.П.Боброву от 3 августа, 9 и 13 сентября 1916 г. [40, т. 1, с. 100 – 101, 108, 110]), однако издание не состоялось, а рукопись так и осталась в архиве С.П.Боброва, переданном в Российский государственный архив литературы и искусства (ф. 2554), где и была обнаружена много лет спустя ее первыми публикаторами.

Почему в издательстве С.П.Боброва не состоялась публикация ни пастернаковского перевода «Шастеляра», ни переводного сонета «Джон Форд», обращенного к И.А.Аксенову? Только ли потому, что Б.Л.Пастернак считал свой

драматургический «проект» коммерческим, а потому так и не передал рукопись в «Центрифугу»? Только ли потому, что «Московские мастера» так и не были изданы? Ответ на эти вопросы, очевидно, помогает прояснить письмо И.А.Аксенова С.П.Боброву от 28 октября 1917 г., впервые напечатанное в 2008 г., – отклик на неизвестное нам письмо С.С.Боброва, вероятно, содержащее вопрос о том, интересна ли будет суинбёрновская трагедия в переводе Б.Л.Пастернака читателям: «Суинбёрновская трагедия (это про М.Стюарт, конечно – не «Аталанта» <«Аталанта в Калидоне»> и не «Герцог Кандии» <«Герцог Гандийский»>?) вещь почтенная, но скушная, ску-у-ушная. Я предпочел бы третью книгу стихов Boris'a» [40, т. 1, с. 151]. Отношение И.А.Аксенова к пастернаковской поэзии в тот момент было крайне противоречивым, – он не считал его в достаточной степени «левым» для «Центрифуги», не признавал отголоски надрывных мотивов И.Ф.Анненского и при сравнении Б.Л.Пастернака с совсем молодым Н.Н.Асеевым откровенно отдавал предпочтение последнему: «Асеев-то покрепче будет, хоть он еще зелен, а Пастернак сейчас поспел» (из письма С.П.Боброву от 18 февраля 1917 г. [40, т. 1, с. 137]). Но при всем этом И.А.Аксенов все-таки ждал «третью книгу стихов Boris'a», тогда как его переводами не интересовался вовсе и, в конечном итоге, явно их недооценивал. Очевидно, на его мнение и опирался С.П.Бобров, безотказно печатавший оригинальную лирику Б.Л.Пастернака, но при этом не проявивший издательского участия к его переводным текстам.

В последующие годы Суинбёрн был интересен И.А.Аксенову как шекспироведу. При создании своих шекспировских работ он использовал исследование английского предшественника «Изучение Шекспира» (1880), подтверждение чему сохранилось на одной из страниц изданной уже после его смерти книги статей «Шекспир» (1937): в статье «Драматические хроники Шекспира», воссоздавая историю первых шекспировских изданий, И.А.Аксенов оценивал сложное отношение позднейшей критики к деятельности создателей первого шекспировского фолио (1623) Джона Хеминга и Генри Кондела и приводил слова Суинбёрна, характеризовавшего их не иначе, как «эти злополучные мерзавцы» [41, с. 352]. Эту же книгу Суинбёрна читал и хорошо знал Б.Л.Пастернак, о чем можно судить по такому фрагменту его письма к В.Э.Мейерхольду от 26 марта 1928 г., содержащему рассуждения об обращенности произведений Шекспира к человеческому воображению, а также об истинности, реалистичности шекспировского театра:

«Когда я однажды у Суинберна в его книжке о Шекспире прочел, будто бы он лучшие свои вещи писал для чтения, а не для сцены, меня такой взгляд, даже и в применении к такому имени, не удивил. Надо согласиться, что более, чем кто-либо другой, Шекспир обращался не столько к трупам, сколько к человеческому *воображенью*. Но давайте допустим (так хочется верить и, может быть, так оно и было), что Блекфрайер был *истинным* театром. Тогда, значит, он был театром *реалистическим*. В таком случае, он был списан с *натуры*» [28, т. 8, с. 188 – 189].

В переписке Б.Л.Пастернака 1920-х гг. обращают на себя внимание несколько упоминаний имени Суинбёрна в контексте творчества М.И.Цветаевой. 14 июня 1922 г. в письме М.И.Цветаевой, восторженно откликаясь на ее поэтический сборник «Версты», Б.Л.Пастернак отчетливо усматривал в ее стихах су-

инберновскую традицию, ничуть не меньшую, чем байроническая традиция у М.Ю.Лермонтова, а самого Суинбёрна называл своим кумиром: « <...> я оплошал и разминулся с Вашей верстовой Суинберниадой (если Вы даже его не знаете, моего кумира, – он дошел до Вас через побочные влиянья и ему вольно в Вас, родная Марина Ивановна, как когда-то Байрону было вольно в Лермонтове <...>» [28, т. 7, с. 389]. В другом письме М.И.Цветаевой от 19 марта 1926 г., тональность которого была задана пребыванием поэтессы в Лондоне по приглашению Д.П.Святополка-Мирского с 10 по 25 апреля 1926 г., была отчетливо воссоздана тема того воображаемого Лондона, что возникал в сознании Б.Л.Пастернака как мифологема под впечатлением от стихов Дж.Китса и Суинбёрна: « <...> это былё я заворошил нечаянно, узнав, что ты попадешь в Лондон. Именно, мне вспомнилась зима, когда я зачитывался Китсом и Суинберном, и даже, из строки в десятую, понимал, что делал. И, разумеется, в стихах рос и творился свой Лондон, которого наверное на свете нет, но именно в этот Лондон я пишу тебе» [28, т. 7, с. 616]. 17 сентября 1926 г. в письме к Е.В.Пастернак, объясняя появление своей фотографии рядом с фотографией М.И.Цветаевой в журнале «Версты» (1926, №1), Б.Л.Пастернак упоминал про «тему Марины» и ссылаясь при этом на свой рассказ о Суинбёрне, вероятно, призванный оценить мощную суинбёрновскую ноту в цветаевской поэзии («<...> помнишь, я тебе еще про Суинберна рассказывал» [28, т. 7, с. 793]).

В относящихся к 1944 г. «Заметках переводчика» Б.Л.Пастернак, рассуждая о рукописи «Антологии английской поэзии», собранной А.И.Старцевым, а также о причинах неизменной притягательности для русских поэтов-переводчиков английского стиха, вспоминал о своем юношеском «скромном знакомстве с Китсом и Суинбёрном», своем восхищении ими, никак не покрывавшемся их собственной притягательностью и долгое время относимом «к обаянию самой английской речи и преимуществам, которые она открывает для английской лирической формы», однако на самом деле обусловленном «незримым присутствием Шекспира и его влиянием в целом множестве наиболее действенных и типических английских приемов и оборотов» [28, т. 5, с. 53]. Несколько ранее – в 1943 г. – в издательской рецензии «Антология английской поэзии», впервые напечатанной только в 1991 г. в четвертом томе пятитомного «Собрания сочинений», Б.Л.Пастернак, выражая ту же мысль, упоминал о своих встречах «с гением Китса или блеском Суинберна» [28, т. 5, с. 359]. Б.Л.Пастернак планировал поместить в антологии А.И.Старцева свои переводы с английского, в частности, по просьбе составителя осуществил несколько переводов из П.-Б.Шелли, предполагал сделать «несколько примеров из Суинберна» (письмо к А.И.Старцеву от 22 августа 1943 г.) [28, т. 9, с. 352], однако переводы из Суинберна не были созданы; не состоялась и публикация самой антологии.

Так и не взявшись более за переводческое осмысление суинбёрновских произведений, Б.Л.Пастернак приветствовал тех поэтов-переводчиков, кто обратился в 1930 – 1950-е гг. к текстам Суинбёрна. Например, в письме к И.А.Кашкину от 16 ноября 1938 г. он восторженно отзывался о «морском» переводе из Суинбёрна, включенном в «Антологию новой английской поэзии»,

составленную М.Н.Гутнером: «Летом где-то на даче мне показали новейших английских поэтов в наших переводах, там был один перевод из Суинберна, кажется Ваш, – морской и, наверное, очень хороший, потому что он сразу напомнил мне любимый подлинник» [28, т. 9, с. 145]. В данном случае, очевидно, речь шла о напечатанном в антологии в переводе И.А.Кашкина отрывке из поэмы «У северного моря» [см.: 42, с. 145 – 146]. Много лет спустя Б.Л.Пастернак приветствовал первые творческие успехи ученика И.А.Кашкина молодого переводчика В.В.Рогова, который, высылая ему свой перевод «Сада Прозерпины» 20 октября 1953 г., писал: «Заказ на Сад Прозерпины выполнен... Спасибо за поддержку» [28, т. 9, с. 757]. В ответном письме от 27 октября 1953 г., выражая благодарность за присланный перевод, доставивший «истинную радость» и воспринятый как начало реализации давнего замысла «познакомить читающую публику с силой и своеобразием Суинбёрна», Б.Л.Пастернак предпринимал подробный анализ полученного произведения:

«Некоторые части перевода (второе восьмистишие, начало третьего, строфа, начинающаяся словами: «Увенчана листьями», четверостишие «мечты мертвы, разбиты», весь конец, начиная от слов «что судьбы век не длется») дают представление о несущемся ритмическом напоре Суинберна и для тех, кто не знает его в оригинале. Удача этих мест должна остаться образцом того, чего надо добиваться сплошь во всей работе.

Остальные куски сходством с подлинником вызывают в памяти соответственные строки подлинника в тех, кто их знает. Но перевод должен существовать самостоятельно, ценой собственной естественности и понятности, без соотнесенности с оригиналом, извиняющей скованность перевода заслугами близости, он должен обходиться без этой опорной точки. Может быть нужно трудные места (часто риторические и схематичные у самого Суинберна) переводить вольнее, выделяя самое главное и живое в таком периоде и отказываясь ото всего остального. <...>

Удавшееся у Вас из Суинберна очень хорошо. Вы – молодец» [28, т. 9, с. 756 – 757].

В 1956 г. В.В.Рогов прислал Б.Л.Пастернаку свой перевод отрывка из суинбёрновской «Марии Стюарт», содержащий, в числе прочего, речь Уолтера Рэли. На этот перевод молодого коллеги Б.Л.Пастернак доброжелательно откликнулся в записке к нему от 22 мая 1956 г.: «Ваша кантата мне сразу очень понравилась. Особенно понравились вступление и речь Уолтера Ралея. Вы – молодец, я порадовался за Вас» [28, т. 9, с. 757]. Вызвавший подробный отзыв Б.Л.Пастернака «Сад Прозерпины» в переводе В.В.Рогова был впервые напечатан Е.В.Витковским в антологии «Строфы века – 2» в 1998 г. [43, с. 669 – 670]; фрагмент из «Марии Стюарт», как и некоторые другие переводы В.В.Рогова из Суинбёрна, остался неопубликованным.

Романтический характер Марии Стюарт, впервые привлёкший Б.Л.Пастернака в самом начале творческого пути, продолжал интересоваться его и в дальнейшем, в особенности, в последний период жизни, когда «питаюсь живыми запасами», поэт решил вновь интерпретировать для русского читателя и зрителя трагический образ, взволновавший его в юности, но выбрал для этого оригиналы других драматургов. Осенью 1955 г. специально для МХАТа он перевел драму «Мария Стюарт» Ф.Шиллера, в октябре – ноябре 1958 г. [см.: 44, с. 744] одноименную драму польского поэта Юлиуша Словацкого.

В относящемся к 1957 г. стихотворении Б.Л.Пастернака «Вакханалия» описана случившаяся весной того же года во МХАТе и имевшая оглушитель-

ный успех премьеры спектакля по пьесе Ф.Шиллера «Мария Стюарт» в пастернаковском переводе: «Все идут вереницей, / Как сквозь строй алебард, / Торопясь протесниться / На «Марию Стюарт». / Молодежь по записке / Добывает билет / И великой артистке / Шлет горячий привет» [28, т. 2, с. 182]³. «Великой артисткой», упоминаемой в стихотворении, была исполнительница главной роли в спектакле А.К.Тарасова, в письме к которой 5 августа 1957 г. Б.Л.Пастернак делился впечатлениями, которые и были положены в основу «Вакханалии»: «Мне хотелось стянуть это разрозненное и многоразличное воедино и написать обо всем этом сразу в одной, охватывающей эти темы компоновке <...>. Я Вам эту вакханалию посылаю, так как одна ее часть, как Вы сами увидите, косвенно связана с Вами. Но, пожалуйста, не подходите с меркою прямой точности ни к изображению артистки, ни к пониманию образа самой Стюарт» [28, т. 10, с. 239 – 240].

В том же 1957 г. Б.Л.Пастернаком по заказу Гослитиздата был написан очерк «Фридрих Шиллер. Трагедия «Мария Стюарт» (Предисловие переводчика)», который предполагалось использовать в качестве вводной статьи в изданиях шиллеровской трагедии. В тексте очерка пространный абзац был посвящен анализу восприятия образа Марии Стюарт Суинбёрном в его трагедии «Шателляр», существенно отличающемся от его понимания Ф.Шиллером:

«Написавший трилогию о Марии Стюарт английский поэт Суинбёрн именно этими днями возвращения Марии в Шотландию открывает свою первую трагедию о ней. Первоначальную, коренную вину Марии, влекущую за собой позднейшее, долго тянущееся воздаяние, ту вину героини, в которой трагик нуждается как в завязке своего драматического построения, Суинбёрн видит в поведении Марии тех дней, в ее стремительном, безоглядном легкомыслии. Внутренне безобидное, простодушное, оно часто вело к гибельным последствиям, неотвратимым, смертоносным. Мария была новым человеком среди местных условий и их особенностей, она их не знала. Она не знала людей, с которыми политически сближалась и которых отталкивала. Человека, которому она сегодня оказывала предпочтение, она завтра под давлением обстоятельств забывала. Она не знала, что каждый шаг ее как-то оценивается и что-то значит и что, нечаянно лишая человека покровительства, она его губит. Она не соразмеряла действия своих движений и слов, она преуменьшала опасность, которой подвергала людей, очаровывая их, и эту беззаботность, по мысли Суинбёрна, судьба потом ей попомнила» [28, т. 5, с. 92].

Рукопись статьи, хранящаяся в Российском государственном архиве литературы и искусства (ф. 1334), свидетельствует о том, что ее текст долго и упорно перерабатывался автором [см., например, раннюю редакцию: 28, т. 5, с. 479 – 485]. В 4-й машинописной редакции с авторской правкой заклеен и вычеркнут вариант абзаца о Суинбёрне, который, отчасти проясняя некоторые нюансы восприятия суинбёрновской Марии Б.Л.Пастернаком, содержит отчетливые аналогии с ранней статьей «Несколько положений», особенно в использовании образов чуждых Марии пуритан, собравшихся «за окном» на религиозно-нравственные прения:

«Первоначальную, коренную вину Марии <...>, в которой трагик нуждается для своего драматического построения, как в завязке, Суинбёрн видит в торопливой рассеянности и в

³ Ср. в ранней редакции: «Молодежь, по записке / Всем доставши билет, / Шлет букеты артистке / И коробку конфет» [28, т. 2, с. 348].

восхитительном смеющемся невнимании, с каким только что приехавшая Мария скользила в те первые дни по человеческим жизням, поспешая за <...> и не имея времени оглянуться. Сегодня она обжигала своим приветом какого-нибудь нового поклонника, а завтра, отвлеченная грозными обстоятельствами дня, забывала о нем, и, лишив покровительства, нечаянно и не ведая о том, подводила под гибель. А за окном на улицах Эдинбурга разгуливали толпы пуритан, сходящиеся на религиозно-нравственные прения и собеседования. Мария не понимала их и боялась» [28, т. 5, с. 566].

Как видим, в эпоху Серебряного века творчество А.-Ч.Суинбёрна интересовало многих представителей русской литературы, среди которых были и такие значительные имена, как В.Я.Брюсов, И.И.Коневской, О.Э.Мандельштам, А.К.Герцык, М.А.Волошин и др. К.И.Чуковский, переводивший Суинбёрна в 1904 г. и написавший статьи о нем в 1904 и 1906 гг., сохранил определенный интерес к английскому поэту в последующие десятилетия, что нашло отражение в книгах «Оскар Уайльд» (1922), «Футуристы» (1922), «Некрасов: Статьи и материалы» (1926), «Рассказы о Некрасове» (1930), в очерках «Как я полюбил англо-американскую литературу» (1941), ««Бесплодные усилия любви»» (1960), ««Сигнал»» (1964), в дневнике и эпистолярной, в «оксфордской речи» «Русскими глазами» (1962). Вместе с тем только у одного поэта – Б.Л.Пастернака – суинбёрновское влияние было определяющим и значительным на протяжении длительного времени: вторая половина 1916 – начало 1917 г. прошли у Б.Л.Пастернака «под знаком Суинбёрна», когда он «запоем» переводил его трагедии из драматической трилогии о Марии Стюарт, создал переводной сонет «Джон Форд». В работах последующих лет («О трагедии Суинбёрна» (1918; не разыскана), «Несколько положений» (1919), «Антология английской поэзии» (1943), «Заметки переводчика» (1944), «Люди и положения» (1956 – 1957), «Фридрих Шиллер. Трагедия «Мария Стюарт» (Предисловие переводчика)» (1957)), в переписке с М.И.Цветаевой, Е.В.Пастернак, В.Э.Мейерхольдом, И.А.Кашкиным, А.И.Старцевым, В.В.Роговым Б.Л.Пастернак вновь и вновь восторженно размышлял о Суинбёрне, кумире своей молодости, поэте, незаслуженно мало интерпретируемом в России; в своем переводном драматургическом творчестве 1950-х гг. он обратился к памятному образу Марии Стюарт, отдав, впрочем, предпочтение произведениям на эту тему, созданным Ф.Шиллером и Ю.Словацким.

Список использованных источников и литературы

1. Брюсов В.Я. Автобиография // Русская литература XX века (1890 – 1910) / Под ред. проф. С.А.Венгерова. – М.: Мир, 1914. – Т. 1. Переоценка всех ценностей (1890-е гг.). – С. 101 – 118.
2. Коневской И.И. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подг. текста и примечания А.В.Лаврова. – СПб.-М: ДНК; Прогресс-плеяда, 2008. – 298 с.
3. Swinburne A.-Ch. Songs before Sunrise. – L.: Chatto & Windus, 1875. – 296 p.
4. Коневской И.И. Об отпевании новой русской поэзии (Общие суждения З.Гиппиус в №17 – 18 «Мира искусства» 1900 г.) // Гиппиус З.Н. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Дмитрий Сечин, 2012. – Т. 15. Белая дьяволица: З.Н.Гиппиус в критике. Воспоминания современников. – С. 54 – 60.

5. Аврелий [Брюсов В.Я.]. [Рец.:] Н.Васильев. Тоска по вечности. Стихотворения. Казань, 1904 // Весы. – 1904. – №6. – С. 57 – 58.
6. К.-К.-К. [Брюсов В.Я.]. [Рец.:] Algernon Charles Swinburne. Works. Vol. I. Poems and Ballads. London, 1904. Chatto and Windus // Весы. – 1904. – №7. – С. 59 – 60.
7. Брюсов В.Я. Карл V. Диалог о реализме в искусстве // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Худ. лит., 1975. – Т. 6. Статьи и рецензии (1893 – 1924). Из книги «Далекие и близкие». Miscellanea. – С. 120 – 128.
8. Мандельштам О.Э. Буря и натиск // Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. – М.: Прогресс-Плеяда, 2010. – Т. 2. Проза. – С. 128 – 139.
9. Бальмонт К.Д. Из книги «Только любовь» [Старый дом: Прерывистые строки; Пленному: Два сонета. 1. «Когда бы я к тебе не приходил...», 2. «Неверный, ты наказан будешь мной...»; Различные; Ликование; Моя душа; «Мой милый! – ты сказала мне...»; Я («Я –возглас боли, я – крик тоски...»); Только миг; Болото: Прерывистые строки] // Северные цветы: Третий альманах книгоиздательства «Скорпион» / Гравюра Отто Вениуса, рамки и загл. буквы Л.С.Бакста и М.А.Волошина. – М.: Кн-во «Скорпион», 1903. – С. 57 – 64.
10. Бальмонт К.Д. Только любовь: Семицветник. – М.: Кн-во «Гриф», 1903. – 216, [2] с.
11. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Книжный клуб Книго-век, 2010. – Т. 2. Полное собрание стихов 1909 – 1914: Кн. 4 – 7. – 480 с.
12. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Книжный клуб Книго-век, 2010. – Т. 6. Край Озириса; Где мой дом? Очерки (1920-1923); Горные вершины: Сборник статей; Белые зарницы: Мысли и впечатления. – 624 с.
13. Бальмонт К.Д. Малые зерна: Мысли и ощущения // Весы. – 1907. – №3. – С. 47–56.
14. Библиотека А.А.Блока. Описание: В 3 кн. / Сост. О.В.Миллер, Н.А.Колобова, С.Я.Вовина; под ред. К.П.Лукирской. – Л.: Библиотека АН СССР, 1986. – Кн. 3. – 331 с.
15. Сирин [Герцык А.К.]. [Рец.:] Alg. Ch. Swinburne. Loves Gross – currents. Chatto & Windus. London. 1905 // Весы. – 1906. – №2. – С. 70.
16. Чуковский К.И. [Рец.:] Algernon Charles Swinburne. Selections from his Poetical Works. Chatto & Windus. Eleventh Ed. 1906 // Весы. – 1906. – №3–4. – С. 85 – 86.
17. Чуковский К.И. Джордж Уотс. Родился в 1816 г., умер 1 июля 1904 г. // Весы. – 1904. – №7. – С. 41 – 44.
18. Чуковский К.И. Пшибышевский о символе. Письмо из Одессы // Весы. – 1904. – №11. – С. 33 – 37.
19. Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Терра – Книжный клуб, 2001 – 2009. – Т. 1 – 15.
20. Чукоккала: Рукописный альманах Корнея Чуковского / Предисл. И.Л.Андроникова; сост., подг. текста и примечания Е.Ц.Чуковской. — М.: Русский путь, 2008. – 584 с.

21. Уайльд О. Ренессанс английского искусства: Лекция / Пер. К.И.Чуковского // Уайльд О. Полное собрание сочинений: В 4 т. / Под ред. К.И.Чуковского. – СПб.: Т-во А.Ф.Маркс, 1912. – Т. 4. – С. 126 – 145.
22. Шекспир В. Бесплодные усилия любви / Пер. в стихах К.И.Чуковского. – М.: изд. Всесоюзного управления по охране авторских прав, [1945]. – 59 с.
23. Чуковская Л.К. Памяти детства // Воспоминания о Корнее Чуковском / Сост. и комментарии Е.Ц.Чуковской и Е.В.Иванова. – М.: Никея, 2012. – С. 9 – 196.
24. Волошин М.А. [Рец.:] Anatole France. Les sept femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux. Anre Gide. La Porte étroite // Аполлон. – 1909. – №1. – С. 20 – 22.
25. Волошин М.А. Французская литература. <I>. Anatole France. Les sept femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux. Ed. Calmann-Lévy. Anre Gide. La Porte étroite. Roman. Ed. Mercure de France // Волошин М.А. Собрание сочинений / Под общ. ред. В.П.Купченко и А.В.Лаврова. – М.: Эллис Лак, 2007. – Т. 6. Кн. 1. Проза 1906 – 1916. Очерки, статьи, рецензии. – С. 256 – 259.
26. Волошин М.А. Письмо к А.В.Гольштейн от 27 мая 1909 г.; Письмо к С.К.Маковскому около 31 мая 1909 г. // Волошин М.А. Собрание сочинений / Под общ. ред. В.П.Купченко и А.В.Лаврова. – М.: Эллис Лак, 2010. – Т. 9. Письма 1903 – 1912. – С. 448 – 451, 454 – 455.
27. Adey M. Письмо из Лондона // Аполлон. – 1909. – №3. – Отд. II. – С. 5 – 8.
28. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений с приложениями: В 11 т. – М.: Слово/Slovo, 2003 – 2005. – Т. 1 – 11.
29. Swinburne A.-Ch. Atalanta in Calydon and Lyrical Poems / Selected, with an introd. by William Sharp. – Lpz.: Bernard Tauchnitz, 1901. – 304, 32 p.
30. Аринштейн Л.М., Гугнин А.А., Середа В.Т. Комментарии // Зарубежная поэзия в переводах Б.Л.Пастернака / Сост. Е.Б.Пастернак, Е.К.Нестерова. – М.: Радуга, 1990. – С. 587 – 640.
31. Сонет Суинбёрна в переводе Бориса Пастернака / Публикация М.А.Рашковской и Е.Б.Рашковского // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1984. – Т. 43. – №6. – С. 544 – 550.
32. Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В. Комментарии // Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений с приложениями: В 11 т. – М.: Слово/Slovo, 2004. – Т. 2. Спекторский. Стихотворения (1930 – 1959). – С. 365 – 497.
33. Пастернак Б.Л. Начало пути. Письма к родителям (1907 – 1920) / Публ. и комм. Е.В.Пастернак и Е.Б.Пастернака // <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/5/past.html>
34. О'Нейль Е. Мария Стюарт, королева Шотландская / Пер. с англ. Р.Руфиновой (Тютрюмовой). – М.: Польза; В.Антик и К°, 1914. – 106 с.
35. Пастернак Е.Б. Послесловие // Пастернак Б.Л. Собрание переводов: В 5 т. – М.: Терра-Книжный клуб, 2004. – Т. 5. Юлиуш Словацкий. Мария Стюарт; Поэзия / Сост. Е.Б.Пастернак. – С. 75 – 78.
36. Пастернак Б.Л. Несколько положений // Современник. – 1922. – №1. – С. 5 – 7.

37. Брюсов В.Я. [Рец.:] И.А.Аксенов. Елизаветинцы. Вып. 1. М., 1916 // Русские ведомости. – 1916. – 12 окт. (№235). – С. 5.
38. В.Б. <Брюсов В.Я.>. [Рец.:] И.А.Аксенов. Елизаветинцы. Вып. 1. М., 1916 // Известия Московского литературно-художественного кружка. – 1916. – Вып. 16 (дек.). – С. 38.
39. Суинберн А.-Ч. «Молю, успеите внять стихам моим...» / Swinburne A.-Ch. «Heed well this rhyme before your pleasure tire...»: [На рус. и англ. яз.] / Сост. И.Г.Ирской и Ю.Г.Фридштейна. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – 144 с.
40. Аксенов И.А. Из творческого наследия: В 2 т. / Сост., вступ. ст. и комм. Н.А.Даскиной. – М.: РА, 2008. – Т. 1 – 2.
41. Аксенов И.А. Драматические хроники Шекспира // Аксенов И.А. Шекспир: Статьи. – М.: Худ. лит., 1937. – Ч. 1. – С. 316 – 359.
42. Антология новой английской поэзии / Вступ. ст. и комм. М.Н.Гутнера. – Л.: Худ. лит., 1937. – 454 с.
43. Суинбёрн А. Сад Прозерпины / Пер. В.В.Рогова // Строфы века – 2: Антология мировой поэзии в русских переводах XX века / Сост. Е.В.Витковский. – М.: Полифакт, 1998. – С. 669 – 670.
44. Баевский В.С., Пастернак Е.В. Примечания // Пастернак Б.Л. Полное собрание стихотворений и поэм / Вступ. ст. В.Н.Альфонсова; сост., подг. текста и примечания В.С.Баевского и Е.В.Пастернак. – СПб.: Академический проект, 2003. – С. 667 – 763.

ПУБЛИКАЦИИ

ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЛЬФРЕДА ТЕННИСОНА НА РУССКИЙ ЯЗЫК (XIX – НАЧАЛО XX В.): ДОПОЛНЕНИЯ К КНИГЕ В.К.ЧЕРНИНА «АЛЬФРЕД ТЕННИСОН И РОССИЯ: ИЗ ИСТОРИИ МЕЖДУНАРОДНЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ» (М.: ФЛИНТА: НАУКА, 2009)

*Вступительная заметка и публикация Д.Н.Жаткина и В.К.Чернина,
комментарии к переводу стихотворения А.Теннисона «Гусь» О.С.Милотаевой*

В 2009 г. в издательстве «Флинта» была опубликована монография В.К.Чернина «Альфред Теннисон и Россия: из истории международных литературных связей», в приложении к которой были помещены тексты переводов произведений Альфреда Теннисона на русский язык, выполненных в XIX – начале XX в.

Перечислим произведения, включенные в подборку, в том порядке, в каком они в ней размещены, указав имена переводчиков:

М.Л.Михайлов. Годива.

Д.Д.Минаев. Годива.

Д.Н.Садовников. Нищая и король. Лорд Борлей.

Д.Е.Мин. Леди Клара Вир-де-Вир. Покинутый дом. Рыцарь Галаад. Свобода.

Е.Е. Умиравший лебедь.

А.Н.Плещеев. Погребальная песня. Лэди Клара Вер-де-Вер. Королева мая. «Меня ты любил как сестру...». Дора.

Д.Л.Михаловский. Завещание («Не подходи к могиле ты моей...»). In Memoriam («Когда постель мою луна...»). In Memoriam («Я не завижду рабам...»).

В.С.Лихачев. «Умер я – не ходи на могилу ко мне...». «Принесли его, копьями на- смерть пронзенного...».

А.Гангелин. Прощание.

В.Г.Дружинин. Надгробная песнь.

М.Анненкова. «Вижу ль на небе полосу зари золотую...».

Л.Н.Трефелев. Две сестры.

П.Н. «Бейся, о море! сурово...».

Н. С-ков. Песня поэта.

В.С.Соловьев. «Когда, весь черный и немой...».

О.Кавелина. «Зорька ль на небе пылает...».

М. «Где ты, нежная подруга...».

Ф.Ф.Тютчев. Мать.

М.Н.Шелгунов. Локсли.

К.А. «Глубок покров седых снегов...».

Ч. «Когда над каменной могильною плитою...».

И.Погорелин. Умиравший лебедь.

Ф.А.Червинский. «Ночь ли, горящая ризою звездной...». «Мрачный дом... О, как часто, смущеньем томим...».

Вас.Смирнов. Дора.

А.А.Милорадович. Орел. Сер Галаад.

К.Д.Бальмонт. Кракен. Странствия Мальдуна. Слезы. Волшебница Шалот. Вкушающие лотос. Улисс.

О.Н.Чюмина. У моря (ранняя редакция). У моря (поздняя редакция). Прощание. Две сестры. Лэди Клэра Вер-де-Вер. Замок Локсли. Поэт («Поэт в стране иной и под звездой великой...»). Просьба («Когда засну под сенью гробовою...»). «Чем сильнее бушуют грозы...». Владелица Шэллота. Мариана (I. В старом доме. II. На юге). Идуэрд Грэй. «Кто спит в земле – тому пою...». Мать преступника. Два голоса. «Забвенья! Сна! Бесчувствия нирваны!..». In Memoriam (1. «Мне кажется почти грехом...»; 2. «Со мною будь в часы тоски...»; 3. «Всегда ль мы искренно желаем...»). «С дней первых юности, когда на крыльях грезы...». «Бывают дни, когда, расправив крылья...». «За беседою шумно-веселой...». «Первых дней воспоминанья...». «Я на встречу иду к беспощадной судьбе...». Умиравший лебедь. Из осенних мелодий («Сегодня, после дней холодных и ненастных...»). Песнь поэта. Памяти бедняка. В канун Рождества (Пролог; Смерть короля Артура (Из преданий о рыцарях Круглого Стола); Эпилог).

И.А.Бунин. Годива.

В подборку не было включено стихотворение Д.Д.Минаева «Древнее предание (Из Теннисона)» («На пышном ложе умирает король Эдвард...»), впервые опубликованное в 1868 г. (см.: Дело. – 1868. – №12. – С. 193), поскольку в процессе исследования В.К.Черным было установлено, что оно представляет собой перевод произведения американского литератора и государственного деятеля Джона Милтона Хэя «The Enchanted Shirt» («Волшебная рубашка»).

Также в подборку не вошли подробно проанализированные в монографии переводы и интерпретации значительных по объему произведений Альфреда Теннисона:

Теннисон А. Энох Арден / Анонимный прозаич. перевод // Эпоха. – 1886. – №2. – С. 20 – 36.

Барыкова А.П. Спасенный: Повесть в стихах (Из Теннисона). – М.: тип. И.Д.Сытина и К°, 1888. – 54 с. (переизд. отдельной книгой в 1891, 1893, 1894, 1895, 1897, 1901, 1904, 1906, 1911 гг. и в составе сборника для юношества «Спасенный и другие рассказы. Сборник для юношества, составленный из произведений лучших европейских писателей: Виктора Гюго, Чарльза Диккенса, А.Теннисона, Эркмана-Шатриана и др.» в 1899, 1907, 1911 гг.).

Теннисон А. Кубок: Трагедия в 2-х действиях и 4-х картинах / Пер. Н.Мирович // Театрал. – 1895. – Т. 9. – №47. – Кн. 3. – С. 1 – 40.

Теннисон А. Магдалина (Mood): Поэма / Пер. А.М.Федорова. – М.: тип. Д.В.Байкова, 1895. – XXVI, 64 с.

Теннисон А. Королевские идиллии / Пер. О.Н.Чюминой. – Ч. 1. О короле Артуре. – СПб.: книгоиздательство А.А.Каспари, 1903. – С. I – VIII, 1 – 64 (Приложение «Родины». – 1903. – Кн. 11).

Теннисон А. Королевские идиллии / Пер. О.Н.Чюминой. – Ч. 2. Рыцари Круглого Стола. – СПб.: книгоиздательство А.А.Каспари, 1904. – С. I – IV, 65 – 128 (Приложение «Родины». – 1904. – Кн. 22).

Буренин В.П. Песнь любви и смерти: Сказка-драма в 4-х действиях. Сюжет взят из поэмы Альфреда Теннисона «Elaine». – СПб.: тип. А.С.Суворина, 1909. – 67 с.

За годы, прошедшие после выхода книги, нами было выявлено еще 7 переводов произведений Альфреда Теннисона, не ставших предметом рассмотрения в монографии и не опубликованных в приложении к ней. Причем среди выявленных как переводы, принадлежащие перу тех, кто неоднократно обращался к поэзии А.Теннисона (Д.Е.Мин, О.Н.Чюмина), так и единичные факты обращения к теннисоновскому наследию со стороны Л.М.Уманца, Н.М.Минского. Значительным событием стала публикация полного текста дневника К.И.Чуковского (сначала в пятнадцатитомном «Собрании сочинений» писателя

в 2006 – 2007 гг., а затем и отдельным комментированным изданием в 2012 г.), позволившая узнать о переводе из Теннисона, выполненном Корнеем Ивановичем 4 июня 1906 г.

Ниже нами воспроизводятся все семь указанных переводов, публикация которых, на наш взгляд, позволит не только дополнить картину переводческого восприятия Теннисона в России XIX – начала XX в., но и в дальнейшем уточнить отдельные наблюдения, высказанные в книге «Альфред Теннисон и Россия: из истории международных литературных связей». Сведения о месте первой публикации приводятся нами под каждым из публикуемых текстов.

Из Теннисона

Когда умру, не плачь ты надо мною,
Свою тоску, мой друг, от света скрой, –
И моего холодного покоя
Не нарушай горячею слезой!
Пусть надо мной бушует ветер, воя,
И вихрь шумит засохшею листвою, –
Он не смутит могильный мой покой,
Он не смутит молчанье гробовое, –
Но пусть души твоей не возмутит
Унылый вид моих могильных плит.

Забуду я в объятьях жизни новой
Все то, что здесь любил я всей душой,
Все, чем меня здесь мучил рок суровый,
Да и тебя забуду я, друг мой!..
Но если ты с своей тоской унылой
Придешь туда, где я похоронен, –
Услышу я твой горький, скорбный стон,
И, пробудясь в объятиях могилы, –
В тот миг пойму сильнее и живей,
Что разлучен я с милою моею!..

Пер. Л.И.Уманца

Публ.: Уманец Л.И. Из Теннисона («Когда умру, не плачь ты надо мною...») // Россия. – 1884. – 22 янв. (№4).

Из Теннисона

Если солнце с лазурной своей высоты
Золотыми сияет лучами, –
Поцелуям его раскрывая листы,
На полях и лугах раскрывают цветы
Молодыми весенними днями.

Но придут за весною осенние дни.
И везде, по лугам и полянам,
Не пригретые солнцем, завянут они,
Как во тьме угасают созвездий огни,
Непроглядным одеты туманом.

Так и речи твои чудным веют теплом
И от них я душой оживаю,
Но смолкают они – и темнеет кругом,
И, как эти цветы под осенним дождем,
Я в бессильной тоске умираю...

Пер. О.Н. Чюминой

Публ.: Чюмина О.Н. Из Теннисона («Если солнце с лазурной своей высоты...») // Росинки с цветов всемирной поэзии / Под ред. В.А.Мазуркевича. – СПб.: изд. журнала «Стрекоза», 1897. – С. 37.

Осенняя элегия Из Теннисона

Звезда моя склоняется к закату,
И слез туман мне застилает путь...
Как вынесший тяжелую утрату,
В грядущее боюсь я заглянуть.

* *

*

Темно кругом, и на борьбу с судьбою
Нет прежних сил, нет силы верить вновь,
Как верилось когда-то всей душою –
В друзей, и в жизнь, и в славу, и в любовь.

* *

*

Винить друзей не стану за измену,
Мы разошлись, но по моей вине:
Сочувствие друзей имело цену,
Пока его не нужно было мне.

* *

*

Но в горькие часы отчаянья и муки,
Они, увы, мне стали далеки,
И холодно их дружеские руки
Тогда моей коснулись руки.

* *

*

Мне думалось: несокрушима сила,
Что будет мне защитой от стрел,
Но жизнь меня сурово победила,
Как всех, кто с ней померяться хотел.

* *
*

Мне грезилося, что силой песен дивных
Прославлюсь я в грядущие года,
Но дни текут, – от этих грез наивных
Давно в душе нет больше и следа.

* *
*

Искусства мир обетованным краем
Казался мне, но скромный мой венок,
Венок певца, что был неувядаем
В моих мечтах – как скоро он поблек!

* *
*

Любовь, любовь! Как смерть неотразима,
Она пришла, и в роковой борьбе
Сломила все вокруг неумолимо,
Все победив и подчинив себе.

* *
*

Она прошла губительной грозою,
Как ураган проносится меж нив,
Губя леса с их юною листвою
И до земли колосья наклонив...

* *
*

Она прошла, и с нею гаснут силы
В измученной отчаяньем груди.
Куда идти? В минувшем – мрак могилы,
И тот же мрак могильный – впереди!

Пер. О.Н. Чюминой

Публ.: Чюмина О.Н. Осенняя элегия. Из Теннисона («Звезда моя склоняется к закату ...») // Росинки с цветов всемирной поэзии / Под ред. В.А.Мазуркевича. – СПб.: изд. журнала «Стрекоза», 1897. – С. 265 – 267.

**Весеннею порою
(Из «Идиллий» Теннисона)**

Подобно девственным сердцам,
Где смех и слезы – пополам,

Весна-краса явилась к нам
В потоке шумных ливней.
И влага капель дождевых
Игрой алмазов огневых
В лучах сверкала золотых,
И трель малиновок лесных
Звучала все призывней.

* *

*

Светлей казались небеса,
Везде кудравились леса,
Звенели пташек голоса,
Благоухали травы;
В разлив весенний глубока –
Неслася мимо островка
Бурливо мутная река,
И плыли в небе облака
Над сумраком дубравы.

* *

*

С зарей весны, когда цветет,
Благоухает и поет
Весь Божий мир – у славных вод
С Гвиневрой ехал Ланселот,
С прекрасною царицей.
В наряд богатый убрана,
И величава и стройна,
Казалась схожею она
С весною чаровницей!

* *

*

Восток в сиянии тонул,
Кругом стоял весенний гул,
И королевы белый мул
То шел спокойным шагом.
То вдруг она во весь опор
Вмиг выносилась на простор
И вспыхивал отвагой взор...
Она быстрее, чем фея гор –
Неслася по оврагам.

* *

*

И ветер неся вслед за ней,
Вилась волна ее кудрей;
При свете солнечных лучей

Она была в красе своей
Вся блеск и обаянье.
И каждый мальчик и старик,
Будь он ничтожен и велик,
Увидев этот чудный лик,
Купил бы жизнью краткий миг
Лобзанья!

Пер. О.Н. Чюминой

Публ.: Чюмина О.Н. Весеннею порою (Из «Идиллий» Теннисона) // Петербургская жизнь. – 1897. – 1 июня (№239). – С. 2007.

**Памяти друга
(Из Теннисона)**

Когда на ложе сна ко мне луна заглянет,
Я знаю: там, за ширью вод,
Где ты почил от всех невзгод,
Еще горит закат и кладбище румянит.

Средь церкви мраморный блесит твой мавзолей,
А с высоты, где тьма нависла,
Скользит серебристый луч вдоль надписи твоей,
Читая письма и числа.

Но луч таинственный померк. Меж тем луна
От ложа моего печальный взор отводит,
Тяжелых век моих коснулся отдых сна.
Я сплю, пока во тьме чуть серый луч забродит.

Тогда я знаю: там прозрачный полог свой
Уже вдоль берегов простер туман полночный,
Я вижу темный храм, я вижу мрамор твой,
Он чуть белеется, он ждет зари восточной.

Пер. Н.М. Минского

Публ.: Минский Н.М. Памяти друга (Из Теннисона) // Мир божий. – 1897. – №4. – С. 235.

**Гусь
(Из Теннисона)**

Бедна была старуха Грей,
Чуть рубищем прикрыта.
Раз стал прохожий у дверей,
А ветер дул сердито.

Прохожий гуся нес в руке,
Плел рифмы балагурия.
«Вот гусь тебе! Пригрей в избе!»
А на дворе-то буря!

Старуха Грей, за лапу взяв,
Тащит гуська, вдруг – что такое?
Роняет гусь, заготовав,
Яйцо ей золотое.

Грей, бросив птицу, клад схватя,
Бежит казать соседкам,
Смеется, плачет, как дитя,
При диве столько редком.

И сладко ест, и мягко спит,
И разжилась старуха,
И с ней пастор уж говорит
Не так, как прежде, сухо.

Живет без горя, без забот,
Всяк угодить ей хочет;
Но, ах, чем больше гусь несет,
Тем больше он гогочет.

Гогочет днем, гогочет ночь,
Не даст соснуть старушке,
И вот она все мечет прочь –
Стаканы, чашки, кружки.

«Ах, гусь проклятый! Ах, злодей!
Я справиться сумею!
Поймать его! Поймать скорей!
Свернуть сейчас же шею».

Тут пес завыл, мяукнул кот;
Все ловят гуся с громом;
Взад и вперед летает тот,
И стал весь дом Содомом.

Все бегают; все сбились с ног:
Джон с Мери, Гэферт с Китей.
Вдруг стал прохожий на порог,
И ветер подул сердитый.

Схватил в охапку он свой дар,
Ворча и брови хмуря:
«Сиди ж ты здесь в мороз и жар!»
А на дворе-то буря...

И ветер в парке вдруг завыл
И вырвал с корнем дубы;
Ворвался в дом, все кверху дном
Перевернул, сшиб трубы.

Все стекла вон, задул огонь,
Час от часу крепчая,
Рвет с бабы шаль, мчит чепчик вдаль
И крышу снял с сарая.

И вот, пока он бушевал
В гостиной и прихожей,
Кричит старуха: «Черт бы взял
Тебя с гуськом, прохожий!»

Пер. Д.Е. Мина

Публ.: Мин Д.Е. Гусь (Из Теннисона) // Новое время. – 1898. – 23 дек. [4 января 1899] (№8199). – С. 6. Публикация сопровождалась редакционным примечанием: «Это стихотворение – перевод известного поэта Д. Мина, еще не было напечатано».

Мин Д.Е. Гусь (Из Теннисона) Комментарии

Стихотворение «The Goose», написанное в период агитации за билль о реформе парламентского представительства в Англии, представляет из себя политическую аллегория, демонстрирующую всю иллюзорность преимуществ, навязываемых радикалами бедному трудящемуся классу. Нищая женщина является типичным представителем этих слоев населения, незнакомец символизирует радикалов, гусь – их программу, золотые яйца – свободную торговлю и тому подобные новшества. За пропагандируемые радикалами популистские меры со временем пришлось бы заплатить высокую цену, поскольку следствием победы радикализма неизбежно становилась социальная анархия, – об этом в аллегорической форме говорится в стихотворении, где один за другим возникают образы создающего суматоху гуся, бури, урагана.

В своем переводе Мин дал имя *Грей* безымянной героине теннисоновского произведения, причем «тощая и бедная женщина» в лохмотьях («I knew an old wife lean and poor, / Her rags scarce held together» [Я знал одну тощую и бедную женщину, / Ее лохмотья едва держались]) предстала в его восприятии бедной старухой, прикрытой рубищем («Бедна была старуха Грей, / Чуть рубищем прикрыта»). С самого начала русской интерпретации уже ощутимо недостаточное внимание к теннисоновским повторам: так, повтор третьего и четвертого стихов в первой и десятой строфах, дословный у Теннисона («There strode a stranger to the door, / And it was windy weather» [Подошел незнакомец к двери, / А на улице был ветер]), оказывается вариантным у Мина («Раз стал прохожий у дверей, / А ветер дул сердито / <...> / Вдруг стал прохожий на порог, / И ветер подул сердитый»); напротив, повтор четвертого

стиха во второй и одиннадцатой строках точен, не соответствует значимому для автора варьированию, ср.: «“Here, take the goose, and keep you warm, / It is a stormy season” / <...> / “So keep you cold, or keep you warm, / It is a stormy morning”» [“Вот, возьми гуся, и живи в тепле, / *Время года* предвещает бурю” / <...> / “Живи в холоде, или живи в тепле, / *Утро* предвещает бурю”] – «“Вот гусь тебе! Пригрей в избе!” / *А на дворе то буря!* / <...> / “Сиди ж ты здесь в мороз и жар!” / *А на дворе то буря...*». Видимо, не до конца сознавая политическую аллгорию Теннисона, Мин опускает кажущуюся ему незначимой деталь – восприятие принесенного незнакомцем гуся как пустяка, несложного дела: «She caught the white goose by the leg, / A goose – ’twas no great matter» [Она схватила белого гуся за лапу, / Гусь – это был *пустяк*] – «Старуха Грей, за лапу взяв, / Тащит гуська <...>».

Проникнутый едкой сатирой эпизод обретения бедной женщиной неожиданного богатства в виде золотого яйца усилен у Теннисона анафорой, подчеркивавшей стремительность дальнейших событий: «She dropped the goose, and caught the pelf, / And ran to tell her neighbours; / And bless’d herself, and cursed herself, / And rested from her labours» [Она бросила гуся, она схватила презренный металл, / И побежала рассказать соседям; / И благословляла себя, и проклинала себя, / И отдохнула от своих трудов]. Лексема «pelf», помимо значений «богатство», «деньги», также имеет коннотацию «презренный металл», заранее подразумевающую сомнительность благополучия от такого богатства, что не отражено русским переводчиком, использовавшим лексему «клад»: «Грей, бросив птицу, *клад* схватя, / Бежит казать соседкам, / *Смеется, плачет, как дитя*, / При диве столько редком». Вместе с тем Мин придал большую реальность описанию, использовав настоящее время вместо прошедшего, привнес в текст оригинальное сравнение («смеется, плачет, как дитя»), вложил иной смысл в последний стих, отметив, что обретенное героиней яйцо было «редким дивом». Авторская анафора была опущена Мином, который, однако, прибегнул к ней в следующей строфе, показывая, сколько благ получила старуха от содержания гуся: «И сладко ест, и мягко спит, / И разжилась старуха, / И с ней пастор уж говорит / Не так, как прежде, сухо»; в оригинале анафоры не было, однако присутствовала деталь, опущенная русским интерпретатором, – упоминание о важном церковном старосте, снимавшем шляпу перед разбогатевшей женщиной: «And feeding high, and living soft, / Grew plump and able-bodied; / Until the grave churchwarden doff’d, / The parson smirk’d and nodded» [И питаюсь превосходно, и живя спокойно, / Стала толстой и крепкой; / Важный церковный староста снимал шляпу, / Священник улыбался и кивал головой].

Описывая, как гусь, неся яйца, все больше и больше гогочет, Теннисон использовал сразу четыре глагола с близкими значениями – «clacked» («гоготал, квохтал»), «cackled» («гоготал, клохтал»), «cluttered» («создавал суматоху, шумел»), «chuckled» («гоготал, был неуклюжим»): «It clack’d and cackled louder. / It clutter’d here, it chuckled there» [Он квохтал и клохтал громче. / Он шумел здесь, он гоготал там]; Мин избежал вариативности, трижды используя (причем не в прошедшем, как в оригинале, а в настоящем времени) один и тот же глагол – «гоготать»: «<...> он *гогочет*, / *Гогочет* днем, *гогочет* ночь». Нагнетание звука [l] в сочетании с другими согласными придает теннисоновскому описанию ощущение суматохи, суеты, беспорядка: «It clutter’d [ˈklʌtəd] here, it chuckled [tʃʌkləd] there, / It stirr’d the old [ould] wife’s mettle [metl]; / She shifted in her elbow-chair [ˈelbouˈtʃɛə], / And hurl’d [hɜːld] the pan and kettle [ketl]» [Он создавал суматоху здесь, он гоготал там, / Он испытывал терпение старой женщины; / Она соскочила со своего кресла с подлокотниками / И швырнула сковороду и чайник]; Мин, сохраняя фоносемантический прием английского автора, нагнетает уже не звук [l], а звук [г], который вместе с шипящими и свистящими отчетливо передает раздражение героини от гогота гуся: «*Гогочет* днем, *гогочет* ночь, / Не даст *соснуть* старушке, / И вот она все мечет прочь – / *Стаканы, чашки, кружки*».

Кульминационный момент стихотворения, свидетельствующий о переломе в сознании женщины, решившей во что бы то ни стало избавиться от гуся, пусть даже и ценой возвращения к прежней нищей жизни, представлен у Мина эллиптическими восклицательными конструкциями («Ах, гусь проклятый! Ах, злодей! / Я справиться сумею! /

Поймать его! Поймать скорей! / Свернуть сейчас же шею»), чего нет в оригинальном тексте, где выбор героини выглядит вполне обдуманым и осознанным: «“A quinsy choke thy cursed note!” / Then wax’d her anger stronger: / “Go, take the goose, and wring her throat, / I will not bear it longer”» [“Совсем задушил твой проклятый гогот!” / Затем ее гнев стал сильнее: / “Идите, поймайте гуся и сверните ей шею, / Я не вынесу этого больше”]. Создавая впечатление суматохи, беспорядочной беготни большого количества людей, пытающихся поймать гуся, Мин дважды использовал местоимение «все», подчеркивавшее единение людей в действии, и привнес в перевод множество отсутствовавших в оригинале имен слуг, ср.: «As head and heels upon the floor / They flounder’d all together» [Как головы и ноги на полу / Они барахтались все вместе] – «Все бегают, все сбились с ног: / Джон с Мери, Геферт с Китей». Обращает на себя внимание, что Теннисон давал героям (в соответствии с духом притчево-басенной культуры) не реальные, а условные имена: «Ran Gaffer, stumbled Gammer» [Побежал Дед, споткнулась Бабка]; местоимение «все» используется им лишь однажды, причем в контексте, скорее призванном подчеркнуть ничтожность суеты, нежели единение в действии.

Аллитерация звука [l] усиливается в оригинальном тексте по мере продвижения к финалу описания, усиления ощущений безмерности хаоса, приближения вселенского конца. К тому же повтор в девятой строфе глагола прошедшего времени «flew» в сочетании с наречиями противоположного значения («flew this way» («летел сюда»), «flew that (way)» («летел туда»)) и настойчивое использование в тринадцатой строфе сочетания глагола прошедшего времени «blew» с разными послелогом («blew in» («вдуло»), «blew out» («задуло»), «blew off» («сдуло»), «blew up» («вздуло»)) создают впечатление, что все разлетается в разные стороны; кроме того, аллитерация звука [r] в двенадцатой строфе усиливает осознание напора, рева, свирепости бури. Мин также использовал антонимичные наречия в девятой строфе, однако перенес с них общий акцент в описании, использовав мифоним *Содом*: «Взад и вперед летает тот, / И стал весь дом *Содомом*»; в полной мере переводчиком сохранена аллитерация агрессивного [p] в двенадцатой строфе («И ветер в парке вдруг завыл / И вырвал с корнем дубы; / Ворвался в дом, все кверху дном / Перевернул, сшиб трубы»), тогда как вариации с глаголом «blew» утрачены полностью, – их эффект отчасти компенсирован внутренними рифмами, а также пестротой и хаотичностью деталей происходящего: «Все стекла вон, задул огонь, / Час от часу крепчая, / Рвет с бабы шаль, мчит чепчик вдаль / И крышу снял с сарая». Для политизированного повествования Теннисона важен тот факт, что происшедшее ничему не научило женщину, она готова простить незнакомца, а значит снова слушать его посулы, видя источник всех бед исключительно в гусе («Quoth she, “The devil take the goose, / And God forget the stranger!”» [Сказала она: “Черт возьми гуся, / И Бог прости незнакомца!”]); у Мина вся история невольно обращается в шутку, забаву: «Кричит старуха: “Черт бы взял / Тебя с гуськом, прохожий!”».

Как видим, при переводе теннисоновского произведения Мин полностью утратил его политическую окраску, обусловленную реалиями английской жизни, и акцентировал внимание на невозможности легкого счастья, полученного даром, без приложения каких-либо усилий. В итоге сатира над обществом, податливым на нововведения, не ценящим традиционных устоев, превратилась в иронию над особенностями человеческого сознания, над бесконечным ожиданием «манны небесной» вкупе с полным отсутствием желания приложить свои силы для достижения жизненного успеха.

Из Теннисона

Опочившего воина к ней принесли,
Но она не сказала ни слова.
И подруги ее говорили вдали,
Что могила и ей роковая готова,

Если слез ее очи обрести не могли.
И негромко они поминали его:
Почивающий воин был нежным супругом,
Был он недругом смелым и сладостным другом,
И негромко они восхваляли его,
Но она не сказала о нем ничего.
И подруга ее к мертвецу подошла
И покрыва откинула ткани.
И стальное забрало с немого чела
Пред очами ее молчаливо сняла,
Но она благодарных рыданий
В душе обрести не могла.

Ее сын улыбался видениям сна.
И малютку нежданно узрела она.
И, как вешние грозы, веселые грозы,
Набежали, нахлынули светлые слезы,
И, рыдая, пред телом упала она.

Пер. К.И. Чуковского

Публ.: Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2006. – Т. 11. Дневник. 1901 – 1921. Конспекты по философии. Корреспонденции из Лондона. – С. 127 – 128.

ДЖОН КИТС

Оттон Великий

Трагедия в пяти действиях

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Оттон Великий, *германский император.*

Лудольф, *его сын.*

Конрад, *герцог Франконский.*

Альберт, *рыцарь, любимец Оттона.*

Сигифред, *военачальник, друг Лудольфа.*

Теодор, *военачальник.*

Гонфред, *военачальник.*

Этельберт, *настоятель монастыря.*

Герса, *венгерский князь.*

Венгерский военачальник.

Врачеватель.

Паж.

Придворные, рыцари, слуги и воины.

Эрминия, племянница Оттона.

Аранта, сестра Конрада.

Знатные дамы и их слуги.

Место действия.

Замок Фридбург, его окрестности и венгерский лагерь.

Время действия.

Один день.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена I. – Покои замка Фридбург.

Входит Конрад.

Конрад. Я выбрался из подлой заварухи
И уцелел, где тысячи погибли.
За преступленья – лаврами увенчан
И титулом за ложь вознаграждён.
Итак, удача поднимает парус...
Попутного ей ветра! Я сумел
От шеи отвести топор враждебный,
И герцогский блестящий замок мой
Не потрясла венгерская петарда.

А вы, рабы, трудитесь, добывая
Мне серебро и золото, чтоб мастер
Из них мне сделал кубок драгоценный,
Который подсластит вино любое.
Но – что стою, о чём я тут болтаю?
Где, где Аранта? Новости принёс
Я для неё.

Входит Аранта.

Аранта. А, Конрад! Как дела?
Я вижу по тебе, мы побеждаем.
Ну, что Оттён? Как там Лудольф, Альбёрт?

Конрад. Забудем ссоры прежние, сестра.
Волнуюсь, как ребёнок: я хочу
Поведать о фортуне нашей доброй.

Аранта. Волнуешься? Так новости важны?

Конрад. Важны настолько, что пред тем, как я
Промолвлю слово, брошу лишь намёк
На те события, слыша о которых
Ты покраснеешь, грешная душа,
Ты принесёшь торжественную клятву...

Аранта. Ты – лицемер. Однако, знай же меру!
Какую клятву ждёшь ты от меня?

Конрад. Поверь хоть раз: всё то, что я скажу,
Не рассказы безумца и банкрота,
И в то, что я скажу тебе, Аранта,
Ты вникни проницательным умом.
Ещё совсем недавно бунтовал
Я против императора; к восстанью
Я подстрекал наследника его;
Мutil дворян, – сих птенчиков раздора,
Высиживал в гнезде своих амбиций, –
И всё же, вопреки всему, сегодня
Я – правая рука его, сегодня
Я – друг его, соратник, фаворит!

Аранта. Тобою, брат, нельзя не восхищаться,
Но – фаворит...

Конрад. Сестрица, я момент
Не упустил, когда его увидел.
Венгерцы собирались по углам,
И – грянули внезапно. Я решил,
Что верность нынче выгодна; принёс
Присягу императору; привёл
Его штандарты, красные от крови,

К победе во вчерашней страшной битве,
И гнев острейший, лезвие его,
В благоволение тотчас превратилось.

Аранта. Я рада за тебя и поздравляю.
Однако, мне-то что до этих дел?

Конрад. Они ко мне имеют отношение
Такое непосредственное, что...

Дай клятву мне, сестра!

Аранта. О чём, скажи,
О ком ведёшь ты речи?

Конрад. Об Альберте!

Аранта. Ах, об Альберте... Конрад, то письмо,
Где я о нём писала, при тебе ли?
Молю тебя, ни словом и ни делом
Альберту не вреди, – ты слышишь, Конрад!
Верни письмо, – его я уничтожу!

Конрад. Письмо погибло. Несколько минут
Я был в плену; ограбили; бумага
Попала под копыта лошадей.

Аранта. Он жив?

Конрад. Он жив! И всё-таки сначала
Дай слово мне, что мысли об Альберте
Ты выбросишь из головы, забудешь
Его настолько, что, его увидев,
Пройдёшь, не удостоив даже взглядом,
Как будто миновав пустое место.

Аранта. Нет, я верна Альберту.

Конрад. Но тогда
Корону не наденешь ты, – а, впрочем,
Ты равнодушна к ней.

Аранта. К чему ты клонишь?

Конрад. «Верна Альберту!» Что ж, иди к нему,
Иди к тому, кто так наш дом бесчестит.
За ним в походе следуй неотступно,
Чисть портупею милому, сухарь
Дели заплесневелый при осаде.
Но нет, постой: я знаю заклинанье.
Произнесу – ты вмиг преобразишься.
Внимай: желать изволил император,
Чтоб стала ты супругою Лудольфа!

Аранта. Ушам не верю... За такую новость
Тебе я благодарна бесконечно.
В раю проснулась! Прошрое, как прах,
Я отряхну, и, отряхнув, забуду,
И, позабыв, раскроюсь вся, как есть!

Хвалю тебя! Гордись, мой брат, мой Конрад:
Ты голову, Юпитеру подобно,
Разбил себе, и вот из бреши лобной
Явилась я – воистину Минерва!
Но – принц Лудольф – где он сейчас?

Конрад.

Не знаю.

Когда меня мятежные бароны
Молили испросить для них прощенье
И перед императором покорно
Склонялись на колени, принц Лудольф
Стоял поодаль – мрачно, отчуждённо,
И видел я, как царственный отец
Страдал, стремясь к душевному сближению.
Но император будет нынче утром,
И мы увидим принца.

Аранта.

Этот слух

По лагерю бродил минувшей ночью.

Конрад. Так что ж Альберт? Он мой?

Аранта.

Его – не трогай!

И за Лудольфа царственную руку
Я не хочу – не дам вредить Альберту!

Конрад. Но разве я не для тебя старался?

Аранта. Ты – для меня? Обманывай других,

Но – не меня, мой щедрый благодетель.

Ты для меня старался? Ты хотел

Меня не просто сделать королевой,

Но мною помыкать, прекрасно зная

Мои секреты, – вечно угрожая

Разоблачением.

Конрад. Ссориться не будем

Из-за мерзавца. Кстати, вот и он!

Он жив-здоров и лёгок на помине.

Торопится... Уж лучше б умер я

И проклинал его со дна могилы

Иль утонул и клял со дна морского!

Входит Альберт.

Альберт. Желать ли утра доброго, что вам
Добро сулит без лишних пожеланий?

Наш император ваши имена,

Как сладостную песню, повторяет.

Аранта. Альберт мой благородный!

Конрад (в сторону).

Благородный!

Аранта. Спасибо вам. Приветствие такое
Прекраснее любого процветанья!

Альберт. Вам, госпожа, когда б я только мог,
Я б службу сослужил не только словом.
Однако, я с приветствием чужим
Пришёл сюда: великий император
Вам шлёт кольцо, как знак своей приязни,
Одно из многих брачных украшений.
Оно прекрасней всех, что вы носили,
Прекрасней всех, что будете носить.
А вам, великий герцог...

Конрад. Мне? Что – мне?

Альберт. Вам хочется...

Конрад. Посланцем быть!

Альберт. А я

Не подхожу?

Конрад. Пойдём, сестра, отсюда!
Мне тошно от «Альбертов благородных»
(*В сторону*). И от «Арант прекраснейших» – тошнит!

Конрад и Аранта уходят.

Альберт (один). Он – вне себя. Коль больше знает он,
Чем брату знать прилично о сестре,
То ссориться мне с ним – себе дороже.
Аранта – да хранит её Господь! –
Горда, честолюбива, безрассудна,
И спорить с ней я также не намерен.
Ушла, вспорхнула... Пусть летит – всё выше,
Но чахнуть я не буду – не глупец.
А вот Лудольф достоин состраданья:
Какие б ни нашёл я оправданья
Тому, что совершил я тут оплошно, –
О зле не мысля, зло я причинил, –
Нет опиума, нет успокоенья
Для совести измученной моей!

Сцена II. – Внутренний двор замка Фридбург.

Слышится военная музыка. Крепостные ворота открываются. Входит император Оттон, его приближённые, рыцари и оруженосцы. Солдаты останавливаются в воротах. Видны развешиваемые знамёна.

Оттон. А где же благородный мой герольд?

Из замка во двор выходит Конрад, сопровождаемый двумя рыцарями и слугами. За ними следует Альберт.

Аранта знает о решении нашем?
Негоже, чтобы рваные знамёна
Её перепугали, чтобы женщин
Наш строгий, скромный быт обескуражил.
Победа!

Конрад. Господи, храни Оттона!

Оттон. Победа стоит нам волос последних,
Но лучше всех врачей от скуки лечит,
И радостнее всех зовёт на пир,
И легче всех грешки прощает наши,
К тому ж, победа – лучший винодел!

Из замка выходит Аранта. За ней – пажы, несущие шлейф, и женская свита. Аранта подходит к императору и становится на колени.

Благодаря, Аранта, добрым звёздам,
Благодаря моим солдатам стойким,
Я выиграл решительную битву
И, невредим, сейчас целую руку
И вам, хозяйка, и своей фортуне.
Моё кольцо! Губами прикоснуться
Я рад к нему, целуя ваши пальцы.
Храните же его: оно – залог
Того, что род наш царственный продлится.
Да, я был против вас и против сына,
Но я был слеп, а ныне взор мой – ясен.
Прозревшего простите, госпожа!

Аранта. Была я гневу вашему покорна,
Но вашей доброте – покорна трижды.
Снега живут под зимними ветрами,
Но умирают от приветствий солнца.
Пока вы были в гневе, я могла бы
Вам возразить, – но замерли уста
От августейшей милости внезапной.

Оттон. Надеюсь, что капризному мальчишке
Вы будете наставницею мудрой,
Дадите всё, что нянька не смогла.
Благодарю вас, дочка. Сигифред!

Альберт. Ещё он не вернулся, повелитель.

Оттон. Мой друг Араб нашёлся?

Конрад. Нет, увы.

*Обращается к одному из своих рыцарей, который,
при первых словах Конрада, выступает вперёд.*

Немедля сотню всадников пошлите,
Обшарьте все равнины и дома
И объявите: всякому, кто первым
Доставит нам известье о пропавшем,
Я шлем до края золотом наполню!

Оттон. Спасибо, добрый Конрад. После сына
Увидеть я всего сильнее желал бы
Язычника Араба с быстрым взором.
Клянусь святыми, в праздничную ночь
Здесь не зажгутся факелы, и тихо
Здесь музыка вокруг не разольётся,
О мирной жизни кротко повествуя,
И красное вино мы не пригубим,
Коль первый кубок я не подниму
За здоровье Араба!

Альберт. Славный вождь,
Не странно мне, что дух ваш покори
Чужак победоносный. Дважды в битве
Я лик его оливковый увидел.
О, как Араб рассеял вражий строй!
Такого храбреца меж христиан
Я не встречал.

Оттон. То – правда. Воин сей
Трёх Саладинов стоит. Мы на миг
Во время битвы встретились глазами,
И, мнилось, он сказал мне, торжествуя:
«Иди и отдохни, старик, – победу
Я обеспечу!»

Конрад. Жаль, что он не с нами.

Оттон. Ещё как жаль! И сына – тоже нет.
Аранта, дочь, хотя бы намекните, –
И не краснейте, я прошу заранее, –
Где мой Лудольф?

Аранта. Я не держу секретов.

Оттон. Не то, Аранта! Где он?

Аранта. Государь,
Была бы я счастливейшей из смертных,
Когда бы вас, державного отца,
Порадовала весточкой о сыне.

Оттон. Тяжёлый день! А Гонфред с Теодором
И прочие – с указами моими
Уехали?

Альберт. Уехали.

Оттон. И всё же –
Известий нет! Лудольф нас избегает?
Неужто и от вас, Аранта, будет
Он так же бегать? Право, стыд какой!

Конрад. Позвольте мне, великий государь,
Вас пригласить в свой дом. А вы дела
Тому передоверьте, чьё усердие
Уладит их за несколько часов.

Оттон. Спасибо, Конрад. Нет, я должен видеть
Лудольфа – или... Это что за шум?

Голоса. Да здравствует великий государь!

Другие голоса. Назад! Назад! Назад!

Оттон. Что там за шум?

Из глубины сцены появляется Альберт. Он торопливо направляется к Императору. За сценой слышны приветственные крики солдат.

Альберт. Там – Гёрса молодой, венгерский князь.
Он, как вожак от стада, отделён
От пленников. Он медленно идёт,
Величественный, гордый и в несчастье.
Доспех помят, но не потуплен взор.
Достойный вождь, хотел бы вечным сном
Среди своих погибших командиров
Забыться он.

Входит Герса, в цепях, сопровождаемый стражниками.

Оттон. Альберт, как хорошо
Сказал ты здесь!

Герса. Приветствий никаких
Не слышу от великого Оттона.
Ужели он меня не удостоит
И полусловом – прежде, чем велит
Меня вселить в квартиру понадёжней,
Похолодней?

Оттон. Откуда эта блажь?
Иль неудача разум помрачила?

Герса. Владыки лихорадочного мира!
Насмешники, сколь жалки, бессердечны
Вы, баловни дворцов своих надёжных,
Когда монарх, что должен попирасть
Врагов разбитых согнутые шеи,
Меня безумцем кличет оттого,

Что я не на коленях – и осанну
Ему я не пою.

Оттон. Послушай, князь,
Не славлюсь я жестокостью.

Герса. Зачем
Дразнить меня столь мирными речами?
Я не хочу быть пищею желанной
Для многих любопытствующих глаз.
Зови солдат; пускай ведут в темницу!

Оттон. И всё же ты неправ. Прошу, Аранта,
Коль хватит ваших сил, снимите цепи
С отважного солдата и вождя.

Аранта (освобождая Герсу).
Да, государь, с великою охотой!

Герса. Я покорён подобным обращением!
Оттон, Аранта, славный титул мой –
Младенец ваш, а я – ребёнок слабый:
Вы отняли меня же... у меня!

Оттон. Дай руку мне; давай запомним ныне
Минуту эту.

Герса. Ныне – и навек!
Мне стыдно за язык мой неразумный,
Но жуткий призрак мёртвых легионов
Преследует меня, – и горько мне:
Мои друзья без почестей особых
Лежат вповалку с тысячами прочих
Простых солдат в могилах неглубоких,
А мощный лагерь – вдребезги разбит!

Оттон. Довольно, храбрый Герса, ты свободен.
Вернись к остаткам войска. Их ободри
Присутствием своим, – но не вождем
Вернись к войскам, а королём законным!
Мне ведомо, что твой коварный враг
Что отнял у тебя корону в детстве,
Таракса злой, повержен и убит.

Герса. Я ухожу, Оттон великодушный.
Твои благодеянья столь весомы,
Что груз я еле поднял.

Оттон. Нет, не то!
Прошу, пойми меня, король венгерский,
Пойми – и не толкуй меня превратно:
Тебя я ради самого тебя
Ценю – и не разыгрываю пьесу,
Чтоб громкие срывать аплодисменты,
Волнуя легковых дураков

И потешая умников, – о нет,
Я знаю, ты в Совете осудил
Сию войну, а также вероломство, –
Вот почему я друг тебе.

Герса. И если
Ты станешь мне врагом, – не по моей
Вине случится это. До свиданья!

Оттон. Вернёшься ли на пир?

Герса. Приду с охотой,
С какою сын идёт на пир к отцу.

Оттон (Конраду).

Скажи своим: пусть царственным эскортом
Сопроводят в венгерский лагерь Герсу.
(*Альберту*). А ты, Альберт, последуешь за Герсой.

Герса. Будь счастлив, император!

Оттон. Возвращайся
Скорее, Герса, чтобы обсудить
Наш договор о мире и согласие.

Герса, Альберт, офицеры и солдаты эскорта – уходят.

Я мраморную выстрою колонну
Союзом нашим. Ты же, Конрад, стал
Второй несокрушимою колонной
В портале государства. Твой талант
И мощь твоя – в имперском пьедестале.
Когда б не ты, меня б сейчас по Праге
Водили б напоказ, как обезьяну,
В цепях, как Герсу, храброго венгерца.
И я б не ждал пощады ниоткуда:
Ведь если льва, поймав, бросают в клетку,
То кто ж его отпустит на свободу
По доброй воле? Конрад, кто ему
Подарит хоть минуту облегченья?
Я говорю сегодня принародно, –
Пусть слышат все! – поскольку откровенность
И честность – суть основа всякой власти,
И всякая утайка есть свидетель
Того, что страхи правят государством,
Где пустота царит под скорлупой, –
Итак, я говорю тебе: сколь многим
Обязан я тебе!

Конрад. Я только долг
Исполнил свой.

Оттон. Нет, нет, никто на свете
Не смог бы сделать более, чем ты!
(*Аранте*) Какой приём, прекрасная хозяйка!
Конрад. Какое счастье – наш державный гость!

*Оттон собирается идти в замок, но в это время входят
Этельберт и шестеро монахов.*

Этельберт. Оттон, властитель, будь благословен!

Оттон. Зачем ты задержал меня? Быть может,
Случилось что?

Этельберт. Прошу, повремени,
Чуть погоди, великий император.

Оттон. Пожалуйста, ответь без предисловий,
Чего ты хочешь?

Этельберт. Я хочу, Оттон,
Свободы для смиренных, кротких узниц,
Себя всецело посвятивших Богу,
Которых враг из келий монастырских
Забрал с собой и обратил их в рабство,
Когда он здесь владычил; до сих пор
Они рыдают в лагере венгерском
У тех, кого ты в битве победил.

Оттон. Пусть Герса их отпустит; ты истребуй
Святых сестёр, ссылаясь на меня.

Этельберт. Храни тебя Господь за эту помощь!

Оттон (Аранте). Дай руку, дочь. Ах, где мой сын?

Вот лучший

Сопутник твой!

Конрад. Эй, музыка, играй!

*Играет музыка. Этельберт вызывает руки, благословляя Оттона.
Люди, один за другим, покидают сцену.*

Сцена III. – *Сельская местность.*
Вдалеке виден замок Фридбург.

Входят Лудольф и Сигифред.

Лудольф. Теперь ты знаешь всё. Смотри ж, не выдай!

Сигифред. Дай мне привыкнуть к мысли, что Лудольф
И тот Араб – одно лицо. Отрадно,
Что нашим обеспечила победу
Могучая германская рука.

Лудольф. Но император знать о том не должен.

Сигифред. Но почему? Мой принц, для примиренья
Ты не найдёшь удачнее минуты.
Тебе о том и звёзды говорят.

Лудольф. И всё ж отец мой тайну знать не должен,
А звёзды – ненадёжны.

Сигифред. Знай Оттон,
Что сын его – тот самый мусульманин,
За коим он послал меня поспешно,
То, с клятвой олимпийской на устах,
Он ожидал бы там, на стенах замка,
Тебя сейчас, ходя нетерпеливо,
Вперяя взор в далёкое пространство:
Где сын его? Да вот же он, вернулся, –
Лудольф его, гроза мятежных венгров,
Кровавый сарацинский метеор,
Чей острый ятаган отвёл опасность
От головы Оттона – и повергнул
Оттона в изумление.

Лудольф. Помолчи;
Пусть он не у бойца прощенья просит, –
У сына! Ветеран центурион,
Чьи подвиги в походах заграничных
Осенены лесами длинных копий,
В глазах отца стоит куда как выше,
Чем я.

Сигифред. Прости, но как твой ясный ум
С гордынею ужился не пойму я.
Любить отца, но огорчать отца
Извечным непокорством? Что за яд,
Вино какое разум твой смутило?
Не хмурься, принц: я не браню тебя,
Но я скорблю с тобой.

Лудольф. Спасибо, верю.
Ушёл я не затем, чтобы отец
Был должен сыну – или чтобы сердце
Отцовское от раны излечилось,
Которую нанёс ему наследник, –
Где б ни был я, – своё я помнил детство,
Не вовсе я отца перечеркнул,
Что утешал меня в моих печалях
И весел был от радостей моих.
Из памяти такого не изгладят
И тысячи одержанных побед,
Хоть он ко мне немилостив сегодня.

Сигифред. Ты, принц, преувеличиваешь.

Лудольф.

Разве?

Не он ли, друг, со строгостью излишней
Корил меня за каждую ошибку,
Корил, свой гнев до капли изливая,
Травил меня, как Тартар – кабана,
Изгнал на край земли, и ныне цену
Не он ли, друг, назначил за меня?

Сигифред. Но даже взбунтовавшихся баронов
Он пощадил!

Лудольф. Да, он не бьёт лежачих,
Однако же, не только он один
Горячим, гордым сердцем обладает,
И я на зло ему отвечу злом,
А на любовь – любовью, и, надеюсь,
Мы будем квиты.

Сигифред. Может, ты и прав,
И всё ж таки явись к нему, покайся;
Бароны ведь – покаялись...

Лудольф. Ужели
Ты честь мою не ставишь ни во что?
Прикажешь пресмыкаться перед троном?
Прикажешь лобызать его ступени?
Прикажешь перед царственным конём
Валиться в прахе – на потеху тем,
Кого вчера лишь бил? Под крик трубы
Склониться, словно чуждый флаг заёмный,
И грязную траву лизать? Просить
Прощенья там, где всех прощают скопом,
И с мразью усмирённой дань платить,
С той мразью, что меня уговорила
Презренной смуте оказать поддержку,
Блудливой лестью победив меня?
Иной барон, послушав хор вассалов,
Подумает: «Ну чем я не король?»
Какой самообман! Не знали трусы,
Что быются в них ничтожные сердечки,
Пока угроза зеркало своё
Не показала им, – и все они
Сейчас у ног отца, как шавки, скачут,
Предав меня. Виновный меньше всех,
Сегодня я отвержен; но так будет
И завтра... Справедливо! Поделом!

Сигифред. Теперь я знаю правду. Хочешь, я
Перед твоим отцом замолвлю слово?

Лудольф. Господь с тобой, да он не станет слушать!
Он горд, упрям, несдержан и горяч.
Твоё добро тебе же выйдет боком.
Я сам его тоску развею ныне,
Явившись в замок Фридбург, где родитель
Сегодня шумно празднует победу.
Приду я гостем самым нежеланным
Поговорить с отцом, как сын, который
Вдвойне его тиранство ненавидит,
Сказать ему, что немощно тиранство,
Что отношения отца и сына
Существенней, чем шёлковые узы,
В которых львы враждебные грызутся,
Когда любовь с годами не приходит.
Там, за франконской зубчатой стеною,
Жемчужину храню я, как в шкатулке, —
Мою Аранту! Да, я буду там.

Сигифред. Не торопись, пусть гнев пройдёт отцовский,
И минет время, и настанет утро,
И он тебя простит во сне; проснувшись,
Он загрустит о том, что «с добрым утром»
Не скажет сын.

Лудольф. Да, нынче же я буду
Там, где заблещет молодая дева
Среди могучих баловней войны.
Её ты видел?

Сигифред. Но кого?

Лудольф. Аранту, —
Я говорю о ней. Она бледна,
Наверное, от бед моих, — к тому же,
Стоит отец меж прав моих и мной.

Сигифред (в сторону). А я-то чаял, страсть прошла
былая.

Лудольф. И будет ли ко мне он справедливым,
Когда он внука на руки возьмёт?
(А это, я клянусь моей любовью,
Случится очень скоро). Примиренье
Меж нами невозможно, потому что...
А это кто идёт сюда?

Сигифред. Идут
Посланцы императора. Они,
Конечно, за тобой, Лудольф, явились.

Входят Теодор и Гонфред.

Теодор. Мы целый край сегодня обыскали!
Пойдёмте же туда, где вам, как принцу,
Устроят подобающий приём.

Гонфред. Заждался вас родитель ваш державный!

Лудольф. Идите же. А я за вами – вслед.

Теодор и Гонфред уходят.

Нешуточное дело, милый друг!
Что б значило всё это? На вопрос
Ответит нам сегодня замок Фридбург.

ДЕЙСТВИЕ II

Сцена I. – Передняя замка Фридбург.

Входят Лудольф и Сигифред.

Лудольф. Итак, отныне – прочь увещеванья!
Отныне полагаюсь на судьбу,
А время, обстоятельства и место, –
Всё это для меня – туман!

Сигифред. Я всё
Сказал тебе.

Лудольф. Я подожду в передней,
Хоть, может, ожидание напрасно.
Ты видишь, я в смиренники подался:
Не буйствую, держу себя в узде.
Твои советы – доброе лекарство;
Ты вылечил меня, и вот я жду
В сей многоуважаемой передней,
Как ты учил.

Сигифред. Не обижай меня!
Я Конраду готов поцеловать
Его туфлю, – лишь ты б унижен не был
В достоинстве своём ни на иоту.
Терпи: совет распустит император,
Узнав, что ты – в передней.

Из зала собрания выходит Гонфред.

Лудольф. Как дела?

Гонфред. Наш добрый император, услышав,
Что возвратился сын его отважный,

Собрание распустил, – великий Зевс
Так тучи разгоняет. Вон – идут.

Гонфред уходит.

Из зала собрания выходят дворяне. Они проходят через сцену, кланяясь Лудольфу с подчёркнутым уважением. Лудольф, сдвинув брови, хмуро глядит на них. Появляется Конрад. Дворяне уходят.

Лудольф. Болотный дух, который пахнет смертью,
Наверное, не столь отвратен чувствам,
Сколь эти все льстецы и блюдолизы,
Что в душах убивают аппетит.

Конрад. Приветствую, Лудольф, наш скипетр
младший!

Желаю силы молодым бутонам
Короны малой; пусть благоухают
Назло зиме родительского гнева,
Раскроются пускай, и зацветут,
И станут полновесной диадемой,
Но – не сейчас; будь здоров, кто ждёт тебя,
Как влагу – обезвоженная почва.
Прожив немало, я дождался дня,
Когда опять под кровлею счастливой
Отец и сын друг друга обрели.

Лудольф. Увы, словам прекрасным не дано
Предвосхищать людские судьбы, герцог!
Всё тот же ты – и голосом, и статью.
Но вот гляжу: неужто ты – тот самый.
Кто напевал совсем иные песни
Мне несколько недель тому назад?
Как это называется, я знаю
И знаешь ты, – быть может.

Конрад. Я, как ты,
В недавнем прошлом недооценил
Природное величье государя,
Но, знай тогда, что знаю я теперь,
Я б меч себе скорей приставил к глотке,
Чем обратил бы грозное оружие
Противу императора, – и чем
Тебя я оскорбил хотя бы словом,
Тебя, который снёс такое бремя
Таких времён! – Принц, о прибытие сына
Дозволь, скажу державному отцу.

Лудольф. Скажи: ты – герцог, ты имеешь право.

Конрад уходит.

Приближен к императору, пиявка!
(Сигифреду). Пойдём. (Прислушивается).
Я слышу гром и чую бурю,
Но если хмуробровие спасает,
То я – спасён, мой добрый Сигифред.

Входят Оттон и Конрад.

Оттон. Усилия Титана – для того,
Чтоб поболтать с пигмеями? – Да это
Убьёт любые родственные чувства!
Ты сын, – иль друг, – иль брат, – не всё ль равно,
Не всё ли мне равно, когда вся власть,
Что я один в себе сосредоточил,
Унижена столь грубо! Ждать? Кому?
Мне? – Лишь одним коротким словом – смерть! –
Я укрошу строптивца! – Злые муки
Тому, кто наши мягкие улыбки
Трактует столь превратно! – Герцог Конрад,
Оставь нас. Вон отсюда, Сигифред!
И – не входить сюда под страхом смерти!

Конрад и Сигифред уходят.

Лудольф. Хоть ожидал я нечто в этом духе,
Но я скорблю безмерно, словно впрямь
На доброту рассчитывал всецело.

Оттон. На что же ты надеялся?

Лудольф. Теперь

Надежды ни на что я не питаю,
Но, изъявив сыновнее почтение,
Уйду от вас, коль буду я свободен,
Уверенный, что ваша кровь во мне
Не стала молоком.

Оттон. Куда уйдёшь ты?

Лудольф. В изгнание. Отпустите за ворота,
И я о большем вас не попрошу:
Мятежники о большем не мечтают.

Оттон. Прикажешь дать мятежнику свободу,
Чтоб он орлов и ястребов учил,
На горе мне? Ну нет, в тюрьму пожалуй
На чёрствый кус, на жалкие опивки!

Лудольф (с иронией). Да ну!

Оттон. И – на чудовищную цепь;
Тюремщика – лицом страшнее ада –
Тебе назначу; а женой...

Лудольф. Ха-ха!

Оттон. Тебе Аранта будет.

Лудольф. Злая шутка!

Оттон. Не шутка и не ложь. Когда же лгал я?

Лудольф. Я – негодяй, что грезит наяву!

Оттон. Ну всё, молчи. Дай, обниму тебя я.

Лудольф. Отец, отец, для вас и слишком грязен.

Не замарайтесь! Как же я, слепец,
Любви не видел вашей? Но – прозрел я.
Не будьте же добры ко мне, – не нужно
Наказывать меня расположеньем.

Оттон. И ты уверен в том, что оправдаться
Никак не сможешь?

Лудольф. Да, отец, уверен.

Оттон. Я удивлён.

Лудольф. Нет, нет, не оправдаюсь!

Упрямство, непокорность и кощунство –
Советники мои. Но коль они
Способны извинить, облагородить
Дела мои худые, попрошу
Я только лишь прощенья, – но не боле,
Не боле, мой отец и государь!

Оттон. Ты путаник, мой мальчик благородный.

Лудольф. Не больше вас, великий мой отец.

Оттон. Прощай! Ворота – настежь. Пусть – свободен.

Лудольф. И вы – прощайте! Этими слезами

Клянусь, я буду помнить вас – и с болью
О прошлом сожалеть.

Оттон. И я, мой сын.

Но всё ж, пока ты здесь, ответь, мой мальчик,
Ты, странствуя, здесь нынче на пути
С Арабом не встречался смуглолицым?

Лудольф. Нет, не встречался, добрый господин мой.

Оттон. Меня слепцом не числи раньше срока:

Моя любовь к тебе изголодалась
Без наших крепких, родственных объятий.
Ну, подойди ко мне; ну, ближе, ближе,
Я кое-что скажу тебе на ухо:

Ведь я тебя узнал. Ты – тот Араб!

Не отрицай. (*Обнимает Лудольфа*).

Лудольф. Счастливейший из дней!

Оттон. Мы сделаем его таким.

Лудольф.

Заклаем

Не одного тельца – десятки тысяч,
Убитых булавою смертоносной,
И запируют храбрые солдаты,
Как Нимродовы люди в Ниневии
У башен, целовавших облака!

Оттон. Ты говоришь, как Бог, податель жизни.

Лудольф. Увы, огонь в груди моей печальной
Слезой подавлен внутренней. Я рад
За вас, который крылья надо мною
Простёр победоносно, – но себя
Оплакиваю. О, моя Аранта!
Она – моя! Скажите, почему
Намерения, связанные с нею,
Вы изменили?

Оттон. Потому, что ты
Ни в чём не прекословил мне столь резко,
Как в споре, где Эрминию отверг.
Я содрогнулся, убедившись лично:
Эрминия – ничтожна; ты был прав.

Лудольф. Вы убедились?

Оттон. Да, она, дочь брата,
Сегодня стала притчей во языцех:
О ней гудит вся наша солдатня.

Лудольф. Какой позор!

Оттон. О ней – ни слова больше.
Аранта, где ты? Наш Лудольф вернулся!
Скрепим союз – настанет вечный мир!

Оттон и Лудольф уходят.

Сцена II. – Венгерский лагерь.

Вход в шатёр Герсы.

Входит Эрминия.

Эрминия. Где, где найти гонца? Кому могла бы
Письмо доверить? Хоть идти самой!
Беспомощность – ужасная! О, Конрад,
Проклятый Конрад! Подлая Аранта!
Всё стало ясно, словно Божий день.
Но как мне до Оттона докричаться?

Шум и крики в венгерском лагере.

Входит венгерский военачальник.

Военачальник. Ты слышишь эти радостные крики?
Король, – отныне Герса наш король, –
Король, но, как и прежде, твой невольник,
Вернулся к нам из плена, – и велел
Сказать тебе, что почести от знати,
И те не погасили нетерпенья,
С каким тебя он хочет видеть снова.

Эрминия (показывает рукой). Смотри туда. То не
германский воин?

Военачальник. Да, судя по обличью, он германец.
Его зовут Альберт; отважный рыцарь;
Любимец императора.

Эрминия. Хочу я
Спросить его о близких и друзьях,
Как им жилось в годину эту. Воин,
Ты Герсе передай мои приветы
И позови германца.

Военачальник. Хорошо.

Венгерский военачальник уходит.

Эрминия. Да, на Альберта можно положиться:
Он честен, благороден и открыт.
Свидетельство моё! На Этельберта,
Монаха, будь он рядом, не могла бы
Надеяться я так, как на Альберта.

Входит Альберт.

Альберт. Эрминия? Вы – пленница? А, может,
Вы здесь по доброй воле? Сожалею,
Клянусь Венерой, что не ведал раньше
О ваших злоключениях. Клянусь,
О чём бы ни просили вы, помочь вам,
Прекраснейшая...

Эрминия. Вы клянётесь, рыцарь?

Альберт. Клянусь.

Эрминия. Альберт, вас может помощь эта
В чужих глазах навеки очернить.
Все люди лживы, так или иначе,
Но вы, один из тысячи, должны
Свершить благое дело. Я доверю...

Альберт. ... Я сохраню любой секрет. Итак,
Сладчайшая...

Эрминия. Оставьте тон лукавый!

Показывает он, как далеко
Зашла моя худая слава. Рыцарь,
Поверите ли вы без доказательств
В мою безвинность?

Альберт. С радостью поверю.

Эрминия. Коль жалость вы имеете к девице,
Сочувствие к племяннице Оттона,
Которую молва мешает с грязью,
То вы, кого за смелость и за честность
Я из толпы людей обыкновенных
Веду к вершинам славы, – помогите!

Альберт. Но как же вам помочь? Клянусь штандартом
Маврикия святого, если это
Возможно, госпожа, – я помогу вам.

Эрминия. Возможно. Вот – письмо. Оно в грязи,
Но текст – в сохранности. Прочтите, рыцарь.
(*Передаёт письмо Альберту*).

Альберт (читает). «Герцогу Конраду. – Забудь об угрозах,
которых удостоил меня на прощание, а я забуду отослать императору
твои письма и бумаги, которые попали мне в руки. Его жизнь ничего
для меня не значит; его смерть не принесёт тебе ничего, кроме выго-
ды». (*Говорит про себя*). Это обо мне, – это моя жизнь – на кону!
(*Читает дальше*). «Он, ради собственного благополучия, будет мол-
чать, как могила. Эрминию я испачкала так, что ей не отмыться нико-
гда. Мы оба – вне опасности.

Аранта».

Аранта! Сатанинское отродье!
Исчадье ада! Чёрная душа!
Скажите, где нашли вы эту мерзость?

Эрминия. Вот здесь, в шатре, среди трофеев Герсы.
Пойдёмте, покажу.

*Эрминия и Альберт входят в шатёр
и тут же выходят из него.*

Альберт. Какая подлость!
Меч Конрада, и шлем его, и латы;
Письмо его... Ну погоди, мерзавец!

Эрминия. Спешите, не теряйте ни минуты!

Альберт. Такая подлость – хуже всякой пытки.

Эрминия. Скорей письмо Оттону передайте.
Скажите, что в плену и я, и все
Святые сёстры; здесь, у грубых гуннов,
Мы – жалкие рабыни. Торопитесь!

Альберт. Иду.

Эрминия. Спешите! Вы в течение часа
Увидеть императора должны.

Альберт. Клянусь, что не сомкну я глаз, пока
Не встречусь с ним.

Спешно покидает венгерский лагерь.

Герса (за сценой). Спасибо, командиры!
Спасибо за приветствия! Довольно!

Входит Герса.

Эрминия. Приветствую тебя, державный гунн!

Герса. Что это значит? Что за суматоха?

Кто, кто это как раз передо мной
Промчал, как ветер? С гостем ты была
Любезнее, чем с венграми. Ревниво
Я смерти обоих вас не предаю,
Но всё же расскажи мне, что тут было,
Весталочка!

Эрминия. Прискорбно слышать мне
От вас такие низменные речи.

Герса. Ну, это слишком! Вспомни, кто ты здесь!

Эрминия. Эрминия – вы помните, кто это?
Племянница Оттона! Это – я!
Теперь-то я могу себя назвать.

Герса. Эрминия? Я слышал это имя.
Но как же оказалась ты у нас?

Эрминия. Спросите ваших воинов.

Герса. Ах, кем бы

Ты ни была, тебя я осуждать
Не смею, потому что ты – прекрасна!

Эрминия. Неправда!

Герса. Нет, я, милая, не лгу:

Лебёдушка, спускаясь к водоёму,
Склониться не сумеет грациозней,
Чем ты; белее лебединых крыл
Душа твоя, – такой тебя я вижу.
Сегодня – первый день, как я король,
Но я ещё, короны не надев,
Готов её отдать, чтоб убедиться,
Что ты – невинна.

Эрминия. Дайте только день,
Взглянув на это бедное лицо,

Что так приятно вам, а после... После
Вы говорить и поступать вольны,
Как заблагорассудите, – но, знаю,
Что, выслушав историю мою,
Вы огорчитесь. Будьте же добры
Ко мне, свершившей множество ошибок,
Уставшей от бесчестия людей.

Герса. О, бедная!

Входит Этельберт.

Эрминия. Да, много лжи вокруг.
(*Этельберту*). Пока я всюду тщетно вас искала,
Я вашими молитвами жила.

Этельберт. Ты слишком жизнерадостна для этих
Жестоких дней. (*Герсе*). Сказала вам она,
Что ложь царит вокруг, – и это верно.
Ужели силы ни на что иное
Вам некуда девать, но лишь на то,
Чтоб притеснять голубку, – потому что
Орёл Оттон её не защитит?
Я – именем Оттона – буду сам
Её защитой. Требую свободы
И ей, и сёстрам. Но на ней – пятно!

Герса. Нет, нет, не верю! Быть того не может!

Этельберт. Её я знаю с детства; в лоне церкви
Крестил её и пестовал её,
Как зёрнышко, что прорастает в мае,
И что даёт в июне слабый колос,
И вот теперь, когда моё растение
Пошло и в рост, и в силу, – клевета
Его коснулась, – и венгерский вождь
Чудовищной истории не верит.

Герса. Не верю. (*Эрминии*). Ты свободна.
(*Обращаясь в Эрминии и Этельберту*). Путь –
во Фридбург?

Ведь вы – туда? Я буду рядом с вами.

Эрминия. Да, мы – туда.

Этельберт. Мы? Боже, ты безумна!

(*Пауза*). Нет, непохоже.

Эрминия (*Этельберту*). У меня для вас
Есть новости прекрасные.

Герса (*кричит*). Охрана,
Сопроводить их! (*Этельберту*). Вашего прошу
Благословенья. (*Эрминии*). Верь мне...

Эрминия.
Вы скоро всё поймёте.

До свиданья!

Входят венгерские военачальники.

(Этельберту). По дороге
Перескажу хорошие известья.

Этельберт. Меня ведёшь ты...

Эрминия. Только лишь к добру!

Герса. До Фридбурга проводят вас венгерцы.

Венгерские военачальники уходят.

Я стану во главе отряда. *(Эрминии).* Помни
О Герсе, что поверил всей душой
В твою невинность. Скачем в замок Фридбург!

Герса, Эрминия и Этельберт покидают сцену.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена I. – Сельская местность.

Входит Альберт.

Альберт. О, будь земля пуста, как в ту эпоху,
Когда убийца Каин мог найти
Убежище без всяких затруднений!
О, если б враг сразил меня и сбросил
В водоворот времён давно прошедших!
Всё лучше смерть, чем петли и захлёстки
Ловушек подлых. – Вот каков конец
Бурлящей жизни! С волком и с медведем
Я бился в детстве только чести ради
В дубраве, вдалеке от глаз людских.
Стонали даже сосны вековые!
Я возмужал, и меч вручили мне.
Как молодость окрепшую блазнили
Сирены–трубы! Генрих Птицелов
Шагал по Праге в золотых доспехах,
И я был с ним! Но – кто я ныне? Марса
Слуга презренный, и чужая воля
Моим копьём командует, как ветер,
Который ниву клонит, как захочет.
Но если так, – обласканный Оттоном,

Увижу, как сегодня честь моя
Мне станет обвинительницей строгой
И как признание пытке обречёт
Мою любовь к известности и честность.
Я знаю: тайны женщин раскрывать –
Великий грех! – пускай она преступна,
Меж нами сильной разницы не вижу.
Однако, императора предать –
Отдать, как мячик, душу на забаву
Исчадьям ада в их гееннский праздник!
Признаюсь – и зарежусь. Нынче? Завтра?
Подать вина!

Входит Сигифред.

Сигифред. Хорошенькое дело...

Альберт. Стой, кто идёт? Граф Сигифред? Ха-ха!

Сигифред. Ты что же, принял небо за таверну,
А бурелом – за старые портьеры
И за прислугу жалкую – меня?
Ну, ты, брат, нализался! Ты с какими
Цыганами кутил? С тебя довольно!
Отставь кувшин: ты явно перебрал.

Альберт. Гляди, как превращает оскорбленье
Людей степенных в полных дураков!

Сигифред. Скандал кабацкий?

Альберт. Здесь народ замешан
Влиятельный. Здесь отомстить непросто.

Сигифред. Но я – твой друг; мы встретимся сегодня;
Расскажешь всё; а нынче – тороплюсь.

Альберт. Куда?

Сигифред. На пир доставить нужно Герсу.
Наш император так спешит со свадьбой,
Что опасаюсь, как бы с ним удар
Не приключился. Громкий смех его
Сегодня слышен и простолюдинам,
Что, осмелев, и сами ржут до колик.
Жаль, что тебя здесь не было так долго.
Приди, и покажись, и, может статься,
Ты станешь герцогом.

Альберт. Да, может быть.
Итак, – когда?

Сигифред. О чём ты?

Альберт. Да о свадьбе,
О чём ещё?

Сигифред. Сегодня свадьба. Ах,
Забыл, что ты об этом знать не можешь:
Я сам об этом только что узнал.
Альберт. Сегодня? Ты уверен?
Сигифред. В этот миг
Пред алтарём склоняются обое.
Альберт. Чудовищно!
Сигифред. Что-что?
Альберт. Так, ничего.
Поговорим об этом чуть попозже.
Пока ж – прощай!

Альберт уходит.

Сигифред. Он не в своём уме!
Всегда такой рассудочный, и вот вам:
Ни дать, ни взять – зловещий метеор!

Сигифред уходит.

Сцена II. – Покои замка Фридбург.

Только что закончилась свадьба. На сцену выходят Оттон, Лудольф, Аранта, Конрад, вельможи, рыцари, придворные дамы, пажы и слуги. Играет музыка.

Оттон. Лудольф! Аранта! Что могу я дать
Вам более любви моей отцовской
И деревень, пожалованных в дар?
Лудольф. Я счастлив так, что большего не надо.
Аранта. Мне – тоже.
Лудольф (Аранте). Ах, десятки взоров, кои
Глядят на нас, не сдержат глаз моих,
Что так давно тебя не созерцали.,
Не сдержат восхищенья моего,
А мой язык – от фраз, что сотой доли
Моей любви не в силах передать!
Скажи хоть слово! Ты – моя!
Аранта. Молю
Вас о пощаде; я теряю силы.
Лудольф. Но если ты к утру моей не станешь,
То я умру!
Первая дама (в сторону). Околдовала принца!
Первый рыцарь (первой даме). Пускай свои откроет
вам секреты.

Вторая дама (в сторону). Оттон в восторге
от молодожёнов!

Оттон. Коль в мире есть счастливый император,
То это – я. Что значат для меня
И грады заальпийские, и устье
Дуная, и владения за Роной,
И поражение орд гиперборейских –
В сравнении со счастьем этой пары?
Всю землю разве что завоевать
И бросить им, как мячик, – пусть играют!

Аранта. Я смущена.

Лудольф. Я – голоден; я жажду
Аранту!

Оттон (Конраду). Помнишь, клялся я когда-то,
Что музыка не зазвучит, вино
Здесь не прольётся – до тех пор, пока
Мне сына, – моего Араба, – небо
Не возвратит. Империя моя
Сегодня, по сравненью с этим пиром,
Гроша не стоит.

Конрад. Здесь невдалеке
Ристалище готово для турнира.
Ну, рыцари, пожалуйста за мной.

Оттон. Что скажешь, сын?

Лудольф. Отец!

Оттон. Размяться хочешь?

Конрад. Принц, всё к услугам вашим...

Лудольф. Не хочу!

С меня – довольно!

Первая дама. Он – в безумном гневе.

Вторая дама. С чего бы это?

Лудольф. Пусть небесный хор
Сюда сойдёт и мне споёт осанну,
Себе закрою слух я! Аполлон
Пусть за моё участие в турнире
Мне посулит бессмертье, – откажусь!
Свидетели мои – земля, и замок,
И зал вот этот, и Аранта.

Оттон. Жаль!

(Конраду). Ещё минута, и поверю, герцог,
В любовь от чародейства, о которой
Толкуют нам старинные романы.
Но я разрушу чары. Эй, Лудольф!

Конрад. Он вас не слышит.

Лудольф. Вы меня позвали?

Нет, нет и нет. Прошу меня простить.
Ещё я не совсем пришёл в себя
От ваших милостей... Но чу! Сигнал?

Вдалеке играют трубы.

Конрад. Да, принц.

Этельберт (за сценой). Пустите нас! Прочь! Прочь с
дороги!

Первый голос (за сценой). Аббата не пускать!

Второй голос (за сценой). Не пропущу!

Первый голос (за сценой). Святой отец, послушайте,
напрасно...

Этельберт (за сценой). Оттон!

Оттон. Эй, кто там?

Этельберт. Это – Этельберт!

Оттон. Пускай войдёт.

Входит Этельберт, ведя за собой Эрминию.

Проклятый поп, зачем

Ты оскверняешь праздник наш священный?

Ты что же, старый, плахи не боишься?

Лудольф. Наверно, не боится. Чудеса!

Конрад. Прочь!

Этельберт. Герцог, замолчи!

Эрминия. Подвёл, увы,

Меня Альберт: глядите, как сурово

Взирает на меня Оттон.

Этельберт. Альберт,

Конечно, опоздал. Печально!

Конрад. Прочь,

Поганый поп!

Этельберт. Вновь голос подал, герцог?

(Оттону). Дай слово молвить, мудрый император!

(Конраду). А ты – иди к сестре и думай, думай,

Как головы спасти вам: мир вот-вот

Увидит казнь двух мерзостных чудовищ!

Лудольф (Конраду). О чём он?

Конрад. Принц, ума не приложу!

Этельберт (Конраду). А ты бы у сестры спросил: она
Разгадывать загадки мастерица.

Аранта падает в обморок.

Конрад. Ах, варвар, замолчи!
Лудольф. Заткните глотку
Злодею! Боже, бедная жена!

Слуги уносят Аранту.

Эрминия. Ах!

Этельберт. Что? Жена?

Лудольф. Да. Что тебя задело?

Этельберт. Жена! Так скоро!

Лудольф. Да, жена, подлец!

Как смеешь ты буравить исподлобья
Бесстыжими глазищами своими
Меня, Лудольфа, принца, – отравлять
Мне радости позорным непотребством
В день свадьбы? – Да, жена! Но почему ты,
Услышав это слово, содрогнулся,
Как будто здесь призвали сатану,
Чтоб он обрушил молнии и громы
На всё земное? Может, чувство страха
Твоей презренной плоти неизвестно?
Поберегись! Лишь головой кивну,
И будет враз под корень укорочен
Язык поганый твой!

Этельберт. Мне жаль тебя,
Обманутого! (*Оттону*). Я пришёл сюда
За справедливостью.

Лудольф. Её сполна
Получишь ты, когда протянешь руки
Из жаркого костра! Когда в тебе
Останется хоть что-нибудь живое,
Я псам его швырну на растерзанье!
Когда бы эти дьяволы чётки
Живыми были, каждый Божий день
Я б сокрушал их молотом Вулкана!

Оттон. Остынь-ка; в этом деле власть твоя
Мою опередила – и намного.
Послушаем, что скажет Этельберт,
Поступок свой оправдывая.

Лудольф. Ладно,
Молчу.

Оттон (Конраду). Пусть, герцог, лишние уйдут.

Рыцари, вельможи, придворные дамы, пажы и слуги выходят.

Лишь только беспристрастный судия
Проникнет в эту тайну; судиёю
Я буду сам.

Лудольф. Отец мой, почему
Вы потакать решили Этельберту?

Оттон. Старик шуметь не стал бы беспричинно.
Такой не назовёт себя послом,
Законных полномочий не имея.

Лудольф. Тогда я гнев заковываю в цепи.

Оттон. Ты встанешь здесь, аббат, а вы садитесь,
Эрминия. Мы слушаем. Однако,
Предупреждаем: ежели причина
Бесчинства безобразного такого
Окажется пустячной, наказание
Вас ждёт суровое.

Этельберт. Взгляни, Оттон,
На девушку невинную! Ужели
И жизнь её, и честь – слова пустые,
И слёзы тож не значат ничего?
И сердце девы, что тревожно бьётся,
Ужель оно ничтожно, император?
Ужель она, племянница твоя,
Простейший из цветков большого мира,
Прекраснейшая лилия, Оттон,
Покрытая росой благочестья,
Ужель она в глазах твоих – ничто?

Оттон. Чего ты хочешь?

Лудольф. Да, куда он клонит?

Конрад. Бессмыслица!

Этельберт. Ты слышал, император,
Наветы ядовитые и слухи,
Что ползают повсюду, очерняя
Безгрешное, невинное созданье,
Эрминию, племянницу твою.
И я ей привёл – привёл внезапно,
Привёл сюда затем, что я сейчас
Держу в руках те плевелы, что гнусно
Её прекрасный стебель оплетают,
Привёл – и жду лишь твоего приказа,
Чтоб вырвать с корнем гадкое отродье,
Чтоб мир узнал: Эрминия чиста!
Слушок, что посетитель полуночный
Залез в окно, от коего рукой
Подать до спальни девушки, – с презреньем
Я отвергаю, возлагая бремя

Ужасной лжи на ту, что, от позора
 Себя спасая, деве под окно
 Сумела хитроумно перевесить
 Верёвочную лестницу.
Лудольф. Ужасно!
Оттон. Что было дальше?
Этельберт. Рану я нанёс
 Одну, – сейчас последует другая,
 Куда опасней. Знатная особа
 Сегодня вышла замуж.
Лудольф. И прекрасно!
Этельберт. Ох, принц, не торопись... Но почему
 Я медлю всё, имён не называю
 Тех двух гадюк, что отравили жизнь
 Безвинной деве?
Оттон. Назови их, старче.
Этельберт. Чуть подожди.
(Задумчиво, про себя). Не может быть... Сегодня
 Ты получил письмо, что не успел ты
 Ещё прочесть?
Оттон. В нём что – ключи от тайны?
Конрад. Ну, назови злодеев!
Этельберт. Грешник наглый,
 Ты этого желаешь в самом деле?
Лудольф. Поп, не тяни!
Оттон. Скажи, аббат, иначе...
Этельберт. Пускай падёт на голову мою
 Позор людей, хулящих эту деву.
Лудольф. Поп, назови преступников!
Этельберт. Аранта
 И брат её.
Конрад. Забавно!
Лудольф. Из окна
 Смутьянов сбросить вниз на мостовую!
Оттон. Что ж, поступай, как знаешь.
Лудольф. Милосердые
 Аранты кроткой – мой жестокий гнев
 Здесь превзошло бы, будь она меж нами.
 Проклятый поп, какой же быстрой смерти
 Тебя предаю я? Девушку – не трону.
Этельберт (Оттону). Великий император, погоди!
 Ты сам страдал и столько в жизни вынес,
 Что житниц благородного ума
 Одним дурным зерном не переполнить.
 И потому взываю нынче я

К тебе, не к принцу. Сердце молодое –
Широкий мир, где тысячи надежд
С унылой кровью спор ведут великий,
Ей добавляя свежести пурпурной.
Но нет надежд в крови у старика,
Зато она полна воспоминаний –
Приятных, облегчающих тяжёлый,
Неровный пульс. Взвесь то, что я сказал,
Взвесь, точно скряга звонкую монету,
И повели, во имя милосердья,
Чтобы сюда доставлен был Альберт.
Тогда ты всё поймёшь. Вина Аранты
Предстанет всем, просвечена до дна.
Оттон. Альберта позовите.

Один из придворных выходит.

Лудольф. Чушь какая!
Напраслина какая! Нет сомненья,
Наветы – сплетни – обратятся в прах!
Оттон. Сокрой свой страх; волненьем неприкрытым
Ты сам себе вредишь.

Лудольф (Этельберту). Сейчас, когда
Почти я встал ногой тебе на шею,
Ты всё-таки меня приводишь в ярость.
Зачем, болван, с таким тупым упрямством
Ты вызов невозможному бросаешь?
Фанатик! Негодяй умалишённый!
Как призрак, ты преследуешь меня
Загадками своими, шут проклятый!
Они мне разум раздирают в клочья!
Осмелюсь ли пройти перед тобою?
Клянусь душой, я сам теперь не знаю,
Смеяться ль мне иль клясть свою судьбу!

*Входит Альберт,
сопровождаемый придворным.*

Сей старый призрак истины взыскует.
Скажи всю правду, – всю, какую знаешь!
Оттон. Альберт, ответствуй нам, как человек,
Чьё слово здесь нам золота дороже.
Споспешествуя, дай утихомирить
Нам эту бурю краткую. Скажи,
Ты можешь ли свидетельствовать против

Аранты, нашей дочери любезной?

Альберт. Мой господин, я удивлён. Возможно ль
Свидетельствовать противу того,
Кто безупречен?

Оттон встаёт.

Эрминия. О, злодейство!

Этельберт. Это

Большая ложь, обманутый монарх!

Оттон. Молчи, смутьян!

Конрад. Какое оскорбление!

Эрминия. Я как во сне.

Лудольф. А мы – а мы очнулись

От глупых снов, покрывших мне чело

Испариною гневной. Не достойно ль

Мне, льву, сражаться с глупым комаром?

Пусть уходят. (*Эрминии*). Вот о вас всегда я

Скорбел... А, впрочем, кто здесь не скорбел?

Но вы хотите плотно занавесить

Хулой и злобой робкую луну,

Меж тем как от неё бы нынче нужно

И лёгонькие тучки отгонять.

В пустыню мира вас я отпускаю

Почти что с радостью. Я буду мстить вам

Не более, чем тем ночным кошмарам,

Что люди забывают по утрам.

Лудольф уходит.

Оттон. Нет, я не отпущу их на свободу!

Этельберт. Альберт – клятвопреступник!

Оттон. Моего

Ты гнева не боишься? Пусть же, Конрад,

Под стражею твоею эти двое

Побудут; я подумаю меж тем,

Какому их подвергнуть наказанью.

Проступок их настолько неразумен,

Что я наедине с самим собой

Обдумать должен: то ли смерти лютой

Предать их, то ли, как умалишённых,

Отдать врачам.

Оттон и придворные уходят.

Альберт собирается уйти вместе с ними.

Конрад. Эй, стража!
Эрминия. Что же дальше,
Альберт? Трусливо ползать за спиною
У Конрада? Не жить – существовать
Под строгим взором женщины ничтожной?
Как, Янус-царедворец, это гадко!
Но... Конрад ждёт вас; он раскрыл объятия,

Входит стража.

Чтобы сказать спасибо за труды.
И как же надо было просчитаться,
Чтоб никому, но вам лишь одному
Довериться!

Альберт. Нет, вы не просчитались!
Нет!

Конрад (в сторону). В тайну посвящён один Альберт!

Эрминия. Я небу помолюсь. *(Обращаясь к Конраду).*

Однако, вы, –

Вы не смягчитесь, даже если стены
Моей тюрьмы – от слов моих заплачут!

Конрад. В оковы – обоих!

Этельберт. Я знаю – вижу –
(Альберту). Послушное орудие!

Эрминия. Увы!

Конрад. Молчать! Заткнуть им рты! Как надоела
Их перебранка! Нынче император
Охранника другого не нашёл,
А мне – морока. Стража, увести их!

Уходят все, кроме Альберта.

Альберт. Пусть не успеют высохнуть чернила,
Как со страниц великой книги славы
Моё исчезнет имя навсегда,
И пусть умру, забытый всеми сразу,
Как скромный, незаметный барабанщик, –
Внезапно пал я, но ещё восстану,
Ещё над Конрадом восторжествую,
И он почувствует, с какою силой
Вцепиться в глотку тонущий умеет!

Входят Герса и Сигифред.

Герса. В почтенном доме вспыхнули раздоры?
Сигифред. Теряемся в догадках: что к чему,
Никто не говорит определённо.
Герса. Лудольф стрелой промчался мимо нас.
Сигифред. А император в думы погрузился.
Герса. В одном углу поют, в другом – рыдают.
С ума сойти!
Альберт. Пройдёмте, господа.
От вашего присутствия, надеюсь,
Утихнет спор. Я всё вам объясню.

Альберт, Герса и Сигифред уходят.

ДЕЙСТВИЕ IV

Сцена I. – Покои Аранты.

Занавес поднимается.
На сцене – Аранта и Конрад.

Конрад. Да перестань твердить одно и то же!
И так понятно, что попали мы
В прескверную историю, Аранта.
Ты придержи язык и дай подумать,
Как выбраться из этой передраги.
Ты говоришь, зависят от Альберта
Паденье наше иль спасенье?
Аранта. Да.
Не знаю, как, но он проникнул в тайну,
Что скрыла от него я, ибо знаю,
Что честен он до глупости.

Конрад. Болван!
Аранта. Я и сама теперь клянусь Альберта.
Злой гений! Клей, мои связавший крылья,
Что я уже, казалось, распростёрла
Над сотнею провинций! Скорпион,
Мне, сделавшей свой первый шаг к престолу,
Мешающий продолжить путь наверх!

Конрад. Ты моего не слушала совета,
Когда могли мы парня скovyрнуть
Без всяких затруднений, – а теперь
Изволь возиться с ним! Когда придёт
На встречу он, что сам назначил?

Аранта. Сразу,

Как только мной подкупленная дама
Его в покои скрытно проведёт.
Однако, я боюсь, что белым днём
Ей это не удастся. Будь сейчас
Глухая ночь, уж я б сплела интригу!
Тогда бы звёзды мне поворожили,
И я бы всё уладила.

Конрад. Пойди

К нему сама. Что толку в промедленье?
Аранта. А ты подумал, сколько глаз повсюду?
А сколько в доме шептунов зловещих,
Что спят и видят мой позор? Своим
Презрением озлобила я многих.
К тому же, поминутно принц Лудольф
Пажей ко мне сегодня посылает:
Мол, как здоровье и когда я с ним
Изволю встретиться?

Конрад. Ну, предположим,

Альберт пришёл. Ты сможешь им вертеть?

Аранта. Он стал моим учёным попугаем!

Но я боюсь, что он на этот раз
Упрётся и начнёт читать морали
О совести и чести.

Конрад. Что же делать?

Аранта. То самое, что сделать я не в силах:

Полы, увы, лопатой не вскопать,
А на полах могилы не устроишь.

Конрад. Ну, наконец-то слышу мудрый глас!
Сестра, я что-то, кажется, придумал.

Аранта. Что, говори!

Конрад. Не надобно тебе

Копать ему могилу, – и убить,
И схоронить любой мужчина сможет.
Скажи Альберту: завтра ты согласна
Его желанье выполнить любое;
Потом, сестра, пошли его из замка
С каким-нибудь дурацким порученьем,
И пусть, услышав стон его последний,
И волки содрогнутся!

Аранта. Нет, нет, нет!

Он умереть не должен!

Конрад. Чёрт! Да что б вам

Лежать в одном гробу!

Аранта. Не надо, брат!

Не потерплю я брани, даже если

Во всём признаюсь! – Нет! Очнись, Аранта!
Ещё не вечер. Встань! Очнись и действуй!
Трусиха, встань! Ещё не грянул гром.
Чего бояться? Где Альберт? Не может,
Не станет мешкать он, когда дела
Не терпят отлагательств. Кто стучится?

*Подходит к дверям, прислушивается.
Входит Альберт.*

С таким волнением я тебя ждала,
С такой кручиной и сердечной болью,
Что, право, пожалеть меня не грех.
Ну, как дела?

Альберт. Всё хорошо.

Аранта. Не верю:

Ты бледен так, Альберт, что видно сразу,
Ты мне дурные новости принёс.

Альберт. Уж ты-то знаешь, почему я бледен.

Аранта. Я? Знаю? Что ты! Видишь, вся дрожу:
Я знаю то, что предо мною – пропасть,
Что только ты бы мог спасти меня,
В твою любовь поверившую. Это
Не вызывает бледности.

Альберт. Зато

Вгоняет в холод.

Аранта. Почему, любимый?

Альберт. Не спрашивай: пускай тебе твоё
Подскажет сердце; а меня – уволь:
Мне слишком больно говорить об этом.

Аранта. Ты чем-то раздражён. Порою нас
Пустячные события удручают,
Тоска не отступает ни на миг,
А там – и зверя нет страшнее кошки,
И ручеёк, что курам по колено,
Боимся перейти мы.

Альберт. Не надейся,
Что красноречье, слёзы, увещанья
Растрогают меня и поколеблют
В моём решенье.

Аранта. Ты меня страшишь,
Но не угрозой – голосом холодным,
Лишённым всякой страсти и любви.

Альберт. Аранта, слушай, раз и навсегда
Пойми меня...

Аранта (перебивает его). Я думала, ты, рыцарь,
Понятен мне. Выходит, обманулась.

Альберт. Не обманулась! Ведая, что мне
Злодейство ненавистно, ты меня
Не посвятила в чёрную интригу,
Эрминию губя. Молчишь? Молчи,
Замкни уста, и слушай, и запомни:
Я ныне от тебя отвёл грозу
Ценою лжи, что утром искуплю я,
Всю правду рассказав.

Аранта. Предатель!

Альберт. Нет,

Я твой позор увидеть не желаю,
Я не хочу видеть, как тебя
За волосы потащат к плахе. Ночью
В лесу, недалеко, тебя я буду
Ждать с лошадьми. Всё. Выбор – за тобой.
Прощай покуда.

Аранта. Шутишь, воин храбрый!
Я – королева. Я могу сказать:
Возьми все эти земли и подвалы
С сокровищами; все мои войска
Возьми, любимый, под своё начало
И завоюй Италию!

Альберт. Аранта,
От слов твоих мне гадов целый мир.
Судьба твоя – предрешена.

Аранта. Ты – трус!

Альберт. Кто там, в дверях?

Аранта. То – Конрад.

Альберт. Пусть войдёт.

Входит Конрад.

(Конраду). Не делай вид, что очень удивляет
Тебя моё присутствие.

Конрад (выжидательно смотрит на сестру). Аранта?

Альберт. К чему многозначительные взгляды?
Вслух прокляни меня за то, что жабу
Готов я съесть, – но только не вредить
Эрминии, не пакостить Оттону,
Что здесь ко мне относится добрее,
Чем солнышко осеннее – ко злакам,
Что в поле созревают.

Аранта. Замолчи!

Альберт (Конраду). Не трогай меч, иначе не узнаешь,
Того, что я хочу тебе сказать:
Сестра твоя сегодняшнею ночью
Покинет замок Фридбург, – а тебе
Совет мой, герцог: удались подальше
От всех земных сует.

Конрад (возмущённо). Мужик!

Альберт. Наутро,

Когда пошлёт великий император
За Конрадом любимым, – перед ним
Виляй, как можешь, герцог. До свиданья!

Аранта. Ну, мы тебе покажем!

Альберт. Что ж, посмотрим.

Аранта (вслед уходящему Альберту).

Альберт жестокий!

Аранта открывает дверь и выпускает Альберта.

Конрад. Что же, пыль за ним
Теперь лизать нам?

Аранта. Следом за Альбертом
Пойду.

Конрад. Куда?

Аранта. Он с парой лошадей
В дубраве ждёт, что к северу отсюда.

Конрад. Ему – конец! Итак, идёшь?

Аранта. А что же
Мне делать?

Конрад. Тьма, приди скорей! (*Аранте*). Тебе –
Всех дьяволов в попутчики!

Конрад уходит.

Аранта. И ты –
И ты – и все – исчезните!

Скрывается во внутренних покоях.

Сцена II. – *Покои замка Фридбург.*

Входят Лудольф и паж.

Паж. Больна по-прежнему; я узнавал;
Там женщины толпятся в коридоре,
И горестно вздыхают, и печально

Всё шепчутся украдкой; еле слышно
На цыпочках проходят; у дверей
Они меня остановили.

Лудольф. Снова
Сходи туда; настойчиво, но мягко
Пройди, дружок, меж плачущих служанок
До самой до двери её; и там –
Когда ты с материнским молоком
Всосал, мой паж, хоть каплю красноречья,
Ты в ход его пусти; перескажи
Ей жалобы мои, – нежнее, слаще,
Чем Эхо умирающее.

Паж. Зная,
В каком вы горе, я вложу всю душу
В рассказ печальный. Пусть мои слова
И стоны сердца убедят принцессу
Всей силой правды. Поспешу!

Паж уходит.

Лудольф. Аранта!
До сей поры тобою нелюбимый,
Тебя любил я. Вспомни, как когда-то
Пронёсся слух, что ты ушла из жизни,
И я страдал, и даже в светлый Рай
Я без тебя входить не мыслил. Ныне
Иду я тенью всюду за тобою,
Куда ты ни ведёшь меня и где бы
Ты лёгкой белой ножкой ни ступила, —
На почву ли, что стонет от любви,
Или в предел воздушной сферы, — всюду
Я — тень твоя. Печальная судьбина!
Зачем, Любовь недобрая, ты тьме
Позволила окутать мир сонливый
С такой тоской, как будто в облаках
Застряла колесница ночи? Пусть
Медлительная не дойдёт квадрига
До звёзд, — пока природы тонкий разум,
Блистая полнотою и совершенством,
Своё посольство к людям не пришлёт.
Верни, Любовь, своим прикосновеньем
Губам её пурпурный цвет; ей веки
Приподними; и взор её к себе
Пусть меня зовёт, покуда утро,
Холодное, седое, не придёт.

Входят Герса и придворные.

Но – Львом отец прозвал меня, и стыдно
Котёнком быть...

Герса (обращаясь к придворным). Прошу вас, господа,
Пройдите вот сюда.

Один из придворных. Мы – ваши слуги.

Придворные уходят.

Лудольф. Решили побеседовать со мною?

Герса. Хотелось бы; позвольте вас отвлечь
От ваших дум хотя бы на минуту.

Лудольф. Вниманье ваше – честь.

Герса. И ваше – также.

Лудольф. Ну, что случилось, друг мой? Пустяки
Не вызовут столь долгих предисловий.
Что б ни стряслось, я выслушаю вас
С великим интересом. Хоть и внове
Присутствие мне ваше, – к вашей славе
Я по-солдатски, друг, равнодушен.
Я слушаю вас.

Герса. Мне бы не хотелось
Натуру благородную обидеть
Излишней прямою, но мой намёк
Поймёте вы мгновенно – и поймёте,
Как я ценю вас, принц.

Лудольф. Я – весь вниманье.

Герса. Сидит отец ваш в пиршественном зале
В кругу друзей и чувствует, что горько
Ему вино: нет сына рядом с ним.
На двери он взирает поминутно.
Кто ни войдёт, он хмурится: Лудольфа
Не видит он среди входящих.

Лудольф. Пусть;
А мне-то что?

Герса. Мне кажется, я знаю,
Зачем вы здесь, а не с отцом...

Лудольф. Довольно!
Вам, королю, насчёт меня негоже
Догадки строить. Извините, больше
Я слушать не хочу вас.

Герса. Вот несчастье!
Я так неловок... Впрочем, есть на свете

Несчастья, что тем больше нас гнетут,
Чем больше мы скрываем их.

Лудольф. Скажите,
Она... мертва? Ответьте честно.

Герса. Принц,
Она – жива. Мертва её невинность.

Лудольф. Вы лжёте так, что слов не подберу,
Чтоб изумленье выразить. Как сердце
Колотится! Вы молоды, я молод, –
Я вас хочу поближе разглядеть.
Нет, вы на Этельберта не похожи:
Остры глаза и нет густых морщин,
Где все пороки гнусные гнездятся.
Открытый взгляд, исполненный надежд...
Вы плачете? Мучитель мой, вам стыдно
За роль, что днесь вы взяли на себя?
Вы с Дьяволами дружите? Зачем же?
Признайтесь! Пусть всплывает на поверхность
Ложь.

Герса. Ложь? Тогда – скажу без церемоний:
Я против вас не обращаю свой гнев,
Как ни старайтесь.

Лудольф. Что? Ваш гнев? Мальчишка!
Вы сами бойтесь гнева моего!
Пусть оскорбленье вашему на пятки
Раскаянье наступит. Отчего же
Мой меч ещё суда не сотворил
Над вами? Ужаснитесь и возьмите
Назад свои слова! Зачем отвергли
Вы довод мой, в том нет секрета: Герса,
У вас в шатре Эрминия скрывалась!
Блаженное убежище, не правда ль?
Ступайте прочь, мне жаль вас: вы – глупец,
Простак, новейшая марионетка
В руках Эрминии...

Герса (перебивает его). С какой силой
Вы вспыхнули, с такой же я вскипел!
Я докажу, что вы бесстыдно лжёте:
Вы сами – шут Аранты, рогоносец!

Лудольф. Вот – меч мой. Он – до самой рукояти –
Желает битвы; он до рукояти
Желает в ваше сердце погрузиться.
Что, рвётесь в бой? Султан поберегите,
Что вам Араб трепал в бою вчерашнем.

Герса. Я буду драться, – только не под кровом

Того, кто вам – отец, кто мне –
Почти отец.

Лудольф. Поганный трус!

Возвращается паж.

(Пажу). Стой! Дай мне
Полслова молвить этому... Но что
Встревожило тебя?

Паж. Мой принц...

Лудольф. Да, милый.

Паж. Они – сбежали!

Лудольф. Кто это – они?

Паж. Я, воротившись, обнаружил, принц:
На лестнице темно, потухли лампы,
Ни шёпота не слышно, ни шагов.
«Всё, умерла», подумал я и сел
На нижнюю ступеньку. И вдруг – двое
Прошли, в плащи закутанные, мимо.
Один вздыхал, другой ругался грязно.
По голосу узнал я: герцог Конрад.
За ними я последовал; другой
Услышал голос: то была принцесса!

Лудольф. За правду – жизнью отвечаешь!

Паж. Принц,
Но комната – пуста!

Лудольф. Конец... Последний
Забili гвоздь в мой гроб.

Герса. Спокойней, принц.

Лудольф. Спокоен я.

Герса. Альберт исчезнул тоже.

Я, перед тем как с вами повидаться,
Искал его.

Лудольф (пажу). Какой они дорогой
Отправились?

Герса. Я – с вами.

Лудольф. Нет, я сам.

Пришёл я в чувство, и теперь желаю
Лишь мести. Не гулять мне на своём
Пиру; моя беда – моя забота.
Поймаю ведьму – и сожгу! Ко мне,
Терьер мой чуткий! След! Ищи, собачка!
Веди туда, куда они ушли!

Лудольф, Герса и паж уходят.

ДЕЙСТВИЕ V

Сцена I. – *Часть леса.*

Входят Конрад и Аранта.

Аранта. Стой! погоди! Меня страшишь ты, Конрад!
Ты в море бедствий – главная из бед.
Была я не из робкого десятка,
А нынче – вся дрожу: я вижу смерть
В глазах твоих. – Готова на коленях
Тебя молить: уйди, уйди... Ах, Конрад,
Вон лошади стоят в тени деревьев!

Конрад. И с ними человек.

Аранта. Да, вижу... Братец,
Уйди, прошу, я крови не хочу!

Конрад. Прощай!

Аранта. Прощай! Господь тебя за это
Помилуй, брат.

Аранта уходит.

Конрад. Коль час он проживёт,
Умру на дыбе – или долго буду
Я жить в клоаке, что зовётся миром!
Но он умрёт; на счастье мне, она
Предупредить не сможет негодяя.

Конрад уходит.

Входят Лудольф и паж.

Лудольф. С дороги сбились, кажется?

Паж.

Увы,

Я больше их не вижу.

Лудольф. Может, здесь мне
Остановиться? Здесь и умереть?
Как давит эта тень, и ветви эти,
И – тишина... Уйти неотомщённым? –
Конец презренный, – жалкая кончина, –
Мучительный финал! – Ушли? – Исчезли? –
Иль в воздухе растаяли? – Как жаль,
Что отомстить злодейке – невозможно!
О смерть в ловушке страшной тишины!
Могила в смутном, дремлющем покое!
О где ты, славный гром войны, который

Заглушит всё, – и хриплое дыхание,
И шум дубравы...

Издалека слышится пронзительный крик Аранты.

Паж. Слышите, мой принц?
Крик – вон оттуда!

Лудольф. Он мне – слаще песни!
Чудесный шум! Надежда оживает
И сам я оживаю вместе с ней!

Лудольф и паж уходят.

Сцена II. — *Другая часть леса.*

Входит раненный Альберт.

Альберт. Хватило б только силы мне дойти
И – пасть к ногам Оттона...

Входит Лудольф.

Лудольф. Стой, мерзавец!
Где женщина, что так я ненавижу?
Скажи, а то – убью!

Альберт. О принц, мне меч
Наделал зла с избытком; той же мерой
Воздал мой меч: я Конрада прикончил.
Ты знаешь всё...

Лудольф. Где, где его сестра?

На сцену стремительно выбегает Аранта.

Аранта. Альберт!

Лудольф. Вот он, любовник! – приласкай
Того, кто умирает, – приголубь
Того, кто при последнем издыханье!
Ведь ты его любила? Неужели
Его ты бросишь в час его последний?
Ужели с ним ты будешь холодна
Сейчас, когда в двери полуоткрытой
«Пойдём за мной!» – к нему взывает смерть?

Альберт. Пусть эта дверь захлопнется за мною
Как можно раньше: даже в царстве мёртвых
Нет ужасов таких, какие видишь

Здесь, на земле...

Лудольф. Аранта, о каких
Он ужасах толкует? Всё прекрасно!
Не я ль женат на той, что воплощает
Саму невинность, на сильфиде нежной,
Чьи пальчики не знали преступленья,
Лишь разве что порой они срывали
Цветочек, белый, как они? – Альберт,
Любовницу свою – мою невесту –
Ты оскорбил, об ужасах твердя
Во время нашей первой брачной ночи.

Альберт. Когда бы, принц, в моём читал ты сердце,
Ты понял бы, что я не так виновен,
Как...

Лудольф. Но зачем ты прятался в лесу?
Хотел избегнуть мести? Посмеяться
Задумал надо мной и всю дубраву
Заставить посмеяться надо мной?
Ага, дрожишь! О, пусть глаза Аранты
Тебе на помощь чёрта призовут,
Пусть превратит нечистый чудотворец
Тебя... Во что? Хотя бы в паука,
Чтоб ты уполз, трусливо скрылся в щёлку
От гнева моего!

Альберт. Иной, бывает,
Давно ушёл из жизни, а совет,
Что дал он за минуту до кончины,
Живёт и действует. – Расстанься с ней,
Забудь её; с тобою одинако
Мы настрадались. Милосердьё...

Лудольф (перебивает его). Благо,
Коль для него есть место на земле.
(Аранте). Ответь ему. (Пауза). Тебе подсказка, может,
Нужна?

Альберт со стоном умирает.

Отходит грешная душа...
В пустой ночи Альберт зовёт напрасно.
Аранта, слышишь, да? – Ступай за ним.

Аранта. Убей меня.

Лудольф. Во время брачной ночи?
От зла такого почва содрогнётся,
Моя невеста, чистая невеста!
Нет, мы на пир отправимся с тобою.

Дай руку мне, я поведу тебя...
Немедля, говорю я, дай мне руку!
Негодная, не смей сопротивляться,
Иначе силой двух десятков львов
Я подавлю ягнёнка! – Ну, Аранта,
С Альбертом попрашаем – и в путь.

Лудольф и Аранта уходят.

Сцена III. – Внутренний двор замка Фридбург.

Входят Сигифред, Гонфред и Теодор.

Теодор. Какая ночь!

Сигифред. Да, хуже не бывало:

Всё – всё в течение часа... То-то ужас!

Теодор. Есть новости последние у вас?

Гонфред. О том, что после гибели Альберта
И Конрада случилось?

Сигифред. Да; и после,
Когда Лудольф с принцессою вернулся.

Гонфред. Потом случилось вот что: из тюрьмы
Освободил король венгерский Герса
Эрминию и Этельберта.

Теодор. Где же
Они сейчас?

Гонфред. Печальный император
Их принимает. Девушка – в слезах;
Аббат вздыхает тяжко.

Сигифред. Что же дальше?

Теодор. Подумать тошно.

Гонфред. Всех судьба рассудит.

Теодор. В покоях тихо, как в могильном склепе.

Гонфред. Кошмарами их принц наполнит скоро.

Сигифред. Боюсь, сойдёт с ума.

Гонфред. Пойдём досмотрим
Весь этот страх, коль выдержат сердца!
Сигифред, Гонфред и Теодор направляются в замок.

Сцена IV. – Небольшая комната, выходящая на террасу.

На сцене – Оттон, Этельберт и врачеватель.

Оттон. Мой сын! Мой бедный мальчик! Неужели
Мой слабый дух и тело успокоить
Не могут врачеватели?

Этельберт. На небе
И на земле бессильна медицина,
Покуда час урочный не придёт...

Оттон. Что ж, буду ждать. Эрминия, голубка,
Иди сюда; сядь рядом; дай мне руку, –
Так ты меня простила?

Эрминия. Я за вас,
Когда б могла, молилась со святыми!

Оттон (врачевателю). Что ж к сыну не пускаешь ты
меня?

Врачеватель. Он вашего лица не должен видеть.

Оттон. Но разве я отвратен, как Горгона?
И разве, увидав черты родные,
Мой бедный мальчик не повеселеет?
Дай мне обнять его! Неужто я
Не император? Кто мне помешает?

Врачеватель. Никто, – и всё же: принц настолько
полон

Жестокой скорби, так кипит от гнева,
Что лишний вздох убьёт его. Спасенье
Я вижу в тонком, бережном подходе, –
И вас, отца, он лицезреть не должен.
Какие страсти сердце истерзали!
Ещё одна – не выдержит оно.

Этельберт. Да, император, в этом есть резоны.
Давайте же облегчим, как сумеем,
Лудольфу-принцу боль душевных ран.

Оттон (Этельберту). Я понял. Ты ещё один совет
Хотел подать. Я слушаю.

Этельберт. Целитель
Учёный сей со мною согласится:
Ни в чём нигде мы принцу не должны
Перечить, – ни желанию, ни слову, –
И, может, взбаламученный рассудок,
Вкусив покой, излечит сам себя.

Врачеватель. Другого – не дано.

Оттон. Откройте дверь.
Послушаем, посмотрим, всё ль в порядке.

Врачеватель. Прошу, не надо.

Эрминия. Я прошу о том же.

Оттон. Приказываю: дверь откройте настежь!
Мой бедный сын!

Лудольф (за сценой; невнятно). Налейте мне ещё!
Ваше здоровье!

Эрминия. Дверь закройте!

Оттон. Нет,
Его хочу я слышать, – милый мальчик! –
И пусть его последние слова
Кончину предвестят мне, – милый мальчик! –
Его хочу я слышать... Чу! «Он умер», –
Мне только что шепнула тишина.
Где Герса?

Входит Герса.

Врачеватель. Как там принц?

Герса. Ему чуть лучше.
Он сдержаннее стал; он на усталость
Пожаловался.

Врачеватель. Это – хорошо!
Пускай поспит; сон, лучшее лекарство,
Его поставит на ноги.

Оттон (Герсе). Ты принца
Побереги, как малого ребёнка,
И принеси мне новости благие.

Врачеватель (Герсе). Во всём ему, прошу вас,
уступайте.

А я боюсь идти к нему: увидит
Мою печаль, – поймёт, что мы здесь верим
В его недуг.

Герса. Я принца, как смогу,
Утешу, успокою.

Герса уходит.

Врачеватель (Оттону). Повелитель,
Усталость принца – благотворный знак,
Внушающий надежды. На террасу
Пройдите: половину всех печалей
Там свежий воздух выветрит из вас.

Оттон, Этельберт, Эрминия и врачеватель – уходят.

*Сцена IV. – Пиршественный зал, ярко освещённый и украшен-
ный с пышным великолепием; на столах – золотая и серебряная посуда.
В глубине сцены – двери, охраняемые двумя стражами. Вельможи,*

знатные дамы, рыцари, дворяне и прочие, – переходя друг от друга, с печальным видом шепчутся между собой. Часть из них уже находится на сцене, часть – выходит на сцену после поднятия занавеса.

Первый рыцарь. Измучились мы все: туда-сюда
Гоняют нас, как будто мы не люди,
А тени грёз, плоды фантазий сонных.
Зачем мы здесь?

Гонфред. Не я здесь – главный. Ты же
Сам понимаешь: мы должны во всём
Повиноваться принцу, – даже если
Дворец поджечь придётся. Кстати, где
Порочная принцесса наша?

Первый рыцарь. Рядом,
В соседней комнате. Вон, у дверей,
Два стражника стоят.

Гонфред. Зачем?
Гонфред и первый рыцарь *шепчутся между собой.*

Первая дама. Всё бродим,
Как привиденья... Ужас!

Вторая дама. Похоронной
Процессией мне кажется всё это.

Первая дама. Типун вам на язык! Смотрите – Герса!

Входит Герса.

Герса. Бодрей! Бодрей! Кто может, пусть смеётся;
И пристальные взгляды на него
Бросать не смейте; если спросит что,
Невозмутимо принцу отвечайте,
Как странно б ни звучал его вопрос.
Прошу вас, постарайтесь! У меня,
Увы, не получилось. – Вот идёт он. –
Исполните же всё, что я сказал.

Входит Лудольф. Его сопровождают Сигифред и паж.

Лудольф. Какие гости! Дамы – просто чудо!
Орфея глас, фантазию Платона,
Мощь Зевса, красноречье Амфиона
Мне надобны, чтоб должное воздать
Вам уваженье. Кажется, о чём-то,
Вы зашептались? – Ну и что? Шептаться
Для нас, людей, естественно. Шептались

И боги о Любви и о Психее, –
 Но столь же нам естественно молчать.
 Какие драпировки здесь! – Прекрасней
 Мне, смертному, не нужно, – но под солнцем
 Есть ценности бесценные, – и я
 Хочу того, что смертным недоступно:
 Хочу висеть в пурпурных облаках,
 Хочу висеть в серебряном тумане
 На тонких нитях, скученных из света,
 Хочу, чтобы, рыдая и стена,
 Вокруг меня носились метеоры!
 Настолько люстры яркие в этом зале,
 Настолько поддаются очищению
 Огни земные. Ах, сумей взглянуть я
 На свет наиярчайший, не ослепнув, –
 Здесь тьма, – тогда б, закрыв глаза, я видел
 И небеса, и луны и созвездья,
 Алмазные огни и блеск фонтанов,
 Дрожанье их упругих сильных струй.
 Здесь – тьма... Да, тьма... Иль нет?
 Сигифред. Час поздний ныне.
 К утру ж, мой принц, тускнеют фонари.
 Лудольф. А завтра наступило?
 Сигифред. Это ранний
 Рассвет.
 Герса. А мы всё это время спали.
 Что скажете?
 Лудольф. Скажу, что мы, повздорив,
 Друг друга не убили, слава Богу,
 И крови нет на мне.
 Сигифред. Уйдите, Герса!
 Лудольф. Ещё здесь трое быть должны, – там двое,
 Что буйное веселье ненавидят,
 Угрюмо отошли; – о чём их мысли,
 Им лучше знать. Но кто же третий, – третья?
 Она – очей волшебных синева,
 Изогнутые длинные ресницы
 Под арками бровей густых и чёрных,
 Изысканные белые виски
 И щёки совершенной гладкой формы –
 Такой, что просто боязно взглянуть
 На это ослепительное чудо,
 Но, поглядев, нельзя не убедиться,
 Что чудеса на свете всё же есть!
 Резные ноздри – прелесть колдовская.

Желанней губ на свете не бывало.
Сегодня вы увидите её
И подивитесь той, что в мире целом
Есть Драгоценность главная, – и с нею
Был под венцом я, и она – моя!
Терпение, друзья. За нею скоро
Пошлю я, и она ко мне придёт,
Покорная и верная супруга.
Но прежде дайте музыку послушать,
Какой мою желанную сюда
Я призову.

Сигифред. Сыграйте, музыканты,
Мелодию помягче, понежнее.

Звучит нежная музыка.

Лудольф. Ах, лучше быть не может! Что за сила
В подъёмах и паденьях этих звуков!
Но музыка покажется вам слаще,
Когда моя невеста лёгким шагом
Войдёт сюда в алмазах всей державы,
И дамы, – все в батисте, и в шелку,
И в блёстках золотых, – ей шлейф огромный
Внесут, и герцогини перед ней,
И маркиграфини в жемчугах – склонятся.
Печально мне, что эта красота, –
Прошу, не возражайте, – предо мною
Копает рвы, возводит укрепления,
Чтоб скрыться за великим бастионом
Своей вины!

Вторая дама. Я слышу стон сердечный!

Первый рыцарь. И – жалобный!

Лудольф. Её введут, а после...

А после...

Первый рыцарь. Он задумался.

Герса. Судьбина,

Положишь ли ты этому всему
Конец?

Сигифред. Я понял – понял, что он хочет:

Он не желает заносить сюда
Заразу, – нет, здесь это не случится,
Мы здесь должны его остановить.

Герса. Пропал я! принц – вот-вот – опять сорвётся.

Лудольф. Да, бастион вины! Я был дурак:
Она – лгала! Но кто ж теперь обманщик,

А кто – дурак? Дурак, попавший в клетку,
И ворон, что присел на птичий клей?
Чу! Каркнул «смерть!» Схвачу – и под каблук!
Нет, подожду. А где же, где отец мой?
Друзья, – эй, Сигифред! – прошу, отца
Мне приведите, – перед сном желаю
Эрминию увидеть, – Этельберта,
Чтоб он благословил меня, хотя
Его я проклинал.

Сигифред. Трудно к ним вести вас.

Лудольф. Нет, день ещё не кончился, простите.
Прошу вас, приведите их сюда.

Сигифред уходит.

Пусть светит мне отцовская улыбка,
Как солнышко над спелой пшеницей.
Хочу я также выпить за невесту.
Что? – иберийцев крепкое вино
Иль греческое мягкое? Иль бледный
Напиток калабрийский? Иль тосканский?
Или вино с подножья древней Этны,
Где пьяный Бахус на багряной бойне
Проткнул себе распухнувшие вены?
Где паж мой?

Паж. Здесь!

Лудольф. Исполни, что велю я.

Ты принеси посланье мне сейчас:
Я с таинствами брачными желаю
Покончить ныне местью хитроумной.
Умру – напишешь на моей могиле:
«Признайте, люди: сей несчастный принц,
Наперекор обману, возродился,
Отринув прах позора, словно Феникс, –
И даже боле, – и своё бесчестье
Он бросил в очистительное пламя».

(Герсе). Просил я привести сюда отца?

Герса. Да, принц.

Лудольф. Уж лучше б вовсе не пришёл он.

Герса. Однако, принц, я вижу, он идёт!

Входят Оттон, Эрминия, Этельберт, Сигифред и врачеватель.

Лудольф (Оттону). Ты, против чьей священной головы
Я заговоры плёл из-за невесты,

Прошу тебя, оставь печальный вид.
Твои глаза моё согреют сердце,
А слёзы справедливый приговор
Здесь вынесут. Прошу тебя, ободрись,
И пусть металл звучит в твоих словах!
Суди о деле, что похвал достойно
И подписи достойно золотой,
И поддержи, когда произнесу я
Свой приговор!

Оттон. О чём ты? Заклинаю
Отцовскою любовью, – милосердным
Будь сын.

Лудольф. К кому? К чудовищу? Ну нет!
Она сейчас во храме; там я – жрец,
Жрец правосудья; там её, как жертву,
Я на алтарь безудержного гнева
Хочу принести. Аранта! Скорпионша!
Как тот червяк, что жрёт ядро ореха,
Она грызёт мой мозг. Ах, больно! Больно!
Давай её сегодня уничтожим,
А завтра копьеносные шеренги,
Железнобоких латников колонны
Я поведу, – и грянет горн укором
Сонливым миролюбцам!

Оттон. Завтра – да;
А нынче – успокойся.

Лудольф. Нет, сегодня
Покончу с этим. Я, как никогда,
Решительно настроен.

Эрминия. Боже! Боже!

Лудольф. Чу! Голос ангельский! Ты, чья невинность
Была почти убита, – ты меня
Простишь ли? Я виновен пред тобою.
Ты, Этельберт, позволишь умереть мне
Уверенным, что ты меня простил?

Эрминия. Вам... умереть?

Лудольф. Увы!

Оттон (врачевателю). А ты что скажешь?

Врачеватель. Здесь, государь, бессилен я.

Оттон. Не верю!

Лудольф. Так долго я бродил по белу свету,
Что ныне потерял и ум, и цель.
Настал, Аранта, грозный час расплаты!
Эй, паж, веи – тащи её ко мне,
И – кончим с этим делом.

Лудольф обнажает кинжал.

Оттон.

Сын!

Сигифред.

Лудольфа

Пора остановить.

Лудольф (пажу). Приказ понятен?

На пару слов – беды не будет – живо!

Паж уходит.

Ко мне её! Не бойтесь – не убью!

Голоса. Мой принц! Мой принц!

Герса.

Мой добрый принц!

Лудольф.

Что надо

Вам от меня? – За нею – живо! – живо!

Скорей! – Да вот она! – Она ль? – Да что же

Вы так нерасторопны? – Где она?

Открываются двери. Из внутренней комнаты выходит паж. Через раскрытые двери видны несколько женщин, склонившихся над Арантой.

Паж. Увы, мой принц, она недвижна. Руки –
Застыли; пальцы – холодны.

Лудольф.

Мертва!

Пошатнувшись, Лудольф падает на руки подбежавших к нему людей.

Этельберт. Кинжал его возьмите.

Герса.

Осторожно!

Оттон. Ну, слава Богу!

Сигифред.

Я боялся, как бы

Принц не поранил сам себя...

Герса (кивает головой в сторону Лудольфа). Отходит...

Лудольф. Она мертва... Дворяне, доброй ночи!

Мы все устали... Все... Откройте двери...

Хочу в постель! – А завтра...

Лудольф умирает.

Занавес опускается.

Комментарии

Трагедию «Оттон Великий» Китс написал при участии его школьного друга Чарльза Армитиджа Брауна (1786 – 1842), который разработал сюжет произведения.

Китс начал работу в июле 1819 г. и закончил её в августе того же года.

Исторический *Оттон* (912 – 973 гг.) – герцог Саксонский (под именем Оттона II, 936 – 961 гг.), германский король (с 936 г.), король лангобардов (с 951 г.) и император Римской империи (962 – 973 гг.), которую основал, подчинив Северную и Среднюю Италию. Объединяя германские земли, боролся с племенными герцогами Баварии, Франконии и Лотарингии. В борьбе с ними опирался на церковь, наделяя епископов и аббатов широкими привилегиями.

Отражая набеги кочевников-венгров, нанёс им крупное поражение в битве на Лехском поле близ Аугсбурга (10 августа 955 г.). Некоторые исследователи считают, что битва была продолжена 11 – 12 августа на восточном берегу р. Лех, и именно эта фаза оказалась решающей: походы венгров – огромное войско, около 100 тыс. человек, – прекратились навсегда. Большую роль в сражении сыграли чехи под командованием князя Болеслава I.

Время действия трагедии Китса – один день, августовский день 955 г.

Вдумаемся в дату.

Из неё следует, что Чарльз Армитидж Браун, выстраивая сюжет, допустил анахронизм: Оттон ещё не носил высокого титула, указанного в списке действующих лиц. Он обрёл его семь лет спустя, 2 февраля 962 г., приняв императорскую корону из рук римского папы Иоанна XII. Правда здесь в том, что победа необычайно повысила престиж Оттона, и без неё он бы не получил уже при жизни титула «Великий».

Таким образом, в 962 г. в Европе образовалось новое государство – Римская империя, которое с XII в. стали называть Священной Римской империей, а с XV в. – Священной Римской империей германской нации.

(Между прочим, нацисты, провозгласившие гитлеровскую Германию Третьим рейхом (просуществовал с 1933 г. по 1945 г.), под Вторым рейхом подразумевали Германию прусских Гогенцоллернов (1871 – 1818), а под Первым – священную Римскую империю, основы которой заложил Оттон I Великий).

Ещё один персонаж Китса – *Людольф*, сын Оттона. Исторического отпрыска звали Лиудольфом. В 955 г., когда венгры вторглись в Баварию, он, совместно с другими немецкими феодалами, недовольный политикой Оттона, вошёл в сговор с противником. Заговор был раскрыт, Лиудольф с подельниками – брошены в тюрьму.

Конрад (по прозвищу Рыжий), герцог Франконский – реальное историческое лицо. Первый выборный король Германии (с 911 г.). Скончался в 918 г., и по одному по этому интриг против Оттона плести не мог. Восемь лет воевал с племенными герцогами, не признававшими его власти. С трудом достиг согласия, предложив им избрать королём своего самого серьёзного врага – герцога Саксонского. Нового короля звали Генрих I Птицелов (правил в 919 – 936 гг.). Он мельком упоминается в трагедии Китса. Он – отец будущего императора Оттона.

Остальные действующие лица трагедии – вымышлены.

Перевод и комментарии Е.Д. Фельдмана

ДЖОН КИТС

Король Стефан

Фрагмент трагедии, написанной в 1819 году

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена I. – *Поле битвы.*

Сигнал тревоги.

Входит король Стефан, с ним рыцари и солдаты.

Стефан. Коль может стыд заставить покраснеть
Вас посильней, чем тяжкий труд сраженья,
Краснейте, трусы! – Рыцарей моих
Железная десница разбросала,
Разрушив их порядки боевые,
И по сырым, болотистым лугам
Они бегут позорно. О, когда бы
Вам больший страх внушить сумел мой глас!
Бегите, трусы! – Глостер гонит в спину!
Коней пришпорьте, отпустив поводья,
И мчитесь прямо к смерти!

Первый рыцарь. Государь,
У нас в тылу штандарт свой горделивый
Возносит враг.

Второй рыцарь. По самые подпруги
Просядет он, покуда разглядит
Болото под собой.

Стефан. Сие – неважно;
Зато он смел и он летит вперёд,
Что грозная комета. Мы должны
Во фланг ему ударить, – а, друзья?
Силёнок хватит? – Ну, вперёд!

*Входит граф Болдуин с солдатами. По всему видно, что эта часть
войска только что потерпела поражение.*

Стефан. Де Рёдверс!
Какое пугало так устрасило
Тебя, граф Болдуин?

Болдуин. Да никакое!
Всему виной – счастливая звезда,

Под коей Честер палицею машет.
Сюда идёт он! – если вы, милорд,
Испытывать свой жребий не хотите,
Садитесь на коня.

Стефан. Нет, слава Богу,
Ещё я в силах показать солдатам,
Как я рублю наброшенные сети.
Орёл не так сражаться любит с бурей,
Как я люблю встречать лицом к лицу
Поток врагов. Пусть это хвастовство,
Но если я погибну, – пусть надгробье
Слова украсят эти. В бой, солдаты!
Назад, граф Редверс! Сбить с меня корону
И двадцать графов Честеров не смогут!
За мной! К победе!

Все уходят. Звучит сигнал тревоги.

Сцена II. – *Другая часть поля.*

Звучат победные трубы.
Входят Глостер, рыцари и другие воины.

Глостер. Поднимем наши мятые забрала
И воздуха глотнём. Какая свежесть!
Бой замирает... Но его раскаты
Ещё не раз в грядущем повторятся
В пространных летописях.

Первый рыцарь. А опишут
Там смерть Стефана или водворенье
Его в твою темницу?

Глостер. Я бы сам
Был рад узнать, чем кончит узурпатор.

Входит военачальник; следом за ним – другой.

Первый военачальник. Милорд!

Второй военачальник. Граф!

Первый военачальник. Вас король...

Второй военачальник (перебивает его).

... Императрица

Приветствует...

Глостер. Что с королём?

Первый военачальник. Войска

Бегут, — но одиноко, безнадёжно
Он бьётся, атакуя, отступая
И снова атакуя, но уже
Решительней и яростней, чем прежде,
И поражая всех, кто преступил
Тот круг, что чертит меч его. Король,
Скорей всего, погиб. Граф Болдуин схвачен;
Бежит Бретонский герцог, как олень,
Уэльсцы — сворой — вслед. Храни нам, Боже,
Императрицу!

Глостер. Ту, что страх врагам
Внушает. Сэр, есть письма от неё?

**Второй военачальник. С Линкольнских башен
королева Мод**

Глядит, как Паллас с Илиона, видя
У ног своих разбитого врага,
И Глостера, и храбрых командиров
Зовёт на пир. Ворота городские
Завистливо глядят на ваш триумф,
И музыка гремит.

Входит второй рыцарь.

Глостер. Вы, сэр, откуда?

Второй рыцарь. Я прибыл от Стефана, от Стефана!

Глостер. Зачем вы, сэр, его твердите имя?

Второй рыцарь. Затем, что, мнится, он – не человек,
А демон с именем христианина,
Которым по ошибке наречён.

Глостер. Он что же, не разбит ещё?

Второй рыцарь. Сэр, он

Срамит победу нашу. Мы к нему
На локоть не сумели подступиться:
Он отбивает все удары наши.
Он рыцаря фламандца изувечил,
Он топором отсёк ему десницу,
И шлем разбил, и в ярости убил
Коня под графом Честером, и граф,
Сменив коня и жаждая отмщенья,
Помчал за королём.

Глостер. Ужель Стефана
Никто не одолел?

Второй рыцарь. Как тигры, трое
Напали на Стефана, но король,
Мечом владея мастерски, отбился,

Остановился, и передохнул,
И улыбнулся, и сошлись мы вновь,
Скрестив мечи, – и он перерубил
Мой меч у рукояти.

Глостер. Отведите
Меня к сему блистательному Марсу.
Да тише там! Пускай сегодня трубы
Не оскорбят судьбы его печальной.
Да здравствует императрица! Слава!

Глостер уходит, уводя войско за собой.

Сцена III. – *Поле битвы.*

Входит обезоруженный Стефан.

Стефан. Меч! Дайте меч! О, если бы к Беллоне
Я мог зайти в блестящий арсенал
И взять её копье и меч! – Но где же
Мои враги? Идут сюда. Где меч?
Где благородный меч – или хотя бы
Простой тяжёлый камень, что бы мог
Я мстительно швырнуть, как пахарь Каин?
Вперёд! прощай, моё владенье! Здравствуй,
Ты, слава шлемоносная! Не стал бы
Менять я этот бранный день на годы
Спокойного правленья и царить,
Как в Пилосе – брадатый Нестор. – В бой!

Входит Де Кеймз, рыцари и простые воины.

Де Кеймз. Безумье или голод после смерти
Вас против нас послали безоружным?
Стефан, сдавайтесь, или этот меч
Я в сердце ваше погружу, предатель!

Стефан. Рази, Де Кеймз, не сдвинусь ни на дюйм!

Де Кеймз. Безумье ваше похвалы взыскует?

Стефан. Убей меня!

Де Кеймз. Что? Биться с безоружным?

Стефан. Лев – сам себе оружие, – и тебе
Не сдамся я, хотя бы предложил ты
Мне славу всю, что я стяжал сегодня.
Ведь я король, и сдаться я готов
Лишь Глостеру – второму человеку
В английском государстве.

Де Кеймз. Нет, лишь мне!

Стефан. А я клянусь, что этого не будет!
Что, хочешь короля добыть живьём,
Чтоб на приёме у надменной Мод
Придворные шептали восхищённо:
Вот он, герой, что взял Стефана в плен!
Такое честолюбье – благородно.

Де Кеймз. Вы правы, сэр. Обязан эту страсть
Я сдерживать.

Стефан. Не искушай: за глотку
Тебя я не схвачу; тебе я грудь
Не сокрушу железной рукавицей
Теперь, когда созрел ты до сеньора.

Солдат. Годится ли вам йомена копьё?
Возьмите это.

Стефан. Трус и негодяй!

Де Кеймз. Но вы же беззащитны!

Стефан. Отрицаю

И с тем провозглашаю ныне: смерть
Есть право суверенное владыки,
Что хочет сдаться равному себе
Не титулом, но подвигами, – Глостер
Зовут его. Убей меня, Де Кеймз!
Ведь силою меня не уведёшь
Ты с поля знаменитого. Убей же!

Звучат трубы. Входит граф Честер и рыцари.

Сцена IV. – Приёмный зал.

*На троне – королева Мод;
около неё – графы Глостер, Честер, лорды и слуги.*

Мод. Всё, хватит, Глостер: я взглянуть сама
Желаю на Булонца, – но не ради
Пустого торжества, о коем вы
Здесь намекнули в речи осторожной.

Глостер. Я верный дал совет, а осторожен
Я ради блага вашего.

Мод. Мне, Глостер,
Иначе Небо думать не велит:
Мне доблесть ваша власть завоевала,
Что мудрость ваша сохранить поможет.
Я к мудрецам прислушиваюсь кротко,

И мне они советуют, но лично
Не вмешивается из них никто
В мои дела: я жду не поучений,
А лишь советов, – но пускай со мной
Толкуют здесь бесхитростно и прямо.

Глостер. Хочу ещё раз прямо вам сказать
О падшем короле...

Мод (перебивает его). Об этом – хватит.
Не нужно мне пустого торжества,
Как я уже сказала, – но хочу
Виновному воздать я по заслугам.

Глостер. Тогда схожу за ним.

Глостер выходит.

Мод. Простой слуга
С таким бы делом справился успешно...
Лорд Честер, правда ль, что Булонец пленный
Наказанный за бунт и возмущенье,
Сегодня сладко спит и вкусно ест,
И пьёт вино, и что питьё и пищу
На блюде золотом ему подносит
Граф Глостер?

Честер. Да, – и, более того:
Граф Глостер, этот мужественный воин,
Советчик несравненный ваш, сегодня
Средь книг своих в мечтанье погрузился.
Однако, я надеюсь, вспомнит он,
Что с Дарием проделал Александр.

Мод. Всё правда: я согласна с вами. Долго,
Клянусь вам Небом, это не продлится.

Честер. Вы б изумились, увидав, как Глостер
Юлит перед Булонцем, угождая
Ему во всём.

Мод. Подлец неблагодарный,
Булонец этот!

Честер. За неблагодарность
Блистательному вашему отцу
Граф Глостер соболезнает Стефану
С угодливым, лакейским дружелюбием,
С чела Стефана разгоняя тучи,
У пленника улыбку вызывая
И в шахматы играя с ним часами.

Мод. Раб вероломный!

Честер. Выиграть сполна
За это полагает вероломство
Граф Глостер. Плен томительный Стефану
Он скрашивает лестью; в рай небесный
Он превратил чистилище; неволю
Он музыкой украсил и пирами,
И молвь сладкоголосая из уст
Блазнительнейших в нашем королевстве
Ласкает слух Стефана, славит всюду
Его дела.

Мод. Так пусть морозы грянут
В разгаре лета – лета короля!
Честер. Кивните головой – его июнь
В декабрь превратится. Вот – идёт он.

Комментарии

Фрагмент трагедии «Король Стефан» Китс написал в ноябре 1819 г.

Время действия – 1-ая половина 12-го столетия

Место действия – Англия.

Главные герои – их четыре – невымышленные люди, реальные исторические персонажи.

Стефан, или Стефан Блуасский (1097? – 1154 г.), внук Вильгельма I Завоевателя, племянник и воспитанник английского короля Генриха I (правил в 1100 – 1135 гг.), дал клятву, что после смерти дяди признает его дочь Матильду (Мод) наследницей английского престола. Однако, многие влиятельные лорды и епископы не захотели передавать власть женщине, – прежде такого не бывало, – и тогда Стефан, покинув свои обширные владения в Нормандии и Булони, пересек Ла-Манш, захватил власть и, поспешив в Вестминстер, возложил на себя королевскую корону.

Началась двадцатилетняя борьба между Стефаном и Матильдой, борьба двух могущественных кланов, где никто не смог одержать решительной победы.

Бароны, предлагая услуги то той, то другой стороне, приобретали новые привилегии и титулы, вели частные войны, возводили частные замки, чеканили свою монету, творили на местах свой суд и расправу. «Никакой великомученик не страдал так, как страдали тогда английские люди», – отмечал в своей хронике безымянный летописец.

Положение Стефана было непрочным. Бароны, выступившие за него, колебались, а фламандские наёмники бесчинствовали, вызывая всеобщую ненависть. Стефан одержал несколько побед, но при этом не поладил с епископом Роджером Солсберийским и потерял поддержку церкви.

Настал черёд Матильды: в сентябре 1139 г., воспользовавшись благоприятной обстановкой, она вторглась в Англию. Роберт, граф Глостерский, уже год воевавший на её стороне, стал её главной опорой. Он направился в западную часть страны, где Матильда пользовалась значительным влиянием, а тем временем Стефан окружил замок Матильды, но после непродолжительного штурма снял осаду и, дав Матильде охрану, позволил ей удалиться на запад, в Бристоль, где обосновался граф Глостерский. Граф, ставший во главе её войск, отвоевал для неё большую часть западной Англии и южного Уэльса.

В феврале 1141 г. в битве при Линкольне Роберт Глостерский захватил Стефана в плен, – об этом событии есть упоминание у Китса, – и затем, переправив короля в Бристоль, заключил его там в тюрьму.

Матильда отправилась в Лондон – короноваться, но повела себя столь высокомерно, что горожане выгнали её, не позволив прикоснуться к вождельной короне.

В том же году Стефан был освобождён, но власть постепенно уходила из его рук. Храбрый, решительный воин, он был плохим политиком. Он не смог подавить анархию, не смог примирить враждующие стороны. Он хотел передать трон сыну Юстасу, но в январе 1153 г. Генрих Анжуйский, сын Матильды, высадившись в Англии, заявил о своих правах на английский престол. В августе 1153 г. Юстас умер. Представители обеих партий собрались в Уиллингфорде и пришли к соглашению: Стефан правит до конца жизни, а после него высшую власть унаследует Генрих Анжуйский. Подавленный смертью сына и устав от бесконечной борьбы, Стефан подписал договор.

В следующем году Стефана не стало.

Сын Матильды взойшёл на трон под именем Генриха II Плантагенета.

Теперь – о Матильде.

Матильда, или Мод (1102 – 1167), дочь английского короля Генриха I. Стала единственной его наследницей после смерти брата в 1120 г. В 1127 г. Генрих I заставил Стефана и влиятельных баронов признать её законные права, на что бароны согласились с большой неохотой. В 1133 г. Матильда родила сына. Она надеялась, что это укрепит её положение, но спустя два года Генрих умер, и Стефан, не сдержав слова, узурпировал власть.

На стороне Матильды выступил её единокровный брат Роберт, граф Глостерский, и дядя, шотландский король Давид I.

Через два месяца после битвы при Линкольне церковный совет Винчестера провозгласил Матильду «госпожой Англии» (апрель 1141 г.).

В июне она въехала в Лондон, где грубо потребовала денег, и возмущённые горожане прогнали её в Оксфорд, не дав короноваться.

В сентябре 1141 г. её войска были разгромлены в битве при Винчестере, и её влияние в западной части страны стало неуклонно ослабевать.

В декабре 1142 г. Матильда совершила побег из Оксфордского замка по замёрзшей Темзе.

В 1148 г. уехала к супругу Жоффруа Плантагенету в Нормандию, где и оставалась до самой своей кончины.

Глостер.

Полное имя: Роберт, граф Глостерский (1090? – 1147 гг.). Незаконный сын английского короля Генриха I. Возведен в графское достоинство в 1122 г. Захватил Стефана в плен, но, проиграв битву при Винчестере, сам был пленён. После взаимного обмена оба – король и граф – получили свободу.

Всю жизнь Роберт Глостерский оставался верен делу Матильды.

У Китса, буквально в нескольких словах, говорится о том, что Глостер не чуждался умственных занятий, любил читать книги (см. сцену IV, стихи 29 – 31). Исторический Глостер был покровителем писателей-историков – Уильяма Мальмсберийского (1090/96 – 1143?), Генриха Гентингдонского (1084? – 1155) и Гальфрида (Джеффри) Монмутского (1100? – 1154), обогатившего европейскую литературу кельтскими преданиями о короле Артуре. Свою «Историю бриттов» (написана между 1132 и 1137 гг. на латыни) Гальфрид Монмутский посвятил графу Глостеру, который совместно со священником Лаймоном перевёл «Историю» на англосаксонский язык.

Честер.

Полное имя: Ранульф де Жернон, 4-ый граф Честер, виконт де Бо, виконт д'Авранш (1100? – 1153). Один из главных участников войны между Стефаном и Матильдой. Вначале, в 1139 г., выступил на стороне Матильды и сражался в её войсках в битве при Линкольне (1141 г.), где вместе с Робертом Глостерским захватил Стефана. Некоторое время держал короля у себя в плену, – в фрагменте трагедии Китса есть упоминание об этом событии. Позднее, в 1149 г., перешёл на сторону Стефана, получив от него за это Линкольн – и город, и замок.

Внимательный читатель, сличив литературных Глостера и Честера с их историческими прообразами, без труда обнаружит, что Китс поменял их ролями: Глостер ублажает пленного Стефана, готовый перейти на его сторону, а Честер остаётся верен Матильде.

В жизни всё было наоборот.

В первом – и, увы, единственном – действии незавершённой трагедии Китс описывает события февраля-марта 1141 г. Сделав главным героем короля Стефана, Китс, видимо, довёл бы события до августа 1153 г., до смерти Юстаса, сына Стефана, и примирения короля с противниками, и далее – до октября 1154 г., до кончины самого Стефана.

О том, какое сценическое воплощение могли бы получить под пером Китса события той бурной эпохи, остаётся только гадать. Несомненно лишь то, что сюжет обещал быть необычайно интересным.

Перевод и комментарии Е.Д. Фельдмана

ДЖОРДЖ ГОРДОН БАЙРОН

Солнце бессонниц

Бездомной звезды заблудившийся луч
Подобен слезинке с небесной ресницы.
Он – солнце для тех, кто не спит, но из туч
Ему суждено ненадолго пробиться.

Он манит ушедшим – и сердце знобит
В негреющем свете огня неземного.
Он плачет о нас, он над нами скорбит –
Бессилен среди мирового озноба.

Перевод В.И. Шаповалова

СОДЕРЖАНИЕ

<i>А.А. Рябова, Д.Н. Жаткин. Творчество Кристофера Марло в России: от истоков до начала XX века.....</i>	<i>3</i>
--	----------

СТАТЬИ

<i>А.Э. Дудко. Сонетный дух Вордсворта в лирике А.С.Пушкина.....</i>	<i>95</i>
<i>Ю.В. Холодкова. Традиции творчества Томаса Гуда в русской литературе и культуре второй половины XIX – начала XX века.....</i>	<i>115</i>
<i>Д.Н. Жаткин, Е.В. Комарова. Традиции творчества А.-Ч.Суинбёрна в русской литературе первой трети XX века.....</i>	<i>131</i>

ПУБЛИКАЦИИ

<i>Переводы произведений Альфреда Теннисона на русский язык (XIX – начало XX в.): дополнения к книге В.К.Чернина «Альфред Теннисон и Россия: из истории международных литературных связей» (М.: Флинта; Наука, 2009). Вступительная заметка и публикация Д.Н.Жаткина и В.К.Чернина, комментарии к переводу стихотворения А.Теннисона «Гусь» О.С.Милотаевой.....</i>	<i>159</i>
<i>Джон Китс. Оттон Великий. Трагедия в пяти действиях. Перевод и комментарии Е.Д.Фельдмана.....</i>	<i>171</i>
<i>Джон Китс. Король Стефан. Фрагмент трагедии. Перевод и комментарии Е.Д.Фельдмана.....</i>	<i>228</i>
<i>Джордж Гордон Байрон. Солнце бессонниц. Перевод В.И.Шаповалова.....</i>	<i>237</i>

Научное издание

**Художественный перевод
и сравнительное литературоведение**

Сборник научных трудов

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