

Институт русской литературы (Пушкинский дом)  
Российской Академии наук

**ИСТОРИЯ  
РУССКОЙ ПЕРЕВОДНОЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ**

**1800–1825**

**ОЧЕРКИ**



Москва — Санкт-Петербург  
Нестор-История  
2022

УДК 821  
ББК 83.3(4)  
И 907

**Руководитель проекта**

чл.-корр. РАН, д. ф. н. *В. Е. Багно*

**Отв. редакторы:**

*В. Е. Багно, Е. Е. Дмитриева, М. Ю. Коренева*

**Рецензенты:**

д. ф. н. *И. М. Михайлова*, заведующая кафедрой скандинавской и нидерландской филологии  
Санкт-Петербургского государственного университета,  
к. ф. н. *И. С. Алексеева*, директор Санкт-Петербургской высшей школы перевода при  
Российском государственном педагогическом университете им. А. И. Герцена

И907 **История русской переводной художественной литературы 1800–1825 гг.:** очерки / Отв.  
ред. В. Е. Багно, Е. Е. Дмитриева, М. Ю. Коренева. — СПб.: Нестор-История, 2022. — 712 с.  
ISBN 978-5-4469-2027-3

Настоящее издание продолжает «Историю русской переводной художественной литературы (Древняя Русь. XVIII век)», вышедшую в свет в 1995–1996 гг. и дополненную отдельными частными материалами, относящимися к первой четверти XIX в., в сборнике статей «Из истории русской переводной художественной литературы», изданном ИРЛИ РАН в 2017 г.

В отдельных очерках впервые представлена объемная картина отечественной переводной литературы 1800–1825 гг. вне устоявшихся ныне «канонов» отдельных национальных литератур, но максимально приближенная к литературной реальности эпохи с ее тогдашними европейскими кумирами, с ее новым читателем, вкусы которого определяли издательскую политику, и с ее новым типом переводчика, труд которого постепенно превращается в профессию. Собранный обширный материал, по преимуществу мало известный, позволяет увидеть, как преломлялись в русском контексте отдельные национальные литературы — Франции, Англии, Германии, Италии и Испании, в сочетании с античной литературой, которой посвящен отдельный раздел. Особое внимание в исследовании уделяется формированию переводческих принципов применительно к поэзии, прозе и драматургии, с учетом той роли, какую переводы данного периода сыграли в становлении русского литературного языка.

УДК 821  
ББК 83.3(4)

ISBN 978-5-4469-2027-3



© Коллектив авторов, 2022  
© Институт русской литературы  
(Пушкинский дом), 2022  
© Издательство «Нестор-История», 2022

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. <i>Е. Е. Дмитриева, М. Ю. Коренева</i> .....	6
---	---

### **ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ**

Поэзия. <i>П. Р. Заборов</i> .....	33
Проза. <i>Д. В. Токарев</i> .....	67
Введение .....	67
Между «творением» и «романом»: переводы Фенелона .....	71
Новые переводы авторов эпохи Просвещения .....	75
Монтескье .....	75
Вольтер .....	77
Руссо .....	81
Лесаж .....	83
«На опушке романтизма»: переводы французских любовных и авантюрных романов .....	85
Любовные романы Аделаиды де Суза и Изабель де Монтолье .....	85
Авантюрно-познавательные романы Аделаиды де Бреси и Софи Когтен .....	87
«Роды чувствительный и ужасный»: Мармонтель и мадам де Жанлис .....	91
«Френтические» романы Шарля Виктора д'Арленкура .....	98
На пути к «метафизическому языку»: Шатобриан, мадам де Сталь и Констан .....	100
Романы мадам де Сталь .....	108
«Кормчая книга»: «О Германии» мадам де Сталь, «Адольф» Констан и «метафизика перевода» у Вяземского .....	111
Драма. <i>П. Р. Заборов</i> .....	123
Трагедия, драма, мелодрама .....	123
Комедия и водевиль .....	154

### **НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ**

Поэзия. <i>Р. Ю. Данилевский, М. Ю. Коренева</i> .....	175
Проза. <i>М. Ю. Коренева</i> .....	204
Введение .....	204
Август Готтлиб Мейснер: незамеченные открытия .....	208
Фридрих Шиллер: «Преступник от бесчестия». Немецкая «патологоанатомия», «русская чувствительность» и «романический» герой .....	215
Карл Готтлоб Крамер: «Анти-Шиллер» .....	220
Немецкий разбойничий роман .....	223

Кристиан Генрих Шпис: биограф, душевед и духовед . . . . .	231
Август Коцебу: искушение читателя — испытание переводчика . . . . .	245
Август Лафонтен: «добрый пастор» и «безнравственный писатель» . . . . .	263
«Новые» имена: Генрих Клаурен, Э. Т. А. Гофман, Генрих Цшокке . . . . .	279
Заключение . . . . .	288
Драма. <i>Е. Е. Дмитриева</i> . . . . .	292
Введение . . . . .	292
Центры перевода и печатные органы, способствовавшие распространению немецкой драмы . . . . .	294
Мещанская драма, которая не была столь уж мещанской . . . . .	299
Казус Августа Коцебу . . . . .	304
Сравнительная характеристика отношения к драмам Коцебу в Германии и России . . . . .	312
Угадать тайну . . . . .	322
«Ненависть к людям и раскаяние» . . . . .	323
Драмы Коцебу как сюжет русской литературы. Вышивание по канве . . . . .	325
Судьба сюжета в двойном переводе: Коцебу как медиатор между французской и русской культурами . . . . .	328
Трудности перевода . . . . .	331
Веймарские классики . . . . .	333
Перевод драм Шиллера: проблема текстологическая . . . . .	338
Иоганн Вольфганг Гёте . . . . .	345
Виланд и Бертух . . . . .	348
Наследники Лессинга и соперники Коцебу: Шредер, Клиндер, Ленц, Шпис, Вульпиус, Цшокке, Ифланд, Жерневальд, Гемминген-Горнберг . . . . .	349
И еще раз двойной перевод . . . . .	361
«Балет чертей и фурий хоровод»: комическая и волшебная опера . . . . .	363
Новая эпоха: немецкие романтики . . . . .	366

### **АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ**

Поэзия. <i>М. Э. Баскина (Маликова)</i> . . . . .	375
Введение . . . . .	375
Джон Мильтон . . . . .	378
Александр Поуп . . . . .	386
Оссиан . . . . .	388
Эдуард Юнг . . . . .	396
Джеймс Томсон . . . . .	403
«Сельское кладбище» Грея и «Гимн» Том(п)сона в переводе В. А. Жуковского . . . . .	410
Жанр английской «переводной баллады» в творчестве В. А. Жуковского 1810-х гг.: Оливер Голдсмит, Дэвид Маллет, Роберт Саути . . . . .	416
Вальтер Скотт . . . . .	423
Томас Мур . . . . .	427
Лорд Байрон . . . . .	432
«Байронщина» П. А. Вяземского . . . . .	438
«Шильонский узник» в переводе В. А. Жуковского . . . . .	443
«Слепой Козлов» — переводчик Байрона . . . . .	446
Проза. <i>Н. А. Дроздов</i> . . . . .	451
Введение . . . . .	451
Лоренс Стерн . . . . .	454
Роль Франции в восприятии английской литературы в России . . . . .	463
Оригинальные «английские сочинения» начала XIX в. . . . .	469
Переводы «готических романов» . . . . .	477

Анна Радклиф . . . . .	481
Псевдорадклифиана . . . . .	491
Борьба с «готическим романом» . . . . .	519
Режина Мария Рош и другие английские авторы . . . . .	524
Вальтер Скотт . . . . .	535
Заключение . . . . .	543
Драма. <i>П. Р. Заборов</i> . . . . .	545
На подступах к Шекспиру . . . . .	545

### ***ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ***

*А. Ю. Миролубова*

Общие контуры восприятия: новизна или классика? . . . . .	557
Франческо Петрарка в русской романтической рецепции . . . . .	563
Русская эпическая поэма и итальянская классика. . . . .	570

### ***ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ***

*К. С. Корконосенко*

Предыстория: XVII и XVIII век . . . . .	591
Обзор переводов . . . . .	593
Обзор обзоров . . . . .	601
Заключение . . . . .	608

### ***АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ***

*А. В. Волков*

Античная литература в переводах с языков-посредников . . . . .	613
Знатоки древних языков — переводчики античной литературы. . . . .	621
Переводы античных историков и ораторов . . . . .	631
Античная поэзия в переводах А. Ф. Мерзлякова . . . . .	636
Античная поэзия в русской печати первой четверти XIX в. . . . .	646
Н. И. Гнедич — переводчик античных авторов . . . . .	669
Указатель имен . . . . .	677

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее издание является продолжением «Истории русской переводной художественной литературы», вышедшей в свет в 1995–1996 гг. и охватывавшей период от Древней Руси до конца XVIII в.<sup>1</sup> Первые тома «Истории», с учетом особенностей рассматриваемого материала, были построены по жанровому принципу, без выделения отдельных национальных литератур, поскольку на данном этапе подобное выделение не отражало бы литературной реальности, отмеченной главенством жанра и принципиальной «анонимностью», как в части собственно авторства, так и в части отнесенности к той или иной конкретной национальной литературе. В первой четверти XIX в., однако, картина меняется и происхождение того или иного текста становится более значимым, чем в предшествующую эпоху, что в полной мере отражало общую тенденцию персонализации литературного процесса в контексте сложения представления о множественности мировой литературы и наличии «локальных» доминант составляющих ее частей. Именно поэтому в основу данного тома положен «национальный принцип», предполагающий рассмотрение материала по отдельным странам, из которых выбраны наиболее значимые для русского культурного пространства в 1800–1825 гг.: Франция, Англия, Германия, Италия и Испания. Особое место в этом ряду занимает античная литература, «вечный спутник» литературы отечественной, совокупный портрет которого претерпел в указанные годы существенные изменения, как это показано в отдельной главе нового тома «Истории».

### I

Прежде чем приступить к рассмотрению русского «портрета» зарубежной литературы в зеркале переводов 1800–1825 гг., необходимо уточнить, *что* именно является непосредственным предметом рассмотрения, поскольку понятие «художественная литература», укоренившееся в русском языке лишь в 1920-е гг., не соответствует языку описываемой эпохи, внутри которой к литературе причислялись, как в России, так и в Европе, тексты самых разных типов, в оптике сегодняшнего дня собственно к литературе отношения не имеющих. В первую очередь это касается прозаических текстов, объединенных общим отрицательным признаком — противопоставленностью рифмованным

---

<sup>1</sup> История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век / Отв. ред. Ю. Д. Левин. СПб., 1995–1996. Т. 1–2.

стихам — и обладавших с точки зрения носителей культуры (авторов и читателей) разной ценностной значимостью. В разряд литературы, в соответствии с этой логикой, попадали жизнеописания, путешествия, духовные трактаты, анекдоты, нравственные рассуждения, философские диалоги, письма и проч., в том числе и переводные, сыгравшие в числе прочих немаловажную роль в выработке ключевых идей и культурных идеологем, а также в формировании русского литературного языка, ставшего именно в эти годы объектом публичной рефлексии, которая нашла свое отражение в многолетней дискуссии о «слоге»<sup>2</sup>. И тем не менее этот обширный корпус текстов выведен за рамки данного исследования, в центре внимания которого оказываются основные формы художественной литературы в их сегодняшнем понимании: драматургия, поэзия, проза, последняя при этом представлена исключительно «повествовательной прозой»<sup>3</sup> в ее двух основных жанрах — роман и повесть, поскольку именно эти два «рода», хотя еще и не вполне ясно очерченные в своем существовании русской эстетикой и к тому же не всегда совпадающие по объему понятий с их зарубежными аналогами, составляют количественно основную «массу» книжной продукции рассматриваемого периода и потому заслуживают особого внимания как доминирующий жанр отечественной переводной литературы первой четверти XIX в.

Сетования по поводу того, что переводной роман заполнил книжные лавки и завладел умами читающей публики, стали общим местом, и рассуждения на эту тему, сопровождавшиеся, как правило, ламентациями о бедности литературы отечественной по части достойных внимания романов и повестей, кочевали из одного журнала в другой вместе с расхожим образом «девиц, испорченных романами»<sup>4</sup>, в унисон тому, что говорилось о засилье романов и их пагубном влиянии на юных читательниц в Европе<sup>5</sup>. Это субъективное ощущение эпохи в полной мере подтверждается и статистическими данными, приводимыми в разных источниках. Так, например, в «Систематическом обозрении литературы в России в течение пятилетия, с 1801 по 1806 год», составленном А. К. Шторхом, список русских романов и повестей включает в себя 40 наименований, список переводов с французского — 115 номеров, список переводов с немецкого — 51, с английского — 3<sup>6</sup>. Некоторое представление в этом отношении может дать и «Роспись российским книгам для чтения, из библиотеки Александра Смирдина» (1828): в разделе

<sup>2</sup> См. о ней: *Успенский Б. А.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва) // Успенский Б. А. Избранные труды. М., 1994. Т. 2: Язык и культура. С. 331–467.

<sup>3</sup> «Повествовательная проза» выделялась в особый вид прозаических текстов во всех отечественных риториках, при этом она подразделялась на «историческую» и «вымышленную». См., например: *Каченовский М. Т.* Опыт краткой риторики. СПб., 1824. С. CXVII.

<sup>4</sup> См., например, стихотворную сатирическую повесть Д. Ярославского «Лиза-романист», в которой рассказывается о сельской моднице, испорченной чтением «развратных» романов, к числу которых автор относит и «Вертера» Гёте (Харьковский Демокрит. 1816. №95. С. 26–42).

<sup>5</sup> См., например, об антироманных выступлениях и попытках защитить читательниц от такого рода сочинений во Франции: *Делон М.* Искусство жить либертена / Пер. с фр. Е. Е. Дмитриевой и Г. Е. Шумиловой. М., 2013. С. 147–164.

<sup>6</sup> *Шторх А. К.* Систематическое обозрение литературы в России в течение пятилетия, с 1801 по 1806 год. СПб., 1810. Ч. 1. С. 183–207. — Перечень, составленный Шторхом, отнюдь не полон, как об этом сообщал и сам автор в предисловии, к тому же отдельные романы и повести, как переводные, так и оригинальные, были отнесены составителем в раздел «Сочинения разного содержания», где растворились в общем «внежанровом» списке.

«Романы и повести» здесь указаны 121 оригинальный роман и 1139 переводных<sup>7</sup>. Чуть более полную картину дают подсчеты, произведенные В. В. Сиповским для демонстрации постепенного изменения соотношения переводных и оригинальных текстов; в неопубликованной статье «Русский роман, переводной и оригинальной за первую половину XIX в.»<sup>8</sup> автор приводит следующие данные:

Год	Переводные романы	Оригинальные романы
1801	79	28
1802	178	27
1803	155	45
1804	134	32
1805	155	45
1806	130	43
1807	77	42
1808	97	39
1809	114	57
1810	81	38
1811	54	28
1812	41	23
1813	11	21
1814	18	16
1815	65	33
1816	106	25
1817	66	43
1818	76	48
1819	71	43
1820	74	48
1821	60	30
1822	73	38
1823	86	38
1824	77	44
1825	132	79

Только в 1813 г. соотношение переводного и оригинального романа резко меняется в пользу отечественных сочинений, но это было скорее исключением из общей тенденции. По подсчетам В. В. Сиповского, лишь к началу 1830-х гг. устанавливается некоторое равновесие, которое затем постепенно сменяется преобладанием отечественных романов и повестей над переводными: в 1850 г. количество переводных романов составляло 77, количество оригинальных — 182<sup>9</sup>.

Приведенные выборочные данные не отражают, конечно, в полной мере реальную картину, поскольку некоторые книги, отнесенные к оригинальным, при ближайшем

<sup>7</sup> Роспись российским книгам для чтения, из библиотеки Александра Смирдина, систематическим порядком расположенная: В 4 ч. с прил. Азбучной росписи имен сочинителей и переводчиков, и Краткой росписи книгам по азбучному порядку. СПб., 1828. С. 608–682. В «Роспись...» были включены и отдельные издания конца XVIII в.

<sup>8</sup> РО ИРЛИ. Ф. 287. № 21. Л. 4–5.

<sup>9</sup> Там же. Л. 5.



рассмотрении оказываются переводами или переработками-адаптациями западноевропейских текстов, а переводные, в свою очередь, несут на себе следы такой радикальной переделки, что должны быть отнесены скорее к оригинальному творчеству, укрывшемуся за «маской» той или иной иностранной литературы или какого-нибудь конкретного иностранного писателя, но все это вместе взятое, при всех статистических погрешностях и невозможности во многих случаях выявить источник перевода или заимствования, а лишь по отдельным языковым признакам только догадаться о его переводном характере, — все это вместе взятое свидетельствует о том, что наметившаяся в конце XVIII в. линия романной экспансии<sup>10</sup> получила свое дальнейшее масштабное развитие в означенный период, унаследовавший не только растущий читательский интерес к этому рода европейской продукции, но и все сопутствующие тревоги и опасения относительно пользы от чтения подобных текстов, находивших широкий сбыт и приносивших издателям немалую коммерческую выгоду. Показательны в этом смысле сведения, приводимые в статье Ф. В. Булгарина, который, отвечая на «Замечания» П. А. Вяземского по поводу «Краткого обозрения русской литературы 1822 года», писал о том, что при всей значимости отдельных отечественных сочинений, книги даже известных писателей (Карамзина, Жуковского, Батюшкова и др.) лежат нераспроданными в книжных лавках, тогда как публика, демонстрируя полное равнодушие к сочинениям «европейского достоинства», отдает предпочтение книгам «азиатского достоинства», т. е. сказкам и романам, уточняет автор и переходит к доказательствам: «Положим, что в России из числа 45 000 000 жителей, можно считать *один* миллион читающих, включая в сие число дворянство, духовенство и женский пол. <...> Я нарочно справлялся у книгопродавцев и узнал, что число продаваемых книг, исторических и политических, содержится к числу покупаемых Романов и романтических произведений разного рода, как 1 к 20; то есть, если книгопродавец продает один экземпляр Политической Экономии, то в продолжение сего времени двадцать Романов поступают с полок его лавки в домашние библиотеки»<sup>11</sup>. Если еще в 1802 г. Н. М. Карамзин, рассуждая на страницах «Вестника Европы» о «любови ко чтению» в России, отмечал, что «и романы, самые посредственные, — даже без всякого таланта написанные, способствуют некоторым образом просвещению», и одновременно выражал надежду, что читатель, пленяющийся «Несчастливым Никанором», быть может, рано или поздно дойдет до «Новой Элоизы» Руссо<sup>12</sup>, то уже в середине — конце 1820-х гг. стало ясно: условный «Никанор», превратившийся в символ массовой романной «продукции», в том числе и переводной, не изживается «Новой Элоизой», но в лучшем случае существует рядом с ней, так сказать, в одном книжном шкафу, показывая

<sup>10</sup> История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. 1: Проза. С. 112–113.

<sup>11</sup> Булгарин Ф. Антикритика. Ответ на статью, помещенную в № XIX Новостей Литературных, издаваемых при Р. И. под заглавием: «Замечания на Краткое обозрение Русской Литературы 1822 года», напечатанное в № 5 Северн<ого> Арх<ива> 1823 года // Литературные листки. 1823. № 1. С. 10–11. Подробнее о русском читателе, книгоиздательстве и книготорговле начала XIX в. см.: *Peйтблат А. И.* Как Пушкин вышел в гении: историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М., 2001; см. также для сравнения статистические данные, относящиеся к чтению в Европе в те же годы: по подсчетам Р. Шенды, количество читателей в Центральной Европе в 1800 г. составляло 25% населения, в 1830 г. — 40%, при этом в немецких землях в эпоху «веймарской классики» доля читателей романов составляла 1%, т. е. 120 тыс. чел. (*Schenda R.* Volk ohne Buch. München, 1980. S. 444); см. также: *Schön E.* Lesestoffe, Leseorte, Leserschichten // H. A. Glaser, G. M. Vajda (Hrsg.). Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760–1820: Epoche im Überblick. Amsterdam, 2001. S. 84.

<sup>12</sup> *N. [Карамзин Н. М.]*. О книжной торговле и любви ко чтению в России // Вестник Европы. 1802. Ч. 3. № 9. С. 61–62.

«неустановившийся еще вкус Русской публики», как говорилось, например, в одном из обзоров романов, вышедших в 1830 г.<sup>13</sup> Несмотря на то, что Россия первой четверти XIX в. как по количеству выпускаемых книг, так и по количеству читателей явно отставала от Европы, где первое место в этом смысле занимала Германия<sup>14</sup>, самоощущение русской литературы коррелировало с самоощущением европейских литератур, и в первую очередь немецкой, которая так же, как и русская литература, была озадачена и проблемой читателя, ставшего одним из активных участников литературного процесса, и проблемой вкуса, и проблемой «правильного слога», и борьбой с романной стихией, сопровождавшейся попытками определить эстетические критерии оценки романа как жанра и вписать имеющиеся новые образцы в более или менее ясный канон для того, чтобы отделить «правильные» романы от «неправильных».

Насколько животрепещущими все эти проблемы были, к примеру, для немецкой литературы, можно судить хотя бы по серии очерков Вильгельма Гауфа, вступившего на литературное поприще в эпоху, когда всякий начинающий сочинитель оказывался перед выбором — либо обслуживать читателя, «одержимого болезненной страстью к чтению» (*Lesewut, Lesesucht*), угощая его привычной «литературной пищей», если воспользоваться расхожим образом конца XVIII — начала XIX в., либо пытаться «изготовить» нечто совершенно новое, рискуя не угодить публике. Гауф поместил в газете «*Morgenblatt für gebildete Stände*» несколько «зарисовок» на тему «Книги и мир чтения» («*Die Bücher und die Lesewelt*»): герой этих «сцен из жизни», начинающий писатель, отправляется в общественную платную библиотеку, чтобы изучить вкус публики, «*vox populi*», прежде чем самому приступить к сочинительству, и в разговоре со служителем узнает, что посетители библиотеки совершенно не интересуются ни Жан Полем, ни Гердером, ни даже Вальтером Скоттом, книги которых берут изредка какие-нибудь чудаки-«гурманы», тогда как большинство предпочитает романы о привидениях, рыцарях, разбойниках и потребляет их вместо опиума, как поясняет служитель, призывающий своего собеседника смириться с тем, что «таков уж вкус времени»<sup>15</sup>.

Это суждение словно подводило черту под оказавшимися бесполезными дискуссиями о пользе и вреде чтения романов и воспитании читателя, начавшимися в Германии еще в последней четверти XVIII в., когда и появились в немецком языке понятия

<sup>13</sup> Русские книги // Московский телеграф. 1831. Ч. 36. №23. Декабрь. С. 467.

<sup>14</sup> Так, например, «Вестник Европы» в 1806 г. сообщал: «В 1805 году вышло новых сочинений: в Англии 800, во Франции 1150, в Германии 4645! — Это служит вернейшим доказательством, что у трудолюбивых Немцов выходит чернил более, нежели у какого-либо другого из просвещенных народов Европы» (Вестник Европы. 1806. №17. Ч. 29. С. 199). Немецкий исследователь «развлекательной» литературы Германии конца XVIII — начала XIX в. И. В. Аппель сообщает, что в первое десятилетие XIX в. в Германии насчитывалось 12 500 «пишущих голов», то есть на несколько тысяч больше, «чем вся нынешняя армия Великого герцогства Баденского или Гессенского», и добавляет: «впору уже кричать как Ниммерман у Платена в “Эдипе”: “Бондари, заклепайте мне чернильницу!”» (*Appell J. W. Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik: Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur*. Leipzig, 1859. S. 12). См. также сравнительный анализ статистических данных, относящихся к книгоиздательству начала XIX в. в разных странах: *Hoogenboom H. Sentimental Novels and Pushkin: European Literary Markets and Russian Readers // Slavic Review*. 2015. Vol. 74. №3. P. 558–559.

<sup>15</sup> *Hauff W. Die Leihbibliothek // Morgenblatt für gebildete Stände*. 1827. 9. April, №85. S. 337–338; *Geschmack des Publikums // Ibid.* 10. April, №86. S. 341–342. — Об общественных платных библиотеках как регуляторах литературного вкуса в Германии XVIII–XIX вв. см.: *Jäger G., Schönert J.* (Hrsg.). *Die Leihbibliothek als Institution des literarischen Lebens im 18. und 19. Jahrhundert*. Hamburg, 1980; *Martino A., Jäger G.* *Die deutsche Leihbibliothek: Geschichte einer literarischen Institution*. Wiesbaden, 1990.

«бешенство чтения» (*Lesewut*) и «пагубная страсть к чтению» (*Lesesucht*)<sup>16</sup> для обозначения «национальной болезни», последствия которой, как считали некоторые, сопоставимы с последствиями Французской революции: «Свет не видывал ничего более достопримечательного, чем повальное чтение романов в Германии и революция во Франции. Сии две крайности взросли почти одновременно, и нельзя исключить того, что романы доставили невидимые глазу несчастья людям и целым семействам, подобные тем, на которые открыто обрекала многих ужасная французская революция», — писал известный немецкий издатель, книготорговец и писатель Иоганн Георг Хайнцман (*Johann Georg Heinzmann*, 1757–1802) в своем «Воззвании к моей нации» («*Appel an meine Nation*», 1795), имевшем характерный подзаголовок «О чуме, поразившей немецкую литературу» («*Über die Pest der deutschen Literatur*»)<sup>17</sup>. В обсуждении этой «патологии», которая нередко описывалась в медицинских терминах как проявление самых низменных животных инстинктов и приравнивалось к сексуальным извращениям, принимали участие и врачи, и проповедники, и педагоги, и писатели, предлагавшие разные меры для преодоления «эпидемии», пагубно действующей, с точки зрения одних, на нервную систему, с точки зрения других — на работу мозга, с точки зрения третьих — на работу желудка.

Именно в это время в Германии издаются многочисленные специальные пособия, призванные научить читать, т. е. правильно формировать свой круг чтения, ибо «пустое» чтение, предпринимаемое лишь от скуки, для того, чтобы убить время, «безнравственно», как считал, к примеру, немецкий философ и переводчик Иоганн Адам Бергк (*Johann Adam Bergk*, 1769–1834), выпустивший в свет книгу «Искусство читать книги» («*Die Kunst, Bücher zu lesen*», 1799), отдельная глава которой посвящена чтению «плохих романов», в равной степени необходимых, по мнению Бергка, для развития вкуса, поскольку внимательное сопоставление хороших и плохих текстов дает работу уму и воспитывает деятельного читателя, способного переписать негодный текст<sup>18</sup>. Широкой известностью пользовалось и пособие профессора Гёттингенского университета, автора многочисленных трудов по истории, философии и эстетике Кристофа Мейнерса (*Christoph Meiners*, 1747–1810) «Руководство юношам к собственным занятиям, в особенности к чтению, конспектированию и письму» («*Anweisungen für Jünglinge zum eigenen Arbeiten, besonders zum Lesen, Excerptieren und Schreiben*», 1789), в котором чтение представлялось как труд, нацеленный на самообразование, необходимое для подготовки к будущей службе. «Каждый юноша, — писал Мейнерс, — должен соблюдать святое правило: никогда не читать непристойных или соблазнительных сочинений, которые либо возбуждают нечистые страсти, либо представляют чувственные удовольствия в гораздо более привлекательном свете, чем они есть в действительности»; «всякому

<sup>16</sup> Уже в начале XIX в. оба понятия были закреплены в толковом «Словаре немецкого языка» («*Wörterbuch der deutschen Sprache*», 1807–1811), составленном Иоахимом Генрихом Кампе (*Joachim Heinrich Campe*, 1746–1818), автором дидактических книг и книг для детей и юношества, хорошо известных в России начиная с конца XVIII в. О дискуссиях по поводу «болезни чтения» в Германии см. подробнее: *Goetsch P.* Zur Bewertung von Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert // *P. Goetsch* (Hrsg.). Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert: Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich. Tübingen, 1994. S. 1–23; *Martino A., Jäger G.* Die deutsche Leihbibliothek: Geschichte einer literarischen Institution. S. 14–15, 51–58.

<sup>17</sup> *Heinzmann J. G.* Appel an meine Nation über Aufklärung und Aufklärer; über Gelehrtsamkeit und Schriftsteller; über Büchermanufakturisten, Rezensenten, Buchhändler; über moderne Philosophen und Menschenzieher; auch über mancherley anders, was Menschenfreyheit und Menschenrechte betrifft. Bern, 1795. S. 139.

<sup>18</sup> *Bergk J. A.* Die Kunst, Bücher zu lesen, nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller. Jena, 1799. S. 243–247.

думающему человеку» автор советовал читать в первую очередь записки о путешествиях, жизнеописания и мемуары достойных мужей, а из романов рекомендовал отбирать лишь те, которые написаны «величайшими знатоками человеческого сердца, такими как Смоллет, Леса и особенно Филдинг или их счастливыми подражателями, и которые поучительным образом увеселяют наш дух и трогают сердце, а не заставляют его постоянно трепетать и сжиматься от страха, как это делают романы Ричардсона, слишком посторонные к тому же, чтобы их читали мужчины»<sup>19</sup>.

Тема чтения в конце XVIII в. стала неотъемлемой частью бывших в ходу и в России немецких риторик и курсов словесности, которые включали в себя теперь не только материал, относящийся к «классическим» образцам древности, но и отдельные примеры, взятые из текущей литературы. Примечательно, что Мейнерс счел необходимым дополнить свою книгу «Начертание теории изящных наук» («Grundriß einer Theorie der schönen Wissenschaften», 1787), построенную по принципу классической риторики, небольшим фрагментом «О романах» (в качестве приложения), в котором суммарно повторил основные тезисы своего «Руководства», добавив к этому, что если уж читать романы, то предпочтение следует отдавать комическим, а не серьезным, и коротким, а не длинным, не забывая о том, что сама привычка к чтению подобного рода литературы в целом «пагубна и опасна, даже если о каждом отдельном романе ничего плохого сказать нельзя»<sup>20</sup>. Обе книги Мейнерса, который в 1803 г. вошел в тесный круг заграничных сотрудников Московского университета<sup>21</sup>, были хорошо известны в России и в оригинале, и в переводе: «Руководство» было издано на русском языке в 1798 г. в переводе Андрея Ивановича Тургенева, учившегося в то время в Московском благородном пансионе<sup>22</sup>, «Начертания» вышли в свет в 1803 г. в переводе Павла Афанасьевича Сохацкого<sup>23</sup>, профессора древней словесности Московского университета, читавшего также курс эстетики с опорой на этот труд Мейнерса.

Многие идеи Мейнерса, принадлежавшего по своему духу и складу ума XVIII в., вошли в русские риторики первой половины XIX в., в которых его суждения нередко комбинировались с суждениями не менее известного немецкого историка литературы и эстетики Иоганна Иоахима Эшенбурга (Johann Joahim Eschenburg, 1743–1820), автора многократно переиздававшейся в Германии «Теории и истории изящных наук» («Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften», 1783) и составителя многотомной хрестоматии, к этой теории прилагавшейся («Beispielsammlung zur Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften», 1788–1795). Именно «Теория» Эшенбурга легла в основу

<sup>19</sup> *Meiners Ch.* Anweisungen für Jünglinge zum eigenen Arbeiten, besonders zum Lesen, Excerptieren und Schreiben. Hannover, 1791. S. 44–46.

<sup>20</sup> *Meiners Ch.* Grundriß einer Theorie der schönen Wissenschaften. Lemgo, 1787. S. 360.

<sup>21</sup> См. подробнее: *Андреев А. Ю.* «Геттингенская душа» Московского университета (из истории научных взаимосвязей Москвы и Геттингена в начале XIX столетия) // Вопросы истории естествознания и техники. 2000. № 2. С. 71–113; *Андреев А. Ю.* Московский университет в общественной и культурной жизни России начала XIX века. М., 2000. С. 52–53; *Андреев А. Ю.* Российские университеты XVIII — первой половины XIX века в контексте университетской истории Европы. М., 2009. С. 13–21.

<sup>22</sup> Способ читать, замечать и сочинять в пользу молодых людей, предложенный Г. Мейнерсом. М., 1798. Автор перевода установлен В. Н. Рогожиным; см.: *Рогожин В. Н.* Дела «Московской цензуры» в царствование Павла I, как новые материалы для русской библиографии словаря русских писателей. Вып. 1: 1797 год. СПб., 1902. С. 72–73.

<sup>23</sup> *Мейнерс К.* Главное начертание теории и истории изящных наук / Пер. с нем. П. Сохацкого. М., 1803; второе издание вышло в свет в 1826 г.

«Краткой риторики» поэта и переводчика А. Ф. Мерзлякова<sup>24</sup>, занявшего в 1804 г. кафедру российского красноречия и поэзии словесного отделения Московского университета и пользовавшегося необычайной популярностью среди студентов. Его «Краткая риторика», изданная в 1809 г., представляла собой сокращенный перевод «Теории» Эшенбурга (без отсылки к оригиналу), прочитанной глазами переводчика «Вертера» и приспособленной к нуждам нового века. Эшенбург, писавший свой труд с учетом «бешенства», охватившего немецких читателей романов, посвятил этому роду прозаических сочинений отдельную главу, в которой обозначил признаки «здоровых» романов, сходных, по его мнению, с эпическими поэмами и призванных «научать, доставлять удовольствие и трогать»<sup>25</sup>, а также дал перечень достойных новейших образцов, имеющих в отдельных литературах — испанской, итальянской, английской, французской и немецкой. Представляя национальные литературы, Эшенбург выделил в каждой из них «старых» и «новых» авторов, заслуживающих внимания. Начав с характеристики испанской литературы, он отметил в ней лишь трех «превосходных» авторов — Сервантеса, Франсиско де Кеведо и Уртадо де Мендоса<sup>26</sup>; итальянская литература представлена в его изложении Боккаччо, Маттео Банделло, Франческо Сансовино, Джованни Франческо Страпаролла, Джамбаттиста Касти, «новейшие же романы итальянцев, — писал Эшенбург, — представляют собой подражания и переводы знаменитых иностранных сочинений этого рода»<sup>27</sup>; во французской литературе Эшенбург отметил наличие бесчисленного множества романов и дал короткую выборочную библиографию, в которую включил, наряду с Прево, Мариво, Лесажем, Кребийоном, Руссо и Вольтером, Мармонтеля и писательниц: М. М. де Лафайет, М. Ж. Риккобони, мадам де Жанлис, мадам де Сталь и Ю. Крюденер<sup>28</sup>. Более развернутая характеристика была дана английскому роману, который, по мнению Эшенбурга, отличался от французского «верным и точным изображением человеческой природы, а также поучительным увеселением духа и сильным воздействием на <...> чувство читателя», далее следовал перечень самых «знаменитых» и «достойных» английских прозаиков:

<sup>24</sup> Мерзляков А. Ф. Краткая риторика, или Правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических. В пользу благородных воспитанников Университетского пансиона. М., 1809. — Книга выдержала три переиздания: 1817; 1821; 1828.

<sup>25</sup> Eschenburg J. J. Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. München, 1805. S. 308. — В переводе Мерзлякова этот тезис Эшенбурга несколько видоизменен: в русской версии цель романа — «нравоучение, или удовольствие, или возбуждение страсти» (Мерзляков А. Ф. Краткая риторика. С. 25). Не исключено, что Мерзляков намеренно обошел слово «трогать» (rühren), помня о критике Шишкова в адрес Карамзина по поводу глагола «трогать» и производных от него «трогательный», «трогательно», «трогательность», использованных Карамзиным в «Бедной Лизе» (1792) и в «Письмах русского путешественника» (1793): «Слово *трогательно*, — писал Шишков, — есть совсем не нужной для нас и весьма худой перевод Французского слова *touchant*. Не нужной по тому, что мы имеем множество слов, то же самое понятие выражающих, как например: *жалко, чувствительно, плачевно, слезно, сёрдобольно* и проч., худой по тому, что в нашем языке ничего не значит» (Шишков А. С. Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. СПб., 1803. С. 199). Чужеродность слова «трогать» в переносном значении обыгрывается и в комедии А. А. Шаховского «Новый Стерн» (1805). При этом французское происхождение русского «трогать» в значении «волновать», «вызывать волнующие чувства» и проч. не вполне очевидно; немецкое «rühren» имеет также два значения — прямое, обозначающее физическое действие («приводить в движение»), и переносное (производить «движение чувств»); оба эти значения были закреплены в немецко-русских словарях, а также немецких толковых словарях конца XVIII — начала XIX в., где приводились и соответствующие примеры из немецкой поэзии, в том числе и из «Песни о Нибелунгах». См., например: Campe J. H. Wörterbuch der deutschen Sprache. Braunschweig, 1809. Th. 3. S. 896.

<sup>26</sup> Eschenburg J. J. Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. S. 231.

<sup>27</sup> Ibid. S. 232.

<sup>28</sup> Ibid. S. 232, 233.

Ричардсон, Филдинг, Стерн, Голдсмит, Маккензи, Камберленд, Годвин, Льюис, Мур, за которыми следовали дамы — Фанни Берни, Анна Радклиф и Шарлотте Смит<sup>29</sup>; говоря о немецком романе, Эшенбург отметил: «В Германии у нас только в последние пятнадцать-двадцать лет появились различные оригинальные произведения, которые несколько отличаются от прежних безвкусных сочинений, имевшихся у нашей нации в избытке <...>. Благороднейшие из них: Галлер, Виланд, Гёте, Николаи, госпожа фон Ла Рош, Гермес, Душ, Миллер, Мейснер, Вецель, Шуммель, Юнг, Мюллер, Музеус и некий Неизвестный»<sup>30</sup>. Мерзляков, опустив оригинальные для своего времени рассуждения Эшенбурга о наличии у каждого писателя индивидуального стиля, сохранил общую характеристику романа, который представлен в «Краткой риторике» как «повествование вымышленное», принадлежащее «по многим отношениям <...> к родам стихотворным»<sup>31</sup> и «по существу своему и по правилам сочинения» сходное с героическими поэмами, хотя «басня романов не имеет ни величия, ни важности Эпопеи»<sup>32</sup>; «сверх того, — говорится здесь, — чудесное в романе никогда не должно выходить из пределов Природы, что обыкновенно бывает в Поэме, самый слог должен быть менее стихотворным, менее смелым, менее украшенным, он ограничивается приятностями чистой и легкой прозы»<sup>33</sup>. Воспроизведя в общих чертах все ключевые положения Эшенбурга, Мерзляков несколько сократил пассаж, относящийся к характеристике немецких романов, и видоизменил списки авторов: у итальянцев он изъял Касти, у французов — Крюденер, у англичан Льюиса, Мура, Радклиф и Смит, у немцев он оставил почти все имена, убрав из него лишь И. Г. Мюллера (Johann Gottwerth Müller, 1743–1828) и Неизвестного<sup>34</sup> и добавив Августа Лафонтена, а также Августа Коцебу, двух плодovitых писателей, которые к этому моменту прочно обосновались на европейском литературном олимпе: их романы, повести, драмы были переведены уже на английский, французский, итальянский, испанский, голландский, шведский, норвежский, польский и венгерский языки. Известны они были и в России, в гораздо большей степени, чем некоторые оставленные Мерзляковым имена из списка Эшенбурга<sup>35</sup>. Воспроизведенные и во всех последующих прижизненных переизданиях «Краткой риторики» (1817; 1821; 1828) имена европейских писателей создавали видимость наличия некоего устойчивого канона, призванного служить ориентиром при разграничении «здоровой» литературы и «нездоровой», — противопоставление, усвоенное и русской культурой: именно в эти годы появляются понятия «здравый вкус», «здравая словесность»<sup>36</sup>,

<sup>29</sup> Ibid. S. 234.

<sup>30</sup> *Eschenburg J. J. Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*. S. 382. — Далее автор дает полный список романов упоминаемых авторов, в том числе и Неизвестного (S. 382–384).

<sup>31</sup> *Мерзляков А. Ф. Краткая риторика*. С. 75, 79.

<sup>32</sup> Там же. С. 76.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Имеется в виду Теодор Готтлиб фон Гиппель (Theodor Gottlieb von Hippel, 1741–1796) — бургомистр Кёнигсберга, ученик и последователь Канта, входивший в ближний круг собеседников философа; автор публицистических статей, посвященных вопросам женской эмансипации. См. также с. 205 наст. изд.

<sup>35</sup> См. с. 204–205 наст. изд.

<sup>36</sup> См., например, устав Общества любителей российской словесности, учрежденного в 1811 г. «для того, чтобы распространить сведения о правилах и образцах здоровой Словесности» (Устав Общества Любителей Российской словесности при Императорском Московском университете. М., 1811. С. 4); см. также рецензию на «Плутарховы сравнительныя жизнеописания» в переводе С. Ю. Дестуниса (1782–1848): «Для публики потребны хорошие переводы на отечественный язык. Чем более выходит в свет таких переводов, тем более <...> расположение публики к содействию успехам здоровой словесности»: *Вестник Европы*. 1813. Ч. 68. № 5–6. С. 67.

хотя проблема «болезни чтения» так и не стала в России предметом широкого обсуждения, как это было в Германии.

Фрагменты «Краткой риторики» Мерзлякова, касающиеся жанров романа и повести, их отличительных признаков, а также типов приличествующего им слога, были включены (с отсылкой к немецкому первоисточнику) в учебное пособие по курсу словесности, составленное Н. И. Гречем для Главного немецкого училища Св. Петра («Избранные места из русских сочинений и переводов в прозе», 1812) и переизданное затем в несколько переработанном виде в качестве учебника, предназначенного уже для более широкого круга учебных заведений, как сообщалось в предисловии («для средних заведений: гимназий, уездных училищ, Институтов военных, горных, медицинских и пр. и для заведений, для воспитания женского пола учрежденных»)<sup>37</sup>. С некоторыми вариациями повторялись эти фрагменты до самой середины XIX в. и в других риториках, использовавшихся в качестве теоретических и практических пособий по курсу словесности<sup>38</sup>, входившему, в соответствии с новыми Положениями о школьном и университетском образовании 1803–1804 гг., в обязательную программу обучения. Построенные на более или менее сходных теоретических основаниях, все они так или иначе формировали представление о том, что творческий процесс поддается научному описанию и формализации и, следовательно, всякий, освоив эту «науку», может стать «сочинителем», которому надлежит следовать предлагаемым правилам и образцам слога. Показательна в этом смысле рецензия П. А. Никольского на пособие Греча: раскритиковав выбор текстов, Никольский посетовал на отсутствие развернутой характеристики слога Карамзина и Жуковского, что, по его мнению, было бы весьма полезным для молодых людей: «Лучше б Греч говорил мнение свое о их слоге, дабы молодой человек, читая книгу его, знал, кому из них должно подражать и кого остерегаться. Какое ученику дело до чинов Карамзина и Жуковского? Ему нужно знать только то, что они лучшие наши писатели, и что, подражая им, он сам может со временем писать хорошо»<sup>39</sup>, — суждение, за которым стоит характерная для эпохи идея легитимности подражания и главенства универсального, постигаемого в своем существе идеального слога. Эта установка на постигаемость и воспроизводимость «законов» слога, закрепленная в риториках данного периода, имела своим адресатом в первую очередь учащихся: не случайно «Собрание образцовых русских сочинений и переводов» (1815–1817), изданное Обществом любителей отечественной словесности, представляло разного рода тексты, соотношенные не с авторами, а с типами слога<sup>40</sup>. Вместе с тем такая установка отражала и общий подход к оценке текста как такового вне его отнесенности к автору и авторской индивидуальности. О том, насколько силен был диктат риторик, можно судить, к примеру, по роману Н. П. Брусилова «Бедный Леандр, или Автор без риторики» (1803), в котором не без иронии рассказывается о начинающем

<sup>37</sup> Греч Н. И. Учебная книга русской словесности, или избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе. СПб., 1819. Ч. 1. С. I–II. — Второе издание вышло в свет в 1830 г., третье — в 1844 г.

<sup>38</sup> См. подробный обзор риторик первой половины XIX в.: Филонов А. Г. Учебники по теории прозаических сочинений // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1860. Апрель, Ч. CVI. Отд. II (Словесность, науки и художества). С. 1–48. — Автор обзора уделяет особое внимание влиянию «Краткой риторики» Мерзлякова и последовательно отмечает заимствования из нее в учебниках других авторов. См. также: Богданов К. А. Нерусская хрия: польза, забота, строптивые слова // Новое литературное обозрение. 2015. №2 (132). С. 39–54.

<sup>39</sup> Санктпетербургский вестник. 1812. Ч. 3. № 7. С. 64–72.

<sup>40</sup> Прозаическая часть включала в себя разделы: «Духовное красноречие», «Светское красноречие», «Слог философский», «Слог повествовательный».

сочинителе и его злоключениях, связанных с тем, что он оказывается не в состоянии следовать риторическим правилам. Давление «риторического мышления» ощутимо сказывалось на литературной критике первой четверти XIX в., и только в 1830-е гг. притязания риторик на «законодательную» роль в творческом процессе подверглись пересмотру, а их прагматическая польза в литературном деле стала вызывать все больше сомнений. Даже известные авторы отечественных риторик не избежали насмешек: так, по случаю выхода в свет четвертого издания «Общей ретирики» Н. Ф. Кошанского и третьего издания его же «Частной ретирики» журнал «Библиотека для чтения» с издевкой писал: «Недавно читали мы в одной русской книге следующее родословие А. С. Пушкина как поэта: Мерзляков создал г. Кошанского, а г. Кошанский создал А. С. Пушкина. Следовательно, А. С. Пушкин учился по риторике г. Кошанского и, следовательно, учась по риторике г. Кошанского, можно выучиться прекрасно писать»<sup>41</sup>.

Декларируемая риториками значимость правильного (здорового, приятного, красивого, легкого) слога, владение которым вменялось в обязанность «всякому гражданину, всякому человеку воспитанному», как писал Н. И. Греч в предисловии к «Учебной книге русской словесности»<sup>42</sup>, имела своим следствием, среди прочего, приобщение обучающихся к переводу, поскольку и сами образцы, приводившиеся в риториках, представляли собой по преимуществу переводные тексты, и практические занятия по курсу словесности включали в себя упражнения по переводу. Такие занятия нередко продолжались и за пределами учебных классов, как это было, к примеру, в Московском университете, где с 1781 г. действовал переводческий семинарий (Собрание университетских питомцев для упражнения в сочинениях и переводах), созданный по инициативе И. Г. Шварца, автора руководства «Начертание первых оснований немецкого слога» («Entwurf der Grundgesetze des deutschen Stils», 1780). В дополнение к этому элементарные навыки перевода приобретались и при изучении иностранных языков, преподавание которых основывалось в эти годы на грамматико-переводном методе, направленном на усвоение устойчивых соответствий на уровне словосочетаний и целых фраз. Совершенствование слога становится одним из побудительных мотивов обращения к переводческим занятиям, как о том можно судить по многочисленным мемуарным свидетельствам, дневникам и письмам данной эпохи. При этом сами переводческие занятия приобретали некоторый ореол благородства и по причине очевидной пользы, и по своей целеустановке, и потому, что это открывало возможность вместе с автором пройти некоторый путь, ощутив себя писателем, — ощущение, ставшее впоследствии немаловажным фактором в самоидентификации переводчиков и в оценке их труда, что привело в XX в. не только к уравниванию позиций переводчика и писателя, но и к представлению о равновеликости переводчика и переводимого им автора, особенно если речь шла о переводах «великих» текстов, отсвет которых уже сам по себе обеспечивал переводчику славу и одновременно способствовал формированию в некоторых случаях специфической мании величия как особого рода профессионального переводческого «заболевания», характерного для XX–XXI вв. В первой четверти XIX в., однако, переводчик (особенно переводчик прозы) пока еще оставался в тени: значительная часть переводных текстов выходила в свет

<sup>41</sup> Библиотека для чтения. 1836. Т. 17. Отд. 6. С. 37. — См. также: Михайлова Н. И. Лицейский преподаватель А. С. Пушкина Н. Ф. Кошанский и его «Риторика» // Русская словесность. 1998. №3. С. 11–38.

<sup>42</sup> Греч Н. И. Учебная книга русской словесности. Т. 1. С. III.



без указания имени переводчика, и только в тех случаях, когда создателем перевода был литератор, оставивший хоть какой-то след в отечественной культуре, его имя восставлялось благодаря последующим разысканиям. Эта анонимность переводчика была в каком-то смысле естественной, если учесть, что и авторы нередко оставались неизвестными<sup>43</sup>. Главенство текста отодвигало нередко на второй план и того, и другого, при этом тайна имени сохранялась порой даже в ситуации, на первый взгляд, требовавшей раскрытия, как это произошло, к примеру, в 1806 г. при печатании в издательстве Заикиных романов Августа Лафонтена без разрешения переводчика. «Вестник Европы» отреагировал на это самоуправство книгоиздателя протестом, но раскрывать имя переводчика не стал: «В С. Петербурге из типографии Иферсена через лавку книгопродавца Заикина выходит в свет первая книжка Повестей Августа Лафонтена. Мы не знаем издателей сих Повестей; но люди, которые участвовали в переводах оных, нам небезызвестны. Из числа сих Переводчиков один — до прочих нам нет дела — не хотел бы, чтобы не спросясь у него печатали труды его, которым никто не имеет права располагать по своей воле, а и того менее люди безграмотные. Этот неугомонный Переводчик почитает самую пустую и неосновательную причину, будто бы побудившую Издателей напечатать чужие переводы. “Не у всех находятся Журналы, в которых помещены сии Повести — говорят Издатели — а редкой не желал бы читать Лафонтена. Мы собрали из сих пьес, и предлагаем их читающей публике”. Наш Переводчик этим не доволен. Не имея свободного времени объявить Издателям права свои другим образом, он просит — для составления второй, третьей и последующих книжек, которые хотят они выдавать — ничего не брать из его запасного анбара, потому что он, будучи великой охотник хозяйничать, любит сам распоряжаться своею собственностью»<sup>44</sup>. За «неугомонным Переводчиком» скрывался тогдашний издатель «Вестника Европы» М. Т. Каченовский, который в 1804–1805 гг. опубликовал на страницах своего журнала несколько собственных переводов из А. Лафонтена (некоторые из них — без подписи)<sup>45</sup>, о чем было известно ближнему кругу читателей, но едва ли — дальнему. И тем не менее даже в такого рода «заявлении», лишенном при отсутствии имени прагматического смысла, переводчик сохранил свое инкогнито, что не выглядело необычным в эпоху, когда еще только обозначился процесс постепенной автономизации переводчиков, работавших в области прозы.

Эта безымянность, характерная и для предшествующего периода, определяла совокупный образ тех, кто подвизался на переводческом поприще. Но если в предшествующий период образ переводчика в целом заключал в себе положительные коннотации, то в первой четверти XIX в. этот образ распадается: появляется новый безымянный герой — «переводчик-коммерсант», который, как считалось, представлял собой предприимчивого «кустаря», не слишком хорошо знающего иностранный язык, не владеющего в должной мере русским языком, берущегося за перевод исключительно ради заработка и потому готового выполнять любые заказы издателя, потакающего вкусам

<sup>43</sup> В Германии, к примеру, из всех романов, вышедших в свет в 1815–1830 гг., 45,9% были изданы анонимно (*Sangmeister D. Die Linckesche Leihbibliothek in Leipzig: Zu Geschichte und Beständen eines früheren Leseinstituts und einer heutigen Sondersammlung // Archiv für Geschichte des Buchwesens. Berlin; München; Boston, 2017. S. 64*). Относительно русских романов и повестей данного периода подобная статистика пока отсутствует, поэтому приходится довольствоваться лишь самым общим впечатлением, которое можно вынести из просмотра имеющихся росписей.

<sup>44</sup> Вестник Европы. 1806. Ч. 29. № 19. С. 213–214.

<sup>45</sup> О них см. подробнее с. 269–270. наст. изд.

невзыскательной публики. Новая категория получила и свое собственное устойчивое именование — «дюжинные переводчики», по отношению к которым литературная критика неизменно выказывала пренебрежительное отношение. Под «дюжинными переводчиками» при этом понимались исключительно переводчики романов и повестей, и критиковались они зачастую не столько за качество перевода, сколько за то, что они переводили. Так, к примеру, еще в 1830 г. «Московский телеграф» писал в связи с выходом в свет переводов романов К. Ф. Фан дер Фельде, «любимца немецкой публики», как называла его при жизни немецкая критика: «Не совестно ли нам, Русским, что семь нелепых творений Фан-дер-Фельда явились у нас в один год, и три из них даже в двойных переводах, как будто Петербург и Москва спорили об этом сокровище! Пусть переводят его дюжинные подрядчики, берут по 50 рублей за роман, и печатают на оберточной бумаге: Фан-дер-Фельд заменяет в сем случае Авторов *Милорда Георга* и *Несчастливого Никанора*, которых без сомнения он выше»<sup>46</sup>. Граница, отделявшая «дюжинных переводчиков» от прочих переводчиков, была подвижной, как это видно, к примеру, по репутации В. Г. Тило (ум. 1880): до тех пор, пока он переводил поэтические притчи, сказки Музеуса или фрагменты из Жан Поля, его труды в худшем случае оставались незамеченными; стоило ему только опубликовать перевод повести «Найденьш» Августа фон Тромлица, «записного подрядчика повестей Немецких Альманахов», как охарактеризовал его «Московский телеграф», переводчик тут же был причислен к «дюжинным»<sup>47</sup>. Сомнительная репутация «дюжинных переводчиков» основывалась, кроме всего прочего, на представлении о том, что в своих занятиях они руководствуются преимущественно меркантильными соображениями: «Всякой любитель здравой словесности, посвящающий время свое на переложение древних сочинений и следственно распространяющий истинно полезные сведения между своими согражданами, имеет справедливое право на уважение читателя. Почтенный труд его не должно ставить в ряду с некоторыми упражнением другого рода, предпринимаемыми по различным побуждениям, иногда невинным, но большею частию недостойным уважения», — писал «Вестник Европы», прозрачно намекая на переводчиков, работавших исключительно ради денег<sup>48</sup>. Коммерческая составляющая переводческого труда, о которой непременно писалось в связи с «дюжинными» переводчиками, была, конечно, значимым побудительным мотивом обращения к переводу, но едва ли определяющим, если учесть, что с ростом количества печатаемых переводных романов росла и конкуренция между переводчиками, гонорары которых последовательно снижались, не говоря уже о том, что выплата денежного вознаграждения как форма оплаты переводческого труда окончательно утвердилась лишь в конце 1810 — начале 1820-х гг., вытеснив «натуральную» форму оплаты в виде книг из книжной лавки издателя, которые переводчик нередко вынужден был затем продавать самостоятельно<sup>49</sup>.

По ощущениям современников, лицо переводной отечественной прозы целиком и полностью определялось книгопродавцами-издателями, которые, в свою очередь,

<sup>46</sup> Русские книги // Московский телеграф. 1831. Ч. 36. № 23. Декабрь. С. 363–364.

<sup>47</sup> Там же. С. 364.

<sup>48</sup> Вестник Европы. 1813. Ч. 68. № 5–6. С. 67.

<sup>49</sup> О переводческих гонорарах в конце XVIII — середине XIX в. см. подробнее: *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция: книжная лавка А. Ф. Смирдина / Под ред. В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума. М., 2001. С. 113–131.

ориентировались, как считается, на читательский спрос, при этом условный издатель рисовался нередко малообразованным торговцем, хотя в одном издательском портфеле могли благополучно уживаться и презируемые «романы в новейшем вкусе», и сочинения европейских философов, а условный читатель — неискушенным, непритязательным, лишенным всякого представления о вкусе, если он обращался к чтению этих романов, и «нежным», если он обращался к чтению, например, Карамзина, хотя зачастую это мог быть один и тот же читатель. Переводчику же в этом союзе отводилась последняя, подчиненная роль. Показательно в этом смысле рассуждение И. И. Дмитриева в письме от 23 декабря 1818 г. к А. С. Шишкову: «...Не премину <...> сообщить здешним словесникам о благодетельном расположении академии содействовать к освобождению их от ига полуграмотных книгопродавцев-издателей. Говоря о словесниках, я имею в виду <...> переводчиков, которые в бездействии своем или в маловажных занятиях обыкновенно извиняются тем, что сами они не в состоянии печатать классических произведений, а книгопродавцы берут от них только переводы одних романов, да и то *в новейшем вкусе*. Это любимое слово в их объявлениях»<sup>50</sup>. Речь идет в данном случае о переводчиках античных авторов, но то же самое «бездействие переводчиков» наблюдалось и в отношении той текущей художественной прозы отдельных стран, которая в перспективе сегодняшнего дня составляет канон национальных литератур, — факт тем более удивительный, что именно первая четверть XIX в. стала эпохой, проходившей под знаком всевропейской «страсти к переводу»<sup>51</sup>, которая распространилась и на Россию, демонстрировавшую, однако, некоторую избирательность в отборе переводимых авторов, в отличие от «юродо-универсальности», царившей, к примеру, в немецкой переводной литературе, как об этом писал А. И. Тургенев, считавший, что немцы «все, и дурное и хорошее, переводят»<sup>52</sup>. Эта избирательность была достаточно специфичной: картина той или иной европейской литературы, которая складывалась из русских переводов, лишь частично соотносилась с кругом чтения отечественных любителей литературы, знакомившихся с иностранными авторами по оригинальным изданиям или переводам на европейские языки, а в некоторых случаях и вовсе не соотносилась, как об этом можно судить по истории восприятия отдельных зарубежных авторов, в числе которых, к примеру, были немецкие романтики, чьи произведения были известны в России этого периода, но практически не переводились. И так же мало эта картина соотносилась с тем «каноном» зарубежных литератур, который был закреплен в отечественных риториках, предназначенных для учащихся и студентов, из среды которых вышло много переводчиков, получивших возможность на практике убедиться в том, что переводимые ими тексты менее всего приближаются к «родам стихотворным» и «по правилам сочинения» не имеют никакого сходства с «героическими поэмами», как это утверждалось в риториках.

## II

В настоящее время мы не располагаем полной статистикой, позволяющей судить, как в действительности соотносились между собой по количеству переводы с трех наиболее востребованных европейских языков: французского, немецкого и английского.

<sup>50</sup> Там же. С. 128. (Во всех цитатах курсив оригинала, если не указано иначе.)

<sup>51</sup> Weltliteratur: Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes. Marbach, 1982. S. 5–8.

<sup>52</sup> Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825–1826) / Изд. подг. М. И. Гиллельсон. М.; Л., 1964. С. 16.

Представлению *a priori* о том, что в первой трети XIX в. в России естественно доминировали переводы французских авторов (поэтов, прозаиков, драматургов), казалось бы, противоречат — стоит лишь погрузиться в журнальные статьи тех лет — суждения критиков о все возрастающей роли, по одной версии, английской литературы, по другой — немецкой, которым суждено было положить конец пагубному французскому влиянию. Тем более что приметами французского влияния становятся, с одной стороны, вызывающая активное неприятие «жеманность», а с другой — приверженность уже выходящей из моды классической эстетике, тенденции которой нарождающийся романтический век стремится преодолеть. Что, впрочем, не исключает того мощного воздействия французской поэзии, которое в первые три десятилетия XIX в. ощущает русская поэзия, продолжающая «подпитываться» французскими образцами.

При этом, говоря о переводной литературе, нельзя забывать и о том, что многие переводы из немецкой и, в особенности, английской литератур делались не непосредственно с языка оригинала, а с французского<sup>53</sup>, что делает вопрос о рецепции северных литератур одновременно и предельно запутанным, и занимательным, поскольку вхождение того или иного произведения в российский контекст нередко осуществлялось при посредстве медиатора, а основным ретранслятором англomanии и германофилии в России продолжала оставаться французская культура. Впрочем, надо признать, что волна англomanии, ознаменованной появлением как большого количества переводов с английского, так и стилизаций под такого рода переводы, захлестывает со второй половины XVIII в. и саму Францию.

В 60-е гг. XIX в., когда, казалось бы, жаркие споры о чужеродных истоках русской литературы уже отгорели, а в том, что все еще представлялось созданным под чужим влиянием, уже окончательно проступили черты подлинного и «своего», Аполлон Григорьев в статье «Знаменитые европейские писатели перед судом русской критики» достаточно жестко и схематично изобразил степень зависимости русской литературы конца XVIII — первой трети XIX в. от словесности западной: «До Карамзина мы смотрели на все глазами французов или взглядом Часослова и Домостроя: преобладающее воззрение <...> было французское, то есть так называемый ложный классицизм. Карамзин первый осмелился заговорить об англичанах и немцах, первый поклонился вместе с юной тогдашней Германией Шекспиру <...>. Лет двадцать, впрочем, и мы весьма скромно заявляли свое сочувствие к англичанам и немцам, не разрывая с французским классицизмом, а только шая иногда под его гувернерским присмотром, шая то балладами Жуковского, веявшими унылым романтизмом, то мистически-германскими стремлениями “Мнемозины” <...>. Один Пушкин, не принимавший школы напряженного <...>, мог с высоты смотреть на эту вакханалию»<sup>54</sup>.

Показательно при этом, что большинство русских авторов интересующей нас эпохи непременно осмыслялось через призму какого-либо парного западного «романтического» авторитета. Так, В. А. Жуковский устойчиво ассоциировался с Шиллером, К. Н. Батюшков — с Парни, А. С. Пушкин — с Байроном и В. Скоттом, русским Байроном

<sup>53</sup> См.: История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. 1. С. 155. Немецкий язык и в особенности английский не были, в отличие от французского, языками, которыми свободно владели представители образованного общества.

<sup>54</sup> Григорьев А. Знаменитые европейские писатели перед судом русской критики // Время. 1862. № 6. С. 38–42.

называли И. И. Козлова, А. А. Бестужев-Марлинский «рифмовался» с Бальзаком, ранний Гоголь — с В. Скоттом и Поль де Коком, позже В. Ф. Одоевский и А. Погорельский — с Э. Гофманом и Л. Тиком и т. д.<sup>55</sup> Причем это соположение имело две стороны, выступая то как «недостача», то как «утрата». В первом случае русский автор, как правило, оценивался в системе координат соответствующего западного писателя, но «не дотягивал» до него по существу. В качестве примера подобного осмысления можно вспомнить о том, как Н. А. Полевой (1796–1846) критиковал гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки» за подражание В. Скотту при неумении писать, как настоящий В. Скотт. «Что у вас за страсть быть Вальтер Скоттиками? Что за мистификации? Неужели все вы, гг. Сказочники, хотите быть великими незнакомцами? <...> Вальтер Скотт умел поддерживать свое инкогнито, а вы, г. Пасичник, спотыкаетесь на первом шагу», — писал критик<sup>56</sup>.

Однако и те, кто не видел большого зла в факте заимствования у Запада, и те, кто ратовал за полную самобытность русской литературы (лучший тому пример — критики славянофильского направления, начинавшие, как И. Киреевский, с европейства), сходились в одном, полагая, что русская литература, равно как и русский автор и русский читатель, должны пройти, во всяком случае, на определенном этапе, через западный опыт, что в конце концов и приведет к созданию самобытной литературы.

Представленные в настоящем издании обзоры переводов, сделанных с произведений, принадлежавших разным национальным литературам и относящихся к различным жанрам и родам, отчетливо показывают, какое место занимали они в сознании русской культурной элиты, равно как и в сознании читающей публики, чей интерес и покупательная способность диктовали во многом политику книгоиздательства и политику журналов, публиковавших те или иные переводы.

Как уже было упомянуто выше, несмотря на зарождающуюся англоманию и германофилию, главенствующую роль играла по-прежнему французская литература. Русская пишущая и читающая публика первой четверти XIX в. была прекрасно знакома с творчеством французских авторов. Трудно назвать имя, оставшееся ей неизвестным, и жанр, ее не привлекавший: переводились, публиковались и входили в круг чтения людей всех возрастов и разных сословий как обширные поэмы, так и мелкие стихотворения. То же, в сущности, можно сказать и о французском романе и французской драме<sup>57</sup>. Но уже с первого десятилетия XIX в. серьезную конкуренцию французской литературе составляет литература немецкая, увлечение которой вернувшимися из Германии членами Дружеского общества (Ан. И. Тургенев, Ал. И. Тургенев, А. С. Кайсаров и др.) поначалу рассматривается как эпатаж.

Не только национальный характер переводимых текстов, но и избираемый для перевода жанр делает очевидным, какую различную нишу различные литературы занимают в русском сознании. Если среди немецких переводных романов на первый план выходят романы о привидениях, рыцарях, разбойниках<sup>58</sup>, то в переводах с французского по-прежнему доминируют «классики» эпохи Просвещения (Монтескье, Вольтер, Руссо,

<sup>55</sup> Ср. декларативное противопоставление себя юным Лермонтовым Байрону («Нет, я не Байрон, я другой...»), которое не имело бы смысла, если бы подобного рода «рифмовка» не навязывалась всем строем культуры того времени.

<sup>56</sup> Полевой Н. «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Московский телеграф. 1831. № 17. С. 91–95.

<sup>57</sup> См. с. 67–172 наст. изд.

<sup>58</sup> См. с. 223–245 наст. изд.

Лесажа), равно как и предшествующей ей эпохи (Фенелон), а из современных романов наибольшим спросом пользуются любовные романы в «роде чувствительном» (Аделаиды де Суза, Изабель Монтолье и т. п.), правда, замешанные порой на готике, разбавленной сентиментальной чувствительностью (Мармонтель, мадам де Жанлис). Френтическая же литература в лице Шарля Виктора д'Арленкура получит распространение лишь к середине 1820-х гг., чтобы окончательно завоевать рынок уже в 1830-е гг.<sup>59</sup>

Иначе прокладывала себе путь английская литература. В первой четверти XIX в. в России в определенной степени наблюдалось даже некое «забвение» великих романистов XVIII в.: романы Ричардсона, Смоллетта, Филдинга, Голдсмита, Джонсона более не публиковались отдельными книгами, и только Свифт был переиздан один раз; исключение составил лишь Стерн, оказавшийся весьма востребованным в романтическую эпоху<sup>60</sup>. Но в целом в переводной английской литературе господствовали, с одной стороны, трогательные истории о победе добродетели над злодейством, элементы назидания и развлечения, сочетание полезного и приятного, так что и понятие «английское сочинение» стало синонимом сочинения благопристойного.

С другой стороны, большое место среди переводов с английского языка занимали переводы готического романа, и прежде всего романов А. Радклиф, которые, впрочем, своей установкой на торжество провидения, наказывающего грешников, не противоречили традиционной системе ценностей, но, напротив, сочетали «ужасное» с сентиментальной чувствительностью.

При этом, как уже отчасти говорилось выше, именно история переводов английской художественной прозы в России (хотя то же самое относится и к переводам с итальянского и испанского) далеко не всегда позволяет говорить о национальной специфике переводимых текстов. Причина тому — широко в те времена распространенная практика двойного перевода, являющего собой яркий пример культурного трансфера, при котором постижение одной культуры другой происходит через призму третьей, посреднической культуры<sup>61</sup>. Так, «псевдорадклифианские» романы, пользовавшиеся большой популярностью в России, своей славой были обязаны французским подделкам (их «поставщиком» в Россию была Франция). С поэзией Байрона и драмами Шекспира русские читатели знакомятся (если они только не читают этих авторов в оригинале) в сделанных с французского языка прозаических переводах, которые уже и на французском языке существенно деформировали оригинал. Как вспоминал об этом времени П. А. Каратыгин, «Шекспир в буквальном переводе появился на нашей сцене несколько позже, а до тех пор его пьесы переводились с французского; так, например, “Гамлета” перевернул Висковатов. “Лири”, или, как его тогда называли, “Леара”, перевел Гнедич; “Отелло” переименовал Дюсис и т. п. Все эти пьесы были безобразно урезаны и втиснуты в классическую форму, которая требовала на сцене неизменных трех единств. С гениальным Шекспиром обращались тогда без церемонии, и чопорные французские переводчики воображали, что изящный вкус публики и сценические условия требовали непременно их услужливой редакции»<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> См. с. 98–100 наст. изд.

<sup>60</sup> См. с. 454–463 наст. изд.

<sup>61</sup> См. об этом феномене: *Эспань М.* История цивилизаций как культурный трансфер / Пер. с фр.; под общ. ред. Е. Е. Дмитриевой. М., 2018. (Серия «Интеллектуальная история»).

<sup>62</sup> *Каратыгин П. А.* Записки. Т. 1. Л., 1929. С. 298–299.

Двойные переводы мы встречаем и в случае переводов с немецкого языка. Так, например, драмы Августа Коцебу, популярные в России, могли быть в свою очередь переложены-имитациями французских драм или даже малой прозы Жанлис, Мармонтеля, Гильбера де Пиксерекура, Жерневальда, Д. Дидро и проч.<sup>63</sup> Аналогичная картина наблюдается и в переводах с испанского: так, Н. М. Карамзин создал первое в русской литературе переложение испанского народного романса («Граф Гваринос, древняя гишпанская историческая песня») с немецкого стихотворного перевода Ф. Ю. Бертуха, а «Романсы о Сиде» переведены были П. А. Катениным в 1822 г. с немецкого перевода Гердера, выполненного, в свою очередь, не с испанского подлинника, а с французского анонимного перевода<sup>64</sup>. Но даже в переводах с, казалось бы, наименее проблематичного французского языка угадывается подчас чужой след, как в переводах романов Изабель де Монтолье, которая сама охотно перелагала немецкие тексты, выдавая их за собственную продукцию, и «инкрустировала» ими собственные романы<sup>65</sup>.

Вообще, вопрос о стилизациях, подражаниях, а также о том, что сейчас принято называть доместикацией, есть особая тема в постижении русской переводной литературы. При довольно свободном отношении к переводу и отсутствию табу на внесение в текст оригинала добавлений или его сокращение подобное присвоение, в соответствии с формулой К. Н. Батюшкова «чужое мое сокровище», было характерно для всех жанров и родов литературы. Однако, наверное, ни в одной области этот процесс не проявился столь остро и столь ярко, как в области поэтических переводов. И если прозу в это время, наряду с опытными писателями-переводчиками и начинающими литераторами, увлеченными тем или иным автором (такими были молодые Карамзин и Жуковский), активно переводят многочисленные «кустари», то в области поэзии в качестве переводчиков выступают нередко лучшие поэты своего времени. Соответственно и история поэтических переводов в России первой четверти XIX в. во многом предстает как собственно история русской поэзии<sup>66</sup> и, в определенном смысле, как история русской литературы. Не случайно символическим знаком, возвестившим о новой эре романтизма в России (во всяком случае, в сознании людей той эпохи), стал перевод В. А. Жуковским в 1808 г. баллады Г. А. Бюргера «Ленора» («Lenore», 1774) и разгоревшаяся затем полемика между адептами этого перевода и перевода той же баллады П. Катениным, что станет также и важным моментом в размежевании тех, кого Ю. Н. Тынянов позже назовет «архаистами и новаторами»<sup>67</sup>.

Но здесь мы подходим к еще одной проблеме. От внимания того, кто внимательно будет читать помещенные в данной книге очерки, не ускользнет, скорее всего, удивительный, а в сущности, вполне понятный факт. Вспомним, что для европейских стран

<sup>63</sup> См. с. 328–331 наст. изд.

<sup>64</sup> См. с. 601 наст. изд.

<sup>65</sup> См. с. 86 наст. изд.

<sup>66</sup> Эту особенность русских поэтических переводов демонстрирует, в частности, снабженная богатейшим комментарием антология: Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры / Сост. В. Э. Вацуру; вступ. статьи и коммент. В. Э. Вацуру, В. А. Мильчиной. М., 1989.

<sup>67</sup> Ср. воспоминание Ф. Вигеля о впечатлении, которое произвела на русскую публику «Людмила» Жуковского (перевод бюргеровой «Леноры»): «Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он наш вкус? по крайней мере, создал нам новые ощущения, новые наслаждения. <...> Вот и начало у нас романтизма» (*Вигель Ф. Ф. Записки / Под ред. С. Я. Штрайха. М., 2000. С. 153–154*).

первая четверть XIX в., хотя и по-разному, — эпоха романтизма. Но и поэты Озерной школы (Вордсворт, Кольридж), и йенские романтики оказываются не востребованными переводной литературой. Переводы с французского также представлены в это время скорее «опушкой» романтизма. Причиной тому, как можно полагать, является определенное несоответствие существа западного спора между романтиками и классиками реальности русской истории, на которое в свое время неоднократно указывали и А. С. Пушкин, и П. А. Вяземский<sup>68</sup>. Последний, в частности, писал: «Во Франции еще понять можно причины войны, объявленной так называемому романтическому роду, и признать права его противников. Народная гордость <...> должна ополчиться на защиту славы, утвержденной отечественными писателями и угрожаемой ныне нашествием чужеземных. Так называемые классики говорят: “Зачем принимать нам законы от Шекспиров, Байронов, Шиллеров, когда мы имели своих Расинов, Вольтеров, Лагарпов, которые сами были законодателями иностранных словесностей и даровали языку нашему преимущество быть языком образованного света?” Но мы о чем хлопочем, кого отстаиваем?»<sup>69</sup>

На это же впоследствии указал в уже процитированной выше статье и А. Григорьев: «... нам была чужда (романтическая) реакция, потому что у нас не было и отрицания ее, не было и *renaissance*, возрождения древности, мы были гости на чужом пиру... мы сами хоть и не доходили до безобразий “Доктора любви” З. Вернера, но зато уж по крайней мере пьянство Гофмана возвели чистосердечно в число добродетелей и неперемненных правил романтической жизни»<sup>70</sup>.

В последнем высказывании отразилась, на самом деле, существенная черта пантеона, который в России был возведен западному романтизму (или тому, что трактовалось как романтизм), — а именно, бытовой характер его осмысления, проецирование его на сферу бытового сознания и литературного жизнестроительства. Не случайно поэтому в России явное предпочтение отдавалось тем западным авторам романтической, а в действительности еще и доромантической эпохи, чьи литературные построения естественно могли быть перенесены на жизненную сферу (Шиллеру, Гофману, Байрону, Ж. Санд, раннему Гёте), и неважно притом, насколько эти авторы и в самом деле вписывались в романтическую эстетику (как, например, в случае с Шиллером и Гёте).

Отсюда же берет начало и существенное расхождение между тем, что получило название русского байронизма, и собственно литературной рецепцией Байрона (так, например, при массовом увлечении в России его поэмами мимо внимания русского читателя прошла и байроновская сатира на нормативное романтическое письмо, и его критика поэтической веры (*poetic faith*), и особая техника иронии, вводившая в заблуждение читателя, который нередко его пастиши воспринимал как символ веры романтического героя)<sup>71</sup>. Став пророком в чужом отечестве, каким он не стал в своем, Байрон вошел в русскую культуру как определенная мифологема, сформировавшаяся в том числе как

<sup>68</sup> Проблематике национального и инонационального пантеона посвящены статьи сборника: Литературный пантеон: национальный и зарубежный / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспана. М., 1999.

<sup>69</sup> Вяземский П. А. О «Кавказском пленнике», повести соч. А. Пушкина // Сын отечества. 1822. Ч. 82. № 49. С. 116; то же: Вяземский П. А. Полное собрание сочинений. СПб., 1898. С. 74.

<sup>70</sup> Григорьев А. Знаменитые европейские писатели перед судом русской критики. С. 40.

<sup>71</sup> *Manring Peter J.* «Don Juan» and Byron's Imperceptiveness to the English Word // *Romanticism: A critical reader* / Ed. by Duncan Wu. Oxford UK & Cambridge USA. 1996. P. 218–221.



реакция на его поведенческий облик<sup>72</sup>, в то время как его переводы на русский язык, во всяком случае в 1810–1820-е гг., давали подчас весьма искаженное представление об оригинале<sup>73</sup>. Так, Вяземский, побуждая Жуковского заняться переводами из Байрона, все же опасался склонения им Байрона «в свою веру», и, добавим, имел на то полное основание: «Дай бог, чтобы Жуковский впился в Байрона. Но Байрону подражать не можно <...>. Я боюсь за Жуковского: он станет девствовать, а никто не в силах, как он, выразить Байрона»<sup>74</sup>. Впрочем, как впоследствии свидетельствовал П. А. Плетнев, все же именно Жуковский открыл для читателя, после переводов Байрона на русский язык с французских прозаических переводов Амедея Пишо<sup>75</sup>, поистине нового Байрона: «После прозаических переводов мы начинали было с его именем соединять что-то странное, темное, а чаще ужасно-непонятное. Но, судя по переводу Жуковского, видимо, что он прост, ясен, и естествен»<sup>76</sup>.

С этим же русским вниманием к «жизнетворчеству» связано и то, что «дублетная пара» Шиллер-Жуковский длительное время (вплоть до XX в.) воспринималась в России как одно из наиболее ярких проявлений русского (!) романтизма<sup>77</sup>. Как и в случае с Байроном, Шиллер был воспринят и осмыслен в России не только и не столько собственно литературной стороной своих произведений, сколько через бытовое преломление его творчества, получившее название «шиллеризм» (вариант — «шиллеррианство»). Об этом писали многие, но, может быть, наиболее четко сформулировал мысль С. П. Шевырев в своей речи «В память о Шиллере», приписав Шиллеру-человеку то, что вычитывалось из его произведений: «Русская словесность опередила другие литературы европейские в изъявлении сочувствия Шиллеру, и едва ли какой-нибудь другой поэт имел на нашу поэзию такое сильное влияние, как Шиллер. Редко встретить можно такое прекрасное сочетание поэта с человеком: оно для нас повторилось в Жуковском <...>. С каких же пор поэзия Шиллера возымела решительное влияние на нашу? С тех пор, как русская поэзия, сбросив с себя оковы внешней торжественности, обратилась к родникам самой души человеческой...»<sup>78</sup>.

Соответственно и Жуковский мог быть осмыслен как русский Шиллер не потому, что его эстетические принципы были близки эстетике Шиллера, но, в первую очередь, как автор, личностно воплотивший собой тип Шиллера, как то понимала эпоха, с его мечтательностью, приверженностью к предрассудкам, прекраснотушием и т. д. Об ошибочности подобного смешения мечтательности и романтизма писал уже Пушкин, впрочем, считая, что сбивчивостью понятий о романтизме мы обязаны «французским журналистам, которые обыкновенно относят к романтизму все, что им кажется ознаменованным

<sup>72</sup> Впоследствии такой подход к изучению воздействия Байрона на русскую литературу (шире — культуру) будет оспорен в монографии В. М. Жирмунского 1924 г. (см.: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западная литературы. Л., 1978).

<sup>73</sup> См. с. 439 наст. изд.

<sup>74</sup> Письмо П. А. Вяземского А. И. Тургеневу от 1 ноября 1819 г. (Остафьевский архив князей Вяземских / Под ред. и с примеч. В. И. Сайтова. СПб., 1899–1913. Т. 1. С. 343).

<sup>75</sup> О выходе первого парижского издания «*Euvres de lord Byron*» в переводе А. Пишо «Вестник Европы» сообщал летом 1820 г. (Ч. 111. № 11. С. 238; Ч. 112. № 16. С. 310–312).

<sup>76</sup> Сочинения и переписка П. А. Плетнева. Т. 1–3. СПб., 1885. Т. 1. С. 63.

<sup>77</sup> Об особенностях восприятия Шиллера в России см.: *Данилевский Р. Ю.* Шиллер и Россия: Монография. СПб., 2013.

<sup>78</sup> *Шевырев С. П.* Речь в память о Шиллере, сказанная в заседании Московского общества российской словесности 29 октября/10 ноября С. П. Шевыревым. М., 1859.

печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных...»<sup>79</sup>. Но и В. К. Кюхельбекер, человек во многом иных взглядов и устремлений, высказывал сходную точку зрения, выступая против «ложно-классицизма» и «ложноромантизма» современной ему литературы: «У нас все мечта и призрак, все мнится и кажется, и чудится <...> Свобода, изобретение и новость составляют главные преимущества романтической поэзии перед так называемою классическою позднейших европейцев <...>. Будем благодарны Жуковскому, что он освободил нас из-под ига французской словесности и от управления нами по законам Лагарпова “Лицея” и Батеева “Курса”; но не позволим ни ему, ни кому другому <...> наложить на нас оковы немецкого или английского владычества»<sup>80</sup>.

В действительности, если посмотреть, каких авторов переводил «первый русский романтик» Жуковский, один из самых ярких и плодovitых переводчиков с французского, немецкого и английского языков, и как он себе мыслил пантеон западной словесности, то становится очевидно, насколько мало романтизма было в его собственных литературных пристрастиях именно как переводчика. Если среди поэтических переводов Жуковского еще изредка попадаются авторы, которых впоследствии будут относить к европейскому романтизму (как, например, Томас Мур), то прозаические его переводы и вовсе нацелены на французскую и немецкую просветительскую прозу<sup>81</sup>.

То же самое можно и в целом сказать об эпохе конца 1800–1810-х гг., в которой, если судить, во всяком случае, по журнальным публикациям, вкусы господствовали отнюдь не романтические (и даже не предромантические). Среди журнальных публикаций и переводов преобладали переводы из Мармонтеля, Руссо, Флориана, г-жи Радклиф, Лесажа, Делиля, Жанлис, Шписа, Геллерта, Геснера, Галлера, Шиллера. Реже появлялись переложения из Гёте, Байрона, Тика, Шатобриана, г-жи де Сталь, В. Скотта, Жан Поля<sup>82</sup>.

Чуждой остается, как уже было упомянуто выше, и йенская романтическая школа, заявившая о себе десятилетием раньше в немецкой литературе. Жуковский, которого впоследствии А. Н. Веселовский сравнит с Новалисом<sup>83</sup> (а ему, как можно было бы предположить, Новалис должен был показаться достаточно близким и интересным)<sup>84</sup>, практически ничего о нем не говорит. В. К. Кюхельбекер в 1820 г. при личной встрече с Тиком признается, что Новалис кажется ему мало понятным<sup>85</sup>. Что же касается самого Тика,

<sup>79</sup> Пушкин А. С. О поэзии классической и романтической // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. VII. М.; Л., 1951. С. 33.

<sup>80</sup> Кюхельбекер В. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Кюхельбекер В. К. Путешествие: Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 456–457.

<sup>81</sup> См.: Дмитриева Е. Е. В. А. Жуковский — переводчик в прозе, или проблема литературы «серьезной» и литературы «тривиальной» // Розы Мальзерба: Европейская новелла в переводах В. А. Жуковского. М.; Псков, 1995. С. 25–53.

<sup>82</sup> См.: Замотин И. И. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. Т. 1. СПб., 1911 (гл. 1: Литературная почва «романтизма» 20-х годов).

<sup>83</sup> Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. С. 268–269.

<sup>84</sup> О невольных совпадениях Жуковского с Новалисом см.: Фридендер Г. М. Спорные и очередные вопросы изучения Жуковского // Жуковский и русская литература. Л., 1987. С. 17.

<sup>85</sup> Ср.: «У Тика я был сегодня поутру; он человек чрезвычайно занимательный и достойный примечания по своему образу мыслей. Сначала я упомянул о сочинениях покойного Новалиса, Тиком изданных, и жалел, что Новалис при большом даровании, при необыкновенно пылком воображении не старался быть ясным и совершенно утонул в мистических тонкостях. Тик спокойно и тихо объявил мне, что Новалис ясен, и не счит нужным подтвердить то доказательством» (Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 15). Ср. отклик А. И. Тургенева на этот эпизод в письме к П. А. Вяземскому: «Он признался ему, что не понял Новалиса, а Тик добродушно отвечал

то апогеем его воздействия на русскую прозу станут в 1830-е гг. украинские повести Н. В. Гоголя, однако это воздействие предстанет в таком закамуфлированном виде, что критики еще долго будут обсуждать, действительно ли это заимствование из Тика или использование местных украинских легенд<sup>86</sup>.

Примечательно, что и в 1820-е гг., когда проблема романтизма уже активно обсуждалась также и на теоретическом уровне, пантеон европейской «новой или романтической поэзии» в русском осмыслении во многом еще продолжал являть собой в достаточной степени произвольную смесь, в которой сталкивались авторы разных направлений, в том числе и относящиеся к так называемой веймарской классике<sup>87</sup>, а иногда и разных эпох, как это можно увидеть в статье В. К. Бриммера (1783 — после 1854) «Об истинном и ложном романтизме», где к романтикам отнесены Расин, Вольтер, Виланд и Тассо, при том что Л. Тику, братьям Шлегелям и Шеллингу в романтизме отказывается<sup>88</sup>.

Все это в действительности создавало весьма запутанную картину «зарубежного пантеона». Примечательно, что и журнал «Московский телеграф», во многом определявший литературную политику эпохи и имевший скорее профранцузскую ориентацию, собственно романтическую категорию универсальной поэзии в отношении немецкой литературы прилагал по большей части к представителям немецкой классики XVIII в., делая исключение лишь для А. Шлегеля: «Все великое сего времени есть что-то универсальное, всеобъемлющее. Возьмите Шиллера, пламенного, неземного лирического поэта: он в то же время трагик, историк, философ, романист <...>. Посмотрите на Шлегеля — историка, поэта, критика, переводчика Шекспира и Кальдерона; на Гердера — проповедника, философа, поэта! Наконец, остановитесь особенно на символе всего германского образования, Гёте, заключившем собою, даже и хронологически, период германской эпохи; Гёте всего лучше покажет вам идею Германии...»<sup>89</sup>.

Теперь, по мысли Полевого, немецкая литература стала провинциальной: «Из всего мира высочайшей всеобщности, идеальности, вселенности Германия впала в совершенную частность, практику, народность. Гении Германии исчезли; философия распалась на части, поэзия запела старинную легенду; музыка заиграла народную песню <...> Гёте и Уланд, Гофман и Шопенгауэр, Шеллинг и Гегель, Шлегель и Берне, Шиллер и Грильпарцер, Моцарт и Шпор — неужели это один и тот же мир, одна и та же Германия?»<sup>90</sup>

Собственно, именно «впадением Германии в частность» «Московский телеграф» объяснял необходимость нового обращения и возвращения к французской литературе. А европейский романтизм так и остался для русской культуры первой трети XIX в. «домовым» (выражение Вяземского)<sup>91</sup>, — «магическим» словом, способным вобрать в себя

ему: «А я понял». Довольно для Кюхельбекера, но зачем же признаваться в глупости?» (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 3. С. 69).

<sup>86</sup> См., например, рецензию Н. И. Надеждина на первую книжку «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (Телескоп. 1831. № 20. С. 653). О рецепции Тика в России см.: *Данилевский Р. Ю.* Людвиг Тик и русский романтизм // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1975. С. 68–113.

<sup>87</sup> См. с. 333–337 наст. изд.

<sup>88</sup> Сын отечества. 1830. Ч. 10. № 9. С. 168–184.

<sup>89</sup> *Полевой Н.* Борис Годунов. Сочинение Александра Пушкина // Московский телеграф. 1833. Ч. 49. № 1–2. С. 28.

<sup>90</sup> Там же.

<sup>91</sup> Ср. высказывание Вяземского в письме В. А. Жуковскому от 29 августа 1823 г.: «Романтизм как домовый: многие верят ему; убеждение есть, что он существует, но где его приметы, как обозначить его? Как наткнуть на него палец?» («Мы столько прожили с тобой на свете...»: Переписка П. А. Вяземского и В. А. Жуковского 1807–1852 гг.:

множество толкований и вместе с тем не поддающимся никакому конкретному толкованию. Русские переводчики, как и русская литературная критика, как сможет убедиться читатель данной книги, существенно расширили рамки романтизма, введя в его «пантеон» представителей веймарского классицизма и тем самым размыв антагонизм, который в Германии существовал между Веймаром и Йеной.

Все это станет очевидным в 1830-е гг., когда многие произведения французской романтической школы, при всей их популярности в России, с трудом будут осмысляться как собственно романтические. В самых «неистовых» произведениях юной словесности русскому читателю будет видеться их классическая основа. Разительный тому пример — восприятие А. И. Тургеневым Шарля Нодье сквозь призму Шиллера<sup>92</sup>.

Асимметрия того представления о зарубежной литературе, которое формировалось посредством переводов, и живого ее бытия в том или ином культурном ареале особенно ощутима на примере переводов с испанского и итальянского языков. Востребованными, переводимыми и, следовательно, читаемыми в России первой четверти XIX в. оставались среди испанских и итальянских авторов даже не представители хронологически еще близкого XVIII столетия, но «классики» эпохи Возрождения: Сервантес, Данте, Франческо Петрарка, Ариосто, Торквато Тассо. К этому надо добавить еще и испанские романсы (романсеро), которые охотно переводили русские поэты<sup>93</sup>.

Что касается итальянской литературы первой четверти XIX века, то переводилась она на русский язык довольно слабо. Утихает гольдониевский бум, каким был ознаменован XVIII в., и если еще появляются отдельные переводы из Франческо Альгаротти и Пьетро Метастазियो, то из XIX столетия (его первой четверти) востребованными остаются в основном травелоги авантюрного характера (например, Филиппо Панантти), а творчество Мелькиоре Чезаротти, «с восторгом воспринятое в Италии и действительно обогатившее итальянскую литературу новыми идеями и формами», остается не востребованным в России «в силу своего вторичного характера»<sup>94</sup>.

Среди испанских авторов второе место по числу публикаций и переводов в первой четверти XIX в. в России после Сервантеса занимает поэт-баснописец Томас де Ириарте, парадокс обращения к которому заключается в том, что «басни его были известны в России лучше, чем имя самого автора»<sup>95</sup>. Спорадически обращаются к переводу современных на тот момент испанских авторов — прозаика Педро Монтенгона и поэтов Хуана Батисты Арриасы и Хуана Мелендеса Вальдеса отдельные русские переводчики (среди них — И. Снегирев), и переводы эти так и останутся в русской переводческой практике единственными.

В еще большей степени, чем переводы с английского языка, переводы с испанского демонстрируют и всю уязвимость двойного (иногда тройного) перевода, поскольку

В 2 т. Т. 1: Переписка 1807–1825 гг. / Вступ. статья и сост. В. С. Киселева; подг. текста В. С. Киселева, О. Б. Лебедевой и С. И. Панова; коммент. В. С. Киселева и С. И. Панова (к письмам Жуковского 1807–1812 гг.); отв. ред. В. С. Киселев. Томск, 2021. С. 183).

<sup>92</sup> Ср., например, отзыв А. И. Тургенева в письме к П. А. Вяземскому о романе Нодье «Жан Сбогар»: «“Jean Sbogar” я читал и заплатил 10 р. за чтение, но экземпляра не имею: пришли. Последние главы и мне понравились. Впрочем, это Шиллеров Карл Моор, переодетый madame Krüdener, или тем, кто хотел подражать ей, прежде ее рождения» (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 1. С. 137).

<sup>93</sup> См. с. 561–562, 601 наст. изд.

<sup>94</sup> См. с. 561, 597 наст. изд.

<sup>95</sup> См. с. 592, 596, 608 наст. изд.

в большинстве случаев переводы эти осуществляются с французского, и в этой дополнительной трансформации испанский текст и испанский автор изменяются до неузнаваемости.

Характерно, что подобная же проблема возникает и в русской переводческой рецепции античной литературы: в первые десятилетия XIX в. распространенным явлением были переводы древних авторов с современных европейских языков (с особенности это касалось древнегреческой литературы)<sup>96</sup>. Впрочем, именно в сфере античного наследия данная практика двойного перевода при посредстве языка-медиума вызывает особое противление, связанное с появлением знатоков древних языков, способных работать исключительно с оригиналом (среди них — С. Ю. Дестунис, переводчик с подлинника «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, И. И. Мартынов, чьи переводы, более точные в отношении оригинала, отличались, однако, тяжеловесностью и неудобочитаемостью).

В определенном смысле можно сказать, что именно переводы античных авторов еще в относительно далекие времена поставили вопрос, крайне актуальный и сейчас: переводить ли со стремлением к дословной точности и сохранению самого строя, будь то с древнегреческого, латинского или одного из живых языков, или же передавать стиль автора теми поэтическими средствами, которые имеются в языке принимающей культуры, встраивая тем самым произведение в актуальный литературный контекст.

В своей книге «Познание и перевод» Н. С. Автономова, философ и переводчик Барта, Деррида, Лакана, как представляется, очень удачно сравнила переводчика со сталкером: переводя читателя через трясины, когда иного пути нет, тот выступает одновременно и как проводник, и как перевозчик — через культурные, языковые и концептуальные границы<sup>97</sup>.

Будем надеяться, что настоящая книга, хотя бы отчасти, тоже выполнит данную функцию проводника и перевозчика — через те культурные границы, которые отделяют нас от «золотого века».

<sup>96</sup> См. с. 613–621 наст. изд.

<sup>97</sup> Автономова Н. С. Познание и перевод: Опыт философии языка. 2-е изд., испр. и доп. М.; СПб., 2016. С. 508.



ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ





## ПОЭЗИЯ

С творчеством французских поэтов русская пишущая и читающая публика первой четверти XIX в. была знакома превосходно. Трудно назвать имя, оставшееся ей неизвестным, и жанр, ее не привлекавший: переводились, публиковались и входили в круг чтения людей всех возрастов и разных сословий как обширные поэмы, так и мелкие стихотворения, причем количество последних практически не поддается более или менее надежному учету, поскольку стихи, переведенные с французского, печатались едва ли не в каждом выходившем тогда сборнике, альманахе и журнале. В силу этого вся эта обширнейшая поэтическая продукция могла быть выявлена и хоть как-то осмыслена лишь очень приблизительно и фрагментарно. Очевидно лишь, что это было наследие Великого века и века Просвещения, представленное не только именами прославленными, но и более чем скромными, о которых помнили немногие даже в их собственной стране, и в значительно меньшем объеме — поэзия современная, по преимуществу вполне традиционная, но подчас, особенно к концу изучаемого периода, в той или иной степени новаторская, которую можно отнести к романтическому движению, набравшему силу в европейских литературах, включая русскую.

На протяжении XVIII в. самым авторитетным и бесспорным законодателем изящного был в русском сознании и восприятии Никола Буало-Депрео (Nicolas Boileau-Despréaux, 1636–1711), а его «Поэтическое искусство» («L'art poétique», 1674) являлось своего рода эстетической библией для всех тех, кто подвизался тогда на литературном поприще. К нему постоянно обращались, его читали в оригинале, цитировали, на него ориентировались, ему подражали, но существовал лишь один его полный перевод, принадлежавший В. К. Третьяковскому (1703–1768). Опубликован он был в 1752 г., в первом томе его «Сочинений и переводов», но сколько-нибудь существенной роли в ознакомлении с ним соотечественников не сыграл и вскоре был забыт<sup>1</sup>.

Во всяком случае, для графа Дмитрия Ивановича Хвостова (1757–1835) перевод Третьяковского, о котором он всё же не мог не знать, был перевернутой страницей. Не случайно, публикуя в 1808 г. свой перевод «Поэтического искусства», он даже не упомянул этот единственный существовавший к тому времени перевод, и, скорее всего, считал себя первооткрывателем в России знаменитого французского трактата, чем очень гордился.

---

<sup>1</sup> См.: Песков А. М. Буало в русской литературе XVIII — первой трети XIX века. М., 1989. С. 22–23. См. также: Дерюгин А. А. В. К. Третьяковский — переводчик. Саратов, 1985. С. 38–39.

По-видимому, Хвостов был не так уж неправ: труд его совершенно заслони́л собой не только старый перевод, но и современный, над которым более десяти лет трудилась А. П. Бунина (1774–1829)<sup>2</sup>. По ее собственному признанию, к поэме Буало она обратилась еще до того, как был издан перевод Хвостова, и, возможно, вообще сожалела, что взялась за это нелегкое дело. Тем не менее, она включила «сей слабый, наполненный погрешностями и недостатками отрывок» (т. е. выполненный ею перевод первой песни) в свой сборник «Неопытная муза»<sup>3</sup>. Более того, ободренная сочувственным анонимным откликом, появившимся в журнале «Цветник»<sup>4</sup>, она, вопреки первоначальному намерению, продолжила эту работу и довела перевод до конца: целиком этот всё же не лишенный достоинств перевод увидел свет в Собрании стихотворений девицы Анны Буниной с посвящением императрице Елизавете Алексеевне<sup>5</sup>.

Что же касается Хвостова, то перевод его переиздавался семь раз, оставаясь благодаря его неиссякаемой энергии в поле зрения читателей на протяжении двадцати двух лет. Открывался он стихотворным посвящением Александру I, заключающим в себе обязательную в таких случаях хвалу императору, который «Россам отворил путь к славе без конца», дифирамбическую, хотя и краткую характеристику Буало, который «проповедником изящна вкуса стал», и самоуничижительное признание, что он «только тень списал, что создал»<sup>6</sup>.

В обращении к читателю Хвостов объяснял изъятие из поэмы при переводе тех мест, которые, как ему казалось, для его соотечественников особого интереса не представляли. «Полагая, что сие сочинение необходимо нужно и важно по заключающимся в нем только правилам и красотам поэзии, — оправдывался он, — я дерзнул упразднить в переводе моем некоторые личные похвалы и сатиры, также выключил во 2-й песни 20 стихов *о двоясмысленной и подлой шутке* как обстоятельство, относящееся единственно до французской словесности, удержав только определение и участь сей затейницы; в 3-й песни 14 стихов *о невозможности почерпнуть из христианского благочестия* так называемые чудесности поэзии; наконец, в 4-й песни 40 стихов *в похвалу Людовику XIV*, но перевел в 1-й песни историю французского Парнаса как перевод, нужной для сведения в российской словесности»<sup>7</sup>. Речь шла, следовательно, о некотором сокращении поэмы, осуществленном с целью облегчить ее восприятие и понимание русским читателем.

В том же обращении Хвостов приносил благодарность «многим нашим почтенным поэтам, любословам и моим приятелям» за их «советы, примечания, а иногда и самые поправки», способствовавшие улучшению его труда<sup>8</sup>. Далее следовал обстоятельный рассказ о жизни и творчестве Буало и, конечно, о «Поэтическом искусстве», которое он оценивал как «некое сокровище в словесности»<sup>9</sup>.

<sup>2</sup> О ней см.: Амелин М., Нестеренко М. «Девица Анна Бунина»: Хроника жизни и творчества // Бунина А. Неопытная муза: Собрание стихотворений. М., 2016. С. 27–58.

<sup>3</sup> Бунина А. Неопытная муза. СПб., 1809. С. 91–100.

<sup>4</sup> Цветник. 1809. Ч. 3. № 7. С. 103–127.

<sup>5</sup> Бунина А. Собрание стихотворений. СПб., 1821. Ч. 2. С. 61–156.

<sup>6</sup> Наука о стихотворстве, поэма дидактическая в четырех песнях: Сочинение Буало Депрео / Перевел с французского граф Дмитрий Хвостов. СПб., 1808. Посвящение Буало.

<sup>7</sup> Там же. К читателю. (Здесь и далее курсив в цитатах везде в оригинале, если не указано иное).

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же. С. I–IV.

Конечно, Хвостов сознавал, что перевод его небезупречен, но, утверждал он, «и не совершенные переводы стихами классических песнопевцев приносят большую для словесности пользу». Во всяком случае, шестистопный ямб с парной рифмовкой, которым он передавал александрийский стих Буало, давал русскому читателю более или менее верное представление о звучании поэмы, а весьма архаическая лексика и тяжеловесный синтаксис были привычными и даже обязательными для оригинальных и переводных сочинений этого жанра.

Переводил Хвостов с новейшего парижского издания «Поэтического искусства», вышедшего в 1804 г.: «L'Art poétique de Boileau Despréaux, suivi de la IXe satire et de son épître à M. de Lamoignon». Текст был снабжен в нем обширным и разнообразным комментарием, причем его «литературная часть», т. е. относящаяся непосредственно к поэме, восходила к старому изданию Шарля-Юга Лефевра де Сен-Марка (*Œuvres de M. Boileau Despréaux. Nouvelle édition <...>. Paris, 1747. Т. II*)<sup>10</sup>. Хвостов ею неоднократно пользовался, но при этом очень многое менял и добавлял, приспособлявая к познаниям и потребностям своего читателя, а в отдельных случаях подкреплял свои суждения цитатами из русских авторов, этому читателю известных.

Так, комментируя стих: «Кого не родила природа в мир поэтом», он счел необходимым заметить: «В богатом российском слове названия *певец, песнопевец и стихотворец* есть то же, что поэт или пиита. Может быть, что стихотворец иногда означает менее и принимается в том знаменовании как *versificateur*, которое однако ж речение г. Сумароков переводил *стопослагатель*»<sup>11</sup>.

В другом месте, говоря о стихосложении, Хвостов писал: «В мерной речи расположенные слова по правилам составляют стихи, которые сложены бывают из известного числа слогов или стоп. — В российском языке стихи название свое получают или от числа слогов <...> или от имени стоп, ямбических, хореических и проч. — О древнем, среднем и новом стихотворстве российском смотри примечания в журнале друга просвещения, август месяц 1805 года, исторического словаря о российских писателях в статье о Буслаеве». Иными словами, он ссылаясь здесь на статью о Петре Буслаеве в «Новом опыте исторического словаря о российских писателях» Н. И. Новикова (1744–1818), печатавшемся в журнале «Друг просвещения», активным участником которого Хвостов являлся<sup>12</sup>.

Перевод двестишестидесяти «Marot bientôt après fit fleurir les ballades, / Tourna les triolets, rima les mascarades» Хвостов сопроводил справкой об отсутствии таких сочинений у Клемента Марота (т. е. Клемана Маро (Clément Marot, 1496–1544)), но упомянул при этом Сумарокова (1717–1777) с его хорами, петыми во время публичного маскарада «Торжествующая Минерва», который состоялся 28, 30 января, 1–2 февраля 1763 г. (у Хвостова ошибочно 1762 г.) в Москве во время торжеств по случаю коронации Екатерины II<sup>13</sup>. «Прозвание семейства Юлия знаменитого по Юлии Кесаре и по императорам из его дома» он проиллюстрировал двумя стихами из трагедии «Димитрий Самозванец» Сумарокова:

<sup>10</sup> Там же. С. 59–136.

<sup>11</sup> Там же. С. 60.

<sup>12</sup> Там же. С. 61–62 (См.: Друг просвещения. 1805. Август. С. 164–165).

<sup>13</sup> Там же.

Цари и Цесари колико ни преславны,  
Но в нежностях любви и раб, и Цесарь равны.<sup>14</sup>

Поясняя литературный термин «фигура», Хвостов привел фрагмент из стихотворения Державина «К первому соседу» (1780):

И, может быть, с тобой в разлуке,  
Твоя уж Пенелопа в скуке  
Ковра не будет распускать.<sup>15</sup>

В общей сложности Хвостов счел нужным пространно или кратко пояснить около 200 фактов, событий, имен и названий, так что по количеству страниц вспомогательный раздел сильно превосходил основной, т. е. самый текст перевода. В сущности, он выступал здесь одновременно и как поэт-переводчик, и как эрудит — знаток литературы и истории, древней и новой, не говоря уже о владении французским и другими иностранными языками.

Как ни странно, но, в отличие от перевода первой песни «Науки о стихотворстве», осуществленного еще мало кому известной Анной Буниной, более или менее полный и столь тщательно прокомментированный перевод Хвостова не вызвал ни одобрения, ни даже особого интереса, по крайней мере, в литературных кругах. Хвостов был огорчен и в 1813 г. выпустил новое издание своего перевода, пересмотрев его текст, а также приложив к нему латинский оригинал и прозаический перевод «Послания к Пизонам» Горация, которое послужило образцом для Буало.

Об этом сообщалось в уведомлении «От издателя», автором которого являлся, скорее всего, сам Хвостов, хотя упоминался он там в третьем лице, что давало ему возможность без стеснения говорить о доброкачественности его труда. «Впрочем, предупреждать суждение публики, — скромно замечал он в конце, — значило бы принимать дело сочинителя или переводчика собственным своим. Читатель непременно оскорбится, когда лишит его права, принадлежащего законным образом, его самолюбия. Хорошая книга подобна хорошо образованному юноше, который при вступлении в свет не имеет нужды в большом ходатайстве друзей или сродников»<sup>16</sup>.

Как бы то ни было, но это новое издание все же несколько отличалось от предыдущего, начиная с названия поэмы (теперь эта была «Наука стихотворства») и посвящения, из которого исчезли имена «предшественников» Александра I — Перикла, Августа и Людовика XIV, поскольку добавить к славе российского монарха они уже ничего не могли. Кроме того, сильно сократилось количество примечаний: из 200 их осталось лишь 85.

Следующее — третье — издание перевода Хвостова, увидевшее свет пять лет спустя, было задумано как своего рода учебное пособие: не случайно оно было посвящено министру духовных дел и народного просвещения кн. А. Н. Голицыну (1773–1844). Большую часть книги (100 страниц из 170) составляли пространные «Критические примечания» на перевод, принадлежавшие ординарному профессору красноречия Казанского

<sup>14</sup> Там же. С. 123 (правильно — в нежности. — П. 3.).

<sup>15</sup> Там же. С. 124 (правильно — ковер. — П. 3.).

<sup>16</sup> Наука стихотворства в четырех песнях стихами / Сочинение г. Буало Депрео; Пер. графа Хвостова. Издание второе <...>. СПб., 1813. С. III–IV.

университета Г. Н. Городчанинову (1771–1852), который обозначил свою задачу в особом предуведомлении: «“Стихотворная наука” славного Боало, предпочитаемая горацевой, устав и хранилище доброго вкуса, — утверждал он, — вообще ученым светом признана за необходимую литераторов всех земель и всех веков. Сие самое побудило меня к пользе обучающегося российской словесности юношества сделать на перевод, а частью и на самого автора, критические замечания с приведением примеров из лучших писателей наших»<sup>17</sup>.

В переводе Хвостова казанский профессор находил немало погрешностей и даже предлагал ряд исправлений и замен, но в общем оценивал его очень высоко, полагая, что «присвоение» знаменитой французской поэмы «музам нашим» явилось для отечественной словесности «драгоценным подарком». Впрочем, главным достоинством издания он, по-видимому, считал всё же свои примечания. Как в действительности отнесся к ним Хвостов, неизвестно, но в заметке «От переводчика поэмы» он поблагодарил ученого критика и сообщил, что непременно воспользуется ими в очередном издании своего перевода.

Издание 1818 г. вызвало некоторый интерес, о чем свидетельствуют два печатных отклика на него — в «Сыне отечества» и в «Соревнователе просвещения и благотворения» (иначе — в «Трудах Вольного общества российской словесности»). Первая рецензия принадлежала В. Г. Анастасевичу (1775–1845), вторая была анонимной. Обе они были более или менее сочувственными по отношению к Хвостову и весьма критическими по отношению к Городчанинову. Автор первой из них, упрекая почтенного профессора в придирах к переводу Хвостова и обвиняя его в недооценке перевода как такового в русской культурной жизни, настаивал на том, что «страх посредственно предлагать классиков на свой язык сколько неоснователен, столько и вреден, может быть вреднее, нежели как некоторые о сем думают»<sup>18</sup>. Между тем анонимный рецензент «Соревнователя просвещения и благотворения» решительно не соглашался с Городчаниновым, который был против смещения в переводе Хвостова (и вообще в высокой поэзии) «слов коренных славенских с разговорными». «От незнания сей тайны, — утверждал он, — многие много теряют. Одни слынут людьми без вкуса, другие сочинениями своими представляют пестроту цветов, не имеющих благоухания. Время даст истинный вкус любителям писать; истинная картина раскроет совершенство и недостатки их сочинений. Многие писатели достигают вершин Олимпа; но большая часть, преплывая бездны Леты, погружится в ней»<sup>19</sup>. И заключал свои рассуждения цитатой из «Послания к Пизонам» Горация: «*Omne tulit punctum, qui miscuit utili dulce*»<sup>20</sup>.

Четвертое издание «Науки о стихотворстве» увидело свет в 1824 г. В отличие от предыдущего, русская печать на него никак не отреагировала, но ей посвятил заметку французский критик — знаток русской литературы Эдм Эро (Edme Hérait), постоянно выступавший в этом качестве на страницах журнала «*Revue encyclopédique*». В целом тон заметки был весьма почтительным, но о переводе Хвостова — «Нестора русской литературы», по определению Эро, в ней говорилось более чем сдержанно: переводу, по его

<sup>17</sup> Наука о стихотворстве / Сочинение г. Боало <...>. Издание третье. СПб., 1818. [С. 5].

<sup>18</sup> Сын отечества. 1818. Ч. 47. № 33. С. 38.

<sup>19</sup> Соревнователь просвещения и благотворения. 1818. Ч. 3. Кн. 1. С. 123.

<sup>20</sup> Там же. *Лепр.*: Полное одобрение ждет того, кто смешает приятное с пользой (*лат.*).

мнению, недоставало «изящества и гармонии», это была «картина, лишенная жизни», и лишь самый факт перевода французской поэмы стихами он считал явлением отрадным, поскольку поэзию в то время часто переводили прозой<sup>21</sup>.

Ранее перевод «Науки о стихотворстве» Хвостов включил в четвертый том своего Полного собрания стихотворений (1817–1818). Так же поступал он и в дальнейшем — в аналогичных изданиях, вышедших в 1821–1827 гг. (т. 4) и 1828–1834 гг. (т. 6), в основном воспроизводя версию 1813 г. Опубликовал он ее и отдельно — в 1830 г., предварив пространным, но слегка запоздалым ответом Эдму Эро на французском языке, скромно подписанным одной лишь фамилией Destrem. Скорее всего, это был петербургский инженер, редактор «Журнала путей сообщения», позднее генерал-лейтенант Морис Дестрем (1787–1855). Автор этих «Réflexions sur l'article de la "Revue encyclopédique" relatif à la traduction de "l'Art poétique" de Boileau par Monsieur le Comte de Khwastoff» решительно утверждал, что перевод Хвостова «очень хорош», демонстрируя это на ряде примеров, и в заключение выражал сожаление, что критика оказалась неспособной признать, что перевод содержит немало «красот» и что труд Хвостова стал «одним из самых полезных и самых ценных подарков, каких публика уже давно не получала»<sup>22</sup>. Издание 1830 г. явилось последним прижизненным; можно предположить, конечно, что Хвостов делал бы это еще не раз, если бы прожил дольше: он скончался в 1835 г.

Переиздавая свой перевод, Хвостов надеялся на то, что необходимость в нем будет ощущаться еще очень долго: активный член «Беседы любителей русского слова», он едва ли серьезно относился к новым веяниям в литературе и, во всяком случае, сомневался, что они в дальнейшем возобладают и тем более победят, да и современная литературная жизнь, за которой он внимательно следил, его успокаивала, поскольку время шло, а классические каноны продолжали, пусть и не с прежним успехом, сохранять свою актуальность, причем дело было не только в упорстве стариков: нередко и представители молодого поколения придерживались традиционных взглядов, принимая новое с трудом и ему всячески сопротивляясь.

Горячий почитатель и неутомимый переводчик Буало, Хвостов, естественно, не прошел мимо его остального творчества: в разное время им были опубликованы переводы второй сатиры, седьмого и одиннадцатого послания, подражания второй и девятой сатире. Охотно переводили их и подражали им также многие начинающие литераторы, талантливые поэты, оставившие яркий след в отечественной литературе, такие, как В. А. Озеров, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский, А. А. Бестужев, К. Ф. Рылеев, С. Т. Аксаков, и скромные версификаторы, не получившие известности вообще, вроде А. Соловьева, М. Зиновьева и Д. Дунина-Борковского. Всего из двенадцати сатир у нас было переведено или переделано (по преимуществу применительно к русской действительности) десять, причем иногда по несколько раз; из двенадцати посланий — три, причем седьмое послание — трижды, а одиннадцатое — дважды<sup>23</sup>.

Столь долгая и насыщенная жизнь у нас в первой четверти XIX в. поэтического наследия прославленного «законодателя изящного» была, следовательно, вполне

<sup>21</sup> Revue encyclopédique. 1826. Décembre. P. 672–673.

<sup>22</sup> Наука о стихотворстве / Перевод стихами с французского языка, вместе с подлинником, графа Хвостова. СПб., 1830. С. XIII–XIV.

<sup>23</sup> См.: Песков А. М. Буало в русской литературе XVIII — первой трети XIX века. С. 75–88.

закономерной. Конечно, авторитет его был в это время изрядно поколеблен. Однако интерес к нему и почтительное отношение сохранялись еще очень долго, не говоря уже о постоянном присутствии имени Буало и цитировании его сочинений на страницах российской печати<sup>24</sup>.

Эпоха Просвещения в ее «французском поэтическом изводе» была представлена в русских переводах первой четверти XIX в. тремя прославленными именами. Это Монтескье, Вольтер и Ж.-Ж. Руссо.

Один из зачинателей европейского либерализма, автор «Духа законов» и «Размышлений о величии и упадке римлян», Шарль-Луи де Секонда, барон де Ла Бред и де Монтескье (Montesquieu, 1689–1755) был также незаурядным писателем, перу которого принадлежали знаменитые «Персидские письма» и две поэмы в прозе — «Книдский храм» («Le Temple de Gnide», 1724) и «Путешествие на Пафос» («Voyage à Paphos», 1727). В 1804 г. первая из этих поэм-пасторалей на мифологические сюжеты была переведена на русский язык, и хотя читателям не могла быть известна ее реальная основа (галантные отношения м-ль де Клермон и герцога де Мелен), история эта вряд ли оставляла их равнодушными, тем более что анонимный переводчик старался по возможности избегать языковых и стилистических архаизмов, явно сочувствуя Карамзину, а возможно, и принадлежа к его кругу. В этом нетрудно убедиться, ознакомившись хотя бы с двумя фрагментами перевода, которыми начинаются первая и вторая песни поэмы:

Венера предпочитает жилище Книда жилищу Пафоса и Амафонта. Она, нисходя с Олимпа, посещает всегда обитаемый Книд. Сей счастливый народ столько привык к ее лицемерию, что он не чувствует уже более того священного ужаса, которой внушает присутствие Богов. Иногда она является покровенная облаком, и ее узнают только по божественному благоуханию, исходящему из ее умашенных амброзию власов и т. д.

Находится в Книде священная роща, обитаемая нимфами, в которой Венера внушает приходящим свои прорицания. Здесь не стонет земля под ногами, страх не приводит в содрогание приближающихся, здесь не присутствуют так, как в Дельфах, вдохновенные Аполлоном жрицы; но Венера сама выслушивает мольбы, не делая им никаких препятствий и т. д.<sup>25</sup>

Из сравнительно большого количества разнообразных и разножанровых произведений Вольтера-поэта, переведенных у нас в указанное время<sup>26</sup>, самым масштабным и значительным по содержанию была, конечно, «Генриада» («La Henriade», 1716), больше других великих эпических поэм отвечавшая русским представлениям о героическом жанре. Очередной (третий по счету) перевод ее вышел в 1803 г.; принадлежал он Ивану Ивановичу Сирякову, преподавателю словесности в петербургском пансионе О. П. Жакино<sup>27</sup>. Много лет спустя переводчик утверждал, что в 1803 г. труд его был начат и окончен. Однако еще осенью предыдущего года он рассматривался Российской академией, «препоручившей» ознакомиться с его первой песней Д. И. Хвостову. Полученный от него официальный отзыв, датированный 31 октября 1802 г., был весьма уклончивым:

<sup>24</sup> Там же. С. 97–102.

<sup>25</sup> Храм Венеры на острове Книд: Поэма в семи песнях творения г-на Монтескью. М., 1804. С. 3–4, 27.

<sup>26</sup> См.: Заборов П. П. Русская литература и Вольтер. XVIII — первая треть XIX века. Л., 1978. С. 140–150.

<sup>27</sup> См.: Русский архив. 1867. Кн. 4. № 10. Стб. 1347–1348.

он и не одобрял перевод, и не отвергал<sup>28</sup>. Возможно, что некоторая неопределенность суждений Хвостова побудила неперменного секретаря академии обратиться к другому «сочлену» — А. А. Ржевскому (1737–1804), которому, в отличие от Хвостова, был передан для ознакомления «увраж полный». Изучив его, Ржевский сообщил (также в письменной форме) свое далеко не восторженное суждение: «Многие стихи слабы и не выработаны; стопосложение беспечно, и оттого стихи не плавны и не гладки; выбор слов во многих местах нерачительно делан; инде смысл жертвован рифмам. Многие выражения слабее оригинала, и местами не сохранен логический порядок слов, и это в некоторых местах ослабевает, а в других и затмевает смысл подлинника». Далее следовали частные возражения и примеры неточной передачи французского текста; более тщательно проанализировал Ржевский фрагмент первой песни («Призыв к Истине»), стихи которого «отдалялись от подлинника» особенно сильно. Тем не менее его конечный вывод был далеко не уничтожающим. «Ежели переводчик, — говорилось в отзыве, — примет труд сличить с подлинником и просмотреть, поправит стихи и вычистит их с большим прилежанием, то перевод будет не худ и достоин напечатать. Я думаю, что он с удовольствием примется от публики, тем паче, что это перевод знатного пера в поэзии; но чтоб поровнять перевод с подлинником, то нужно поприлежнее сличить их и потрудиться дать силу стихам»<sup>29</sup>.

Трудолюбием (но не талантом) Сиряков наделен был чрезвычайным. Он использовал все замечания «рецензоров» и, по-видимому, улучшал свой перевод почти до самого выхода в свет. Однако литературным событием «Генриада» в его интерпретации все-таки не стала. Пересозданная в соответствии с национальной традицией, она ничем не выделялась на унылом фоне разного рода «русских эпopeй» и ничему не научила отечественных поэтов, пробовавших силы в этом жанре. Самую же поэму Вольтера оценивали тогда в основном очень высоко, причисляя ее к совершеннейшим творениям в эпическом жанре и всячески рекомендуя ее в качестве образца.

Позднее к «Генриаде» переводчики обращались еще не раз: в их числе были А. И. Шеллер<sup>30</sup>, А. А. Крылов<sup>31</sup> и М. В. Милонов<sup>32</sup>, «преложившие» три живописных и относительно законченных фрагмента соответственно восьмой, второй и десятой песен, а в 1822 г. вышел «вновь исправленный» перевод Сирякова.

Издание 1803 г. открывалось посвящением Александру I. Переиздавая свой перевод, Сиряков его опустил, а «взамен» напечатал огромное предуведомление: то, что в начале 1800-х гг. не требовало никаких пояснений, в начале 1820-х нуждалось в подробной аргументации. Особенно трудно ему было оправдать собственную переводческую манеру. Сиряков не сомневался, что превзошел обоих предшественников, т. е. Я. Б. Княжнина (1740–1791) и А. И. Голицына<sup>33</sup>, но в остальном достижений своих не преувеличивал. Для того, чтобы «удержать все красоты изображений, всю силу выражений, всю игру воображения или парение гения стихотворства», переводчику, полагал он, требуются «все врожденные и приобретенные способности, которыми блистал творец предлагаемого им

<sup>28</sup> См.: Сухомлинов М. И. История Российской академии. СПб., 1885. Вып. 7. С. 184.

<sup>29</sup> Там же. С. 114–115.

<sup>30</sup> Северный Меркурий. 1811. Ч. 9. № 3. С. 40–43.

<sup>31</sup> Соревнователь просвещения и благотворения. 1819. Ч. 5. Кн. 1. С. 51–55.

<sup>32</sup> Благонамеренный. 1823. Ч. 24. № 22. С. 259–264.

<sup>33</sup> См.: История русской переводной художественной литературы. СПб., 1996. Т. 2. С. 169.



произведения»<sup>34</sup>. На это Сиряков, разумеется, не претендовал. «Участь переводчика, — с грустью констатировал он, — подобна участи живописца, не с натуры предмет свой изображающего. Рафаил оставил превосходные опыты кисти своей; однако многие ли из славнейших подражателей ему, блиставших собственными произведениями, сравнили списки свои с его подлинниками, употребляя таковую же кисть и краски при переложении чувствами объемлемого?»<sup>35</sup>

Тем не менее свой основной переводческий принцип — всему предпочитать «верность мыслей» — Сиряков считал безусловно правильным; стремился он также по возможности переводить стих в стих; прочее же было в его представлении только «наружною красотой»<sup>36</sup>. Речь, правда, не шла о пренебрежении рифмой (как это было у Княжнина) или же размером — шестистопным ямбом (напротив, он даже включил в свое предисловие начало поэмы, переведенное прозой, белым стихом, «древним размером» и шестистопным ямбом — с очевидной целью доказать преимущество последнего)<sup>37</sup>, но «плавностию слога» он жертвовал постоянно. Не смущала его и чрезвычайная архаичность лексики, которая должна была теперь особенно обращать на себя внимание, и обилие инверсий, и совершенная ложность тона. Никто, думал Сиряков, не мог упрекнуть его в том, что ради «гладкого слова» он «уклоняется от оригинала» или же «поправляет и украшает самый подлинник»<sup>38</sup>, одновременное же решение всех этих нелегких задач было ему явно но под силу.

Впрочем, и то, что он попытался сделать, потребовало многолетних усилий. Исправлению подверглась преобладающая часть стихов, преимущественно первых песен, хотя до самого конца его энергия отнюдь не иссякла. Однако и на сей раз перевод «Генриады» не привлек к себе ничего внимания. Предисловие же к поэме явилось не столько манифестом, сколько подведением итогов — и для Сирякова, по-видимому, в печати больше не выступавшего, и для русских переводчиков «Генриады» вообще.

В 1801 г. в сборнике «Правдолюбец, или Карманная книжка мудрого» вновь увидела свет в старом переводе И. Ф. Богдановича (1743–1803) «Поэма на разрушение Лиссабона» («Poème sur le désastre de Lisbonne», 1756) Вольтера<sup>39</sup>, а год спустя — дидактическая «Поэма о естественном законе» («Poème sur la loix universelle», 1752) — программное сочинение Вольтера-деиста, в котором воплотилась его мечта о единой и универсальной философской религии. Этот новый перевод, традиционно (без достаточных оснований) приписывавшийся Александру Александровичу Палицыну (1741–1816), как и старый, принадлежавший И. И. Виноградову (?–1800/1801)<sup>40</sup>, был сделан прозой, но, в отличие от него, — полностью, т. е. без всяких изъятий: в частности, теперь перевод завершался опущенной Виноградовым (скорее всего, по цензурным соображениям) «Молитвой» («Prière»), в которой поэт объяснял и оправдывал свое вольнодумство:

<sup>34</sup> Генриада, эпическая поэма г-на Волтера. СПб., 1822. С. XXVI.

<sup>35</sup> Там же. С. XLVI.

<sup>36</sup> Там же. С. XLI.

<sup>37</sup> Там же. С. XXXIV–XXXIX.

<sup>38</sup> Там же. С. XXXII, XLIII.

<sup>39</sup> В 1809 г. поэма была перепечатана вместе «с возражениями на оную» Ж.-Ж. Руссо, некогда опубликованными в «Собрании лучших сочинений к распространению знания и произведению удовольствия» (1762. Ч. 4. С. 231–273).

<sup>40</sup> История русской переводной художественной литературы. Т. 2. С. 169–170.

О Боже! Которого не познают; о Боже! Которого всё возвещает, внемли последние слова, произносимые моими устами. Ежели я обманывался, то я искал Твоего закона: сердце мое могло заблуждаться, но оно наполнено Тобою. Я взираю без трепета на приближающуюся вечность и не могу помыслить, чтоб Бог, изливший толикие щедроты на дни мои, по окончании оных, осудил меня на вечное мучение.<sup>41</sup>

Иначе сложилась у нас судьба знаменитой антиклерикальной поэмы Вольтера «Орлеанская девственница» («La Pucelle», 1730): впервые она была переведена анонимно в прозе, в конце XVIII в., и списки этого перевода еще долго имели хождение в читательской среде. Приблизительно тогда же поэму попытались перевести в стихах И. И. Хемницер и Ю. А. Нелединский-Мелецкий, а позднее А. С. Пушкин, впрочем, ограничившийся ее первыми пятнадцатью строками<sup>42</sup>.

Существенно продвинуть свой перевод удалось только артиллерийскому полковнику Дмитрию Владимировичу Ефимьеву (1768–1804), но и его труд был доведен лишь до середины XI песни ввиду его преждевременной смерти. Обращался он с французским текстом весьма свободно, пренебрегая второстепенными подробностями, непонятными русскому читателю реминисценциями и не представлявшими для него особого интереса именами. Целью переводчика было передать вольтеровскую манеру повествования и столь характерную для этой поэмы непринужденность тона, что ему в значительной мере удалось с помощью широкого использования просторечий и разговорных интонаций, сильно оживлявших его александрийский стих (Вольтер применил более подвижный и гибкий десятистопный стих). Переводу Ефимьева суждена была долгая жизнь, тем более что в середине XIX в. он был «продолжен» И. В. Стрелюхиным, и поэму читали у нас в этой архаичной рукописной версии вплоть до 1924 г., когда увидел свет ее новый — коллективный — перевод, выпущенный издательством «Всемирная литература».

Наконец, в 1802 г. в виде небольшой книжки вышел русский перевод поэмы в прозе Жан-Жака Руссо (Jean-Jacques Rousseau, 1712–1778) «Le Lévitte d'Ephraïm» (1762). Поэма в четырех песнях представляла собой парафраз эпизода, рассказанного в трех последних главах ветхозаветной «Книги Судей», где шла речь о судьбе Вениаминова колена. Патриархальные нравы, столь живописно изображенные Руссо, да и самый не лишенный занимательности сюжет не оставили равнодушным переводчика — Петра Афанасьевича Пельского (1763/1765–1803)<sup>43</sup>, создавшего нечто вроде «чувствительной повести» в духе почитаемого им Карамзина, хотя и не без уступок традиционным при передаче библейского текста архаизмам, как того требовали и поэма Руссо, и в еще большей степени положенный в ее основу библейский текст<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Ср.:  
 O Dieu qu'on méconnaît, o Dieu que tout annonce,  
 Entends les derniers mots que ma bouche prononce.  
 Si je me suis trompé, c'est en cherchant ta loi:  
 Mon cœur peut s'égarer, mais il est plein de toi,  
 Je vois sans m'alarmer l'éternité paraître,  
 Et je ne puis penser qu'un Dieu qui m'a fait naître,  
 Qu'un Dieu qui sur mes jours versa tant de bienfaits,  
 Quand mes jours sont étrints, me tourmente à jamais.

О стихотворных переводах «Молитвы» см.: *Заборов П. П.* Русская литература и Вольтер. С. 55–56.

<sup>42</sup> Перевод А. С. Пушкина был опубликован лишь в 1884 г.

<sup>43</sup> См.: *Словарь русских писателей XVIII века.* Вып. 2. СПб., 1999. С. 416–417 (автор — Н. Д. Кочеткова).

<sup>44</sup> Ефраимский Левит, поэма Ж.-Ж. Руссо. М., 1802.

Неоднократно обращались русские переводчики и к другим образцам французской дидактической поэзии XVIII в. Среди них — «Иосиф» («Joseph», 1767), огромная поэма в прозе французского литератора и берлинского академика Поля-Жереми Битобе (Paul-Jérémie Bitaubé, 1732–1808), перевод которой осуществил в 1769 г. Д. И. Фонвизин (1745–1792). С тех пор «Иосиф» переиздавался у нас еще пять раз — в 1780, 1787, 1790, 1802, 1819 гг., что свидетельствовало о его большом читательском успехе.

В отличие от французского издания, на титульном листе которого стояло лишь: «Joseph, en neuf chants», в переводе жанр произведения был обозначен: «Иосиф. Поэма в девяти песнях». Тем самым Фонвизин отчетливо выразил то, на что Битобе не решился, хотя и имел это в виду, поскольку в качестве своих образцов называл в предисловии творения Гомера (которого переводил), а также Мильтона, Тассо и некоторых немецких поэтов. Во всяком случае, библейский сюжет, патриархальные нравы и сельский антураж, равно как и «чудеса», происходящие в поэме, нисколько не противоречили, в его понимании, законам эпического жанра. С другой стороны, эта двухтомная поэма в прозе сильно напоминала чувствительный роман и именно так нередко воспринималась — по крайней мере в России, где этому способствовал необычный «слог» перевода, представлявший собой сочетание «славянского» и «нынешнего» языков, что позволяло, передавая «важность авторской мысли», одновременно «наблюдать ясность нашего» [языка], «ибо хотя славянский язык и сам собою ясен, но не для тех, кто в нем не упражняются»<sup>45</sup>. Все это делало «поэму» Битобе вполне доступной для русских людей и полвека спустя после выхода в свет фонвизинского перевода, к тому времени еще почти не устаревшего, несмотря на столь крупные изменения в литературном языке и художественных вкусах<sup>46</sup>.

Ряд французских дидактических поэм XVIII в. появился на русском языке и стараниями современных переводчиков, которых, по-видимому, в первую очередь привлекла их религиозно-философская тематика: поэтических достоинств в этих громоздких сочинениях было немного. К тому же литературная продукция такого рода всячески поощрялась властями, «уставшими» от вольномыслия, которое все больше набирало силу после восшествия на российский престол Александра I.

В 1802 г. увидела свет «Благодать» («La Grâce», 1716), поэма Луи Расина (Louis Racine, 1692–1763), переведенная тяжеловесной прозой с немецкого языка (!) студентом Московской славяно-греко-латинской академии Никитой Платоновым. Для облегчения своей задачи и удобства читателей переводчик опустил перенасыщенное разными сведениями предисловие и обширные примечания, отсылавшие читателей к Библии, отцам церкви и прославленным проповедникам, а также философам и античным авторам, ограничившись краткими пояснениями под строкой. Впрочем, своеобразным предисловием мог служить зачин поэмы, в котором Расин, как бы вослед христианскому богослову и писателю Святому Просперу Аквитанскому (390–455), формулировал свое творческое кредо:

<sup>45</sup> Иосиф: Поэма, в девяти песнях, сочинения г. Битобе. М., 1769. Т. 1. От переводчика.

<sup>46</sup> См.: *Стричек А.* Денис Фонвизин. М., 1994. С. 111–116; *Росси Лаура.* «Иосиф»: Фонвизинский перевод поэмы П.-Ж. Битобе: проблемы жанра и рецепции // *Litterarum fructus*: Сб. статей в честь Сергея Ивановича Николаева. СПб., 2012. С. 123–141.

Яко непримиримый враг лжи и тех вымыслов, которые только неистовые страсти питают в сердце нашем, я желаю ныне быть руководим истиною. Она одна во всякое время должна управлять отважным полетом моим, и я поощренный ею в унылой старости дерзаю последовать великому Просперу. О! есть ли бы я, подобно ему, возмог обличить и посрамить неблагодарных.

Вы же, коим гнусные стихотворения и опасные картины соблазнительных удовольствий кажутся привлекательными, отвратите взоры от моих непорочнейших изображений. Удалитесь, — песнь моя вам не может понравиться. Чистые тоны добродетели только отягощают слух ваш. — Удалитесь, критики, удалитесь отсюда. — Я хочу воспевать Благодать.<sup>47</sup>

Франсуа-Тома-Мари де Бакюлар д'Арно (François-Thomas-Marie Baculard d'Arnaud, 1718–1805), писатель весьма одаренный и разносторонний, получил у нас известность как прозаик, драматург и поэт, и в качестве поэта — преимущественно как автор поэмы «Плач Иеремии» («Les Lamentations de Jérémie», 1752), которая представляла собой стихотворное переложение соответствующей книги Ветхого Завета. Поэма выдержала несколько изданий, одно из которых и послужило источником обоих русских переводов — в прозе (1797) и стихах (1814)<sup>48</sup>. Авторами их были духовные лица, первый — Российской академии синодальный член, Московского Новоспасского ставропигиального монастыря архимандрит Анастасий (А. С. Братановский-Романенко; 1761–1806), второй — церкви Санкт-Петербургских богаделен священник Гавриил Абрамович Пакатский (1756–1840). Собственно, переводами их можно было назвать лишь условно: сетования ветхозаветного пророка на развалинах Иерусалима они передали более чем приблизительно. «В сем переводе соблюдена только мысль Пророка, но живость трогательнейших его чувствований неизобразима», — отмечал в предисловии архимандрит, извиняясь за «свой в переводе слабости». Между тем скромный петербургский священник считал свой перевод «подражательным», о чем сообщил в подзаголовке.

В 1816 г. в русском переводе была опубликована поэма в десяти песнях кардинала Франсуа-Жоашена де Пьер де Берниса (François-Joachim de Pierres de Bernis, 1715–1794) — «La Religion vengée» («Отмщенная религия»). Сочиненная в молодые годы, но изданная спустя год после смерти этого видного государственного деятеля и плодовитого литератора, поэма была первоначально посвящена Людовику XV и в окончательном виде — папе Пию VI. Заглавие поэмы говорило само за себя, равно как и названия песен; в переводе эти враждебные религии учения и явления выглядели так: «Идолопоклонство»,

<sup>47</sup> Поэма «Благодать» / Творение Расина: В четырех песнях. М., 1802. С. 1–2. Ср.:

Ennemi du mensonge et de ces fictions  
 Qui nourrissent des cœurs les folles passions,  
 Je veux prendre aujourd'hui la vérité pour guide.  
 Par elle encouragé dans un âge timide,  
 De l'illustre Prosper j'ose suivre les pas  
 Puisé-je comme lui confondre les ingrats!  
 O vous qui ne cherchez que ces rimes impures,  
 Des plaisirs séduisants dangereuses peintures,  
 Sur mes chastes tableaux ne jetez pas les yeux;  
 Fuyez: mes vers pour vous sont des vers ennuyeux;  
 Des sons de la vertu votre oreille se lasse,  
 Profanes, loin d'ici! je vais chanter la GRACE.

(Poésies de Louis Racine. Paris, 1823. P. 273.)

<sup>48</sup> Во французском тексте 1752 г. поэма состояла из шести од, в переводе 1797 г. — из девяти, в переводе 1814 г. — из шести песен.

«Афеизм», «Материализм Епикуров», «Спинозизм», «Деизм», «Пирронизм», «Еретичество», «Разврат ума и нравов», а завершалась поэма, естественно, песнью «Торжество религий». На сей раз перевод был стихотворным, но анонимный переводчик не считал свой труд совершенным: согласно его формулировке, поэма была лишь «подражательно переведена»; при этом себя он не назвал, признавался в неопытности и не без гордости сообщал, что является «чтущим Бога, веру и отечество». О последнем свидетельствовали также славословия Александру I в первой и в последней песнях — вместо дифирамбов Людовику XV в соответствующих местах оригинала, что не имело никакого смысла и для французского читателя, и тем более для русского<sup>49</sup>.

Позднее вполне доброкачественный перевод небольшого фрагмента поэмы, в котором шла речь о Всемирном потопе, был напечатан на страницах «Благонамеренного», в отделе «Мелкие стихотворения»; автор перевода скрывался под загадочным криптонимом Ф. Ф-фь<sup>50</sup>.

По крайней мере дважды обращались русские переводчики к французским поэтическим опусам, целью которых являлась дискредитация революции, попытавшейся упразднить веру в Бога и все атрибуты культа и церковного обихода. Правда, опубликованный в журнале В. Г. Анастасевича «Улей» фрагмент незавершенной поэмы Жана-Франсуа де Лагарпа (Jean-François de Laharpe, 1739–1803) «Триумф религии, или Король-мученик» («Le Triomphe de la Religion, ou Le Roi martyr»), задуманной как панегирик Людовику XVI, содержал сравнительную характеристику двух «предтеч революции» — Руссо и Вольтера, но характеристика эта была уничтожающей, несмотря на то, что Лагарп являлся в прошлом почитателем и последователем фернейского патриарха и даже здесь не мог ему отказать в огромном таланте и высоко ценил им созданное:

<...> Храм гения, талантов человека;  
 Бог сладкопения, пленял весь мир полвека;  
 Все лавры рвал себе, чтоб свой венец соплесть;  
 Волтера именем французам зделал честь.  
 Нам продал дорого блестящее наследство и т. д.<sup>51</sup>

Публикация в «Улье» вряд ли произвела на читателей особое впечатление: Руссо и Вольтера сравнивали тогда довольно часто. Значительно большим успехом пользовался у нас близкий по содержанию к поэме Лагарпа «Дифирамб на бессмертие души» («Dithyrambe sur l'immortalité de l'âme», 1802) Жака Делиля (Delille, 1738–1813), вызванный к жизни революционными событиями и прежде всего якобинским террором,

<sup>49</sup> Приводим начальные строки обоих «воззваний», адресованных российскому императору:

1. А ты, от Бога нам, о Александр! избранный,  
 Для блага Россских стран короною венчанный,  
 Величьем, кротостью пример царям земли,  
 С обычной благостью мой первый труд прими <...>

(Отмщенная религия. Поэма в десяти песнях кардинала Берний. СПб., 1816. С. 3–4).

2. А ты, о Государь! дарованный Творцом,  
 Не скиптром тяготой, но будь как есть отцом.  
 Преемник ты царей, что веру насадили,  
 То помнили, что власть от Бога получили <...>

(Там же. С. 231).

<sup>50</sup> Благонамеренный. 1820. Ч. 9. №4. С. 262–264.

<sup>51</sup> Улей. 1811. Кн. 1. №4. С. 256–260. Из двенадцати предполагавшихся песен Лагарп успел написать лишь шесть; опубликованы они были в 1814 г.

который внушал поэту ужас и вынудил его эмигрировать. Впрочем, тягостный для него период скитаний продолжался недолго: в 1802 г., когда обстановка в стране несколько улучшилась, он вернулся и в том же году опубликовал свой вскоре ставший знаменитым дифирамб, в котором шла речь не столько о бессмертии души как догмате веры (хотя именно на это в свое время рассчитывал, заказывая поэму видному поэту, Робеспьер, насаждавший в стране культ Верховного существа), сколько о воздаянии жертвам террора и наказании их мучителям и палачам<sup>52</sup>. Не удивительно, что на русский язык дифирамб был переведен на протяжении двух десятилетий четыре раза — дважды в 1804 г., в 1820 и 1821 гг.: авторами переводов 1804 г. являлись А. А. Палицын (ок. 1741 — 1816) и А. Ф. Лабзин (1766–1825), авторами двух других соответственно А. И. Писарев (1803–1828) и А. В. Склабовский (1793–1831), все — люди благонамеренные, религиозные и верные классическим традициям, по крайней мере, в то время.

Палицын и Лабзин отзывались о поэме восторженно: «Красоту сего дифирамба, нет сомнения, почувствуют читатели», — утверждал Палицын<sup>53</sup>. «Дифирамб сей славен во всей Европе не только по красотам своим, которые читатель без сомнения найдет и восчувствует, но и по величию духа сочинителя, показанному им в самых грозных обстоятельствах», — полагал Лабзин. Все четыре перевода были стихотворными, но оригиналу соответствовали в разной степени: «О переводе моем скажу только, что он при всей слабости по крайней мере близок. Я не смел отступить ни в чем от подлинника, видя из всех нынешних опытов, что мы теперь ничего не выдумаем лучше», — писал Палицын,<sup>54</sup> а Лабзин заявлял: «Что касается до перевода, естли читатели найдут его еще не довольно близким к подлиннику, то ближе перевесть инде я не мог, инде не хотел, ибо я не почитаю прямым переводом переложение слово в слово тех же выражений, которые на другом языке не равносильны <...> прочим же господам переводчикам и стихотворцам желаю лучшего успеха; ибо я не стихотворец и переводил сей дифирамб не для стихов его, а для содержания его»<sup>55</sup> и т. д. Между тем Склабовский считал дифирамб лишь отправной точкой для панегирика Александру I, с которым выступил на торжественном собрании Харьковского университета, в день тезоименитства императора, 30 августа 1821 г. Во всяком случае, заключительные 20 строк его «перевода» к французской действительности никакого отношения не имели: в них говорилось о России, о ее героях и более всего о ее «боготворимом царе», славою которого наполнен мир<sup>56</sup>. Кроме того, в 1805 г. фрагмент дифирамба<sup>57</sup> увидел свет в переводе В. В. Капниста (1758–1823)

<sup>52</sup> Dithyrambe sur l'immortalité de l'âme <...> par Jacques Delille. Paris, 1802.

<sup>53</sup> Дифирамб на бессмертие души / Сочинение Ж. Делиля. М., 1804. С. V.

<sup>54</sup> Там же. С. VI.

<sup>55</sup> Дифирамб на бессмертие души / Сочинение г-на Делиля. СПб., 1804. С. I, III.

<sup>56</sup> См.: Дифирамб на бессмертие души / Из сочинений Делиля. Харьков, 1821.

<sup>57</sup> Приводим текст этого фрагмента:

Dans sa demeure inébranlable,  
Assise sur l'Eternité,  
La tranquille Immortalité,  
Propice au bon, et terrible au coupable,  
Du temps, qui sous ses yeux marche à pas de géant,  
Défend l'ami de la justice,  
Et ravit à l'espoir du vice  
L'asile horrible du néant.

на страницах журнала «Друг просвещения»<sup>58</sup>, а в 1803 и в 1807 гг. на страницах «Вестника Европы» в переводах Ю. А. Нелединского-Мелецкого (1751–1828)<sup>59</sup> и В. А. Жуковского<sup>60</sup>.

И все же Делиль был для русских людей в первую очередь автором двух описательно-дидактических поэм — «Сады» («Les Jardins», 1782) и «Сельский житель» («L'Homme des champs», 1801), его весомого вклада в «научную литературу», столь характерную для эпохи Просвещения<sup>61</sup>. Делиль, чья творческая жизнь началась в 1769 г. и достигла расцвета накануне Французской революции, естественно, не был и не мог быть зачинателем этого жанра: прославленный шедевр Джеймса Томсона (James Thomson, 1700–1748) «Времена года», оказавший столь мощное влияние на европейскую поэзию, появился еще в далеком 1730 г. Но в русском восприятии именно Делиль был самым видным представителем этого «направления», заслонившим таких его не лишенных таланта современников, как Жан-Франсуа де Сен-Ламбер (Jean-François de Saint-Lambert, 1716–1803) и маркиз Клод-Франсуа-Адриен де Лезе-Марнезия (Claude-François-Adrien de Lezay-Marnesia, 1735–1800), что, впрочем, почти не сказалось на судьбе у нас их творений. Во всяком случае, все они были в течение короткого времени переведены и увидели свет, в журналах и отдельно.

Ранее других интерес к французской дескриптивной поэзии проявили участники литературного кружка, возникшего в самом начале века вокруг уже упомянутого А. А. Палицына, деятельного и одаренного просветителя, страстного любителя природы, архитектора, поэта и переводчика, в его имении Поповка, в Сумском уезде Харьковской губернии; отсюда неофициальное название этого кружка — Поповская академия<sup>62</sup>. Едва ли не самым активным участником кружка был Евстафий Иванович Станевич (1775–1835), которого с Палицыным связывали дружеские отношения и который после недолгого пребывания в Петербурге (где он познакомился и сблизился — душевно и идейно — с А. С. Шишковым (1754–1841)), даже у него поселился<sup>63</sup>. Именно тогда Станевич и осуществил перевод поэмы Делиля «L'Homme des champs, ou Les Géorgiques françaises» («Сельский житель, или Французские георгики»), давно задуманной, но изданной лишь в 1800 г., и поэмы Лезе-Марнезия «Les Paysages, ou Essai sur la vie champêtre» («Пейзажи, или Опыт о сельской жизни»), впервые опубликованной еще в 1787 г. под более

Oui: vous, qui de l'Olympe usurpant le tonnerre,  
Des éternelles lois renversez les autels;  
Lâches oppresseurs de la terre,  
Tremblez, vous êtes immortels!

Et vous, vous du malheur victimes passagères,  
Sur qui veillent d'un Dieu les regards paternels,  
Voyageurs d'un moment aux terres étrangères,  
Consolez-vous, vous êtes immortels!

(Dythirambe sur l'immortalité de l'âme. P. 27–28).

<sup>58</sup> Друг просвещения. 1805. Ч. 4. № 12. С. 206.

<sup>59</sup> Вестник Европы. 1803. Ч. 8. № 5. С. 43–44.

<sup>60</sup> Там же. 1807. Ч. 31. № 4. С. 261–262 (Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. М., 1999. Т. 1. С. 78–79).

<sup>61</sup> См.: Guittou Ed. Jacques Delille (1783–1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820. Lille, 1976.

<sup>62</sup> См.: Сумцов Н. Ф. Культурный уголок Харьковской губернии (Поповская академия) // Харьковский сборник. Харьков, 1888. Вып. 2. С. 100–112.

<sup>63</sup> См.: Лащенков Н. Евстафий Иванович Станевич. Харьков, 1896.

лаконичным заглавием «*Essai sur la vie champêtre*». Перевод первой появился в 1804 г., перевод второй — в 1805 г.

Переводу «Сельского жителя» было предпослано стихотворное посвящение Н. И. Огареву (1780–1852), в любви и уважении к которому Станевич «нелестно» (т. е. со всей искренностью) признавался: «человек просвещенный и деловой, но истинный философ, воспитанный в идеях Вольтера и Жан-Жака Руссо»<sup>64</sup>, Огарев был не только добр к нему, но и близок ему по духу и мог достойно оценить его труд. Впрочем, о самом переводе Станевич был невысокого мнения, он называл его «малым» и «слабым», а свой «дар» — «едва приметным»; самую же поэму считал замечательной:

Прекрасен подлинник, красы его бессмертны,  
О, если б к ним я мог хоть мало подойти!<sup>65</sup>

Перевод этого гимна сельской жизни и природе, в котором проявился серьезный интерес поэта к достижениям современной философии и науки<sup>66</sup>, был в самом деле тяжеловесным и старомодным по языку и манере, но более или менее добросовестным. В качестве примера можно привести 16 строк, в которых идет речь о Париже, одновременно прекрасном и ужасном, и соответствующие им 14 строк оригинала:

Поверх холмов Париж раскинув красоты,  
Чертоги, храмы, Лувр и башен высоты,  
Ко памятникам сим влечет и взор, и чувства:  
Там, мнится, царствуют избыток и искусства;  
Там тщатся городов владыку занимать  
Творенья, в конх зрят бессмертия печать,  
Божественный резец, согласие небесно.  
Но вскоре позабыв собранье их чудесно,  
Вы скажете: там ложь, там гордость, суеты,  
Там царствует все зло, богатства, нищеты,  
Там света целого вокруг собранные сласти  
Волнуют всякой час пороки все и страсти;  
Там пресыщение, имея мрачный вид,  
С презорством от утех позволенных бежит,  
Алкая мерзостных развратов и растлений,  
А скука требует единых преступлений.<sup>67</sup>

Ср.:

Du haut de ces coteaux d'où Paris nous découvre  
Ses temples, ses palais, ses dômes et son Louvre,  
Sur ses grands monuments arrêtant vos regards,  
Là règnent, dites-vous, l'opulence et les arts:  
Là le ciseau divin, la céleste harmonie,

<sup>64</sup> См.: Семейная хроника: Записки Аркадия Васильевича Кочубея. СПб., 1890. С. 44.

<sup>65</sup> Сельской житель, или Георгики французские: Поэма в четырех песнях / Творение Ж. Делиля. М., 1804. С. 5–6. В том же году обширный фрагмент этой поэмы был опубликован в переводе П. И. Голенищева-Кутузова на страницах журнала «Друг просвещения» (1804. Ч. 4. № 10. С. 9–12).

<sup>66</sup> См.: Забурова Н. В. Философия природы в поэме Ж. Делиля «Человек полей» // Романский коллегийум: Сб. науч. трудов. Вып. 4, посвященный памяти М. В. Разумовской. СПб., 2011. С. 185–191.

<sup>67</sup> Там же. С. 94.



Les écrits immortels où s'empreint le génie,  
 Amusent noblement la reine des cités.  
 Mais bientôt, oubliant ces trompeuses beautés,  
 Là règnent, direz-vous, l'orgueil et la bassesse,  
 Les maux de la misère et ceux de la richesse;  
 Là sans cesse attirés des bouts de l'univers,  
 Fermentent à la fois tous les vices divers:  
 Là, sombre, et dédaignant les plaisirs légitimes,  
 Le dégoût mène au vice, et l'ennui veut des crimes...<sup>68</sup>

В рецензии на труд Станевича, помещенной в «Журнале российской словесности», издатель этого столь недолго просуществовавшего примечательного издания Николай Петрович Брусилов (1782–1849) высоко оценил перевод. «Г. Станевич перевел сию поэму отменно точно и почти везде сохранил красоты подлинника — есть, конечно, места слабые; но зато есть и такие, в которых переводчик равняется с Делилем. Сие тем более делает чести Г. Станевичу, что перевод поэмы нисколько не может по затруднениям, с сим сопряженным, равняться с переводом романа и всякой книги в прозе писанной», — утверждал он и «в доказательство точности перевода» приводил два фрагмента из первой и четвертой песен, предварив их соответствующим французским текстом. Говорить же о красотах подлинника он не считал нужным, полагая, что поэма всем известна. Впрочем, он находил в книге и ряд «досадных упущений» — типографских ошибок и пропусков, но объяснял их тем, что, по слухам, «поэма печаталась в отсутствие переводчика», и выражал уверенность в том, что «при втором издании» погрешности эти будут устранены<sup>69</sup>.

Этого, однако, не произошло: в отличие от оригинала «Сельского жителя», его полный русский перевод никогда не переиздавался. О самой же поэме много лет спустя вспомнил литератор следующего поколения Михаил Александрович Дмитриев (1796–1866), который заново перевел сравнительно большой отрывок из IV песни, посвященный задачам описательной поэзии, перевел в традиционной манере, со всеми атрибутами этого ушедшего в прошлое жанра. Выбранный им отрывок имел более или менее «общий» характер и в силу этого был почти лишен «местных» черт; исключение составляли четыре географических названия — Ориноко и Амазонка, Апеннины и Дунай. Примечательно, что два первых Дмитриев сохранил (у него — Оронок и Амазона), а два других русифицировал, заменив на Кавказ и Днепр<sup>70</sup>.

Едва завершив перевод «Сельского жителя», а может быть, еще до того, Станевич принялся за перевод поэмы Лезе-Марнезия и в 1805 г. выпустил его в свет. Перевод был снабжен эпиграфом, почерпнутым в «Опытах» Монтеня, и посвящен местному предводителю дворянства Г.Р. Шидловскому, у которого Станевич был домашним учителем, причем в этом пространным посвящении наряду с обязательными для этого жанра комплиментами содержалась своего рода «этическая декларация»:

Людам стоило бы чаще вникать в природу, чтоб научиться больше любить ее, а с любовью к ней быть добрее к людям, ибо то и другое весьма тесно соединено между собою.

<sup>68</sup> Delille J. L'Homme des champs, ou Les Géorgiques françaises. Paris, 1808. P. 228.

<sup>69</sup> Журнал российской словесности. 1805. Ч. 1. №4. С. 230–235.

<sup>70</sup> Вестник Европы. 1820. Ч. 112. №14. С. 103–109.

Природа есть обширная наука нравственности, и нет в ней ни одной былинки, которая не начала бы нас благодарности к Создателю и состраданию к ближним<sup>71</sup>.

Однако этим дело не ограничилось: к переводу было приложено послание, адресованное Палицыну, гостеприимный кров которого Станевич незадолго перед тем покинул, вновь отправившись в Петербург. Помимо сожалений по этому поводу, благодарностей и теплых воспоминаний, он прославлял там умеренную жизнь на лоне природы, «далече от градских докучных обезьян», и выражал надежду на скорое возвращение:

О! мой возлюбленный украинский Делиль,  
 Когда мой дух теснит здесь смрад, и зной, и пыль,  
 Когда неправды знак мои смущает взоры,  
 У дряхлой старости не вижу я опоры  
 И беспокойную повсюду бедность зрю,  
 Невольно ко творцу тогда мольбы творю,  
 Да возвратит меня скорей, скорей Природе  
 И Музам, и полям, покою и свободе.<sup>72</sup>

Что же касается собственно перевода, то он был выполнен с таким же тщанием, как и предыдущий, несмотря на серьезные трудности, поскольку поэма представляла собой, в сущности, историю садово-паркового искусства и земледелия от античности до современности, создавая которую, французский поэт опирался на массу ученых трудов и сочинений в прозе и стихах. Количество упоминаемых в поэме имен исключительно велико; о некоторых из них и переводчик, и его читатели, возможно, слышали впервые, но преобладали среди них имена громкие и читателям хорошо известные, такие, как Август и Меценат, Вергилий и Гораций, Тассо и Микеланджело, Паскаль и Монтескье, Мильтон и Томсон. Подробно и с особым чувством говорилось в поэме о Жан-Жаке Руссо и Вольтере, причем не только как о выдающихся мыслителях и писателях, но и как о любителях и ценителях природы, что было совершенно справедливо для Руссо и не слишком справедливо для Вольтера. Впрочем, речь шла о связанных с ними и ставших объектами поклонения «пейзажах» — Эрменонвиле, где на «Тополином острове» был первоначально похоронен Руссо<sup>73</sup>, и Фернее, где у подножья Альп провел последние 20 лет жизни Вольтер<sup>74</sup>. Перевод «Ландшафтов» близился к концу. Между тем

<sup>71</sup> Ландшафты, или Опыт о сельской природе: Поэма Клавдия-Франсоа Лезай-Марнезия / Перевел с французского Евстафий Станевич. СПб., 1805. Посвящение.

<sup>72</sup> Там же. С. VIII.

<sup>73</sup> Эрменонвильские сады так пробегая,  
 И мысль блуждающую остановить желая,  
 Священна острова явился берег мне,  
 Где памятник стоял в безмолвной тишине.  
 Знак скорби нежные деревья там стояли  
 И белизну его над дерном возвышали.  
 Блеск кроткая луны на урну упадал:  
 В пустынный остров сей я внити поспешал.  
 В молчаньи гроб драгой обнять я устремился,  
 В минуты те мой дух с Руссовым духом слился.  
 (Там же. С. 12).

<sup>74</sup> В конце преклонных лет Волтер лишь всё познал,  
 Когда убежищем себе Ферней избрал.  
 Обманут я, он рек, хвалы нас обольщают

стало известно о смерти зачинателя французской описательной поэзии, знаменитого автора «Времен года» («Les Saisons», 1769) маркиза Шарля-Франсуа де Сен-Ламбера: об этом читателей известил «Вестник Европы», опубликовавший речь, которую по поручению Французской академии произнес на погребении «великого автора» Жан-Батист-Антуан Сюар (Jean-Baptiste-Antoine Suard, 1732–1817)<sup>75</sup>. Глубоко опечаленный этим событием Станевич вскоре откликнулся на него большим стихотворением, в котором выразил свою скорбь и поведал о заслугах поэта, в чьем бессмертии не сомневался. Оканчивалось стихотворение следующими строками:

Прости, великий муж! что стих тебе сложил...  
Он горести моей лишь тень одну явил...  
Щастливы, кои твой объемят камень гробный  
И с Музами на нем лиют потоки скорбны!  
Прости, что слил свой глас со звуком Гальских лир!..  
Отечество твое — сердца и целый мир!<sup>76</sup>

Своеобразным откликом на смерть Сен-Ламбера явился, по всей вероятности, и перевод «Времен года», предпринятый главой Поповской академии А. А. Палицыным и заверченный два года спустя. По своему характеру и уровню мастерства перевод этот мало чем отличался от опытов Станевича, но судьба его оказалась иной: он был издан лишь в 1814 г. в Харькове<sup>77</sup>, и, возможно, по этой причине не получил особой известности. В противном случае трудно объяснить обращение к этой поэме в последующие годы двух молодых литераторов — В. И. Красовского (1792–1824) и Н. С. Бобрищева-Пушкина (1800–1871), которые более или менее удачно перевели отрывки соответственно четвертой песни («Зима») и первой («Весна») <sup>78</sup> и первой («Весна») <sup>79</sup>. Не приходится удивляться, что оба фрагмента увидели свет на страницах «Вестника Европы»: описательная поэзия в полной мере отвечала литературным предпочтениям журнала.

В том же 1814 г. и тоже в Харькове увидел свет другой перевод Палицына, осуществленный им тогда же, что и перевод «Времен года». Речь идет о «Садах» («Les Jardins», 1782) Делиля, переведенных с нового существенно дополненного автором издания 1801 г., о чем сообщалось в многостраничном авторском предисловии к книге<sup>80</sup>. Палицын учел все эти изменения, включая, например, и такое обширное, как описание садов и парков Англии, с которыми Делиль смог ознакомиться лично во время трехлетнего пребывания в этой стране, где он нашел приют после нескольких лет скитаний

И ветхи дни во гроб скорее увлекуют.  
Почто оставил я любезну тишину  
И суеты опять повергся в глубину?  
Что в славе мне пустой и льстивом фимиаме?  
(Там же. С. 31–32).

<sup>75</sup> Вестник Европы. 1803. Ч. 8. № 6. С. 141–142.

<sup>76</sup> Там же. Ч. 9. № 10. С. 127–129. В подстрочном примечании издатель журнала (в это время им был Н. М. Карамзин) обратил внимание читателей на этот стихотворный некролог, заметив не без сожаления, что французы «еще не скоро будут писать стихи на смерть русских поэтов».

<sup>77</sup> Времена года, поэма Сен-Ламберта <...> / Пер. Александр Палицын (1805). Харьков, 1814.

<sup>78</sup> Вестник Европы. 1820. Ч. 110. № 5. С. 113–119. Воспроизведено: Сын отечества. 1825. С. 418–423; опубликовано вместе с некрологом безвременно скончавшегося переводчика (автор — Н. И. Греч); издано также отдельной брошюрой.

<sup>79</sup> Вестник Европы. 1823. № 13–14. С. 3–15.

<sup>80</sup> См.: Les Jardins, poème par Jacques Delille, nouvelle édition considérablement augmentée. Paris, 1801. P. V–XXXI.

по Европе<sup>81</sup>. Однако появление на русском языке этой поздней версии поэмы (что Палицын считал, скорее всего, своим достижением) едва ли было воспринято как крупное событие: сравнение его с первоначальным текстом, незадолго перед тем изданным в более чем заурядном переводе П. М. Карабанова (1765–1829)<sup>82</sup>, было доступно немногим, а вскоре оба перевода были заслонены новым, принадлежавшим А. Ф. Воейкову (1778 или 1779–1839). Трудился он над ним около восьми лет, и до выхода отдельной книгой перевод получил известность в 11 отрывках<sup>83</sup>.

Более современный по стилю и языку, этот перевод описательно-дидактической поэмы минувшего столетия в какой-то мере отвечал и новым эстетическим тенденциям, прежде всего поэтическим исканиям В. А. Жуковского, с которым Воейкова связывала и общность литературных вкусов, и тесная дружба<sup>84</sup>: недаром на экземпляре перевода, подаренном Жуковскому, он с необычайной пунктуальностью обозначил все этапы работы над переводом.

Однако самое примечательное в этом переводе — введенные в текст дополнения и уточнения, касавшиеся России, в которой французский поэт никогда не бывал и о которой не знал почти ничего. «Делиль, — писал Воейков, комментируя небольшой “русский” фрагмент поэмы, — не имея сведений о состоянии русских садов, сими красивыми стихами, совсем не принадлежащими к его предмету, отыгрывается и прикрывает свое незнание так же, как Вольтер в “Истории Петра Великого” смело повествует о древности и обычаях предков наших. Я не захотел переводить сего отрывка как весьма неудовлетворительного для русской публики. Я предлагаю здесь отрывок о лучших русских садах, написанный мною, как легко усмотреть могут читатели, для соблюдения общего тона, от лица французского поэта»<sup>85</sup>.

В этом пространном «отрывке» и примечаниях к нему Воейков приводил сведения о пригородных императорских резиденциях и подмосковных помещичьих имениях, известных своими садами и парками, а также о русском климате и русской природе, что в общей сложности составило более 70 строк. Кроме того, одно его примечание было вызвано приливом верноподданнических чувств (у него нередким): вид заброшенного Царскосельского парка с его памятниками военной славы екатерининских времен явился для него поводом с грустью вспомнить Аустерлиц и Бородино (впрочем, не названные) и произнести дифирамб царствующему монарху: «Облака застлали было горизонт нашего отечества, но Российское солнце воссияло ярче прежнего. Теперь мы не вздыхаем ни о времени Петра Великого, ни о счастливых днях Екатерины Великой: век Александра есть век славы!»<sup>86</sup>

<sup>81</sup> См.: Жирмунская Н. А. Жак Делиль и его поэма «Сады» // Делиль Жак. Сады / Изд. подгот. Н. А. Жирмунская, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, И. Я. Шафаренко. Л., 1987. С. 173–190.

<sup>82</sup> Поэма «Сады», или Искусство украшать сельские виды / Сочинение аббата де Лилля <...> // Стихотворения Петра Карабанова нравственные, лирические, любовные, шуточные и смешанные, оригинальные и в переводе. М., 1812. С. 67–110.

<sup>83</sup> См.: Реморова Н. Б. Книга Ж. Делиля «Сады» из библиотеки В. А. Жуковского как памятник истории культуры // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1985. М., 1987. С. 19–31.

<sup>84</sup> См.: Лотман Ю. М. «Сады» Делиля в переводе Воейкова и их место в русской литературе // Делиль Жак. Сады. С. 194–209.

<sup>85</sup> Сады, или Искусство украшать сельские виды / Сочинение Делиля; Пер. Александр Воейков. СПб., 1816. С. 163–164.

<sup>86</sup> Сады, или искусство украшать сельские виды. С. 163.

Наконец, Воейков изъял из текста поэмы ряд поздних добавлений, с его точки зрения ненужных и неудачных. Так, он не стал переводить строки, посвященные Китаю, Турции и Польше, а также окончание первой песни, где речь шла в основном о Бленхейме — замке герцогов Мальборо и великолепном парке, его окружавшем: их он находил (не без оснований) лишенными «пиитического жара» и «отделки, которою стихи сего поэта отличаются»<sup>87</sup>. Это, да и многое другое, свидетельствовало о знакомстве Воейкова с обеими редакциями поэмы, что, в свою очередь, говорило о серьезности его отношения к поставленной им себе задаче.

Интерес к творчеству Делиля сохранялся у Воейкова и в дальнейшем: в апрельском выпуске 1821 г. журнала «Сын отечества» он опубликовал свой перевод отрывка из 4-й песни поэмы «Воображение» («L'Imagination», 1785–1794), вскоре подвергшийся суровой критике на страницах «Вестника Европы»<sup>88</sup>. Остальные его переводы из этой поэмы, а также «Сельского жителя» и «Трех царств природы» («Les Trois règnes de la nature», 1808) увидели свет в «Новостях литературы», издававшихся им совместно с В. И. Козловым<sup>89</sup>, причем две публикации были воспроизведены в альманахе «Полярная звезда на 1823 год»<sup>90</sup>, а также в «Невском альманахе»<sup>91</sup>.

Кроме того, небольшой фрагмент третьей песни «Садов» («Воклюзский источник») перевел и опубликовал в трудах пансиона Виктор Чюриков (Чуриков) — «благородный воспитанник» московского Университетского пансиона<sup>92</sup>. Позднее два извлечения из поэм «Воображение» и «Сострадание» («La Pitié», 1803) были помещены в «Дамском журнале» в переводах Д. П. Шелехова (1792–1851), литератора, более известного своими трудами по сельскому хозяйству<sup>93</sup>. Однако это были последние вспышки интереса у нас к наследию Делиля и к дидактической поэзии вообще. Об этом же свидетельствовала русская судьба младшего современника и горячего почитателя Делиля (и Сен-Ламбера) — Габриэля-Мари-Жана-Батиста Легуве (Gabriel-Marie-Jean-Baptiste Legouvé, 1764–1812), дидактические поэмы которого имели большой, но сравнительно недолгий успех. В России получили известность две из них — «Le mérite des femmes» (1801) и вышедшая посмертно «Les souvenirs, ou Les avantages de la Mémoire» (1813), в особенности первая, переведенная дважды, причем оба перевода появились в 1808 г.<sup>94</sup>

Первый перевод осуществил В. Г. Анастасевич. Посвятил он свой «слабый» (по собственному определению, не слишком далекому от истины) труд жене друга — выдающегося русско-украинского ученого и общественного деятеля В. Н. Каразина (1773–1842) — Александре Васильевне, урожденной Мухиной (1783–1861). Но в адресованном ей стихотворении речь шла главным образом о «любезном Легуве» и его поэме, которую он (т. е. Анастасевич) «облек в отечественный слог» и издал «своим иждивением». Стихотворному тексту предшествовало «Вступление», представлявшее собой сокращенный

<sup>87</sup> Там же. С. 169.

<sup>88</sup> Вестник Европы. 1821. Ч. 118. № 11. С. 177–186.

<sup>89</sup> Новости литературы. 1822. Кн. 1. № 9. С. 137–142; № 13. С. 204–208; 1824. Кн. 8. № 16. С. 58–63; Кн. 9. Август. С. 90–94; 1826. Март. С. 142–145. Май. С. 110–112.

<sup>90</sup> Полярная звезда на 1823 год. С. 304–308, 52–56.

<sup>91</sup> Невский альманах на 1827 год. СПб., 1826. С. 71–75.

<sup>92</sup> Каллиопа. М., 1816. С. 111–112.

<sup>93</sup> Дамский журнал. 1823. Ч. 3. № 13. С. 30–33; С. 189–202. Ранний перевод из «Сострадания» см. в калужском периодическом издании «Урания» (1804. Первая четверть. С. 73–79).

<sup>94</sup> Достоинства женщин, поэма в стихах / Вольный пер. с фр. М., 1808.

вариант французского «*Avant-propos*», панегирика женщине, сыгравшей великую роль в становлении цивилизации (на всех его этапах) и облагораживании нравов; подробно говорилось там о героизме женщин в древности и в Новое время и с особым чувством — о проявленном ими мужестве «во время терроризма»<sup>95</sup>.

Эта последняя тема, не потерявшая своей остроты для Легуве и его современников, была освещена как в самой поэме и в переводе, так и в примечании к этому фрагменту, составленном переводчиком на основе соответствующих строк оригинала:

Но древность ли одна дает примеры нам?  
Коснемся ль буйственным недавним временам,  
Когда ужасна[я] десятимужня сила,  
Окровавленный жезл держа, народ губила  
Коликим множеством не подвигов — чудес  
Сей пол превыше нас тогда себя вознес!<sup>96</sup>

Еще отчетливее это формулировалось в примечании:

«Нельзя вспомнить без чувствительности и удивления, с каким мужеством и неутомимою твердостью поступали французские женщины во время терроризма, т. е. высочайшего буйства переворота. Автор в примечании, пространнейшем самого сочинения, приводил примеры храбрости, превосходящие всё то, что представляла нам история греческих и римских подвигов»<sup>97</sup>.

Вообще из французских примечаний в переводе осталось немного: так, Анастасевич в основном сохранил перечень имен знаменитых писательниц, которым Легуве иллюстрировал мысль о женских талантах: г-жа Дезульер, г-жа де Лафайет, г-жа Тансен, г-жа Риккобони, г-жа Бурней (т. е. Берни), г-жа Флаго, г-жа Жанлис и др., а также привел названия самых известных их сочинений<sup>98</sup>. Пояснил он и некоторые термины, например, «узел» (в оригинале — *chiffres*) и «шарф» (в оригинале — *écharpe*), а также «десемвиры» (*décemvires*, в данном случае речь шла не о древнеримских государственных мужах, а о якобинских вождях) и др.<sup>99</sup>

Анонимный автор появившегося тогда же другого перевода этой поэмы на точность не претендовал, что значилось в подзаголовке: «вольный перевод с французского», причем «вольность» эта состояла по преимуществу в русификации поэмы, в которой Россия даже не упоминалась: «Уважение мое к прелестному полу, — сообщал он в предисловии, — побудило меня перевести поэму г. Легуве о достоинствах женщин; и есть ли бы талант мой равнялся с усердием, то, конечно, я сохранил бы все красоты оригинала. — Г. Легуве как француз после примеров добродетели, извлекаемых из древности, брал примеры новейших времен из летописей и происшествий своего отечества. Я же в переводе моем некоторые из них заменил происшествиями, в нашем отечестве случившимися. Не смею равнять стихов моих с стихами автора, но, по крайней мере надеюсь, что примеры, мною приводимые, существенным своим достоинством заменят примеры, извлеченные из французской истории, и твердо уверен (в чем, конечно, согласятся все мои

<sup>95</sup> Слава прекрасного пола / Пер. В. Ан<астасеви>ч. СПб., 1808. С. 1–2.

<sup>96</sup> Там же. С. 21.

<sup>97</sup> Там же. С. 30.

<sup>98</sup> Там же. С. 27.

<sup>99</sup> Там же. С. 15, 21.

соотечественники), что россиянки в добродетели и приятностях не уступают никаким другим женщинам»<sup>100</sup>.

Действительно, в переводе фигурировали Марфа-Посадница, Екатерина I и Екатерина II, упоминались Петр и Александр и т. п., что сильно приближало поэму к русскому читателю, хотя и иных реалий в ней оставалось множество.

Следующее примечательное обращение к творчеству Легуве произошло у нас пятнадцать лет спустя: в 1823 г. увидела свет его поэма «Les souvenirs, ou Les avantages de la Mémoire» в переводе Д. П. Глебова (1789–1843), внесшего немалый вклад в ознакомление русского читателя с современной французской поэзией. Умелый переводчик, он весьма успешно справился со своей задачей, позволив себе лишь одно существенное отклонение от оригинала: вместо француза, томящегося в английском плену, у Глебова — русский, не по своей воле попавший во Францию. «Здесь, — пояснял он в примечании, — поэт изображает соотечественника, мечтающего о своей родине; я изменил сие положение к обитателю Севера, что нимало не переменит главного смысла»<sup>101</sup>.

Из остальных примечаний самое развернутое и содержательное было посвящено Жан-Жаку Руссо и его «заблуждениям», причем в этой связи Глебов процитировал (с небольшими неточностями) статью «Нечто о науках, искусствах и просвещении» Карамзина<sup>102</sup>.

Наряду с поэмой, и притом в несравненно больших масштабах, получил у нас известность главный «малый» жанр французской дидактической поэзии XVII–XVIII вв. — басня, задолго до того прочно вошедшая в русский культурный обиход. Следует, однако, констатировать, что ни тогда, ни позднее освоение у нас этого обширного литературного наследия не являлось, за редкими исключениями, переводом в точном смысле слова. Французская стихотворная басня по большей части служила для русских поэтов отправной точкой и сюжетной основой, хотя ориентировались они и на немецких авторов, и на античных, прежде всего Эзопа, вдохновлявшего многих французских баснописцев. Впрочем, последние, конечно, преобладали, и первое место среди них занимал, несомненно, Жан де Лафонтен (Jean de La Fontaine, 1621–1695). Следующим по значению был Жан-Пьер Клари де Флориан (Jean-Pierre Claris de Florian, 1755–1794); но широко

<sup>100</sup> Достоинства женщин, поэма в стихах. М., 1808. С. VII–VIII.

<sup>101</sup> Воспоминания: Поэма г-на Легуве. М., 1823. С. 29. Приводим полностью текст этого фрагмента:

Покинем ли когда отечества пределы?  
С воспоминанием наш дух осиротелый  
Летит к оставленным отеческим брегам.  
Вотще полночи сын, предавшись волнам,  
Стал чуждья страны залетный посетитель,  
То дивные сады, то роскоши обитель,  
То чудо зодчества, искусства видит храм.  
Он изумляется, но чувствами он там,  
Где хлад свирепствует и бурные метели,  
И мысль за мыслию на север полетели.  
То ими перенесен на гордый брег Невы.  
То к башням и стенам священные Москвы;  
То мнит перед огнем, при завываньи вьюги,  
Сидеть близ матери, близ нежныя подруги:  
И в сих мечтаниях отчизне возвращен,  
Изгнанник горестный надеждой улажен.

(Там же. С. 21–22).

<sup>102</sup> Там же. С. 29–31.

использовалось также басенное творчество поэтов не столь известных и почти не известных, таких, например, как Эдм Бурсо (Edme Boursault, 1638–1701) и Пьер Вилье (Pierre Villiers, 1648–1828), Бартеlemi Эмбер (Bartélemi Imbert, 1747–1790) и Жан-Франсуа Гишар (Jean-François Guichard, 1731–1811), Лоран-Пьер Беранже (Laurent-Pierre Béranger, 1749–1822), Шарль-Луи Моллево (Charles-Louis Mollevot, 1776–1844) и некоторые другие. При этом многие русские басни напоминали исходные весьма отдаленно и воспринимались как сочинения оригинальные, да такими, в сущности, и являлись — в той или иной степени. Связь русской басни с французской (и вообще западноевропейской) сомнению, конечно, не подлежит, но считать И. И. Дмитриева или И. А. Крылова, А. Е. Измайлова, В. А. Жуковского или В. Л. Пушкина простыми переводчиками иностранных авторов можно лишь вопреки очевидным фактам<sup>103</sup>.

Между тем французская лирическая поэзия переводилась у нас весьма интенсивно, причем и очень давняя: в первую очередь это было наследие Жан-Батиста Руссо (Jean-Baptiste Rousseau, 1670–1741), автора од, кантат и посланий, а также блестящего эпиграмматиста, особую же значительность придавала этому поэту его необычная горестная судьба.

О жизни и творениях этого «несчастливого стихотворца» журнал «Минерва» подробно рассказал читателям, поместив на своих страницах перевод посвященного Руссо фрагмента книги Ж.-Б.-М. Бен де Сен-Виктора (Jacques-Benjamin-Maximilien Bins, comte de Saint-Victor, 1772–1858) «Несчастливые великие поэты» («Les Grands poètes malheureux», 1802). Руссо как человека автор обвинял во всех смертных грехах. «Кажется, — полагал он, — трудно извинить сего поэта в пороках сердца и характера, в которых укоряли его. Немногие, может быть, чувствовали толь жестокие мучения от ненависти. Будучи по природе своей беспокоен, своенравен и мстителен, жертвовал спокойствием своим склонности ко вражде и злобе; эпиграммы были единственною, любимую его обороною. Мелкие стрелы колких насмешек не щадили даже тех, которые почитались друзьями и покровителями его. Уверяют, будто он простер неблагодарность и подлость свою до того, что публично отрекся от отца, родившегося в низком состоянии. Есть ли это справедливо, то все худые отзывы о нем покажутся вероятными»<sup>104</sup>.

Иначе относился он к Руссо как поэту. «Кто более его имеет права называться поэтом, — восклицал он, — ежели под сим словом надобно разуметь человека, одаренного редким искусством изображать все предметы яркими красками и в гармоническом и плавном стихосложении соединять действия живописи с красотою музыки? Он совокупил всё: удачное подражание древним, сообразность с рассудком и правилами, чистоту языка и вкуса, пылкость, силу и доброгласие. Какой восторг, какое богатство рифм и выражений, какая быстрота в описаниях!»<sup>105</sup> Речь шла, впрочем, главным образом об одах, кантатах и эпиграммах, жанрах, в которых, по мнению Бен де Сен-Виктора, у Руссо не было соперников и которые давали ему «неоспоримые права на бессмертную славу»<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> См.: Русская басня XVIII–XIX веков. Л., 1977. См. также: Разумова Н. Е. Французская басня в творчестве В. А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Вып. 12. Томск, 1986. С. 37–49.

<sup>104</sup> Минерва. 1807. Ч. 6. № 50. С. 236.

<sup>105</sup> Там же. С. 237.

<sup>106</sup> Там же. С. 239.



Высоко оценивали поэтическое наследие Руссо и в России, причем начало знакомства с ним относится к давнему времени: так, еще в ранней оде Сумарокова, сочиненной около 1743 г., ощущается влияние Руссо — автора знаменитой оды «На счастье» («À la Fortune») <sup>107</sup>. В 1760 г. произошло состязание в переводе этой оды между Сумароковым и Ломоносовым, а пять лет спустя ее перевел Тредиаковский <sup>108</sup>. В 1799 г. эту оду вновь перевел молодой Александр Востоков (1781–1864), возможно, не подозревавший о своих прославленных предшественниках <sup>109</sup>, и немного позднее Иван Сиряков, хорошо об этом знавший и испытывавший в связи с этим некоторое смущение, хотя перевод его, опубликованный в затеянном им журнале «Муза», был неплох и, по крайней мере, точнее, чем у Востокова, не передавшего ритмический рисунок французской оды <sup>110</sup>. Там же увидела свет в переводе Сирякова кантата Руссо «Diane» («Диана») <sup>111</sup>. Что же касается будто бы им переведенных «автора сего многих творений», о которых он упоминал, предваряя свой перевод оды «На счастье» (у Сирякова — «Ода щастию»), то в печати они так и не появились — по-видимому, из-за прекращения издания журнала. Еще две оды Руссо увидели свет на русском языке в различных по манере и качеству переводах: «À Philomèle» <sup>112</sup> и «À Monsieur de Caumartin» <sup>113</sup>. Однако наибольший интерес вызывали всё же «музыкальные оды», или «аллегорические кантаты», т. е. стихотворения хотя и не нового, но не слишком привычного для русской поэзии жанра. Это были «Pour l'hiver» <sup>114</sup>, «Circé» <sup>115</sup>, «Amymone» <sup>116</sup>, «Céphale» <sup>117</sup>, «Bacchus» <sup>118</sup>, «Les Forges de Lemnos» <sup>119</sup>, причем две из них — «À Philomèle» и «Céphale» — были переведены дважды, а «Circé» — трижды. В двух версиях, принадлежащих одному и тому же переводчику — М. А. Яковлеву (1798–1853), дошла до русского читателя и эпиграмма «Les souhaits», впрочем, больше напоминавшая мадригал <sup>120</sup>. Все это, однако, не идет ни в какое сравнение с эпиграммами Руссо, число которых приближалось к 100: их переводили у нас такие поэты, как В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский. Не случайно Пушкин, в лицейский период испытывавший на себе влияние лирической поэзии Руссо, позднее «стократ выше» его «од и гимнов» ставил его «похабные эпиграммы» <sup>121</sup>.

<sup>107</sup> См.: Алексеева Н. Ю. Ода А. П. Сумарокова «Сочиненная в первые лета» его занятий поэзией // XVIII век: Сб. 28. М.; СПб., 2015. С. 5–27.

<sup>108</sup> См.: История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. СПб., 1996. Т. 2. С. 108–109 (автор раздела — Р. Ю. Данилевский).

<sup>109</sup> Свиток муз. 1802. Кн. 1. С. 56–61. В дальнейшем перевод несколько раз перепечатывался с некоторыми изменениями (см.: Востоков А. Х. Стихотворения. Л., 1935. С. 370–371).

<sup>110</sup> Муза. 1812. Январь. С. 17–23.

<sup>111</sup> Там же. С. 28.

<sup>112</sup> Северный вестник. 1805. Ч. 6. С. 333–334 («Ода к соловью», пер. Н. И. Бутырского); Каллиопа. 1817. Ч. 3. С. 148–149 («К Филомеле», пер. Е. И. Познанского).

<sup>113</sup> Лицей. 1806. Ч. 1. Кн. 3. С. 3–5 (пер. В. П.).

<sup>114</sup> Утренняя заря. 1800. Кн. 1. С. 71–72 («Песнь в честь зимы из Ж.-Б. Руссо», пер. Г. И. Гагарина).

<sup>115</sup> См. выше. Вестник Европы. 1806. № 3. С. 164–167 (пер. Г. Р. Державина); Каллиопа. 1816. Ч. 2. С. 95–97 (пер. Н. С. Бобрисева-Пушкина).

<sup>116</sup> Свиток муз. 1803. Кн. 2. С. 56–61.

<sup>117</sup> Северный вестник. 1805. Ч. 6. С. 193–195 («Цефал», пер. Бутырского); Благонамеренный. 1822. Ч. 17. № 9. С. 339–340 («Цефал», пер. Д. Богданова).

<sup>118</sup> Сын отечества. 1818. Ч. 49. № 63. С. 22–225 («Вакх», пер. Н. Б. Голицына).

<sup>119</sup> Журнал древней и новой словесности. 1818. Ч. 3. № 11. С. 109–112 («Лемносские кузнецы», пер. В. Н. Олина).

<sup>120</sup> Благонамеренный 1819. Ч. 8. № 21. С. 130; 1821. Ч. 14. № 11–12. С. 191–192.

<sup>121</sup> См.: Пушкин: Исследования и материалы. Т. XVIII–XIX. Пушкин и мировая литература: Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004. С. 294–295.

Об Антуанетте Дезульер (Antoinette Deshoulières, 1638–1694) в начале XIX столетия вспоминали нечасто. Кажется, единственным литератором, которого привлекло ее творчество, явился А. Ф. Мерзляков (1778–1830)<sup>122</sup>. Знаток античности, переводчик Феокрита, Мосха и Биона, он в 1807 г. выпустил небольшой сборник идиллий этой необычайно плодovitой поэтессы, которая, как говорилось в предисловии, «имела ум тонкой и проницательной, память удивительную и вкус, которой не уступал ее гению»<sup>123</sup>. «Да! Ее идиллии почитаются образцовыми в своем роде», — утверждалось далее, и как бы в подтверждение приводились шесть пьес: «Ручей» («Le Ruisseau»), «Зима» («L’Hiver»), «Птицы» («Les Oiseaux»), «Гробница» («Idylle»), «Уединение» («La Solitude») и, конечно, знаменитые «Овечки» («Les Moutons») с их умилением незамысловатыми радостями и картинами мирной сельской жизни:

Как не завидовать, овечки, вашей доле!  
 Ах! с вами не пасется в поле,  
 Ни скуки, ни тоски, товарищ верной нам! —  
 Вы веселы всегда, беспечны и щастливы,  
 Безвестны вам в лугах желанья прихотливы,  
 Нет нужды, случая, привыкнуть ко слезам!<sup>124</sup>

Отдельных изданий, пусть и столь скромных, как сборник идиллий мадам Дезульер, не удостоился у нас в первые десятилетия XIX в. никто из поэтов дореволюционной Франции. Но наследие их было обильно представлено в русской периодической печати — в журналах и альманахах, а также в собраниях сочинений русских поэтов: Гийом Амфри де Шолье (Guillaume Amphrie de Chaulieu, 1639–1720), Шарль-Франсуа Панар (Charles-François Panard, 1694–1765), Пьер-Жозеф Жантиль-Бернар (Pierre-Joseph Gentil-Bernard, 1708–1775), Понс-Дени Экушар-Лебрен (Pons-Denis Ecouchard-Lebrun, 1729–1807), Шарль-Пьер Колардо (Charles-Pierre Colardeau, 1732–1776), Антуан-Леонар Тома (Antoine-Léonard Thomas, 1732–1785), Клод-Жозеф Дора (Claude-Joseph Dorat, 1734–1780) и Никола-Жермен Леонар (Nicolas-Germain Léonard, 1744–1793), Жан-Антуан Руше (Jean-Antoine Roucher, 1745–1794), Никола-Жозеф-Лоран Жильбер (Nicolas-Joseph-Laurent Gilbert, 1751–1780) и Антуан-Венсан Арно (Antoine-Vincent Arnault, 1766–1834).

С этими и многими другими именами русская читающая публика была знакома едва ли не лучше, чем с некоторыми отечественными, а переводчики охотно обращались к их творчеству, проявляя при этом хороший вкус и — нередко — выдающееся мастерство, причем иногда одно и то же стихотворение, несмотря на существование старых переводов, переводилось вновь и вновь.

Именно так, например, обстояло дело с «анакреонтическим стихотворением» Панара «Ручей Шампиньи» («Le Ruisseau de Champigny»), которое в начале XIX в. перевели, каждый в меру своего таланта и стремления к точности, А. И. Голицын<sup>125</sup>, П. И. Голицышев-Кутузов<sup>126</sup> и В. В. Капнист<sup>127</sup>; с одами Тома «Долг общества» («Le devoir de la

<sup>122</sup> См.: Лотман Ю. М. А. Ф. Мерзляков как поэт // Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Л., 1958. С. 5–54.

<sup>123</sup> Идиллии госпожи Дезульер / Пер. А. Мерзляковым. М., 1807. С. XVII.

<sup>124</sup> Там же. С. 35.

<sup>125</sup> Голицын А. И. Драматические сочинения и переводы. Т. 2. М. 1799. С. 89–90 (перевод белыми стихами). 107–108 (перевод стихами).

<sup>126</sup> Друг просвещения. 1804. Ч. 4. № 12. С. 238.

<sup>127</sup> Капнист В. В. Избранные произведения. Л., 1973. С. 126–127.

société», 1762) и «О времени» («Sur le temps», 1762), из которых перевели первую некто К-ъ Хр...въ<sup>128</sup>, вторую — И. И. Пнин<sup>129</sup>, Н. А. Радищев<sup>130</sup> и П. С. Кайсаров<sup>131</sup>, наконец, с небольшим стихотворением Арно «Листок» («La Feuille», 1810), которое перевели В. Л. Пушкин<sup>132</sup>, В. А. Жуковский<sup>133</sup>, Д. В. Давыдов<sup>134</sup> и П. И. Шаликов<sup>135</sup>.

Однако ни один из названных авторов, при всем к ним интересе в русской литературной и читательской среде, не мог сравниться по своей известности у нас с Эваристом-Дезире де Форжем де Парни (Evariste-Désiré de Forges de Parny, 1753–1814). Элегия, жанр, благодаря которому он вошел в европейскую поэтическую культуру, при том что жанр этот отнюдь не являлся его открытием, а был лишь им преобразован и наполнен новым содержанием, получила права гражданства в русской литературе сравнительно поздно — на рубеже XVIII и XIX вв., но суждена ей была долгая и яркая жизнь<sup>136</sup>.

Самым важным и бесспорным вкладом Парни в элегическую поэзию явились его «Эротические стихотворения» («Poésies érotiques», 1778), хотя он и не чуждался иных литературных жанров: в ранние годы им был создан цикл стилизованных под песенный фольклор о Мадагаскар (недалеко от которого прошло его детство) прозаических «Мадагаскарских песен» («Chansons madécasses», 1787); в конце жизни его излюбленными жанрами стали сатирическая и ироикомиическая поэма, эпическая поэма и поэма в духе Оссиана. Всё это нашло отклик у наших поэтов, но знаменитые четыре книги «Эротических стихотворений» заслонили в русском сознании почти всё созданное Парни на протяжении более чем трех десятилетий. Отсюда такое обилие русских переводов из Парни — точных и вольных — и в еще большей степени подражаний ему, принадлежащих перу поэтов выдающихся и мало кому известных, перворазрядных мастеров и скромных литературных неопитов. В их числе: И. И. Дмитриев, П. А. Пельский, Ю. А. Нелединский-Мелецкий, П. Ю. Львов, В. Л. Пушкин, Д. В. Давыдов, О. М. Сомов, В. В. Измайлов, А. А. Бестужев, Н. Д. Иванчин-Писарев, А. А. Крылов, А. П. и Д. П. Глебовы, Ал. С. Норов, Н. А. Маркевич, В. М. Перевощиков и многие другие. Центральными же фигурами в этом длинном ряду являлись В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков и А. С. Пушкин, роль которых — и в первую очередь Батюшкова — в усвоении у нас творчества Парни и вместе с тем в формировании русской «легкой поэзии» и прежде всего русской элегии была особенно велика<sup>137</sup>.

Младший современник Парни, переживший его всего на два года, Шарль-Юбер Миллевуа (Charles-Hubert Millevoye, 1782–1816), оставил после себя множество разнообразных сочинений, но славу ему принесли его элегии. По мере усиления в русской литературе

<sup>128</sup> Московский курьер. 1806. Ч. 3. № 15. С. 195–201.

<sup>129</sup> Санкт-Петербургский журнал. 1798. Ч. 1. С. 1 (Пнину перевод атрибутируется предположительно).

<sup>130</sup> Периодическое издание. 1804. С. 10.

<sup>131</sup> Цветник. 1810. Ч. 5. № 1. С. 1–6.

<sup>132</sup> Вестник Европы. 1817. Ч. 93. № 9. С. 25.

<sup>133</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. М., 2000. Т. 2. С. 74, 42.

<sup>134</sup> Давыдов Д. Стихотворения. Л., 1984. С. 89–90.

<sup>135</sup> Вестник Европы. 1817. Ч. 93. № 9. С. 25.

<sup>136</sup> См.: Дроздов В. Парни в России: XVIII век — первая треть XX века // Парни Э. Стихотворения / Пер. с фр. В. Шершеневича. М., 2016. С. 280–299.

<sup>137</sup> См.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 2. Пгр., 1916. С. 331–348; Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 104–110; Пушкин. Исследования и материалы. Т. XVIII–XIX. С. 233–235.

романтических тенденций эти ранние образцы французской «поэзии XIX века» завоевывали всё большее признание в русских литературных и читательских кругах.<sup>138</sup>

«Падение листьев» («La Chute des feuilles») — знаменитый шедевр Мильвуа — привлек к себе наибольшее число русских поэтов. Печальная картина осеннего увядания природы, меланхолические раздумья и жалобы истерзанного болезнью юноши, его смерть, скорбь матери и равнодушие возлюбленной — все эти мотивы оказались необычайно созвучными настроениям, утвердившимся в отечественной элегической поэзии 1810–1820-х гг.<sup>139</sup>

Ранее других, еще при жизни Мильвуа, это стихотворение перевел М. В. Милонов (1792–1821), чутко уловивший его своеобразие. Не случайно именно Милонова процитировал Пушкин в шестой главе «Евгения Онегина» (1826), не без иронии «воспроизводя» предсмертные стихи Ленского, сочиненные по всем правилам «уныло-элегического» жанра<sup>140</sup>. В 1819 г. перевод Милонова был напечатан вновь с некоторыми усовершенствованиями<sup>141</sup>. Тем не менее к середине 1820-х гг. в читательском сознании он был в значительной степени заслонен переводами той же элегии, принадлежащими молодым поэтам следующего поколения.

Один из этих переводов увидел свет в 1823 г. на страницах «Соревнователя просвещения и благотворения» и принадлежал перу В. И. Туманского (1800–1860)<sup>142</sup>. Тогда же появился перевод Е. А. Баратынского (1800–1844)<sup>143</sup>, не просто передававший французский текст, но и усиливавший его эмоциональную окраску. «Юноша унылый», «последний горестный привет», «отчизне милой», «убежище драгое», «страшный голос», «ненастной осенью», «легкою мечтой», «ветер бурный», «свод лазурный», «шорохом приветным», «долг заветный», «рыдающую мать» — подобных формул у Мильвуа не существует, все они — традиционные атрибуты русского элегического стиля. Четыре года спустя перевод этот вышел вновь в «Стихотворениях Евгения Баратынского» с подзаголовком «Подражание Мильвуа». Теперь он действительно скорее напоминал подражание: стихов «от себя» в нем встречалось еще больше. Отметим также присутствующие в этой второй редакции мифологические образы (Эрев, Стигийские воды), которых нет ни в первой редакции, ни у Мильвуа.

В 1825 г. свой перевод «Падения листьев» опубликовал саратовский поэт Степан Степанов<sup>144</sup>. К тому же периоду относятся и две «вольных интерпретации» элегии — К. Н. Батюшкова (1787–1855) и В. Н. Григорьева (1803–1876).

Стихотворение Батюшкова называлось «Последняя весна»; в отличие от Мильвуа, угасание юного «певца любви» происходило у него на фоне весеннего пробуждения

<sup>138</sup> См.: Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры / Сост. В. Э. Вацура. М., 1989. См. также: *Заборов П. Р.* Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях первой трети XIX века // *Взаимосвязи русской и зарубежных литератур.* Л., 1983. С. 100–128.

<sup>139</sup> См.: *Фризман Л. Г.* Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973. С. 36.

<sup>140</sup> См.: Элегия Ленского и французская элегия // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 64–98. Укажем также, что в пушкинской библиотеке находилось издание: *Œuvres de Millevoüe.* Bruxelles, 1823, 4 v.

<sup>141</sup> Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения Михаила Милонова. СПб., 1819. С. 19–21. Сочувственное отношение Милонова к «унылому» жанру проявилось и в вольном переводе знаменитой элегии Жильбера «Несчастный поэт» («Le poète malheureux»), опубликованном там же (с. 105–113). Впервые — Сын отечества. 1816. Ч. 31. № 31. С. 201–205.

<sup>142</sup> Соревнователь просвещения и благотворения. 1823. Ч. 22. Кн. 3. С. 266–268.

<sup>143</sup> Новости литературы. 1823. Кн. 3. № 11. С. 186–187.

<sup>144</sup> Благонамеренный. 1825. Ч. 30. № 21. С. 258–260.

природы. Соответственно, исчезло «воззвание» юноши к падающим листьям, которым надлежало скрыть его могилу от взора матери: у Батюшкова он обращался к «цветочкам милым», и речь шла о «взорах дружбы», которая «и слез не уронила» после того, как роковое событие свершилось. Таким образом, элегия Батюшкова отличалась от ее французского источника и построением, и общим колоритом. Безысходной грусти Мильвуа русский поэт противопоставлял картину умирания и обновления, горестных раздумий и «горлиц воркованья», предсмертных вздохов и «свободного журчания ручья».

Стихотворение Григорьева было озаглавлено «Романс» и вполне отвечало такому определению. Напевный стих, строфическое членение, непрерывное «мелодическое движение» — всё это несколько не напоминало французскую элегию, хотя сюжет ее и настроение были переданы с достаточной полнотой.

В отличие от «Падения листьев», элегия «Годовщина» («L'Anniversaire») увидела свет на русском языке среди «Опытов в словесности воспитанников Благородного пансиона г. Коваленкова»; автором его являлся воспитанник Василий Номикосов<sup>145</sup>. Выполнен перевод был в целом добросовестно, исчезли лишь географические наименования, которые указывали на принадлежность элегии французскому поэту. Следует также отметить некоторую архаичность лексики этого перевода, подчас сближавшую его с одой или поэмой.

Как и «Годовщина», элегия «Оставленное жилище» («La Demeure abandonnée») была воссоздана на русском языке один раз — И. П. Бороздной (1804–1858). Перевод, датированный 1 января 1822 г., увидел свет в 1826 г.<sup>146</sup>, а два года спустя появился в новой редакции<sup>147</sup>, причем в обоих случаях назывался «вольным переводом».

К элегии «Вырубленный лес» («Le Bois détruit») обращались И. Е. Великопольский, А. А. Крылов и Д. П. Глебов. Сам Великопольский рассматривал свой опыт как «подражание Мильвуа», а потому не считал себя особенно связанным оригиналом<sup>148</sup>. Перевод Крылова являлся переводом в точном смысле слова; правда, вместо традиционного ямба в нем был использован четырехстопный дактиль<sup>149</sup>. Переводом являлся и «Разрушенный лес» Глебова; однако он был холоден, тяжеловесен, архаичен по языку, что сильно диссонировало с «элегической» лексикой и фразеологией тех лет<sup>150</sup>.

Элегия «Цветок» («La Fleur») увидела свет на русском языке в 1815 г. в переводе В. А. Жуковского, выполненном не позднее 1811 г. Примечательно, что в оригинале стихотворение это именовалось «стансами», между тем Жуковский воспринимал его как «романс»<sup>151</sup>.

Перевод элегии «Беспокойство» («L'Inquiétude»)<sup>152</sup> передавал французский текст весьма точно; изменение претерпел лишь ритмический рисунок оригинала, по-видимому, показавшийся переводчику однообразным. Шестистопный ямб, которым он пользовался, был как бы разрежен ямбом четырехстопным. Немного позднее к «Беспокойству»

<sup>145</sup> Опыты в словесности воспитанников Благородного пансиона г. Коваленкова. Харьков, 1823. С. 302–306.

<sup>146</sup> Новости литературы. 1826. Кн. 15. Март. С. 147–149.

<sup>147</sup> Опыты в стихах Ивана Бороздны. М., 1828. С. 90–92.

<sup>148</sup> Благонамеренный. 1820. Ч. 11. № 14. С. 111–113.

<sup>149</sup> Там же. 1821. Ч. 15. № 16. С. 209–211 («Истребленная роща»).

<sup>150</sup> Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова. С. 30–31.

<sup>151</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. С. 161, 553–554.

<sup>152</sup> Благонамеренный. 1820. Ч. 12. № 23–24. С. 327–328.

обратился Крылов, но для него элегия явилась лишь первым толчком, основой, на которой он создал свое произведение на близкую тему.

Элегию «Возвращение» («Le Retour») перевел в 1822 г. Баратынский, которому удалось сохранить ее лаконизм, не пожертвовав при этом точностью<sup>153</sup>. Последняя элегия цикла — «Умиравший поэт» («Le Poète mourant») — впервые появилась в русском переводе на страницах уже упоминавшегося сборника «Опыты в словесности», где одновременно была напечатана «Годовщина». Автором перевода являлся В. Г. Розальон-Сотшалльский. Унылость элегии явно пришлась по душе юному переводчику, он неуклонно следовал в этом за Мильвуа, а иногда вносил нечто «от себя» — в том же духе<sup>154</sup>.

Интерес к «античной» элегии Мильвуа первым проявил у нас К. Н. Батюшков: на рубеже 1816–1817 гг. из-под его пера вышел перевод «Состязания Гомера и Гесиода» («Combat d'Homère et d'Hésiode»). При всем пиетете к Мильвуа Батюшков не считал его элегию идеальной. Так, он не принял смешения древнегреческих и римских мифологических имен, главное же преобразование элегии касалось ее метрики. Сплошному александрийскому стиху оригинала Батюшков противопоставил весьма разнообразную картину: вводный раздел был написан амфибрахийем (четырёхстопным и трёхстопным попеременно), основной (собственно состязание) — шестистопным ямбом, фрагмент, соединяющий его с заключительным разделом, — ямбом четырёхстопным и шестистопным и, наконец, заключительный раздел — шестистопным. Произведение это высоко оценил, как известно, Пушкин, заметивший на полях второй части «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова: «Вся элегия превосходна — жаль, что перевод»<sup>155</sup>.

Следующая элегия названного цикла «Странствующий Гомер» («Homère mendiant») увидела свет на русском языке в «Вестнике Европы» 1821 г.<sup>156</sup> Перевод принадлежал Глебову и был выполнен в обычной для него «архаической» манере. Нечто подобное можно наблюдать также в переводе элегии «Прощание Елены» («Les Adieux d'Hélène»), автором которого был А. Ф. Раевский, рано умерший одаренный литератор, член Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. В переводе элегии «Нереида» («Néréide»), сделанном Великопольским<sup>157</sup>, основным средством архаизации послужил безрифменный стих — пятистопный амфибрахий — в отличие от традиционного александрийского у Мильвуа. Незадолго до «Нереиды» появилась у нас и другая элегия «античного цикла» — «Последние мгновения Вергилия» («Les Derniers moments de Virgile»). Перевод, озаглавленный «Умиравший Вергилий», был осуществлен в 1824 г. Бороздной, который выполнил свою задачу весьма добросовестно и даже снабдил стихотворение учеными примечаниями. Последнюю элегию цикла — «Le bûcher de la lyre» — в 1819 г. превосходно перевел Ал. С. Норов (1797–1870); называлось его стихотворение «Лира, принесенная в жертву»<sup>158</sup>.

Из девяти «восточных» элегий Мильвуа на русском языке увидело свет пять, так что по сравнению с элегиями «любовными» и «античными» соотношение почти не изменилось. Первооткрывателем у нас данного цикла явился Жуковский: его «Песнь араба над

<sup>153</sup> Стихотворения Евгения Баратынского. С. 61.

<sup>154</sup> Опыты в словесности воспитанников Благородного пансиона г. Коваленкова в Харькове. С. 285–288.

<sup>155</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 12. С. 267.

<sup>156</sup> Вестник Европы. 1821. Ч. 120. № 17. С. 21–27.

<sup>157</sup> Календарь муз на 1827-й год. СПб., 1827. С. 74–78.

<sup>158</sup> Благонамеренный. 1819. Ч. 8. № 22. С. 197–199.

могилою коня» появилась еще в 1810 г. В основу перевода легла ранняя редакция элегий «L'Arabe au tombeau de son coursier», озаглавленная «Le Tombeau du coursier, chant d'un Arabe». От окончательной она отличалась лишь последней строфой, но именно эта новая строфа во многом определяла звучание «песни», которая завершалась грустными мыслями героя о собственной смерти и его мечтами о грядущем воскресении их обоих из мертвых<sup>159</sup>.

Элегию «Le Mancenillier», навеянную «восточной» легендой о «древе смерти», переводили А. Ф. Раевский<sup>160</sup> и В. И. Туманский<sup>161</sup>. Стихотворения их по-разному назывались («Древо смерти» в первом случае, «Манценил» — во втором) и сильно отличались одно от другого: Раевский следовал оригиналу более чем приблизительно, добавляя «от себя» отдельные слова, строки и даже целые строфы; Туманский — с предельно возможной для него точностью, лишь Зефальди был у него переименован в Зораима.

«Феникс» («Le Phénix») — наименее элегическая из элегий «восточного» цикла — появилась у нас в 1820 г. в переводе семнадцатилетнего А. И. Писарева, вскоре затем снискавшего себе известность своими драматургическими опытами. Перед глазами у него была, по-видимому, «Песнь араба над могилою коня»: «метрическое решение» обеих элегий совпадает (четырёхстопный амфибрахий и шестистопный ямб в рефрене вместо двенадцатисложника Мильвуа). В остальном же перевод этот мало напоминал шедевр Жуковского: с исходным текстом Писарев обращался свободно, непонятное опускал и слишком для него трудное упрощал<sup>162</sup>.

Навеянная судьбой великого творца «Шах-Намэ» элегия «Могила персидского поэта» («Le Tombeau du poète persan») известна в трех русских интерпретациях — Глебова, Крылова и В. И. Любича-Романовича (1805–1888). Наиболее ранняя из них — «Гробница Бенамара, персидского поэта» Глебова (1816) была близка к оригиналу, хотя, как и другие аналогичные опыты этого поэта, страдала некоторой тяжеловесностью. Примечательно, однако, что именно Глебов первым последовал за Жуковским в поисках подходящего для «восточной» элегии стихотворного размера: излюбленный французским автором десятисложник передан здесь с помощью четырехстопного амфибрахия<sup>163</sup>. Линию эту продолжили Крылов, переложивший элегию в свободной манере<sup>164</sup>, и Любич-Романович, перевод которого отличался и словесной точностью, и мастерской передачей «ориентального» стиля<sup>165</sup>. Из-под пера Глебова вышел перевод еще одной «восточной» элегии — «Несчастный негр» («Le Pauvre nègre»), которой Мильвуа отдал дань все нараставшим антиколониальным настроениям и вместе с тем «чувствительному жанру». Выполнен перевод был вполне добросовестно, без сколько-нибудь серьезных отступлений от подлинника, но при этом, как всегда, довольно неуклюже<sup>166</sup>. Другой перевод той

<sup>159</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. С. 253–254, 547–548.

<sup>160</sup> Вестник Европы. 1821. Ч. 118. № 12. С. 274–276. Перепечатано с рядом изменений: Украинский журнал. 1825. Ч. 5. № 3. С. 173–174.

<sup>161</sup> Новости литературы. 1825. Кн. 13. Июль. С. 60–61 (датировано 1823 г.).

<sup>162</sup> Сын отечества. 1820. Ч. 61. № 13. С. 33–35.

<sup>163</sup> Новости литературы. 1825. Кн. 11. Февраль. С. 93–95. Ср.: Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова. С. 35–38.

<sup>164</sup> Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. Ч. 14. Кн. 3. № 6. С. 299–301.

<sup>165</sup> Стихотворения Василия Романовича. СПб., 1832. С. 23–25.

<sup>166</sup> Сын отечества. 1820. Ч. 61. № 17. С. 219–220. См. также: Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова. С. 39–42; Венера, или Собрание стихотворений разных авторов. М., 1831. Ч. 1. С. 80–83.

же элегии принадлежал Писареву, который присочинил к ней целых шестнадцать строк, придавших «унылой песни» героя более «энергичский» характер<sup>167</sup>.

Интерес к творчеству Мильвуа сохранялся у нас еще довольно долго, но с каждым годом он становился всё слабее, и еще в первой половине 1820-х гг. его начали оттеснять на второй план два соотечественника — Андре Шенье и Альфонс де Ламартин.

Почти не печатавшийся при жизни и полузабытый после смерти на эшафоте, на который он взошел как «враг народа» за два дня до падения якобинской диктатуры, Андре-Мари Шенье (André-Marie Chénier, 1762–1794) был «воскрешен» в 1819 г. стараниями плодовитого литератора Анри де Латуша (Henri de Latouche, 1785–1851), издавшего его «*Œuvres complètes*» по рукописям, которые сберегли его семья и друзья. Правда, отдельные его стихотворения публиковались и раньше — по преимуществу его младшим братом, видным драматургом и политическим деятелем Мари-Жозефом Шенье (Marie-Joseph Chénier, 1764–1811).

Самобытный поэт, чье «возвращение к античности» (а именно это явилось его главным эстетическим открытием) не было осознано и по достоинству оценено современниками, Шенье стал одним из предтеч французского романтизма и оказал несомненное влияние на поиски новых путей в русской (и европейской) литературе<sup>168</sup>. Переведено из его наследия в интересующее нас время полностью было сравнительно немного: ода «*La jeune captive*», идиллии «*Accours, jeune Chromis*», «*L'Aveugle*», «*Lydé*», «*Euphrosine*» и пять элегий (V, XIII, XIV, XX, XXXIV); ряд стихотворений был переведен частично; известно, кроме того, некоторое количество вольных переводов и подражаний<sup>169</sup>.

Круг русских переводчиков Шенье был невелик, в него входили уже упоминавшиеся Николай Иванчин-Писарев, Авраам Норов и Василий Туманский, не прошел мимо и начинавший свой путь видный впоследствии переводчик и поэт Д. П. Ознобишин, но особенно знаменательно было присутствие в этом ряду Н. И. Гнедича, Е. А. Баратынского, И. И. Козлова и А. С. Пушкина, для которого Шенье сделался постоянным спутником<sup>170</sup>. Это широко отразилось в его творчестве и переписке, с наибольшей же силой его интерес к личности и горестной участи французского поэта проявился, конечно, в элегии «Андрей Шенье» (1825), где нашло выражение и его отношение к Французской революции, жертвой которой тот стал. Не удивительно, что стихи эти распространялись с подзаголовком «На 14 декабря» и при публикации подверглись серьезной цензурной правке<sup>171</sup>.

Первая половина 1820-х гг. была, впрочем, лишь самым началом усвоения у нас творчества Андре Шенье, которое продолжилось в последующее время и не прекращалось еще много десятилетий. Между тем в русской печати замелькало ранее не известное имя Альфонса де Ламартина (Alphonse de Lamartine, 1790–1869)<sup>172</sup>. Выпустивший в 1820 г. свой первый стихотворный сборник «*Méditations poétiques*» и три года спустя его продолжение «*Nouvelles méditations poétiques*», будущий знаменитый поэт и политический деятель вошел в русскую литературную жизнь с необычайной стремительностью: почти одновременно к его творчеству обратилось множество переводчиков,

<sup>167</sup> Каллиопа. Ч. 4. С. 142–144.

<sup>168</sup> См.: Гречаная Е. П. Андре Шенье — поэт // Шенье Андре. Сочинения. 1819. М., 1995. С. 417–447.

<sup>169</sup> См.: Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. С. 626–638.

<sup>170</sup> См.: Гречаная Е. П. Андре Шенье в России // Там же. С. 448–471.

<sup>171</sup> См.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. XVIII–XIX. С. 384–388.

<sup>172</sup> См.: Обломиевский Д. Д. Французский романтизм. М., 1947. С. 87–102.



подчас весьма почтенных, вроде Д. И. Хвостова и А. П. Буниной, которым она, впрочем, была в значительной степени чужда, но по преимуществу молодых, среди которых были Ф. И. Тютчев (1803–1873)<sup>173</sup> и А. И. Полежаев (1804–1838), позднее сделавший в этом отношении особенно много<sup>174</sup>. Для них эта столь личная и одухотворенная религиозным чувством элегическая поэзия была новым словом, созвучным их собственным настроениям и пристрастиям; отсюда их интерес к таким стихотворениям, как «L'Isolement», «L'Homme», «À Elvire», «Le Soir», «L'Immortalité», «Le Vallon», «Le Désespoir», «Souvenir», «L'Enthousiasme», «Invocation», «La Retraite», «Le Lac», «Le Golfe de Baya, près de Naples», «Le Temple», «Adieu», «Élégie», «Le Chrétien mourant», «L'Automne», «Le Génie», «Le Papillon», «La Solitude», «Bonaparte»<sup>175</sup>. Переводили их, помимо названных выше, П. А. Вяземский, И. И. Козлов, И. П. Бороздна, Н. С. Бобрищев-Пушкин, П. А. Межаков, П. Г. Волков, Александр Норов, Д. П. Ознобишин, В. Н. Григорьев и ряд других, причем нередко переводили, соревнуясь между собой в передаче (точной или вольной) одних и тех же ламартиновских текстов, а в действительности — стремясь удовлетворить потребность различных периодических изданий в литературной продукции, столь востребованной читателями и особенно читательницами: не случайно переводы из Ламартина и подражания ему регулярно публиковались на страницах «Дамского журнала»<sup>176</sup>.

Пушкин, внимательно следивший за современной французской литературой, отнесся к творчеству Ламартина более или менее сочувственно и даже уловил в нем «какую-то новую гармонию», но почитателем его не стал и, во всяком случае, не увидел в его поэзии «истинного романтизма»<sup>177</sup>. В свою очередь, Вяземский, отметив, что Ламартин «у нас в особенности поэт женского пола» и что «любовь есть струна, которая более других звучит под рукою Ламартина, и любовь точно такая, какую женщины любят, по крайней мере, в стихах», утверждал, что «при всем даровании, при всей возможной полноте и звучности речи, при всем глубоком, искреннем чувстве, при всем изобилии красок, отсвечивающих одни и те же формы, он неминуемо должен был бы следовать всегда одному направлению и мог бы только разнообразить комментарии свои на предположенную себе тему». И всё же он отдавал Ламартину предпочтение среди «новейших поэтов французских» и, в отличие от Пушкина, ценность его творчества сомнению не подвергал: «Изъятый из общего круга, он возвышается в очерке поэтов французских, во-первых, старшинством если не первобытным, то, по крайней мере, старшинством в новом поколении. Из современников он первый покорился владычеству новой музыки, так сказать, музыки внутренней, первый стал искать вдохновений более в глубине души, нежели в зрелище внешнего мира, так сказать, более взводить зеркало души своей на окружающий ее мир, нежели повторять в нем впечатления внешние»<sup>178</sup>.

В отличие от «русского Шенье», «русский Ламартин» был явлением относительно недолговечным: по мере того, как уходило в прошлое русское романтическое движение,

<sup>173</sup> См.: Федор Иванович Тютчев. Проблемы творчества и эстетической жизни наследия. М., 2006. С. 449–461.

<sup>174</sup> Коварский Н. Полежаев и французская поэзия // Русская поэзия XIX века. Л., 1929. С. 156–166.

<sup>175</sup> См.: Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. С. 304–433, 492–564, 651–668.

<sup>176</sup> См.: Сурина Н. Русский Ламартин // Там же. С. 299–335.

<sup>177</sup> См.: Пушкин: Исследования и материалы. Т. XVIII–XIX. С. 183–184.

<sup>178</sup> Вяземский П. А. Сочинения. Т. 2. С. 142–146.

интерес к этому — еще недавно столь ценимому и даже любимому читающей публикой — поэту постепенно затухал и со временем почти сошел на нет.

Такова была, в самых общих чертах, история переводов на русский язык в первой четверти XIX в. французской поэзии. В русскую литературу вводились одновременно сочинения разных эпох, разных масштабов и объемов, разных жанров и разных авторов — старых и новых, знаменитых и второстепенных. Однако в этом, на первый взгляд, хаотическом процессе была своя логика, продиктованная интересами и потребностями русской культуры, черпавшей силы во многих иноязычных — и прежде всего в так хорошо ей знакомой французской.

## ПРОЗА

### Введение

**В** истории русской переводной литературы первая четверть XIX в. занимает особое место. Изменение статуса переводчика, который в это время из ремесленника становится пусть не равновеликой автору, но все же ключевой фигурой литературного процесса, связано не столько с тем, что переводами занимаются люди, обладающие высоким социальным положением и не нуждающиеся в оплате своего труда, сколько с тем, что впервые перевод начинает осмысляться как работа прежде всего с собственным языком, а не просто механическая транспозиция одного языкового кода на другой. В области перевода конец первой трети XIX в. ознаменовывается вопросом не «что переводят», а «как переводят».

Кульминации это новое понимание перевода достигает в известном предисловии П. А. Вяземского (1792–1878) к его переводу (СПб., 1831) романа «Адольф» («*Adolphe, anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu*», 1816) Бенжамена Констана (1767–1830), где он пишет, что имел цель «изучивать, ощупывать язык наш, производить над ним попытки, если не пытки, и выведать, сколько может он приблизиться к языку иностранному»<sup>1</sup>.

Этот текст Вяземского строится на противопоставлении той новой переводческой манеры, адептом которой выступает Вяземский и которая получит в XX в. название «форенизирующей», и устаревших переводческих практик, критикуемых автором не только с точки зрения их языковой неадекватности, но и за то, что они, по сути, оказывались «отключены» от новой культурной парадигмы, в которой выбор переводчиком своего объекта перестает определяться только конъюнктурой книжного рынка или даже «модой» на того или иного автора, но становится сам предметом рефлексии, учитывающей политические, социальные и даже «метафизические» аспекты этого выбора.

Характерно, что во Франции новые концепции перевода, впрочем, никогда не достигающие радикализма, присущего методу Вяземского, начинают складываться именно на переломе 1820–1830-х гг., т. е. тогда же, когда и в России, и что эти концепции имплицитно или же эксплицитно оказываются связанными с ключевым текстом мадам де Сталь (*Anne-Louise-Germaine de Staël-Holstein*, 1766–1817) «О Германии» («*De l'Allemagne*», 1813), где намечается новый подход к переводу как средству обогащения собственного национального языка и национальной культуры.

<sup>1</sup> *Вяземский П. А.* От переводчика // Констан Б. Проза о любви. М., 2006. С. 34.

Перевод Вяземского, над которым он начал работать в 1829 г., но который зрел в виде проекта начиная с конца предыдущего десятилетия, с одной стороны, завершает определенную эпоху, хотя бы в плане категорического ее отрицания, а с другой, открывает новые перспективы, в полной мере реализованные переводчиками лишь спустя без малого сто лет.

Интерес первой трети XIX в. в культурном смысле заключается не в том, что она представляет собой некий однородный феномен, а в том, что именно в это время происходит становление и развитие новых течений общественной (либерализм), философской (шеллингизм, гегельянство) и художественной (романтизм) мысли, которые выходят далеко за ее хронологические рамки.

Характерно, что в своем предисловии Вяземский касается не только «Адольфа», но и делает несколько важных замечаний о том, в каком состоянии находится русская переводная проза. Предисловие начинается со следующей констатации:

Если бы можно было еще чему-нибудь дивиться в странностях современной литературы нашей, то позднее появление на русском языке романа, каков «Адольф», должно бы было показаться непонятным и примерным забвением со стороны русских переводчиков. Было время, что у нас всё переводили, хорошо или худо, дело другое, по крайней мере охотно, деятельно. Росписи книг, изданных в половине прошлого столетия, служат тому неоспоримым доказательством. Ныне мы более нежели четвертью века отстали от движений литератур иностранных. «Адольф» появился в свет в последнем пятнадцатилетии: это первая причина переселения его на русскую почву<sup>2</sup>.

Отметим некоторое несоответствие цифр: «более нежели четверть века» и «последнее пятнадцатилетие» разделяет между собой более 10 лет. По-видимому, Вяземский имеет в виду, что отставание от движения иностранных литератур произошло еще в начале века, но именно с середины 1810-х гг. оно стало наиболее очевидным.

Однако с Вяземским трудно согласиться. Если обратиться к переводам французской прозы, то мы увидим, что в начале века, наряду с писателями ушедшей эпохи (Вольтер (François Marie Arouet, dit Voltaire, 1694–1778), А. Р. Лесажа (Alain-René Lesage, 1668–1747), Ж. Ж. Руссо (Jean-Jacques Rousseau, 1712–1778)), активно переводятся и современные романы С. Коттен (Sophie Cottin, 1770–1807), мадам де Жанлис (Stéphanie Félicité Brûlart de Genlis, 1746–1830), мадам де Сталь, Ф. Р. де Шатобриана (François-René de Chateaubriand, 1768–1848), В. д'Арленкура (Charles-Victor Prévost d'Arlicourt, 1788–1856). Если «женские» романы вряд ли могли удостоиться благосклонности князя («Адольф» им мыслится как «мужской» роман), то наличие почти синхронных оригиналам русских переводов современных ему авторов ставит под сомнение его тезис об отставании.

Да и сам Вяземский не сразу принимается за перевод романа Константа, над которым, кстати, тот работал еще в 1806–1810 гг. Прочитав его не позднее октября 1816 г., Вяземский приступает к его переводу спустя более 10 лет, когда, к слову, во французской литературе начинают появляться тексты В. Гюго (Victor Marie Hugo, 1802–1885), О. де Бальзака (Honoré de Balzac, 1799–1850), Ж. Жанена (Jules Janin, 1804–1874) и др., условно относимые к жанру «неистовой словесности», на фоне которых роман Константа кажется довольно архаичным. Действительно, сама форма романа — мемуар, найденный

<sup>2</sup> Там же. С. 29.

«издателем» в бумагах таинственного путешественника и дополненный паратекстом — предуведомлением от издателя, письмом и ответом на него, — а также склонность к отрывистому, рубленому синтаксису свидетельствуют о том, что Констан находился под большим влиянием литературы эпохи Просвещения и был «записан» в романтики немногим преждевременно. Назвать роман Констан актуальным в конце 1820-х гг. — с точки зрения той эволюции, которую проделала с момента его выхода и тем более написания французская литература, — довольно трудно<sup>3</sup>.

В то же время справедливости ради стоит отметить, что появление первых текстов того широко понимаемого романтического направления, которое включает в себя и неистовый романтизм Ш. Нодье<sup>4</sup> (Jean-Charles-Emmanuel Nodier, 1780–1844) и Петрюса Бореля (Pétrus Borel, 1809–1859), и «черный реализм» Гюго и Жанена, знаменует собой окончание эпохи (конец 1810-х — середина 1820-х гг.), которая сама по себе не дала сколько-нибудь значительных прозаических произведений, если, конечно, не рассматривать в числе таковых поздние романы Ф. Г. Дюкре-Дюминиля (François Guillaume Ducray-Duminil, 1761–1819) или романы д'Арленкура, повлиявшие, между тем, на нарождающееся романтическое течение. На этом фоне роман Констан продолжает выделяться своим тонким и сдержанным психологизмом.

В своем предисловии Вяземский формулирует еще две причины «безызвестности у нас Адольфа». Это, во-первых, его небольшой объем:

Переводчики наши говорят, что не стоит присесть к делу для подобной безделицы, просто что не стоит рук марать. Книгопродавцы говорят, в свою очередь, что не из чего пустить в продажу один том, ссылаясь на обычай нашей губернской читающей публики, которая по ярмаркам запасается книгами, как и другими домашними потребностями, впрок так, чтобы купленного сахара, чая и романа было на год, вплоть до новой ярмарки.<sup>5</sup>

Точное наблюдение Вяземского о том, что литература становится прежде всего товаром, производство которого определяется прагматической установкой на его быструю реализацию, особенно релевантно в отношении переводного романа, работа над которым почти целиком связана с нацеленностью переводчика на скорейшее ее выполнение. Характерно, что Вяземский, описывая современную ему манеру работать с иностранными прозаическими текстами, использует глагол «бежать»:

Остроумный и внимательный наблюдатель литературы нашей говорил забавно, что обыкновенно переводчики наши, готовясь переводить книгу, не советуются с известным достоинством ее, с собственными впечатлениями, произведенными чтением, а просто наудачу идут в ближайшую иностранную книжную лавку, торгуют первое творение, которое пришлось им по деньгам и по глазам, бегут домой и через четверть часа пером *уже скрывают по заготовленной бумаге*.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> В. А. Мильчина отмечает, что ни третье (1824), ни четвертое (1828) издания романа не вызвали особого интереса у читателей (*Мильчина В. А.* Комментарии // Констан Б. Проза о любви. С. 415).

<sup>4</sup> См. переводы его романов «Изгнанные» («Les proscrits», 1802; вышел в Москве в 1803 г., пер. А. Таушев) и «Последняя глава моего романа» («Le dernier chapitre de mon roman», 1803; вышел в Петербурге в 1806 г., пер. П[е]тр П[о]п[о]в).

<sup>5</sup> *Вяземский П. А.* От переводчика. С. 29.

<sup>6</sup> Там же. С. 29–30. (Здесь и далее, если не указано иначе, курсив принадлежит автору цитируемого произведения.)

Понятно, что с поэтическим текстом работать так невозможно. Переводчик же прозы выбирает свой объект как товар, который им оценивается с точки зрения как его стоимости, так и его внешнего вида. Приобретенный таким образом товар мгновенно утилизируется и перепродается книгопродавцу, который вынужден примериваться даже не ко вкусам публики, а к манере чтения: роман нужно читать до следующей «ярмарки». Акцент, который Вяземский делает на губернской читающей публике, вполне понятен: именно провинциалы, плохо или совсем не читающие по-французски, нуждаются в переводном романе, в то время как столичная публика может ознакомиться с текстом в оригинале.

Третья причина невнимания к «Адольфу», по Вяземскому, также определяется прагматикой товарно-денежных отношений.

Смирненное, однословное заглавие есть третья причина безызвестности у нас «Адольфа». Чего, говорят переводчики и книгопродавцы, ожидать хорошего от автора, который не сумел приискать даже заманчивого прилагательного к собственному имени героя своего, не сумел, чеголяя воображением, порасцветить заглавия своей книги.<sup>7</sup>

Точности ради стоит отметить, что во Франции роман вышел с подзаголовком: «Анекдот, найденный в бумагах неизвестного», что говорит, кстати, о некоторой зависимости Констанана от шаблонов, доставшихся от прошлой эпохи. О том, что Вяземский несколько преувеличивает влияние длины названия на его популярность, говорит и тот факт, что, например, известнейший роман мадам де Сталь «Дельфина» («*Delphine*», 1802) тоже носит «смирненное» название. Впрочем, это название образовано женским именем (как и название другого романа де Сталь «Коринна, или Италия» («*Corinne, ou l'Italie*», 1807)), а сам текст обращен прежде всего к женской аудитории. Роман же Констанана необычен хотя бы тем, что в его заглавие вынесено мужское имя.

Нетрудно понять, почему Вяземский игнорирует в своем предисловии тот факт, что роман Констанана был уже однажды переведен на русский язык и издан в Орле в 1818 г. Скорее всего, это умолчание является осознанным. Действительно, данный перевод выходит без имени переводчика, что сразу заставляет подозревать о том, что работа над ним велась с коммерческими, а не с творческими целями. Во-вторых, в переводном варианте роман получает развернутое название: «Адольф и Елеонора, или Опасность любовных связей. Истинное происшествие», которое однозначно маркирует его как еще один банальный роман о любви и ее опасностях. Само собой разумеется, что и сам перевод больше похож на переложение (выпуски целых фраз, парафразы), причем сделанное на «скорую руку». Такой перевод в корне противоречил той задаче, которую ставил перед собой Вяземский, а именно — переселить «Адольфа» на русскую почву, пренебрегая зачастую самой это почвой и ее национальными особенностями.

Хотя молчание Вяземского по поводу первого перевода «Адольфа» вполне понятно, стоит заметить, что, с точки зрения эволюции русской прозы, огромная масса переводных развлекательных романов (от сентиментально-морализаторских, как у мадам де Жанлис или мадам Коттен, авантюрных, как у Дюкре-Дюминилиа или д'Арленкура),

<sup>7</sup> Там же. С. 29.

которые выходят на русском в это время, создает некую критическую массу, в которой зреют и проговариваются важные для формирования русского психологического романа темы и мотивы. Для нас особый интерес представляют здесь, с одной стороны, переводы тех текстов, где субъективно-психологическое начало, определяющее для русской прозы 1820–1830-х гг., выражается с помощью самой нарративной организации текста, а с другой — тех, в которых прослеживается и интерес к объективной реальности, к описаниям природы, климата, нравов и т. п.

Что касается текстов предыдущей эпохи, то в первую очередь мы рассмотрим наиболее репрезентативные переводы авторов эпохи Просвещения, в том числе переиздания и новые переводы тех «классических» текстов, которые создавали необходимый для этой переходной эпохи «контрапункт». Затем будут рассмотрены важнейшие для понимания эволюции русской прозы переводы авторов «новой эпохи», объединяющей в себе сентименталистские и романтические тенденции.

Завершится раздел анализом той новой концепции перевода, которую Вяземский сформулировал в предисловии к «Адольфу». Не случайно, что обсуждавшийся в 1820-е гг. Пушкиным, Вяземским и Баратынским «проект» создания русского «метафизического языка» нерасторжимо связан с этим переводом, в котором и находит свою кульминацию. Без осознания того, в чем суть этого проекта и в каком контексте он зревает, невозможно и понимание специфики переводческого процесса в России первой трети XIX в.

### Между «творением» и «романом»: переводы Фенелона

Остановимся прежде всего на новых переводах авторов минувшей эпохи, актуальность которых казалась уже начиная со второго десятилетия века довольно проблематичной. Особый интерес здесь вызывают сделанные в XVIII в. переводы, которые в начале следующего столетия подверглись актуализирующей правке. Характерна в этом отношении судьба романа Франсуа де Салиньяка де Ла Мот-Фенелона (François de Salignac de La Mothe-Fénelon, 1651–1715) «Приключения Телемака» («Les Aventures de Télémaque», 1699), пользовавшегося в России большой популярностью.

В 1724 г. появляется рукописный перевод романа<sup>8</sup>. Первое печатное издание было осуществлено в 1747 г. с выполненного Андреем Федоровичем Хрущевым (1691–1740) перевода 1734 г.<sup>9</sup> В «Предъизъяснении к Тилемахиде» В. Тредиаковский (1703–1768) критически высказывается о нем, предлагая свое стихотворное переложение романа, вышедшее в 1766 г. в С.-Петербурге под заглавием «Тилемахида, или Странствие Тилемаха сына Одиссеева». Фрагменты романа переводились М. В. Ломоносовым (1711–1765)<sup>10</sup>, а также Г. Р. Державиным (1743–1816; или же И. С. Барковым, 1732–1768)<sup>11</sup> между 1762 и 1766 гг.

<sup>8</sup> См.: Сазонова Л. И. Переводная художественная проза в России 30–60-х годов XVIII в. // Русский и западноевропейский классицизм: Проза. М., 1982. С. 123.

<sup>9</sup> См.: Баренбаум И. Е. Французская переводная книга в России в XVIII веке. М., 2006. С. 68.

<sup>10</sup> См.: Бабкин Д. С. Неизвестные страницы Ломоносова (Перевод глав из романа Фенелона «Похождения Телемака») // Русская литература. 1974. № 4. С. 100–115.

<sup>11</sup> См.: Баренбаум И. Е. Французская переводная книга в России в XVIII веке. С. 164–165.

Спустя 20 лет, в 1786 г., был опубликован перевод И. С. Захарова (1754–1816)<sup>12</sup>, в 1788–1789 гг. — перевод П. С. Железникова (переиздан в 1804–1805 гг.), в 1797–1800 гг. — перевод Ф. П. Лубяновского (1777–1869; переиздан в 1839 г.)<sup>13</sup>.

Иван Семенович Захаров, сенатор, член Российской академии, председатель «Беседы любителей русского слова»<sup>14</sup>, посчитал необходимым предпослать третьему изданию своего труда, вышедшему в 1812 г., небольшое предисловие, в котором постулировал свою верность принципу архаизирующего и украшательского перевода, реализованного им еще в первом издании. Цель Захарова, многократно исправлявшего свой труд, заключалась не в приближении к оригиналу, а, наоборот, в удалении от него за счет придания своему переложению «больше ясности, пиитической красоты, плавности в течении слова». Ясность здесь надо понимать как прояснение смысла оригинала, но опять же не в плане тщательного подбора соответствующих русских речевых эквивалентов, а в плане представления перевода «в виде сочинения Русского», т. е. в виде русской «эпической поэмы», форма которой лучше подходит для передачи смысла, нежели исходная форма «романа», каковым ошибочно считают «Телемака» французы. В предисловии Захаров прямо говорит, что понимает замысел Фенелона лучше, чем соплеменники последнего:

К такому труду подвигло меня, сколько желание угодить разборчивому вкусу любителей Российской словесности, столько же и почтение к знаменитому творцу Телемака: дабы представить СТРАНСТВОВАНИЯ сего не просто романом (как многие Французы называют), но эпическою поемою, каково оно и есть по всей справедливости...<sup>15</sup>

С подкупающей честностью Захаров признается, что работа по превращению «романа» в «поэму» велась им за счет насилия над языком оригинала:

Соблюдая смысл подлинника с крайнею точностию, не везде держался я рабственно словосоставления Французского. Часто члены оного сокращал; часто, вмещением многих в один, распространял периоды; почти всегда начинал оные не теми словами, какими начинаются в подлиннике: иногда начальными заключал; иное относил в средину; а подстать, последнее ставил вперед. Прибавил несколько имен прилагательных, много местоимений выкинул; иное украшал, инде приводил в простоту; там был многословен, здесь краток.<sup>16</sup>

Захаров не ставит себе задачей, в отличие от Третьяковского, «пробиться» сквозь фенелонов «перевод» к идеальному античному «оригиналу»<sup>17</sup>. Его цель — примирить французского Телемака (а не Тилемаха, как у Третьяковского) с древнегреческим «ироическим» «Омиром» (как у Третьяковского). В целом, русское слово, «коему никакие образцы древних не суть чужды», должно совмещать, по замыслу Захарова, благородство древних авторов с красноречием писателей современных, среди которых Фенелон

<sup>12</sup> См.: История русской переводной художественной литературы / Отв. ред. Ю. Д. Левин. СПб., 1995. Т. 1. С. 117, 244–245.

<sup>13</sup> См. также переводы других произведений Фенелона в первой четверти XIX века: *Фенелон Ф.* Повести и басни. СПб., 1815; Избранные духовные творения Фенелона, архиепископа Камбрейского. Ч. 1–4. М., 1820–1821.

<sup>14</sup> См.: *Альтшуллер М.* Беседа любителей русского слова. У истоков русского славянофильства. М., 2007.

<sup>15</sup> *Захаров И. С.* От переводчика // Странствования Телемака, сына Улисса / Творение Архиепископа Камбрейского Фенелона, переложенное сенатором Захаровым. Издание третье. СПб., 1812. С. II.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> *Громова Т. Ю.* «Тилемахида»: комментарий // Третьяковский В. К. Лирика, «Тилемахида» и другие сочинения / Сост. Г. Г. Исаев (и др.). Астрахань, 2007. С. 620–621.



по праву занимает первое место. Слог в «Телемаке», пишет Захаров, «повсюду ровен, чист, текущ, великолепен»<sup>18</sup>. Интересно, что Жан-Франсуа де Лагарп (Jean-François de La Harpe, 1739–1803), которого Захаров цитирует в подтверждение своих слов, не считал, что роман Фенелона является поэмой (так как написан не стихами), хотя и отмечал, что он сближается с ней по масштабу повествования и по поэтическому колориту<sup>19</sup>.

Поэмой продолжает именовать «Телемака» и Ефим Петрович Люценко (1776–1854)<sup>20</sup>, который взял на себя труд «исправить», в соответствии с подлинником и принимая в расчет «успехи нашей Словесности», перевод, изданный в 1805 г. Григорием Ивановичем Шиповским<sup>21</sup>. Шиповский имел склонность к эпическим произведениям: так, он перевел произведения Жана-Пьера Клари де Флориана (Jean-Pierre Claris de Florian, 1755–1794) «Гонзалв, или Возвращенная Гренада»<sup>22</sup> («Gonzalve de Cordoue, ou Grenade reconquise», 1791) и «Нума Помпилий, второй царь римский»<sup>23</sup> («Numa Pompilius, second roi de Rome», 1786), а также начал переводить «Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо (Torquato Tasso, 1544–1595). Шиповский не предварил свой перевод никаким пояснением, однако сличение его с переводом Захарова позволяет установить, что Шиповский старался избегать излишне «громозвучных» славянизмов и «напыщенных, тяжелых выражений», за которые Люценко критикует русские издания Фенелона.

Люценко потому и берется переделать труд Шиповского, поскольку он наиболее податлив в плане приспособления его к новым языковым реалиям. Критикуя «готический вкус» ко всему «старинному», Люценко, возможно, метил в Захарова, остававшегося в 1812 г. верным переводческим принципам века минувшего:

Готический вкус сей в Словесности так укоренился, что излишняя привязанность, без разбора, ко всему старинному, как бы священному залогу предков, обратилась в продолжительный предрассудок. Сим можно изъяснить примечаемое пристрастие к Славенословию, и в некоторых Литтературах нашего времени, достойных впрочем всякого уважения.<sup>24</sup>

Впрочем, Люценко не признает и «новейший, слишком утонченный, ветренный» вкус «некоторых модных Словесников», которые «перевели сию поэму точно таким слогом, какой виден во многих романах».

Переводчик пытается найти третий путь и пройти между Сциллой архаистов и Харибдой новаторов, что он и делает, перерабатывая перевод Шиповского, главным изъяном которого является

недостаток того приятного, плавного, очаровательного сочетания приличных слов и выражений, которое составляет во всяком классическом произведении Поэзии величайшее достоинство: гармонию, делающую впечатление на душу читателя.<sup>25</sup>

<sup>18</sup> Захаров И. С. От переводчика. С. III.

<sup>19</sup> La Harpe J.-F. de. Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne. Т. 7. Paris, 1813. P. 161.

<sup>20</sup> См.: Дорофеева Ю. Г. Творчество Ефима Петровича Люценко в литературном процессе конца XVIII — начала XIX вв.: Дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2011.

<sup>21</sup> Странствования Телемака, сына Улисса / Творение Г. Фенелона; пер. Григория Шиповского. Ч. 1–2. СПб., 1805.

<sup>22</sup> Флориан Ж.-П. Клари де. Гонзалв, или Возвращенная Гренада. СПб., 1793; 2-е изд. 1818.

<sup>23</sup> Флориан Ж.-П. Клари де. Нума Помпилий, второй царь римский. СПб., 1788; 2-е изд. 1799.

<sup>24</sup> Люценко Е. П. Предисловие // Странствования Телемака, сына Улисса / Творение Г. Фенелона; пер. Г. Шиповского, по его последней рукописи вновь с подлинником сверенный и исправленный Е. Люценко. С прибавлением примечаний, гравированных картин, портрета Фенелона и жизни сего Автора. Ч. 1–2. СПб., 1822. С. II.

<sup>25</sup> Там же. С. IV.

Он старается произвести впечатление именно на душу читателя, а не поразить его чувства: для этого нужна не новейшая утонченность, а «очаровательное сочетание приличных слов», создающее гармонию. Идеал Люценко — «чистота языка и изящность слога», присущие произведениям эпохи классицизма; это означает, в частности, что язык перевода, следуя за языком оригинала, меняет свой регистр с возвышенного, когда речь идет о предметах божественных и героических, на разговорный, когда затрагиваются вопросы, связанные с обычаями, нравами и т. п.:

В некоторых местах, где *Фенелон*, по свойству предметов говорит возвышенно, старался и я, не смотря на *Анти-Славенистов*, соответствовать его парению выбором употребительных в высоком слоге выражений Славянских; а в других местах, где он изъясняется простым языком о нравственности, законах, торговле и проч., употреблял я разговорный язык.<sup>26</sup>

Сравним три перевода:

Захаров. Роща густых, златовидные плоды носящих деревьев, кои в каждое время лета едино за другом разцветая сладчайшее проливают благовоение, увенчала сии прекрасные луга, и тению своею соделывала непроницаемую солнечными лучами ночь. <...>

Вскоре почувствовал я себя иным человеком: свет премудрости озарил разум мой, и я ощутил в себе приятную силу к укрощению страстей и к обузданию стремительной юности.

Шиповский. Там виден лес многолиственных деревьев, произрастающих золотые яблоки, и которых цвет, возобновляющийся во все времена года, изливает приятнейшее благоухание; этот лес, казалось, увенчивал оные прекрасные луга и производил ночь, в которую солнечные лучи не могли проникнуть. <...>

В то же время нашел себя новым человеком; ощущал довольную силу к укрощению всех моих страстей, и к воздержанию стремлений моей юности.

Шиповский + Люценко. Там виден лес многолиственных деревьев, произрастающих золотые яблоки, и которых цвет, возобновляющийся во все времена года, изливает приятнейшее благоухание; сей лес, казалось, увенчивал те прекрасные луга и производил тень, подобно ночи, куда солнечные лучи не могли проникнуть. <...>

Тогда ощутил себя новым человеком; мудрость озарила мой разум; я почувствовал приятную силу для укрощения всех моих страстей и для воздержания стремлений моей юности.

Хотя Люценко и делает уступки современному языку, в целом его интенция мало чем отличается от интенции Захарова: оба отказываются считать текст Фенелона романом. Но если Захаров это делает в 1812 г., то Люценко упорствует в своем убеждении спустя целых десять лет, в тот момент, когда потребность в создании русского романа ощущается очень остро.

Известно, что сам Фенелон характеризовал свое сочинение как эпическую поэму, написанную прозой. Термин «эпическая поэма в прозе» используется и в отношении более поздних французских текстов. Как отмечает Жан-Поль Сермен, роман продолжает ориентироваться на эпопею, и когда Филдинг пытается перенести на английскую почву комический французский роман (Скаррон, Лесаж, Мариво), он называет его «комической эпической поэмой в прозе» в противовес «трагической эпической поэме в прозе»<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Там же. С. V–VI.

<sup>27</sup> *Sermain J.-P.* Les Aventures de Télémaque: un titre programme // *Littératures classiques*. 2009. № 70. P. 149.

В то же время стремление Фенелона локализовать свой текст в области «поэзии» свидетельствует прежде всего о желании подчеркнуть литературные достоинства его произведения, связывая его тем самым с эстетической теорией Аристотеля и поэтическим наследием Горация. Как поясняет Сермен, «Фенелон просто стремится придать тексту легитимность, а его произведение очень быстро станет в один ряд с “Принцессой Клевской” как канонический пример романного жанра...»<sup>28</sup>.

Русские переводчики критически относятся к подобного рода «подмене». Когда Люценко порицает «модных словесников», переведших поэму, как будто бы она была «романом», возможно, он имеет в виду Тобайаса Смоллетта (Tobias Smollett, 1721–1771), отдавшего дань как пикарескному роману, так и роману воспитания. В 1748 г. выходит его перевод «Жиль Блаза», а в 1776 г., посмертно, перевод «Телемака»<sup>29</sup>. Как отмечает Лесли Чилтон, характерной особенностью работы Смоллетта над «Телемаком» было то, что он не только менял синтаксис оригинала (соединяя фразы, переставляя их местами или же укорачивая их), но и использовал идиоматические конструкции с целью «сделать прозу более энергичной»<sup>30</sup>.

Понятно, что Люценко, издавший в 1796 г. (2-е изд. 1804) перевод сентиментально-моралистического романа Франсуа Гийома Дюкре-Дюминиля «Яшенька и Жеоржетта, или Приключение двух младенцев, обитающих на горе» («Petit Jacques et Georgette, ou les Petits montagnards auvergnats», 1789), не хочет ставить на одну доску его «сочинение» и «творение» Фенелона. Характерно, что Захаров дважды использует слово «творение» в своем предисловии, а Люценко делает это даже четырежды. Если «сочинение»<sup>31</sup> может быть романом, то «творение» — лишь поэмой или эпопеей.

## Новые переводы авторов эпохи Просвещения

### Монтескье

После того, как к концу XVIII в. были переведены главные произведения Шарля Луи де Секонда, барона де ля Бред и де Монтескье (Charles Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu, 1689–1775), задачей переводчиков в новую эпоху стала выработка более современного языка, способного передать все нюансы его философской и художественной мысли. О необходимости по-новому переводить таких сложных авторов, как Монтескье, писал в «Предисловии от издателя» к выполненному Дмитрием Пименовым переводу «Максим» («Maximes», 1664) Франсуа де Ларошфуко (François de La Rochefoucauld, 1613–1680) князь Борис Владимирович Голицын (1769–1813):

<sup>28</sup> Ibid. P. 148.

<sup>29</sup> Авторство этих переводов подвергалось сомнению. В частности, высказывалась гипотеза, что Смоллетт лишь «спонсировал» их.

<sup>30</sup> Chilton L. A. Introduction // François de Salignac de la Mothe Fénelon: The Adventures of Telemachus, the Son of Ulysses / Transl. by Tobias Smollett. Athens and London, 1997. P. XXXVIII.

<sup>31</sup> Понятно, что слово «сочинение» является эквивалентом слова «произведение» (*œuvre*) и не указывает на какой-то определенный жанр. Например, Александр Корнелиус называет «Мучеников» Шатобриана (см. далее) сочинением. В переводах, как правило, указывается «сочинение имярек», что соответствует принятой в то время манере давать сначала название произведения, а затем его автора. Для нас здесь важно другое — то, что Корнелиус понимает «Мучеников» в духе Захарова и Шиповского, то есть, скорее, как «творение», а не «роман».

Что же касается до переводчиков в прозе, то они очень редко думают о своих произведениях. Кто из них не в состоянии перевести Руссо, Монтескье, Бартелими и Бернардену де Сент-Пьера? Стоит только захотеть; к тому же сочинения сих авторов писаны прозою. Вот их умствуют те, которые ни о чем не рассуждают и, следовательно, ни в чем не сомневаются! Между тем ученые люди совсем иначе об этом думают: они говорят, что трудности сии такого рода, что если бы все чувствовали необходимость для переводчика многих дарований, соединенных вместе, то немногие согласились бы перевести.<sup>32</sup>

По-видимому, такую необходимость почувствовала А. Воейкова<sup>33</sup>, которая выполнила новый перевод незаконченного текста Монтескье, опубликованного посмертно в 1757 г. под названием «Опыт о вкусе в произведениях природы и художеств» («Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art») в 7-м томе «Энциклопедии», после статьи Вольтера «Вкус (Грамматика, Литература и Философия)» («Goût (Grammaire, Littérature et Philosophie)»)<sup>34</sup>. В 1758 г. в «Собрании сочинений» Монтескье («Euvres complètes») и в 1783 г. в «Посмертных сочинениях» («Euvres posthumes») труд вышел под заглавием «Рассуждение о причинах удовольствий, которые возбуждают в нас произведения разума и изящных художеств» («Réflexions sur les causes du plaisir qu'excitent en nous les Ouvrages d'Esprit et les productions des Beaux-arts»). Воейкова дала своему переводу, вышедшему в Петербурге в 1805 г., «гибридное» название «Опыт о вкусе в произведениях природы и художеств, или Рассуждение о причинах удовольствий, которые возбуждают в нас произведения разума и изящных художеств». Это издание выгодно отличается от переведенного Семеном Башиловым сборника работ Монтескье, выпущенного в Петербурге в 1769 г. и включавшего в себя — наряду с «Опытом о вкусе и делах естества и искусства» — новеллу «Лисимах» (об Александре Македонском; переиздана в 1800 г.) и моралистический диалог «Разговор Силлы с Евкратом» (речь в нем идет о римском диктаторе Сулле).

В 1801 г. в Петербурге вышло второе тиснение самого известного труда Монтескье «О духе законов» («De l'esprit des lois», 1748). В 1775 г. его перевод осуществил Василий Иванович Крамаренков (1732 — после 1796), но осилил лишь первые двенадцать (из 31) книг трактата. Более полный перевод вышел в 1809–1814 гг. в Москве под названием «О существе законов». Будущий непреременный секретарь Российской академии Дмитрий Иванович Языков (1773–1844) перевел 29 книг труда Монтескье<sup>35</sup> (за исключением книги 30 «Теория феодальных законов франков» и книги 31 «Теория феодального права франков»). Полный текст под названием «Дух законов» вышел лишь в 1839 г. трудами генерал-лейтенанта и сенатора Егора Васильевича Карнеева (1775–1848 или 1849).

<sup>32</sup> Нравственные рассуждения герцога де Ла Рошфуко / Пер. Дмитрий Пименов; предисл. Б. В. Голицына. Посв. Б. В. Голицыну. М., 1809. С. VI–VII.

В этом же году вышел и конкурирующий перевод Ивана Барышникова: Мысли герцога де ла Рошефуко, извлеченные из вышшаго познания мира и людей / Пер. Иван Барышников. М., 1809.

<sup>33</sup> Видимо, речь идет об Авдотье Николаевне Воейковой, жене брата Александра Воейкова, от которой у последнего якобы был сын Дмитрий (см.: Записная книжка П. И. Баргенева // Голос минувшего. 1919. № 1–4. С. 162). См. также ее перевод: *Монтескье Ш. Л.* О чувстве самим нам непонятном (Из сочинений Монтескье). [Пер.] Ав.... Воейкова // *Драматический вестник*. 1808. Ч. 6. С. 86–90.

<sup>34</sup> См. также: *Жерар А.* О вкусе. Творение г. Жерарда / С приобщением о том же предмете г. Даламберта, Вольтера и Монтескьо. М., 1803 (2-е изд. 1812).

<sup>35</sup> Как уточняет Н. Плавинская, Языков взялся за «Дух законов» в 1802 г., когда Вольное общество любителей словесности назначило переводить «бессмертного Монтескье», определив для этой работы комитет в составе Языкова, А. Г. Волкова, И. М. Борна и В. В. Попугаева. Работа над переводом начиналась коллективно, но поскольку завершал ее Языков в одиночестве, его имя и было вынесено на обложку (*Плавинская Н.* Трудности перевода: Монтескье в русских изданиях XVIII — начала XIX в. // *ГИИМ: Доклады по истории XVIII и XIX вв.* 2015. № 22. С. 31).

Сравнивая переводческие стратегии Крамаренкова, Языкова и Карнеева, Надежда Плавинская отмечает, что

все три переводчика испытывали трудности всякий раз, когда дело доходило до фрагментов, посвященных России — стране деспотической по классификации Монтескье. Для преодоления этих трудностей переводчики использовали три стратегии: 1. упразднение частей текста; 2. их модификацию, редактирование; 3. или их опровержение в подстрочном комментарии. У каждого имелись свои предпочтения. Крамаренков чаще подправлял текст Монтескье, смягчая его резкие суждения о России таким образом, чтобы они звучали не так обидно для соотечественников. Языков предпочитал купюры и попросту выбрасывал эти суждения из своего перевода. Карнеев, в свою очередь, систематически опровергал их в примечаниях.<sup>36</sup>

Что касается языка данных переводов, то можно констатировать, вслед за Плавинской, что «их сравнение позволяет проследить эволюцию политической лексики, отражающую, в свою очередь, эволюцию политического дискурса в России»<sup>37</sup>: так, если Крамаренков переводит слова «despotisme», «législateur» и «liberté politique» как «самовластие», «законодавец» и «политическая вольность» соответственно, то Языков использует более современные эквиваленты: «деспотизм», «законодатель» и «политическая свобода». При этом слова «anarchie» и «tribunal» и Языков, и Карнеев продолжают переводить как «безначалие» и «судилище».

В 1810 г. в Петербурге выходит (с подзаголовком «роман») перевод «восточной повести» Монтескье «Арзас и Исмения» («Arsace et Isménie, histoire orientale», 1787), выполненный Егором Гавриловичем Чилиевым (1790–1838) (ранее выходила в переводе Николая Страхова в Москве в 1787 г.).

### *Вольтер*

Основной корпус сочинений Вольтера был переведен в 1760–1780-х гг. XVIII в., причем, как отмечает Ю. Д. Левин,

в этом потоке переводной вольтерианы значительное место занимали его философские повести, создававшиеся им в основном со второй половины 1740-х гг. и явившиеся своеобразным итогом его творческой деятельности; видимо, не случайно именно эти повести оказались наиболее долговечной частью его наследия. Искусное построение, включающее философские идеи и рассуждения в авантюрный занимательный сюжет, широкий географический размах с привлечением экзотических материалов, переплетение элементов фантастики и реализма, легкая ирония и саркастическое обличение пороков и уродств общественного строя — все это делало повести Вольтера занимательным и одновременно познавательным и просветительным чтением<sup>38</sup>.

Последнее десятилетие XVIII в., наоборот, отмечено упадком переводческого интереса к наследию французского философа; П. Р. Заборов назвал его даже «одной из самых мрачных эпох в истории русского Вольтера»<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Там же. С. 33.

<sup>37</sup> Там же. С. 47.

<sup>38</sup> История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. СПб., 1995. Т. 1. С. 164.

<sup>39</sup> Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер. XVIII — первая четверть XIX века. Л., 1978. С. 79. Далее мы используем разыскания автора этого фундаментального труда.

Либеральное начало царствования Александра I создало предпосылки для возрождения интереса к Вольтеру, интересу, который принял форму не новых переводов (хотя таковые и имелись), а массового переиздания старых. Так, известный вольтерьянец Иван Герасимович Рахманинов (1753–1807) предпринял в 1802–1805 гг. переиздание собрания сочинений Вольтера, работа над которым велась еще с 1780-х гг. В 1785–1789 гг. Рахманинов опубликовал в Петербурге «Собрание сочинений г. Волтера, служащее продолжением прежде изданного перевода под названием Аллегорических, философических и критических его же сочинений» (Ч. 1–3), а в 1791 г. издал в своем имении в Казинке (Козловский уезд Тамбовской губернии) три тома переводов из Вольтера, причем не только собственных, но и других переводчиков, среди которых надо отметить Николая Евстафьевича Левицкого (Леветского) (1758–1830). Это издание вышло под названием «Полное собрание всех донныне переведенных на российской язык и в печать изданных сочинений г. Волтера. Второе издание. С поправлением против прежних и с присовокуплением жизни сего знаменитого писателя и многих вновь переведенных его сочинений, кои никогда еще изданы не были».

В 1802 г. в Москве вышло новое издание (без указания переводчика), дополненное спустя три года еще двумя томами, включавшими в себя как старые переводы (иногда подновленные), так и новые. Например, пятый том был составлен из произведений, переводы которых печатались ранее в «Аллегорических, философических и критических сочинениях» Вольтера, и туда же вошел и перевод повести «Простодушный» («L'ingénu, histoire véritable», 1767), выполненный Левицким еще в 1789 г. под названием «Гурон, или Простодушный, справедливая повесть». Как указывает П. Р. Заборов<sup>40</sup>, этот перевод вышел в сильно переработанном виде, причем также и в сравнении с отдельным изданием 1802 г.<sup>41</sup> Из новых переводов в пятитомник были включены «Кривой носильщик» («Le Crocheteur borgne», 1774), «Кози-Санкта» (Cosi-Sancta, 1746), «Задиг, или Судьба» (Zadig ou la Destinée, histoire orientale, 1747) и «История Дженни, или атеист и мудрец» (Histoire de Jenni, ou l'athée et le sage, 1775).

В 1805 г. в Москве появилось еще одно собрание прозы Вольтера — «Романы и повести» в 5 частях. Это издание строилось на тех же принципах, что и «Полное собрание...». В частности, в него вошел и вышеупомянутый перевод «Простодушного», а также перевод «Задига», сделанный И. Л. Голенищевым-Кутузовым (1765), осуществленный Ф. А. Полуниным перевод «Принцессы Вавилонской» («La Princesse de Babylone», 1768) и перевод «Человека с сорока экю» («L'Homme aux quarante écus», 1768; обычно на русском «Человек в 40 талеров»), связь которого «с исходным текстом, впрочем, столь трудно уловима, что его вообще можно отнести к разряду новых [переводов], составляющих в этом издании часть третьей и всю пятую книгу (шестнадцать названий)»<sup>42</sup>.

Трудами Левицкого был также выпущен сборник переводов философических сочинений Вольтера, вышедший в Москве в 1812 г. в трех томах под названием «Дух, или Избранные философические мысли г. Волтера о важнейших предметах, касающихся вообще до религии, богослужения, нравственности, законодательства, политики, истории, любомудрия, словесности; о законах, нравах, обычаях; науках и художествах у различных

<sup>40</sup> Там же. С. 122.

<sup>41</sup> *Вольтер. Гурон, или Простодушный, истинная повесть* / [Пер. Н. Е. Левицкий]. СПб., 1802 (3-е изд. М., 1805).

<sup>42</sup> *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер. С. 122.

народов, обитающих на земном шаре, выбранные из всех его сочинений некоторым любителем всеобщего просвещения». Сохранился лишь один экземпляр сборника (РНБ), остальные сгорели в московском пожаре.

За два года до него в Смоленске в типографии купца И. Я. Сытина был издан сборник со схожим названием «Дух, или Избранные сочинения г. Волтера». Однако он состоял не из философских, а из прозаических произведений энциклопедиста. Среди них была и повесть «Белый вол» («Le Taureau blanc», 1774), первый русский перевод которой вышел в 1802 г. в Петербурге под заглавием «Белый бык, истинная повесть» (2-е изд. 1809). По мнению П. Р. Заборова, авторство перевода, приписываемого Семену Емельяновичу Родзянко (Родзянка) (1782–1808?), не столь очевидно: поклонник Юнга и современного мистицизма, Родзянко вряд ли бы взялся за перевод антибиблейского памфлета, каковым исследователь считает «Белого быка».

Отметим, однако, что, несмотря на присущий Вольтеру саркастический взгляд на библейское предание, эта «философская сказка» (*conte philosophique*), инспирированная «Тысячью и одной ночью», не сводится к прямолинейной критике Ветхого завета. Как отмечает П. Р. Заборов, переводчик благоразумно заменил всех библейских действующих лиц повести на выдуманных персонажей с экзотическими именами (Мердаманзар, Фаметрапассар и т. п.). Важно, однако, что он оставил Аэндорскую (Эндорскую) волшебницу, рассказ о которой содержится в Первой книге Царств. К фигуре колдуньи из Аэндора (Эйн-Дор), вызвавшей по просьбе царя Саула накануне решающей битвы дух пророка Самуила для предсказания судьбы, часто обращаются в иудейском и христианском богословии (например, Тертуллиан и Ориген), поскольку она позволяет вписать важнейший вопрос о посмертном существовании в конкретный библейский контекст, историчность которого не подвергается теологами сомнению. Нередко возникающая в произведениях искусства эпохи барокко (см., например, картину Сальватора Розы «Явление тени пророка Самуила царю Саулу (Саул у Аэндорской волшебницы)», 1668) и Просвещения<sup>43</sup>, фигура Аэндорской волшебницы становится очень популярной у мистиков (см., например, рисунок Уильяма Блейка «Аэндорская ведьма вызывает дух Самуила», 1783) и романтиков (она возникает у Байрона и Ламартина, а еще раньше в романе Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера»; см. также картину Вашингтона Олстона «Саул и Аэндорская ведьма», 1820). Если переводчиком «Белого быка» был все-таки Родзянко, можно предположить, что в вольтеровской повести его привлек именно этот входящий в моду на рубеже веков сюжет.

Первое десятилетие нового века оказалось богатым на переводы исторических трудов Вольтера, ранее не пропускавшихся цензурой. Так, в Москве в 1803–1804 гг. вышли в свет четыре тома «Истории Карла XII, короля шведского» (переизданы в Орле в 1820 и 1821 гг.). Анонимный переводчик вынужден был по понятным причинам сделать весьма обширные купюры, касающиеся прежде всего тех фрагментов книги, где упоминались Петр I (названный Вольтером «дикарем», несмотря на признание его реформаторских заслуг) и Екатерина I (пассаж о сомнительном происхождении которой переводчик вынужден был сгладить). Особую остроту в данной связи приобретала история казни царевича Алексея, отсутствующая в русском переводе.

<sup>43</sup> Вольтер упоминает ее в «Трактате о веротерпимости» («Traité sur la tolérance», 1763).

Эту же стратегию умолчания взял на вооружение Семен Алексеевич Смирнов (ок. 1778 — 1847) (позднее ставший профессором Московского университета), переведший «Историю Российской империи в царствование Петра Великого» (Ч. 1–2). Посв. Александру I. [М.], 1809)<sup>44</sup>. Глава о суде над царевичем Алексеем подверглась наибольшему сокращению.

Александр Воейков выпустил в 1809 г. в Москве свой перевод двух исторических трудов Вольтера, посвященных Людовику XIV и Людовику XV. Перевод вышел под заглавием «История царствования Лудовика XIV и Лудовика XV, королей французских, с присовокуплением словаря всех знаменитых французских мужей: министров, полководцев, писателей и художников, прославивших царствование сих государей». Назвав этот перевод «переводом-расправой»<sup>45</sup>, П. Заборов отмечает, что Воейков избрал новый метод полемики с сомнительными, на взгляд русского читателя, утверждениями Вольтера: не вторгаясь в оригинал, Воейков снабжает его примечаниями, в которых исправляет и комментирует Вольтера там, где речь заходит о русских реалиях. Не может он сдержаться и там, где, обладая знанием о последствиях Французской революции, еще неизвестных Вольтеру, он ставит в упрек философии Просвещения подготовку этой «ужасной катастрофы».

Отдельное место в истории русских переводов Вольтера занимают издания его переписки с Екатериной II (1729–1796), И. И. Шуваловым (1727–1797), прусским королем Фридрихом II (1712–1786), а также с ученым-энциклопедистом Жаном Лероном д'Аламбером (Jean Le Rond d'Alembert, 1717–1783). Переписка с последним, переведенная Александром Ивановичем Подлисецким, выходила в Москве в 1805 г.<sup>46</sup>, а затем была переиздана в Орле в 1820 г.

Что касается обширной корреспонденции Вольтера с русской императрицей, то ей были посвящены многочисленные издания: так, Михаил Иванович Антоновский (1759–1816) выпустил в Петербурге «Переписку российской императрицы Екатерины Вторья с г. Волтером, с 1763 по 1778 год» (Ч. 1–2. СПб., 1802); в том же году трудами Ивана Ивановича Мартынова (1771–1833) вышли (без указания переводчика) два ее издания<sup>47</sup>.

В следующем году были изданы в Москве переводы Ивана Андреевича Фабиана «Переписка российской императрицы Екатерины II и господина Вольтера, продолжавшаяся с 1763 по 1778 год» и Александра Подлисецкого «Переписка Екатерины Великия с господином Волтером» (с приложением «Писем от разных государей к господину Волтеру»). Переписка Вольтера с И. Шуваловым была включена переводчиком Н. Левицким в издание «Историческая записка о достопамятных и важнейших происшествиях, касающихся до жизни г. Волтера, писанные им самим: С присовокуплением писем его к некоторым знаменитым российским вельможам» (Ч. 1–2. М., 1807–1808). При переиздании

<sup>44</sup> См. также: *Вольтер*. История царствования императора Петра Великого. М., 1810.

<sup>45</sup> *Заборов П. П.* Русская литература и Вольтер. С. 115.

<sup>46</sup> Переписка г. Волтера с г. Даламбертом, с 1746 до 1763 / Пер. Александр Подлисецкий. Цenz.: Моск. ун-та цenz. ком. Ч. 1. М. 1805.

<sup>47</sup> Философическая и политическая переписка императрицы Екатерины II с г. Вольтером: С 1763 по 1778 год (Ч. 1–2. СПб., 1802); Философическая и политическая переписка императрицы Екатерины Вторья с г. Волтером, продолжавшая с 1763 по 1778 год, с присовокуплением: 1) послания г. Волтера к императрице в стихах; 2) Храма дружб его же; 3) полной росписи всех сочинений г. Волтера в 70-ти частях на французском языке, изданных, с означением, когда главные из оных выданы в свет, и какие из них переведены и напечатаны на российском языке (Ч. 1–2. М., 1802).



в 1808 г. вторая часть была озаглавлена «Письма г. Вольтера к графу Шувалову и некоторым другим российским вельможам. 1757–1773».

Два издания, в Москве в 1807 г. и в Петербурге в 1816 г., выдержала и переведенная Иваном Ивановичем Ястребцовым (1776–1839) переписка Вольтера с Фридрихом Великим. Ястребцов перевел 204 из 438 писем, причем

за пределами русского перевода осталось и большинство стихотворных фрагментов, принадлежавших перу Вольтера, а также и Фридриха <...>. Когда же опустить письмо было нежелательно, Ястребцов или переводил его поэтическую часть на редкость корявым стихом, или, движимый угрызениями совести, передавал прозой<sup>48</sup>.

Отметим также следующие издания, вышедшие в Москве в 1810 г.: «Путешествие сына Кандидова в Эльдorado. Сочинение, найденное между бумагами г. Вольтера, служащее продолжением к его Кандиду» (2 ч.) и «Анекдоты г. Вольтера» (Ч. 1–2).

Несмотря на то, что Вольтер оставался в первое десятилетие XIX в. влиятельным писателем и мыслителем, симпатии читателей и критиков начинали уже в это время склоняться не в сторону фернейского насмешника с его «замысловатыми сказками», а в сторону более современных авторов, таких, как Мармонтель, ученик Вольтера, сумевший соединить морализаторский посыл последнего с чувствительностью новой эпохи, предпочитающей «легкую кисть», оттеняющую «картины жизни и общежития», как пишет анонимный критик в статье «Взгляд на повести, или сказки»<sup>49</sup>. Еще одно имя, которое возникает в рецензии как альтернатива Вольтеру, — это мадам де Жанлис, оказавшая существенное влияние на выработку нового канона. К ней нужно прибавить и тех, кто станет властителями дум уже нового поколения, в чьей библиотеке «барон д'Ольбах, Вольтер, Гельвеций» уступят, как это фиксируется в черновых редакциях «Евгения Онегина», свое место Мэтьюрину, Шатобриану, мадам де Сталь, Байрону и Констану. Отсутствие значимых переводов из Вольтера во второе и третье десятилетия XIX в. — лучшее тому подтверждение<sup>50</sup>.

### Руссо

Самый популярный роман XVIII в. — «Юлия, или Новая Элоиза» («*Julie ou la Nouvelle Héloïse*», 1761) Жана-Жака Руссо — несколько раз переводился в России (в 1769 г. Павлом Потемкиным и в 1792–1793 гг. П. С. Андреевым), однако надо было дождаться перевода Александра Александровича Палицына (1741–1816), вышедшего в Петербурге в 1803–1804 гг. («Новая Элоиза, или Письма двух любовников, жителей одного небольшого города у подошвы Альпийских гор, собранные и изданные Ж. Ж. Руссо», ч. 1–6), чтобы русский читатель наконец-то увидел полный текст этого произведения. Вторым изданием дополненный перевод выходил в 1820–1821 гг. (Ч. 1–10).

Как отмечает Н. Д. Кочеткова, «характерный для сентименталистов интерес к жанру прозаического этюда, незаконченного наброска позволял вычленивать отрывки

<sup>48</sup> Заборов П. П. Русская литература и Вольтер. С. 106–107.

<sup>49</sup> Б. а. Взгляд на повести, или сказки // Патриот. 1804. Т. 2. Кн. 2. С. 205–214.

<sup>50</sup> П. П. Заборов указывает, тем не менее, что «репутация Вольтера продолжала быть исключительно высокой. Конечно, прежнего места в сознании русских людей он уже не занимал: ему пришлось потесниться и ради “славного” Руссо, и ради “человеколюбивого” Юнга, и ради Виланда, и ради Шиллера, и ради Гёте. Однако вытеснить его совершенно все же никто из них не смог, как, впрочем, не было суждено это сделать позднее ни Байрону, ни Вальтеру Скотту, ни Шекспиру» (Заборов П. П. Вольтер и русская литература. С. 169).

из произведения как некое самостоятельное целое»<sup>51</sup>. Так, граф Павел Сергеевич Потемкин (1743–1796) перевел в 1769 г. только первую часть романа, а П. С. Андреев в 1792–1793 гг. — первые две части. Несмотря на усилия А. А. Палицына, направленные на то, чтобы перевести роман Руссо более современным языком, главным достоинством его перевода был все-таки сам факт донесения до русского читателя полного текста произведения. По словам Н. Д. Кочетковой,

стиль Палицына тоже еще достаточно архаичен и тяжеловесен. В сущности, тот «язык чувства», который был одним из открытий Руссо-романиста, его первые русские переводчики еще не могли передать. Этот язык выработывался в переводах других сочинений других авторов, менее значительных, чем Руссо, но привлечших внимание более талантливых переводчиков.<sup>52</sup>

Педагогический роман Руссо «Эмиль, или О воспитании» («*Émile ou De l'éducation*», 1762) постигла, в сущности, сходная судьба<sup>53</sup>. В 1779 г. Н. И. Новиков издал в Москве книгу под названием «Емиль и София, или Хорошо воспитанные любовники», переводчиком которой выступил Пётр Иванович Страхов (1757–1813). В будущем ректор Московского университета, Страхов перевел только пятую книгу романа, стремясь «по возможности выделить сюжетную линию за счет изъятия педагогических текстов общего характера»<sup>54</sup>. Переработанный Иваном Ивановичем Виноградовым (умер в 1800 или 1801), этот перевод вышел на рубеже XVIII и XIX вв. в Петербурге под заглавием «Емили и София, или Благовоспитанные любовники». В качестве второй части был напечатан (под названием «Уединенники») перевод незаконченной повести «Эмиль и София, или Одинокие» («*Émile et Sophie, ou les Solitaires*», 1781), бывшей продолжением «Эмиля».

В 1807 г. в Москве появился выполненный Елизаветой Дельсаль перевод четырех (из пяти) частей романа под названием «Эмиль, или О воспитании». В четвертую часть романа Руссо включил знаменитое «Исповедание веры савойского викария» («*La Profession de foi du vicaire savoyard*», 1762), которое с тех пор часто публиковалось отдельно. В 1770 г. без указания переводчика и места и года издания вышел первый перевод этого запрещенного в России сочинения под названием «Размышление о величестве божии, о его промысле и о человеке» (по предположению Кочетковой, в роли переводчика выступил сотрудник Академии наук Семен Сергеевич Башилов (1740–1770)). Юный Федор Николаевич Глинка (1786–1880) выпускает свой перевод в Петербурге в 1801 г., озаглавив его «Бытие бога и бессмертие души. Из “Эмиля” Г. Руссо». Дельсаль вновь переводит его, но уже как составную часть романа.

В отличие от «Эмиля», знаменитая «Исповедь» («*Les Confessions*», 1782–1789) Руссо так и осталась в эту эпоху непереведенной до конца (в 1797 г. Дмитрий Сергеевич Болтин (1757–1824) выпустил перевод шести книг из 12). Та же судьба постигла и оставшийся незаконченным автобиографическо-философский текст Руссо «Прогулки одинокого мечтателя» («*Les Rêveries du promeneur solitaire*», 1776–1778), две части которого

<sup>51</sup> История русской переводной художественной литературы. Т. 1. С. 263.

<sup>52</sup> Там же. С. 265. Среди таких авторов стоит назвать, например, Мармонтеля, которого активно переводил Карамзин (см. далее).

<sup>53</sup> См.: Лотман Ю. М. Руссо и русская литература XVIII в. // Эпоха Просвещения: Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1967. С. 208–281.

<sup>54</sup> История русской переводной художественной литературы. Т. 1. С. 174.

(из десяти) были переведены Иваном Мартыновым и изданы в Петербурге в 1802 г. под заглавием «Философические уединенные прогулки Жан Жака Руссо, или Последняя его исповедь, писанная им самим, с присовокуплением писем его к Мальзербу, в коих изображается истинный характер и подлинные причины поступков сего славного женевско-го философа» (2-е изд. М., 1822).

Из других сочинений философа в первой четверти XIX в. переводились поэма в прозе «Ефраимский левит» («Le Lévitte d'Éphraïm», 1762; пер. [П. А. Пельский]. М., 1802), а также социально-политические и научные трактаты: «Мысли Жан Жака Руссо о различных материях» (пер. [Петр Андреев]. Ч. 1–2. СПб., 1800–1801; 2-е изд. 1825), «Мысли» (пер. Михайла Прокопович. М., 1804; 2-е изд. 1825), «Дух, или Избранные мысли» (пер. Иван Мартынов. СПб., 1801; изд. 2-е. М., 1822), «Руссовы письма о ботанике с дополнением его ботанического словаря, с объяснением трех лучших метод Турнефорта, Линнея и Жюсье, и с ботаническими часами, изобретенными бессмертным Линнеем» (пер. Владимир Измайлов. М., 1810).

Отметим также любопытную книгу И. В. Лопухина «Отрывки сочинения одного старинного судьи и его же замечание на известную книгу Руссову “Du contrat social”» (М., 1809).

### *Лесаж*

Пушкин отмечает в 1836 г.: «...оригинальные романы, имевшие у нас наиболее успеха, принадлежат к роду нравоописательных и исторических. Лесаж и Вальтер Скотт служили им образцами, а не Бальзак и не Жюль Жанен»<sup>55</sup>. Первый перевод самого известного романа Алена Рене Лесажа «Приключения Жиль Блаза из Сантильяны» («L'Histoire de Gil Blas de Santillane», 1715–1735) был сделан Василием Егоровичем Тепловым и вышел в Петербурге в середине XVIII в. Переиздания появились в 1760–1761, 1768, 1807–1808 и 1812–1815 гг. Новый перевод был издан в 1819 г. в Петербурге трудами Павла Александровича Никольского (1794–1816), издателя «Пантеона русской поэзии», и его брата Аполлона Александровича (ум. не ранее 1852). Необходимость в новом переводе диктовалась прежде всего устаревшим слогом Теплова, в чем можно убедиться, сравнив начало авторского предисловия в его переводе и переводе братьев Никольских.

*Теплов:* «Понеже бывают такие люди, которые не могут читать пороков и смешных свойств, случающихся в сочинениях, не применяя оных разным персонам, то объявляю я сим злонаравным читателям, что они поступят несправедливо, когда приписывать будут кому находящиеся в сей книге описания»<sup>56</sup>.

*Никольские:* «Есть много таких людей, которые не могут читать, не применяя встречающихся в сочинениях порочных или глупых характеров к самим себе. Объявляю сим злобным читателям, что они очень грубо ошибутся, если станут относить к себе изображения, в книге моей находящиеся»<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Пушкин А. С. Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977–1979. 4-е изд. Т. 7. С. 277. Впервые: Современник. 1836. Кн. III.

<sup>56</sup> Похождения Жилблаза де Сантилланы, описанья г. Ле Сажем, а переведенныя Васильем Тепловым. Т. I. СПб., 1807–1808. (В предисловии нет пагинации).

<sup>57</sup> Жилблаз де Сантиллана: Сочинение Лесажа. Часть первая. СПб., 1819. Б. п.

Как справедливо отмечал рецензент журнала «Благонамеренный», слог последнего перевода

прост, правилен и приятен; старание соблюсти легкость и натуральность языка разговорного и повествовательного везде приметно, и в сем случае Переводчику надлежало бороться с великими затруднениями.

И далее рецензент характерным образом противопоставляет авантюрные и нраво-описательные романы Сервантеса, Лесажа и Сэмюэла Ричардсона романам ужасов Анны Радклиф, а также русским подражаниям того же Ричардсона и сентиментальным романам (с элементами романа тайн) Дюкре-Дюминилия<sup>58</sup>:

Если уж необходимо нужно читать Романы, то пусть читают Дон-Кишота, Жилблаза, Клариссу, а не Удольфские таинства, не Разбойников всех наций и времен, не Русскую Памелу, не Мальчика наигрывающего разные штучки колокольчиками!<sup>59</sup>

Роман Василия Нарезного (1780–1825) «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1814), считающийся первым русским бытовым романом, эксплицитно отсылает к Лесажу, чье произведение, наследующее во многом сочинениям Фенелона, но лишенное при этом дидактизма последнего, оказывается продуктивной моделью для «составления русского романа», который характерным образом развивается как плутовской (или разбойничий), достигая своих вершин в романах Фаддея Булгарина (1789–1859) «Иван Выжигин» (1829) и «Петр Иванович Выжигин» (1831), а также в «Дубровском» (1833; опубл. 1841) Пушкина и поэме Гоголя «Мертвые души» (1842).

Первый пикарескный роман Лесажа «Хромой бес» («Le Diable boiteux», 1707) был переведен впервые студентами академического университета Дмитрием Легким и Дмитрием Мокеевым в 1763 г. Этот перевод переиздавался под названием «Повесть о хромоногом бесе» в 1807 и 1817 гг. в Петербурге.

Также был переведен обработанный Лесажем роман Матео Алемана «Увеселительные приключения Гусмана д'Альфараша» (1599) (французская адаптация вышла в 1732 г. под заглавием «Histoire de Guzman d'Alfarache»). Первый русский перевод версии Лесажа, подписанный инициалами Д. Щ., появился в 1785 г. (ч. 1). В 1804 г. А. Ключарев выпустил свой перевод в Москве под названием «Гузман д'Алфараш. Истинная гишпанская повесть». В 1813 г. Ключарев еще раз опубликовал свой перевод (также в Москве), но уже под заглавием «Шалости забавнаго Гусмана, или Каков в колыбельку, таков и в могилку. Критическое сочинение Г. Ле-Сажа, автора Жилблаза де Сантиланы — беса пустынного — хромононого беса и проч. Истинное Гишпанское происшествие».

<sup>58</sup> Русский перевод этого романа («Le petit carillonneur», 1809) Дюкре-Дюминилия вышел в Москве в 1810 г. В первой трети XIX в. Дюкре-Дюминилия был одним из самых переводимых авторов. Пушкин довольно неоднозначно высказывается об этом французском писателе: «Глупость осуждения не столь заметна, как глупая хвала; глупец не видит никакого достоинства в Шекспире, и это приписано разборчивости его вкуса, странности и т. п. Тот же глупец восхищается романом Дюкре-Дюминилия или *Историей* г. Полевого, и на него смотрят с презрением, хотя в первом случае глупость его выразилась яснее для человека мыслящего» (*Пушкин А. С. Table-talk // Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 т. Т. 7. М., 1962. С. 207*). Роман «Алексис, или Домик в лесу» (Alexis, ou la Maisonnette dans les bois, 1788) упоминается в «Отцах и детях» Тургенева.

<sup>59</sup> Благонамеренный. 1819. №7. С. 276–277.

**«На опушке романтизма»:  
переводы французских любовных и авантюрных романов**

*Любовные романы Аделаиды де Суза и Изабель де Монтолье*

В черновых набросках к роману «Война и мир» Л. Н. Толстой несколько раз упоминает имя популярной в начале XIX в. романистки маркизы Аделаиды де Суза (Adélaïde de Souza, 1761–1836). Пьер Безухов в разговоре с князем Андреем так характеризует Элен Курагину: «Я никогда не видал, чтоб она взяла книгу. Я ей дал раз потихоньку от отца la Nouvelle Héloïse. Она говорит, скучно, Radcliffe скучно, Adèle de Sénange скучно»<sup>60</sup>. Название самого известного романа А. де Суза «Адель де Сенанж, или Письма лорда Сиденгама» («Adèle de Senange, ou Lettres de Lord Sydenham», 1794) ставится Пьером в один ряд с романом Руссо и неназванными текстами Анны Радклиф (Ann Radcliffe, 1764–1823), что говорит не только о неразвитости литературного вкуса молодого Пьера<sup>61</sup>, но и о действительной популярности этого первого романа французской писательницы, собрание сочинений которой спустя полвека счел возможным предварить своим предисловием влиятельный критик Шарль-Огюстен де Сент-Бёв (Charles Augustin de Sainte-Beuve, 1804–1869).

Русский перевод романа выходит без указания имени переводчика<sup>62</sup> в 1803 г. в Москве. Написанный в имеющем давнюю историю жанре романа в письмах, текст де Суза претендует, однако, на нечто большее, чем банальный любовно-авантюрный роман, и содержит в себе элементы автобиографии самой писательницы, первый муж которой, граф де Флао (de Flahault), был казнен во времена революционного террора, а она сама была вынуждена уехать в Лондон. Серьезность темы акцентируется и эпиграфом, взятым из «Как вам это понравится» Шекспира (одним из персонажей комедии является старый герцог, живущий в изгнании) и сохраненным в оригинальной версии переводчиком:

If thou rememberest not the slightest Folly  
That ever love did make thee run into.  
Thou hast not Loved.

Коль ты не помнишь сумасбродств нелепых,  
В которые любовь тебя ввергала, —  
Ты не любил.  
(пер. Т. Щепкиной-Куперник)

Важность для де Суза личного начала демонстрирует и другой ее роман «Евгений Ротелен» («Eugène de Rothelin», 1808), выпущенный в анонимном переводе<sup>63</sup> в Петербурге в 1808 г. На титульном листе значится, без указания имени автора (который скрывается под титулом графини С\*\*\*), что роман написал «сочинительницей» «Адели де Сенанж». Любовный сюжет, легший в основу романа, сам по себе довольно банален и,

<sup>60</sup> Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1928–1958. Т. 13. Война и мир: Черновые редакции и варианты (Ч. 1). С. 230.

<sup>61</sup> «Прочел он в это время и все романы m-me Suza и Redcliffe и “Esprit des lois” Montesquieu и скучные волюмы “Correspondance” Rousseau, которые он не читал до сих пор, и всё ему казалось одинаково хорошо» (Там же. С. 590).

<sup>62</sup> По-видимому, им был Петр Афанасьевич Пельский (1763 или 1765–1803).

<sup>63</sup> Скорее всего, роман перевел Григорий Максимович Яценков (1778–1852).

в сущности, следует известной модели: молодые влюбленные преодолевают сопротивление родителей (в данном случае отца героя) и соединяют свои судьбы. Здесь обращает на себя внимание лишь то, что нарратором у А. де Суза становится двадцатилетний юноша, рассказывающий свою историю от первого лица.

Спустя 10 лет, в 1818 г., выходит перевод еще одного эпистолярного романа писательницы — «Эмилия и Альфонс, или Опасность предаваться первым впечатлениям» («*Émilie et Alphonse ou le Danger de se livrer à ses premières impressions*», 1799). На титульном листе снова упоминается роман «Адель де Сенанж». Этот запоздавший на 20 лет перевод романа, в основе которого лежит переписка «старорежимной» графини де Фуа с ее дочерью маркизой д'Астей (первое письмо датировано 1785 г.), кажется довольно анахроническим в романтическую эпоху, в которую, однако, жанр романа в письмах получает новую жизнь. Достаточно вспомнить в данной связи неоконченный «Роман в письмах» (1829) Пушкина.

Другой популярной писательницей этого времени была Изабель Полье де Боттен, баронесса Монтолье (*Isabelle de Montolieu*, 1751–1832). Ее первый роман «Каролина Лихтфильд, или Мемуары, извлеченные из бумаг одной прусской семьи» («*Caroline de Lichtfield, ou Mémoires extraits des papiers d'une famille prussienne*», 1786) был выпущен в свет без имени автора и с указанием на то, что он опубликован «переводчиком Вертера», т. е. швейцарским литератором Жаком-Жоржем Деверденом (*Jacques-Georges Deuverdun*, 1734–1789). Это же указание стоит и на титульном листе русского перевода, выполненного Максимом Яценко. Первый перевод, вышедший в 1800 г., переиздавался в 1816 и 1821 гг.

Отметим, что несколько переводов на французский, сделанных Монтолье<sup>64</sup>, были, в свою очередь, переведены на русский без указания настоящих авторов. Такова ситуация с романами «Лудовик, или Сын человека с гением» («*Ludovico, le fils d'un homme de génie*», 1817<sup>65</sup>, пер. кн. П. И. Шаликов, М., 1820); «Сент-Клер — островитянин, или Изгнанники на острове Барра» («*Saint-Clair des Isles, ou Les exilés à l'Isle de Barra*», 1808<sup>66</sup>, пер. [Г. Н.] Трескин. М., 1817–1818), «Двадцать один год, или Узник Шарфштейнского замка» («*Vingt-un ans, ou un Prisonnier de Scharffenstein*»<sup>67</sup>, пер. Н. Белоголовый. М., 1824).

Для историка русской литературы небезынтересным представляется тот факт, что сюжет пушкинской «Барышни-крестьянки» может быть сопоставлен с сюжетом повести Монтолье «Урок любви»<sup>68</sup>. Впрочем, по мнению В. Э. Вацура, «доказать это предположение столь же трудно, как и опровергнуть», так как «повесть Монтолье являлась

<sup>64</sup> В полном согласии с духом эпохи Монтолье не только занималась переложением чужих текстов, но и, не раздумывая, дописывала и переписывала их. Так, вторая, третья и четвертая части ее романа «Хижина на высотах Альпийских» («*Le Chalet des Hautes-Alpes*», 1814, пер. Н. Победин. Ч. 1–5. М., 1817) является переработкой произведений Каролины Пихлер (*Caroline Pichler*, 1769–1843), а пятая часть — анонимного немецкого автора.

<sup>65</sup> На самом деле речь идет о романе Барбары Хофланд (*Barbara Hofland*, 1770–1844) «*The Sonofa Genius*» (1812).

<sup>66</sup> Здесь использован роман Элизабет Хелм (*Elizabeth Helme*, 1737–1814) «*St Clair of the Isles*» (1803).

<sup>67</sup> В основе этого перевода повесть Каролины де Ламот Фуке (*Caroline Philippine de la Motte Fouqué*, 1774–1831) «*Der Scharffenstein*» (1817).

<sup>68</sup> См.: *Сперанский М.* «Барышня-крестьянка» Пушкина и «Урок любви» г-жи Монтолье. Харьков, 1910. Перевод этой повести, сделанный Н. А. Полевым, печатался в: *Вестник Европы*. 1820. Ч. 111. № 9. С. 3–34; № 10. С. 81–114; № 11. С. 165–191.

своеобразным резервуаром сюжетных мотивов, очень слабо индивидуализированных и принадлежавших сентиментальной повести, авантюрной новелле и даже комедии»<sup>69</sup>.

Интересно, что в этом «резервуаре» видоизменяются и мотивы, связанные с готическими топосами; так, повесть Монтолье «Четыре башенки замка Вюфлан» («Les quatre tourelles du château de Vuflans»); входит в сборник «Швейцарские замки: старые истории и хроники» («Les châteaux suisses: anciennes anecdotes et chroniques», 1816)), переведенная Владимиром Васильевичем Измайловым (1773–1830) под заглавием «Четыре башенные терема» (Российский музей. 1815. №3. С. 304–345), хоть и «воспроизводит типичную схему готического (и немецкого рыцарского) романа с тираном-мужем, заточающим жену и младенцев-дочерей в угловые башни замка», лишается сверхъестественного ореола и «разрешается идиллическим концом»<sup>70</sup>.

### *Авантюрно-познавательные романы Аделаиды де Бреси и Софи Коттен*

Характерно, что избыточные мелодраматические эффекты, свойственные приключенческому роману в целом и его женскому «изводу» в особенности, начинают компенсироваться ближе к началу 1810-х гг. обращением к более серьезным материям (географические описания, наблюдения нравов, элементы политической рефлексии и т. п.), которые вплетаются в насыщенный стилистическими и фабульными клише нарратив, обретающий, таким образом, черты, свойственные жанру романа на более зрелой стадии его развития.

Вряд ли случайно, что это происходит в последнем романе популярной писательницы Мари-Софи Коттен «Елизавета, или Сибирские изгнанники» («Elisabeth, ou Les exilés de Sibérie», 1806), который она посвятила сибирской теме, довольно востребованной во французской литературе той поры. Русский перевод под заглавием «Елисавета Л\*\*\*, или Нещастия семейства, сосланного в Сибирь и потом возвращенного. Истинное происшествие» вышел в 1807 г. в Университетской типографии в Москве. Необыкновенный сюжет, несомненно, сказался на популярности романа в России (переиздавался в 1808, 1810, 1816 и 1824 гг.), тем более что тот апеллировал к реальной истории, имевшей место незадолго до его написания.

Выход русского издания «Елизаветы» пришелся на год смерти писательницы; к этому времени в русском переводе Платона Волкова вышли ее поэма «Взятие Иерихона, или Спасенная грешница» («La prise de Jéricho, ou La pécheresse convertie», СПб., 1805) и, в переводе Дмитрия Николаевича Бантыша-Каменского (1788–1850) с посвящением А. Н. Бантыш-Каменской, роман «Матильда, или Записки, взятые из истории крестовых походов» («Mathilde ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades», 1805; М., 1806. Ч. 1–2; 1807. Ч. 3–6).

Пик популярности писательницы в России приходится, таким образом, уже на время после ее смерти, когда переводятся ее романы «Амелия Мансфильд» («Amélie Mansfield», 1802; первый перевод вышел в Москве в 1810 г.) и «Мальвина» («Malvina», 1800; первый перевод<sup>71</sup> был осуществлен «иждвением А. Телепнева» в Москве в 1816–

<sup>69</sup> Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 271.

<sup>70</sup> Там же. С. 270–271.

<sup>71</sup> Жуковский перевел романс «С тех пор, как ты пленен другою...» (Depuis qu'un autre a su te plaire...) из этого романа: Вестник Европы. 1808. Ч. 39. № 10. С. 101–102.

1818 гг.). Особой известностью пользовались «Мальвина» и «Матильда», упомянутые Пушкиным в романе «Евгений Онегин»: Татьяна приписывает Онегину черты благородного турка Малек-Аделя, героя «Матильды», а у «кочующего купца» она покупает «в нагрузку» к «Мартыну Задеке» «разрозненную» «Мальвину». Впрочем, Пушкин невысоко оценивал качество текстов мадам Коттен, отмечая их «жеманную напыщенность», «чопорность и торжественность»<sup>72</sup>.

Коттен взяла за основу подлинную историю молодой девушки Прасковьи Луполовой (или Лупаловой, 1784–1809), преодолевшей в 1803–1804 гг. тысячи верст, чтобы добраться из сибирского Ишима до Петербурга и вымолить у царя прощение своему сосланному отцу<sup>73</sup>. Эта из ряда вон выходящая история не оставила равнодушными даже пребывающих в России иностранцев<sup>74</sup>.

Однако с деталями писательница обошлась достаточно вольно: бедная дочь разжалованного прапорщика превратилась под ее пером в особу благородную, одаренную многими талантами и, естественно, чрезвычайно привлекательную внешне. В романе Елизавета, добившись возвращения отца, выходит замуж, в то время как реальная Прасковья, изможденная перенесенными испытаниями, умерла от чахотки в Десятинном монастыре Великого Новгорода<sup>75</sup>. Со временем ее могила стала местом паломничества.

Давид-Поль Биансиарди отмечает в своей диссертации, посвященной Коттен, что в начале XIX в.

роман, главной задачей которого была защита общественных ценностей, становится также прекрасным дидактическим инструментом, способным переносить читателя — жадного до информации и зачастую располагающего в эту эпоху только письменными источниками, с помощью которых он и познавал мир, — через времена и пространства. С этой целью роман осваивает новые формальные, нарративные приемы, позволяющие транслировать «знание» внутри самого повествования.<sup>76</sup>

Одним из таких приемов является, по мнению исследователя, подробное описание географического положения, климата, флоры и фауны Сибири и европейской части России, а также нравов и обычаев их обитателей, что сближает «Елизавету» с повестью Шатобриана «Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне» («Atala, ou Les Amours de deux sauvages dans le désert», 1801). То, какое важное значение писательница придавала этим описаниям, подчеркивается инципитом романа, сразу вводящим читателя в необходимый для понимания интриги сибирский контекст. Информацию Коттен черпала, среди прочего, в «Путешествии по разным провинциям Российского государства» («Reise

<sup>72</sup> См.: *Рак В. Д.* Коттен М.-С. // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XVIII/XIX: Пушкин и мировая литература: Материалы к «Пушкинской энциклопедии» / Ред. В. Д. Рак. СПб., 2004. С. 175.

<sup>73</sup> История П. Луполовой оказалась популярной в XIX в. и легла в основу таких текстов, как повесть Ксавье де Местра (Xavier de Maistre, 1763–1852) «Юная сибирячка» («La Jeune Sibérienne», 1825), переводившаяся на русский под названиями «Молодая сибирячка» (1840) и «Параша Лупалова» (1845), а также анонимного текста «Параша-Сибирячка. Роман в 4-х ч. из времен Екатерины Великой» и других многочисленных анонимных литературных адаптаций популярного сюжета. В Александринском театре в 1840 г. была поставлена пьеса Н. А. Полевого (1796–1846) «Параша Сибирячка».

<sup>74</sup> См., например: Письмо англичанина из Петербурга от 6 янв. 1807: Из фр. журн. // *Аглая*. 1808. Ч. 2. Апрель. С. 69–74.

<sup>75</sup> См.: *Савченко Т. П.* Прасковья Луполова: реальность и художественный вымысел // Коркина слобода: Историко-краеведческий альманах. Ишим, 1999. Вып. 1.

<sup>76</sup> *Bianciardi D.-P.* Sophie Cottin, une romancière oubliée à l'orée du Romantisme, une vie, une œuvre, contribution à l'étude de la réception: Thèse de doctorat. Paris, 1996. P. 1117.



durch verschiedene Provinzen des Rußischen Reich sinden Jahren», 1768–1773, 1771–1776; фр. изд. 1788–1793) Петера Симона Палласа (Peter Simon Pallas, 1741–1811) и в «Историческом журнале» Жана-Батиста-Бартелеми де Лессепа (Jean-Baptiste Barthélemy de Lesseps, 1766–1834) («Journal historique du voyage de M. De Lesseps, consul de France, employé dans l'expédition de M. Le comte de la Pérouse en qualité d'interprète du roi; depuis l'instant où il a quitté les frégates Françaises au port Saint-Pierre et Saint-Paul du Kamtschatka jusqu'à son arrivée en France le 17 octobre 1788, 1790») <sup>77</sup>. Важную роль играет и то, что сюжет романа базируется на конкретной истории, получившей отражение во французских газетах 1805 г. <sup>78</sup>

В целом Сибирь интересна писательнице не как пространство несвободы, а как locus, позволяющий лучше отразить душевные качества героини. Можно сказать, что Коттен, литературную позицию которой Д.-П. Биансиарди назвал «опушкой романтизма», интерпретирует Сибирь в духе романтического эскапизма от соблазнов цивилизации: это скорее место уединения и медитации, где формируется прекрасная душа Елизаветы, нежели царство произвола и несвободы. В данном смысле роман Коттен некоторым образом предвещает появление неожиданного мотива знойной и населенной Сибири у Шарля Бодлера (Charles Pierre Baudelaire, 1821–1867) <sup>79</sup>, который, конечно, исключает всякую сентиментальность и делает акцент на эротизме (возлюбленная — это «взрыв зноя» в «черной Сибири» поэта), но при этом, как и у Коттен, «сдвигает» Сибирь из области внешнего и inferнального (морозы, безлюдность, каторга) в область внутреннего, и если и не позитивного, то хотя бы амбивалентного.

Любопытно, что эта история нарративизируется по типу волшебной сказки: как отмечает Д.-П. Биансиарди (ссылаясь на работы В. Я. Проппа), актантная структура произведения обуславливает его «внутреннюю идеологию». В самом деле, героиня — принцесса (ее отец мог унаследовать польский трон). Исходную ситуацию можно определить как утрату, как лишение чего-то, к тому же несправедливое: Станислав Потовски (Stanislas Potowski) <sup>80</sup> утратил не только свое социальное положение и состояние, но и свое имя, свою идентичность; Елизавета знает своего отца под именем Петр Спрингер (Pierre Springer). Героиня ставит себе ясную цель: речь идет о возвращении утраченного «объекта» (семейной чести). Чтобы добиться этой цели, она должна пройти через серию трудных испытаний, обретая тем самым «(магическую) силу»; используя эту «силу» в благоприятный момент (коронование императора Александра), она получает искомый «объект» <...> Свадьба со Смоловым (Smoloff) соответствует обычному топосу финала сказки: «они были счастливы и имели много детей». Действительно, ничто не мешало мадам Коттен придерживаться, по крайней мере в заключительной части повествования,

<sup>77</sup> См.: *Лессепс Ж.-Б.-Б.* Лессепсово путешествие по Камчатке и по южной стороне Сибири. Ч. 1–3 / Пер. А. Н. Радищев. М., 1801 (ч. 1, 2), 1802 (ч. 3).

<sup>78</sup> См.: О дидактической роли романа Коттен: *Al-Matary S.* Une Sibérie à l'usage des familles: la fonction édifiance de la figure de Prascovie Lopouloff en France (1806–1900) // *L'Invention de la Sibérie par les voyageurs et écrivains français (XVIIIe — XIXe siècles)* / Dir. par Sarga Moussa et Alexandre Stroev. Paris, 2014. P. 179–187.

<sup>79</sup> В письме к Сент-Бёву, датированном 1861 г., и в стихотворении «Песнь после полудня», вошедшем в «Цветы зла». См. об этом: *Фокин С. Л.* Пассажи: Этюды о Бодлере. СПб., 2011. С. 48–59.

<sup>80</sup> Шарлотта Краус указывает, что прототипом героя мог быть граф Станислав Потоцкий (Stanisław Szczęśny Feliks Potocki, 1751–1805), изображенный Жаком-Луи Давидом (Jacques-Louis David, 1748–1825) на портрете 1781 г. См.: *Krauss Ch.* La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle. D'une image de l'autre à un univers imaginaire. Amsterdam; New York, 2007. P. 132.

истинной истории Прасковьи, постригшейся в монахини. Однако сама нарративная организация текста заставляет мадам Коттен закончить “Елизавету” сценой свадьбы, что и позволяет в конце концов сказать: это — Сказка»<sup>81</sup>.

\* \* \*

Новаторство Коттен (конечно же, относительное) особенно заметно при сравнении ее романа с другим французским сочинением, посвященным сибирской теме, а именно романом Аделаиды-Изабель-Жанны Рошель де Бреси (Adélaïde-Isabelle-Jeanne Rochelle de Brécy, 1772–1840) «Русский курьер, или Мемуары Корнели де Жюсталь» («Le courrier russe, ou Mémoires de Cornélie de Justal», 1806), перевод которого был напечатан в московской типографии Дубровина и Мерзляк в 1808 г. под названием «Русской курьер, или К.\*\* Ю.\*\*». Трогательные и достопамятные приключения, случившиеся в Париже, Санкт-Петербурге, Сибири и Лондоне в 1790 годах».

Анонимный переводчик зашифровал имя главной героини, решив, по-видимому, добавить в роман таинственности. Им же добавлен и подзаголовок, в котором Санкт-Петербург и Сибирь поставлены в один ряд с Лондоном и Парижем, хотя действие в романе в основном разворачивается как раз в европейских столицах, Сибирь же локализуется только как место ссылки главного героя, а столица империи вообще упомянута лишь проходя. Тем самым российские локусы получают дополнительную валоризацию, причем Сибирь фактически трактуется как отдельная страна, что подчеркивается ее присутствием в списке столиц, метонимически замещающих соответствующие страны. Переводчик здесь действует по своему усмотрению, дополняя авторский текст смыслами, которые тот не несет: по сути, для де Бреси Сибирь является не более чем эмблематическим локусом, выражающим целый комплекс клишированных значений, а именно удаленности, холода, деспотизма, страдания и смерти.

Имя автора романа отсутствует и в русском переводе, и в оригинальном издании. Писательница публиковала свои произведения или анонимно, или под псевдонимом Адель Шемен (Adèle Chemin), который стоит, кстати, на французском переиздании «Русского курьера», выпущенного в свет в 1813 г. Единственный текст, вышедший до первого издания данного романа, а именно «Истоки движения шуанов, или Мемуары Стефани де Тресс, написанные с целью воссоздать историю наших гражданских войн» («Origine de la chouannerie, ou Mémoires de Stéphanie de Tress, pour servir à l'histoire de nos guerres civiles», 1803), выдается автором за мемуары. Так что русский переводчик просто не мог

<sup>81</sup> Bianciardi D. P. Sophie Cottin... P. 1159–1169.

Рене-Шарль Гильбер де Пиксерекур (René-Charles Guilbert de Pixerécourt, 1773–1844), написавший по мотивам романа «историческую мелодраму» «Дочь изгнанника, или Восемь месяцев за два часа» («La Fille de l'Exilé ou Huit mois en deux heures»; премьера состоялась в парижском театре Гэте (Gaité) 13 марта 1819 г.), решил полностью отказать от любовной истории, чтобы сосредоточиться на героическом самопожертвовании молодой девушки. Русско-сибирская экзотика стала для Пиксерекура лишь фоном, на котором разворачивался душещипательный сюжет об идеальной дочери и не менее идеальном правителе, утешающем слабых и наказывающем злых. В пьесе нет места для свадьбы, и любовь в ней возможна только в форме любви дочери к отцу.

О других театральных адаптациях этого сюжета (например, пьесе Гиацинта Дорво (Hyacinthe Dorvo, 1769–1851) «Елизавета, или Изгнанники в Сибири» («Elisabeth, ou Les exilés en Sibérie»), а также опере Гаэтано Доницетти «Восемь месяцев за два часа, или Сибирские изгнанники» («Otto mesi in due ore ossia Gli esiliati in Siberia») см.: Токарев Д. В. Сибирские и парижские изгнанники, или Два русских сюжета в одном французском романе, трех французских пьесах и трех итальянских операх // Musenalmanach: В честь 80-летия Р. Ю. Данилевского. СПб., 2013. С. 318–333.

знать, кто автор романа, тем более что фамилию Рошель де Бреси писательница получила только в 1814 г. после замужества (в девичестве она носила фамилию Вивьен Дешамси (Vivien Deschamsy)).

Отметим, что в переводе есть некоторые расхождения с оригиналом, кажущиеся незначительными, однако позволяющие несколько сгладить его негативный пафос. Так, в оригинале говорится не о «неблагодарном климате», а о «бесплодной земле» («terre ingrate»), что переносит акцент с неподвластной человеку стихии на вполне подвластную ему землю, которая, впрочем, не дает плодов, что косвенно свидетельствует о недостаточности человеческих усилий. Небо Сибири у Бреси просто «унылое» («pébuieux»), что не понравилось переводчику, который заменил его на «мрачно-грозное», усилив тем самым мотив «неблагодарного» климата. Но прежде всего он не мог пройти мимо фразы, где город Березов называется «прибежищем деспотизма и нужды, могилой» («asile du despotisme et de la misère, un tombeau»). Разумеется, слово «деспотизм» было исключено из текста, так же как и упоминание Павла I, который стал просто «Государем». Понятно, что в 1808 г. не стоило лишней раз тревожить память убитого императора, при этом слово «деспотизм», которое у Бреси связано именно с Павлом, в русском переводе могло бы быть истолковано в более общем смысле, чего нельзя было допустить.

Таким образом, хотя у Бреси Сибирь редуцирована, в принципе, до умозрительного локуса, взятого как пример наиболее удаленного от цивилизации и наименее пригодного для жизни европейца места, даже в таком виде его описание подвергается цензурированию.

Сибирь, которая играет существенную роль именно с точки зрения своей вовлеченности в аллегорию, оказывается для автора романа малосущественной с точки зрения собственно исторической и географической. Если она и присутствует в оригинальном тексте, то только в качестве аллегории или даже эмблемы. Переводчик же, как мы видели, с одной стороны, исключил одно из значений, «приписанных» этой аллегории, а именно значение деспотизма, но с другой, ввел Сибирь в ряд других исторических локусов, тем самым придав ей исторической и географической актуальности.

Выбор в качестве героев французов (у Бреси) или же персонажей с «гибридным» происхождением (как у Коттен) определяет в конечном счете то, каким образом в тексте представлена Сибирь: как аллегорическое пространство, сведенное к набору клишированных значений, либо как пространство символическое, которое не только репрезентирует «анти-Европу», но и позволяет продемонстрировать психологическое развитие героини. Если у Бреси Сибирь выступает как чисто головной абстрактный конструкт, лишенный «плоти», роль которого сводится к *показыванию* эмоций и переживаний героев, у Коттен Сибирь эти эмоции не только *вызывает*, но и *отражает*.

#### **«Роды чувствительный и ужасный»: Мармонтель и мадам де Жанлис**

Фаддей Булгарин так вспоминал о круге своего чтения во время учебы в Шляхетном кадетском корпусе, т. е. в 1803–1806 гг.: «Тогда в моде были повести Мармонтеля, г-жи Жанлис, романы Дюкре-Дюминия, г-жи Радклеиф и вообще роды *чувствительный и ужасный*»<sup>82</sup>.

<sup>82</sup> Булгарин Ф. Воспоминания: Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни. СПб., 1846. Ч. 2. С. 27.

Произведения Жана-Франсуа Мармонтеля (Jean-François Marmontel, 1723–1799) получили широкое хождение в России, прежде всего благодаря переводам Н. М. Карамзина. Самым популярным произведением писателя были его «Нравоучительные повести»<sup>83</sup> («Contes moraux», 1761). Русские переводы стали появляться уже в 1763 г. трудами литератора Павла Фонвизина (1746–1803), младшего брата Д. И. Фонвизина (1745–1792). В 1787–1788 гг. вышло трехтомное издание, в котором содержались переводы всех 23 «сказок» (так в переводе Фонвизина) Мармонтеля.

Более поздний цикл Мармонтеля «Новые нравоучительные повести» («Nouveaux contes moraux», 1790–1793) также не прошел мимо внимания русских переводчиков, среди которых был и Карамзин<sup>84</sup>. Двухтомник его переводов выходил под заглавием «Новые Мармонтелевы повести» в 1794–1798, 1815 (2-е изд.) и 1822 (3-е изд.) гг. Как отмечает Н. Д. Кочеткова, «тщательно совершенствуя стиль своих переводов, Карамзин сумел передать “изысканный слог” Мармонтеля, что имело одновременно большое значение и для выработки норм русского литературного языка того времени»<sup>85</sup>. В предисловии к французскому переводу (1797) первой русской светской повести — «Юлии» Карамзина — ее автор был не случайно назван соперником Мармонтеля и Флориана.

Вслед за Михаилом Вайскопфом<sup>86</sup> отметим также, что тема, связанная с очеловечиванием вещи или животного, приобретшая известную популярность в рамках «натуральной школы», была введена в русскую литературу вместе с карамзинским переводом повести Мармонтеля «Бедный и его собака».

Александр Ильич Татаринов (1774–1851) издал в Петербурге в 1800 г. сборник «Новые Мармонтелевы повести, в дополнение к изданным г. Карамзиным». Переиздания выходили в 1805, 1815 и 1822 гг. Характерно, что и Карамзин, и Татаринов предпочитали пользоваться термином «повесть», а не «сказка».

В этот сборник был включен и перевод популярной в России повести «Заблуждение доброго отца» («L'Égeur d'un bon père»). Первый русский перевод этой повести, выполненный А. Подшиваловой, вышел отдельным изданием в 1792 г. в Москве. В 1808 г. Валериян Молоствов публикует также в Москве свой перевод, дополненный переводом повести «Палемон» («Palémon»).

В целом, эти переводы сыграли важную роль в формировании жанровой системы в русской литературе, поскольку сами «сказки» Мармонтеля были написаны, как подчеркивает Николая Весман, в смешанном жанре, сочетая в себе элементы «нравоучительной повести и волшебной сказки, а также либертинской» («Алсибиад»), ориентальной («Солиман II») и пасторальной («Палемон») повестей<sup>87</sup>.

Д. М. Шарыпкин, подробно изучивший реминисценции из Мармонтеля у Пушкина, отметил, что «повести позднего Мармонтеля — семейные романы в миниатюре, изображающие повседневную действительность и проникнутые сентиментальным

<sup>83</sup> К жанру «нравоучительных повестей» обращались во Франции мадам де Лэсс (Mme de Laisse, 1774), мадам де Жанлис (1802; см. далее), мадам де Флессель (Mme de Flesselles, 1825).

<sup>84</sup> См.: Кафанова О. Б. Н. М. Карамзин — переводчик Мармонтеля // Проблемы метода и жанра. Томск, 1979. Вып. 6. С. 157–176.

<sup>85</sup> История русской переводной художественной литературы. Т. 1. С. 272.

<sup>86</sup> Вайскопф М. Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М., 2012. С. 650.

<sup>87</sup> Veysman N. Le féérique moral dans les contes moraux de Marmontel // Féeries. 2007. №4. P. 214.

психологизмом, культом чувства. В этом смысле «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля — звено в цепи литературной традиции, унаследованной «Евгением Онегиным»<sup>88</sup>.

Интересно, что одним из «предшественников» Адольфа из одноименного романа Бенжамена Констана, которого А. А. Ахматова не без основания «записывает» в литературные прототипы Онегина<sup>89</sup>, является, по предположению Д. М. Шарыпкина, англичанин лорд Алтмон, герой «Повести девятой»: «Он вполне мог бы сойти за байронического героя, но создан задолго до Байрона и Констана и введен в русскую переводную литературу Карамзиным еще в 90-х годах XVIII в.»<sup>90</sup>.

Во время путешествия Екатерины II по Волге она и ее придворные перевели политический роман Мармонтеля «Велисарий» («Vélisair», 1767), присланный императрице автором по совету Вольтера. Перевод был издан в 1768 г. и переиздавался несколько раз в 1773, 1785 и 1803 гг. В этом романе французский писатель облекает в форму притчи вполне злободневные рассуждения об ответственности царской власти перед народом, о правосудии и веротерпимости.

Другой перевод романа был осуществлен Петром Петровичем Курбатовым (1710 или 1711–1786). Первое его издание вышло в 1769 г. и также воспроизводилось и в девятнадцатом столетии. Так, 5-е издание вышло в 1802 г., а 6-е издание в 1818 г. Как отмечает Д. Шарыпкин, в романе А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» обнаруживаются многочисленные параллели с произведением Мармонтеля<sup>91</sup>.

Тему обличения религиозного фанатизма Мармонтель сделал одной из главных в своем романе «Инки, или Разрушение Перуанской империи» (*Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou*, 1777). Перевод Марии Васильевны Сушковой (1752–1803), вышедший в 1778 г., затем переиздавался в 1801 и 1819 гг.

\* \* \*

Тот факт, что имя Стефани Фелисите Дюкре де Сент-Обен графини де Жанлис, или просто мадам Жанлис, упоминается в некоторых ключевых текстах русской литературы уже спустя много лет после того, как отгремела ее литературная слава, говорит о многом. Действительно, влияние творчества этой французской писательницы, автора нравоучительных повестей и романов, восходящих к жанру *conte moral*, самым значительным представителем которого в XVIII в. был Мармонтель, не ограничивалось лишь светской гостиной и комнатами благовоспитанных девушек, возвращенных на сентиментальных произведениях Софи Коттен, Монтолье и де Суза. Если имя последней остается лишь в черновиках «Войны и мира», то имя Жанлис возникает в одном из ключевых эпизодов толстовского романа, а именно когда Кутузов объясняет князю Андрею свой принцип «воздержания» от активного действия: войдя в кабинет к главнокомандующему, Болконский «по обертке» узнает роман, который тот читает; «это были “Les chevaliers du

<sup>88</sup> Шарыпкин Д. М. Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 109.

<sup>89</sup> Ахматова А. А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Вып. 1. С. 91–114.

<sup>90</sup> Шарыпкин Д. М. Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля. С. 116.

<sup>91</sup> Шарыпкин Д. М. Радищев и роман Мармонтеля «Велизарий» // XVIII век: Сб. 12: А. Н. Радищев и литература его времени. Л., 1977. С. 166–182.

Cygne», сочинение madame de Genlis»<sup>92</sup>. Речь здесь идет о романе «Рыцари Лебеда, или Двор Карла Великого» («Les Chevaliers du Cygne ou la cour de Charlemagne», 1795), русский перевод которого был издан Николаем Федоровичем Кошанским (1781–1831) и его братом Владимиром в Москве в 1807–1808 гг. (новый анонимный перевод вышел в Москве в 1821 г.). Характерно, впрочем, что накануне битвы с французами Кутузов читает оригинал, а не перевод.

Еще чаще в русской литературе упоминается другой роман Жанлис — «Герцогиня де Лавальер» («La duchesse de La Vallière», 1804). Его читают герои «Записок из Мертвого дома» Достоевского, а также Павел Иванович Чичиков, осиливший, правда, только один из томов, «отыскавшийся в чемодане». Существенно, что в багаже героя отыскивается не просто занимательный роман, а текст, в котором мотив посмертного существования играет важную роль. Как отметил М. Вайскопф, «героине книги гроб служит привычной постелью. Приторочив его к своей карете в качестве кладя, она переселяется, наконец, в кармелитский монастырь, решившись навеки расстаться с миром»<sup>93</sup>. По мнению исследователя, «безрадостные» книги Жанлис сыграли, наряду с «Вертером» или «Валери» баронессы Ю. Крюденер, «парадигматическую роль» в формировании «метафизической ориентации» русской поэзии и беллетристики 1820–1830-х гг.<sup>94</sup>

В. Э. Вацуру в своих трудах о судьбе готического романа в России отмечает, что Жанлис часто сопоставлялась в критике с Радклиф, причем как в положительном, так и в отрицательном смысле<sup>95</sup>. Московский критик Петр Иванович Макаров (1765–1804), например, отдавал предпочтение именно французской романистке, которой удалось соединить воспитательный пафос просветительского романа с чувствительностью новой прозы. Как выражается Макаров, у нее есть и «выставка ума», и «метафизика сердца» (хотя, возможно, что того и другого у нее слишком много). Жанлис — и не Руссо, и не Радклиф, однако переходный характер ее дарования как раз и оказывается причиной того, что она неспособна написать «ничего *чрезвычайного*, ничего *превосходного*»<sup>96</sup>.

Схожесть некоторых сюжетных линий романов Жанлис с излюбленными топосами готического романа была настолько велика, что Мэтью Грегори Льюис (Matthew Gregory Lewis, 1775–1818), автор знаменитого «Монаха» («The Monk: A Romance», 1796), вынужден был превентивно защищаться от возможных обвинений в плагиате из «Рыцарей Лебеда». Действительно, у Жанлис появляется привидение, которое посещает убившего свою невесту любовника. Впрочем, как отмечает В. Э. Вацуру, роман Жанлис критиковали не в последнюю очередь из-за того, что привидение не столько пугало, сколько утомляло читателя<sup>97</sup>.

Как бы там ни было, готические элементы в творчестве Жанлис не могли не привлечь внимания ее первых русских переводчиков. Так, Карамзин, активно переводивший Жанлис в 1802–1803 гг. для «Вестника Европы», мог заимствовать мотив женщины

<sup>92</sup> Толстой Л. Н. Война и мир // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Т. 11. С. 172.

<sup>93</sup> Вайскопф М. Влюбленный демиург. С. 33.

<sup>94</sup> Там же. С. 40.

<sup>95</sup> Вацуру В. Э. Готический роман в России. С. 264.

<sup>96</sup> Макаров П. И. Рец. на: Жанлис С. Ф. де. Безрассудные обеты, или Слепление // Московский Меркурий. 1803. № 1. С. 59–61.

<sup>97</sup> Вацуру В. Э. Готический роман в России. С. 156.

в подземелье, встречающийся в его повести «Остров Борнгольм» (1794), из романа Жанлис «Адель и Теодор, или письма о воспитании» (*Adèle et Théodore ou lettres sur l'éducation*, 1782) (это, разумеется, не единственный возможный источник). В. Э. Вацуро уточняет, что речь идет о вставной новелле «История герцогини Ч\*\*\*», в которой рассказывается о том, как «муж героини, феодальный тиран, мучимый ревнивыми подозрениями, заточает жену в пещеру в каменной горе, поблизости от замка»<sup>98</sup>. В 1788 г. Карамзин переводит эту новеллу для журнала «Детское чтение для сердца и разума».

Интересно, что Жуковский, который активно переводит Жанлис во второй половине 1800-х гг., приобретает свой первый опыт перевода произведений французской писательницы в сотрудничестве с Карамзиным. Как предположила Н. Петрунина, напечатанная в «Вестнике Европы» повесть Жанлис «Меланхолия и воображение» (1803. Ч. IX. № 12. С. 244–279; Ч. X. № 13. С. 3–37) была плодом их совместной работы<sup>99</sup>. Хотя повесть в целом написана в духе сентиментализма, некоторые ее элементы отсылают к «готическим» топосам. Так, первая встреча одного из персонажей повести с прекрасной девушкой Эльминой происходит в антураже немецкого разрушенного замка XV в., от которого еще остались «некоторые своды, часовня, башня, темница». Судьба героини, изображенной по сюжету художницей Ангеликой Кауфман в виде Меланхолии, в сущности, программируется этим мрачным контекстом: если ей не суждено стать добычей демонического монаха, как у Льюиса, то она становится пленницей своей покойной матери, на могиле которой происходит кульминационная сцена объяснения между Эльминой и влюбленным в нее *англичанином* по фамилии Нельсон. Себя Нельсон считает убийцей Эльмины, поскольку ее добродетельная природа не должна была стать заложницей любви женатого человека.

В 1808 г. Жуковский публикует, под названием «Густав», сделанный им самостоятельно перевод отрывка из книги Жанлис «Воспоминания Фелиции Л\*\*\*» («*Les Souvenirs de Félicie L\*\*\**», 1804). В нем «готический» мотив привидения является сюжетообразующим, при этом он несет и сильный морализаторский посыл: привидение отца является герою только тогда, когда тому грозит опасность поддаться порочным влечениям. «С тех пор благодетельная тень сопутствует Густаву. Готовый забыть, он видит образ отца, он видит — *свою совесть*, и ужас спасает его от преступления»<sup>100</sup>. В опубликованной спустя 40 лет статье «Нечто о привидениях» (1848) Жуковский также осмысливает этот феномен в философской и нравственной перспективе. Удрученный состоянием умов в Европе, пораженной неверием, русский поэт обращается за спасением к явлениям духовного мира; как поясняет И. Ю. Виноцкий, «когда над миром лежит адская тень и все вокруг кажется призрачным, неверным, человеку необходимо поднять глаза вверх и попытаться разглядеть просвет в туче, откуда устремляются к нему другие — “милые”, зовущие, обещающие покой и счастье тени»<sup>101</sup>.

<sup>98</sup> Там же. С. 88.

<sup>99</sup> Петрунина Н. Н. Жуковский и пути становления русской повествовательной прозы // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 55.

В 1801 г. А. П. Елагина переводит по просьбе Жуковского два тома произведений Жанлис, которые, однако, не вышли в свет (см.: Переписка В. А. Жуковского и А. П. Елагиной. М., 2009. С. 635–636).

<sup>100</sup> Жанлис С. Ф. де. Густав // Вестник Европы. 1808. Ч. 37. № 1. С. 30–38.

<sup>101</sup> Виноцкий И. Ю. Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В. А. Жуковского. М., 2006. С. 146.

Анонимный русский перевод книги «Les Souvenirs de Félicie L\*\*\*» был издан в 1808 г. в Москве под названием «Остроумные мысли и приятные анекдоты, собранные г-жою Жанлис, под именем Фелиции Л.» (2-е изд. 1821 г.). В следующем, 1809 г., повесть вышла под заглавием «Воспоминания Фелиции Л\*\*\*, состоящие из отборнейших мыслей и изящнейших анекдотов, в недавнем времени изданные госпожою де Жанлис».

Что касается переводов Карамзина, то они объединены в книге «Повести госпожи Жанлис, переведенные Н. Карамзиным» (издания 1802, 1803, 1816, 1822)<sup>102</sup>. Отметим, что среди них есть и перевод рассказа «Женщина-автор» («La Femme auteur», 1802)<sup>103</sup>, одного из наиболее интересных текстов Жанлис, в котором она излагает свое видение судьбы женщины, вступившей на стезю литературного творчества. Повесть входит в третий том «Новых нравоучительных повестей и исторических новелл» («Nouveaux contes moraux, et nouvelles historiques», 1802)<sup>104</sup>, что программирует рассмотрение писательского труда как деятельности, относящейся к сфере морали и подчас, особенно в случае женщин-писательниц, вступающей с ней в конфликт. Повесть Жанлис показательна потому, что в ней имплицитно подвергаются сомнению те принципы, на которые, по мнению писательницы, должна ориентироваться женщина-литератор, а именно — не стремиться к публикации своих текстов, писать только на религиозные и нравственные темы, стараться не отвечать на нападки критиков<sup>105</sup>.

Сюжет этого произведения строится вокруг противопоставления судьбы двух сестер — благоразумной Доротеи и «романической» Натальи (у Карамзина — Эмили). Хотя Жанлис и дает понять, что судьба первой в целом более завидна, именно Наталья выступает в качестве alter ego самой писательницы, которая выпустит в 1811 г. свой капитальный труд «О влиянии женщин на французскую словесность, в качестве ее покровительниц и в качестве авторов, или Краткая история самых знаменитых французских женщин» («De l'influence des femmes sur la littérature française, comme protectrices des lettres et comme auteurs, ou Précis de l'histoire des femmes françaises les plus célèbres»). Он не был переведен на русский язык<sup>106</sup>, в отличие от другой работы Жанлис, посвященной апологии религии («La religion considérée comme l'unique base du bonheur et de la véritable philosophie», 1787)<sup>107</sup>.

Разумеется, русских переводчиков Жанлис привлекали не только «готические» элементы ее произведений. Так, Жуковского занимают поднимаемые в текстах Жанлис «вопросы внутренней жизни личности, проблемы судьбы, счастья, нравственного выбора,

<sup>102</sup> Подробнее о переводах Карамзиным произведений французской писательницы см.: *Кафанова О. Б.* Н. М. Карамзин — переводчик Жанлис (Французская «нравоучительная сказка» и пути формирования русской сентиментальной повести) // *Художественное творчество и литературный процесс.* Томск, 1982. Вып. 4. С. 96–111; *Кафанова О. Б.* Библиография переводов Н. М. Карамзина (1783–1800 гг.) // XVIII век: Сб. 16. С. 321–322.

<sup>103</sup> Опубликован впервые в: *Вестник Европы.* 1802. Ч. 5. № 20. С. 245–284. № 21.

<sup>104</sup> В русском переводе вышли: *Жанлис М.-Ф. де.* Новые повести. Ч. 1 / [Пер.] Иван де ла Кроа (Делакура); поев. В. В. Голицыной. Митава, 1805; *Жанлис М.-Ф. де.* Новые повести / Пер. кн. П. Шаликов; поев. кн. П. А. Вяземскому. М., 1818. Эти издания включали разные тексты Жанлис.

<sup>105</sup> См.: *Lotterie F.* Autorité ou repentir?: Promotions paradoxales de la «femme auteur» chez Madame de Genlis et Madame Dufrenoy // *Orages.* 2010. № 9. P. 41–59; *Goldin J.* Femme-auteur et réflexivité: Madame de Genlis // *Masculin-féminin: le XIXe siècle à l'épreuve du genre.* Toronto, 1999. P. 41–88.

<sup>106</sup> См. переводную рецензию в: *Вестник Европы.* 1811. Ч. 59. № 17. С. 37–54.

<sup>107</sup> *Жанлис М.-Ф. де.* Религия есть единственное основание счастья и истинной философии. Ч. 1–2 / Пер. Владимир Болховитин; поев. Досифею (Ильину). М., 1805.



мотив воспоминания»<sup>108</sup>. К тому же «внимание к творчеству Жанлис в начале 1800-х гг. органично вписывалось в атмосферу раннего русского шиллеризма с его культом дружбы и платонической любви, с воспеванием поэтического труда и внутреннего мироощущения героя-энтузиаста»<sup>109</sup>.

Проза Жанлис давала и определенные формальные ориентиры, влияя на выработку нового прозаического стиля, в котором большую роль играли исповедальные, дневниковые и эпистолярные нарративы. Не случайно В. Г. Белинский рассматривал (пусть и с осуждением) русскую повесть 1800–1810-х гг. как «воспитанницу мадам Жанлис»<sup>110</sup>.

1808 г. оказался особенно продуктивным для русских переводчиков Жанлис. Так, в свет выходят два перевода ее романа «Велисарий», один из которых, изданный в Москве, выполнен анонимным переводчиком, а другой, появившийся в Петербурге, — переводчиком Фенелона Иваном Семеновичем Захаровым. Жанлис написала роман по следам Мармонтеля (см. выше). Как язвительно заметил князь Вяземский в своей рецензии на «Неизданные записки графини Жанлис» («*Mémoires inédits de m-me la comtesse de Genlis sur le XVIII siècle et la revolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours*», 1825), «напомним мимоходом читателю, что и г-жа Жанлис написала своего *Велисария*, который, веря ей, лучшее ее произведение, тогда как *Велисарий* Мармонтеля худшее из его произведений»<sup>111</sup>.

Также в 1808 г. выходят переводы повести «Осада Ларошели, или Несчастия добродетели» («*Le siège de La Rochelle, ou le malheur de la conscience*», 1808): И. А. Кобранов озаглавил свой перевод «Геройство семнадцатилетней знатной девицы, или Оклеветанная невинность», в то время как А. В. Иванов предпочел верность оригиналу, выпустив «Осаду Ла-Рошели, или Несчастье и совесть». Из других изданий того же года стоит упомянуть два перевода повести «*Sinclair, ou la victime des sciences et des arts*» (1808) — «Сенклер, или Жертва наук и изящных искусств» и «Сенклер, или Жертва наук и художеств», изданные соответственно в Москве и Петербурге.

Трудно переоценить то влияние, которое тексты Жанлис оказали на становление литературы для детей и юношества<sup>112</sup>. Карамзин еще в 1787–1788 гг. опубликовал в «Детском чтении для сердца и разума», первом русском детском журнале, основанном Николаем Новиковым, перевод пятнадцати повестей из цикла «Вечера в замке, или Уроки морали для детей» («*Les Veillées du château, ou Cours de morale à l'usage des enfants*», 1784). Как отмечает В. Е. Барбазюк, данный роман оформлен как вечерние рассказы детям и включает сказки, аллегорические повести и зарисовки, очерки, описания путешествий героев, в сносках — сведения из истории, географии, рассказы о достопримечательностях разных городов и, конечно, разговоры между детьми и взрослыми, объясняющими детям как значения незнакомых слов и понятий, так и моральный смысл только что рассказанного<sup>113</sup>.

<sup>108</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2014. Т. 10. Проза 1807–1811 годов. Кн. 1. С. 417.

<sup>109</sup> Там же. С. 415.

<sup>110</sup> Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953–1959. Т. 1. С. 272.

<sup>111</sup> Вяземский П. А. Записки графини Жанлис // Вяземский П. А. Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб., 1878. Т. 1. С. 212–213.

<sup>112</sup> См.: Bessire F., Reid M. *Madame de Genlis: Littérature et éducation*. Rouen; Le Havre, 2008.

<sup>113</sup> Барбазюк В. Е. Феномен С. Жанлис в России начала XIX века // Русская речь. 2012. № 1. С. 60.

В 1808 г. вышла предназначенная для молодых девиц книга «Дух госпожи Жанлис, или Изображения, характеры, правила и мысли, выбранные из всех ее сочинений, донны не изданных в свет». Разделы книги включали в себя такие главы, как «Бал», «Врач», «Любовь», «Интрига» и т. п.

Любопытным соединением «педагогической утопии»<sup>114</sup> с готическими мотивами является роман «Альфонсина, или Материнская нежность» («Alphonsine, ou la Tendresse Maternelle», 1806), тотчас же переведенный на русский (М., 1806–1807; 2-е изд. 1815). В этом тексте есть и воспитывающийся в подземелье ребенок, и феодальный тиран, и оклеветанная супруга, и прочие увлекательные мотивы.

Произведения Жанлис в переводах В. В. Измайлова, М. Т. Каченовского, П. И. Шаликова и др. активно печатались как отдельными изданиями, так и в журналах «Библиотека для чтения», «Благонамеренный», «Друг юношества», «Журнал приятного, любопытно-го и забавного чтения» и др.

### «Френетические» романы Шарля Виктора д'Арленкура

Продолжает эту линию, уже в 1820-е гг., и Шарль Виктор Прево д'Арленкур. Первый роман виконта «Отшельник» («Le Solitaire», 1821) был переведен М. Воронежским и опубликован в 1823 г. под названием «Пустынный»<sup>115</sup>, причем уже в экспликации заглавия переводчик продемонстрировал, что ему знакомы и другие тексты французского писателя, посыпавшиеся как из рога изобилия вслед за первым романом, а именно романы «Ренегат» («Le Renégat», 1822)<sup>116</sup> и «Ипсибое» («Ipsiboé», 1823).

Характерно, что в своей книге «Френетическая литература» французский исследователь Антони Глиноэ<sup>117</sup> уделяет особое внимание как раз «Отшельнику», не только завоевавшему большую популярность у публики, но и обозначившему переход от «классического» романа (Элизабет Генар (Élisabeth Guénard, 1751–1829)<sup>118</sup>, Этьен Леон де Ламот-Лангон (Étienne-Léon de Lamothe-Langon, 1786–1864)) к романтическому френетическому роману, представленному именами Пьера Теофиля Робера Динокура (Pierre-Théophile-Robert Dinocourt, 1791–1862), Виктора Гюго, Оноре де Бальзака, Колин де Планси (Jacques Auguste Simon Collin de Plancy, 1794–1881), Филарета Эфемиона Шаля (Philarète Euphémon Chasles, 1798–1873), а также Петрюса Бореля, Жерара де Нерваля (Gérard de Nerval, 1808–1855), Теофиля Готье (Pierre Jules Théophile Gautier, 1811–1872), Альфонса Карра (Jean Baptiste Alphonse Karr, 1808–1890). Хотя роман «Пустынный» характерен для первого типа повествования, где фокальным персонажем является жертва, преследуемая злодеем, он несет в себе и элементы второго типа, где «на первый план выходит фигура самого злодея»<sup>119</sup>. Действительно, фигура

<sup>114</sup> См.: Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 115.

<sup>115</sup> Д'Арленкур Ш. В. Пустынный, сочинение виконта д'Арленкура, автора Ренегата, Ипсибое, и проч. / Пер. с фр. М. Воронежского. С гравированными картинами. Ч. 1–4. М., 1823.

<sup>116</sup> Д'Арленкур Ш. В. Отступник: Пер. с фр. с последнего 6-го изд. Ч. 1–2. М., 1828.

<sup>117</sup> Glinoe A. La littérature frénétique. Paris, 2009. P. 161–192.

<sup>118</sup> В 1808–1809 гг. в Москве вышел перевод романа Генар (без указания автора) «Ирма, или приключения несчастной сироты. Индийская повесть» («Irma ou les Malheurs d'une jeune orpheline», 1800; 2-е изд. СПб., 1819). Там же в 1820 г. вышел перевод другого романа Генар (с обозначением «сочинение баронши Мере») «Адская башня, или Странные приключения одного итальянца» («La tour infernale, ou les aventures de Gregorio Montenegro», 1819).

<sup>119</sup> См.: Дроздов Н. А. Френетический роман во Франции: автор — издатель — читатель // Новое литературное обозрение. 2012. № 118. С. 364.

герцога Бургундии Карла Смелого<sup>120</sup>, отважного и вместе с тем жестокого правителя, смертью которого завершается произведение, несколько оттесняет фигуру его возлюбленной Элодии, «девы Ундерлахской», чья небесная чистота и невинность соответствуют клишированному образу идеальной деви, характерному для предромантической литературы и формируемому зачастую женщинами-писательницами, такими, как де Сталь, Коттен и др.

На новую модель, в которой прежняя центрация на одной главной героине или одном главном герое уступает место динамическому равновесию двух основных протагонистов, обращает внимание в кратком предисловии, предпосланном переводу, и Воронежский, энтузиастически объявляя, что «музыка, живопись, поэзия, литография, наконец, все искусства, все таланты совокупились, так сказать, вместе, чтоб более прославить *Пустынника Гельвеции и Деву Ундерлахскую*»<sup>121</sup>. Впрочем, ни поэтические красоты, ни сюжетные перипетии не вдохновляют так русского переводчика, как его вдохновляет сам успех романа, свидетельства которого он перечисляет в предисловии<sup>122</sup>. Особо он отмечает, что успех этого сочинения, «в котором занимательность и чувство страсти доведены до высшей степени», стал возможным, несмотря на сложную политическую ситуацию, мало располагающую к «творениям воображения». «Пустынник» завоевал такую же славу, как герои «лорда Бейрона и Валтера Скотта»<sup>123</sup>, перенеся на французскую почву достижения английской романтической литературы. Перевод романа на русский язык способствует, как можно предположить, развитию этой общеевропейской романтической тенденции.

О том, что творение виконта пришлось ко двору в России, свидетельствует и тот факт, что в 1824 г. выходят еще два новых перевода романа. Один из них — без указания переводчика<sup>124</sup>, причем, скорее всего, речь идет о Борисе Алексеевиче Врасском (1795–1880), второй — с указанием, что текст перевел «М. Флсфв», т. е. Михаил Михайлович Философов (1732–1811)<sup>125</sup>. Врасский не постеснялся заимствовать у Воронежского информацию о триумфе романа, не остановившись даже перед прямым плагиатом и заменив только слово «совокупились» на «соединились».

Если Врасский принимается за перевод, «имея несколько свободных часов от занятий службы»<sup>126</sup>, то Философов печется прежде всего не о собственном времяпрепровождении, а о досуге своих друзей: «Я хотел, чтоб люди, к коим почтение мое неограниченно и друзья мои без скуки провели бы несколько времени за моей книгой»<sup>127</sup>, — пишет он в посвящении генералу П. П. Турчанинову.

<sup>120</sup> Карл Смелый является основным прототипом безымянного Герцога, выведенного Пушкиным в финальной сцене «Скупого рыцаря» (1830). Установлено, что Пушкин использовал сведения многолетнего труда Проспера де Баранта «История герцогов Бургундских дома Валуа», четвертое издание которого (*Barante P. de. Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois, 1364–1477*. Т. I–XIII. Quatrième édition. Paris, 1826) имелось в личной библиотеке поэта.

<sup>121</sup> Воронежский М. Предисловие // Д'Арленкур Ш. В. Пустынник. С. VIII.

<sup>122</sup> См. о коммерческом успехе романа: *Lacoste C. Un «succès pyramidal»: Le Solitaire du Vicomte d'Arincourt // Littératures*. 1974. № 21. Paroles et musique. P. 165–176.

<sup>123</sup> Воронежский М. Предисловие. С. VIII.

<sup>124</sup> Д'Арленкур Ш. В. Пустынник Дикой горы / Сочинение Виконта д'Арленкура; пер. с французского 9-го издания, с двумя картинками. Часть первая. СПб., 1824.

<sup>125</sup> Д'Арленкур Ш. В. Пустынник / Сочинение Виконта д'Арленкура / Пер. с фр. М. Флсфв. Ч. I. Орел, 1824.

<sup>126</sup> [Врасский Б. А.] Предисловие // Д'Арленкур Ш. В. Пустынник Дикой горы. Б. п.

<sup>127</sup> Д'Арленкур Ш. В. Пустынник. 1824. Б. п.

Сравним три перевода:

*Воронецкий:* За несколько дней до знаменитого Моратского сражения, Карл Ужасный предал аббатство с его драгоценностями на разграбление своим солдатам и умертвил всех монахов. <...>

Ах! с давнего времени жизнь ничто иное для меня, как пустое, обнаженное поле, произрастающее только тощий вереск и горькое былие.

*Врасский:* За несколько дней до знаменитого сражения при Моране Карл Смелый предал аббатство сие и сокровища оною алчной ярости своих воинов. Все иноки Ундерлаха были умерщвлены. <...>

Ах! сколько времени, жизнь для меня уже есть не что иное, как тощая нива, как голая степь, приносящая один только бесплодный вереск и горькие травы.

*Философов:* За несколько времени до ужасного сражения Моратского, Карл Смелый предал Аббатство сие и сокровища оною жестокой ярости своих воинов. Все монахи Ундерлаха были умерщвлены бесчеловечно. <...>

Давно уже жизнь представляется мне как поле опустошенное, где взор встречает одни плоды горести.

На этом интерес в России к творчеству «инверсивного виконта» («l'inversif vicomte»), как его прозвали во Франции за любовь к синтаксическим инверсиям, не закончился. Переводы его романов появлялись в конце 1820-х и в 1830-е гг., вплоть до 1889 г., когда вышел новый перевод «Пустынника». Во Франции же мода на д'Арленкура быстро пошла на спад, а его тексты стали легкой мишенью для пародий и острот. Бальзак в «Утраченных иллюзиях» издевается над самым известным сочинением виконта, перечисляя карикатуры, которые видит Люсьен де Рюампре, зайдя в редакцию мелкой газетки:

На блекло-зеленоватых обоях были приколоты булавками девять рисунков пером — шаржи на «Отшельника», книгу, пожинавшую неслыханный успех в Европе, но, видимо, достаточно наскучившую журналистам: «Отшельник пленяет провинциальных дам», «Отшельника читают в замке», «Влияние Отшельника на домашних животных», «В популярном изложении Отшельник стяжает блестящий успех у дикарей», «Автор Отшельника подносит богдыхану свой труд, переведенный на китайский язык», «Элоди, лишенная чести на Дикой горе». Последняя карикатура показалась Люсьену весьма непристойной, но он невольно улыбнулся. «Торжественное шествие Отшельника, под балдахином, по редакциям газет». «Отшельник печатный станок сокрушает. Медведей убивает». «Отшельник, прочитанный наоборот, восхищает академиков возвышенными красотою». <sup>128</sup>

### На пути к «метафизическому языку»: Шатобриан, мадам де Сталь и Констан

В статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» Пушкин высказывает мысль о назревшей необходимости создания языка русской прозы:

Положим, что русская поэзия достигла уже высокой степени образованности: просвещение века требует пищи для размышления, умы не могут довольствоваться одними играми гармонии и воображения, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись;

<sup>128</sup> Бальзак О. де. Утраченные иллюзии // Бальзак О. де. Собрание сочинений: В 24 т. М., 1960. Т. 9. С. 81–82.

метафизического языка у нас вовсе не существует<sup>129</sup>. Проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных, так что леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы давно готовы и всем известны.<sup>130</sup>

Речь идет не о самой прозе, образцы которой (Карамзин, Нарезный и др.) имелись к тому времени в русской литературе, а именно о *языке* прозы, который должен отличаться от языка поэтического. Язык прозы будет метафизическим, поскольку сможет транслировать те темы, которые в русском обиходе пока что не имеют своего *языка*, а именно политические, ученые и философские. Но это не означает, что политика, наука и философия выработают этот язык; напротив, именно язык даст им возможность «заговорить». Язык создаст русскую политику, науку и философию<sup>131</sup>. Другими словами, сначала нужно создать язык прозы (и он будет отличаться от языка поэзии, так как не будет связан «играми гармонии и воображения»), а затем уже им смогут воспользоваться те сферы человеческой деятельности, которые связаны с «размышлением», рефлексией.

В опубликованной в том же году рецензии на книгу Дениса Давыдова (1784–1839) «О разборе трех статей, помещенных в Записках Наполеона» (1825) Вяземский прибавляет к языку политическому также и язык военный, и тоже считает его «языком мысли»:

Не будем забывать, что язык политический, язык военный, скажу наотрез — язык мысли вообще, мало и не многими у нас обработан. Хорошо не затевать новизны тем, коим незачем выходить из колеи и выпускать вдаль ум домовитый и ручной; но повторяю: новые набеги в области мыслей требуют часто и нового порядка. От них книжный синтаксис, условная логика частного языка могут пострадать, но есть синтаксис, есть логика общего ума, которые, не во гнев ученым будет сказано, также существуют <...>.<sup>132</sup>

Отметим энергичную лексику: язык мысли формируется с помощью «набегов», схожих с военными вылазками в стан врага, т. е. в область чужого языка; «трофеи», полученные таким образом, апроприируются языком-реципиентом, однако не без ущерба для его синтаксиса и «логики».

<sup>129</sup> Впервые Пушкин использует эту конструкцию в неопубликованной при жизни заметке «О причинах, замедливших ход нашей словесности...» (1824). Заметка была откликом на статью А. Бестужева (Марлинского) «Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года».

<sup>130</sup> Пушкин А. С. О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 7. С. 23. Впервые: Московский телеграф. 1825. Ч. V. № 17.

<sup>131</sup> Вспомним характерный эпизод из «Войны и мира», когда князь Андрей, заговорив со Сперанским о Монтескье, вынужден перейти на французский язык: «Я почитатель Montesquieu, — сказал князь Андрей. — И его мысль о том, что le principe des monarchies est l'honneur, me paraît incontestable. Certains droits et privilèges de la noblesse me paraissent être des moyens de soutenir ce sentiment» (Толстой Л. Н. Война и мир // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Т. 10. С. 167).

<sup>132</sup> Вяземский П. А. О разборе трех статей, помещенных в Записках Наполеона // Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 56. Впервые: Московский телеграф. 1825. Ч. 3. № 12. С. 250–255.

В этой статье Вяземский с одобрением упоминает положительный отзыв историка и дипломата Доминика дю Фур де Прадта (Dominique Dufour de Pradt, 1759–1837) о мадам де Сталь. Следующее наблюдение Вяземского над языком Прадта приобретает особый смысл в контексте его переводческих усилий: «Русскому языку чтобы дать толк, нужно его иногда коверкать. Прадт не мог бы кричать языком Фенелона. А наш язык неволи и невольный язык еще туже, еще спесивее подается на мягкие приемы. У него спина русская; какхватишь по ней порядком, так то ли дело! Раба только ударами можно в чувство привести. Разогрей его хорошенько, и тогда он на стену полезет. Раскуси мои слова: право, в них есть толк. Каждый язык имеет свою тайну» (Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 2. Переписка князя П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым, 1820–1823. СПб., 1899. С. 139; письмо от 14 января 1821 г.).

Метафизический язык, таким образом, формируется в диалоге с чужим языком, который (диалог) наиболее продуктивен именно в сфере перевода. Пушкин в письме к Вяземскому от 13 июля 1825 г. одобрительно отреагировал на размышления последнего:

Сей час прочел твои замечания на замечания Дениса на замечания Наполеона, чудо-хорошо! твой слог живой и оригинальный тут еще живее и оригинальнее. Ты хорошо сделал, что заступился явно за галлицизмы. Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться наподобие французского (ясного точного языка прозы — т. е. языка мыслей). Об этом есть у меня строфы три и в «Онегине»). За твою статью следует моя<sup>133</sup> о *M-me de Staël*.<sup>134</sup>

В наиболее явном виде эта мысль о связи языка мысли и перевода была выражена в предисловии Вяземского к «Адольффу». Однако необходимый для ее восприятия контекст создавался и в процессе рецепции и перевода двух других французских писателей, которые внесли большой вклад не только в литературу, но и в общественную и политическую мысль первой четверти XIX в. Речь идет о Франсуа Рене де Шатобриане и Жермене (Анне-Луизе) де Сталь-Гольштейн.

\* \* \*

В статье «О Ламартине и современной французской поэзии» (1830) Вяземский сравнил поэтическую деятельность Альфонса де Ламартина с поэтико-политической деятельностью Шатобриана, причем не в пользу первого:

Для дополнения применений наших заметим, что красноречие Шатобриана гораздо разнообразнее поэзии Ламартина. Не говоря уже о романах, или прозаических поэмах, о путевых записках его, вспомним, что красноречие его овладело сценою политических прений, что он из области вымыслов или возвышенных созерцаний перенес в памфлеты свои весь жар, все чародейство, все могущество увлекательного слова. Не знаю, могли ли сии качества образовать в Шатобриане государственного мужа; но, без сомнения, упрочили они за ним славу красноречивейшего политического писателя. Читая его, нельзя не симпатизировать, не сочувствовать ему, часто украдкою от исследования ума своего, часто назло своим мнениям.<sup>135</sup>

Заслуга Шатобриана состоит в том, что он, в отличие от Ламартина (который займется активной общественной деятельностью только в начале 1830-х гг.), перенес могущество своего слова из области вымыслов и созерцаний в сферу политического.

О том, что политическое следует отличать от собственно политики, Вяземский пишет еще в «Письме из Парижа» (1826), призывая брать пример с французов, чья поэзия «делает политику». Политическое не есть тем самым антипоэтическое; напротив, язык поэзии одухотворяет и даже формирует сферу политического, которая понимается как сфера выработки общественной пользы.

<sup>133</sup> Имеется в виду статья «О г-же Сталь и о г. А. М-ве», где Пушкин, в частности, отмечает «ум и чувства необыкновенной женщины» (*Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 7. С. 17*). Впервые: Московский телеграф. 1825. Ч. III. № 12.

<sup>134</sup> *Пушкин А. С. Письмо к П. А. Вяземскому от 13 июля 1825 г. // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 10. С. 120.*

<sup>135</sup> *Вяземский П. А. О Ламартине и современной французской поэзии // Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. С. 121. Впервые: Литературная газета. 1830. Т. II. № 47. С. 85–87.*

Вы спрашиваете: что делает поэзия во Франции? Политику: можно отвечать не без основания, если не бояться бы галлицизма; впрочем, и политическая поэзия есть галлицизм литературный; да и где же позволительны галлицизмы, как не в Париже? [Думаю, что здесь и сам Шишков не ушел бы от греха.] Но только примите политику в истинном ее значении, а не превратном, и тогда вы согласитесь, что направление, данное вообще в наши дни французской литературе, вовсе не антипоэтическое. То, что римляне называли *res publica*, французы называют *la chose publique* или *l'intérêt public*, а по-русски как назвать, право, не умею, потому что со мною нет здесь русского словаря, может и должно быть не чуждо литературе и поэзии...<sup>136</sup>

Хотя Вяземский вроде бы намекает здесь на связь общественной пользы с республиканским строем, он имеет в виду, скорее всего, «республику словесности» (*République des Lettres*), транснациональное неформальное сообщество ученых и литераторов, разделяющих общие гуманистические идеалы. Их задача как раз и состоит в том, чтобы «называть», т. е. создавать язык, который будет оказывать влияние и на состояние общества.

Характерно, что Пушкин в своей статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»» рассматривает достоинства и недостатки<sup>137</sup> этого почти дословного перевода в его связи с личной и общественной позицией Шатобриана, «уклонившегося от палаты пэров» и предпочтшего ей «честную бедность»<sup>138</sup>. Л. И. Вольперт не совсем права, когда пишет, что «чрезвычайно важен сейчас для Пушкина и тот факт, что мысль Шатобриана принципиально не политизирована. В переведенном им фрагменте узловое слово: «...мир настоящий <...> чуждый обществу политическому»»<sup>139</sup>.

Исследовательница имеет в виду фрагмент из «Введения» в «Опыт об английской литературе» («*Essai sur la littérature anglaise*», 1836), два тома которого предваряли перевод из Мильтона. Отметим, что этот фрагмент взят из той части «Введения», которая посвящена пяти периодам в развитии английского языка. Но главное в другом. Во-первых, Пушкин не совсем точно переводит пассаж из Шатобриана, выпуская несколько существенных моментов. Во-вторых, даже с этими конъектурами, возможно, связанными с цензурными ограничениями, смысл фрагмента остается, по сути, прежним: если «порядок общественный» не сводится к «порядку политическому», это не значит, что акторы первого, т. е. священники, поэты, живописцы и другие творческие люди, а также ремесленники, не отражают в своих произведениях ход истории, «удары событий». Вот как звучит данный фрагмент у Шатобриана:

<sup>136</sup> Вяземский П. А. Письмо из Парижа // Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. С. 57. Впервые: Московский телеграф. 1826. Ч. 12. С. 51–66. Письмо написано, по его собственному признанию (см.: ПСС, т. 1, с. 222), в Москве.

<sup>137</sup> Нижеследующий пассаж кажется критическим ответом (хоть и запоздалым) Вяземскому на его перевод «Адольфа»: «Если уже русский язык, столь гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь перемчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам, не способен к переводу подстрочному, к предложению слово в слово, то каким образом язык французский, столь осторожный в своих привычках, столь пристрастный к своим преданиям, столь неприязненный к языкам, даже ему единоплеменным, выдержит таковой опыт, особенно в борьбе с языком Мильтона, сего поэта, всё вместе и изысканного и простодушного, темного, запутанного, выразительного, своенравного и смелого даже до бессмыслия?» (*Пушкин А. С. О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»* // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 7. С. 341; впервые: Современник. 1837. Кн. 1).

См.: Холмская О. Пушкин и переводческие дискуссии пушкинской поры // Мастерство перевода. М., 1959. С. 305–367.

<sup>138</sup> Пушкин А. С. О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая». С. 342.

<sup>139</sup> Вольперт Л. И. Пушкин и Шатобриан // Toronto Slavic Quarterly. Winter 2006. № 15. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/15/volpert15.shtml>

L'ordre social, en dehors de l'ordre politique, se compose de la religion, de l'intelligence et de l'industrie matérielle: il y a toujours chez une nation, au moment des catastrophes et parmi les plus grands événements, un prêtre qui prie, un poète qui chante, un auteur qui écrit, un savant qui médite, un peintre, un statuaire, un architecte, qui peint, sculpte et bâtit, un ouvrier qui travaille. Ces hommes marchent à côté des révolutions et semblent vivre d'une vie à part; si vous ne voyez qu'eux, vous voyez un monde réel, vrai, immuable, base de l'édifice humain, mais qui paraît fictif, et étranger à la société de convention, à la société politique. Seulement le prêtre dans son cantique, le poète, le savant, l'artiste, dans leurs compositions, l'ouvrier dans son travail, révèlent de fois à autre, l'époque où ils vivent, marquent le contre-coup des événements qui leur firent répandre avec plus d'abondance leurs sueurs, leurs plaintes et les dons de leur génie.<sup>140</sup>

И вот какой его перевод дает Пушкин:

Порядок общественный, вне порядка политического, составлен из религии, умственной деятельности и промышленности материальной. Во всяком народе, во время величайших бедствий и важнейших событий, священник молится, стихотворец поет, ученый мыслит, живописец, ваятель, зодчий творят и жидут, ремесленник работает. Смотря только на них, вы видите мир настоящий, истинный, неподвижный, основание человечества, однако, по-видимому, чуждый обществу политическому. Но священник в своей молитве, поэт, художник, ученый в своих творениях, ремесленник в своем труде — открывают от времени до времени, в какую эпоху они живут, в них отзываются удары событий, от которых сильнее и обильнее текли их жалобы, их пот и дары вдохновения...<sup>141</sup>

Пушкин пропускает в первой фразе «un auteur qui écrit» (автор пишет), оставляя только «поющего» поэта. Для Шатобриана, однако, факт упоминания, наряду с поэтом, и писателя-прозаика, по-видимому, немаловажен. Но еще больше Пушкин вмешивается во вторую фразу, убирая следующий ее фрагмент: «Ces hommes marchent à côté des révolutions et semblent vivre d'une vie à part» («Эти люди действуют (идут) в стороне от революций и как будто бы живут отдельной жизнью»). И далее он опускает ту часть фразы, которая у Шатобриана раскрывает смысл «мира истинного»: этот мир «paraît fictif, et étranger à la société de convention<sup>142</sup>, à la société politique». То есть он «кажется не настоящим и чуждым обществу условностей, обществу политическому». Для Шатобриана важно, что «мир истинный» чужд политике как сфере условностей; у Пушкина же получается, что он чужд в принципе обществу политическому.

Так это и трактует Л. И. Вольперт. Однако означает ли это, что «мысль Шатобриана принципиально не политизирована»? И что Пушкин поддерживает такую «деполитизацию»? Если *политика* сводится к сфере условностей, то с этим можно согласиться<sup>143</sup>. Но если рассматривать «религию, умственную деятельность и промышленность материальную» также

<sup>140</sup> Chateaubriand F.-R. Essai sur la littérature anglaise: suivi de la traduction du *Paradis perdu* de Milton. Paris, 1836. P. 12.

<sup>141</sup> Пушкин А. С. О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая». С. 343.

<sup>142</sup> В. А. Мильчина отмечает: «Пушкин опустил в своем переводе идущие далее у Шатобриана слова “обществу традиционному” — очевидно, потому что для него прежде всего важна была тема соотношения культуры и политики» (Мильчина В. А. Пушкин и «Опыт об английской литературе» Шатобриана // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15. С. 151). Непонятно, однако, при чем тут «традиционное» общество, ведь у Шатобриана речь идет именно о конвенциях, а не о традициях. Мильчина в своей работе не отмечает других конъектур, сделанных Пушкиным.

<sup>143</sup> М. И. Гиллельсон указывает, что в приобретенном им 27-томном брюссельском издании сочинений Шатобриана (1826–1832) Пушкин «оставил без внимания в первую очередь сугубо политические произведения» писателя и некоторые его исторические труды (Гиллельсон М. И. Статья Пушкина «О Мильтоне и шатобриановом переводе “Потерянного рая”» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 231–240).



как область *политического*, т. е. общественного, а именно так и делают Шатобриан и Пушкин, то вывод, сделанный Л. И. Вольперт, не будет столь очевидным.

Отношение Пушкина к творчеству Шатобриана менялось со временем. Если в поздний период его привлекает не только независимость суждений французского писателя, но и его стилевая манера — «быстрое и широкое изображение различных эпох», — то в период южной ссылки ему, как отмечает Л. И. Вольперт, «решительно чужды не только религиозно-политические взгляды француза, его дипломатическая деятельность, но и его художественная практика (особенно неприемлем для Пушкина его стиль)»<sup>144</sup>. Исследовательница не развивает далее свою мысль, но можно предположить, что речь может идти о таких чертах поэтики раннего Шатобриана — автора апологетического труда «Гений христианства»<sup>145</sup> («*Génie du christianisme*», 1802) и повестей «Атала» и «Рене, или Следствия страстей» («*René, ou les Effets des passions*», 1802; впервые была опубликована в качестве приложения к «Гению христианства»), — как метафоричность его прозы, ее ориентация на ораторские и поэтические образцы (вплоть до включения в ткань текста скрытых александринов), насыщенность риторическими приемами (персонификация, развернутые метафоры, ассонансы, аллитерации и т. п.). Характерно, что в 1822 г. Пушкин в неоконченной статье «О прозе» называет точность и краткость первыми ее достоинствами и насмехается над теми русскими писателями, которые

почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут *дружба*, не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать: рано поутру — а они пишут: Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба — ах как это всё ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее.<sup>146</sup>

Эти упреки можно было бы адресовать и некоторым русским переводчикам Шатобриана, склонным переводить его поэтическую прозу так, как если бы это были поэмы в прозе.

Так, Александр Корнелиус, пытаясь объяснить, почему, переводя «Мучеников, или Триумф христианской веры» («*Les Martyrs, ou le Triomphe de la foi chrétienne*», 1809), он испытывал восторг и обливался слезами, а его душа «возвышалась в пределы очарования», ссылается на то, что книга «сочинена в роде поемы»<sup>147</sup>. И далее приводит рассуждение самого автора, который, развивая свою аргументацию, изложенную еще в предисловии к «Атале», склонялся к тому, что ничто не препятствует поэме быть написанной прозой. Ссылался Шатобриан, понятное дело, на Фенелона и его «Телемака». Высокий «славянский» слог, которым Корнелиус переводил предисловие Шатобриана, характерен и для всего текста в целом:

Мерная, пиитическая проза, которою оно написано, есть нарочито гармоническа <sic! — Д. Т.> и столько приближена к высокому стилю, сколько только может Французской язык возвыситься в самых даже стихах. <...> С того времени Вольтер и Лагарп объявили, что в прозе

<sup>144</sup> Вольперт Л. Пушкин и Шатобриан.

<sup>145</sup> На русский язык полностью не переведен, отдельные главы переводил Жуковский.

<sup>146</sup> Пушкин А. С. О прозе // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 7. С. 12.

<sup>147</sup> Корнелиус А. Предисловие // Шатобриан Ф. Р. Мученики, или Торжество христианской веры / Пер. с фр. Александр Корнелиус. Ч. 1–3. М., 1816. С. 1.

нет поэмы; они учинили сие от того, что подражания Телемаку сделались уже несносными. Но справедливо ли это? Поелику выходят ежедневно дурные стихи, то следует будто оуждать всякие? И разве нет эпоей в стихах пренестерпимых?

Есть ли Телемак не поема, то чтож он такое? Роман? Весьма вероятно, что Телемак еще больше разнится от романа, нежели от поэмы, в том смысле, в каком мы ныне понимаем сии два названия.<sup>148</sup>

Формула «сочинена в роде поэмы», которую использует Корнелиус, взята им, действительно, из предисловия Шатобриана к первому изданию «Аталы»:

Это что-то вроде поэмы, наполовину описательной, наполовину драматической: она состоит в изображении двух любовников, которые идут руку об руку и беседуют в одиночестве, и в описании несчастий любви посреди спокойствия пустыни.<sup>149</sup>

Существенно, однако, что французский писатель тут же оговаривается в сноске:

Я должен предупредить, что если пользуюсь здесь словом «поэма», то потому, что не знаю, как иначе дать себя понять. Я совсем не из тех, кто путают прозу и стихи. Поэт, что бы там ни говорили, — всегда имеет преимущество, и целые тома описательной прозы не стоят пятидесяти прекрасных стихов Гомера, Вергилия или Расина.<sup>150</sup>

В предисловии к «Мученикам» он вновь повторяет сказанное, доверяя вынести вердикт — к какому же жанру принадлежит его произведение — знатокам:

Вот сила вопроса: оставляю решать знатокам. Я соглашаюсь на осуждение рода моего сочинения, и охотно повторяю сказанное мною в предисловии к Атале, что два десятка хороших стихов Гомера, Вергилия или Расина будут несравненно превосходнее всякой прозы на свете.<sup>151</sup>

Понятно, что таким образом Шатобриан снимает с себя ответственность за то, что пишет нечто в «роде поэмы», т. е., по сути, не соблюдает строгие правила классицистической поэтики. Другими словами, сам Шатобриан понимает, что пишет не поэму (как в первом, так и во втором случае), а описательную прозу, однако предпочитает представить читателю свой текст не как «роман», а как нечто, похожее на поэму и отсылающее тем самым к влиятельным литературным образцам, таким, как «Телемак», жанровая принадлежность которого также остается спорным вопросом. Корнелиус же принимает эту игру за чистую монету и начинает переводить «Мучеников» так, как если бы это был по крайней мере Фенелон.

Конечно, язык Шатобриана богат на поэтические метафоры и насыщен эмфатическими синтаксическими конструкциями и соответствующей лексикой, о чем свидетельствует уже инципит произведения:

<sup>148</sup> Там же. С. VI.

<sup>149</sup> «C'est une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique: tout consiste dans la peinture de deux amants qui marchent et causent dans la solitude, et dans le tableau des troubles de l'amour au milieu du calme des déserts» (*Chateaubriand F.-R. de. Atala*. Paris, 1993. P. 21).

<sup>150</sup> «Je suis obligé d'avertir que si je me sers ici du mot de poème, c'est faute de savoir comment me faire entendre autrement. Je ne suis point de ceux qui confondent la prose et les vers. Le poète, quoi qu'on en dise, est toujours l'homme par excellence, et des volumes entiers de prose descriptive ne valent pas cinquante beaux vers d'Homère, de Virgile ou de Racine» (*Ibid*).

<sup>151</sup> *Корнелиус А. С.* Предисловие. С. VII–VIII.

Je veux raconter les combats des Chrétiens, et la victoire que les Fidèles remportèrent sur les Esprits de l'Abîme, par les efforts glorieux de deux époux martyrs.

Muse céleste, vous qui inspirâtes le poète de Sorrente et l'aveugle d'Albion, vous qui placez votre trône solitaire sur le Thabor, vous qui vous plaisez aux pensées sévères, aux méditations graves et sublimes, j'implore à présent votre secours. Enseignez-moi sur la harpe de David les chants que je dois faire entendre; donnez surtout à mes yeux quelques-unes de ces larmes que Jérémie versoit sur les malheurs de Sion: je vais dire les douleurs de l'Eglise persécutée!<sup>152</sup>

В то же время все эти особенности текста в переводе Корнелиуса кажутся утрированными и в общем-то излишне архаичными даже в контексте имевшихся на тот момент русских переводов других произведений Шатобриана. «Хочу рассказать» становится у Корнелиуса «хочу возвестить», «поэт из Сорренто» (Торквато Тассо) — «певцом Соррентским», «слепец из Альбиона» (Мильтон) — «лишенным зрения Альбионцем», «арфа Давида» — «гуслиями Давыдовыми», «пусть глаза мои наполнятся слезами» — «покати из очей моих хоть одну слезу» и т. п.

Хочу возвестить борьбу Христиан и одержанную победу Верными над духами бездны славным усилием двух супругов мучеников.

Муза небесная, вдохнувшая певца Соррентского и лишенного зрения Альбионца, возседающая на уединенном троне Фаворы, тебе приятны строгия мысли, важныя и высокия размышления: о твоей умоляю помощи. Научи меня на гуслиях Давыдовых песням, кои от меня ныне должны услышаться; покати из очей моих хотя одну слезу Иеремии, лиющаго оных токи о Сионских нещастиях: я возвещу печаль гонимой Церкви!<sup>153</sup>

Еще в предисловии к первому изданию «Аталы» Шатобриан предупреждал, что его целью не было исторгнуть из читателя как можно больше слез и что хорошее произведение — совсем не то, которое заставляет больше всего плакать. Русский переводчик «Мучеников», напротив, как мы видим, упивается своими слезами и хочет, чтобы и читатель разделил его чувства.

Интересно, что повести «Атала» и «Рене» переводились тремя разными переводчиками, причем переводы следовали хронологически один за другим. Так, «Атала» вышел в переводе Н. Р. М. впервые в 1801 г., затем в переводе Владимира Измайлова — в 1802 г. и, наконец, в переводе Ивана Мартынова в 1803 г.<sup>154</sup>

Что касается «Рене», то первый анонимный перевод появился в 1803 г., второй, выполненный В. Л., в 1805 г. и третий, осуществленный Алексеем Николаевичем Варенцовым (1751–1806), в 1806 г.<sup>155</sup>

Варенцов предварил свой перевод следующим посвящением: «Любезным читательницам слабый сей труд, по убеждению приятелей напечатанный». Потенциальный читатель имеет, таким образом, явную гендерную маркировку — переводчик мыслит это произведение как написанное для женщин; печатает он его к тому же «по убеждению приятелей», то ли из-за низкого его качества, то ли потому, что не уверен в интересе, который представляет сам оригинал романа.

<sup>152</sup> Chateaubriand F.R. de. Les Martyrs, ou Le triomphe de la religion chrétienne. Paris; Lyon, 1810. Т. 1. P. 3–4.

<sup>153</sup> Шатобриан Ф. Р. де. Мученики... С. 3.

<sup>154</sup> Шатобриан Ф. Р. де. Атала, или Любовь двух диких в пустыне / Пер. Н. Р. М., 1801; То же / Пер. Владимир Измайлов. М., 1802; То же / Пер. Иван Мартынов. Изд. 3-е. Смоленск, 1803.

<sup>155</sup> Шатобриан Ф. Р. де. Рене, или Действие страстей. М., 1803; *Его же*. Рене, или Следствие страстей / Пер. В. Л. Псков, 1805; *Его же*. Рене, или Действие страстей / Соч. г-на Шатобриана, служащее продолжением Аталы, или Любви двух диких в пустыне; пер. Алексей Варенцов. СПб., 1806.

Переводились и другие произведения Шатобриана, как публицистические и историографические, так и травелоги: «Бонапарте и Бурбоны» (пер. Александр Севастьянов. СПб., 1814); «О Бонапарте и Бурбонах и о необходимости обратиться к нашим законным государям для счастья Франции и Европы» (пер. Алексей Огинский. СПб., 1814; то же. Пер. Иван Борисов. СПб., 1814); «Путевые записки из Парижа в Иерусалим и из Иерусалима в Париж, в первом пути через Грецию, а в возвратном через Египет, Варварские земли и Гишпанию» (пер. [П. Шаликов]. М., 1815 (ч. 1, 2) — 1816 (ч. 3)); «Путешествие из Парижа в Иерусалим чрез Грецию, и обратно из Иерусалима в Париж чрез Египет, Варварию и Испанию» (т. 1–3, ч. 1–7. Пер. Иоанн Грацианский. СПб., 1815 (т. 1), 1816 (т. 2), 1817 (т. 3)); «Воспоминания об Италии, Англии и Америке» (ч. 1–2. Пер. П. Шаликов. М., 1817); «Опыт исторический, политический и нравственный о древних и новейших переворотах, или Взаимное сличение государств древнего и нового мира» (ч. 1–2. Пер. Дм. Воронов. СПб., 1817); «Записки о жизни и смерти Карла-Фердинанда-д'Артуа, герцога Беррийского» (ч. 1–2. Пер. В. М., 1821); «Записки, письма и достоверные отрывки, относящиеся до жизни и смерти его королевского высочества Карла Фердинанда д'Артуа французского принца герцога Беррийского» (ч. 1–2. Орел, 1821).

### *Романы мадам де Сталь*

В предисловии к русскому изданию повести мадам де Сталь «Зюльма: отрывок из одного произведения» («Zulma: fragment d'un ouvrage», 1794), первому в России переводу произведения французской писательницы, Карамзин четко обозначает гендерную принадлежность автора: «...одна чувствительная женщина может писать такими красками», а красками этими написана «живая, пламенная картина страсти»<sup>156</sup>. Как отмечает П. Р. Заборов, эта повесть-исповедь «вполне отвечала настроениям и эстетическим поискам» Карамзина, ориентировавшегося на лирический монолог, порождаемый чувствительной душой<sup>157</sup>. Изменив название с «Зюльмы» на «Мелину», Карамзин, по-видимому, хотел переклочить внимание читателя с ориентального элемента повести на ее сентиментальный субстрат.

Переиздания «Мелины» выходили в 1798 и 1802 гг. В 1801 г. Михайло Михайлов выпустил в свет свой перевод двух ранних повестей де Сталь «Аделаида и Теодор» («Adélaïde et Théodore», 1795) и «Мирза, или письмо путешественника» («Mirza ou lettre d'un voyageur», 1795)<sup>158</sup>.

Анонимный перевод романа «Дельфина» («Delphine», 1802), выходивший в Москве в 1803–1804 гг., не вызвал широких откликов в русской печати. Возможно, что это объяснялось довольно непривычным для русского читателя соединением в одном романе, с одной стороны, «приятного и занимательного», а с другой, «философии, метафизики и утонченных понятий»<sup>159</sup>. В этом произведении «припадки страсти следуют за припадками философии», писал французский критик, чья рецензия вышла в русском переводе

<sup>156</sup> Сталь А. Л. Ж. де. Мелина / Пер. Н. Карамзина. М., 1796.

<sup>157</sup> Заборов П. Р. Россия и Франция. Литературные и культурные связи. СПб., 2011. С. 197.

<sup>158</sup> Две повести соч. г-жи де Сталь. СПб., 1801. Эти повести входят, наряду с «Épître au malheur ou Adèle et Édouard», «Essai sur les fictions» и «Histoire de Pauline», в сборник 1795 г. «Recueil de morceaux détachés».

<sup>159</sup> Московские ведомости. 1804. 24 февраля. № 16. С. 313.

в «Вестнике Европы»<sup>160</sup>. В привычную форму светского эпистолярного романа мадам де Сталь заключила довольно смелое с политической и моральной точек зрения содержание, недаром выход романа повлек за собой, наряду с прочими обстоятельствами, ее изгнание из Франции. Написанный под влиянием «Клариссы Гарлоу» Ричардсона, а также «Страданий юного Вертера» Гёте и «Юлии, или Новой Элоизы» Руссо, роман поднимал такие актуальные вопросы, как развод и женское самоубийство<sup>161</sup>. Как напоминает Максим Форстер<sup>162</sup>, многие героини де Сталь — Аделаида, Зюльма (Мелина), Дельфина — кончают с собой, а сама писательница проходит путь от оправдания самоубийства в раннем трактате «О влиянии страстей на счастье индивидуумов и наций» («De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations», 1796; по первоначальному замыслу сюда входила и повесть «Зюльма») до его отрицания в труде «Размышления о самоубийстве» («Réflexions sur le suicide», 1813).

Долгое время считалось, что Дельфина, упоминаемая в письме Татьяны Онегину, «пришла» из одноименного романа. Однако Д. М. Шарыпкин убедительно показал, что речь, скорее, должна идти о героине переведенного Карамзиным нравоучительного рассказа Мармонтеля «Школа дружества» («L'école de l'Amitié»), открывающего третий том французского издания «Нравоучительных рассказов». Основным аргументом исследователя является то, что «героиню Жермены де Сталь волнуют общественно-политические вопросы, о которых Татьяна даже и не слыхала, например о воплощении в быту нравственных принципов Великой французской революции, проблема эмансипации»<sup>163</sup>.

Второй роман де Сталь «Коринна, или Италия» («Corinne ou l'Italie», 1807) вызвал больше интереса, чем «Дельфина». Русский анонимный перевод вышел в 1809–1810-х гг. Хотя «Коринну» читали в России (впрочем, как и большинство французских романов) прежде всего в подлиннике, возможно, что и русский ее перевод оказал определенное влияние на формировавшийся русский романтический канон. Роман де Сталь, исторически связанный с идеологией французского Просвещения, в то же время выводит на сцену новые фигуры, характерные для романтической эпохи: шотландского меланхолического лорда Освальда и полуангличанку-полуитальянку Коринну, известную как своими либеральными взглядами на роль женщины в обществе, так и поэтическими импровизациями. Роман к тому же был насыщен типично (пред)романтическими топосами и мотивами, такими, как античные итальянские руины, извержение Везувия или же любовь к двум сестрам одновременно.

Характерно, что княгиня Зинаида Волконская, которую иногда называли северной Коринной, соединяет мотив руин с мотивом извержения вулкана в написанном по-французски стихотворении, которое она отсылает де Сталь вместе с прочитанным ею романом:

<sup>160</sup> [Вольтерк А.Л. де]. О Дельфине, новом романе госпожи Сталь: [Из Journal de Paris. 1802. №92] / [Пер. Н.М. Карамзина] // Вестник Европы. 1803. Ч. 7. №2. С. 136–140. См. также: Фьеве Ж. Рассуждения о Дельфине, чтение г-жи Сталь Голстейн. СПб., 1803.

<sup>161</sup> См. о влиянии этих же романов на «Бедную Лизу» Карамзина: Manolakev C., Vrinat-Nikolov M. «La Pauvre Lise» de N. M. Karamzin et le suicide féminin dans la littérature russe du XIXe siècle // Revue des études slaves. 2002. Т. 74. №4. P. 729–739.

<sup>162</sup> Foerster M. Suicide et enthousiasme chez Germaine de Staël // Romantisme. 2016. Vol. 173. №3. P. 125–137.

<sup>163</sup> Шарыпкин Д.М. Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля. С. 124.

Corinne! Je te suis dans ces ruines sombres  
 Au pied de ces volcans qui enivrent leur fureur  
 Alors que ton pinceau nous trace tes douleurs  
 Et peuple ces déserts de magnifiques ombres.<sup>164</sup>

Волконская использует здесь не слово «перо», а слово «кисть», указывая на сходство описаний окрестностей Неаполя у де Сталь с живописными полотнами. Михаил Ямпольский обратил внимание на идущую еще с середины XVIII в. традицию ассоциировать вулканы с живописью световых эффектов и диорамами, а также с театральным зрелищем. Особенно ярко это проявляется в «Коринне», а также у Шатобриана в его итальянских травелогах:

Главным фактором в эстетическом освоении вулканических извержений безусловно является световая метаморфоза, коренным образом отличающая вулкан от иных чудес природы. <...> В итоге весь Неаполь становится своего рода световым зрелищем, фокусирующим в себе магический эффект трансформаций.<sup>165</sup>

П. Р. Заборов указал на популярность (как во Франции, так и в России) картины Франсуа Жерара «Коринна на Мизенском мысу» (1819–1822), которая иллюстрирует кульминационную сцену романа — умирающую Коринну, готовую исполнить свою последнюю импровизацию<sup>166</sup>. Все это происходит на фоне Неаполитанского залива и дымящегося Везувия. В «Вестнике Европы» (1823. Ч. 130. № 16. С. 271–280) был напечатан перевод двух хвалебных отзывов о картине, один из которых принадлежал перу Августа-Вильгельма Шлегеля. О взаимопроникновении в культурном сознании того времени романного и живописного образов Коринны свидетельствует тот факт, что в повести Михаила Петровича Погодина (1800–1875) «Сокольницкий сад» (1829) главная героиня не только переводит де Сталь, но и украшает свой кабинет репродукцией картины Жерара (отмечено П. Р. Заборовым).

Поэтические импровизации Коринны, отразившие романтическую моду на спонтанное излияние чувств, оказали влияние на творчество поэтессы Анны Петровны Буниной (1774–1829), также не избежавшей наименования «северной Коринны», и откликнулись эхом в «Египетских ночах» Пушкина<sup>167</sup>, где итальянскому импровизатору предлагается, в частности, тема «Последний день Помпеи». Вряд ли случайно, что импровизатор — родом из Неаполя, и, хотя жребий указывает поэту на другую тему — «Клеопатра и ее любовники», — понятно, что мотив извержения Везувия не является проходным и актуализирует целый культурный пласт, связанный прежде всего со знаменитой картиной К. Брюллова, в «ответ» на которую Пушкин написал стихотворение «Везувий зев открыл» (1834), и романом Эдварда Булвер-Литтона «Последние дни Помпеи», экземпляр которого Пушкин приобрел в марте 1835 г.<sup>168</sup>

<sup>164</sup> Литературное наследство. Т. 33–34. М., 1939. С. 206–207.

<sup>165</sup> Ямпольский М. Б. Наблюдатель: Очерки истории видения. М., 2000. С. 100–101.

<sup>166</sup> См.: Заборов П. Р. Картина Ф. Жерара «Коринна на Мизенском мысу» в интерпретациях и оценках современников // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Сост. Д. Токарев. М., 2013. С. 297–306.

<sup>167</sup> См.: Степанов Л. А. Об источниках образа импровизатора в «Египетских ночах» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 168–175.

<sup>168</sup> См. также повесть А. Шлихтера «Последний день Помпеи» (1834).

Интересно, что в первом черновике так и оставшегося незавершенным стихотворения Пушкин набросал центральную группу картины — двух мужчин, которые несут старика-отца<sup>169</sup>. Пушкина привлекло прежде всего человеческое поведение, спровоцированное катастрофическим природным контекстом. Не имея возможности лично увидеть Везувий, Пушкин как бы смотрит на извержение глазами персонажей картины, экфрасис которой дается в стихотворении. Природное событие пропускается через фильтр человеческого восприятия, вписываясь тем самым и в исторический континуум. По словам М. Б. Ямпольского, «зрелище природной катастрофы увязывается с памятью о катастрофе человеческой, гибелью городов»<sup>170</sup>. Само стихотворение является, собственно, не опытом подражания картине Брюллова или роману Булвера, а напрямую обращается к «природному процессу», в котором существенную роль играет воображение поэта-вижонера.

**«Кормчая книга»: «О Германии» мадам де Сталь, «Адольф» Константа  
и «метафизика перевода» у Вяземского**

Судьба книги де Сталь «О Германии», как известно, складывалась не просто. Законченная в 1810 г., она вышла в свет сначала в Лондоне в 1813 г. и лишь на следующий год, уже после падения Наполеона, в Париже. Хотя одну главку из книги<sup>171</sup> де Сталь прочла еще в бытность свою в России в 1812 г., лишь к осени 1814 г. книга начинает пользоваться более широкой известностью в русских читательских кругах. Одним из первых с ней знакомится Вяземский<sup>172</sup>, а в сентябре-октябре в «Вестнике Европы» появляются первые переводы из первой и второй частей книги. Так, из первой части, посвященной географическому и социологическому описанию германоязычного мира, был напечатан в переводе В. В. Измайлова фрагмент «Интерлакенский праздник»<sup>173</sup>, а из второй, «литературной» и «художественной», части — отрывки из глав, анализирующих творчество Виланда, Гёте и Шиллера<sup>174</sup>.

Интерес к этим главам проявил несколько позднее и Петр Александрович Плетнев (1792–1866), опубликовавший в «Сыне отечества» переводы страниц, посвященных Гёте, Шиллеру и Клопштоку (Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724–1803)<sup>175</sup>, а также — в «Трудах Вольного общества любителей российской словесности» — фрагменты, в которых писательница дает очерк истории немецкой литературы и характеристику таких ее выдающихся представителей, как Виланд (Christoph Martin Wieland, 1733–1813), Лессинг

<sup>169</sup> См.: *Потапова К. А.* А. С. Пушкин и К. П. Брюллов: история знакомства и созвучие творчества. URL: <http://www.pushkinopen.ru/texts/view/45>

<sup>170</sup> *Ямпольский М. Б.* Наблюдатель. С. 104.

<sup>171</sup> См.: *Заборов П. Р.* Россия и Франция. С. 207. Возможно, речь идет о главке «О влиянии энтузиазма на счастье», перевод которой появился позднее трудами В. Измайлова в: *Российский музей, или Журнал европейских новостей.* 1815. Ч. 3. № 8. С. 225–238. В книге Сталь имеются также главки «Об энтузиазме» и «О влиянии энтузиазма на просвещение».

<sup>172</sup> Во всяком случае, он просит А. И. Тургенева прислать ему экземпляр (Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 1. С. 25).

<sup>173</sup> *Сталь А. Л. Ж. де.* Интерлакенский праздник / (Из новой книги: De l'Allemagne par M-m Staël / [Пер. В. В. Измайлова]) // *Вестник Европы.* 1814. Ч. 77. № 19. С. 165–173; перепечатан в кн.: *Измайлов В. В.* Переводы в прозе. Ч. 2. М., 1819.

<sup>174</sup> Гёте, Виланд и Шиллер / Изображенные госпожею Сталь (Из ея новаго сочинения о Германии); пер. [И. И. Пуцци] // *Вестник Европы.* 1814. Ч. 77. № 18. С. 120–127. № 19. С. 181–190.

<sup>175</sup> *Сын отечества.* 1820. Ч. 62. № 20. С. 3–14; Ч. 63. № 31. С. 219–224.

(Gotthold Ephraim Lessing, 1729–1781) и Винкельман (Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768).<sup>176</sup>

В 1819–1824 гг. Александр Дмитриевич Боровков (1788–1856) печатает свой перевод пяти философских главок, в том числе «О философии французов» и «О философии англичан»<sup>177</sup>. Эти две главки вышли в Петербурге отдельными изданиями в 1820 и 1819 гг. соответственно. Особенно интересна для нас главка об английской философии, куда входит и пассаж о Френсисе Бэконе, в котором, как нам кажется, содержится «ключ» к пониманию того, что кроется за концептом метафизического языка. Итак, рассуждения о Бэконе (с упоминанием Лютера)<sup>178</sup> помогают мадам де Сталь сформулировать собственное видение будущего метафизики:

Человеческий дух, говорит Лютер, как пьяный крестьянин «верхом на лошади: когда его поддерживают с одной стороны, он валится на другую». Так, человек без конца колебался между двумя свои природами: то его мысли отделяли его от его ощущений, то его ощущения вбирали в себя его мысли, и он хотел, соответственно, свести всё либо к одному, либо к другому. Мне представляется, однако, что пришло время устойчивой доктрины: метафизика должна претерпеть революцию, подобную той, которую совершил Коперник в представлении о мировой системе; она должна вновь поставить нашу душу в центр и сделать ее похожей во всем на солнце, вокруг которого вертятся внешние объекты и у которого они заимствуют свой свет.<sup>179</sup>

На смену старой метафизике, построенной на разделении мысли и чувств, должна прийти новая, метафизика души, в которой мысли и чувства уравновесят друг друга в некоем диалектическом единстве:

Душа — это вместилище, которое посылает свои лучи во всех направлениях; в нем заключается существование; все наблюдения и усилия философов должны обратиться к этому я, центру и движителю наших чувств и наших идей.<sup>180</sup>

<sup>176</sup> Соревнователь просвещения и благотворения: Труды высочайше утвержденного Вольного общества любителей российской словесности. 1820. Ч. XI. Кн. 7. С. 62–72. Кн. 9. С. 314–324.

<sup>177</sup> Соревнователь просвещения и благотворения: Труды высочайше утвержденного Вольного общества любителей российской словесности. 1819. Ч. V. Кн. 2. С. 171–194; 1820. Ч. XI. Кн. 8. С. 147–160; 1821. Ч. XIV. Кн. 3. С. 273–287; 1824. Ч. XXV. С. 225–254. Боровков перевел также главы о Канте и немецком мистицизме (Мнемозина. 1824. Ч. 3. С. 95–124).

<sup>178</sup> Знаменательно, что Вяземский называет саму де Сталь Лютером французской литературы, связывая романтический «литературный переворот» в том числе и с переводческой деятельностью: «Французские либералы, по излишнему патриотизму, так страшатся всякого чуждого влияния у себя, так дорожат своими правами и вольностями, что не хотят и в литературе потерпеть английского или немецкого поместного владычества. Есть, без сомнения, исключения в том и другом подразделении, и между прочими исключения блистательные. Гизо, издатель французского перевода Шекспира, Барант, издатель перевода драматических творений Шиллера, Бенжамен Констан, который прозаическими стихами перевел и сократил трилогию Шиллера, но обогатил предисловием в прозе, исполненной поэзии и обильной соображениями новыми и яркими, должны быть почитаемы в числе деятельнейших побудителей нового движения в литературе французской и также в другом отношении известны за твердых поборников нового преобразования политического. На них, и вообще на всех споспешников литературного переворота, первая и более всех действовала г-жа Сталь: ее можно назвать Лютером французской литературы, а книгу ее “О Германии” — Кормчею книгою французского литературного протестантизма» (*Вяземский П. А. Письмо из Парижа*. С. 63).

<sup>179</sup> «L'esprit humain, dit Luther, est comme un paysan ivre “à cheval: quand on le relève d'un côté, il retombe de l'autre”. Ainsi, l'homme a flotté sans cesse entre ses deux natures: tantôt ses pensées le dégageaient de ses sensations, tantôt ses sensations absorbaient ses pensées, et successivement il voulait tout rapporter aux unes ou aux autres. Il me semble néanmoins que le moment d'une doctrine stable est arrivé: la métaphysique doit subir une révolution semblable à celle qu'a faite Copernic dans le système du monde; elle doit replacer notre âme au centre, et la rendre en tout semblable au soleil, autour duquel les objets extérieurs tracent leur cercle, et dont ils empruntent la lumière» (*Staël A. L. G. de l'Allemagne*. Paris, 1890. P. 416).

<sup>180</sup> «L'âme est un foyer qui rayonne dans tous les sens; c'est dans ce foyer que consiste l'existence; toute les observations et tous les efforts des philosophes doivent se tourner vers ce moi, centre et mobile de nos sentiments et de nos idées» (*Ibid*. P. 417).



Душа, таким образом, — это не источник лишь одних эмоций; она не эквивалентна сердцу и является сосредоточением также и умственных потребностей человека.

Чем так нравится «Адольф» Вяземскому? Прежде всего, тем, что «в сем романе должно искать не одной любовной биографии сердца: тут вся история его»<sup>181</sup>. «История сердца» не сводится к его «биографии» и включает в себя и общественные, социальные отношения человека, т. е. то, что Вяземский называет «правилами», устанавливаемыми разумом:

...чувства ничего без правил <...> если чувства могут быть благими вдохновениями, то одни правила должны быть надежными руководителями (так Колумб мог откровением гения угадать новый мир, но без компаса не мог бы открыть его).<sup>182</sup>

Конечно, в романе Констана описываются сложные эмоции, которые герой испытывает к своей возлюбленной Элеоноре, но, как справедливо отмечает В. А. Мильчина, это роман о «нелюбви»<sup>183</sup>, т. е. об отсутствии или, точнее, нехватке чувства. Именно ее Адольф делает объектом изощренного психологического анализа, при этом занимая двойственную позицию — он и испытывает эту нехватку, и анализирует ее как внешний наблюдатель. Это и позволяет ему выйти за пределы эмоций, за пределы физики любви в область *метафизики*, сверхчувственного.

Предметом интереса Констана является не собственно любовь, а то, как герой ее мыслит. Это очень тонко выразил Вяземский, по словам которого, нет никого, кто был бы выше Констана в «диалектике ума и чувства». Отметим, что здесь Вяземский фактически повторял (но в положительном смысле) ту характеристику творческого метода Констана, которую давали французские критики. Например, Луи Симон Оже (Louis-Simon Auger, 1772–1829), известный поборник классицизма и гонитель романтиков, писал в 1816 г.:

Разумеется, в новом сочинении г-на Бенжамена Констана видно много ума и знания сердца человеческого. К несчастью, автор принадлежит, во всяком случае в том, что касается формы, к школе романтической, наполовину страстной, наполовину метафизической, которую возглавляет в наших краях г-жа де Сталь. Исследование чувств и мыслей у подобных авторов изощрено порою сверх всякой меры, и зачастую они грешат не только темнотою выражений, но и дурным вкусом.<sup>184</sup>

Эти слова Оже даются нами в переводе В. А. Мильчиной, которая их цитирует в своем комментарии. Тем удивительнее сам комментарий, которым сопровождает цитату исследовательница: «Итак, — утверждает она, — метафизический стиль — это разбор чувств, невнятный, мелочный и изощренный сверх всякой меры»<sup>185</sup>.

Но ведь Оже говорит об «исследовании ума и чувств» и о том, что романтическая школа — это школа «наполовину страстная, наполовину метафизическая». То есть

<sup>181</sup> Вяземский П. А. От переводчика. С. 33.

<sup>182</sup> Там же. С. 32.

<sup>183</sup> Мильчина В. А. Комментарии. С. 425.

<sup>184</sup> «Il y a certainement beaucoup d'esprit et de connaissance du cœur humain dans le nouvel ouvrage de M. Benjamin de Constant. Malheureusement il appartient, pour les formes du moins, à cette école romantique, moitié passionnée, moitié métaphysique, dont Madame de Staël est le chef parmi nous. L'analyse des sentiments et des idées y est quelquefois poussée à ce point où elle dégénère en subtilité, et quelquefois aussi le mauvais goût s'y joint à l'obscurité» (цит. по: *Delbouille P. Genèse, structure et destin d'Adolphe. Liège, 1971. P. 393*).

<sup>185</sup> Мильчина В. А. Комментарии. С. 431.

метафизическое никак не сводится к «страстному». Или точнее: метафизическое — это диалектика ума и чувства, именно так и пишет Вяземский.

Объектом критики Оже становится, собственно, не сама интенция автора — исследовать чувства и мысли, а то, как это делается: во-первых, метафизика и страсти перемешиваются, и в этой смеси Оже не видит никакой диалектики (романтики «сравнивают то, что нынче принято именовать явлениями мира умственного, с явлениями мира зримого, например, разгневанную женщину — с прекрасною грозой»); во-вторых, их анализ избыточен, и, главное, они грешат темным, граничащим с дурновкусием, языком.

Для Оже как сторонника классической ясности особенно нестерпимо, что темный язык блокирует трансляцию смыслов, причем это касается как передачи оттенков чувств, так и нюансов мысли<sup>186</sup>. Парадокс состоит, однако, в том, что, как уже отмечалось в начале нашей работы, язык Константа гораздо больше ориентируется на классический язык XVIII в., чем это хотелось бы представить критикам того времени. Как точно отмечает Л. И. Вольперт,

Место «Адольфа» в мировой литературе определено своеобразием его аналитического психологизма. Сложная, противоречивая, неоднозначная психика анализируется не в романтической системе туманных формул, ассоциаций, намеков, а облечена в кристально-ясную, обнаженно-рационалистическую форму. Для Константа, наследника рационалистической традиции XVII–XVIII вв., нет вопроса о невыразимости ощущений, иррациональное выражено предельно рационально — в этом обаяние романа. Интеллектуальная проза Константа афористична, весь роман — как бы развернутый афоризм, в ткань романа органично вплетены десятки предложений в духе Ларошфуко.<sup>187</sup>

В представлении критиков-пуристов вроде Оже «дурновкусие» романа как раз и являлось следствием такого «наложения» рационального, «конкретного» языка на абстрактную и «темную» психологическую материю. Отмечая «ясность, точность, энергичность и достаточную элегантность» политических речей Константа, Оже отказывает его роману в «естественности, изяществе, непринужденности и мягкости, которые присущи произведениям, написанным со вкусом и воображением». Критик недвусмысленно связывает это с космополитизмом и многоязычием автора «Адольфа»:

В целом, стилю г-на Бенжамена Константа, ясному, точному, энергичному и достаточно элегантному при обсуждении политических материй, не хватает естественности, изящества, самоотречения и мягкости, которые необходимы в произведении, написанном со вкусом и воображением. Говорят о стиле беженском<sup>188</sup>; можно было бы также упомянуть и стиль космополитический; а именно такой, который присущ людям, проживающим поочередно в разных странах и говорящим на разных языках.<sup>189</sup>

<sup>186</sup> В «Письме из Парижа» Вяземский обращает внимание на то, что Оже неправильно понимает романтизм: «Год тому Оже (Auger) читал в годичном собрании четырех академий речь о романтизме (Discours sur le Romantisme), которую прозвали манифестом против романтизма. Сообщу вам со временем выписки из нее. Теперь ограничусь одною, которая вам докажет, что Академия французская или по крайней мере уполномоченный ее оратор имеет совершенно превратное понятие о романтизме» (*Вяземский П. А.* Письмо из Парижа. С. 60).

<sup>187</sup> *Вольперт Л. И.* «Адольф» Бенжамена Константа в переводах П. А. Вяземского и Н. А. Полевого // Пушкин и его современники. Псков, 1970 (Ученые записки ЛГПИ им. Герцена, №434). С. 167–168.

<sup>188</sup> Намек на швейцарское происхождение Константа.

<sup>189</sup> «En général le style de M. Benjamin Constant, clair, précis, énergique et suffisamment élégant dans la discussion des matières politiques, est loin d'avoir le naturel, la grâce, l'abandon, la douceur qui conviennent dans les ouvrages de goût ou

В России в понятие «метафизический язык» вкладывался иной смысл. В отличие от Оже, Пушкин в предуведомлении к выходу перевода Вяземского обращал внимание именно на «стройность», «светскость» и «вдохновенность» метафизического языка Констанана. «Любопытно видеть, — пишет он, — каким образом опытное и живое перо князя П. А. Вяземского победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного<sup>190</sup>».

Другими словами, «вдохновенность» языка не противоречит его «стройности», которая («всегда») является определяющим качеством романа Констанана.

В. А. Мильчина также отмечает, что в России акценты расставляются иначе, чем это делают французские ангажированные критики: «метафизический» в «словоупотреблении Пушкина и его круга — положительная, одобрительная характеристика языка, приспособленного для анализа чувств»<sup>191</sup>. Но опять же возникает вопрос: вновь только чувства, без мысли<sup>192</sup>?

Исследовательница не может, конечно, полностью игнорировать пушкинское высказывание о метафизическом языке как языке мысли. Однако понимает его опять же как язык «не для обозначения бытовых реалий, а для отвлеченного, абстрактного разговора, но притом разговора светского, то есть такого, который подобает не кабинетным философам, а светским дамам и который посвящен не столько проблемам мироздания, сколько тонким оттенкам чувств»<sup>193</sup>.

Вряд ли светский разговор можно вести только с дамами и только о чувствах. Вспомним хозяек многочисленных светских салонов, в том числе и мадам де Сталь, которые не только могли поддерживать светскую беседу, но и сами вырабатывали формы дискурса, приспособленного для выражения политических, военных, философских, научных и прочих более-менее отвлеченных сюжетов.

d'imagination. On a parlé de style réfugié; on pourrait faire aussi mention du style cosmopolite; c'est celui des hommes qui successivement habitent plusieurs contrées et parlent plusieurs langues». Цит. по: *Delbouille P.* Genève, structure et destin d'Adolphe. P. 393.

<sup>190</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. С. 97.

<sup>191</sup> Мильчина В. А. Комментарии. С. 432.

<sup>192</sup> Характерно, что с точки зрения любовного языка Вяземский (в статье «Новая поэма Э. Кине», 1836) считает совершенными не произведения Констанана, а либертинские романы Кребийона-сына (Claude Prosper Jolyot de Crébillon, 1707–1777), Шодерло де Лакло (Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos, 1741–1803) и Луве де Кувре (Jean-Baptiste Louvet de Couvray или de Couvrai, 1760–1797) (а также Жорж Санд).

Как показала Е. Е. Дмитриева, в России некоторые произведения указанных авторов переводились в основном во второй половине XVIII века, но были и переводы начала XIX века (см.: *Дмитриева Е. Е.* Французский либертинаж и его русские отголоски // Делон М. Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века. М., 2013. С. 833–860). Так, на рубеже веков выходили переводы романов Луве де Кувре о кавалере де Фобласе (в Петербурге в 1792–1796 в переводе Александра Леванды (1765–1812), в Москве в 1793–1795 и 1805 гг. трудами «бакалавра И. Шишацкого»). В 1805 г. в Петербурге вышел новый перевод другого его романа «Эмилия Вармонт, или Развод по нужде» (Émilie de Varmont ou Le divorce nécessaire et les amours du curé Sevin, Paris, 1791; пер. Иван Степанов; первый перевод, сделанный И. Л., появился в Москве в 1793 г.). Перевод романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» (Les Liaisons dangereuses. Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres, 1782) вышел под заглавием «Вредные знакомства, или письма, собранные одним обществом для предостережения других» (СПб., 1804–1805; пер. Александр Леванда). На рубеже веков вышел перевод романа Жозефа де Мемье (Joseph de Mairieux, 1753–1820) «Граф де Сен-Меран, или Новые заблуждения сердца и ума» (Le Comte de Saint-Méran, ou Les Nouveaux égarements du cœur et de l'esprit, 1788), парафразирующего роман Кребийона «Заблуждения сердца и ума» (Les Egarements du cœur et de l'esprit, ou Memoires de M. de Meilcour, 1736–1738). Также в 1806 г. под названием «Садиевы повести» вышли четыре повести маркиза де Сада (Donatien Alphonse François de Sade, 1740–1814): «Жюльета и Роне, или Заговор в Амбоазе. Историч. повесть» (Juliette et Raunai, ou la conspiration d'Amboise. Nouvelle historique), «Обольщение двух женщин» (La double épreuve), «Мисс Генриетта Стральсон, или действие отчаяния» (Miss Henriette Stralson, ou Les Effets du désespoir) и «Факселанж, или безрасудное честолюбие» (Faxelange, ou Les Torts de l'ambition).

<sup>193</sup> Мильчина В. А. Комментарии. С. 432.

\* \* \*

Знаменательно, что в своих рассуждениях о душе мадам де Сталь затрагивает языковую проблематику, констатируя, что язык не в состоянии отразить эту метафизику души, поскольку оперирует клишированными выражениями:

Без сомнения, неполнота языка заставляет нас пользоваться неправильными выражениями: по обыкновению говорят, что тот или иной человек обладает разумом или воображением, или чувствительностью и т. д.; но если бы мы хотели выразиться одним словом, надо было бы просто сказать: у него есть душа, у него есть много души.<sup>194</sup>

В статье, посвященной возникновению понятия «метафизический язык» у Пушкина<sup>195</sup>, Евгений Абдуллаев отметил, что выражение «слишком метафизический язык» (*le langage <...> trop métaphysique*) появляется в книге «О Германии» собственно только один раз, а в остальном де Сталь использует такие выражения, как «язык метафизиков» и «метафизика грамматики». Тем не менее Абдуллаев делает вывод, что Пушкин заимствует данное понятие именно из этого труда. Хотя аргументы исследователя покоятся, как кажется на первый взгляд, на довольно зыбком основании, в целом с этим выводом можно согласиться, но с двумя оговорками.

Во-первых, понятие метафизического языка не является просто калькой с выражения, употребленного де Сталь, а отсылает, скорее, к целому комплексу значений, ставших предметом рефлексии французской писательницы.

Действительно, выражение «язык метафизиков» («*la langue des métaphysiciens*»), встречающееся в главе «О самых знаменитых немецких философах, до и после Канта», вряд ли относится к сути дела, так как речь здесь идет лишь о «темном» языке, на каком пишутся философские труды.

Выражение «метафизика грамматики» («*la métaphysique de la grammaire*») кажется более релевантным; использованное в главе, где де Сталь обосновывает превосходство германских университетов над французскими, оно акцентирует внимание на том, какую важную роль играет язык в мыслительной деятельности: «... всё прошло через слова, и всё можно найти в словах, когда умешь их проанализировать»<sup>196</sup>.

Что касается «слишком метафизического языка», Абдуллаев не совсем верно трактует соответствующий пассаж «О Германии». Для де Сталь дело не в том, что этот язык использует Гёте; дело в том, что им говорит Торквато Тассо, герой одноименной пьесы Гёте, в то время как реальный итальянский поэт был далек, по мнению де Сталь, от философической рефлексивности, которую ему приписывает его немецкий собрат<sup>197</sup>.

<sup>194</sup> «Sans doute l'incomplet du langage nous oblige à nous servir d'expressions erronnées; il faut répéter suivant l'usage, tel individu a de la raison, ou de l'imagination, ou de la sensibilité, etc.; mais si on voulait s'entendre par un mot, on devrait dire seulement: *il a de l'âme, il a beaucoup d'âme*» (*Staël A. L. G. de. De l'Allemagne. P. 417–418*).

<sup>195</sup> Абдуллаев Е. «Образуй наш метафизический язык»: история одного пушкинского термина в контексте литературно-философских дискуссий 1820-х годов // Вопросы литературы. 2014. № 1. С. 144–164.

<sup>196</sup> *Staël A. L. G. de. De l'Allemagne. P. 110*. Перевод отрывка из этой главы был опубликован в «Вестнике Европы» в 1815 г. (Ч. 84. № 24. С. 266–278).

<sup>197</sup> «Le langage du Tasse, dans la pièce de Goethe, est souvent trop métaphysique. La folie de l'auteur de *la Jérusalem* ne venait pas de l'abus des réflexions philosophiques, ni de l'examen approfondi de ce qui se passe au fond du cœur; elle tenait plutôt à l'impression trop vive des objets extérieurs, à l'enivrement de l'orgueil et de l'amour; il ne se servait guère de la parole que comme d'un chant harmonieux» (*Ibid. P. 292*).

Во-вторых, не оспаривая предположения Е. Абдуллаева о том, что пушкинский «метафизический язык» связан с «О Германии», заметим, что, на наш взгляд, это понятие могло войти в пушкинский вокабуляр благодаря посредничеству Вяземского.

Как мы знаем, впервые понятие метафизического языка используется Пушкиным в кишиневском письме Вяземскому (1 сентября 1822 г.): «Предприми постоянный труд, пиши в тишине самовластия, образуй наш метафизический язык, зарождающийся в твоих письмах, — а там что Бог даст»<sup>198</sup>.

Важно, что такой язык образуется в «тишине самовластия», т. е. процесс его создания — это демиургическое творчество. Но при этом он зарождается в письмах, т. е. в процессе коммуникации, передачи корреспонденту своей мысли. Возможно, именно из письма Вяземского (ныне утерянного) Пушкин и берет это выражение. У Вяземского же «диалектика ума и чувства» — ключевое понятие его рассуждений о романе Констанана — скорее всего, действительно связана с «метафизикой души», изложенной, пусть и отрывочно, в «О Германии».

\* \* \*

Важно, что «метафизический язык» — это не просто язык «учености, политики и философии»<sup>199</sup>, но и язык практической мысли, которая реализует себя именно в дружеском, светском, а также любовном общении. Неслучайно, что образцы такого языка, приспособленного для ведения беседы на научные, политические и философские темы, Вяземский находит именно в романе, где происходит своего рода «метафизическая революция», к которой призывала де Сталь и которая связана с проблематикой души как центра мысли и чувства, т. е. в романе Констанана.

В цитированном выше письме к Вяземскому от 13 июля 1825 г. Пушкин с определенностью указывает, что ориентиром для метафизического языка служит именно французский язык, причем даже не язык философии<sup>200</sup>, а язык прозы.

Однако Пушкин несколько меняет ориентиры в 1830-е гг.; как отмечает Абдуллаев,

Признав за образец «метафизического языка» французскую прозу, Пушкин солидаризируется с Вяземским, однако вскоре отходит от защиты галлицизмов, стремясь найти некую «золотую середину» в этом споре. Это приводит к определенному изменению смысловой ауры понятия метафизического языка. Одновременно с критикой французского языка и литературы Пушкин все более признает достоинства немецкой философии. Представление о метафизическом языке как языке романной прозы дополняется (опять же, под воздействием немецкой эстетики) открытием «метафизических» возможностей в поэзии.<sup>201</sup>

С Вяземским дело обстоит еще сложнее: с одной стороны, его ориентация на французские образы вряд ли может быть подвергнута сомнению; с другой, Вяземский пытается сформулировать в предисловии к своему переводу «Адольфа» некий новый,

<sup>198</sup> Пушкин А. С. Письмо к П. А. Вяземскому, 1 сентября 1822 г. // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 10. С. 36.

<sup>199</sup> Пушкин А. С. О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова. С. 23.

<sup>200</sup> Во Франции возрождение интереса к метафизике началось лишь после того, как Виктор Кузен (Victor Cousin, 1792–1867) познакомился в 1817 г. с Гегелем, а также встретился с Августом Шлегелем и мадам де Сталь; эксплицитный в лекциях Кузена, в печатном виде этот интерес был зафиксирован лишь в изданных в 1826 г. «Философских фрагментах».

<sup>201</sup> Абдуллаев Е. «Образуй наш метафизический язык». С. 163–164.

европейский, ориентир, который, однако, отсылает не к какому-то национальному канону, а к наднациональному, универсальному языку светской, космополитичной элиты.

Заметим, между тем, что эти попытки совершены не над творением исключительно французским, но более европейским, представителем не французского общежития, но представителем века своего, светской, так сказать, практической метафизики поколения нашего. В подобной сфере выражению трудно удержать во всей неприкосновенности свои особенности, свои прихоти: межевые столбы, внизу разграничивающие языки, права, обычаи, не доходят до той высшей сферы. В ней все личности сглаживаются, все резкие отличия сливаются. Адольф не француз, не немец, не англичанин: он воспитанник века своего.<sup>202</sup>

Именно в этом пассаже появляется, единственный раз во всем предисловии, и понятие «метафизический», причем не в приложении к собственно языку, а к практическому, светскому умонастроению и чувству. Если эта метафизика и имеет отношение к философии, то не потому, что она является умозрительной и передает некие абстрактные идеи, а потому, что позволяет рассмотреть ум и чувства в их диалектике. Язык, выражающий эту диалектику, будет метафизическим в той степени, в какой он сможет отразить ее слогом, который, обходясь без риторических красот минувшей эпохи, транслирует «истину»:

Автор Адольфа силен, красноречив, язвителен, трогателен, не прибегая никогда к напряжению силы, к цветам красноречия, к колкостям эпиграммы, к *слезам слога*, если можно так выразиться. Как в создании, так и в выражении, как в соображениях, так и в слоге вся сила, все могущество дарования его — в истине.<sup>203</sup>

Таким образом, Вяземский рассматривает понятие «метафизический» в контексте усилий по выработке нового русского языка, который, с одной стороны, должен был стать национальным, а с другой — обрести наднациональный статус, коим обладал в свое время французский язык и который тщился приобрести немецкий. Такой язык мог быть образован только в процессе его «пытливого» сопоставления с другими языками, то есть в процессе перевода, понимаемого не только как перевод конкретного иностранного текста, но и как перекодирование собственного языка, которому навязываются чуждые ему синтаксические и смысловые структуры. Этот перевод-перекодировка осуществляется не за счет лексического калькирования (как у Карамзина), а за счет сознательного отчуждения от своего родного языка, его дефамилиаризации.

Похожие интенции можно обнаружить в речи Гёте, посвященной памяти Виланда (13 февраля 1813 г.), и в речи Фридриха Шлейермахера «О различных методах перевода» («Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens»), прочитанной последним 24 июня того же года на заседании Королевской академии наук в Берлине.<sup>204</sup>

Как отмечает Лоуренс Вентути,

<sup>202</sup> Вяземский П. А. От переводчика. С. 34.

<sup>203</sup> Там же. С. 33.

<sup>204</sup> См.: Friedrich Schleiermacher and the Question of Translation / Ed. by L. Cercel, A. Serban. Berlin; Boston, 2015. См. также: *Berman A. L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin.* Paris, 1984.

Шлейермахеровская националистическая теория очуждающего перевода бросает вызов французскому господству<sup>205</sup>, в надежде не только способствовать обогащению немецкой культуры, но и сформировать более либеральную публичную сферу, — ту сферу социальной жизни, где частные индивиды могут обмениваться разумными суждениями и осуществлять политическое влияние.<sup>206</sup>

Несомненно, что речь Шлейермахера необходимо рассматривать не только как культурный, но и как политический проект, возможность которого целиком определяется той исторической ситуацией, которая возникла после поражения Наполеона. Переводческий проект Вяземского также, несомненно, был связан со сформировавшимися после наполеоновских войн либеральными умонастроениями русской культурной элиты, травмированной подавлением восстания декабристов. Утверждать, что это историческое событие было непосредственным толчком к началу работы над переводом, было бы слишком смелым, однако, на наш взгляд, не стоит и недооценивать его влияния на саму концепцию «подчиненного» перевода, поскольку последняя отражает не только стремление к встраиванию русской культурной элиты в европейскую, олицетворяемую автором «Адольфа», но и отношение к своему национальному языку как языку «свободному».

Венути отмечает, что «либеральный» проект Шлейермахера несет в себе в то же время немалый заряд немецкого культурного этноцентризма; очуждающие переводы должны использоваться

в рамках масштабного немецкого культурно-империалистического проекта, с помощью которого языковое сообщество, «предназначенное» к мировому господству, движется к его завоеванию. Здесь национализм отождествляется с универсализмом.<sup>207</sup>

И далее:

В конечном счете может показаться, что очуждающий перевод не столько внедряет иностранное в немецкую культуру, сколько использует иностранное для подтверждения и развития своей собственной идеальной культурной идентичности, в чем нетрудно усмотреть культурный нарциссизм, вооружившийся к тому же идеей исторической необходимости.<sup>208</sup>

Ставший очевидным к началу 1840-х гг. переход Вяземского на позиции политического и литературного консерватизма как будто бы подтверждает данный вывод.

<sup>205</sup> Если не учитывать робкое внимание к немецкому переводчику Иоганну Генриху Фоссу (Johann Heinrich Voß, 1751–1826), о чьих точных переводах «Илиады» и «Одиссеи» пишет в превосходных тонах мадам де Сталь в «О Германии», французы оставались верны «независимому» переводу вплоть до выхода в 1829 г. перевода «Отелло» Шекспира, выполненного Альфредом де Виньи (Alfred Victor de Vigny, 1797–1863), и в 1836 г. шатобриановского перевода Мильтона. См.: *Histoire des traductions en langue française, XIX<sup>e</sup> siècle (1815–1914) / Sous la direction d'Y. Chevrel, L. D'Hulst, Ch. Lombez. Paris, 2012.*

<sup>206</sup> «Schleiermacher's nationalist theory of foreignizing translation aims to challenge French hegemony not only by enriching German culture, but by contributing to the formation of a liberal public sphere, an area of social life in which private individuals exchange rational discourse and exercise political influence» (Venuti L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London; New York, 1995. P. 109).

<sup>207</sup> «Because this is a strongly nationalist elite, it employs foreignizing translation in a remarkable project of German cultural imperialism, through which the linguistic community “destined” for global domination achieves it. Here nationalism is equivalent to universalism» (Ibid. P. 109).

<sup>208</sup> «Ultimately, it would seem that foreignizing translation does not so much introduce the foreign into German culture as use the foreign to confirm and develop a sameness, a process of fashioning an ideal cultural self on the basis of an other, a cultural narcissism, which is endowed, moreover, with historical necessity» (Ibid. P. 110).

Но предпосылки этой эволюции содержатся уже в самом целеполагании Вяземского, который в предисловии к своему переводу ясно обозначает того, кому он его адресует: и это не русский читатель, как можно было бы подумать, а русский *писатель*. Вяземский пишет о своем желании «познакомить русских писателей с этим романом», так что и предисловие в целом можно считать обращением к тем, кто производит и воспроизводит русский язык и русскую культуру. В данной перспективе «всемирная отзывчивость» русского языка и культуры оказывается формой выработки русского универсалистского сознания, претендующего на «всевропейскость» и «всемирность», которые получили свое законченное концептуальное выражение в пушкинской речи Ф. М. Достоевского, декларативно объявлявшего «готовность и наклонность нашу, нам самим только что объявившуюся и сказавшуюся, ко всеобщему общечеловеческому воссоединению со всеми племенами великого арийского рода»<sup>209</sup>.

В предисловии к «Адолфу» политические импликации переводческой деятельности выражены еще, конечно, не слишком явно. Вяземский предпочитает оперировать понятиями «почвы», его интересует прежде всего форма, которая буквально манифестирует себя в «запахе, отзыве чужбины», в «природе» в целом, которая здесь понимается как эквивалент языка, т. е. в том, что доступно чувственному познанию:

О слоге автора, то есть о способе выражения, и говорить нечего: это верх искусства, или, лучше сказать, природы: таково совершенство и так очевидно отсутствие искусства или труда. Возьмите на удачу любую фразу: каждая вылита, стройна как надпись, как отдельное изречение. Вся книга похожа на ожерелье, нанизанное жемчугами, прекрасными по одиночке, и прибранными один к другому с удивительным тщанием: между тем нигде не заметна рука художника.<sup>210</sup>

С одной стороны, ценность языка Констанана состоит в том, что он не есть «снимок» природы, добытый «искусством» или «трудом», а как бы сам есть природа. С другой стороны, книга собирается из отдельных «природных» фраз-жемчужин в некое «сверх-природное» «симметричное» ожерелье (Вяземский ниже говорит о «симметрии слов»), формируемое трудом, искусством, причем руки самого художника не видно. Здесь есть результат труда, но нет самого процесса труда, как нет и того, кто трудится. Иными словами, язык Констанана — это язык природы + язык искусства, но не как субъективно-го движения «души», а как воплощенной в словах «диалектики ума и чувства». Вяземский сравнивает это «объективное» искусство, работающее напрямую с природой, а не с ее репрезентациями, с искусством военачальника, который «знает, как расставить свои войска, какое именно на ту минуту и на том месте употребить оружие, чтобы нанести решительный удар», и с искусством композитора, который «знает, как инструментировать свое гармоническое соображение»<sup>211</sup>.

На первый взгляд, Констанан, в изложении Вяземского, предстает здесь типичным представителем классицизма с его стремлением не воспроизвести природу такой, какой она видится наблюдателю, а заключить ее в рамки строгой эстетической модели,

<sup>209</sup> Достоевский Ф. М. Дневник писателя на 1880 год, август // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 26. С. 147.

<sup>210</sup> Вяземский П. А. От переводчика. С. 33.

<sup>211</sup> Там же.



которая подразумевает ее гармонизацию. Такова природа на картинах классицистов — симметричная, «расставленная», «инструментированная». Неудивительно, что Вяземский цитирует здесь высказывание из «Поэтического искусства» (Art poétique, 1674) Николя Буало (Nicolas Boileau-Despréaux, 1636–1711) о Франсуа де Малербе (François de Malherbe, 1555–1628): «D'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir» («И, разместив слова, удвоил тем их власть», пер. Э. Линецкой). По его мнению, это высказывание наилучшим образом характеризует и слог Констана.

Но что же тогда делает «Адольфа» тем актуальным текстом, в котором «отразился век и современный человек»? Только ли то, что характер Адольфа, пораженного хроническим «недугом сердца», есть «верный отпечаток времени своего»?<sup>212</sup> Если слог Констана есть природа в своем пространственном воплощении, то характер Адольфа точно отражает само время. Но этого мало: в сущности, Адольф сам формирует это время как современную историю, в которой «частная драма» (а в отношениях Адольфа с Элеонорой находят, — как пишет Вяземский, чтобы тут же критически отозваться о таком биографическом методе прочтения романа, — «отпечаток» связи Констана с мадам де Сталь), проецируется на «драматическое волнение трибуны, исполинский ход *стодневной эпопеи* и романические события современной эпохи».

Констан организует свой романский мир не как мир романических условностей и дешевых драматических эффектов, а именно как разворачивающуюся на наших глазах «И/историю», которая состоит из умолчаний, лакун, недоговоренностей. Вяземский особо подчеркивает, что у Констана недоговаривание становится доминирующим приемом:

Автор не прибегает к драматическим пружинам, к многосложным действиям, в сим воспогательным пособиям театрального или романического мира. В драме его не видать ни машиниста, ни декоратора. Вся драма в человеке, все искусство в истине. Он только указывает, едва обозначает поступки, движения своих действующих лиц. Все, что в другом романе было бы, так сказать, содержанием, как то: приключения, неожиданные переломы — одним словом, вся кукольная комедия романов, здесь оно ряд указаний, заглавий.<sup>213</sup>

При том что слог Констана, с одной стороны, апеллирует к зрению (фразы как «надписи» и как набор «жемчугов»), а с другой, актуализирует понятие «власти» в смысле «силы» (как у Малерба), само развитие нарратива подчинено не законам романной техники, а действию «глухой, потаенной силы», которая доступна «изучению»:

Охотно отказываешься от требований на волнение в переворотах первой, на пестроту в красках ее, довольствуясь, что вслед за автором изучаешь глухое, потаенное действие силы, которую более чувствуешь, нежели видишь. И кто не рад бы предпочесть созерцанию красот и картинных движений живописного местоположения откровение таинств природы и чудесное сошествие в подземную святыню ее, где мог бы он, проникнутый ужасом и благоговением, изучать ее безмолвную работу и познавать пружины, коими движется наружное зрелище, привлекавшее любопытство его?<sup>214</sup>

Если переводческие установки Гёте и Шлейермахера были ограничены, скорее, сферой теории, Вяземский попытался реализовать свои представления о переводе в работе над «Адольфом». В этом плане его опыт может быть сопоставлен с опытом немецкого

<sup>212</sup> Там же. С. 31.

<sup>213</sup> Там же. С. 30–31.

<sup>214</sup> Вяземский П. А. От переводчика. С. 31.

поэта Фридриха Гёльдерлина, переведшего в 1804 г. «Царя Эдипа» Софокла и изложившего свое видение перевода в «Примечаниях к Эдипу». Этот перевод послужил основой для выработки Филиппом Лаку-Лабартом (Philippe Lacoüe-Labarthe, 1940–2007) концепции перевода как метафразиса, основные положения которой поразительно напоминают рассуждения как Шлейермахера, так и Вяземского. Лаку-Лабарт подчеркивает, что хотя метафразис в древнегреческом языке обозначает собственно перевод, приставка «мета» коннотирует также практику *парафразирования*, т. е. «говорения вслед кому-то», и, более того, практику, которую французский философ возводит к Аристотелю и которая заключается в *сюрфразировании*:

Было разработано, и со времен Канта стало необходимым понятие *метафизики*, обозначающее собственный поворот спекулятивной мысли в наивысшей ее направленности. Что предполагало, как во французском переводе греческого слова *métaphora* через слово «перенос» <...> или одновременно и самое древнее и самое банальное сегодня значение, которое мы слышим в *méta*, то есть вкуче *транс*, *супер* или *супра* или даже *сюр* (в таких, например, словах, как «сюрнатуральный», «сюрнатурализм» — это выражение Бодлера — или «сюрреализм»), или вообще «по ту сторону», «потустороннее»... Именно так мне хотелось бы, чтобы понимался метафразис, который послужит для обозначения попытки Гёльдерлина, этой отчаянной и в конечном итоге невразумительной манеры *перепарафразировать*, сюрфразировать Софокла (или вообще греков).<sup>215</sup>

Помимо политического измерения, а именно формирования национальной культуры с помощью «переселения» чужого на родную почву, сохранив, как говорит Вяземский, «в переселении запах, отзыв чужбины, какое-то областное выражение»<sup>216</sup>, понятие метафразиса заставляет нас по-новому взглянуть и на концепт метафизического языка, взыскуемого Пушкиным и Вяземским: подобно тому как метафразис есть не просто «перенос», но также и рефлексия по поводу этого переноса, так и метафизический язык — это не просто «язык мыслей» и язык «практической мысли», а «язык мысли», т. е. язык, вопрошающий прежде всего об основах собственного бытия.

<sup>215</sup> Lacoüe-Labarthe Ph. *Métaphrasis*. Paris, 1998; цит. по: Фокин С. Л. «Европейский текст» Фридриха Гёльдерлина: между отчизной и чужбиной // Фридрих Гёльдерлин и идея Европы. СПб., 2017. С. 194. Как поясняет Фокин, «самое важное здесь в том, что перевод не есть ни подражание, ни мимезис вообще, ибо конечной целью Гёльдерлина является не телесный и текстуальный повтор Софокла и греков вообще, а его перенос — в трагическом восхищении, похищении, — и переселение на немецкую почву. Словом, в метафразисе, как его понимает Лаку-Лабарт, перевод ищет не повтора того же самого, а такого различия, в котором явилось бы в полном свете собственно немецкое, национальное, в противовес греческому и грекам, которых уже давным-давно нет, и Гёльдерлин это понимает гораздо лучше, чем многие его соотечественники и современники, объявившие подражание грекам принципом строительства немецкой культуры и новейшего немецкого мифа» (Там же. С. 195).

<sup>216</sup> Вяземский П. А. От переводчика. С. 34.

Любопытный обмен мнениями происходит в конце 1830-х гг. в романе Бальзака «Утраченные иллюзии» между Люсьеном де Рюампре, написавшим исторический роман «Лучник Карла IX» в духе романов Вальтера Скотта, и поэтом Даниэлем д'Артезом, советующим Люсьену отказаться от имитации *манеры письма* Скотта и ограничиться имитацией *жанровой и повествовательной модели*. Для д'Артеза национальный язык и история определяют манеру письма, и переложение является лишь «отголоском» оригинала, если ориентируется на его язык (формируемый историей), пренебрегая законами собственного. Ошибка Люсьена в том, что он некритично заимствует у Скотта; задача же состоит в том, чтобы выработать собственную манеру за счет переработки чужой. Разумеется, такая «переработка» противоположна самой идее *перевода*, которой озбочен Вяземский, однако есть и то, что сближает проект д'Артеза и проект русского поэта, — это установка на создание национального романа, причем для французов речь идет о новом историческом романе, а для русского о романе в принципе. Д'Артез предлагает приспособить роман Скотта к, как сказал бы Вяземский, «почве и климату» Франции и тем самым превратить Рюампре во «французского Скотта»; Вяземский хочет перенести-перевести роман Констанана вместе с этими почвой и климатом.

## ДРАМА

### Трагедия, драма, мелодрама

Среди жанров, которыми на протяжении первой четверти XIX в. была представлена у нас французская литература, важнейшее место занимала стихотворная трагедия. Это были в первую очередь творения великих драматургов XVII–XVIII вв., но также и авторов «второго ряда», впрочем, не слишком многочисленных.

Из трагических поэтов XVII в. более других в указанное время прославился у нас Расин (Jean Racine, 1639–1699)<sup>1</sup>. Философско-этический пафос его трагедий, их тонкий психологизм, простота их построения и стилистическое совершенство надолго обеспечили им читательский и прочный зрительский успех. Всего на русский язык было тогда переведено семь его трагедий: «Андромаха» («Andromaque», 1667), «Британник» («Britannicus», 1669), «Баязет» («Bajazet», 1672), «Ифигения в Авлиде» («Iphigénie en Aulide», 1674), «Федра» («Phèdre», 1677), «Есфирь» («Esther», 1688) и «Гофолия» («Athalie», 1691). Три из них («Андромаха», «Ифигения в Авлиде» и «Федра») вызвали наибольший интерес, но и почти все остальные нашли ценителей в литературной и театральной среде.

Перевод «Андромахи», сделанный еще в самом начале 1790-х гг. Дмитрием Ивановичем Хвостовым (1757–1835)<sup>2</sup>, позднее лишь переиздавался, но переиздавался отнюдь не механически. Каждое новое издание отличалось от предшествующего, что свидетельствовало об упорной работе переводчика над текстом и его стремлении придать своему труду большую весомость. Сравнительно точный и к тому же выполненный стих в стих, перевод этот требовал, однако, всевозможных подновлений и улучшений, ибо все больше устаревал, и хотя Хвостов (теперь уже граф Хвостов) был убежденным архаистом и одним из столпов Беседы любителей русского слова, он всё же старался по возможности избавляться от крайностей «высокого штиля», заменяя отдельные слова, обороты, конструкции, не говоря уже об очевидных погрешностях и неудачах. Посредственный, но весьма амбициозный стихотворец (что нередко делало его объектом насмешек литературной молодежи), Хвостов трудился, не жалея сил, и благодаря его стараниям перевод 1794 г. продолжал функционировать еще без малого четверть века.

Выход в свет в 1811 г. второго издания русской «Андромахи» явился прямым следствием постановки трагедии на петербургской сцене. По чьей инициативе трагедия эта

<sup>1</sup> О ранней рецепции в России творчества Расина см.: *Гуковский Г. А.* Расин в России в XVIII веке // XVIII век. Сб. 27. Пути развития русской литературы XVIII века. СПб., 2013. С. 434–480 (перевод и примечания А. О. Демина).

<sup>2</sup> Андромаха: Трагедия. Сочинение в стихах в пяти действиях г. Расина. СПб., 1794.

была включена в репертуар Большого Каменного театра, неизвестно, но можно предположить, что о существовании ее перевода напомнил сам Хвостов. Успех спектакля не мог его не радовать: по свидетельству П. Н. Арапова, «на вызов публики переводчик являлся в директорской ложе»<sup>3</sup>. Однако главной причиной успеха была, конечно, превосходная игра актеров, в первую очередь Е. С. Семеновой, «занимавшей» роль Гермионы. Именно «необыкновенным ее дарованиям» и была по преимуществу посвящена анонимная рецензия на этот спектакль, опубликованная в журнале «Цветник». «16-го числа сентября [1810 года — П. 3.], — сообщалось там, — представлена была сия прекрасная трагедия, заслуживающая, по игре г-жи Семеновой, особенное внимание всех любителей театра»<sup>4</sup>. Утверждая, что «никогда не производила она такого ощущения в сердцах зрителей, никогда игра ее не была так обдуманна и натуральна», рецензент отдавал ей пальму первенства в ее соревновании с м-ль Жорж, знаменитой французской трагедийной актрисой, гастролировавшей тогда в России<sup>5</sup>. Сдержанных похвал удостоились и некоторые другие участники спектакля — А. Д. Каратыгина (Андромаха) и А. С. Яковлев (Пирр), но только Семенова имела «все права на удивление зрителей»<sup>6</sup>.

В примечании рецензент коснулся и перевода трагедии, хотя «подробное рассмотрение» его откладывал до того времени, «когда он напечатается». «Но теперь скажем только, — продолжал он, — что “Андромаха” переведена весьма близко и всегда останется украшением нашего театра; разумеется, если актеры будут играть так, как должно»<sup>7</sup>.

«Напечатался» перевод в следующем году, и вскоре последовал его пространный разбор, озаглавленный «Письмо к приятелю о переводе “Андромахи” графом Хвостовым»<sup>8</sup>, автором которого был А. Н. Оленин, относившийся к творчеству Хвостова вполне серьезно и даже сочувственно. Перевод Хвостова, полагал он, «хорош», ибо «соединяет в себе всё то, чего от перевода требовать должно», а затем уточнял: «Он очень близок, ясен, правилен и свойствен языку переводчика; притом везде почти являет дух и достоинство подлинника своего»<sup>9</sup>. «Есть три способа переводить, — писал он далее, — то есть выражать слова, мысли и красоты сочинителя. Переводчик “Андромахи”, по мнению моему, соблюдает все три»<sup>10</sup>. Правда, возможным это стало благодаря не только способностям переводчика, но и «поверхности», т. е. превосходству «нашего языка над французским» и особенностям «прозоидии нашей», иначе говоря, отечественному стихосложению. На «выбранных наудачу» примерах Оленин демонстрировал близость перевода Хвостова к подлиннику, но отмечал и неточности, и иные изъяны, но в целом отзыв его был весьма сочувственным, и единственный серьезный упрек, адресованный переводчику, состоял в умалении им собственных достоинств: «Переводчик скромн, он в своем предисловии говорит, что чувствует недостатки своего перевода; что

<sup>3</sup> Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 267.

<sup>4</sup> Цветник. 1810. Ч. 7. №9. С. 432.

<sup>5</sup> Там же. С. 424–425.

<sup>6</sup> Там же. С. 425–426.

<sup>7</sup> Там же. С. 423–424.

<sup>8</sup> Письмо к приятелю о переводе «Андромахи» графом Хвостовым // Улей. 1811. №4. С. 271–285. По всей вероятности, этим «приятелем» был Н. И. Гнедич.

<sup>9</sup> Там же. С. 272.

<sup>10</sup> Там же. С. 272–273.

переводить Расина — тяжелое ярмо. Эта скромность почтенна в авторе, посевшем с пером в руках и сделавшем себе имя *Куброю*, и многими другими прекрасными стихотворениями<sup>11</sup>.

Речь шла о предисловии, которым Хвостов снабдил второе издание «Андромахи». Признавая в нем недостатки своего перевода, он все же «льстил себя надеждой», что труд его «даже с недостатками своими принесет удовольствие посещающим зрелища и пользу молодым трагикам нашим, ибо покажет им на отечественном языке те сладостные и живописные ключи, из которых г. Расин почерпал бессмертные красоты, творения его наполняющие; покажет, что настоящая трагедия состоит не в отвлеченных и натянутых приключениях и разговорах, но в подражании природе, в живом описании страстей, в сохранении свойств, каждому лицу данных, и, наконец, в истине вдохновения, правильности и чистоте слога»<sup>12</sup>.

Кроме того, переводу был предпослан отрывок из «Лицея, или Курса древней и новой литературы» («Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne») Жана-Франсуа де Лагарпа. Озаглавлен он был «О Расине», но по преимуществу был посвящен «Андромахе». Анализ трагедии этот признанный «законодатель вкуса» заключал утверждением, что «“Андромаха” есть первая трагедия, в которой каждое лицо выдержало весь тот дух, который приличествовало ему, каждое лицо говорило то, что говорить ему следовало», и что «Расин, представя на театре столь искусные и столь живописующие вещи, извлеченные из недр любви, сей неисчерпаемой страсти, открыл новый и обильный источник для трагедии»<sup>13</sup>.

Четыре года спустя Хвостов выпустил очередное, третье издание «Андромахи». На сей раз он снова несколько улучшил перевод и внес ряд мелких изменений в текст предисловия, а также переместил из начала в конец книги фрагмент «Лицея», но этим отнюдь не ограничился: теперь переводу предшествовали также два предисловия сочинителя, предисловие французского издателя трагедии Ж.-Л. Жоффруа и, несомненно, переводное «Рассуждение об идеальной красоте и характере Андромахи», а сопровождал его огромный и в значительной мере компилятивный комментарий<sup>14</sup>.

Это третье издание вызвало печатный отклик — «Разговор о русском переводе “Андромахи” Расина», выпущенный отдельным изданием в 1817 г. Автор его, скрывавшийся под криптонимом М. Л. С., находил в переводе Хвостова немало погрешностей, но охотно прощал это переводчику, полагая, что «недостатки перевода “Андромахи” исчезают в сравнении ее достоинств»<sup>15</sup>. Более того, он считал, что в чем-то Расин даже уступал Хвостову, завершался же этот разговор восторгами по поводу «несравненной игры» в этой трагедии Семенов и Яковлева, «нашей Клерон, нашего Лекеня», и пожеланием, «чтоб к удовольствию публики им случалось *чаще* показывать в сей трагедии блеск своих дарований»<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Там же. С. 285. Имеется в виду стихотворение Хвостова «Реке Кубре» (1803).

<sup>12</sup> Андромаха, трагедия г. Расина / Переведена с французского стихами графом Д. Хвостовым. СПб., 1811. С. IX–X.

<sup>13</sup> Там же. С. 11–46.

<sup>14</sup> Андромаха, трагедия в пяти действиях. Сочинение г. Расина / Пер. графа Хвостова. Третье издание. СПб., 1815.

<sup>15</sup> Разговор о русском переводе «Андромахи» Расина. СПб., 1817. С. 47.

<sup>16</sup> Там же. С. 48. (Здесь и далее все выделения в цитатах — в оригинале.)

В четвертый раз перевод Хвостова появился в 1818 г. в составе Полного собрания его стихотворений — без сколько-нибудь существенных перемен<sup>17</sup>. Наконец, пятое издание вышло в свет в 1821 г. в связи с возобновлением на петербургской сцене «сей прекраснейшей трагедии г. Расина». Речь шла о спектакле, с успехом сыгранном 21 октября 1820 г. при участии А. М. Колосовой и В. А. Каратыгина<sup>18</sup>. Издание это состояло лишь из текста перевода и предуведомления «От переводчика» и предназначалось «для лучшей удобности чтения». Последнее было для Хвостова очень важно, ибо в сценической версии он услышал многие стихи, ему не известные, иными словами, ему не принадлежащие. Допуская, что «подобные на театре перемены» иногда необходимы для «сценических красот» и «пользы автора или переводчика», он настаивал на том, что судить его «единственно только может просвещенная публика и знатоки в словесности по печатному изданию», которое и предлагалось читателям<sup>19</sup>.

Попутно отметим, что это пятое издание русской «Андромахи» было единственным, в котором отсутствовало посвящение. Первое издание трагедии (1794) открывалось стихотворным посвящением Екатерине II — обширным дифирамбом, который завершался следующим пассажем:

Прими сей малый дар! души горящей чувство  
К твоим стопам несет Расиново искусство.  
Когда бы с небеси мне было вроджено,  
Достойно бы тебя прославил я давно,  
Я счастливым певцам тебя воспеть оставлю,  
Я миг ловлю на песнь, себя не ею славлю,  
Ты благодарности благоговенья жар,  
Великая, цени! как мой ни скуден дар!

К моменту появления второго издания (1811) это посвящение утратило актуальность, и Хвостов заменил его посвящением сестре Александра I Екатерине Павловне, принцессе Ольденбургской, в котором, нимало не смущаясь, использовал отдельные словесные формулы предыдущего. В третьем издании (1815) адресат посвящения остался прежним, а в четвертом (1818) был лишь исправлен ее титул: после кончины супруга Екатерина Павловна в 1816 г. вышла вторично замуж и стала королевой Вюртембергской. Четвертое и пятое издания были снабжены назидательным эпиграфом, взятым из послания «О притчах» самого Хвостова:

Что само по себе естественно прекрасно,  
То вновь перерождать и украшать опасно.

Таким образом, можно констатировать, что судьба «Андромахи» в русском культурном обиходе первой четверти XIX в. оказалась прочно связанной с именем Д. И. Хвостова. Впрочем, это не исключало отдельных попыток перевести трагедию заново или, во всяком случае, как-то иначе: например, в 1810 г., т. е. еще до первого переиздания

<sup>17</sup> Андромаха: Трагедия в пяти действиях. Сочинение г. Расина / Четвертое издание (Полное собрание стихотворений графа Д. Хвостова. Т. 4. СПб., 1818).

<sup>18</sup> Арапов П. Летопись русского театра. С. 300.

<sup>19</sup> Андромаха, трагедия в пяти действиях, в стихах, сочинение г. Расина / Пер. графа Д. Хвостова. Издание пятое. СПб., 1821. С. 3–4.

его перевода, был опубликован анонимный перевод второго явления первого действия<sup>20</sup>, а незадолго до последнего переиздания увидел свет перевод пятого явления четвертого действия и третьего явления пятого действия, осуществленный Н. И. Гнедичем<sup>21</sup>. Однако выполнены все они были в той же манере, что и перевод Хвостова, и общей картины не меняли.

Иначе обстояло дело с «Федрой», одним из самых совершенных творений французского драматурга: на протяжении первых десятилетий XIX в. эта трагедия целиком была переведена, по крайней мере, шесть раз, и можно допустить, что какие-то переводы до нас не дошли<sup>22</sup>.

Самый ранний из полных переводов этой трагедии принадлежит Василию Григорьевичу Анастасевичу (1775–1845), литератору и библиографу, издателю журнала «Улей». Как явствует из предуведомления «От переводчика», свой труд Анастасевич предпринял «для собственного удовольствия», но, «ободрен будучи некоторыми», решил издать его «для тех, кои не могут читать подлинника сего прекрасного произведения питомца Французской Мельпомены». В глубине души он, возможно, надеялся на то, что переводом его заинтересуется театральная дирекция, но, поскольку этого не случилось, вынужден был ограничиться публикацией текста. Утешая себя и убеждая читателей, он опровергал расхожее мнение, что «недостатки театральных сочинений и переводов виднее глазам собравшейся публики, нежели самому внимательному читателю», и аргументировал это тем, что нередко «искусная игра, наряды и прочее, так сказать, развлекают чувствования зрителя». Как бы то ни было, но перевод его не получил сценического воплощения. Впрочем, он не вызвал особого интереса и в литературных кругах: в этом тяжеловесном, перенасыщенном славянизмами и инверсиями сочинении трудно было обнаружить признаки у автора его поэтического таланта<sup>23</sup>.

Следующий перевод «Федры» увидел свет в 1816 г. в составе Собрания сочинений и переводов С. А. Тучкова, «преложен на российские стихи» же был двумя годами раньше, о чем сообщалось на заглавном листе<sup>24</sup>. Этот архаичный по языку и стилю, неуклюжий перевод не вызвал печатных откликов и не имел театральной судьбы. То же самое можно сказать и о другом, анонимном переводе, изданном в 1821 г.<sup>25</sup>

Вполне благополучно сложилась судьба лишь четвертого перевода, автором которого являлся Михаил Евстафьевич Лобанов (1787–1846). Выполнен он был хотя и в традиционной манере, но более умело. Вместе с тем переводчик пользовался уже некоторой

<sup>20</sup> Северный Меркурий. 1810. Февраль. Ч. 4–5. № 14. С. 116–120.

<sup>21</sup> Сын отечества. 1820. Ч. 65. С. 31–38. Примечательно, что однажды (на с. 33) Гнедич точно процитировал Хвостова: это был стих «Ты залил кровию пылающую Трюю»; причем на это обратил внимание читателей он сам.

<sup>22</sup> Об этом см.: *Сигал Н. А.* Из истории русских переводов «Федры» Расина // Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966. С. 454–462.

<sup>23</sup> Федра: Трагедия в пяти действиях. Соч. Ив. Расина. СПб., 1805. В качестве эпиграфа к своему переводу Анастасевич привел знаменитую строку из поэмы Ж. Делиля «Сельский житель» («L'homme des champs»):

On relit tout Racine; on choisit dans Voltaire,

т. е. Расина перечитывают полностью; Вольтера — выборочно.

При этом Вольтера он заменил «другими» и передал строку двустихием:

On relit tout Racine; on choisit dans les autres.

Ср.: В Расине всё — не раз — читают.

В других места лишь выбирают.

<sup>24</sup> Сочинения и переводы С. Тучкова. Часть третья. СПб., 1816. С. 1–114.

<sup>25</sup> Федра, трагедия. Сочинение Расина / Пер. с фр. М., 1821.

известностью в литературных и театральных кругах, поскольку ранее перевел трагедию Расина «Ифигения в Авлиде», которая была с успехом представлена на петербургской сцене еще в 1815 г. По свидетельству Арапова, «она была играна в 1-й раз 6 мая и повторилась в пользу переводчика. <...> исполнители были прекрасные»<sup>26</sup>. Трагедия оставалась в репертуаре и позднее, главным образом благодаря замечательной игре Семеновой в роли Клитемнестры. Об этом свидетельствуют, например, сообщения Арапова от 17 февраля 1819 г. («...в трагедии “Ифигения в Авлиде” Клитемнестру играла К. С. Семенова, трагедия была разыграна в совершенстве»), от 16 января 1822 г. («...имя ее [Семеновой], выставленное на афише, привлекло в Большой театр многочисленную публику»), от 10 апреля того же года («В тот вечер на Большом театре шла трагедия “Ифигения в Авлиде”, в которой Кат. Сем. Семенова, играя Клитемнестру, привлекла снова огромное число зрителей») <sup>27</sup>. Близкий друг Лобанова Гнедич отозвался на перевод трагедии и ее постановку пространным «письмом», выпущенным отдельно в том же 1815 г. В нем он доказывал сомневающемуся корреспонденту, что «“Ифигения” Расина может быть переведена на русский язык достойно подлинника» и что у переводчика «достало и дарования, и терпения», чтобы выполнить эту задачу. Радовало Гнедича и то, что после спектакля переводчик был «вызван на театре»<sup>28</sup>.

Перевод «Федры» был встречен с еще большим сочувствием, а игра актеров вызвала настоящий энтузиазм. В особенности это касалось Семеновой, для которой, по признанию переводчика, его перевод и был предпринят: «Рвение мое в продолжении сего труда, — писал он в предисловии, — тем было постоянное и надежда доставить любителям драматического искусства новое удовольствие тем основательнее, что в госпоже Семеновой видел я то превосходное и высокое дарование, которое может со славою выполнить ролю (sic. — П. 3.) Федры, справедливо почитаемую пределом драматического искусства. С оставлением театра сею любимицею Мельпомены оставил я и труд свой; но с появлением ее на сцену я озаботился скорейшим окончанием оног»<sup>29</sup>. О достоинствах «прекраснейшего произведения бессмертного Расина» Лобанов «почитал» говорить «излишним», собственный же труд оценивал весьма скромно. «Издавая свой перевод, — настаивал он, — я не увлекаюсь безрассудным самолюбием, не позволяю себе думать, чтоб я лучше всех сделал: я только желал лучше сделать — это, кажется, позволительно — и сделал, как мог. Просвещенные литераторы знают, какого труда, каких неутомимых усилий стоит перенесение на другой язык красоты слога, глубины чувств и мыслей классического писателя, а особливо с живого языка и с подлинника, которого большую часть знают наизусть многие из наших читателей»<sup>30</sup>.

В том же предисловии Лобанов выражал готовность прислушаться к «замечаниям благоразумной и беспристрастной критики». Возможно, что именно так он и расценил отзыв о его переводе знаменитого рассказа Терамена из последнего действия трагедии, опубликованный в «Благонамеренном»<sup>31</sup>, тем более что издатель журнала испытывал

<sup>26</sup> Арапов П. Летопись русского театра. С. 237.

<sup>27</sup> Там же. С. 274, 314–315, 317.

<sup>28</sup> Цит. по: *Круглый А. М. Е.* Лобанов и его отношения к Гнедичу и Загоскину // Исторический вестник. 1880. Кн. 2. С. 668.

<sup>29</sup> Федра: Трагедия Расина в пяти действиях / Пер. М. Лобанова. [СПб.], 1823.

<sup>30</sup> Там же. С. II.

<sup>31</sup> Благонамеренный. 1823. Ч. 23. № 13. С. 39–61. Подпись — Ок[улов].



при этом некоторое смущение и обещал напечатать «замечания на эти замечания, или антикритику, если кому угодно будет принять на себя сей благонамеренный и полезный труд», полагая, что «по долгу беспристрастного критика следовало бы ему заметить и объяснить равным образом и красоты; а в отрывке есть весьма счастливые выражения и целые удачные стихи»<sup>32</sup>.

Отдельные погрешности находил у Лобанова и О. М. Сомов, но в целом он считал его перевод большей удачей и радовался, что «мы имеем наконец “Федру”, достойную своего имени»<sup>33</sup>. Большая же часть его рецензии была посвящена спектаклю, который он оценивал исключительно высоко: «Прекрасные стихи, превосходная игра главного действующего лица, — отмечал он, — совершенное, по способностям и возможности каждого, действие многих лиц второстепенных и вспомогательных, сцена, хорошо составленная и хорошо обставленная, без сомнения дают сему спектаклю одно из самых первых мест в летописях русского театра»<sup>34</sup>. Далее он восхищался игрой актеров, и прежде всего Семеновой, которая «в роле Федры явила новый опыт превосходства своих дарований» и, не столь энергично, Каратыгина, игравшего Ипполита. Более того, ссылаясь на мнение «некоторых из наших соотечественников, видевших “Федру” в Париже, аих Français», он утверждал, что «в целом она была представлена на русском театре в этот раз несравненно лучше, нежели на первом французском»<sup>35</sup>.

К аналогичному заключению приходил и Арапов, с той только разницей, что основывался он на собственных наблюдениях, ибо в этой роли в Петербурге выступала «девица Жорж»: Семенова, по его мнению, «напоминала ее, но движение чувства любви и страсти выражалось у нее несравненно сильнее». В его понимании «вообще роль Федры была венцом славы Кат. Сем. Соответствовал ее игре и Каратыгин, который прекрасно передал роль Ипполита»<sup>36</sup>.

Приблизительно в то же время было сделано еще два русских перевода «Федры»: автором первого являлся Г. А. Окулов, автором второго — И. Б. Чеславский, первый вышел в свет в 1824 г., второй — в 1827 г., но выполнен был еще в 1821 г. и был в рукописи

<sup>32</sup> Там же. С. 61.

<sup>33</sup> Сын отечества. 1823. Ч. 89. № 42. С. 260. Полемизируя с Сомовым на страницах «Вестника Европы», С. Т. Аксаков подверг перевод Лобанова весьма суровой критике: в его переводе рецензент обнаружил большое количество неточностей в передаче смысла, досадных пропусков, неудачных стихов и иных огрехов. Однако завершился его отзыв почти извинениями: «Может быть, — говорилось там, — многие назовут мои замечания пустыми привязками, а особливо почитатели (часто, или лучше, всегда пристрастными) г. Лобанова; может быть, назовут меня завистливым, мелочным Зоилом — но я беру дело на апелляцию к самому г. переводчику. Мне кажется, он будет ко мне справедливее других; он должен быть таким, ибо только отличные произведения достойны истинной, строгой критики, и если б я менее уважал прелестный талант его, то никогда не написал бы сих замечаний» (Вестник Европы. 1824. № 1. С. 61). Более определенной и недвусмысленной была реакция П. А. Катенина, выраженная в письме к его литературному другу Н. И. Бахтину от 6 декабря 1823: «“Федра” Лобанова сыграна дурно и принята холодно; несмотря на то, Орест Сомов в “Сыне отечества” осыпает глупыми похвалами переводчика и актеров и уверяет, что местами Лобанов победил непобедимого — Лобанов Расина! блаженны верующие!» и «...Лобанов перевел “Федру”, а Семенова ее сыграла очень дурно, что называется осрамилась» (Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. СПб., 1911. С. 50. См. также на с. 55 письмо от 20 февраля 1824 г.). Наконец, еще более резко отозвался об этом переводе в начале 1824 г. А. С. Пушкин в письме к брату: «...читал я “Федру” Лобанова — хотел писать на нее критику, не ради Лобанова, а ради маркиза Расина — перо вываливалось из рук. И об этом у вас шумят, и это называют ваши журналисты прекраснейшим переводом известной трагедии г. Расина» (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 10. Л., 1979. С. 66).

<sup>34</sup> Там же. С. 243.

<sup>35</sup> По-видимому, в это число были включены и журнальные публикации отдельных фрагментов трагедии.

<sup>36</sup> Арапов П. Летопись русского театра. С. 345–346.

поднесен императрице Елизавете Алексеевне, «соизволившей принять его с особенною благосклонностию».

В предуведомлении Окулов в самых лестных выражениях изъявлял «благодарность особам, которые, несмотря на одиннадцать известных и неизвестных переводов “Федры”<sup>37</sup>, захотели участвовать в издании еще двенадцатого», над которым он трудился, «не смея мечтать о славе, а еще меньше того думая о выгодах, но единственно удовлетворяя склонности своей к литературе»<sup>38</sup>. Между тем Чеславский в предисловии «должным почел сказать нечто» о сходстве некоторых его стихов со стихами Лобанова. Объяснял он это в основном «близостью к подлиннику» и, не колеблясь, отдавал «преимущество поэту, давно украсившему словесность нашу переводом “Ифигении в Авлиде”», а в заключение утверждал, что начал и окончил свой перевод. «вовсе не зная, что и г. Лобанов трудился над оным». «Теперь издаю его, — писал он далее, — не от побуждения самолюбия; но точно в тех мыслях, с какими живописец, воспламененный произведением Тициана и с бескорыстной жадностию ловивший черты его под кисть, представляет публике свою копию — не мечтая о превосходстве ее перед другими. Но думая только, что и в ней найдутся, может, места, хотя слабо озаренные светом прекрасного образца своего»<sup>39</sup>.

Однако все эти словесные реверансы ни Окулову, ни Чеславскому не помогли. Если какой-то перевод «Федры» и получил в интересующее нас время признание, пусть и далеко не единодушное, то это был перевод Лобанова, и объяснялось это главным образом успехом пьесы на театре, что бы и как бы ни говорил об этом Катенин, который к тому же сам спектакля не видел, поскольку находился тогда далеко от Петербурга.

Между тем собственный вклад Павла Александровича Катенина (1792–1853) в приобщение соотечественников к творчеству Расина — перевод его поздней трагедии на библейскую тему «Эсфирь», получивший сценическое воплощение еще в 1816 г. (премьера состоялась 3 мая этого года при участии Семеновы, Яковлева и Брянского и прошла очень удачно), — особой славы переводчику не принес, а в связи с возобновлением спектакля 3 января 1819 г. с новой исполнительницей главной роли — А. М. Колосовой (впоследствии Каратыгиной), любимой актрисой Катенина и его ученицей, имевшей «полный успех», подвергся весьма жестокой и безжалостной критике.

Автором рецензии был А. А. Бестужев, один из самых яростных литературных врагов Катенина, не пожалевший времени и сил для детального сравнения перевода с подлинником, в котором он, хотя и считал произведение одним из «слабейших» в наследии «знаменитого автора», находил «прекрасные стихи, особенно в лирическом роде»<sup>40</sup>. Отдельные удачи отмечал Бестужев и в переводе, но «всё остальное, — полагал он, — есть почти непрерывное сцепление непростительных ошибок против вкуса, смысла и чаще всего против языка, не говоря уже о требованиях поэзии и гармонии»<sup>41</sup>, и едва ли не главным недостатком перевода, с его точки зрения, было соединение «самой неупотребительной заржавевшей славянщины» и «простейших русских слов». На полусотне

<sup>37</sup> Федра. Трагедия. В пяти действиях. В стихах. Из творений Расина / Переведена Г. Окуловым. СПб., 1824. [С. I–II].

<sup>38</sup> Федра, трагедия в пяти действиях. Сочинение Расина / Пер. И. Чеславского. СПб., 1827. С. I–VII.

<sup>39</sup> Сын отечества. 1819. Ч. 51. № 3. С. 107.

<sup>40</sup> Там же. С. 110.

<sup>41</sup> Там же. С. 119.

примеров Бестужев демонстрировал несовершенство этого перевода, сходного с оригиналом «только числом стихов», и подобные «замечания», по его мнению, «могли бы быть бесконечны»<sup>42</sup>. «Увериться» в этом Бестужев предлагал читателям лично, приобретя «подлинник перевода “Эсфири”», т. е. печатный его текст, «у театральных дверей за сходную цену», дабы ознакомиться «с полной коллекцией его [т. е. перевода — П. З.] красот и недостатков»<sup>43</sup>.

Сам Бестужев, естественно, предпочитал говорить о недостатках и сознательно проходил мимо «красот», хотя таковые все же имелись. Большой удачей Катенина, был, в частности, перевод лирических сцен с их столь нетипичным для трагедии метрическим разнообразием. В качестве примеров можно привести два фрагмента трагедии, где им был более или менее удачно использован четырехстопный хорей:

Господи! Какой виною  
Я достойна в утре лет  
Пасть под смертною косою?  
Жизни раннею весною  
Я паду как слабый цвет,  
Осветясь зарей одною.  
Господи! Какой виною  
Я достойна в утре лет  
Пасть под смертною косою?

и

Боже наш! сей мрак рассей,  
Чад твоих внемли рыданью;  
Благотворной сторгни дланью  
Смертных завесу очей.  
Боже наш! Сей мрак рассей,  
Что таится от людей?<sup>44</sup>

Переводом этим Катенин, несмотря на все нападки и упреки, гордился. Не случайно, обнаружив в «Обзоре российской словесности» О. Сомова, помещенном в альманахе «Северные цветы на 1828 год», фразу о том, что «славному французскому трагику не совсем посчастливилось на нашем языке»<sup>45</sup>, он в письме к Бахтину от 3 марта 1828 г. возразил: «А “Есфирь”? Ради бога, заступитесь за правду, когда случай представится», и далее в подтверждение упомянул «хоры “Есфири”»<sup>46</sup>.

Позднее Катенин обратился к другой трагедии Расина — «Баязет». Тогда же, не зная о том, что трагедию эту переводит Катенин, за это взялся В. Н. Олин. При этом, утешая себя (и читателей), он утверждал, что «хотя репрезентация, хорошо выдержанная, и скрадывает на время пороки слога, однако для читателей они уже более не в волшебных цветах мимики и декламации»<sup>47</sup>. Оба перевода были рассмотрены в репертуарном

<sup>42</sup> Там же. С. 124.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Есфирь: Трагедия из Священного Писания. Сочинение Расина / Перевел с французского Павел Катенин. СПб., 1816. С. 21, 41.

<sup>45</sup> Северные цветы на 1828 год. СПб., 1827. С. 46.

<sup>46</sup> Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. С. 112.

<sup>47</sup> Баязет, трагедия в пяти действиях, в стихах. Сочинение Расина / Пер. с фр. В. Н. Олин. СПб., 1827.

комитете, и Олин соревнование с Катениным позорно проиграл<sup>48</sup>. Что же касается издания пьесы, то осуществить его удалось, но встречено оно было более чем холодно и даже с издевкой: «похвальное слово» «Баязету» в «Русском инвалиде» Сомов в своем «Обзоре» назвал «надгробным», да и судьбу книги оценивал весьма мрачно<sup>49</sup>. Правда, и катенинский перевод, хотя он и был «принят на сцену», поставлен не был и до нас вообще не дошел.

Однако к этому судьба у нас трагедий Расина не сводилась. Еще в 1813 г. на петербургской сцене, в бенефис М. И. Вальберховой, был поставлен «Британник» в переводе С. П. Потемкина и П. Ф. Шапошникова<sup>50</sup>, а чуть раньше там же была сыграна «Гофолия», вторая после «Эсфири» трагедия Расина на библейскую тему, в переводе тех же литераторов, как полагал Арапов, «по требованию той классической эпохи очень удачном»<sup>51</sup>. Переводы эти в печать не попали и к концу десятилетия были совершенно забыты<sup>52</sup>, а в 1820 г. появился новый, ничем не примечательный анонимный перевод в стихах «Гофолии», в котором эта трагедия поднялась на театральные подмостки, продержавшись в репертуаре несколько лет, главным образом благодаря участию в ней Семеновой<sup>53</sup>.

Таким образом, на протяжении первой четверти XIX в. русские читатели и зрители могли ознакомиться с большинством трагедий Расина, причем иногда в нескольких переводах и силами разных исполнителей. Столь полно в русской печати и театральном репертуаре не был представлен ни один драматург времен Людовика XIV. Меньше повезло, например, великому Пьеру Корнелью (Corneille, 1606–1684), во всяком случае, по сравнению с предшествующей эпохой, когда пять его пьес перевел Княжнин и одну — Херасков<sup>54</sup>.

Существенный всплеск интереса к творчеству Корнеля произошел лишь в конце 1810-х гг.: 9 октября 1817 г. на петербургской сцене была дана трагедия «Гораций» («Ногасе», 1640) в стихотворном переводе А. И. Чепегова, А. А. Жандра, А. А. Шаховского и П. А. Катенина, каждый из которых перевел по одному акту (пятый был в переводе опущен). По свидетельству Арапова, «трагедия имела замечательный успех»<sup>55</sup>. Изредка игралась она и позднее, например, 30 августа и 1 сентября 1819 г. и 23 октября 1823 г.<sup>56</sup>, но издана не была, как это не раз случалось с литературными поделками, наспех произведенными для нужд театральной дирекции<sup>57</sup>.

<sup>48</sup> Там же. От переводчика.

<sup>49</sup> Северные цветы на 1828 год. С. 45.

<sup>50</sup> Арапов П. Летопись русского театра. С. 223.

<sup>51</sup> Там же. С. 206. Ср. отзыв об этом переводе в «Записках современника» С. П. Жихарева: «Славный, энергичский перевод» (*Жихарев С. П.* Записки современника. М.; Л., 1955. С. 553–554).

<sup>52</sup> Это произошло в том числе и потому, что не стало П. Ф. Шапошникова: он был убит в Бородинском сражении 26 августа 1812 г.

<sup>53</sup> См., например: Арапов П. Летопись русского театра. С. 340. Ранее, в сборнике «Муза новейших российских стихотворцев» (М., 1814. С. 93–107), был помещен перевод лирических сцен обеих этих трагедий, в общей сложности более 200 стихов, принадлежавший довольно известному в свое время переводчику М. М. Вышеславцеву. В 1815 г. «Сон Гофолии» (т. е. фрагмент второго акта) перевел Катенин, который в дальнейшем продолжил работу над этой пьесой: так, к 1829 г. относится его перевод начала трагедии и одного из хоров четвертого акта (см.: Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина. Ч. 2. С. 72–78, 82–84).

<sup>54</sup> См.: Кукушкина Е. Д. Пьер Корнель в России // XVIII век: Сб. 27. СПб., 2013. С. 373–377.

<sup>55</sup> Арапов П. Летопись русского театра. С. 257.

<sup>56</sup> Там же. С. 286.

<sup>57</sup> Там же. С. 344.

В 1817 г. Катенин вновь обратился к Корнелю: на сей раз он перевел, по всей вероятности, частично трагедию «Цинна, или Милосердие Августа» («*Cinna, ou La clémence d'Auguste*», 1640) и в следующем году опубликовал фрагмент третьего действия — тираноборческий монолог Цинны, выбранный, конечно, далеко не случайно<sup>58</sup>. Однако самым важным вкладом Катенина в историю «русского Корнеля» явился перевод «Сида», прославленной и некогда столь на шумевшей трагедии великого драматурга, которую русские люди могли в это время читать лишь в оригинале, а на сцене не видели вообще.

Перевод был готов к лету 1822 г. и тогда же издан<sup>59</sup>. Не случайно 19 июля Пушкин, томившийся в южной ссылке, поздравил Катенина и «старого моего Корнеля», выразив надежду увидеть пьесу зимой<sup>60</sup>. Надежда эта оказалась тщетной, но позднее поэт с благодарностью вспомнил о Катенине в одной из хрестоматийных «театральных строф» первой главы «Евгения Онегина»:

Там наш Катенин воскресил  
Корнеля гений величавый.

Впрочем, не пришлось убедиться в успехе «Сида» и Катенину: первое представление его состоялось 14 декабря 1822 г., но переводчика в театре не было, поскольку еще 7 ноября он был выслан из Петербурга за неблаговидное поведение, давно раздражавшее правительство и столичное начальство.

Пьесу выбрал для своего первого бенефиса Каратыгин, игравший заглавную роль. Партнерами его были Вальберхова, Борецкий, Максин и другие, но героем стал, конечно, Каратыгин, и не случайно он по окончании спектакля, если верить Арапову, «был вызван с торжеством»<sup>61</sup>. Три дня спустя спектакль был повторен, но о реакции публики сведений не сохранилось.

Катенин же в это время готовился к отъезду в свое колодринское имение, где вынужден был оставаться до августа 1825 г., и о дальнейшей судьбе своего детища мог узнавать лишь из писем друзей и тех журнальных статей, которые до него с опозданием доходили. Так, в письме от 26 февраля 1823 г. он благодарил Бахтина за «приятные известия об успешной игре Каратыгина в “Сиде”»<sup>62</sup>. С большой заинтересованностью и не без раздражения следил Катенин за откликами на постановку «Сида» в печати, отнюдь не восторженные даже в том, что касалось игры Каратыгина, которому было высказано немало упреков и пожеланий. Что же касается перевода, то, с точки зрения рецензентов, он был ни плох, ни хорош: удачные стихи перемежались в нем со скверными, благородные выражения — с простыми, словесные находки — с огорчительными погрешностями, так что сколько-нибудь важного литературного события никто из них в нем не видел<sup>63</sup>. Примечательно, что оба рецензента обошли молчанием даже явную удачу Катенина,

<sup>58</sup> Это подтверждается поздним признанием Катенина в письме к Бахтину от 8 октября 1829 г. из Шаёва. См.: Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. С. 155. Позднее увидел свет перевод четвертого действия (см.: Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина. СПб., 1832. Ч. 2. С. 45–56).

<sup>59</sup> Сид: Трагедия. Сочинение П. Корнеля. СПб., 1822 (цензурное разрешение датировано 29 апреля 1822 г.).

<sup>60</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Л., 1979. Т. 10. С. 34.

<sup>61</sup> Арапов П. Летопись русского театра. С. 333.

<sup>62</sup> Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. С. 35.

<sup>63</sup> См.: Благонамеренный. 1823. Ч. 21. № 1. С. 40–55 (Катенин приписывал эту статью А. И. Розингу); Ч. 22. № 11. С. 313–328; Ч. 23. № 15. С. 186–209 (автор — И. Истов).

преодолевшего немалые трудности при переводе знаменитых лирических стансов Родриго<sup>64</sup>.

Катенина это не могло не огорчать, но преобладавшую в рецензиях критику он вряд ли находил заслуженной и серьезной. Изъятие им из трагедии первых четырех явлений, он, надо полагать, считал вполне оправданным, равно как и разнородный язык перевода, местами приближавшийся к разговорному. Главное же свое достижение он, скорее всего, видел в добросовестной передаче «местности» (т. е. *couleur locale*) трагедии, поскольку Испания была в это время для русских людей в большой степени еще «землей незнаемой». Правда, некоторые испанские имена звучали в переводе во французской огласовке (д. Дъег, д. Родриг, д. Алонз), но в целом пьеса должна была восприниматься как драматическое произведение на сюжет из испанской истории, в которой изображались средневековые испанские нравы, обычаи и характеры, что вполне отвечало современным эстетическим тенденциям, которым Катенин был отнюдь не чужд, несмотря на его архаические симпатии и преклонение перед «образователем» французского театра. Примечательно, что и Пушкин, насколько это можно понять, «воскрешение» Корнеля не воспринимал ни как движение назад, ни как простой уход в прошлое, ни как нелепый и досадный анахронизм<sup>65</sup>.

Катенину принадлежал также перевод трагедии Тома Корнеля «Ариадна» («*Ariadne*», 1672), лучшей и наиболее известной из трагедий младшего брата великого Корнеля. Начинающий (в то время) поэт перевел ее для бенефиса Е. С. Семеновой, состоявшегося в петербургском Малом театре 3 февраля 1811 г. и прошедшего с большим успехом<sup>66</sup>. В спектакле участвовали Яковлев (Тезей), Щеников (Энар) и Нимфодора Семенова (Федра). Затем пьеса надолго исчезла из репертуара и вновь появилась там 4 января 1822 г. с новым составом исполнителей, которых выпестовал Катенин: в особенности это касалось А. М. Колосовой и В. А. Каратыгина. Перечисляя в цитированном выше письме к Бахтину от 9 января 1828 г. свои заслуги перед отечественным театром, он, между прочим, заявлял: «De plus, мне обязана *Мельпомена* за Каратыгина и, хоть отчасти, за его жену, я ими горжусь, и хвалюсь, и хочу, чтоб это знали»<sup>67</sup>.

Принял Катенин участие и в переводе трагедии Илера-Бернара де Лонжепьера (*Longepierre*, 1659–1721) «Медея» («*Médée*», 1694), наряду с С. Н. Мариным, И. А. Озеровым, А. А. Дельвигом, Н. И. Гнедичем и А. П. Поморским, но, судя по его письму

<sup>64</sup> См., например, первую строфу этого текста:

Пронзен до сердца глубины  
Сей неожиданной, убийственной вестью,  
Влекомый в бой чужою мезью,  
Погибнуть должен я за чуждые вины.  
Что делать? Где искать защиты?  
Надежды, радости и чувства все убиты.  
Уже любви моей готовился венец;  
И вдруг, о страшные премены!  
Обижен смертно мой отец;  
Обижен он отцом Химены.

(Сид. С. 9).

<sup>65</sup> См.: *Битнер Г.* Драматургия Катенина // Уч. зап. ЛГУ. 1939. № 33. Серия филолог. наук. Вып. 2. С. 71–93.

<sup>66</sup> *Арапов П.* Летопись русского театра. С. 208–209.

<sup>67</sup> Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. С. 106. Трагедия осталась в рукописи; третье действие ее увидело свет в «Избранных произведениях» Катенина (М.; Л., 1965. С. 585–595).

к Бахтину от 9 января 1828 г., большого значения этому не придавал<sup>68</sup>. Перевел он лишь одно, четвертое, действие, которое позднее было напечатано<sup>69</sup>. Премьера состоялась 15 мая 1819 г. и 29-го дана вновь. 14 апреля 1822 г. трагедия была возобновлена. По сообщению Арапова, «Семенова занимала главную роль; все билеты были взяты в Большом театре нарасхват»<sup>70</sup>. Он же сообщает о спектакле, состоявшемся 28 сентября 1823 г. опять-таки при участии Семеновой, которая «была вызвана несколько раз»<sup>71</sup>. Время от времени ставилась эта трагедия и позднее — в Петербурге и Москве.

Этим в основном исчерпывается знакомство в России первой четверти XIX столетия с французской трагедией Великого века. В общей сложности полностью переведено было шестнадцать пьес, причем некоторые по несколько раз, из них десять было постановлено на сцене, а шесть издано. Иначе обстояло дело с трагедией XVIII и начала следующего века: количество названий было значительно больше, а круг переведенных авторов — разнообразнее и шире. Однако интерес к ним распределялся весьма неравномерно, и почти всех оттеснял на второй план и заслонял собой «великан сей эпохи» Вольтер.

\* \* \*

Из трагедий Вольтера (Voltaire, 1694–1778) на русской сцене продолжали ставиться «Магомет» и «Альзира», хотя переводы их, выполненные задолго до того гр. С. П. Потемкиным и П. М. Карбановым, сильно устарели и в значительной степени утратили былую привлекательность. Правда, в отличие от «Магомета», исполнявшегося в своем первоизданном виде, «Альзира» была слегка подновлена переводчиком, что в немалой степени способствовало ее успеху у зрителей.

Наибольший резонанс получило возобновление 17 апреля 1806 г. этой трагедии на петербургской сцене. Высокой оценки удостоились и «прекрасное произведение Вольтера», и его «образцовый» перевод, а также игра исполнявших главные роли А. Д. Каратыгиной и А. С. Яковлева. Актриса была особенно трогательна в первом явлении третьего действия, «где Альзира обращается к тени Замора, почитая его убитым на сражении, и просит простить ее, что она склонилась на брак с Гусманом», и в четвертом «при свидании с Замором, где не можно было удержаться от слез, когда она произнесла стихи:

О! небо! поступь, глас и все его черты —  
Замор!.. лишаюсь чувств, померкли очи сирь».<sup>72</sup>

Превосходно играл также Яковлев, воодушевленный «представляемым им лицом». Стихи он произносил с необычайным жаром, «развивая и беспрестанно переменяя приемы и выражения роли, увлекаясь разными положениями, разными страстями, в которых автор “Альзиры” поставил Замора», и заставлял зрителей то плакать, то возмущаться и негодовать<sup>73</sup>. Весьма удачно исполнял Яковлев и роль Магомета. По мнению С. П. Жихарева, присутствовавшего на представлении этой трагедии в петербургском Большом

<sup>68</sup> Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. С. 105.

<sup>69</sup> Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина. С. 59–68.

<sup>70</sup> Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину.

<sup>71</sup> Там же. С. 342.

<sup>72</sup> Любитель словесности. 1806. Ч. 2. №4. С. 82.

<sup>73</sup> Лицей. 1806. Ч. 2. Кн. 1. С. 108–111.

театре 17 мая 1807 г., «с первой сцены и до последней он был совершенным Магометом, то есть каким создал его Вольтер»<sup>74</sup>.

Трагедия эта появлялась в репертуаре и позднее, главным образом на московской сцене, с участием того же Яковлева, а также П. А. Плавильщикова (Зопир), С. Ф. Мочалова (Сеид), М. С. Воробьевой (Пальмира). По воспоминаниям М. Н. Макарова, Плавильщиков в этой роли «превзошел самого себя», в последних же сценах «показал себя великим русским актером», а Воробьева «произвела общий восторг»<sup>75</sup>.

И все же интерес к этим трагедиям был уже не так силен. Особенно отчетливо проявилось это в отзывах о «Магомете». Сообщалось, например, о «неуспехе» его у французского зрителя, что объяснялось «множеством недостатков, которых никакое очарование теперь уже не закрывает», и т. п.<sup>76</sup> Другой явился откликом на очередное возобновление «Магомета» в Москве (1811) и был выдержан в весьма иронических тонах, а оканчивался настоящей филиппикой против тех, кто «в творениях Вольтеровых видят одни только красоты, не дерзая мыслить, чтобы в них были недостатки и погрешности»<sup>77</sup>.

Сходным образом в начале 1810-х гг. воспринималась «Альзира». В статье о спектакле, состоявшемся на московской сцене 5 ноября 1811 г., приводились уничтожающие суждения «нынешних французских критиков», которые называют «Альзиру» «самую посредственную трагедию, надутую, наполненную пустыми звуками», а затем констатировалось, что «публика приняла эту Вольтерову трагедию очень равнодушно»<sup>78</sup>.

Впрочем, охлаждение к этим трагедиям отнюдь не распространялось на театр Вольтера в целом: рубеж 1800–1810-х гг., напротив, ознаменовался даже значительным пополнением вольтеровского репертуара. Именно в это время русский зритель смог ознакомиться с «Мариамной», «Китайским сиротой», «Танкредом», «Заирой», «Меропой» и «Семирамидой»<sup>79</sup>. Однако каждая из названных пьес имела у нас свою литературно-театральную судьбу, обусловленную не в последнюю очередь характером ее перевода.

В 1807 г. Г. Р. Державин создал русскую версию ранней трагедии Вольтера «Мариамна», которая в его переводе-переделке получила название «Ирод и Мариамна». К Вольтеру он относился с уважением, величал его «знаменитым писателем» и «славным трагиком», но полагал, что пьеса требовала улучшения, которое он и пытался в меру своих возможностей осуществить. Большой удачей престарелого поэта пьеса, однако, не стала: впервые сыгранная в 1808 г., она выдержала в течение последующих трех лет всего несколько представлений и навсегда исчезла из репертуара. Правда, в отличие от большинства трагедий того времени, она в 1809 г. увидела свет и в дальнейшем не раз переиздавалась.

«Китайский сирота» разочаровал петербургскую публику: на фоне триумфов Озерова трагедия казалась особенно архаичной, ей недоставало лиризма, в ней едва слышался «голос сердца», и действие ее было слишком растянутым и монотонным. Сознвая это,

<sup>74</sup> Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 527–531.

<sup>75</sup> Макаров М. Н. Московский театр в последние годы прошлого и в начале текущего столетия // Лит. газ. 1840. № 25. С. 579, 584.

<sup>76</sup> Вестник Европы. 1809. Ч. 44. № 5. С. 55–57.

<sup>77</sup> Там же. 1811. Ч. 58. № 13. С. 67.

<sup>78</sup> Там же. Ч. 60. № 22. С. 151–152.

<sup>79</sup> Кроме того, «Московские ведомости» (1808. № 42. 23 мая, и др.) объявляли о переводе трагедии «Законы Мина» — «дабы кто другой не мог напрасного труда иметь», — но перевод этот в свет не появился.



кн. А. А. Шаховской, переводчик трагедии на русский язык, попытался преобразовать ее в соответствии с духом времени: он опустил многие десятки строк, изъял несколько мелких эпизодов, разбил с помощью реплик ряд особенно пространственных сцен, а в одном случае присочинил к четырем вольтеровским стихам довольно длинное продолжение — эффектный монолог Идаме, в котором выразил смятенность ее чувств и силу терзающих ее душевных мук<sup>80</sup>. Однако усилия его не принесли сколько-нибудь ощутимых результатов: по словам Арапова, «пизса претерпела падение»<sup>81</sup>. Даже Яковлеву с его необузданным актерским темпераментом, по мнению автора рецензии на постановку, появившейся в «Цветнике», следовало «во многих местах, а особливо в явлениях с Идамею, говорить с большим жаром»<sup>82</sup>.

Между тем другой трагедии Вольтера сопутствовал громкий и прочный успех: это был «Танкред» в переводе Н. И. Гнедича, впервые представленный на петербургской сцене 8 апреля 1809 г. Средневековый рыцарский сюжет (заимствованный из «Неистового Роланда» Ариосто), величайший накал возвышенных страстей, живописность, стремительность ритма, нарушение единства места, наконец, широкое использование перекрестных рифм, — все это в глазах современников делало эту трагедию произведением весьма необычным и смелым. Однако русский переводчик этого, скорее всего, уже не ощущал. Отсюда произведенное им «усовершенствование» трагедии, состоявшее главным образом в изъятии «лишних» стихов и вообще в «сокращении» разговоров, сильно замедлявших ход событий<sup>83</sup>. В русском переводе пьеса стала еще более динамичной и театральной, чем в оригинале. Большую актуальность приобретали также воплощенные в ней (и слегка усиленные Гнедичем) патриотические и гражданские мотивы. Отечество, народ, свобода, вольность, тиран, раб, мститель — эти и им подобные слова, равно как и чеканные стихи-афоризмы вроде: «Умрем, не потерпев властителя над нами!», «Для благородных душ как родина священна», «Умрем или спасем отечество драгое», «Достойно или нет отечество того, но за него умру» и т. д., — не могли оставить русского зрителя равнодушным<sup>84</sup>. Об этом свидетельствует огромный успех трагедии «на театре»; не оставила ее без внимания и современная критика.

«Сия прекрасная трагедия представлена была в первый раз нашими актерами 8-го числа нынешнего месяца — указывалось в апрельском выпуске “Цветника”. — Очень много понравилась она нашей публике, да и как не понравиться? Имя славного сочинителя давно уже всем известно; перевод не только что нимало не ослабил подлинника, но и придал ему новые красоты, по крайней мере, ощутительные для русских, знающих свой язык; главнейшие лица представляли лучшие наши актеры: Танкреда г. Яковлев и Аменаиду г-жа Семенова (большая)»<sup>85</sup>. Для Гнедича же успех трагедии был двойной удачей: он являлся также учителем Семеновой, «внушившим» ей многие черты ее искусства — эмоциональность, естественность, психологическую глубину.

<sup>80</sup> См.: Китайская сирота: Трагедия в пяти действиях, в стихах. Список 1808 г. (Санкт-Петербургская театральная библиотека: I. III. 2. 82. Л. 58 об.).

<sup>81</sup> Арапов П. Летопись русского театра. С. 190–191.

<sup>82</sup> Цветник. 1809. Ч. 1. № 2. С. 284–291. Ответ Яковлева см.: Северный Меркурий. 1809. Ч. 1. № 3. С. 225–227.

<sup>83</sup> Танкред, трагедия в пяти действиях. Сочинение Вольтера. СПб., 1816. С. 51.

<sup>84</sup> См.: Шмидт Х. «Танкред» Вольтера в переводе Н. И. Гнедича // Учен. зап. ЛГУ. 1958. № 261. Сер. филол. наук. Вып. 49. С. 142–154.

<sup>85</sup> Цветник. 1809. Ч. 2. № 4. С. 139–143.

Однако на первых порах торжество Гнедича-переводчика оказалось все же более полным. В спектакле критики усматривали ряд серьезных недостатков, между тем о переводе все без исключения писали в самых восторженных тонах, утверждая, что «г. переводчик получил сим трудом своим полное право на признательность любителей отечественной словесности» и что «перевод его очень хорош <...> не слабее подлинника и даже в иных местах лучше и сильнее», а также что «желательно бы иметь больше подобных переводов на нашем театре»<sup>86</sup>.

В дальнейшем перевод Гнедича почти не обсуждался. В центре внимания находились актеры, игра которых подробно разбиралась, а подчас и служила источником поэтического вдохновения. Так, Семеновой в роли Аменаиды посвятили дифирамбические стихотворения Ю. А. Нелединский-Мелецкий и Д. И. Вельяшев-Волынцев<sup>87</sup>, Мочалову в роли Танкреда — Я. И. Беренников<sup>88</sup> и т. д.<sup>89</sup>

Четыре года спустя Гнедич выпустил свой труд отдельным изданием, предварительно осуществив тщательную стилистическую правку, и это событие привлекло к себе сочувственное внимание критики. По мнению рецензента «Сына отечества», перевод Гнедича отличался от других переводов «сильным, но не рабским выражением красот подлинника: в нем трудился поэт, который переводил Вольтеру трагедию так, как написал бы ее по-русски. Он чувствовал достоинство подлинника, и высокие места его выражены им с отличным искусством и успехом»<sup>90</sup>.

Нечто подобное писал на страницах «Русского инвалида» В. И. Козлов: «Г-н Гнедич умел сохранить пиитические красоты своего подлинника и с счастливейшим успехом выразил все сильнейшие и превосходнейшие места оного. При всем том перевод его не есть рабское переложение из стиха в стих, но мужественное состязание с французским поэтом»<sup>91</sup>.

Иначе обстояло у нас дело с трагедией Вольтера «Заира», самой «трогательной», как он утверждал, из созданных им и «самой необычной» из поставленных на французской сцене пьес, «чарующей пьесой», по определению Ж.-Ж. Руссо. Имена ее героев сделались почти нарицательными, а знаменитая реплика Оросмана «*Zaïre, vous pleurez*» — своего рода формулой, символом целой эпохи.

Разумеется, в России начала XIX в. трудно было рассчитывать на то, что трагедия будет сопровождаться, как это случилось на премьере и не раз происходило в дальнейшем, горестными криками и нервными конвульсиями присутствовавших в зрительном зале дам, но успех ее казался весьма правдоподобным; к тому же постановка была предпринята для первого бенефиса Е. С. Семеновой.

Первое действие перевел Ю. А. Нелединский-Мелецкий, второе — Н. И. Гнедич, третье — М. Е. Лобанов, четвертое — С. П. Жихарев, пятое — А. А. Шаховской. Перевод

<sup>86</sup> Там же. С. 144; Северный Меркурий. 1809. Ч. 2. № 4. С. 68.

<sup>87</sup> Вестник Европы. 1812. Ч. 62. № 5. С. 14–15.

<sup>88</sup> Благонамеренный. 1819. Ч. 5. № 1. С. 67.

<sup>89</sup> Вестник Европы. 1812. Ч. 61. № 4. С. 326–329.

<sup>90</sup> Сын отечества. 1816. Ч. 33. № 41. С. 113–115. В 1823 г. журнал подтвердил эту оценку: «Мы считаем излишним говорить здесь о красотах прекрасного перевода “Танкреда”: он известен всем просвещенным любителям словесности» (Ч. 34. № 9. С. 80).

<sup>91</sup> Русский инвалид. 1816. 15 октября. № 242.

Нелединского-Мелецкого был выполнен давно и отличался в лучшую сторону от прочих, сделанных наспех, в кратчайший срок. Он являлся одновременно и самым тщательным, и самым полным: во всех остальных имелось множество погрешностей и сокращений, вызванных главным образом трудностями перевода. Однако в целом этот скороспелый мозаичный перевод все же вполне передавал элегическое звучание вольтеровской трагедии и в первую очередь ее чувствительность: «слезных токов» в переводе было едва ли даже не больше, нежели у Вольтера.

Весьма удачным оказался и спектакль, разученный и поставленный меньше чем за месяц: «Яковлев в роли Оросмана, — писал Арапов, — был великолепен; Лузиньяна играл Сахаров; роль Заиры Семенова исполнила прекрасно и была вызвана с торжеством; все высшее общество находилось в театре, и суждения о впечатлительной ее игре долго были предметом разговора в высших петербургских гостиных»<sup>92</sup>. О прекрасном «по вдохновению» исполнении Яковлевым роли Оросмана вспоминал впоследствии и один из переводчиков трагедии Жихарев<sup>93</sup>.

В то же время автор обширной рецензии на спектакль (он состоялся 18 октября 1809 г.), помещенной в «Цветнике», высказал прямо противоположную точку зрения, хотя и он не отрицал успеха «Заиры» у петербургского зрителя. «Роль Орозмана, — полагал он, — есть единственная из ролей, созданных гением, привлекшим к ней удивление всех просвещенных народов». Но в его восприятии игра Яковлева была недостаточно рассудочной, недостаточно правильной и традиционной. Рецензенту казалось, что Яковлев уродует трагедию. На самом же деле он лишь придавал ей еще больший драматизм, еще большую впечатляющую силу<sup>94</sup>.

Так или иначе, но в этом коллективном переводе «Заира» продержалась на сцене еще довольно долго, несмотря на то, что в 1821 г. ее попытался потеснить в репертуаре московского театра Илья Полугарский. Перевод его, впрочем, был весьма блеклым и намного продлить жизнь этой трагедии на русской сцене не мог, но зато был в том же году опубликован.

Известно о двух других переводах этой трагедии — Н. П. Свечина и И. Е. Великопольского. Первый (если он вообще был доведен до конца) до нас не дошел, второй же, не вызвавший, правда, никакого интереса ни у театральной дирекции, ни у издателей, сохранился в писарской копии 1820–1830-х гг. с поздней авторской правкой.

Автор его — И. Е. Великопольский, полузабытый ныне литератор «второго ряда», оставивший неоспоримый, хотя и не слишком глубокий след в русской литературе XIX в.<sup>95</sup> Не лишенный таланта поэт, драматург, прозаик, критик и переводчик, он неустанно трудился, пробуя силы в самых разных жанрах: за четыре десятилетия его творческой деятельности им было создано множество больших и малых сочинений, увидевших свет отдельно и на страницах всевозможных периодических изданий, а некоторые из его драматических опытов поднялись на сценические подмостки<sup>96</sup>.

<sup>92</sup> Арапов П. Н. *Летопись русского театра*. С. 194.

<sup>93</sup> Жихарев С. П. *Записки современника*. С. 602.

<sup>94</sup> Цветник. 1809. Ч. 4. № 11. С. 237–252.

<sup>95</sup> См.: Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 403–404 (автор статьи — В. Э. Вацууро).

<sup>96</sup> См.: *Модзалевский Б. Л.* Пушкин и его современники: Избранные труды (1898–1928). СПб., 1999. С. 339–438.

У современных читателей Великопольский (иногда скрывавшийся под псевдонимом Ивельев) особых восторгов не вызывал; критика отзывалась о нем сдержанно, а подчас и с откровенной неприязнью; собратья по перу и даже приятели над ним иронизировали, причем не последнее место занимал среди них, как известно, А. С. Пушкин<sup>97</sup>.

Однако, невзирая на всё это, Великопольский продолжал свою деятельность, которая была главным содержанием и смыслом его жизни. Активный, хотя и скромный участник литературного процесса, он старался идти в ногу с веком: в его обширной (и далеко не равноценной) продукции получила отражение происходившая в то время эволюция художественных вкусов: он начинал как убежденный классик, позднее отдал дань романтическому и реалистическому движениям, причем трудно назвать род литературы, в котором он бы себя так или иначе не проявил. Более всего, однако, он тяготел к драматургии, о чем свидетельствует как его оригинальное творчество, так и переводы. Из этих последних самым объемным и значительным являлся перевод «Заиры».

Выполнен перевод этот в целом был весьма тщательно, без сколько-нибудь существенных пропусков и искажений исходного текста, включая сценические ремарки, опущенные лишь в двух-трех случаях без какого-либо ущерба для понимания происходящего. Александрийский стих перевода исправен, рифма по возможности точна, но по сравнению с оригиналом русский текст более пространен, многословен, и двум строкам у Вольтера соответствуют по крайней мере три у Великопольского. Имена собственные переданы в более привычной для русского уха огласовке — Лузиньян вместо Люзиньян, Корасмин вместо Корасмен, Лудвиг вместо Людовика или Луи, и т. п., а в некоторых местах — ввиду трудности их воспроизведения — изъяты вообще (Bovine, Melun Taurique, Bouillon, впрочем, фигурирующий и как Готфрид, поскольку имелся в виду один из предводителей Первого крестового похода и первый правитель Иерусалимского королевства Godefroy de Bouillon, т. е. Готфрид Бульонский). Главное же отличие перевода трагедии от ее оригинала состояло в намеренной архаизации ее языка, что сближало ее с другими произведениями «высокого штиля». Для русской трагедии XVIII в., отечественной и переводной, подобное стилевое решение было совершенно обязательным, сохранялся этот узус и позднее. Любопытной особенностью переводческой манеры Великопольского явилось также словотворчество в «славенском духе», например, изобретение им таких слов, как «недоступимый», «сотворший», «готовимый», «стягчаться», «неисповедный», «предательный» и т. п., вряд ли вполне понятных даже его современникам<sup>98</sup>.

В первой четверти XIX в. был осуществлен также перевод двух других знаменитых трагедий Вольтера — «Меропа» и «Семирамида». Автор первого из них — С. Н. Марин выдающимся талантом не обладал, труд его был (по более позднему определению «Северного наблюдателя») «посредствен»<sup>99</sup>, и лишь отдельные стихи его могли произвести впечатление на зрителя сами по себе, но трагедия все же имела в Петербурге большой успех благодаря Семеновой, в исполнении которой выразительность и силу обрели каждый возглас, каждая реплика. Впрочем, Арапов относился к Марину весьма

<sup>97</sup> См.: *Зиссерман П.* Пушкин и Великопольский // Пушкин и его современники. Вып. XXXVIII–XXXIX. Л., 1930. С. 257–280.

<sup>98</sup> Текст этого перевода опубликован: Из истории русской художественной переводной литературы. СПб., 2017. С. 292–355.

<sup>99</sup> Северный наблюдатель. 1817. Ч. 2. № 19. С. 179–180. Перевод Марина остался неизданным; позднее была напечатана только одна первая сцена третьего действия (Русская Талия. 1825. С. 385–395).

благосклонно, не говоря уже о Семеновой: «Октября 30 (1811 г.), — сообщал он, — было новое торжество Семеновой (Кат<ерины> Сем<еновны>): представляли трагедию “Меропа”, переложенную стихами Серг<еем> Никиф<оровичем> Мариным, весьма даровитым поэтом»<sup>100</sup>.

«Прекрасную игру» Семеновой отметил и «Вестник Европы» в начале следующего года, когда «Меропу» увидела театральная Москва. Общий тон рецензии был весьма сдержанным, но Семенова удостоилась высоких похвал<sup>101</sup>. В какой-то мере успеху пьесы способствовал также патриотический подъем, вызванный вторжением в страну наполеоновских войск, да и самая трагедия приобретала в это время необычайную злободневность: одним из центральных ее персонажей был «коварный и злобный Полифонт, похититель верховной власти»<sup>102</sup>.

Однако это был лишь мелкий штрих, лишь второстепенная подробность на общем фоне: «наглый узурпатор», изгнанный не только из покоренных им стран, но даже из собственной, томился уже давно на далеком океанском островке, французский престол вновь принадлежал «законному» монарху, а «Меропа» по-прежнему волновала зрителей нарисованной в ней картиной великой материнской любви<sup>103</sup>. «Невозможно, — отмечал критик “Северного наблюдателя”, приветствуя возобновление трагедии в Петербурге с Семеновой в главной роли, — играть лучше актрисы, представлявшей Меропу. В ту минуту, когда Меропа узнает в неизвестном юноше своего сына, она была не актриса, но мать Эгиста. Один из зрителей, сидевший близко нас, не мог скрыть своего восторга. “Боже мой! вскричал он, как может искусство так близко подходить к натуре!”»<sup>104</sup>. Ставилась «Меропа» и позднее: так, Семенова выбрала ее для своего бенефиса, состоявшегося 4 марта 1823 г.<sup>105</sup>

С именем этой замечательной актрисы связана также судьба в России трагедии «Семирамида», хотя первой исполнительницей главной роли в этой пьесе оказалась М. И. Вальберхова, которую «вывел» покровительствовавший ей А. А. Шаховской.

Среди вольтеровских трагедий «Семирамида» занимала особое место. Написанная как ответ Кребийону — автору трагедии на эту же тему, она должна была явить собой новый тип драматического произведения, совершенно необычный для французского театра. Это была «трагедия ужасов», но, в отличие от Кребийона, все это нагромождение убийств, роковых обстоятельств, мучений совести, таинственных стонов и теней у Вольтера было подчинено высокой нравственной цели.

Для русского зрителя начала века «Семирамида», подобно «Танкреду» и «Заире», не могла, конечно, явиться событием столь же необычным, как некогда для современников Вольтера. Однако она и теперь оставляла «на душе зрителей впечатление чрезвычайно сильное». По крайней мере, так думал В. А. Жуковский, впервые увидевший эту

<sup>100</sup> Арапов П. Н. Летопись русского театра. С. 212.

<sup>101</sup> Вестник Европы. 1812. Ч. 61. №4. С. 324.

<sup>102</sup> Там же. Ч. 65. №17. С. 66.

<sup>103</sup> Приблизительно тогда же «Меропу» перевел Ф. Ф. Иванов, но перевод его был утрачен в 1812 г. и восстановлен лишь частично. Эти фрагменты увидели свет в «Трудах Общества любителей российской словесности» (1812. Ч. 2. Кн. 4. С. 45–54; 1816. Ч. 5. Кн. 8. С. 3–20), а впоследствии — в первой части «Сочинений и переводов Ф. Ф. Иванова» (М., 1824. С. 103–120).

<sup>104</sup> Северный наблюдатель. 1817. Ч. 2. №19. С. 179–180.

<sup>105</sup> Арапов П. Летопись русского театра. С. 338–339.

трагедию в 1809 г. в Москве в исполнении французских актеров. Вольтер не принадлежал к числу его излюбленных поэтов, но в «Семирамиде» он уловил нечто созвучное собственным эстетическим представлениям. «Мы окружены, — писал он, — какою-то страшною таинственностью, и ожидание сверхъестественного производит непроизвольный трепет в сердце...»<sup>106</sup>.

Позднее в полном соответствии с новой общественно-эстетической ориентацией «Вестник Европы» обнаружил прямо противоположное отношение к этой трагедии. Сославшись на французский источник, он обрушился на ее творца и вообще на «стихотворцев», которые «иногда мешаются не в свои дела», пытаясь «быть законодателями в нравственности, в политике и в религии»<sup>107</sup>. Однако точка зрения «Вестника Европы» была все же слишком консервативной и, уж во всяком случае, не обязательной для дирекции императорских театров. 8 января 1812 г. трагедия была представлена на петербургской сцене в переводе Добровольского и В. Г. Розальона-Сошальского<sup>108</sup>.

По свидетельству Арапова, спектакль не вызвал интереса. Какое-то значение мог при этом иметь и перевод, более чем заурядный, но основной причиной, несомненно, послужила игра Вальберховой, актрисы даровитой и умной, но не созданной для трагических ролей<sup>109</sup>. Когда же через четыре года «Семирамиду» возобновили, поручив ту же роль Семеновой, впечатление, писал Арапов, оказалось совершенно иным: «Величие, осанка, голос и в особенности задушевное чувство, главный элемент ее игры, восторгали зрителя»<sup>110</sup>. Сообщает Арапов и о представлении «Семирамиды» с Семеновой и Каратыгиным в центральных ролях 8 января 1825 г., а также о другом спектакле, состоявшемся 15 апреля<sup>111</sup>.

В свое время критик «Аглаи» утверждал, что Семенова «еще не может быть ни Семирамидою, ни Федрою, ни Медеею»<sup>112</sup>. В дальнейшем актриса рассеяла все эти сомнения, но коронной ее ролью вавилонская царица действительно не стала. Наивысшим достижением Семеновой в вольтеровском репертуаре явилась Аменаида.

Совсем не получила сценического воплощения всего лишь одна полностью переведенная и напечатанная тогда вольтеровская трагедия — «Орест» С. А. Тучкова. Очень архаичный по языку, тяжеловесный и к тому же весьма приблизительный, он не привлек к себе внимания ни в 1814 г., когда был осуществлен, ни в 1816-м, когда в числе других сочинений Тучкова появился в свет<sup>113</sup>.

Из прочих трагедий Вольтера некоторую известность получила «Смерть Цезаря», ряд фрагментов которой увидел свет на страницах различных периодических изданий<sup>114</sup>. Правда, существовали и два ее полных стихотворных перевода, сделанных Сергеем

<sup>106</sup> Вестник Европы. 1809. Ч. 48. №22. С. 262.

<sup>107</sup> Там же. 1811. Ч. 57. №9. С. 69.

<sup>108</sup> Перевод остался неизданным, за исключением одного фрагмента (Там же. 1811. Ч. 55. №3. С. 175–176).

<sup>109</sup> Арапов П. Летопись русского театра. С. 214.

<sup>110</sup> Там же. С. 214, 248.

<sup>111</sup> Там же. С. 367, 369.

<sup>112</sup> Аглая. 1810. Ч. 12. Кн. 2. С. 44.

<sup>113</sup> См.: Тучков С. А. Сочинения и переводы. СПб., 1816. Ч. 3. С. 255–366. Тогда же ряд сцен «Ореста» перевел О. М. Сомов, опубликовавший этот свой юношеский опыт в «Украинском вестнике» (1817. Ч. 6. Кн. 5. С. 223–232) и в «Благонамеренном» (1818. Ч. 4. №1. С. 7–13).

<sup>114</sup> См.: Друг просвещения. 1806. Ч. 3. №7. С. 10–12; Труды Общества любителей российской словесности. 1812. Ч. 2. Кн. 4. С. 70–76; Каллиопа. 1816. Ч. 2. С. 132–140; 1820. Ч. 4. С. 66–75.

Митропольским<sup>115</sup> и Юрием Познанским<sup>116</sup>. Однако ввиду ее антииранического характера путь ей на императорскую сцену был заказан, и фигурировала она по преимуществу лишь в эстетических спорах как типичный пример «трагедии без любви».

\* \* \*

Наряду с трагедией Вольтера в театральном репертуаре и на книжном рынке интересующего нас периода была представлена драматическая продукция его современников — старших (Антуан Удар де Ламотт и Проспер Жолио де Кребийон) и младших (Клод Гимон де Латуш, Пьер-Лоран де Беллуа и Жан-Франсуа Дюсис), а также драматургов начала XIX века, в большей или меньшей степени хранивших верность традициям века минувшего (Жан-Шарль-Жюльен Люс де Лансиваль и Пьер-Антуан Лебрен).

13 декабря 1809 г. состоялась первая постановка трагедии Кребийона (Prosper Jolyot de Crébillon, 1674—1762) «Радамист и Зенобия» («Rhadamiste et Zénobie», 1711) в переводе С. И. Висковатова, 11 декабря 1811 г. — его же трагедии «Атрей и Фиест» («Atrée et Thieste», 1707) в переводе С. П. Жихарева<sup>117</sup>. 29 декабря 1814 г. были сыграны трагедия П.-Л. де Беллуа (Pierre-Laurent de Belloy, 1727—1775) «Зельмира» («Zelmire», 1762) в переводе Н. И. Хмельницкого и 22 апреля 1825 г. его же трагедия «Габриэль де Вержи» («Gabrielle de Vergy», 1777) в переводе А. П. Поморского. 2 декабря 1812 г. зрители увидели трагедию Латуша (Claude Guimon de La Touche, 1723—1760) «Ифигения в Тавриде» («Iphigénie en Tauride», 1757) в анонимном переводе, 17 ноября 1815 г. трагедию Удара де Ламотта (Oudart de La Motte, 1672—1731) «Инес де Кастро» («Inès de Castro», 1723) в переводе Висковатова<sup>118</sup>. Что же касается трагедии Дюсиса (Ducis, 1735—1816) «Абюфар, или Арабское семейство» («Abufar, ou La famille arabe», 1795), то она была дважды переведена и дважды поставлена — 21 ноября 1802 г. в переводе Н. И. Гнедича, 3 ноября 1815 г. в переводе А. А. Шаховского. Впрочем, в историю русской литературы и театра Дюсис вошел отнюдь не как автор «Абюфара»: в целом убежденный классик, Дюсис, однако, сочувствовал новым эстетическим веяниям, и главным делом его жизни явилось приспособление к традиционным представлениям и вкусам трагедий Шекспира. Заимствуя у английского драматурга те или иные сюжеты и ситуации, вводя во французскую литературу шекспировские образы, темы и идеи, он во что бы то ни стало стремился не оскорбить вкус своих соотечественников, воспитанных на классических

<sup>115</sup> См. список, хранящийся в Санкт-Петербургской театральной библиотеке (1. XXI, 3.97).

<sup>116</sup> См. список (писарскую копию с авторской правкой), хранящийся в РГБ (Вельт. III. 17.7).

<sup>117</sup> «Радамиста и Зенобию» высоко оценил В. А. Жуковский, считавший эту трагедию Кребийона «лучшим произведением сего трагика» и «одним из самых лучших между трагедиями французов». К переводу же он отнесся более чем сдержанно, полагая, что «исполинский подвиг, на который отважился господин переводчик», особых результатов не принес. В особенности это касалось характера Радамиста, изображенного Кребийоном «с соответствующею ему силою», тогда как «переводчик совсем не вошел в характер своего героя» и, «следовательно, не исполнил ни одного из главных условий переводчика-трагика». И хотя в переводе все же встречались изредка удачные стихи, в целом, утверждал Жуковский, «Кребилюнов “Радамист” ожидает еще искусного переводчика» (Вестник Европы. 1810. Ч. 54. № 21. С. 102—120).

<sup>118</sup> Сыгранная в 1811 г. в Петербурге и Москве и в следующем году изданная трагедия Висковатова «Ипермнестра» была, по его собственному указанию, «подражанием Лемьеру», т. е. трагедии Антуана-Марена Лемьера «Ипермнестра» («Hypermnestre», 1757). Подражанием трагедии Бернара-Жозефа Сорена «Спартак» («Spartacus», 1772) явилась трагедия А. Ф. Воейкова и П. А. Корсакова «Спартак — герой Германии», первая постановка которой состоялась в Петербурге 16 января 1814 г.

литературных образцах. Не владея английским языком, Дюсис использовал для своих адаптаций старые прозаические переводы Лапласа, а затем Летурнера. «Трагический поэт, — утверждал он, — должен сообразовываться с характером народа, для которого он предназначает свои произведения. Это неоспоримая истина, поскольку нравиться зрителю — главная цель всякого драматурга»<sup>119</sup>.

Перу Дюсиса принадлежали шесть адаптаций трагедий Шекспира: «Гамлет» («Hamlet», 1769), «Ромео и Джульетта» («Romeo et Juliette», 1772), «Король Леар» («Le roi Léar», 1783), «Макбет» («Macbeth», 1782–1784), «Иоанн Безземельный» («Jean-Sans-terre», 1791) и «Отелло» («Othello», 1792). Из них на русский язык были переведены четыре — «Гамлет», «Король Леар», «Макбет» и «Отелло».

Раньше других возник перевод «Отелло», выполненный И. А. Вельяминовым (1808). Почти одновременно с Вельяминовым к Шекспиру обратился Н. И. Гнедич, который перевел «Короля Леара». Но наибольшей известностью пользовалась в это время большая стихотворная трагедия С. И. Висковатова «Гамлет» (1811), которую сам автор считал подражанием Шекспиру, хотя в действительности она опять-таки являлась подражанием Дюсису. Наконец, в 1815 г. П. А. Корсаков перевел «Макбета», в основном используя адаптацию Дюсиса и только в некоторых случаях — оригинальный текст шекспировской трагедии, но опубликован его перевод был, ввиду возможных цензурных трудностей, лишь частично на страницах издававшегося им журнала «Северный наблюдатель». Три первых трагедии были поставлены на сцене. Что касается «Макбета» в переводе Корсакова, то этого, в силу названных причин, так и не случилось — ни тогда, ни позднее<sup>120</sup>.

\* \* \*

Из трагедий современных французских авторов в России начала XIX в. поднялись на театральные подмостки лишь две: «Гектор» («Hector», 1809) Жана-Шарля-Жюльена Люса де Лансиваля (Luce de Lancival, 1764–1810) в переводе А. И. Шеллера (первая постановка — 15 декабря 1815 г.) и «Мария Стюарт» («Marie Stuart», 1820) Пьера-Антуана Лебрена (Lebrun, 1785–1873) в переводе Н. Ф. Павлова (первая постановка — 22 июня 1823 г.).

Подводя же итог всему процессу освоения у нас французского трагедийного репертуара, можно констатировать, что круг авторов подобных пьес был невелик, равно как и круг переводчиков, среди которых преобладали умелые и старательные версификаторы, исправно поставившие свою продукцию театральной дирекции.

Трагедии эти ставились по преимуществу в Петербурге с его очень сильной драматической труппой, в которой «первые роли» исполнялись такими замечательными актерами, как Семенова, Яковлев, Брянский, Каратыгин, но нередко и в Москве, где выступали М. Д. Львова-Синецкая и С. Ф. Мочалов. На обеих сценах они в большинстве случаев имели успех, но, за редкими исключениями, успех весьма умеренный и кратковременный; в печать же попали из них всего три: «Абюфар» (в переводе Гнедича)<sup>121</sup>, «Радамист

<sup>119</sup> См.: *Заборов П. Р.* Шекспир в интерпретации французского классицизма (Дюсис и Шекспир) // Шекспир в мировой литературе. М.; Л., 1964. С. 99–118.

<sup>120</sup> См. об этом ниже, в разделе «На подступах к Шекспиру».

<sup>121</sup> Абюфар, или Арабская семья: Трагедия. М., 1802.



и Зенобия»<sup>122</sup> и «Мария Стюарт»<sup>123</sup>. К этому перечню можно добавить изданную в 1814 г. в Петербурге трагедию «Граф Варвик» («Le comte de Warvick», 1763), как представлял ее читателям переводчик Осип Ширияев — «сочинение славного Лагарпа», т. е. Жана-Франсуа де Лагарпа (Lahagre, 1739–1803), действительно хорошо известного в то время русским образованным людям. Перевел он эту трагедию весьма добросовестно, но «вольнo», иными словами — в прозе, и, следовательно, рассчитывать на ее постановку не мог, поскольку как трагедия она тогда вообще не воспринималась.

Следует констатировать, что при всем интересе к трагедийному жанру русских зрителей, он, тем не менее, постепенно ослабевал, несмотря на старания дирекции и переводческого штата обновлять и разнообразить репертуар, прибегая для этого к творчеству как старых, так и новых драматургов вроде Лебрена, пьеса которого являлась переделкой одноименной трагедии Шиллера, чье имя всё больше входило в русский культурный обиход<sup>124</sup>.

К Шиллеру восходила также трагедия «Разбойники», впервые представленная на московской сцене 12 января 1809 г. в бенефис С. Ф. Мочалова и в том же году изданная, хотя ее непосредственным источником явилась французская переделка ставшей уже знаменитой юношеской драмы великого немецкого писателя (между прочим, уже переведенной на русский язык Н. Н. Сандуновым). Осуществил эту переделку в 1792 г. эльзасский уроженец Жан-Анри-Фердинан де Ламартельер (Lamartelière, 1761–1830). Пьеса была озаглавлена «Robert, chef de brigands» («Роберт, атаман разбойников»), а в подзаголовке стояло: «Fait historique en 5 actes, en prose, imité de l'allemand», т. е. «историческое происшествие в 5 действиях, в прозе, подражание немецкому», так что трагедией Ламартельер свою пьесу не называл, да и не считал.

От «Разбойников» Шиллера французская пьеса отличалась во многих отношениях. Имена действующих лиц приобрели более или менее привычное звучание: владетельный граф фон Моор именовался теперь графом Мольдаром, сыновья его Карл и Франц превратились в Роберта и Мориса, Амалия фон Эдельрейх стала Софией де Норталь и т. п. У Шиллера действие происходило в Германии и продолжалось около двух лет, тогда как Ламартельер пытался соблюдать, насколько мог, единство места и времени. События у него более сконцентрированы, разбойники — более благородны, развязка пьесы — не столь мрачна, в ней меньше жестокости и больше чувствительности<sup>125</sup>, что вполне передал ее русский переводчик Ф. Ф. Иванов<sup>126</sup> и с успехом донесли до зрителей московские актеры — кроме Мочалова, в ней были заняты П. Р. Колпаков, А. Н. Пруссаков, М. С. Воробьева и др.

Можно предположить, что на московских зрителей произвели, например, сильное впечатление патетические монологи главного героя, в которых он представал человеком, мучимым угрызениями совести и оправдывающим жестокости, совершенные с благородными целями разбойниками, над которыми он «начальствовал»:

<sup>122</sup> Радамист и Зенобия: Трагедия в пяти действиях в стихах. Сочинение Кребийлона / Пер. с фр. Степан Висковатов. СПб., 1810.

<sup>123</sup> Мария Стюарт: Трагедия в пяти действиях. В стихах / Пер. с фр. Н. Павловым. М., 1825.

<sup>124</sup> См.: Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1972. С. 3–95.

<sup>125</sup> См.: Egli Edmond. Schiller et le romantisme français. Paris, 1927. Т. I. P. 88–137.

<sup>126</sup> См.: Русские писатели. 1800–1917. Т. 2. М., 1992. С. 354. Автор статьи — Ю. М. Лотман.

## 1

Роберт

*(один сидит под деревом)*

Они спят... а от меня покой убегает. Сон не смеет приблизиться к веждам моим; тело мое изнурено, сердце угнетено, и к совершенному мучению я должен еще сокрывать слезы свои, глотать рыдания! Ах! Роберт, нет! счастье для тебя уже не существует на земле. Окруженный разбойниками, которыми к нещастью моему я начальствую, ужас мне предшествует, разорение и грабеж следуют за мною. *(С чувством)* Я был рожден, чтобы творить счастливых... был... и несу содрогание в общества... Но жалобы мои, мое раскаяние достигли к престолу Государя; я все бумаги послал к графу Бертольд, моему родственнику и его любимцу; открыл гонения, которые ввергли меня в эту пропасть, и ничего не прошу у него, как только один угол земли необитаемой, какую-нибудь пещеру. Видно, что и в том мне отказывают. Но должно было ожидать этого. Ах, ежели когда-нибудь кровь жертв моих возопиет на меня *(вынимает из груди письмо с силою)*, вот — скажу тогда — вот мое оправдание — проклятие отца, вражда брата, ненависть Софии произвели нещастия Роберта. *(Горестно)* Жестокие! Поразили отчаянием душу мою: они заставили меня возненавидеть человек. *(Чувствительно)*. Однако ж никогда... нет, никогда не лились от меня слезы невинного нещастливца *(горько плачет)*<sup>127</sup>.

## 2

Все разбойники

Мщение! Мщение!

Роберт

*(вдруг вскочив и бросаясь в середину разбойников, страшным голосом)*

Да! Мщение — внемли мне, бог ужасный! Бог мститель злодейства! К тебе я возношу теперь эту кровавую руку. — Клянусь безмолвием и мраками, нас окружающими, клянусь светилами, которые плавают над головами нашими, клянусь не видеть дотолы солнца, доколе будет взирать на него гнусный отцеубийца. *(Разбойникам, с возвышенным чувством)* Откройте головы ваши, повергнитесь во прах. *(Становится на одно колено)* Благоговейте к невидимой деснице, ведущей нас к подвигам нашим и соделывающей благородную часть нашу. — Нет, вы уже более не разбойники. Вы несете в руках ваших меч мщения небесного. Вы учинились смертоносными ангелами, ужасными и непреклонными исполнителями верховных служб Всевышнего. Встаньте все — ныне вы окроплены небесным иссопом, и должность наша освящена<sup>128</sup>.

Впрочем, несмотря на произведенный спектаклем «фурор», анонимный автор рецензии, появившейся (с изрядным опозданием) в «Вестнике Европы», отозвался о нем весьма сдержанно. Правда, он одобрял обращение переводчика к переделке Ламартельера, полагая, что пьеса Шиллера «написана для немцев и на русском театре представлять ее никак не можно». «Какой зритель, — восклицал он, — стерпит, чтобы действие продолжалось три месяца и происходило попеременно то в Саксонии, то в Богемии, то на берегу Дуная!» Что же касается русской трагедии, то он не понял и не оценил в полной мере ее благородный пафос и видел в ее герое всего лишь «бездельника», который заслуживает «презрение от людей, живущих под защитой законов»<sup>129</sup>.

Как ни странно, но у рецензента не вызвало возражения и удивления, что свою пьесу переводчик назвал трагедией, хотя на обычную трагедию она нисколько не походила, поскольку высокая трагедия предполагала, по крайней мере, стихотворную форму. Между тем в это время существовал иной жанр, который в большей мере соответствовал

<sup>127</sup> Разбойники: Трагедия в пяти действиях / Пер. Ф. Иванова. М., 1809. С. 24–25.

<sup>128</sup> Там же. С. 110–111.

<sup>129</sup> Вестник Европы. 1810. Ч. 53. №20. С. 315–316.

данному случаю: это была уже давно вошедшая в русский культурный обиход драма в прозе, отображавшая жизнь обычных людей, а иногда и общественных низов, и рассчитанная на более или менее широкую публику, причем это отнюдь не исключало интереса последней к традиционным жанрам. Драма эта, получившая название «мещанской» (что являлось простым переводом французского *bourgeois*), постоянно соседствовала в театральном репертуаре с трагедией и комедией, лишь несколько их потеснив. Но ее успех у зрителей таил в себе угрозу их дальнейшему существованию. Особенно это касалось трагедии, хотя ей и предстояла еще довольно долгая жизнь<sup>130</sup>.

Из французских драм на русской сцене начала века ставились три пьесы Луи-Себастьяна Мерсье (*Mercier*, 1740–1814), хорошо известного зрителям предшествующего периода — по преимуществу московским — благодаря спектаклям Петровского театра (иначе — театра Маддокса)<sup>131</sup>. В апреле-мае 1802 г. в Москве и Петербурге была сыграна «Зоа» («*Zoé*», 1785) в переводе А. Ф. Малиновского, изданном в 1789 г. и в следующем году перепечатанном в «Собрании некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на московском публичном театре». 26 мая 1804 г. в Москве был дан «Укусник» («*La brouette du vinaigrier*», 1784), драма, как указывалось в «Драматическом словаре», представлявшаяся некогда много раз «к отменному удовольствию публики»<sup>132</sup>, чего нельзя было сказать о ее возобновлении в 1800-е гг. (в общей сложности три спектакля). Немного позднее, 17 февраля и 18 сентября 1804 г., в Петербурге исполнялась драма «Веронские гробницы» («*Les tombeaux de Véronne*», 1788) в переводе всё того же Малиновского (но, может быть, В. Померанцева), переименованная в «Ромео и Юлию», что свидетельствовало о его знакомстве с трагедией Шекспира, хотя непосредственно драма эта восходила к анонимной французской пьесе (1771), в свою очередь, представлявшей собой переработку немецкой, принадлежавшей К.-Ф. Вейсе (1768).

В январе 1803 г. в обеих столицах была сыграна драма Шарля-Жоржа Фенуйо де Фальбера (*Fenouillot de Falbaire*, 1727–1800) «Честной преступник, или Детская к родителям любовь» («*L'Homme criminel, ou L'Amour filial*», 1767), предположительно переведенная некогда И. А. Дмитриевским и изданная в 1772 г. В разные годы с воспитательными и учебными целями был переведен еще ряд назидательных драм с прозрачными заглавиями вроде «Награжденного гостеприимства» (1808) и «Честного откупщика» (1819).

Между тем драма постепенно эволюционировала и превращалась в более ёмкий и увлекательный для публики жанр, где собственно драматическое действие сочеталось с пением, танцами и различными зрелищными эффектами, а их постановка требовала соответственно красочных декораций, звукового оформления и дорогостоящих костюмов. Такие пьесы назывались, в зависимости от их содержания и характера, по-разному: то историческими, то героическими, то чувствительными, то анекдотическими драмами, но нередко и мелодрамами, популярность которых во французской зрительской среде была в первой четверти XIX в. очень велика<sup>133</sup>.

<sup>130</sup> См.: *Gaiffe F.* Le drame en France au XVIIIe siècle. Paris, 1910. Troisième partie.

<sup>131</sup> См.: *Чаянова О.* Театр Маддокса в Москве. 1776–1805. М., 1927. См. также: *Заборов П. Р.* Театр Л.-С. Мерсье в России // Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы. Л. 1980. С. 63–82.

<sup>132</sup> Драматический словарь. М., 1787. С. 147.

<sup>133</sup> См.: *Marsan J.* Autour du romantisme. Toulouse, 1937. P. 1–31.

На русской сцене подобных пьес было представлено множество, причем в них, как правило, выступали самые талантливые и любимые публикой актеры. Так, например, 16 декабря 1807 г. в Петербурге была сыграна героическая драма в трех действиях «Велисарий, римский полководец, или Великий и несчастный человек» Матюрена-Жозефа Буйо (Bouillault), переведенная А. В. Лукницким. Главные роли в ней исполняли Я. Е. Шушерин, Е. П. Бобров, В. М. Самойлов, Г. И. Жебелев, А. Г. Щеников и М. И. Вальберхова. Московские зрители увидели эту пьесу без малого десять лет спустя. Правда, и в Петербурге, и в Москве было сыграно лишь по одному спектаклю, что означало если не провал, то, во всяком случае, более чем скромный успех постановки, потребовавшей от театральной дирекции немалых усилий и затрат: впечатляющая история «великого человека, с несчастием борющегося», сопровождалась «хорами, балетами и украшениями», о чем говорят ремарки перед каждым действием:

«Театр представляет великолепный и обширный сад, в котором деревья и бесетки освещены разными огнями. В конце театра виден замок самой лучшей архитектуры с террасом, с которого сход в сад по двум лестницам, украшенным вазами и статуями. Замок также освещен»; «Театр представляет деревню, расположенную под горою. При поднятии занавеса ночная темнота не совсем еще исчезла. Всё погружено в глубоком сне»; «Театр представляет наружность ветхого развалившегося замка»

— такими ремарками предваряются первое, второе и третье действия<sup>134</sup>.

Не менее выразительны и внутренние ремарки. В первом явлении первого действия «вдали слышится охотничья музыка»<sup>135</sup>, в конце этого действия «оркестр играет марш»<sup>136</sup>. Во втором действии во время деревенского праздника в честь Велисария командант крепости обращается к сидящим за столом поселянам со следующими словами:

— Ну, дети, веселитесь, празднуйте пеньем и пляскою присутствие героя, которой теперь у нас... Вы видите в нем защитника всего нашего государства; кто бы в Риме не возгордился иметь у себя такого гостя?

В ответ общий хор поет:

Сей день счастливой прославляем,  
В которой мы героя зрим,  
Усердьем все к нему пылаем,  
Сердца ему отдать хотим.  
Везде пред ним неслись трофен  
И слава мчалась над главой.  
Погибнут все его злодеи!  
Счастлив да будет наш герой!<sup>137</sup>

Одновременно «танцуют балет, в середине которого двое детей увенчивают Велисария лавровыми венками»<sup>138</sup>, а далее хор повторяет первые четыре строки «прославления» и т. д.

Сходный характер имела драма в трех действиях с хорами, балетами и военными эволюциями «Барон Фелзейм», переделанная с французского Павлом Титовым для

<sup>134</sup> Велисарий, римский полководец, или Великий и несчастный человек. СПб., 1808. С. 1, 25, 52.

<sup>135</sup> Там же. С. 1.

<sup>136</sup> Там же. С. 24.

<sup>137</sup> Там же. С. 43.

<sup>138</sup> Там же.

петербургского театра, где она была впервые представлена 4 января 1812 г. и затем неоднократно давалась вплоть до 1816 г., в отличие от Москвы, где она прошла почти незамеченной. В 1812 г. пьеса была издана с посвящением всеильной фаворитке Александра I М. А. Нарышкиной. Автором ее являлся Александр Берно (Bernos), в свою очередь заимствовавший этот сюжет из широко известного тогда романа Пиго-Лебрена «Бароны фон Фельзгейм» («Les barons de Felsheim», 1798). В пьесе фигурировали прусский король, его адъютант Карл Фелзгейм, комендант крепости Штедниц, его дочь Батильда, гусарский квартирмейстер и воспитатель барона Брант, тетушка Кетль и др.

Особой сложностью содержания драма Берно-Титова не отличалась: картежник и гуляка барон Фелзгейм, отправленный королем в крепость за недостойное гусара поведение, встречает там давно приглянувшуюся ему девушку, которая оказывается дочерью коменданта крепости; естественно, что этот последний не желает отдавать дочь в жены столь легкомысленному молодому человеку; но во время сражения с неприятелем барон проявляет исключительное мужество и храбрость, и, как положено в драме, все оканчивается хорошо: король прощает его и дает ему разрешение на брак с Батильдой.

В предпосланном драме стихотворном посвящении Титов называл свой труд «слабым» и «несовершенным», но это было сильным преувеличением: большой его удачей, например, явилась колоритная простонародная речь в диалоге Бранта и тетушки Кетль, в которую старый вояка был когда-то влюблен:

Брант (*вздыхнув*)

Уф! неожиданный случай меня встретил таким залпом, что я стал как рак на мели, ни в атаку, ни в ретираду (*говорит Кетль*) мы теперь одни?..

Кетль

Ах батюшки светы! Дай с умом собраться! Когда я вспомню свою девическую молодость. Не могу на тебя смотреть без удивления.

Брант (*вздыхая*)

И ты теперьходишь на старый арсенал, в котором все ружья заржавели; прежде была такая свежая, как роза.

Кетль

И ты сперва был настоящий Нарцисс (*смотря на него страстно*). Правда, и теперь стебельки остались.

Брант

Ты была такая прекрасная, а теперь столько на лице твоём морщин, что вдруг не считаешь.

Кетль (*продолжая на него смотреть страстно*)

Цвет лица твоего был свежее. А теперь он мужественнее.

Брант (*смотря на нее*)

Тридцать лет нашей разлуки разорили всю твою красоту и взяли с тебя такую контрибуцию, что уж не поправиться и т. д.<sup>139</sup>

<sup>139</sup> Барон Фелзгейм, драма в трех действиях с хорами, балетами и военными эволюциями. СПб., 1812. С. 79.

В начале второго действия — деревенский праздник по случаю дня рождения Батильды. Поселяне украшают гирляндами предназначенную для нее скамейку возле дома, танцуют и поют. Балету предшествует хор:

Начнем мы петь, повеселимся!  
Внимай, Батильда, общий глас,  
К тебе усердием стремимся,  
Твой праздник, праздник и для нас.  
В сей день дарим тебя цветами,  
Собой умножь их красоты;  
Желали б подарить сердцами,  
Но уж давно взяла их ты.<sup>140</sup>

Музыка звучит и в конце этого действия, хор повторяется, поселяне и поселянки подносят букеты Батильде, «потом, обойдя весь театр, разделяются на две стороны, и начинается балет»<sup>141</sup>. Что же касается «военных эволюций», то имелось в виду сражение, в котором так отличился барон Фелзгейм, что, в конечном счете, и предопределило его дальнейшую судьбу.

Сюжет исторической драмы «Сорока-воровка» не предполагал столь разнообразных «украшений», но, помимо неизбежного балета, ее постановка требовала специального механизма для полета главной героини — сороки, укравшей серебряный столовый прибор, что едва не стоило жизни служанке Аннете, обвиненной в воровстве, приговоренной к смертной казни, но в последнюю минуту оправданной. Необычность истории, положенной в основу пьесы «*La pie voleuse ou La servante de Palaiseau*» (1815) Луи-Шарля Кенье (Caigniez, 1762–1842) и Теодора Бодуэна д'Обиньи (Baudoin d'Aubigny, 1786–1866), вынудила ее переводчика И. И. Вальберха, в пользу которого она была впервые представлена 9 октября 1816 г. на петербургской сцене при участии М. И. Вальберховой, Е. И. Ежовой А. Г. Щеникова, А. Н. Рамазанова и других видных актеров, предослать ее отдельному изданию, появившемуся тогда же или даже чуть раньше, специальное предуведомление, где эта история излагалась так, как это было в действительности:

— Всякому почти известно, — писал он, — что прежде сего служили в Париже Мшу сороке во успокоение праха невинно-казненной служанки за покражу серебра, которое было похищено сорокою. — Хотя различно рассказывают о времени и обстоятельствах, когда и как сие случилось, но тем не менее достоверно, что Мша сороки не без причины была установлена. — Вернейшее предание гласит, что покража состояла в серебряных ложках, вилках и деньгах, которые нашлись после, но уже поздно, в кровельном жолобу, куда сорока по временам их прятала. — Из сего-то последнего предания сочинили г. Кенье и Д'Обиньи переведенную мною и представляемую на суд публике пьесу.<sup>142</sup>

Человек разносторонне одаренный, умелый переводчик и многоопытный балет-мастер, Вальберх, скорее всего, продемонстрировал в этой постановке оба своих таланта, но в настоящее время мы можем оценить лишь первый из них: перевод драмы

<sup>140</sup> Там же. С. 61.

<sup>141</sup> Там же. С. 101.

<sup>142</sup> Сорока-воровка или Палезосская служанка: Историческая драма в трех действиях <...> с принадлежащим к ней балетом. СПб., 1816. С. 3.

был сделан мастерски, что с наибольшей отчетливостью проявилось в речи трех персонажей — крестьянина и слуги на мызе Блезо, жены мызника Мартена простоватой г-жи Жюльень и особенно «торгующего мимоходом по селам и деревням» жида Исаака.

См., например, сентенцию Блезо, озадаченного привязанностью его хозяйки и крестной матери Жюльень к болтливой сороке, обосновавшейся близ дома:

Божусь, не понимаю, что за блажь пришла в голову моей крестной матери так к ней пристраститься. Да правда, она женщина. Сорока, которая говорит... А матушка моя крестная, прости Господи мое согрешение, так любит говорить!.. Вот и причина: «Кто с кем схож, тот тому и пригож».<sup>143</sup>

Очень выразительна реплика г-жи Жюльень, адресованная Блезо:

А ты, дурачина! Чему смеешься? Я тебе советую поставить скорей стол. Чем глупо зубы-то скалить.<sup>144</sup>

Наконец, весьма колоритно условно-еврейское произношение Исаака, в его диалоге с Анеттой, которая предлагает ему купить у нее единственную семейную ценность — серебряный столовый прибор, на что она решается ради спасения чести отца:

Послушай же, девица пригожая, я более цетырех ефимков дать же не могу<sup>145</sup> и т. д.

Драматизм ситуации, напряженность действия и, конечно, благополучный финал пьесы, а также ее отличный перевод обеспечили ей сравнительно долгую жизнь на русской сцене: последние спектакли состоялись 27 сентября 1820 г. в Петербурге, 19 октября 1823 г. в Москве. По-видимому, некоторую роль в этом сыграла получившая к тому времени европейскую известность опера Джоакино Россини на тот же сюжет — «La gazza ladra» (1817).

Хотя в оригинале жанр «Сороки-воровки» определялся как «историческая мелодрама», и по всем признакам она действительно ею являлась, переводчик предпочел назвать свою пьесу «исторической драмой». Вообще термин этот, столь распространенный в это время во Франции, приживался у нас с трудом — термин, но не самый этот жанр, популярность которого к концу первой четверти XIX в. сильно возросла, чему в немалой степени способствовало знакомство русских любителей театра с французскими романами, к которым эти пьесы восходили. В персонажах таких мелодрам эти зрители с удовольствием и радостью узнавали героев своего излюбленного чтива — романов Гийома Пиго-Лебрена и Франсуа-Гийома Дюкре-Дюминиля.

Самым талантливым и плодовитым французским сочинителем мелодрам являлся Рене-Шарль Гильбер де Пиксерекур (Guilbert de Pixerecourt, 1773–1844), не случайно прозванный «Корнелем бульваров» и получивший признание во многих европейских странах<sup>146</sup>. В их числе была и Россия, где его читали в подлиннике, переводили и ставили на сцене: в общей сложности русская публика познакомилась с добрым десятком его

<sup>143</sup> Там же. С. 8–9.

<sup>144</sup> Там же. С. 13.

<sup>145</sup> Там же. С. 36.

<sup>146</sup> См.: *Marsan J. Autour du romantisme*. P. 1–31.

мелодрам, простой перечень которых красноречиво свидетельствует о большом интересе у нас к этому жанру и немалом его успехе:

Pizarre, ou la Conquête du Pérou (1803) (Пизарро, или Завоеватель Перу (1805));  
 L'Homme à trois visages, ou le Proscrit (1802) (Изгнанник, или Человек в трех лицах (1806));  
 La forteresse du Danube (1805) (Крепость на Дунае (1807));  
 Пустынный, или Наказанное злодейство (1811);  
 Marguerite d'Anjou (1810) (Маргарита Анжуйская (1816));  
 Victor, ou l'Enfant de la forêt (1798) (Виктор, или Дитя, найденное в лесу (1816, 1821));  
 Le chien de Montargis, ou la Forêt de Bondy (1814) (Обриева собака, или Лес при Бонди (1820));  
 Полночный колокол, или Убийца и преступник (1821);  
 Christophe Colomb, ou La Découverte du Nouveau monde (1815) (Христофор Колумб, или

Открытие Нового света (1821)):

Le Belveder, ou la Vallée d'Etna (1819) (Бельведер, или Долина при подошве горы Этны (1824))<sup>147</sup>.

Одним из самых знаменитых сочинений Пиксерекура была мелодрама «Виктор, или Дитя леса» («Victor, ou L'Enfant de la forêt», 1798), источником которой явился одноименный роман Дюкре-Дюминила (1796).

Пьеса эта была переведена на русский язык дважды — в 1816 г. Д. Н. Барковым и около 1821 г. неким Родиславским. В первом случае пьеса была озаглавлена «Виктор, или Дитя в лесу», во втором — «Виктор, или Дитя, найденное в лесу», причем везде слово «мелодрама» было заменено на «романтическое представление в трех действиях с эволюциями, маршами и сражениями» в первом случае, «романтическое представление в трех действиях с сражениями, военными эволюциями и великолепным спектаклем» — во втором, хотя в оригинале фигурировал лишь «grand spectacle».

Целью этого красочного представления было, как и полагалось в мелодраме, осуждение порока и торжество добродетели, но к этой цели драматург вел читателя и зрителя нелегкими путями: юный Виктор, некогда найденный в лесу и усыновленный великодушным бароном де Фритцнером, влюбленный в его дочь Клементину, оказывается сыном ожесточенного жизнью, но благородного в душе атамана разбойников Рожера; пройдя через множество испытаний, едва не погибнув в сражении, он преодолевает все трудности и препятствия, соединяется с Клементиной, и его умирающий от ран отец обращается к вновь обретенному сыну с такими словами:

Я хотел тебя видеть при моих последних минутах, сын мой, хотел открыть тебе мои преступления. Кой тщетно старался скрыть от тебя под ложною и опасною системою <...> Прощай, Виктор. Не забывай никогда моего примера — моих угрызений совести.<sup>148</sup>

Спектакль этот, в котором приняли участие видные петербургские актеры, должен был произвести сильное впечатление на зрителя не только кипением страстей и душевными сценами, но и своим «великолепием», иначе говоря, декорациями, костюмами, световыми и шумовыми эффектами, а также музыкальным сопровождением. Достаточно привести несколько выдержек из описаний тех мест, где происходят изображенные в пьесе события:

<sup>147</sup> Названия мелодрам даны в старых русских переводах с датами их первых постановок на русской сцене.

<sup>148</sup> Виктор, или Дитя, найденное в лесу. СПб., 1821. С. 113.



Действие I: Сцена представляет сад укрепленного замка: в конце оной ров, с правой стороны частая ограда с небольшой дверью, ведущую прямо в поле. С левой стороны виден флигель готического замка с небольшими башнями. С той же самой стороны, впереди, развалившийся свод, под которым находится дерновая беседка. Вдали простирается поле.<sup>149</sup>

Действие II: Сцена представляет внутренний двор замка, с правой стороны коего видна готическая фасада (sic!). Выше входа находится род площадки, окруженной баллюстрадом (sic!). Далее с той же стороны старая башня, которая соединяется с площадкою посредством небольшого двора. Вся левая сторона замка окружена возвышенным валом, посреди коего находятся главные ворота, а впереди подъемный мост. Стена, оканчивающаяся ровом, простирается от одной стороны до другой и занимает всю остальную часть стены. Сия стена не столь высока, почему из-за нее и можно видеть поле.<sup>150</sup>

Действие III: Сцена представляет дикое место, на котором расположен стан независимых (т. е. разбойников. — П. З.) На левой стороне впереди Рожерова палатка, которая разбита на деревьях. Внутри сцены несколько высеченных сводов в утесе, которые служат как бы преддверием входа в подземелье. Над утесами простирается лес, в котором расположены часовые. Пространство между палаткою и подземельями занято группами разбойников, из коих один спит, другие пьют, играют и проч.<sup>151</sup>

Не менее живописны сцена сражения и «пейзаж после битвы», представляющий собой «кучи дымящихся развалин», необычайно красочен эпизод соревнования разбойников в силе, выносливости и ловкости, награждения победителей и игры на трубах в знак окончания торжества.

Такое же сочетание драматического элемента со зрелищным и звуковым было характерно для другой мелодрамы Пиксерекура, на сей раз — «исторической» — «Christophe Colomb, ou La découverte du Nouveau Monde» (1815), переведенной Р. М. Зотовым и изданной в том же году под заглавием «Христофор Колумб, или Открытие Нового света». Впервые пьеса была сыграна в петербургском Большом театре 23 мая 1821 г. в пользу актера П. И. Толченова, исполнившего роль главного отрицательного персонажа Винцента Пинсона.

В центре пьесы — заговор, организованный Пинсоном, который, используя для этого трудности длительного путешествия, настраивает матросов против начальника этой рискованной экспедиции, «жeneverского (sic!) мореходца» Колумба. Однако ситуация благополучно разрешается с достижением берега — цели его «желаний и надежд»: дикие обитатели острова Гуангани не только не оказывают сопротивления незнакомцам, но радостно их приветствуют. Всё кончается прощением заговорщиков, а также криками «Да здравствует Колумб! Ура!» и выстрелами из пушек.

Спектакль предварялся увертюрой, изображавшей сильную морскую бурю — гром, дождь, град, ветер, рев волн. В первом акте действие происходило на корабле. Вводная ремарка гласила:

Театр разделен на две горизонтальные половины. Верхняя представляет заднюю часть корабля, командуемого Колумбом, от бизан-мачты до носа. Нижняя же часть составляет так называемую комнату Совета; она, будучи со всех сторон закрыта, узка и невысока, должна занимать едва не четыре кулисы пространства. Видно несколько мебели, прикрепленных к твердым частям корабля, как то: стол, бочки, сундук и табуреты. Две лестницы ведут

<sup>149</sup> Там же. С. 3.

<sup>150</sup> Там же. С. 45.

<sup>151</sup> Там же. С. 77.

на палубу; обе на высоте второй кулисы с перильцами и обращены к носу так, что, сходя с оных, актеры оборачиваются спиной к зрителям. Под сими лестницами устроены бутки, из коих сделаны шкапы. Задняя часть комнаты имеет маленькие окошечки, сквозь которые видно море. На первой кулисе с каждой стороны пушечное отверстие<sup>152</sup>.

Во втором акте театр представлял открытое море, видны были только небо и вода, но и эта, казалось бы, однообразная картина детализировалась весьма и весьма подробно.<sup>153</sup> Что же касается третьего акта, в котором дело происходило на вновь открытом острове, то картина, предлагавшаяся зрителям, должна была поразить их воображение своей живописностью и новизной:

В конце театра — лесистая гора со многими холмами; передняя часть сей горы, понижаясь к левой стороне, ведет к морю, которого, однако, не видно. С вершины одного холма, вышиною в двенадцать или пятнадцать футов и поставленной на четвертой кулисе с правой стороны, истекает источник, падающий в водоем, откуда, расширяясь на пять или шесть футов, низвергается двойным водопадом в ручей, коего берега усеяны цветами и тростником. Водопад должен быть натуральный. Ручей теряется на правой стороне. Впереди по обоим сторонам рассеяны хижины в виде конуса, покрытые банановыми, кокосовыми и другими листьями. Хижина на левой стороне принадлежит кацiku и должна быть более двух других. Цветущие деревья и другие растения рассеяны по театру для увеличения приятности сего местоположения<sup>154</sup>.

На фоне этого экзотического пейзажа происходило знакомство европейцев с туземцами, которых те щедро одаривали, а эти последние в знак благодарности устраивали для них «разные игры и танцы» и т. д. Развлекать зрителей должна была также их непривычная для европейского уха и, скорее всего, придуманная речь, которую русский зритель воспринимал как набор странных звуков: с их помощью эти «дикие» выражали свое доверие и дружелюбное отношение к пришельцам.

По свидетельству П. Арапова, «спектакль был очень великолепный»<sup>155</sup>. Речь шла по преимуществу об оформлении, но имелась в виду и актерская игра: наряду с Толченовым в пьесе были заняты Я. Г. Брянский, В. А. Каратыгин, Е. П. Бобров, Е. И. Ежова и др.

И всё же интерес к подобным спектаклям постепенно ослабевал: выдерживать конкуренцию с прочими драматическими жанрами мелодраме становилось всё труднее; к тому же наряду с жанрами традиционными — трагедией и комедией — зрителя начала привлекать французская романтическая драма, и на первый план выдвинулись такие молодые новаторы в этой области, как Александр Дюма и Виктор Гюго.

### Комедия и водевиль

Наряду с французской трагедией, на русской сцене и в русской печати первой четверти XIX в. было широко представлено комедийное творчество французских драматургов двух предшествующих столетий, но в еще большей степени комедия современная в различных ее формах. П. Н. Арапов в своей «Летописи русского театра» называет

<sup>152</sup> Христофор Колумб, или Открытие Нового света, историческая мелодрама в трех действиях. СПб., 1821. С. 1.

<sup>153</sup> Там же. С. 34–35.

<sup>154</sup> Там же. С. 57.

<sup>155</sup> Арапов П. Летопись русского театра. С. 304.

огромное множество подобных пьес, принадлежавших перу как знаменитых, так и второстепенных и даже третьестепенных авторов, ныне совершенно забытых, но в свое время очень популярных, чьи сочинения имели большой успех у русских зрителей. Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы за данный период насчитывает — в этой его части — около 200 названий.

Воссоздать эту картину в полной мере невозможно, во всяком случае, без тщательного изучения рукописных фондов и периодики, но и обращение к сравнительно немногочисленным печатным изданиям комедий, переведенных в то время, может всё же дать некоторое представление о процессе усвоения у нас французской драматургии. Более того, даже простой перечень вводившихся тогда в литературно-театральный обиход пьес позволяет лучше понять, каков был характер этой продукции и в чем состояла для русских людей той поры ее привлекательность и ценность.

Самый прославленный из французских комедиографов — Жан-Батист Мольер (Molière, 1622–1673) был известен в России с давних пор: его неоднократно переводили, издавали и переиздавали, а также ставили на сцене<sup>156</sup>. Весьма силен был интерес к нему и в интересующее нас время; при этом в некоторых случаях использовались старые переводы, выполненные несколькими десятилетиями ранее. Это были «Амфирион» и «Мещанин во дворянстве», переведенные П. С. Свистуновым соответственно в 1761 и 1788 гг., а также «Скупой», переведенный И. И. Кропотковым и изданный в 1760 г.

Еще двенадцать мольеровских комедий получили тогда известность в новых переводах, сделанных специально для их постановки на сцене: «Смешные жеманницы» («Les précieuses ridicules», 1659), «Сганарель, или Мнимый рогоносец» («Sganarelle, ou Le Cocu imaginaire», 1660), «Любовь целительница» («L'amour médecin», 1661), «Школа мужей» («L'école des maris», 1661), «Школа жен» («L'école des femmes», 1662), «Женитьба поневоле» («Le mariage forcé», 1668), «Тартюф, или Обманщик» («Le Tartuffe, ou l'Hyprocrite», 1669), «Проделки Скапена» («Les Fourberies de Scapin», 1671), «Ученые женщины» («Les femmes savantes», 1672), «Мнимый больной» («Le malade imaginaire», 1673), «Дон Жуан, или Каменный гость» («Don Juan, ou Le festin de pierre», 1665), «Мизантроп» («Le Misanthrope», 1666). Изданы же были из этого перечня лишь пять: «Сганарель, или Мнимый рогоносец», «Любовь-целительница», «Проделки Скапена», «Тартюф, или Обманщик», «Школа жен». Впрочем, «Любовь-целительница» в переводе юного Михаила Макарова, будущего лексикографа и мемуариста, кажется, на сцену так и не попала.

«Проделки Скапена» («Скапиновы обманы») перевел в 1803 г. некий Иван Смирнов, перевел старательно, без сколько-нибудь существенных пропусков и замен, но языком весьма архаичным и тяжеловесным. Поставлены «Скапиновы обманы» были на московской сцене: роли занимали ведущие актеры — В. П. Померанцев (Аргант), Е. С. Сандунова (Сербинетта), С. Н. Сандунов (Скапин), об игре которого восторженно отзывался Арапов, причем, видевший этот спектакль не в Москве, а в Петербурге, но при участии талантливого московского актера.

<sup>156</sup> См.: История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. II: Драматургия. Поэзия. СПб., 1996. С. 74–76.

18 мая 1806 г. на петербургской сцене была поставлена «в 1-й раз по возобновлении» комедия в трех действиях «Сганарев, или Мнимая неверность» — вольный перевод одноактной мольеровской комедии-фарса «Сганарель, или Мнимый рогоносец». Автором перевода являлся В. В. Капнист, ранее уже обращавшийся к этой пьеске. Старый ее перевод, по-видимому, успеха не имел, новый был принят публикой благосклонно: ставилась она, хотя и нечасто, вплоть до 1816 г. Текст пьески был в полной мере русифицирован: в ней действовали богатый купец Торговин (у Мольера — парижский горожанин Горжибюс) и богатый мещанин Сганарев (у Мольера — парижский горожанин и мнимый рогоносец Сганарель), жена Торговина Марфа (у Мольера — безымянная) и дочь Софья (у Мольера — Селия), любовник дочери Милет (у Мольера — Лелий), ее служанка Настасья (у Мольера — безымянная) и т. п. Комедия для удобства исполнения была разбита на три акта. Издан «Сганарев, или Мнимая неверность» был лишь в 1849 г.<sup>157</sup>

Отличие от названных, следующая по времени появления на русском языке комедия была пятиактной, да и содержание ее было несравненно серьезнее и острее. Это был «Тартюф, или Обманщик» («Тартюф, или Лицемер»), которого перевел не позднее 1809 г. известный эрудит и светский остро слов А. М. Пушкин. Правда, перевод свой он определил как «вольной», утверждая в предисловии, что тот «далек от подлинника», но всё же надеялся, что «некоторые черты в нем остались, по коим можно судить о красотах сочинения». Свое обращение к этой знаменитой сатирической комедии А. М. Пушкин обосновывал близостью ее «к нашим нравам» и даже намекал на ее особую актуальность ввиду «присутствия государя в Москве», и потому ничего в ней не изменял, «кроме некоторых частных описаний», подразумевая под этим, по-видимому, в первую очередь имена действующих лиц: Шумихина вместо г-жи Пернель, Легковер вместо Оргона, Эраст вместо Дамиса, Смыслов вместо Клеанта, Феклуша вместо Филипот и т. п. В целом же со своей задачей А. М. Пушкин справился вполне успешно, его стих, как правило, легок, язык современен, и следует констатировать, что владевшая им «мысль принести пользу Российской словесности предложением столь превосходного сочинения» оказалась весьма плодотворной<sup>158</sup>.

Перевод «Мизантропа» осуществил Федор Федорович Кокошкин (1773–1838), плодовитый драматург и переводчик, оставивший заметный след в русской, по преимуществу московской, литературной и театральной жизни. Завершенный в основном к 1809 г., перевод этот был с успехом представлен на Московском императорском театре 13 декабря 1815 г. и в следующем году издан с посвящением двум императрицам — царствующей и вдовствующей. Выполнен он был вполне удачно, в традиционной манере — со сплошным склонением на русские нравы: герой (Альцест) носит прозрачное имя Крутон, его друг Филинт — Людмил, Селимена стала Прелестиной; среди действующих лиц — граф Знатов, барон Ветран, князь Вихреев, упоминаются в пьесе Шепталов, Фертин, Имянинов и т. п. Из переводческих находок отметим введение в текст

<sup>157</sup> Сочинения Капниста. СПб., 1849. С. 185–188. См.: Дмитриева Е. Е. «Сганарель, или муж, думающий, что он обманут женою» (квазиперевод Гоголя и традиция перевода мольеровской пьесы в России) // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования. Вып. 2. М., 2009. С. 223–228.

<sup>158</sup> См.: Геллер Т. А. Мольер в России: Очерки по истории русского восприятия Мольера. XIX век. Казань, 1998. С. 69–71.

народной песни (правда, «несколько исправленной»); с ее помощью передана старинная французская песня, простоту которой Альцест противопоставляет напыщенности новомодного сонета:

Я вчера с тоски во леса пошла,  
 В зеленых лугах горе мыкала;  
 Я рвала цветы незабудочки,  
 Во слезах я слово молвила:  
 Не забудь меня, мил, сердечный друг!  
 Не забудь меня, ты, душа моя!  
 Заплати, мой друг, за любовь мою,  
 Заплати ты мне не подарками; —  
 Мне не надобно твое золото:  
 Что в алмазах мне, что мне в яхонтах? —  
 Заплати одним словом ласковым,  
 Скажи: милая, я люблю тебя!<sup>159</sup>

Напомним и тот давно установленный факт, что заключительный монолог Чацкого в «Горе от ума» навеян финальной репликой Крутона:

Прямова счастья в вас пример пусть видит свет!  
 А я, быв жертвою коварства и измены,  
 Оставлю навсегда те пагубные стены,  
 Ту бездну адскую, где царствует разврат,  
 Где ближний ближнему враг лютей, а не брат!  
 Пойду искать угла в краю отсель далеком,  
 Где можно как-нибудь быть честным человеком.

12 ноября 1820 г. в Петербурге состоялось первое представление еще одной знаменитой комедии Мольера — «Школа жен» в переводе Николая Ивановича Хмельницкого (1789–1845), известного в свое время драматурга и знатока французского театра. Пером он владел превосходно, переводил искусно, и не случайно «Школа женщин» (так понял он это заглавие) вошла в репертуар и петербургского, и московского театров, причем в последнем роль Арнольфа исполнил в свой бенефис М. С. Щепкин. Правда, не исключено, что пьеса при постановке подверглась переводчиком некоторому сокращению: в перечне спектаклей она значится как трехактная<sup>160</sup>.

Наконец, в середине 1820-х гг. А. Г. Ротчевым был осуществлен новый перевод «Мнимого рогоносца». Как и предшествующий, это был перевод стихотворный и еще больше приближенный к русскому читателю (действующие лица именовались Монетиным, Пустьяковыми, Кустодиным, Наташей и Андреем, и лишь любовник Наташи носил

<sup>159</sup> Ср.: Si le Roi m'avoit donné  
 Paris, sa grand'ville,  
 Et qu'il me fallût quitter  
 L'amour de ma mie,  
 Je dirois au roi Henri:  
 «Reprenez votre Paris,  
 J'aime mieux ma mie, au gué!  
 J'aime mieux ma mie».

(«Le Misanthrope», acte I, sc. II).

<sup>160</sup> Перевод первого действия комедии был опубликован в «Драматическом альбоме для любителей театра и музыки на 1826 год» (Кн. 1. С. 254–283).

условное имя Милен). Пьеса была издана в 1825 г., о постановке же ее ничего не известно<sup>161</sup>.

Таким образом, на протяжении первой четверти XIX в. русский читатель и — в несравненно большей степени — зритель познакомились почти со всеми шедеврами великого комедиографа, и происходило это, за редкими исключениями, стараниями современных переводчиков. Что же до других драматургов эпохи Мольера, то заново переводить их они не спешили. «Волшебный кубок» Жана де Лафонтена (Jean de Lafontaine, 1621–1735; «La Coupe enchantée», 1688), «Траур» Ноэля Лебретона де Отрош (Noël Lebreton de Hauteroche, 1617–1707; «Le Deuil», 1672), «Нечаянности» («Les Contretemps», 1772) сподвижника Мольера и хрониста его труппы Шарля Варле де Лагранжа (Charles Varlet de Lagrange, 1635–1692) и «Разочарованный ревнивец» Жана Гальбера де Кампистрона (Jean Galbert de Campistron, 1656–1723; «Le Jaloux désabusé», 1709) ставились, хотя и нечасто, на сцене в старых и, как правило, сильно устаревших переводах.

Сходной была судьба у нас некоторых комедий других французских авторов XVII–XVIII вв. В их числе Шарль-Ривьер Дюфрени (Charles-Rivière Dufresny, 1645–1724; «Спорщица» — «Esprit de contradiction», 1700), Жан-Франсуа Реньяр (Jean-François Regnard, 1655–1709; «Игрок» — «Le Joueur», 1696 и «Наследство» — «Le légataire universel», 1708), Жан-Батист Руссо (Jean-Baptiste Rousseau, 1670–1741; «Обвороженный пояс» — «La ceinture magique», 1702), Ален-Рене Лесаж (Alain-René Lesage, 1668–1747; «Криспин» — «Crispin rival de son maître», 1707), Филипп Нерико-Детуш (Philippe Néricault-Destouches, 1680–1754; «Раздумчивой» — «L'irrésolu», 1713 и «Лунатик» — «Le somnambule», 1739), Алекси Пирон (Alexis Piron, 1689–1773; «Страсть к стихотворству» — «La métromanie», 1738), Жермен-Франсуа Пуллен де Сен-Фуа (Germain-François Poullain de Saint-Foix, 1698–1776; «Оракул» — «L'Oracle», 1740), Шарль-Симон Фавар (Charles-Simon Favart, 1710–1792; «Солиман второй, или Три султанши» — «Les trois sultanes», 1730-е гг.), Жан-Батист Колле де Мессин (Jean-Baptiste Collet de Messine, 1741–1818; «Паша Смирнский» — «Le Bacha de Smirne», 1748), Шарль Колле (Charles Collé, 1709–1783; «Выезд на охоту Генриха IV» — «La Partie de chasse de Henri IV», 1762), Жан-Пьер Клари де Флориан (Jean-Pierre Claris de Florian, 1755–1792; «Добрый отец» — «Le bon père», 1784), Филипп Пуассон (Philippe Poisson, 1682–1743; «Притворный комедиант» — «L'impromptu de campagne», 1733), Жозеф Патра (Joseph Patrat, 1732–1801; «Рассудительный дурак» — «Le fou raisonnable», 1781, «Глухой и слепой» — «Le sourd et l'aveugle», 1791, «Материнское мщение» — «La Vengeance», 1798).

Наконец, среди этих авторов — Вольтер (Voltaire, 1694–1778; «Нанина, или Победенный предрассудок» — «Nanine, ou Le préjugé vaincu», 1749, и «Кафе, или Шотландка» — «Café ou L'Écossaise», 1760), и Бомарше (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1732–1799; «Евгения» — «Eugénie», 1767), а также обессмертившие его имя «Севильский цирюльник» («Le Barbier de Séville», 1775) и «Женитьба Фигаро» («Le Mariage de Figaro», 1783).

Однако постепенно этот фонд, унаследованный от предшествующей эпохи, все же обновлялся и пополнялся переводами новыми, выполненными для театральной дирекции

<sup>161</sup> См.: Дмитриева Е. Е. «Станарель, или муж, думающий, что он обманут женою» (квазиперевод Гоголя и традиция перевода мольеровской пьесы в России). С. 228–230.

или же по инициативе самих переводчиков, целью которых была, конечно, их постановка на сцене.

Среди этих новых переводов — одноактная комедия Филиппа-Аристида-Луи-Пьера Планше де Валькура (Philippe-Aristide-Louis-Pierre Planchet de Valcourt, 1751–1815; «А для чего же и не так?» — «Pourquoi pas?», 1782), сыгранная московскими актерами в 1803 г. в искусном переводе М. Макарова, причем семь ролей в этом спектакле (генеалогиста, мореходца, водоноса, мошенника, простака, челобитчицы и портного) исполнял С. Н. Сандунов<sup>162</sup>.

Также это комедия «Стряпчий Щечила», 12 октября 1808 г. впервые исполненная петербургскими придворными актерами и в том же году изданная, а позднее довольно долго ставившаяся и в Москве. Пьеса двух младших современников Мольера — Огюстена-Давида де Брюэса (Brueys, 1641–1723) и Жана де Палапра (Palaprat, 1650–1721) — «Адвокат Патлен» («Avocat Patelin», 1706), в свою очередь, восходящая к фарсу Пьера Бланше (Blanchet, 1459–1519), привлекла И. И. Вальберха, трудолюбивого переводчика, более известного как балетмейстер и либреттист. По его собственному определению, это была «переделка с французского», а фактически — навеянная старинной французской пьесой веселая сатирическая комедия, в которой изображалась российская действительность и остроумно высмеивалась одна из неприглядных ее сторон — состояние судебного дела.

Центральный персонаж комедии — опытный крючкотворец, «знающий все приказные пролазы» стряпчий Авдул Щечила (от ныне вышедшего из употребления глагола «щечить» — таскать украдкой, поживляться), в ней также действуют его жена и дочь, богатый купец, торгующий сукном, недалекий Сидор Карпович Аршинин и его сын Любим, туповатый Воевода Рождественской, наконец, хитроумные служанка Щечилы Арина и батрак Аршинина Фадей. Преследуя каждый свои цели, Щечила и его жена, Параша и Любим, Арина и Фадей вынуждают Аршинина прекратить сопротивление им и сдаться: в итоге Щечила получает даром желанное сукно, а Параша и Любим — вождевленное согласие на брак. Отметим весьма колоритный язык пьесы, изобилующий простонародными словами и выражениями в речи всех персонажей, за исключением Параша и Любима.

В следующем году Вальберх опубликовал одноактную пьесу опять-таки «французского происхождения» — «Урок мужьям, или Сумасбродное испытание», и хотя на сей раз, как следует из подзаголовка, это был именно перевод, без склонения на русские нравы дело не обошлось: главные действующие лица носили прозрачные фамилии

<sup>162</sup> Приводим текст финального обращения к зрителям, обязательного для сочинений этого рода:

Чтоб время праздное забавой заменить,  
 Подносим новое с усердьем сочиненье;  
 Желанье наше в том, чтоб публике служить  
 И снискивать ее к себе благоволенью;  
 А между тем позвольте нам узнать,  
 Возможно ль вас сей шуткой позабавить  
 И удовольствие невинно вам доставить,  
 Мы счастливы, когда хотите нам сказать  
 В ответ:  
 А для чего же нет?

(А для чего же и не так? М., 1803. С. 82).

Прокуратин и Прямиков, а два других персонажа звались Софьей и Милоном, что вполне соответствовало русской традиции (ср., например, у Фонвизина в «Недоросле»). Содержание этой комедии весьма несложно: муж желает убедиться в том, что поведение его жены безупречно, а та, в свою очередь, использует эту щекотливую ситуацию для того, чтобы «сделать счастье» молодых влюбленных — ее дочери Софьи и бухгалтера Милона. Несмотря на незначительный сюжет и скромные художественные достоинства, комедия вскоре после ее издания была представлена на обеих столичных сценах.

В интересующее нас время было также переведено несколько пьес Мариво (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, 1688–1733), ранее малоизвестного у нас создателя любовно-психологической комедии в прозе. «Игра любви и случая» («Le jeu du hasard et de l'amour», 1730) впервые увидела свет в 1804 г. в очень несовершенном переводе некоего В. Ш., однако на сцену не попала. Десять лет спустя П. А. Корсаков выполнил ее новый перевод, в котором пьеса исполнялась в Петербурге и Москве. Две другие комедии Мариво — «Испытание» («L'Épreuve», 1740) и «Завещание» («Le legs», 1736), переведенные соответственно А. А. Жандром и В. С. Миклашевич, ставились первая в 1811 г., вторая — в 1824 г., но в репертуаре оставались недолго, что свидетельствовало, по-видимому, о слабом интересе у нас к такого рода пьесам.

Между тем комедия видного драматурга начала XVIII в. Луи де Буасси (Louis de Boissy, 1694–1758) «Говоруны» («Le Babillard», 1725) была переведена дважды, в 1807 и 1817 гг., и обе ее версии (кстати, озаглавленные одинаково, что вряд ли произошло случайно) вышли отдельными изданиями. Правда, более ранняя из них, принадлежавшая перу Николая Ивановича Ильина (1773–1823), мало напоминала оригинал: стихотворный текст он преобразовал в прозаический, не говоря уже о полном склонении пьесы на русские нравы. Действующие в ней лица: Амплей Максимович Речин, человек средних лет, бригадир в отставке; Федор Дмитриевич Делин, молодой человек, статский советник; Евгения, молодая вдова; Матрена Сергеевна Варнина, ее тетка; Надежда Андреевна Сомина, приятельница Варниной; Анна и Дарья Тиховы, приятельницы Евгении; Аксинья Матвеевна Трещеткина и Звонарева, говорюньи; Дуняша и Гаврила, слуги<sup>163</sup>.

Однако, всячески настаивая в предисловии на том, что он «не отделился от подлинника» и что в его «Говоруны» «все те же действующие, то же число явлений и тем же порядком ведена комедия, как у г. Буасси», Ильин признавался, что «вместо молодого человека» принужден был сделать главного героя «человеком средних лет» (на это указывал и его военный чин, упраздненный еще при Павле I). «Мне казалось, — как бы оправдывался Ильин, — что пожилому человеку свойственнее знать старину, и язык или наречие пожилого и военного человека гораздо простее, резче и сильнее, нежели молодого». При этом он «с прискорбием» отмечал, что «ныне не только трудно, почти невозможно заставить молодого человека говорить в комедии хорошим русским, коренным языком, почти не найдешь образца. Сочинитель принужден выдумывать, а воображение не всегда может доставить верной сколок». Между тем, утверждал он, «хорошая комедия должна быть самый вернейший сколок светских обиняков, поступок и даже разговора»<sup>164</sup>.

<sup>163</sup> Отметим также присутствие в пьесе московской топонимики: Поварская, Никитская, Садовники, Остоженка, Лубянка, Моховая, Арбатские ворота и др.

<sup>164</sup> Говоруны, комедия в одном действии. Сочинение г. Буасси / С французского переложена на русские нравы Николаем Ильиным. М., 1807. С. IV.



В отличие от Ильина, автор другой версии, Н. И. Хмельницкий, сохранил стихотворную форму, оказав тем самым русскому театру, как утверждалось в рецензии, помещенной на страницах «Сына отечества», «немаловажную услугу», ибо «у нас до сих пор не было порядочной комедии в стихах, в одном акте». Прочитав обширный диалог Лизы и графа Звонова из третьего явления комедии (у Буасси — Нерины и Леандра: пьеса у Хмельницкого также была переложена на русские нравы), рецензент (по всей вероятности, В. В. Измайлов) предположил, что «любители отечественной поэзии и театра» прочтут этот текст «с удовольствием», несмотря на встречающиеся в пьесе различные погрешности, впрочем, по его мнению, неизбежные, ибо «весьма трудно и даже невозможно в переводе оной сохранить всю точность и естественность». «Сверх того, — полагал он, — должно сказать, что вообще на русском языке несравненно труднее писать стихи, нежели на французском, особенно в комедиях и прочих родах поэзии, требующих простого, чистого и натурального слога»<sup>165</sup>.

Действительно, стихотворные французские комедии XVII–XVIII вв., как правило, переводились у нас тогда прозой, что облегчало задачу переводчиков и позволяло

<sup>165</sup> Сын отечества, 1817. Ч. 38. №20. С. 28–29. Приводим для сравнения в подлиннике и в переводе фрагмент этого диалога — характерный пример пустой болтовни графа Звонова:

А, а, здорова ли? всё к лучшему идет;  
Здорова? Очень рад, я знал то наперед.  
А барыня твоя? Какое приключенье!  
Представь, она сейчас дала мне порученье,  
Заехать к Лелевой, кой-что ей рассказать.  
Бегу. Скачу, лечу и — мог ли ожидать...  
Когда б я не был сам, я счел бы то за враки;  
Я в доме не нашел ни бешеной собаки —  
Всё пусто, заперто, не встретился ни с кем —  
И съездив по нужде, приехал я ни с чем!  
Вчера я точно ж так кружился поневоле:  
С рассветом поскакал к обедне я к Николе,  
Обедня кончилась, поехал я в Сенат,  
Оттуда во дворец, оттуда в летний Сад,  
Из Сада к Знаменью, от Знаменья в Морскую,  
С Морской в Фурштатскую с Фурштатской на Сенную,  
С Сенной в Литейную, с Литейной на Пески,  
С Песков в Садовую — какие всё скачки! и т. д.

Ср.:

C'est toi! Bonjour, ma mie,  
Comment te portes-tu? Fort bien, j'en suis ravi;  
Ta maîtresse de même, et moi fort bien aussi.  
Elle m'avait prié d'aller voir Isabelle  
De sa part; mais, morbleu! personne n'est chez elle,  
Pas le moindre laquai; j'ai trouvé tout sorti,  
Et je suis revenu comme j'étais parti.  
Hier, encore hier, j'ai couru comme un diable,  
Secoué, cahoté dans un fiacre exécrable.  
Au faubourg Saint-Marceau j'allai premièrement;  
Des Gobelins ensuite au faubourg Saint-Laurent,  
Du faubourg Saint-Laurent, sans presque prendre haleine,  
Au faubourg Saint-Antoine et tout près de Vincenne;  
Du faubourg Saint-Antoine au faubourg Saint-Denis;  
Du faubourg Saint-Denis dans le Marais, et puis  
En cinq heures de temps faisant toute la ville  
Je reviens au Palais et du Palais dans l'Isle,  
De là je vins tomber au faubourg Saint-Germain,  
Du faubourg Saint-Germain etc.

театральной дирекции разнообразить репертуар обеих столичных трупп, да и собственно переводов было в то время несравненно меньше, чем переложений их на русские нравы. В этом весьма преуспел, например, Ильин в «Говоруне». Большой его удачей стал и «Влюбленной Нелюдим» — переложение остроумной комедии Шарля-Альбера Демутье (Charles-Albert Desmoutier, 1760–1801) «Деревенский Альцест, или Исправленный мизантроп» («Alceste à la campagne, ou Le mysathrope corrigé», 1790-е гг.), не без оснований вызывавшее в памяти великое творение Мольера. Пьеса была сыграна в мае 1805 г. на московской сцене и принята публикой «с большим одобрением», а вскоре затем издана, хотя переводчик (или, вернее, сочинитель) находил, что поторопился отдать ее и на театр, и в печать, «с величайшим неудовольствием» признавая, что «должно бы некоторые места лучше выразить»<sup>166</sup>. Однако так думали отнюдь не все. «Пьеса сия, — писал в связи с ее премьерой “Московский курьер”, — может похвастаться одним из лучших произведений сего *российского драматического писателя* (как уверяют многие из знатоков театра). Г. Ильин неоспоримо принадлежит к первым из небольшого числа наших театральных писателей. — Публика ценила и ценит талант его, и для того всякая *рекомендательность* со стороны нашей будет бесполезна»<sup>167</sup>.

Комедия эта оставалась в репертуаре еще по крайней мере три года, причем спектакль, состоявшийся 29 октября 1808 г., и, следовательно, уже далеко не новый, удостоился обширной рецензии на страницах «Русского вестника», в которой излагалось содержание пьесы и разъяснялась ее «нравоучительная цель». «Содержание *Влюбленного Нелюдима*, — говорилось в ней, — есть следующее. *Крутосерд*, негодуя на нравы, или, лучше сказать, негодуя на самого себя, потому что ничем не был занят и убегал семейственных и общественных обязанностей, *Крутосерд* удалился в деревню, где познакомился с соседями своими, *Скородумом* и *Благомыслом*. *Скородум*, так же, как и *Крутосерд*, сердился на свет и на людей; и между тем рассказывал о себе, что, служа двадцать лет, был везде и наделал тьму чудес <...> Но неблагодарный свет не умел ценить важных его заслуг; *Скородум* вышел от досады в отставку. И тут не спасся от беды. Вскоре выбрали его в дворянские предводители и (по его же уверению) отставили через три месяца за то, что не положил крестьян бедных дворян в жребий. В самую ту минуту, когда господин *Скородум* сердится на придворных, на правительство, словом, на все — вдруг получает письмо, что он назначен губернатором в Пензу. Слово *Ваше превосходительство* примирило его со светом, со Двором и с самим собою. *Скородумов* есть довольно много и в комедиях, и в свете... Все тогда *хорошо*, когда им *хорошо*; все тогда *дурно*, когда им *дурно*. *Благомысл*, другой сосед *Крутосерда* и отец *Евгении*, по опыту и благоразумию своему уверен, что в свете есть зло и добро и что лучше по мере сил и способностей своих служить обществу, нежели на всех сердиться. Нет комедии без завязки и развязки, и в подлинном, и театральной свете любовь почти всегда играет первое лицо: *Скородум* влюбился в губернаторство, а *Крутосерд* в *Евгению*, дочь *Благомыслову*. Но гнев на людей еще борется в сердце его с любовью; природа спешит к ней на помощь. Во втором действии, гуляя в роще, *Крутосерд* встречается с крестьянином *Родивоном*. *Нелюдим* вступает с ним в разговор в присутствии *Евгении* и чего не мог понять в городе, то

<sup>166</sup> Влюбленный Нелюдим, комедия в трех действиях г. Демутье, с французского переложена на русские нравы Николаем Ильиным. М., 1805.

<sup>167</sup> Московский курьер, 1805. Ч. 1. № 24. С. 375.

узнает в деревне из простых слов крестьянина. *Крутосерд* убеждается, что семейственная жизнь и исполнение общественных обязанностей вернее всего ведут человека к счастью. В третьем действии *Нелюдим* признается *Евгению* в страсти своей; и после некоторых обыкновенных околичностей получает от нее слово»<sup>168</sup>.

В целом этот вполне одобрительный отзыв о пьесе Демутье–Ильина не был, однако, лишен критических наблюдений и упреков. Так, рецензент находил, что в ней подчас «вместо представляемых лиц действует и рассуждает сочинитель», ибо речь этих персонажей не соответствует их «свойствам»: «Евгения должна украшаться скромностью, стыдливостью и даже некоторой застенчивостью, от которой благовоспитанная девушка еще прелестнее в глазах чувствительного человека», — замечал он, имея в виду требования, адресованные ею Нелюдиму<sup>169</sup>. Между тем «в изображении лица *Родивонова*, — полагал он, — погрешность состоит в излишних умствованиях»<sup>170</sup>.

Что же касается «нравоучительной цели» комедии, то это было, по мнению рецензента, стремление доказать, что «природа, семейственная жизнь и благотворение вернее всего исцеляют от затей большого света и от болезни раздраженного самолюбия»<sup>171</sup>.

Сходным образом была приспособлена для русского театра Николаем Ильиным комедия в пяти действиях Жана-Франсуа Колена д'Арлевиля (Jean-François Colin d'Harleville, 1756–1806) «Воздушные замки» («Les châteaux en Espagne»), с успехом ставившаяся в 1807–1808 гг. в Москве и в 1813–1814 гг. в Петербурге. Действие ее происходит недалеко от Рязани, в имении богатого дворянина Веселова; дочь его Марья — девица на выданье; вскоре должен прибыть ее жених, который носит прозрачную фамилию Приятин. Однако вместо него в имении появляется некто Мечталкин, фамилия которого тоже говорит сама за себя. Первый — человек «самых честных правил», любитель сельского уединения, тихой жизни; второй — легковесный и легкомысленный мечтатель-болтун, в разговоре которого видна «одна внешность». Оба готовы предложить Марье руку и сердце, но в «соревновании» побеждает Приятин, больше соответствующий характеру и вкусам добродетельной девицы. Мечталкин вынужден устраниваться, но ведет себя при этом более чем благородно: он сознает, что Приятин «назначен» быть мужем Марьи и «должен на ней жениться».

В 1818 г. пьеса «Воздушные замки» вновь появилась на театральной афише, но теперь это была уже одноактная комедия в стихах Хмельницкого. По всей вероятности, она также восходила к какому-то французскому источнику, но, как и переделка Ильина, была русифицирована: в ней действовали молодая вдова Аглаева, отставной мичман Альнаскарков и трое их слуг — Виктор, Саша и Ипат. Однако, кроме названия, пьесу Колена д'Арлевиля в ней ничто не напоминало. Ставилась она довольно часто и с немалым успехом — в Москве и особенно в Петербурге, но опубликована была много позднее<sup>172</sup>.

В том же 1818 г. (11 февраля) на петербургской сцене состоялась постановка стихотворной комедии Никола-Тома Барта (Nicolas-Thomas Barthe, 1734–1785) «Мнимые измены» («Les fausses infidélités», 1768), которая была уже давно переведена на русский

<sup>168</sup> Русский вестник, 1808. Ч. 4. № 12. С. 376–378.

<sup>169</sup> Там же. С. 383.

<sup>170</sup> Там же.

<sup>171</sup> Там же. С. 384–385.

<sup>172</sup> Сочинения Хмельницкого. СПб., 1849. Т. I. С. 337–381. См: Там же. С. XXI.

язык, но впоследствии совершенно забыта. Авторами ее нового перевода, озаглавленного (как, впрочем, и старый) «Притворная неверность», являлись А. С. Грибоедов и А. А. Жандр, выполнен он был для бенефиса Е. С. Семеновой, хотя сама она выступала в другой пьесе, сыгранной в тот же вечер. Комедия Барта в их переводе претерпела существенную трансформацию: помимо обычного «склонения на русские нравы», в ней был произведен ряд замен и изъятий, а стих ее и язык отличались от исходных большей выразительностью и близостью к разговорной речи<sup>173</sup>.

Иначе сложилась русская судьба другой стихотворной французской комедии. Речь идет о пьесе Пьера-Жана Шудар-Дефоржа (Pierre-Jean Choudard-Desforges, 1746–1806) «Ревнивая жена» («*La femme jalouse*», 1785). Она была переведена дважды, в 1804 и 1816 гг., разными переводчиками — Я. де Сангленом и В. Р. Зотовым, в первом случае — в прозе, во втором — в стихах. Перевод 1804 г. был издан, но на сцену не попал, перевод 1816 г. был поставлен и держался в репертуаре довольно долго, но в печати не известен. Между тем другая комедия Дефоржа «Глухой, или Полный трактир» («*Le Sourd, ou L'Auberge pleine*», 1790), переведенная ранее, появилась в 1811 г. в новом переводе Д. И. Вельяшева-Волынцева, но поставлена была лишь два года спустя и возобновлялась с большими перерывами. Существовал также перевод комедии того же автора, восходившей к роману Генри Филдинга «История Тома Джонса, найденыша» — «Том Жон в Лондоне» («*Tom Jones à Londres*», 1782), по-видимому, не вызвавшей особого интереса, поскольку сыгран был всего один спектакль 11 сентября 1807 г.

Как ни удивительно, совсем не привлекла внимание театральной дирекции знаменитая пятиактная комедия в стихах Луи Грессе (Louis Gresset, 1709–1777) «Злой человек» («*Le Méchant*», 1747), весьма доброкачественный перевод которой принадлежал Н. П. Свечину («Злой», 1817). Выполнен он был в прозе и приспособлен к отечественным нравам, но так и остался невостребованным, в отличие от двух переделок этой комедии — «Доброго малого» М. Н. Загоскина (в прозе, хотя, по свидетельству П. Арапова, ее позднее «очень удачно переложил в стихи В. А. Каратыгин»<sup>174</sup>) и «Сплетен» П. А. Катенина (в стихах). Первая увидела свет весной 1820 г. и была поставлена в петербургском Большом театре 23 июня 1820 г., вторая — там же 20 декабря того же года и издана в начале следующего. Сюжетно связанные, конечно, с их французским источником, обе пьесы напоминали его лишь отчасти, тем более что сам Катенин определял свое сочинение как «подражание Грессетовой комедии “*Le méchant*”», а отнюдь не как перевод.

Почти одновременное появление на театре и в печати двух комедий сходного содержания выглядело как своеобразное соревнование, да фактически в какой-то мере им было, и одержал победу в этом соревновании Катенин: его «Сплетни» имели, как утверждал все тот же Арапов, «замечательный успех»<sup>175</sup>. Во всяком случае, «Добрый малый», при том, что и в этой пьесе Арапов находил «много жизни и веселости», «Сплетням» в этом отношении уступал. В целом сочувственно отозвался о пьесе Катенина и журнал «Сын отечества»<sup>176</sup>, что весьма отчетливо сформулировал его издатель Н. И. Греч: признавая справедливость некоторых критических замечаний, адресованных Катенину

<sup>173</sup> См.: Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений в трех томах. Т. 2. СПб., 1999. С. 113–150, 424–432.

<sup>174</sup> См.: Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1864. С. 297.

<sup>175</sup> Там же. С. 301.

<sup>176</sup> См.: Сын отечества. 1821. № 5. С. 225–229; № 12. С. 219–227.

в первой из посвященных его пьесе статей (речь шла в ней по преимуществу об «искажении того, что в подлиннике хорошо и кстати», а также о встречающихся в ней «беспре- станно» стихах «натянутых, жестких или составленных из странных оборотов»), Греч все же склонялся в пользу автора второй статьи, полагавшего, что это суждение «при- страстно» и «неосновательно», а Катенин комедию Грессе скорее улучшил, нежели ис- казал. «Вообще, — как бы подводил Греч итог этой полемике, — скажем, что подража- ние г. Катенина кажется нам одним из самых удачных в сем роде произведений русской литературы»<sup>177</sup>.

В конце 1810-х — начале 1820-х гг. русский зритель и читатель познакомился еще с рядом старинных французских комедий. В их числе, например, одноактные пьесы «Не- веста трех женихов» («Les trois frères rivaux», 1710–1720-е гг.) Жозефа де Лафона (Joseph de Lafont, 1686–1725) и «Петиметр в деревне» («Le petit-maître en province», 1765) Шарля Арни де Гервиля (Charles Harny de Guerville, 1730–?), обе переделанные на русские нра- вы, первая московским актером К. Барановым (1824), вторая — А. Вешняковым.

По признанию последнего, автором он был тогда неопытным и потому заранее про- сил прощения «у всех здравомыслящих знатоков театра и пощады у господ литерато- ров» и был сильно обязан «некоторым особам», удостоившим его «полезными совета- ми». Представлена пьеса в первый раз была в петербургском Большом театре 18 августа 1820 г. при участии Е. П. Боброва, Е. И. Ежовой, Я. Г. Брянского, И. И. и Е. Я. Сосницких, которых Вешняков считал «лучшими артистами нашей русской комедии»; издана пьеса была чуть позднее<sup>178</sup>. Новомодным нравам и суматошной городской жизни в ней проти- вопоставлялись нравы деревенские и тихая жизнь на лоне природы, а ветрогону и щего- лю — человек положительный, любитель тишины и сельского уединения. Именно такой человек и завоевывает в конце концов сердце юной Полинки Зажитовой, которая отдает предпочтение не «прельщающему наружностью» легковесному князю с говорящей фа- милией Блесткин, а слегка старомодному, но доброму душой Склонскому, разделяюще- му ее собственные пристрастия и вкусы.

В следующем году увидела свет комедия в стихах «Молодая индианка» («La jeune indienne», 1764) Шамфора (Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, 1741–1794). Этой чув- ствительной пьесой автор ее, более известный, впрочем, как писатель-моралист, отдал дань нарождавшемуся руссоизму: действие происходит в Северной Америке, в то время еще английской колонии, в городе Чарлстон, куда главный герой комедии Бельтон при- вез из Индии местную девушку Зеву, и хотя всё приданое ее состоит в добродетели, он на ней женится, отказавшись для этого от брака с состоятельной англичанкой Изабеллой. Стихотворный перевод комедии был осуществлен В. В. Измайловым, который в целом справился со своей задачей довольно успешно, изменив лишь имена — Бетти на Зеву, Арабелла на Изабеллу.

Вполне закономерным было появление в это время нового перевода «Севильского цирюльника» Бомарше («Le Barbier de Séville», 1775), выполненного Николаем Петро- вичем Свечиным (1773–1829), который, скорее всего, о существовании старого, издан- ного в Калуге в 1794 г., не знал, да если бы и знал, то вряд ли отказался бы от своего

<sup>177</sup> Там же. № 33. С. 325.

<sup>178</sup> См.: Петиметр в деревне <...>. СПб., 1820.

намерения, поскольку эта провинциальная поделка была по меньшей мере весьма несовершенна. Однако и перевод Свечина таковым в точном смысле слова не являлся. Об этом свидетельствует в ней прежде всего перенесение действия из Севильи в российскую провинцию — уездный городок Одоев, вследствие чего пьеса стала называться «Одоевский цырюльник».

Соответственно действующие лица получили русские фамилии, имена и даже отчества: доктор Бартоло превратился в местного немца Франца (Фому) Ивановича Бартолова, Фигаро — в Амвросия Зиновеевича Фигуркина, граф Альмавива — в Евграфа Ильича Миловидова, учитель музыки Базиль — в Фадея Гавриловича Корешкова, а его ученик — в Аркадия Македоныча Партитурина, наконец, Розина стала Розой Розмариновой, а Марселина — Марьей Харитоновной и т. п. Правда, имя, которым назвался Миловидов, дабы скрыть свое высокое социальное положение — Линдор, было переводчиком сохранено. В пьесе упоминались Москва и Питер, Рязань, Тамбов, Воронеж, Курск, Орел, Калуга, Тула, Кузнецкий мост и Арбатские ворота, фигурировали квартальный и бутושник, цитировался Батюшков, так что как иностранная пьеса «Одоевский цырюльник» вряд ли воспринимался, во всяком случае, теми, кому был недоступен или мало знаком его французский источник. А между тем многое всё же к этому источнику в ней восходило. Достаточно в качестве примера привести знаменитый монолог «гуслиста» Корешкова о клевете, воспроизведенный переводчиком почти дословно — и при этом весьма искусно:

Злословие, милостивый государь, есть главнейшее орудие общежития, я видал самых честных людей, погибающих от злословия. Поверьте, нет тех глупостей зловредных, тех ужасов, тех несодejянных сказок, которых нельзя было распустить по городу праздню шатающимся людям; а у нас здесь сплетники и сплетницы необыкновенного мастерства! — Начинается тем, что маленький шумок, как ласточка перед дождичком, плавает по самой земле; сей шум *pianissimo* распространяется и сеет на лету свой яд неисцелимой, касается людей, и из уха в ухо молва передается. Дело сделано, зло укореняется, растет, развивает бесчисленные свои отрасли и *rinforzando* шумит на всех головах! Тут, черт знает, каким образом злословие приобретает силу! шипит! надувается! растет почти в глазах! мечется! вертит, как вихрь! рвет! увлекает! гремит! блещет и, наконец, хвала просвещению! Выходит из сего народное *crescendo*, всеобщие *tutti* ненависти и гонения, так тут и сам черт не устоит.<sup>179</sup>

Однако ни старые переводы французских комедий, как изданные, так и извлеченные из петербургских и московских архивов, ни новые переводы давно известных у нас пьес не могли в полной мере удовлетворить потребности столичных театров. Необходим был репертуар более обширный, и главное — современный, тематически более близкий российским зрителям, несмотря на изображение в них чужой действительности. Впрочем,

<sup>179</sup> Одоевский цырюльник. М., 1823. С. 33–34. Ср.: La calomnie, monsieur! vous ne savez guère ce que vous dédaignez; j'ai vu les plus honnêtes gens prêts d'en être accablés. Croyez qu'il n'y a pas de plate méchanceté, pas d'horreurs, pas de conte absurde, qu'on ne fasse adopter aux oisifs d'une grande ville en s'y prenant bien; et nous avons ici des gens d'une adresse!.. D'abord, un bruit léger, rasant le sol comme l'hirondelle avant l'orage, *pianissimo*, murmure et file et sème en courant le trait empoisonné. Telle bouche le recueille, et *piano, piano* vous le glisse en l'oreille adroitement. Le mal est fait, il germe, il rampe, il chemine, et *rinforzando* de bouche en bouche il va le diable; puis, tout à coup, ne sait comment, vous voyez la calomnie se dresser, siffler, s'enfler, grandir, à vue d'œil. Elle s'élançait, étend son vol, tourbillonne, enveloppe, arrache, éclate et tonne, et devient, grâce au ciel, un cri général, un *crescendo* public, un *chorus* universel de haine et de proscription. Qui diable y résisterait?

во многих из них эта чужая действительность была заменена, пусть и не сплошь и часто непоследовательно, отечественной, переводчикам же такие «перделки с французского» давались сравнительно легко, и они без смущения в этом признавались. В результате на русскую сцену попало множество подобных пьес — забавных, остроумных и в меру назидательных, и хотя в них нередко проглядывало их происхождение, воспринимались они как отечественные, и успех им обеспечивали актуальность их содержания, мастерское построение и участие в спектаклях замечательных актеров.

К пьесам, переведенным в точном смысле этого слова, принадлежали, например: «Случайный отец» («Père d'occasion», 1803) Мари-Жозефа Пэна (Marie-Joseph Pain, 1773–1830) и Пьера-Анже Вьейара (Pierre-Anger Vieillard, 1778–1862) в переводе Д. Н. Бантыш-Каменского (1803), «Бот, или Аглинской купец» («Monsieur Botte, ou Le négociant anglais», 1803) Эрнеста де Клонара (Ernest de Clonard, 1765–1816) и Жозефа Сервьера (Joseph Servières, 1781–1826) в переводе П. Долгорукова (1803), «Влюбленный Шекспир» («Shakespeare amoureux», 1803) Александра Дюваля (Alexandre Duval, 1767–1842) в переводе Д. И. Языкова (1807), его же «Ложный Станислав» в переводе Я. И. Лизогуба (1817), «Карл и Каролина» («Charles et Caroline») Гийома Пиго-Лебрена (Guillaume Pigault-Lebrun, 1753–1835) в анонимном переводе (1809), «Минутная неосторожность» («Un moment d'imprudense», 1810) Алекси-Жака-Мари Ваффлара (Alexis-Jacques-Marie Wafflard, 1787–1824) и Жозефа-Дезире де Фюльжанса (Joseph-Désiré de Fulgence, 1785–1845) в переводе К. Баранова (1824).

Из пьес, переделанных с французского (т. е. переведенных вольно и переложенных на русские нравы), укажем: «Подложной клад, или Опасно подслушивать у дверей» («Le trésor supposé, ou Le danger d'écouter aux portes», 1802) Франсуа-Бенуа Офмана (François-Benoît Hoffmann, 1760–1828), его же «Роман на один час, или Чудной заклад» («Le roman d'une heure, ou La folle gageure», 1803)<sup>180</sup>, «Военная тюрьма, или Три арестанта» («La prison militaire, ou Les trois prisonniers», 1803) Луи-Эмманюэля-Фелисите-Шарля-Мерсье Дюпати (Louis-Emmanuel-Félicité-Charles-Mercier Dupathy (1775–1831)<sup>181</sup>, «Козачий офицер» («L'officier cosaque», 1803) Жана-Гийома-Антуана Кювелье де Три (Cuvellier de Try, 1766–1824), «Недоверчивость и хитрость, или Долг платежом красен» («Défiance et malice, ou Le prêt rendu», 1801) Жозефа-Мари-Армана Дьелафуа (Dieulafoy, 1762–1823)<sup>182</sup>, «Перегородка, или Много труда по-пустому» («La cloison, ou Beaucoup de peine pour rien», 1803) Луи-Франсуа-Мари Беллена де Ла Либорльера (Bellin de La Liborlière, 1774–1847)<sup>183</sup>, «Следствие маскарада» («La suite d'un bal masqué», 1813) Александрины-Софи Бавр (Alexandrine-Sophie Bawr, 1773–1860)<sup>184</sup>, «Муж и любовник, или Образование провинциала» («Le mari et l'amant», 1821) Жан-Батиста-Шарля Виалья (Jean-Baptiste-Charles Vial, 1771–1837)<sup>185</sup>.

<sup>180</sup> Обе пьесы были переделаны, первая Н. Ильиным (1805), вторая Ф. Кокоскиным (1825). В переводе Кокоскина (более или менее точно) увидели также свет два фрагмента (действие I, явление 1 и действие V, явление 4) нашумевшей комедии Казимира Делавиня «Урок старикам» («L'École des vieillards», 1823). См.: Драматический альбом для любителей театра и музыки. Кн. I. С. 31–58. Перевел ли он всю комедию, неизвестно.

<sup>181</sup> Переделка А. В. Лукницкого (1807).

<sup>182</sup> Обе переделки Ф. Ф. Иванова (1808 и 1811).

<sup>183</sup> Анонимный перевод (1820).

<sup>184</sup> Переделка В. И. Соца (1818).

<sup>185</sup> Переделка Р. М. Зотова (1823).

Подводя итог вышеизложенному, можно констатировать, что в переведенных или переделанных у нас с французского комедиях, при всем тематическом, сюжетном и художественном разнообразии, было и нечто общее. Прежде всего, большая их часть была, пусть и в разной степени, приближена к русскому читателю и зрителю: замена французских (и разного рода инонациональных) имен и фамилий, названий городов и деревень, чинов и должностей на русские, простонародная русская речь, — всё это как бы стирало разницу между пьесами переводными и оригинальными, образуя единый мощный поток, составлявший комедийный репертуар отечественного театра. Весьма актуальной оказывалась и проблематика этих пьес, независимо от того, действительность какой страны в них изображалась. Почти все они оканчивались, в соответствии с требованиями жанра, вполне благополучно: прелестная и добродетельная девушка на выданье соединялась с самым достойным из претендентов на ее руку и сердце, препятствия на их пути к счастью устранялись (нередко с помощью расторопных слуг и служанок), а родители, на первых порах этому мешавшие, признавали свою неправоту и благословляли влюбленных. Переводились эти комедии, за редкими исключениями, в прозе, хотя оригинал мог быть и стихотворным, и лишь в редких случаях — стихами, как правило, сравнительно доброкачественными, хотя мало кто из переводчиков был наделен выдающимся литературным талантом. Впрочем, этого и не требовалось: главное было действовать оперативно и выбрать для перевода нужную пьесу, т. е. такую, для которой в петербургской и московской труппах имелись подходящие исполнители и которую оценила бы театральная публика обеих столиц.

Наряду с французской комедией всё большую популярность приобретал в это время водевиль, тоже пришедший к нам из Франции. Эти веселые одноактные пьески с пением и танцами, унаследованными от комической оперы, постепенно становились непременным элементом серьезного драматического спектакля, что позволяло зрителю отвлечься от высоких страстей и трагических коллизий и насладиться актерской игрой, не погружаясь при этом в мир страданий, предательств и душевных терзаний.

В большинстве случаев это были не переводы, а «переделки с французского», отчасти напоминавшие оригинал, но почти лишенные явных признаков их происхождения: российская действительность вытесняла, заслоняла и заменяла в них французскую, при том, что герои их сохраняли иногда свои «исконные» имена и дело происходило отнюдь не в России.

Подлинных авторов этих пьес русские сочинители, как правило, не скрывали ни от читателей, ни от зрителей, неизменно указывая их на титульных листах печатных изданий и на театральных афишах. Чаще других это был Эжен Скриб (Eugène Scribe, 1791–1865), талантливый и на редкость плодовитый драматург, из-под пера которого водевили вылетали с необычайной скоростью. Впрочем, успех, ему сопутствовавший, он часто делил с группой сподвижников, уступавших ему в известности, весьма одаренных и мастеровитых. В их числе были Жермен Делавинь (Germain Delavigne, 1790–1868), Шарль-Гаспар Делестр-Пуарсон (Charles-Gaspar Delestre-Poirson, 1790–1859), Жан-Анри Дюпен (Jean-Henri Dupin, 1787–?), Анн-Оноре-Жозеф Мельвиль (Anne-Honoré-Joseph Melesville, 1787–1865), Жозеф-Ксавье-Бонифас Сентин (Joseph-Xavier-Boniface Saintine, 1798–1864), Антуан-Франсуа Варнер (Antoine-François Varner, 1789–1854), Жан-Жильбер Эмбер (Jean-Gilbert Ymber, 1784–1846) и проч. Неоднократно переводились также водевили названных и других авторов, написанные самостоятельно, т. е. без Скриба



и независимо от Скриба: среди таких авторов следует назвать (упомянутого выше) Луи-Эмманюэля-Фелисите-Шарля-Мерсье Дюпати, позднее ставшего членом Французской академии, Мориса Урри (Maurice Ourry, 1776–1843), Теофиля Дюмерсана (Théophile Dumersan, 1780–1849), Никола Бразье (Nicolas Brazier, 1783–1838), Шарля-Франсуа-Жан-Батиста Моро де Комманьи (Charles-François-Jean-Baptiste Moreau de Commagny, 1783–1832), Армана, Теодора и Ашиля Дартуа, выступавших совместно под общим псевдонимом Дартуа (Dartois), Жан-Туссена Мерля (Jean-Toussaint Merle, 1785–1852), Эмманюэля Теолона (Emmanuel Théolon, 1787–1841), Валори (Шарля Мурье) (Valory, 1794–1857), Фредерика де Куси (Frédéric de Coucy, 1796–1862), Пьера-Фредерика-Адольфа Кармуша (Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche, 1797–1868) и др.

До русского зрителя эта обширная и разнообразная французская продукция доходила сравнительно быстро главным образом благодаря стараниям А. А. Шаховского, Н. И. Хмельницкого, А. И. Писарева, П. Н. Арапова, но также Я. И. Лизогуба, Е. А. Звалинского, М. А. Офросимова, Я. Н. Толстого, А. Н. Таскина, Р. М. Зотова, А. В. Иванова, М. А. Яковлева, А. А. Тарновского, И. П. Борецкого, Д. И. Вельяшева-Волынцева, Д. Н. Баркова и др. Целью всех их было развлекать, не задумываясь, в какой мере и как именно использован их источник. Не стремились они, за редкими исключениями, сообщать своим водевилям сатирическую остроту и политическую актуальность, но некоторым из них все же нельзя было отказать в остроумии и назидательности. В целом это был легкий жанр, любимый публикой, и ни на что другое он тогда не претендовал<sup>186</sup>.

Выразительные (причем в большинстве случаев двойные) названия французских водевилей при переводе в основном сохранялись, но по возможности им придавался русский колорит. При этом обычно жанр переведенных водевилей уточнялся с помощью подзаголовков: «комедия-водевиль», «опера-водевиль», «опера-водевиль с хорами», «опера-водевиль с дивертисментом», «анекдот-водевиль», «волшебный водевиль», «шутливый водевиль», «интермедия-водевиль», «драматическая пословица-водевиль», «святочный водевиль», «волшебство-шуточная опера-водевиль», «героическая опера-водевиль», и все эти разновидности водевильного жанра мирно сосуществовали в русском театральном репертуаре, подолгу не исчезая из него, несмотря на незамысловатость их сюжетов и изрядную «беззубость» их содержания. Всего в интересующее нас время на столичных сценах было сыграно не менее семидесяти переведенных или — чаще — переделанных с французского водевилей, причем интерес к ним постепенно усиливался и к началу 1820-х гг. приобрел большую интенсивность, а некоторое их количество даже было издано. Из водевилей, имевших в то время наибольший успех, назовем несколько водевилей Шаховского. Это «Новый Бедлам, или Прогулка в дом сумасшедших» (1818) — переделка комедии-водевиля Делестр-Пуарсона «Une visite à Bedlam»; «Пурсоньяк Фалалей Скотинин, или Рохус Пумперникель» (1819) — переделка водевиля Скриба и Делестр-Пуарсона «Le nouveau Pourceaugnac»; «Два учителя, или Asinus asinum fricat» (1819) — переделка водевиля Скриба и Моро де Комманьи «Les deux précepteurs, ou Asinus asinum fricat»; «Актер на родине, или Прерванная свадьба» (1820) — переделка

<sup>186</sup> См.: Старый русский водевиль. 1819–1849. Вводная статья, примечания и отбор оригиналов М. Паушкина. М., 1937; История русского драматического театра. М., 1977. Т. 2. 1801–1825. С. 202–206. См. также: *Сербул М. Н.* Водевиль Н. И. Хмельницкого в художественной системе русского водевиля // Проблемы метода и жанра. Вып. 15. Томск, 1989. С. 71–87.

комедии Мерля и Бразье «La noce interrompue, ou Les comédiens en voyage»; «Игнашка-дурачок, или Нечаянное сумасшествие» (1820) — переделка комедии-водевиля Скриба и Дюпена «Le fou de Régnon»; «Женщина-лунатик» (1821) — переделка комедии-водевиля Скриба и Ж. Делавиня «La somnambule». К их числу также относятся «Бабушкины попугаи» Хмельницкого (1819) — переделка водевиля Теолона и Дартуа «Les perroquets de la mère Philippe» и «Дом сумасшедших, или Странная свадьба» А. Н. Верстовского (1822) — перевод комедии-водевиля Марка-Антуана-Мадлена Дезожье (Marc-Antoine-Madeleine Desaugier, 1772–1827) и Валори «Le mariage extravagant».

В немалой степени успеху водевиля у нас способствовали почти обязательные стихотворно-музыкальные вставки и особенно финальные куплеты, где главные участники спектакля как бы резюмировали для зрителей происходившее на сцене. Именно так, например, завершались оперы-водевили «Бабушкины попугаи» и «Дом сумасшедших», причем в обоих случаях музыку для них сочинял талантливый и широко известный в те годы композитор Верстовский, как отмечалось, и сам не чуждый переводческому делу.

В первом из названных водевилей в этих финальных куплетах «бабушка» — г-жа Курмонд признавалась в провале ее и ее племянницы г-жи Мервиль намерения оградить от общения с мужчинами дочь этой последней и, следовательно, свою внучатую племянницу Терезу, внушая неопытной и наивной девушке, что мужчины — это всего лишь попугаи; между тем влюбленный в девушку драгунский офицер Флорвиль и служанка Жоржета праздновали победу; что же касается Терезы, то ее куплет как бы не имел прямого отношения к содержанию водевиля и был адресован зрителям:

Г-жа Курмонд

Я теперь согласна с вами:  
Как девиц не уверяй,  
Но узнают, верно, сами,  
Что за птица попугай.

Флорвиль

Ваших правил слишком строгих  
Неудачен был успех,  
И из птичек здесь для многих  
Попугай милее всех.

Жоржета

Ах! с моим здесь попугаем  
Жизнь второй мне будет рай,  
И теперь мы сами знаем,  
Что за птичка попугай.

Тереза

Мы не всё еще узнали  
Например, как отгадать,  
Хорошо ли мы сыграли  
И чего нам ожидать.

(Две последних стиха повторяются).<sup>187</sup>

<sup>187</sup> Бабушкины попугаи // Театр Николая Хмельницкого. СПб., 1830. Ч. 2. С. 256.

Другой водевиль завершался куплетами доктора, «пользующего у себя в доме сумасшедших» темпераментного офицера Эдуарда, страстно влюбленного в дочь доктора Изору и по недоразумению принятого за очередного пациента; Жака, слуги доктора, неудачливого участника всей этой кутерьмы, а также юной Изоры, которая выступала здесь и как один из персонажей водевиля, и как актриса:

Доктор

Окончив курс моей науки,  
Завел я сумасшедший дом,  
И мне дают безумных в руки,  
Чтоб сделать умными потом.  
И я б устроил очень строго  
Все сумасшедшие дома,  
А нынче что-то очень много  
Людей встречают без ума!

Эдуард

Меня ошибкой здесь, конечно,  
За сумасшедшего почли:  
Но, говоря чистосердечно,  
Все ошибиться в том могли.  
Влюбившись, кто не заблуждался!  
Любовь обманчива сама,  
И всякой, кто из нас влюблялся,  
Влюблялся, верно, без ума.

<...>

Изора

(к зрителям)

Когда, вам нравится желая,  
К несчастью, не успели в том,  
Тогда беда для нас другая:  
Пропал наш сумасшедший дом!  
Но если нас чистосердечно  
Похвалит критика сама,  
Мы все от радости, конечно,  
Сегодня будем без ума!<sup>188</sup>

Таким образом, водевиль (преимущественно «переделанный с французского») постепенно стал неотъемлемой частью отечественного театрального репертуара, но его место в жанровой иерархии тех лет было весьма скромным. Об этом свидетельствует, например, «аналогический пролог» в стихах и прозе, с пением и танцами, которым завершался торжественный спектакль, поставленный 10 июля 1822 г. на сцене петербургского Большого театра в память о незадолго перед тем скончавшемся старейшем русском актере Иване Афанасьевиче Дмитриевском. Автором этого пролога, озаглавленного «Новости на Парнасе, или Торжество муз», являлся А. А. Шаховской, и хотя Арапов не без оснований считал его зачинателем русского водевиля, в прологе жанр этот, наряду

<sup>188</sup> Дом сумасшедших, или Странная свадьба. СПб., 1823. С. 34–36.

с мелодрамой, оценивался очень низко, и устами музы Талии ему противопоставлялась высокая комедия Мольера и Фонвизина:

Его оружие — гремяшка и свисток,  
 Которыми гремя, насвистывая шулки,  
 Он наскучает в трое сутки;  
 Мое ж — резец и кисть: одним казню порок,  
 И режу на меди для общества уставы;  
 Другой живописует нравы,  
 И в чем успею я, то вечно не умрет.  
 .....  
 Не я ль Мольеровой рукой водила,  
 Когда он выставял порочных на позор  
 И тех умел смешить, над кем и сам смеялся,  
 Не мною ль *Недоросль* остался  
 На бесконечное невежество невежд?  
 Но я, сражаяся с пороком  
 Не низким шутовством, не странностью одежд  
 И не бесстыдным экивоком  
 Мои творения внесла бессмертья в храм;  
 А водевили скороспелки  
 Куплетцы, шуточки, забавные безделки  
 Никак не будут там.<sup>189</sup>

Впрочем, несмотря на столь пренебрежительное к нему отношение, водевиль не только не сдавал своих позиций, но постепенно их упрочивал, приобретая со временем всё большую сатирическую направленность и социальную остроту. Неизменным оставалось лишь широкое использование при этом французского материала, знакомство с которым русских авторов было едва ли не исчерпывающим и, во всяком случае, ни малейшему сомнению не подлежало.

<sup>189</sup> Аранов П. Летопись русского театра. С. 321–323.

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ



## ПОЭЗИЯ

Общий облик отечественной переводной поэзии первой четверти XIX в., как и в предыдущий период, определялся по преимуществу французскими авторами. Однако постепенно прочерчивается и отчетливая немецкая поэтическая линия, не в последнюю очередь усилиями журнала «Вестник Европы», особенно в ту пору, когда его возглавил В. А. Жуковский<sup>1</sup>. Мелькает немецкая поэзия и на страницах других литературных журналов и альманахов. Одновременно с этим переводы немецких поэтов выпускаются в свет и отдельными изданиями, а также в составе сборников, — своеобразный знак признания значимости немецкой поэзии. Среди этих отдельных изданий попадались и случайные имена, но и такого рода «периферийные» тексты представляют интерес с точки зрения истории перевода, поскольку они, при некоторой очевидной «ремесленности», по-своему иллюстрируют процессы, происходившие внутри отечественной поэзии и «науки стихотворства». В качестве примера можно привести перевод оратории «Архангел Михаил» Эрнста Бенямина Саломона Раупаха (Ernst Benjamin Salomon Raupach, 1784–1852), выполненный А. И. Шеллером.

Это, очевидно, одно из первых сочинений будущего известного немецкого драматурга, а в то время преподавателя, затем профессора немецкого языка в петербургском Главном педагогическом институте, преобразованном в 1819 г. в университет. В 1823 г. Э. Раупах вместе с группой профессоров был уволен из университета по обвинению в вольнодумстве и продолжил свою карьеру театрального писателя уже в Берлине. Текст был написан к оратории петербургского музыканта и педагога И. Г. Миллера<sup>2</sup>. Неизвестно, исполнялась ли эта оратория и с каким текстом — немецким или русским, вероятнее — первое. Во всяком случае, неравностоящие строки перевода, длина которых определенно зависела от музыки, давали представление о том, что в принципе возможна

---

<sup>1</sup> О роли «Вестника Европы» в популяризации немецкой поэзии в данный период см. подробнее: *Айзикова И. А.* Немецкий текст в «Вестнике Европы» 1807–1811 гг. периода редакторства В. А. Жуковского (на материале прозы) // Русское в немецких дискурсах, немецкое в русских дискурсах. Томск, 2009. С. 197–206; *Данилевский Р. Ю.* Немецкая литература в «Вестнике Европы» (1802–1830) // Из истории русской переводной художественной литературы первой четверти XIX века: Сб. статей и материалов. СПб., 2017. С. 43–112.

<sup>2</sup> Архангел Михаил, оратория из Священного писания, сочинение г-на доктора Э. Раупаха. Переведенная с нем. А. Шеллером. Музыка г-на И. Г. Миллера. СПб., 1817. — Посвящение «новому Меценату», попечителю Санкт-Петербургского учебного округа С. С. Уварову. Александр Иванович Шеллер — петербургский театральный переводчик в 1810–1825 гг.; Иоганн Генрих (Иван Яковлевич) Миллер (1780–1826) — композитор, пианист и скрипач, дирижер оркестра Немецкого театра в Петербурге, музыкальный педагог, у которого брали уроки контрапункта М. И. Глинка, А. А. Алябьев, А. Н. Верстовский, А. Ф. Львов, А. А. Лядов и др.

неурегулированная поэзия, которая не сводится только к вольному ямбу, но может опираться и на вольный хорей.

Ораторию открывает стенающий «Хор человек»:

Горе! горе!  
 Ни в пространном море,  
 Ни в земной утробе  
 В жертву лютой злобе  
 Нам, оставленным, покоя нет!  
 Среди страданий  
 Где обрести спасенье? —  
 Страшное стечение  
 Скорбей и стенаний!  
 С нами прою свирепый ад ведет... и т. д.<sup>3</sup>

Как видим, и «ремесленный» перевод может незаметно для самого переводчика, так сказать, «нечувствительно» обнаружить скрытые свойства русской поэзии, ее тайное тяготение к неурегулированному стиху, которое будет обнаруживаться медленно и почти стихийно в течение ближайшего столетия.

Среди немецких или немецкоязычных поэтов, переведившихся и издававшихся в данный период, было немало тех, кто достался новому веку по наследству от века восемнадцатого: Готшед, Клопшток, Виланд, Гердер и ряд других.

Заметное место в этом поэтическом «наследии» занимал швейцарец Соломон Геснер (Salomon Gessner, 1730–1788), автор идиллий, организованных по принципу ритмической прозы, что не помешало ему войти в круг европейской поэзии. Швейцарский поэт привлекал литераторов и читателей своего времени новым лирическим взглядом на Природу и умением убедительно изображать чувства «поселян».

Открытый и как будто уже освоенный русской литературой последней трети XVIII в., Геснер не только по-прежнему вызывал интерес русских поэтов и переводчиков первой четверти XIX в., среди которых были, кроме В. И. Панаева (1792–1859), его главного популяризатора, снискавшего славу «Русского Геснера», А. Х. Востоков, А. А. Дельвиг, Г. Р. Державин, Г. П. Каменев, Я. Б. Княжнин, М. Н. Муравьев, Д. И. Фонвизин, А. С. Шишков и др.<sup>4</sup>, но и стал косвенным «участником» бурной полемики по поводу жанра идиллии в русской литературе, развернувшейся в конце 1810 — начале 1820-х гг. в связи с попытками создать новый тип идиллии на русском, национальном материале и поиском поэтических ориентиров (либо в поэзии древних, либо в немецких идиллиях Геснера и Фосса)<sup>5</sup>.

В самом начале столетия в Москве вышло его полное собрание сочинений в переводе Ивана Федоровича Тимковского (1778–1808) — своеобразный итог увлечения идиллиями Геснера в последней трети XVIII в. Предшественником Тимковского в русской геснериане был В. А. Левшин (1746–1826) со сборником «Идиллии и пастушьи поемы господина Геснера» (1787).

<sup>3</sup> Архангел Михаил. С. 7.

<sup>4</sup> См. подробнее: *Данилевский Р. Ю.* Россия и Швейцария: Из истории международных связей русской литературы XVIII–XIX веков. Л., 1984. С. 71–78.

<sup>5</sup> См. подробнее: *Вацуро В. Э.* Русская идиллия в эпоху романтизма // *Русский романтизм.* Л., 1978. С. 124–125.



Переводчик И. Ф. Тимковский поставил себе задачей «очищение» геснеровского слога в его русских переводных вариантах, приведение его к единству в соответствии с установившимися нормами литературной речи. Говоря о своих предшественниках, он писал: «Разные пиэсы <...> написаны не одним пером, и многие составляют какую-то смесь славенских выражений с оборотами, свойственными только немецкому языку»<sup>6</sup>. Он особо отмечал живописность пейзажей Геснера, чувствовал ритм слога и пытался воспроизвести короткие, ритмически организованные геснеровские фразы-синтагмы (отмечены ниже курсивом), которые давали возможность интонирования прозы как поэзии, что можно увидеть на примере идиллий «Осеннее утро» («Herbstmorgen», 1772) и «Разбитый кувшин» («Der zerbrochene Krug», 1756).

Пример пейзажа в идиллии «Осеннее утро»:

Schon glänzte die Sonne durch das purpurgestreifte, grün und gelb gemischte Reblaub, das, von sanften Morgenwinden gewebt, am Fenster sich wölbte. *Hell war der Himmel; Nebel lag wie ein See im Tal, und die höchsten Hügel standen, Inseln gleich, daraus empör...*<sup>7</sup>

Перевод:

Лучи солнечные проникали уже сквозь красно-пестрые, желтые и зеленые виноградные ветви, которые, колеблясь от дыхания тихого утреннего ветра, составляли прохладный навес у окна. *Ясен был свод небесный; туман расстился по долине, как большое озеро, и холмы, подобно островам, возвышались из него...*<sup>8</sup>

Идиллия «Разбитый кувшин», включающая в себя песенные элементы, которые в данном случае представлены песней фавна (выделено курсивом):

Оригинал:

*Er ist zerbrochen, ach er ist zerbrochen, der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher.* — Wenn bei mir die Brüder sich sammelten, dann saßen wir rings um den Krug! Wir tranken, und jeder, der trank, sang die darauf gegrabene Geschichte, die seiner Lippen die nächste war. Itzt trinken wir nicht mehr, ihr Brüder! aus dem Krug, itzt singen wir nicht mehr die Geschichte, die jeden Lippen die nächste ist. — *Er ist zerbrochen, ach er ist zerbrochen, der schönste Krug! Da liegen die Scherben umher.*<sup>9</sup>

Перевод:

*Разбит, ах, уже разбит прекраснейший кувшин! вот и черепки его разбросаны.* — Когда мои братья собирались у меня: тогда мы все садились кругом около кувшина; мы пили, и всякой, кто пил, пел о вырезанной на кувшине истории, которая была всех ближе к губам. Теперь, любезные братья, теперь мы уже не станем пить, не станем петь об истории, которая всех ближе к губам. — *Разбит, ах, разбит прекраснейший кувшин! вот и черепки его разбросаны.*<sup>10</sup>

Переводчик обратил внимание на созвучность глаголов «trinken» и «singen», и удачно передал ее аналогичной парой «пить» и «петь». Но все же текст у Геснера ритмизован

<sup>6</sup> Полное собрание сочинений г-на Геснера / С нем. пер. Иван Тимковский; с картинками и портретом сочинителя. М., 1802. Ч. I. С. V.

<sup>7</sup> *Geßner S. Werke. Auswahl / Hrsg. von Prof. Dr. Ad. Frey. Berlin; Stuttgart, o. J. S. 241 (Deutsche National-Litteratur. Hrsg. von J. Kürschner. Bd. 41. Abt. I).*

<sup>8</sup> Полное собрание сочинений г-на Геснера. Ч. I. С. 160–161.

<sup>9</sup> *Geßners Werke. S. 241.*

<sup>10</sup> Полное собрание сочинений господина Геснера. С. 59.

гораздо отчетливее, благодаря большей краткости немецких слов и более жесткой системе ударений.

Идиллии Геснера вызвали к жизни множество русских поэтических подражаний, из которых складывался отечественный «геснеризм», самым последовательным представителем которого был упоминавшийся выше В. И. Панаев, выпустивший в 1820 г. отдельной книгой свои идиллии, большая часть которых представляла собой стихотворные переложения из Геснера. Именно это издание, как предполагается, послужило поводом к пушкинской эпиграмме «Русскому Геснеру»:

Куда ты холоден и сух!  
 Как слог твой чопорен и бледен!  
 Как в изобретеньях ты беден!  
 Как утомляешь ты мой слух!  
 Твоя пастушка, твой пастух  
 Должны ходить в овчинной шубе:  
 Ты их морозишь налегке!  
 Где ты нашел их: в шустер-клубе  
 Или на Красном кабачке? <sup>11</sup>

К явлениям того же рода относятся, в частности, стихотворные идиллии С. А. Тучкова (1767–1839), некоторые из которых в своей незатейливости звучали скорее как пародия на жанр, как это можно видеть на примере идиллии «Дамон», помещенной в его собрании сочинений:

Сидел близ тихой речки  
 Дамон на бережку;  
 Вокруг его овечки  
 Лежали на лужку...<sup>12</sup>

При этом автор не скрывал того, что образцом для него служил Геснер, и предлагал своим читателям «подражания», среди которых, к примеру, «Идиллия Милон. Подражание Геснеру». В этой юмористической идиллии пастух упускает пойманного соловья, которого он хотел подарить «Милене дорогой»:

Под шляпой етой тесной  
 Недолго будешь скрыт,  
 Тебе в потемках скучно,  
 Невыгодно сидеть,  
 Ты жил благополучно,  
 Привык в веселье петь. —  
 Я клеточку прекрасну  
 Устрою без труда...<sup>13</sup>

У Геснера имя пастушки иное и птица не определена как соловей, но сюжет тот же: «Юный Милон, ходя в сосновой роще, искусно поймал птичку: ее перышки прекрасны,

<sup>11</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. / Под ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксманова. М., 1959. Т. 2. С. 194.

<sup>12</sup> Тучков С. Сочинения и переводы. СПб., 1816. Ч. 4. С. 77.

<sup>13</sup> Там же. С. 81.

а песни еще лучше...» и т. д. В финале «шляпу опрокинул злой ветер: птичка улетела и с нею все поцалуи»<sup>14</sup>. Простота, даже примитивность содержания требовала упрощения разговорного языка, которого Тучков добивался вслед за И. Ф. Тимковским в духе времени, когда шло реформирование русского литературного языка и освоение форм, приближенных к речевой реальности, в том числе и через перевод геснеровских текстов с их условной, стилизованной «простотой» языка.

Геснер был не единственным немецким «идилликом», привлечшим внимание Тучкова. Среди его работ — перевод идиллии «Хвала Божеству» («Lob der Gottheit», 1744) знаменитого немецкого поэта Эвальда фон Клейста (Ewald von Kleist, 1715–1759), прославившегося в первую очередь написанной гекзаметром поэмой «Весна» («Frühling», 1749), русский прозаический перевод которой был выпущен в свет анонимным переводчиком в 1792 г.<sup>15</sup>

Перевод Тучкова идиллии Клейста «Хвала Божеству», названной переводчиком «Песнь Богу», по форме довольно близок к оригиналу, однако он риторичен и его образность, его орфоэпия беднее. В этом случае переводчик явно испытывал давление стилистической традиции высокой оды классицизма, присутствующей у Клейста не столь явственным образом, как это видно, если сравнить хотя бы первую строфу оригинала и ее перевод:

Оригинал:

Tausend Sterneheere loben meines Schöpfers Pracht und Stärke;  
 Aller Himmelskreise Welten preisen seiner Weisheit Werke;  
 Meere, Berge, Wälder, Klüfte, die sein Wink hervorgebracht,  
 Sind Posaunen seiner Liebe, sind Posaunen seiner Macht.<sup>16</sup>

Перевод:

Звезд создавша миллионы днесь Творца воспой, мой дух!  
 Возвести его премудрость, с тьмой миров небесный круг!  
 Горы, воды, лес, стремнины, виды света все сего  
 Суть свидетели величья и могущества его.<sup>17</sup>

Идиллии Клейста привлекали и других переводчиков, среди которых следует назвать казанского поэта Г. П. Каменева (1772–1803) и лицейского товарища А. С. Пушкина А. Д. Илличевского (1798–1837), перу которого принадлежат написанные в лицейские годы и опубликованные в 1814 г. в «Вестнике Европы» подражания Клейсту «Ирин» и «Цефиз»<sup>18</sup>, а также перевод стихотворения «Хромой журавль» («Der gelähmte Kranich»,

<sup>14</sup> Полное собрание сочинений г-на Геснера. Ч. I. С. 130–131.

<sup>15</sup> Весна: Поэма г. Клейста, или Изображение приятностей сего времени года с выводимыми из оных важными размышлениями и с присовокуплением описания жизни сего славного Стихотворца и храброго воина. М., 1792.

<sup>16</sup> Kleist E. Sämtliche Werke. 4. Aufl. Berlin, 1762. S. 121. — Подстрочный перевод: «Тысяча звездных хоры восхваляют великолепие и силу Творца моего;| все миры небесного круга величают творения мудрости его;| моря, горы, леса, ущелья, созданные его трудом,| — это трубы, поющие его любовь, трубы, поющие его мощь». — Перевод Р. Ю. Данилевского.

<sup>17</sup> Тучков С. Сочинения и переводы. СПб., 1816. Ч. 4. С. 5. Рифма «дух» — «круг», с фрикативным «г», может свидетельствовать о южнорусском произношении.

<sup>18</sup> Вестник Европы. 1814. Ч. 77. № 17. С. 176–179; Ч. 78. № 21. С. 19–23. Идиллию «Цефиз» позднее переведет и А. А. Дельвиг (Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. № 14. С. 187–189).

1758)<sup>19</sup>, известного по переводу А. Н. Радищева (1749–1802), включенному с подзаголовком «Басня» в его посмертное собрание сочинений, вышедшее в 1807 г. Всего за первую четверть XIX в. было переведено около 20 идиллий, некоторые при этом были представлены в нескольких переводах<sup>20</sup>.

Как и в Германии, в России идиллия оставалась жанром, в котором содержание не было жестко связано с обязательной формой — прозаической или поэтической. Рационализм эпохи Просвещения вообще был более внимателен к смыслу, к содержанию, чем к форме<sup>21</sup>, и идиллия так же, как, например, басня, оставалась по преимуществу «смысловым» жанром, и вне хронологических пределов XVIII в.

Само содержание идиллии, даже если она была написана прозой, создавало предпосылки для некоторой, условно говоря, поэтической стилизации этой прозы, подчеркнута ориентированной не на реальность, а на некий условный пасторальный мир. Разумеется, это была стилизация в русле канонов классицизма (условное изображение жизни поселян), но все же она предполагала фантазирование на темы природы и человека, близкого к природе, т. е. поэзию.

Отчасти смыкается с этим миром идиллии и «оссианизм», способствовавший, как известно, развитию в Европе и в России сентименталистских и преромантических тенденций<sup>22</sup>. Его освоение русской культурой начала XIX в. шло в том числе и через переводы с немецкого. Среди так называемых «оссианидов» — подражателей шотландца Дж. Макферсона (James Macpherson, 1736–1796), создателя поэм, приписанных барду Оссиану, значится барон Эдмунд Гарольд (Edmund Harold, 1737–1808), ирландский офицер, затем генерал-майор на службе у курфюрста Пфальцского. В 1780-х гг. он опубликовал свои немецкие переводы из Оссиана, выдержавшие несколько изданий, а также том якобы новонайденных им и переведенных на немецкий других поэм «сего кельтского барда», издававшийся трижды, причем одно из этих изданий — под измененным заглавием. Примечательно, что сам Гарольд отметил в «Предисловии» отличие своих текстов от макферсоновских поэм Оссиана и особо подчеркнул, что в «найденных» им ирландских песнях часто говорится о Боге, тогда как в макферсоновских «ни в одном не упоминается о Божестве»<sup>23</sup>. Эта деталь свидетельствовала о стремлении Гарольда подкорректировать образ Оссиана в духе времени.

Русский перевод издания Гарольда появился в 1803 г. с посвящением директору Московского университета И. П. Тургеневу (1752–1807). Переводчиком был Роман Федорович Тимковский (1785–1820), филолог-классик, тогда студент, а впоследствии профессор того же университета<sup>24</sup>. Слог русского перевода соответствует эпохе сенти-

<sup>19</sup> Новости литературы. 1824. № 8. С. 77–79.

<sup>20</sup> Перечень переводов из Э. Клейста см.: *Drews P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850.* München, 2008. S. 257, 258.

<sup>21</sup> См.: История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век / Отв. ред. Ю. Д. Левина. СПб., 1996. Т. 2. С. 103, 124–130.

<sup>22</sup> См.: Поэмы Оссиана / Пер., прим. Ю. Д. Левина. Л., 1983 («Литературные памятники»). См. также: История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. 2. С. 155–158.

<sup>23</sup> Стихотворения Оссиана, сына Фингалова, барда III века, найденные и изданные в свете г-ном Гарольдом / Пер. с нем. М., 1803. С. VII–VIII.

<sup>24</sup> Перевод был сделан по изданию: *Neu-entdeckte Gedichte Ossians, übersetzt von Edmund Freiherrn von Harold, General-Major, Commandant von Graf-Wallischen Regiment Seiner Kurfürstlichen Durchlaucht zu Pfalz etc.* Düsseldorf, 1797.

ментализма, но архаическая лексика призвана создать «патину», впечатление старины, которая в немецком тексте также поддерживается поэтизмами и устаревшими формами слов. Впрочем, архаическая лексика расставлена Тимковским гуще, чем это имеет место у Гарольда. По содержанию же это вариации на темы Оссиана с сильным налетом чувствительности и поэтики идиллий, как об этом можно судить по приводимому ниже начальному отрывку и его русскому переводу:

Оригинал («Lieder von Tara»)

*Tochter von Toscar, ich hör eine Stimme, die fließt lieblich über Ossians See; es ist die reizende Stimme des Frühlings, der mild-errötender Tochter des rollenden Jahres. Ihr wohlriechender Hauch belebet den Hain. Das junge Blatt gehorcht willig ihrem Ruf. Er hebt sein grünendes Haupt zum Lüftchen empor, und grüßt ihre allerquickende Macht.*<sup>25</sup>

Перевод («Песни Тары»):

*Дщерь Тоскарова! я слышу глас, с нежностью протекающий душу Оссианову; то кроткий глас весны, румяной дщери года. Приятное дыхание ее оживляет леса. Юный лист внемлет ее зову. Он подставляет зеленую главу свою на воздух и благословляет освежающую ее силу.*<sup>26</sup>

Ритмика в немецком тексте явственнее, в переводе она размывается более длинными словами (см. фразы, отмеченные курсивом). Впрочем, возможно, ни немецкий имитатор Оссиана, ни его русский переводчик не намеревались превращать прозу в поэзию, а просто следовали уже сформировавшейся традиции (С. Геснер, И. Г. Гердер) прозаических декламаций, при том, что в жанре идиллии, равно как и в примыкавшей к нему пасторальной повести, «поэтичность» содержания нередко отодвигала на второй план вопрос выбора формы — прозаической или стихотворной.

Помимо Геснера и Клейста, русские переводчики первой четверти XIX в. активно переводят и других «старых» немецких поэтов, уже вполне освоенных русской культурой в XVIII в., — А. Галлера, И. П. Уца, К. Ф. Геллерта, Ф. Гагедорна, И. Л. Глейма. Именно они и составляют в эти годы основной «поток» немецкой поэзии<sup>27</sup>. Нередко это ученические переводы, публиковавшиеся на страницах учебных журналов или альманахов — первые пробы пера, опыты освоения классических поэтических жанров, описанных в курсах словесности, ориентируясь на которые, начинающие переводчики «подгоняли» оригиналы под закрепленный в этих курсах набор признаков. Переводы же немецких «гениев» — Клопштока, Виланда, Гёте и Шиллера — занимают гораздо более скромное место, несмотря на то, что эти четыре поэта были главными «героями» в книге мадам де Сталь (Anne-Louise Germaine de Staël-Holstein, 1766–1816) «О Германии» («De l'Allemagne», 1810; опубл. 1813), которая вызвала широкий интерес в среде образованных читателей и отечественных писателей и воспринималась как «путеводитель» по немецкой литературе<sup>28</sup>. Не случайно О. М. Сомов (1793–1833) в своей работе «О романтической

<sup>25</sup> Neu-entdeckte Gedichte Ossians. S. 3.

<sup>26</sup> Стихотворения Оссиана. С. 13.

<sup>27</sup> См. библиографию П. Дрекса: *Drews P.* Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 242, 243, 312, 223–225, 242, 229, 230, 257, 258, 226–229, 313.

<sup>28</sup> См. подробнее: *Заборов П. П.* Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX века // Ранние романтические вестники: Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1971. С. 168–202.

поэзии» (1823) открыто признается, что для написания характеристики литературы Германии взял «в путеводители на сем поприще славную Писательницу, которая так искусно умела раскрыть и оценить отличнейшие произведения певцов Германии», и отвел себе в этой части лишь роль ее «истолкователя на природном языке» своем<sup>29</sup>. Позаимствовав у Сталь разделение поэзии на классическую и романтическую, т. е. такую, которая следует образцам древних, и ту, которая не основывается на античной мифологии и уходит от «раболопного» соблюдения правил ради выражения народного духа, Сомов довольно точно воспроизводит в извлечениях текст книги «О Германии», но только тех ее частей, которые касаются поэзии<sup>30</sup>. Собственно, из этих же частей были и первые фрагменты книги, появившиеся в русском переводе: в 1814 г. «Вестник Европы» поместил очерк «Гёте, Виланд и Шиллер» в переводе В. В. Измайлова (1773–1830)<sup>31</sup>; те же отрывки о Гёте и Шиллере были заново переведены в 1820 г. П. А. Плетневым (1792–1865) для «Сына отечества», к которым добавился фрагмент о Клопштоке<sup>32</sup>; почти одновременно с этим П. А. Плетнев издал свой перевод уже известного по публикации в «Вестнике Европе» отрывка о Виланде, присовокупив к нему новый фрагмент о Лессинге и Винкельмане<sup>33</sup>; тогда же появился в печати небольшой фрагмент «О главных эпохах немецкой словесности», в котором в самых общих чертах прочерчивалась линия от «Песни о Нибелунгах» («*Nibelungenlied*») к Клопштоку и Виланду<sup>34</sup>; в 1822 г. журнал «Новости литературы» счел необходимым снова воспроизвести всё тот же фрагмент о Шиллере. Собственно, новых имен для русского читателя в книге Ж. де Сталь было не так много, и потому она едва ли могла служить в прямом смысле слова «путеводителем» по немецкой литературе: все главные «герои» этой книги — Клопшток, Виланд, Шиллер, Гёте, к которым в главе о поэзии был добавлен Бюргер, как самый популярный, по словам Сталь, поэт Германии<sup>35</sup>, уже были так или иначе, хотя и в разной степени, известны в России, а прочих участников современного литературного процесса в Германии автор вывела за скобки, ограничившись в главе, посвященной поэзии, констатацией того, что поэтов в Германии много, и дав лишь самую общую оценку текущей немецкой поэзии: из поэтов «современной школы» она назвала только Фридриха Маттисона (Friedrich von Matthisson, 1761–1831), Иоганна Георга Якоби (Johann Georg Jacobi, 1740–1814), Кристофа Августа Тигде (Christoph August Tiegde, 1752–1841) и Августа Шлегеля (August Schlegel, 1767–1845). Новым в книге Ж. де Сталь была не фактическая сторона, а развернутые яркие характеристики еще не дошедших до русского читателя произведений уже известных авторов и подход, сформировавшийся под влиянием Августа Шлегеля: разделение мировой литературы на «классическую», сопряженную с дохристианской эпохой, и «романтическую»,

<sup>29</sup> Сомов О. М. О романтической поэзии. СПб., 1823. С. 29.

<sup>30</sup> В том же 1823 г. Сомов опубликовал отдельно свой перевод раздела из книги Ж. де Сталь, посвященного «Орлеанской девице» («*Die Jungfrau von Orleans*», 1801) Шиллера (Труды Вольного общества любителей российской словесности. 1823. Ч. 21. Кн. 2. С. 174–202), что было инспирировано, как предполагается, обнаружением первых фрагментов перевода Жуковского этой драмы Шиллера (Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2011. Т. 7: Драматические сочинения. С. 606).

<sup>31</sup> Вестник Европы. 1814. Ч. 67. № 17. С. 120–127; № 19. С. 181–190.

<sup>32</sup> Сын отечества. 1820. Ч. 62. № 20. С. 3–14; Ч. 63. № 28. С. 73–80; № 31. С. 219–224.

<sup>33</sup> Труды Вольного общества любителей российской словесности. 1820. Ч. 11. Кн. 7. С. 62–72; Ч. 11. Кн. 9. С. 314–324.

<sup>34</sup> Соревнователь просвещения и благотворения. 1820. № 11. С. 62–68.

<sup>35</sup> Madame de Staël Holstein. D'Allemagne. [s. l.] 1814. Vol. 1. P. 308.

сопряженную с христианской эпохой, в первую очередь со средневековьем, давшим импульсы к раскрытию национального духа той или иной литературы, в том числе и немецкой, которая хотя и вошла, как считала Сталь, позже всех в круг европейских литератур, дала миру подлинных «романтиков», выразителей немецкого духа — Клопштока, Виланда, Шиллера и Гёте, при том, что Клопшток был отнесен ею к «английской школе», а Виланд — ко «французской», и только Шиллер и Гёте в ее интерпретации представляли «чистыми» представителями германской музыки. Этот «романтический канон» Ж. де Сталь, не соотносящийся с современным «романтическим каноном», лишь опосредованно повлиял на восприятие этих писателей в России, у каждого из которых сложилась своя «русская биография», но ее главный тезис, при всей его размытости и неопределенности, оказался весьма значимым для русской литературы, которая начиная с первой половины 1820-х гг. обратилась к осмыслению «романтической поэзии» и связанной с ней проблемой «народности», что нашло свое отражение в многочисленных статьях — О. А. Сомова, А. А. Бестужева, В. К. Кюхельбекера, П. А. Вяземского, М. А. Дмитриева, В. Бриммера и А. С. Пушкина, в том числе и в его неоконченных статьях «О поэзии классической и романтической» (1825), название которой повторяет название одной из глав книги «О Германии», и «О поэтическом слоге» (1828).

Независимо от того, как интерпретировалось в литературной критике 1820 — начала 1830-х гг. творчество четырех немецких «романтиков» в терминологии Ж. де Сталь, — как относящихся к «подлинному» романтизму или «ложному»<sup>36</sup>, — все вместе они воспринимались как «лицо» немецкой словесности, как поэты, о которых должен иметь представление всякий образованный человек. «Не надобно любителю изящного отставать от словесности. Те, которые не читали Виланда, Гёте, Шиллера <...>, похожи на деревенских старух, которые не знают, что мы взяли Париж, и что Москва сожжена до сих пор сомневаются», — писал Батюшков в записных книжках 1817 г.<sup>37</sup> Упоминание недавних исторических событий здесь не случайно: по ощущениям современников, русские «узнали цену литературы немецкой, когда “успехи оружия привели их на берега Одера и Эльбы”», — отмечал В. К. Бриммер (1783 — после 1854) в статье 1830 г. и возражал на это: «Не желая исследовать, действительно ли Русские с этого времени стали отдавать справедливость творениям Клопштока, Виланда, Гесснера, Шиллера и других, напомню только Русского путешественника, который в 1791-м году перевозил Авторы Германских»<sup>38</sup>. Вспомнив в этом контексте Н. М. Карамзина, Бриммер невольно возвращал читателя к вопросу о «германском влиянии» на отечественную литературу, ставшему предметом острого обсуждения в 1824 г. в связи с предисловием П. А. Вяземского к «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина, в котором Вяземский напрямую возводил это «германское влияние» к Карамзину<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> См.: Бриммер В. К. О истинном и ложном романтизме // Сын отечества. 1830. Ч. 132. № 9. С. 168–184. — В этой статье «ложному романтизму», представленному братьями Шлегелями, Тиком, Вернером, Мюльнером, Грильпарцером с их «мистицизмом и неологизмом», свидетельствующими об упадке литературы, противопоставляется «истинный романтизм», представленный, по мысли автора, в том числе и Клопштоком, Виландом, Шиллером и Гёте.

<sup>37</sup> Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И. М. Семенко. Л., 1977. С. 423 («Литературные памфлеты»).

<sup>38</sup> Бриммер В. К. О истинном и ложном романтизме. С. 168–169.

<sup>39</sup> См. подробнее: Томашевский Б. В. Пушкин: [В 2 кн.] / Отв. ред. В. Г. Базанов. М.; Л., 1956. Кн. 1: 1813–1824. С. 514–521.

Германский «квартет» был действительно значим для Карамзина, и первое место в нем занимал Клопшток, которого он в стихотворении «Поэзия» (1787) включил в круг величайших поэтов наряду с Гомером, Шекспиром, Мильтоном, Юнгом и Томсоном. Стихотворение это, в котором Клопшток назван «несравненным», заслуживающим уже при жизни места на небесах, открывалось эпитафией из написанной гекзаметром эпической поэмы «Мессиада» («Messias», 1749–1781) — две ее части вышли на русском языке в прозаическом переводе связанного с Карамзиным «мартиниста» А. М. Кутузова (1748–1797), причем вторая часть увидела свет в год написания «Поэзии»<sup>40</sup>. Этот же перевод будет переиздан в 1820–1821 гг., в несколько отредактированном виде, и, как предполагается, при участии Карамзина<sup>41</sup>. Но не только за «Мессиаду» ценил Карамзин Клопштока. В ранние годы его не в меньшей степени привлекал и «германизм» поэта, его «великие идеи о священной любви к отечеству, которые с диким величием излились в его Германе», — как говорится в «Письмах русского путешественника»<sup>42</sup>, почти в духе мадам де Сталь, и другие «поэтические потоки» (библейский, античный), которые в глазах Карамзина слились идеальным образом воедино в творчестве Клопштока<sup>43</sup>. По тем же «потокам» шло освоение поэзии Клопштока и в русских переводах первой четверти XIX в., которые публиковались на страницах отечественных журналов<sup>44</sup>. Каждый из этих переводов представляет собой попытку справиться с «клопштокской одой» — особым, самостоятельным видом, выделявшимся немецкими эстетиками, в частности, хорошо известным в России Фридрихом Бутервеком (Friedrich Bouterwek, 1766–1828), на которого ссылается Н. Ф. Остолопов (1783–1833) в своем «Словаре древней и новой поэзии», в разделе, посвященном оде, подразделяемой им вслед за Бутервеком на «пиндарическую» («торжественную»), «горацианскую» («философическую» или «нравственную»), «клопштокскую», соединяющую в себе свойства двух первых, и анакреонтическую (или «страстную»)<sup>45</sup>. Эта классификация Бутервека и выделение «клопштокской оды» в особый вид отнюдь не всеми в России принимались безоговорочно: «Клопштокские Оды отличаются от прочих тем, что они соединяют с Горацианскою энергиею высочайший Лирический штиль нравственного и набожного чистосердечия. Бутервек из Клопштоковых Од делает особенный вид из одного уважения к творцу оных и к своей нации», — говорилось, к примеру, в статье анонимного автора 1813 г. «О родах Поэзии вообще и в частности о лирических формах»<sup>46</sup>. Но «высочайший Лирический штиль нравственного и набожного чистосердечия» вовсе не всегда можно было обнаружить в одах Клопштока, который своими экспериментами — белым стихом без рифмы, enjambement'ами, отказом от строфического построения и проч. — нередко ставил русских переводчиков

<sup>40</sup> О первых переводах Клопштока в России см.: История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. 2. С. 159, 160, 164. См. также: Ботникова А. Б. Восприятие творчества Клопштока в русской литературе его времени // Типология и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе. Вып. 3. Красноярск, 1978. С. 16–32.

<sup>41</sup> Коровин В. Л. О жанре «религиозной поэмы» в русской литературе 1820–40-х гг. и поэмах С. А. Ширинского-Шихматова, А. Н. Муравьева и Ф. Н. Глинки // Филаретовский альманах. М., 2014. Вып. 10. С. 175.

<sup>42</sup> Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / Изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984. С. 106 («Литературные памятники»).

<sup>43</sup> О Карамзине и Клопштоке см. подробнее: Михайлов А. В. Обратный перевод: Русская и западно-европейская культуры: Проблемы взаимосвязей. М., 2000. С. 249–290.

<sup>44</sup> См. библиографию П. Дрекса: Drews P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 258–259.

<sup>45</sup> Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 2. С. 232, 235.

<sup>46</sup> Периодические сочинения о успехах народного просвещения. 1813. № 34. С. 222.



в тупик, заставляя их искать ориентиры в отечественной одической традиции и брать за образцы либо ломоносовскую, либо державинскую оду. И только А. Х. Востоков (1781–1864), переводчик смелый и не боявшийся экспериментов, взявшись за перевод оды «Сиона» («Siona», 1764), сохранил, насколько это было возможно, стилистические особенности «угловатого» оригинала, хотя и несколько повысил общий тон<sup>47</sup>, как это сделал позднее и А. П. Беницкий (1780–1809), в чьем переводе в 1809 г. была опубликована «германская» ода «Германн и Туснельда» («Hermann und Thusnelda», 1752)<sup>48</sup>, «дикое величие» которой, нашедшее свое воплощение в подчеркнуто сниженной лексике и общей «чувственности», в свое время поразило Карамзина, но оказалось трудным для передачи даже для такого «злого и убежденного» писателя, каким был Беницкий, по мнению С. А. Венгерова<sup>49</sup>, выделявшего его особый стиль в эпоху «всеобщего умиления», явно не сочетавшийся с эстетикой Клопштока, явленной в его «германских» одах.

Помимо од и единственной переведенной на русский язык трагедии Клопштока «Смерть Адама» («Adams Tod», 1757)<sup>50</sup>, русский читатель первой четверти XIX в. мог познакомиться и с отдельными немногочисленными отрывками из главной поэмы Клопштока — «Мессиады». Среди переводчиков, обратившихся в данный период к этому тексту, — А. Х. Востоков, опубликовавший в 1802 г. пятую песнь поэмы и давший ей характерный подзаголовок «Опыт дактилохореического эксамтра»<sup>51</sup>; только что окончивший Московский университет А. И. Урываев (1789–1819), который перевел четвертую песнь<sup>52</sup>; Н. М. Савостьянов (1795/96 — между 1852 и 1862), выпускник Харьковского университета, который перевел фрагмент пятой песни, дав ему название «Клятва Мессии и обет Бога»<sup>53</sup>. Самым значимым по своим литературным «последствиям» в этом ряду стал перевод из второй песни поэмы Жуковского («Аббадона»), опубликованный в 1815 г., — первый опыт поэта в освоении дактилического гексамтра<sup>54</sup>.

Как и для Карамзина, для Жуковского Клопшток, к которому он сохранил интерес на протяжении всей жизни, стоял в одном ряду с Мильтоном и привлекал в первую очередь как создатель эпической поэмы — жанр, к которому Жуковский стал присматриваться уже в начале 1800-х гг., о чем свидетельствуют его конспекты и выписки<sup>55</sup>. Размышляя о характере героя, подобающего эпической поэме, Жуковский в 1807 г. приходит к выводу: «Клопшток выбрал своим предметом Мессию; но самый сей предмет

<sup>47</sup> Сиона. Клопштокова ода // Свиток муз. 1802. Кн. 1. С. 32–35.

<sup>48</sup> Германн и Туснельда: Из Клопштоковых од // Цветник. 1809. № 5. Май. С. 149–153.

<sup>49</sup> Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до наших дней). СПб., 1892. Т. 3. С. 7.

<sup>50</sup> Смерть Адама / Пер. В. С. Филимонова. М., 1807. — В. С. Филимонов (1787–1858) перевел эту трагедию в годы своей учебы в Московском университете, когда он, по его собственным словам, «не знал не только размера стихов, но даже Русской Грамматики», как сказано в его собственном комментарии к раннему стихотворению 1809 г. «К Лауре», посвященному Жуковскому (Филимонов В. С. Проза и стихи. М., 1822. Ч. 2. С. 125).

<sup>51</sup> Свиток муз. 1802. Кн. 2. С. 106–119. — Для А. Х. Востокова обращение к Клопштоку не было случайным. Для него Клопшток входил в пантеон великих поэтов, как об этом можно судить по его оде «Парнас» (1801), в которой Клопшток, вместе с Мильтоном, помещен в свиту «отца поэзии» Гомера (Востоков А. Х. Стихотворения / Вступ. ст. Вл. Орлова. Л., 1935. С. 42 («Библиотека поэта»)).

<sup>52</sup> Друг юношества. 1812. Май. С. 70–75; Август. С. 52–62.

<sup>53</sup> Сочинения и переводы студентов Императорского Харьковского университета. Харьков, 1821. С. 115–121. — В том же году Савостьянов опубликовал «Разбор LXV псалма Давидова», к которому присовокупил и свой перевод отрывка из «Мессиады».

<sup>54</sup> Сын отечества. 1815. Ч. 22. № 22. С. 95–100.

<sup>55</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. М., 2011. Т. 4: Стихотворные повести и сказки. С. 395.

сделал его поэму неинтересною и утомительною; беспрестанно воображение натянуто; сцена на небесах или в аду; воображение не может себе ясно ее представить; <...> спокойное совершенство не может так трогать, как страсти и слабости, смешанные с великостью в характере. Совершенство только удивляет, а удивление, будучи продолжительным, наконец делается утомительным. <...> Клопшток выше Гомера во многих местах, но поэма его, как поэма эпическая, скучна и однообразна; мир, в который он нас переносит, слишком от нас далек; мы ничего не можем представить и теряемся в своем воображении»<sup>56</sup>. В этом контексте понятен выбор фрагмента для перевода, в центре которого драматическая судьба ангела, утратившего любовь Господа, — те самые «страсти и слабости, смешанные с великостью в характере». Позднее в письме к П. А. Вяземскому от 3 / 15 марта 1846 г. Жуковский назовет Аббадону, которого он сопоставляет с Сатаной Мильтона, «самым привлекательным характером в поэзии», воплощением «действительных страданий души, томимой чувством собственного ничтожества и неверности всего, что мило ей на свете», выражением христианской скорби, которая «истекает из самой природы падшего и чувствующего свое падение человека» и которая «не парализует, не расслабляет и не мрачит жизни, а животворит ее, дает ей сильную деятельность и стремится к свету»<sup>57</sup>, — идеи, которые, как отмечает И. А. Айзикова, найдут свое развитие в последней поэме Жуковского «Странствующий жид»<sup>58</sup>. Фрагмент в переводе Жуковского появился сначала в «Сыне отечества» (1815), затем был включен в «Собрание образцовых русских сочинений» (1817)<sup>59</sup> и в третье издание «Стихотворений» Жуковского (1824). Это — первый случай появления гекзаметра у Жуковского, но гекзаметра особенного, не всегда точно совпадающего с дактилическим, как подчеркивает комментатор этого перевода И. А. Айзикова<sup>60</sup>, но совпадающего отчасти с формой, заданной оригиналом. Например, стих Жуковского, который по-своему расставляет цезуры и ломает классическую схему гекзаметра:

Мука на муке, темная вечности бездна; он вспомнил...

— — — | — — — | — — —

Классическая схема гекзаметра:

— — — — — | — — — — —<sup>61</sup>

То же самое можно сказать и о соответствующем немецком стихе:

Sah er Qualen gehäuft auf Qualen zur Ewigkeit eingehn.

— — — — — | — — — — —

В нем отсутствует цезура между полустишиями, принятая в гекзаметре.

<sup>56</sup> Жуковский В. А. Эстетика и критика / Вступ. ст. Ф. З. Кануровой, А. С. Янушкевича; Подгот. текста, сост., примеч. Ф. З. Кануровой, О. Б. Лебедевой, А. С. Янушкевича. М., 1985. С. 85–86.

<sup>57</sup> Там же. С. 347, 348.

<sup>58</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 4. С. 398.

<sup>59</sup> Сын отечества. 1815. Ч. 22. № 22. С. 95–100; Собрание образцовых русских сочинений. М., 1817. Ч. 4. С. 3–15.

<sup>60</sup> См.: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 4. С. 399 (комментарий И. А. Айзиковой).

<sup>61</sup> В схеме черта горизонтальная (—) обозначает ударный слог, знак (·) — слог безударный, вертикальная черта указывает на паузу.

У Клопштока и у Жуковского это — «хромые», не соблюдаемые полностью гекзаметры. Но они позволяют варьировать интонацию стиха. Немецкий поэт, много экспериментировавший со стиховыми формами, приспособливал греческий метр к немецкой поэтике, ориентируясь на национальную традицию тонического стиха с его игрой пауз и ударений. Это оживляло и разнообразило слог огромной поэмы, в которой было мало действия, но много чувства.

Жуковскому было важно то же самое — сохранить живость рассказа. Мы знаем, что со временем поэт стал тяготеть к эпическим формам с их широким дыханием — и гекзаметр в русской модификации хорошо подходил к повествовательным жанрам. Под пером Жуковского он стал напоминать ритмическую прозу. Так будут написаны впоследствии сказки Жуковского, его «Ундина» и т. д. Вот начало фрагмента из «Мессиады» (песнь II, стихи 627–639):

Клопшток:

Unten am Throne saß einsiedlerisch finster und traurig  
Seraph Abdiel Abbadona. Er dachte die Zukunft,  
Und den Vergang voll Seelenangst. Vor seinem Gesichte,  
Das in trauerndes Dunkel, in schreckliches Schwermuth hüllte,  
Sah er Qualen gehäuft auf Qualen zur Ewigkeit eingehn.  
Jetzt erblickt' er die vorige Zeit; da war er voll Unschuld  
Jenes erhabneren Abdiels Freund, so den Tag der Empörung  
Eine strahlende That, vor Gottes Auge vollführte.  
Denn er verließ die Empörer allein, und unüberwindlich  
Kam zu Gott. Mit ihm, dem edelmüthigen Seraph,  
War schon Abbadona dem Blick der Feinde Jehova's  
Fast entgangen: doch Satans beflammtter rollender Wagen,  
Der, zu Triumphen zurück sie zu führen, schnell um sie herkam...<sup>62</sup>

Жуковский:

Сумрачен, тих, одинок на ступенях подземного трона  
Зрелся от всех удален Серафим Аббадона; печальной  
Мыслью бродил он в минувшем; грозно вдали перед взором,  
Смутным, потухшим от тайны скорби, являлись  
Мука на муке, темная вечности бездна; он вспомнил  
Прежнее время, когда он, невинный, был друг Абдиила,  
Светлое дело свершившего в день возмущенья пред Богом.  
К трону Владыки один Абдиил, не прельщен, возвратился.  
Другом влеком уж почти улетел от врагов Аббадона;  
Вдруг Сатана их настиг...<sup>63</sup>

<sup>62</sup> *Klopstock F.G. Der Messias. 2. Aufl. Karlsruhe, 1818. Bd. 1. S. 97–98.* — Подстрочный перевод: «У подножья трона одиноко сидел мрачный и печальный / серафим Абдиэль Аббадона. Он думал о грядущем| и прошедшем со страхом душевным. Перед своим взором, / омраченным печалью, тоскою ужасной, / он видел муки, нагроможденные на муки, уходящие в вечность. / Затем увидел он недавнее прошлое, когда он, совершенно невинный, / был другом того возвышенного Абдиэля, что в день возмущенья / светлое дело свершил пред оком Господним. / Ибо он один покинул бунтовщиков и, непобежденный, / возвратился к Богу. Вместе с ним, благородным серафимом, / Аббадона от взоров врагов Иеговы почти уже спасся; однако огненная колесница Сатаны, / пожелавшего вернуть их к триумфам, быстро нагнала их...». — Перевод Р. Ю. Данилевского.

<sup>63</sup> Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах. Изданное Обществом любителей отечественной словесности. СПб., 1817. Ч. 6. С. 3–4 (весь перевод — с. 3–15). Впервые перевод опубликован: Сын отечества. 1815. Ч. 22. №22. С. 95–100. См. также: *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 4. С. 9, 394–401 (комментарий И. А. Айзиковой).

Заметно, что переводчик несколько сжимает текст, снижая эмфатическую велеречивость подлинника. Сохранены некоторые образные выражения («мука на муке», «светлое дело»), хотя и не все: так, в нашей цитате «огненная колесница Сатаны» («*Satans beflamnter rollender Wagen*») в перевод не попадает. Слог «Мессиады», напряженно-чувствительный, рассчитанный на ораторскую декламацию, в переложении Жуковского становится «тише», сдержаннее, интимнее. Этот вариант прочтения Клопштока будет не только с энтузиазмом воспринят ближайшим кругом Жуковского, как об этом можно судить по письму П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу от 24 августа 1818 г., в котором главным достоинством текста названо то, что он «выкапывает сокровеннейшие пружины сердца и двигает их»<sup>64</sup>, но и отзовется в дальнейшем в русской литературе, войдя, к примеру, в мир прозы В. Ф. Одоевского<sup>65</sup> и определив во многом историю русского демонаизма<sup>66</sup>.

«Идеальные красоты» Клопштока, о которых говорится, в частности, в переводной статье «О поэзии древних и новых», опубликованной Жуковским в 1811 г.<sup>67</sup>, воодушевили позднее и младшего современника Жуковского — А. Н. Муравьева (1806–1874), задумавшего в 1825 г. написать поэму в продолжение «Мессиады» Клопштока (и «Потерянного рая» Мильтона): «Мильтон и Клопшток днем и ночью, как призраки, меня обтекали, — вспоминал он впоследствии, — я хотел окончить их бессмертные поэмы и поэмой Последнего суда смертных довершить песнь о падении и искуплении человеческого рода, но меня удерживал мистицизм подобного творения... <...> Но я <...> решился на великий труд — окончить поэмы Мильтона и Клопштока — минувшею картиною грядущего суда — потопом!»<sup>68</sup> Написанная гекзаметром поэма «Потоп», над которой Муравьев работал в 1826–1827 гг., была задумана как классический эпос, рассчитанный при этом, как заметил В. Л. Коровин, на вкусы романтической эпохи<sup>69</sup>. Работа эта, однако, не была доведена до конца и при жизни поэта не публиковалась<sup>70</sup>.

Среди энтузиастических почитателей Клопштока был и молодой В. К. Кюхельбекер, «клопштокские стихи» которого вызывали насмешки лицеистов<sup>71</sup>. Для Пушкина же «красоты» Клопштока так и остались закрытыми: не случайно «Бова» (1814), один

<sup>64</sup> В. А. Жуковский в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текста, вступ. ст. О. Б. Лебедевой, А. С. Янушкевича. М., 1999. С. 215.

<sup>65</sup> Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма: Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т. 1. Ч. 2. С. 319–320.

<sup>66</sup> Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 264–266.

<sup>67</sup> Вестник Европы. 1811. Ч. 55. № 3. С. 187–212. — Об источнике этой статьи см.: Жуковский В. А. Эстетика и критика. С. 403–404.

<sup>68</sup> Муравьев А. Н. Мои воспоминания // Русское обозрение. 1895. № 5. С. 62–63.

<sup>69</sup> Коровин В. Л. О жанре «религиозной поэмы»... С. 185.

<sup>70</sup> См.: Хохлова Н. А. Эпическая поэма А. Н. Муравьева «Потоп» // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 2000. М., 2001. С. 19–45; см. также: Хохлова Н. А. Андрей Николаевич Муравьев — литератор. СПб., 2001. С. 109–121. — Помимо этого, в 1834 г. А. Н. Муравьев перевел пятую песнь «Мессиады»; текст перевода, который читал и правил митрополит Филарет (Дроздов) (1782–1867), однако, не сохранился (Коровин В. Л. О жанре «религиозной поэмы»... С. 176).

<sup>71</sup> Об отношении лицеистов к «клопштокским стихам» В. К. Кюхельбекера и его интересе к немецкому эпигу см. подробнее: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 87, 246; о Пушкине и Клопштоке: Там же. С. 282–283.

из первых эпических опытов Пушкина, открывается вступлением, направленным против «старых» эпиков, среди которых находит свое место и Клопшток:

Разбирал я немца Клопштока  
И не мог понять премудрого!  
Не хотел я воспевать, как он;  
Я хочу, чтоб меня поняли  
Все, от мала до великого.<sup>72</sup>

Этот образ Клопштока как поэта архаичного и малопонятного в гораздо большей степени соответствовал эстетическим ощущениям эпохи, чем тот, что сложился у Жуковского, переводчика Клопштока, в поэзии которого русский поэт находил созвучные ему мотивы и образы.

Намного более «современным» казался рядом с Клопштоком Кристоф Мартин Виланд (Christoph Martin Wieland, 1733–1813), с творчеством которого русский читатель к началу XIX в. был уже хорошо знаком по многочисленным переводам как его поэзии, так и прозы<sup>73</sup>, и яркий портрет которого был дан в «Письмах русского путешественника» Карамзина<sup>74</sup>, немало писавшего о Виланде и после своего возвращения из заграничного путешествия<sup>75</sup>. К этим переводам в первой четверти XIX в. формально добавилось не так уж и много: три переложения «Похвалы Богу при ощущении красоты весны» («Lob Gottes bei Empfindung der Schönheit des Frühlings», 1758) из «Чувств христианина» («Empfindungen eines Christen», 1757), в том числе одно стихотворное<sup>76</sup>, и перевод П. И. Петрова<sup>77</sup> стихотворной сатирической повести «Мраморная купель, или Отшельник и жена сенешаля Аквилегии» («Die Wasserkufe oder der Einsiedler und die Seneschallin von Aquilegia», 1795), вышедший в свет отдельным изданием. Лукавая новелла-анекдот (фабль) в духе Боккаччо, рассказанная Виландом в его стиле литературного рококо легким «говорным» вольным ямбом, стала в переводе монотонной поэмой (александрийский стих) с подчеркнутой назидательной стороной. Это видно даже по заглавию перевода — «Мраморная купель, или Наказанный пустосвят», а также и по первым стихам «Вступления»:

Оригинал:

«Wer fest auf seinen Füßen steht,  
Der siehe zu, dass er nicht falle!»  
Die Warnung, liebe Brüder, geht  
Euch an und mich, und, ohne Ausnahm' alle:

<sup>72</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1937. Т. 1: Лицейские стихотворения. С. 63, 444.

<sup>73</sup> См.: История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. 1. С. 197–200; Т. 2. С. 159, 160, 164, 165; Данилевский Р. Ю. Виланд в русской литературе // От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1970. С. 304–350. См. также библиографию П. Древа: Drews P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 316–319.

<sup>74</sup> Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 74–77.

<sup>75</sup> Данилевский Р. Ю. Виланд в русской литературе. С. 340–346. О виландовских мотивах в «Острове Борнгольм» Карамзина см.: Там же. С. 345–346.

<sup>76</sup> Гимн весне // Минерва. 1807. Ч. 5. № 18. Май. С. 3–6; Утренняя песнь // Друг юношества. 1807. Кн. 3. Август. С. 115–123; Отрывок из утренней песни / Пер. Н. М. Савостьянова // Украинский журнал. 1824. Т. 24. С. 121–124.

<sup>77</sup> Литератор Павел Ильич Петров, в 1820-х гг. служивший переводчиком при Императорском Вольном экономическом обществе, печатал свои переводы с латыни, французского и немецкого языков в разных журналах начиная с 1790-х гг., переведенные им книги — большей частью учебного, справочного и моралистического характера («Зерцало добродетели», 1810, 2-е изд. — 1813; «Волшебный фонарь», 1817; «Эзоповы басни с русским переводом», 1812, 2-е изд. — 1824, 3-е — 1830; адрес-календари и т. д.) (см.: Кукушкина Е. Д. Петров П. И. // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2. С. 429–430).

Nur ist das «Siehe zu» zwar leicht gesagt,  
Allein das W i e? ist was die Weisen plagt<sup>78</sup>.

Перевод:

Кто твердо на своих ногах теперь стоит,  
Тот стой, смотри, да грех его не отвратит!  
И чтобы невзначай не пасть, не спотыкаться,  
Примерами других должны мы научиться.  
Тот стой! сказать легко, не много нужно слов;  
Но как? о том и сам мечтает Филозоф<sup>79</sup>.

Анекдотический сюжет поэмы, или стихотворной повести, Виланда вкратце таков: муж, отъезжая по делам, наказал супруге, чтобы она приняла монаха-отшельника как его самого. Истолковав это буквально, женщина кладет монаха в супружескую постель, а когда он не может совладать с собой, сталкивает его в купель с холодной водой, поставленную рядом с ложем. Потом она объяснит ему, что при случае так же поступает и с мужем, чей наказ она соблюла с точностью. В этом, а не в осуждении греха, заключается юмористическая соль фавль. Лукавый и даже двусмысленный вывод из этой истории, сделанный устами жены сенешаля, стал в переводе прямым поучением.

Оригинал:

Mein Bruder, spricht die Frau, wenn dich in deinem Winkel  
Beym Drang zur Heiligung ein wenig Eigendünkel  
Beschlich, so hat vielleicht ein Stand, worin ein Mann,  
Um seine Tugend recht zu schätzen,  
Sich nicht auf die Probe setzen,  
Sich nicht am Bessern messen kann...<sup>80</sup>

Перевод:

Отец! рекла жена, когда в твоей пустыне  
О святости мечтал без добрых дел, в гордыне,  
То можно ли тебе блаженства ожидать  
И таковым себя, каким ты мнишь, считать?<sup>81</sup>

Нельзя не отметить и отрывок из «Оберона», переведенный П. И. Колошиным (1794–1849) вольным ямбом<sup>82</sup>, — единственный опубликованный в эти годы фрагмент из этой значимой для русской культуры поэмы, которая неизменно включалась, к примеру,

<sup>78</sup> *Wieland Chr. M. Die Wasserkufe, oder der Einsiedler und die Seneschallin von Aquilegia. Nach einer alten Erzählung in Le Grand's Contes devots pour servir de Suite aux Fabliaux et Contes du treizième Siècle etc. // Wieland Ch. M. Sämtliche Werke. Carlsruhe, 1815. Bd. 17. S. 53. — Подстрочный перевод: «Тот, кто крепко стоит на ногах, / тот смотри — как бы не упасть». / Это предупреждение, братья дорогие, относится / к вам и ко мне и ко всем без исключения. / Однако легко сказать «смотри!», / но «как?» — вот что мучает мудрецов». — Перевод Р. Ю. Данилевского.*

<sup>79</sup> [Виланд К. М.]. Мраморная купель, или Наказанный пустосвят. Из стихотворений Виланда / Переведено с нем. П. Петровым. СПб., 1805. С. 3.

<sup>80</sup> *Wieland Chr. M. Die Wasserkufe...* S. 83. Подстрочный перевод: «Брат мой, — говорит женщина, — если тебя в твоём углу / при желании стать святым коснется немножко и сомнение, / то лучше бы тебе не попадать в положение, / когда, для того чтобы оценить свою добродетель, / надо подвергать ее испытаниям / и меряться силами с кем-то, кто получше тебя...». — Перевод Р. Ю. Данилевского.

<sup>81</sup> Мраморная купель... С. 31.

<sup>82</sup> Отрывок из Виландовой поэмы «Оберон». Сон Гюона // Соревнователь просвещения и благотворения. 1824. № 25. С. 139–144.

Жуковским в списки текстов, предназначавшихся им для перевода. Однако этот замысел так и не был реализован поэтом: в 1811 г. Жуковский перевел 11 строф из «Оберона» и больше к этой работе, оставшейся неопубликованной, не возвращался, как не вернулся он и к замыслу собственной поэмы «Владимир», задуманной в 1809–1810 гг. в том же жанре, что и «Оберон», имевший подзаголовок «романтическая героическая поэма» («romantisches Heldengedicht»). «Владимир» обещал быть чем-то совершенно новым и мог бы принести Жуковскому славу «русского Виланда», как это виделось А. Ф. Воейкову (1779–1839), который в шутовском послании «К Жуковскому» (1813), перечисляя подвиги, которые должно совершить поэту, говорит: «Напиши поэму славную, / В русском вкусе повесть древнюю, — / Будь наш Виланд, Ариост, Баян!»<sup>83</sup> Впоследствии, однако, отношение к Виланду у Жуковского радикально изменится: «У меня теперь отлегло сердце от Виланда, — напишет он А. Ф. фон дер Бриггену в 1847 г., — он чисто язычник в своей философии и едва ли не эпикурец. А его стихотворения (не исключая и самого “Оберона”) много яду пролили в молодые сердца, пробудив в них чувственность, которая приобретает ужасную силу будучи пропущена сквозь кубок поэзии. Теперь Виланд довольно забыт, но многие из вредных, ядовитых растений, разросшихся на почве настоящего поколения, родились из семян, брошенных его сладострастною музою»<sup>84</sup>. Это суждение созвучно той оценке, которую дал Виланду в пересказе В. К. Кюхельбекера Людвиг Тик, назвавший в разговоре с русским путешественником Виланда «сластолюбивым и скрытным», склонным «с наслаждением останавливаться на неблагопристойных предметах» и уступающим древним писателям, которые «распутнее Виланда, но выше его в глазах истинного Философа, потому что в самых своих заблуждениях смелы и величественны и никогда не унижаются до шалости»<sup>85</sup>. Мнение главного оппонента Виланда Кюхельбекер, еще недавно сам переводивший немецкого «классика»<sup>86</sup>, с полным сочувствием воспроизвел на страницах «Мнемозины», словно возвращая к теме «нравственности» в литературе, активно обсуждавшейся в ходе полемики 1820–1821 гг., разгоревшейся вокруг «Руслана и Людмилы» (1820) Пушкина, когда некоторые критики вспоминали «Оберона» Виланда, одни — обвиняя Пушкина в виландовском пристрастии к сладострастным и соблазнительным сценам, другие — в поисках аналогий, легитимирующих «эстетику шалостей»<sup>87</sup>. Сам Пушкин вспомнит о Виланде в связи с очередным витком этой дискуссии о «нравственности», вспыхнувшей с новой силой после выхода в свет «Графа Нулина» (1828)<sup>88</sup>, и в черновике «Опровержение на критики» упомянет автора «Оберона» в одном ряду с Ариосто, Бокаччо, Касты и др. как одного из тех, кто дал образцы шутовских, легких повестей<sup>89</sup>.

<sup>83</sup> Поэты 1790–1810-х годов / Вступ. ст., сост. Ю. М. Лотмана; подг. текста М. Г. Альтшулера. Л., 1971. С. 278. — О переводе «Оберона» и его автобиографическом контексте, а также о соотносении с поэмой «Владимир» см. подробнее: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 4. С. 566–570.

<sup>84</sup> Жуковский В. А. Сочинения: В 6 т. / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1878. Т. 6. С. 624.

<sup>85</sup> Отрывок из путешествия // Мнемозина. 1824. Ч. 2. С. 61.

<sup>86</sup> Письмо к молодому поэту (Из Виланда) // Сын отечества. 1819. Ч. 57. №45. С. 193–216; №46. С. 262–269. — Оригинал: Sendschreiben an einen jungen Dichter (1782).

<sup>87</sup> См. обзор откликов в: Руслан и Людмила // Пушкинская энциклопедия: Произведения. СПб., 2019. Вып. 4: П–Р. С. 565–571 (статья О. А. Проскурина при участии М. Н. Виролайнен).

<sup>88</sup> См.: Пушкин в прижизненной критике / Под общ. ред. Е. О. Ларионовой. СПб., 2001. С. 109–120, 379–388.

<sup>89</sup> Там же. С. 287.

Почти одновременно с Виландом и Клопштоком, еще в конце XVIII в., русский читатель познакомился и с главными «героями» книги мадам де Сталь — Шиллером и Гёте<sup>90</sup>. В русский XIX в. Шиллер вошел прежде всего как автор «Разбойников» («Die Räuber», 1782), Гёте — как автор «Страданий юного Вертера» («Die Leiden des jungen Werthers», 1774). Эти две «эмблемы» оказываются неразрывно связанными с их создателями на протяжении всей первой четверти XIX в. и продолжают обсуждаться в отечественных журналах по разным поводам и с разным «градусом» эмоционального накала. Поэзия же обоих «классиков» лишь постепенно осваивалась русскими переводчиками и теми читателями, которые могли познакомиться с ней по оригиналам, при этом, судя по количеству переводов, предпочтение явно отдавалось Шиллеру, пик славы Гёте-поэта в России придется уже на 1830–1840-е гг.<sup>91</sup> Если у Шиллера через переводы и отклики в печати так или иначе сложился некий целостный русский образ, пусть и не совпадающий в полной мере с «поэтической реальностью», данной в его оригинальных стихах, то образ Гёте в эти годы так и не сформировался — слишком мало о нем писали, слишком разнородны были стихи, за которые брались русские поэты разных направлений, и эти подчас случайные, внешние «поэтические встречи», как пишет В. М. Жирмунский, привели к тому, что, «появляясь в рядах почти всех литературных направлений, Гёте не создает в русской литературе своего направления, для которого он был бы в собственном смысле учителем, как Байрон или даже Парни и А. Шенье»<sup>92</sup>. Гёте предстает то в поэтическом облике «псалмопевца» (в переводе И. И. Дмитриева), то в виде «анакреонтика» (в переводах Г. Р. Державина), то в виде «идиллика» (в переводах К. Ф. Сибирского и некоторых переводах В. А. Жуковского), то в виде представителя «антологической поэзии» (в переводах И. Покровского, М. Дмитриева, В. Тило), то как «элегик» (в переводах А. Дельвига, А. Мещевского, А. Глебова, того же Жуковского и др.). Эта «многоликость» Гёте в русских переводах особенно ярко проявлялась в тех случаях, когда одно и то же стихотворение переводилось несколько раз: при ожидаемой разности прочтения и поэтической организации текста диапазон стилистических «разногласий» не может не поражать, как это видно на примере перевода написанной вольным размером без рифм оды «Моя богиня» («Meine Göttin», 1781), выполненного в 1809 г. Жуковским, который использовал короткий размер без рифмы (двухстопный амфибрахий с дактилическими окончаниями) и «перевел» весь текст в оссианическую элегическую тональность, увеличив попутно почти вдвое количество стихов, а следом за ним в 1811 г. А. Х. Востоковым, который использовал вольные рифмованные ямбы и подчинил все торжественному, приподнятому тону в духе Клопштока. При этом стихи Гёте нередко служили лишь поводом,

<sup>90</sup> О восприятии Шиллера в России см. подробнее: *Данилевский П. Ю.* Фридрих Шиллер и Россия. СПб., 2013; *Данилевский П. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1972. С. 3–95; о восприятии Гёте в России см. подробнее: *Жирмунский В. М.* Гёте в русской поэзии // Литературное наследство. М., 1932. Т. 4/6. С. 505–650; *Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. Л., 1937.

<sup>91</sup> По подсчетам П. Дрекса, в первую четверть XIX в. всего было переведено 750 стихотворений немецких поэтов, из них 30% приходится на стихотворные переводы Шиллера и 15% на стихотворные переводы Гёте (*Dreux P.* Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 47, 51). В. М. Жирмунский на основании количественных показателей приходит к выводу: «В 20-х годах Гёте по числу переводов уступает первое место не только Байрону, но даже Томасу Муру» (*Жирмунский В. М.* Гёте в русской поэзии // Литературное наследство. М., 1932. Т. 4/6. С. 532).

<sup>92</sup> Там же. С. 530.



материалом для решения собственных художественных задач либо в области стихосложения, либо в области поэтических жанров, в частности баллады, оказавшейся в центре внимания в связи со знаменитым «поединком» между Жуковским и Катениным, представившими два разных типа балладной формы в своих переводах «Леноры» («Lenore», 1773) Г. А. Бюргера (Gottfried August Bürger, 1747–1794), — поэта, о котором подробно пишет мадам де Сталь, но который был открыт для русской культуры значительно раньше Жуковским, воспользовавшимся в 1808 г. «Ленорой» для создания собственной баллады «Людмила», первой русской романтической баллады, а затем дважды вернувшись к тому же тексту («Светлана», 1813; «Ленора», 1831)<sup>93</sup>. Примечательно, что Катенин, прежде чем опубликовать в 1816 г. свое переложение бюргеровой «Леноры», в 1815 г. публикует «перевод» баллады Гёте «Певец» («Der Sänger», 1783) из одиннадцатой главы романа «Годы учений Вильгельма Мейстера»<sup>94</sup>, демонстрируя те же приемы, которыми он будет пользоваться и в своем переложении «Леноры» — в балладе «Ольга»: перенос балладного действия на русскую почву, общая национально-архаическая окраска и некоторый языковой «натурализм» трактовки под знаком «народности».

Главными центрами отечественного «германофильства» в данную эпоху были последовательно «Дружеское литературное общество» (1801) и «Вольное общество любителей словесности наук и художеств» (1801–1826), особенно на первом этапе его существования в 1801–1807 гг. Для многих участников этих литературных объединений оба немецких поэта составляли порой неразрывную пару, а иногда и два полюса, между которыми приходилось выбирать, как об этом свидетельствуют, к примеру, дневники Ан. И. Тургенева (1781–1803), который, читая с воодушевлением Шиллера и Гёте, отдавал пальму первенства то одному, то другому<sup>95</sup>. Члены «Вольного общества», переведившие стихи обоих поэтов, склонялись скорее к Шиллеру. Именно из этого круга вышел первый опубликованный перевод знаменитой «Оды к радости» («An die Freude», 1785), созданный И. А. Кованько (1773/1774 — после 1824)<sup>96</sup>, именно из этого круга вышли и прочувствованные поэтические отклики на смерть Шиллера — «Кончина Шиллера» (1805) А. П. Беницкого<sup>97</sup> и «При известии о смерти Шиллера» (1805) А. Х. Востокова, для которого, как говорится в этом стихотворении, Шиллер вместе с Виландом и Гёте составляют «славный триумvirат», при этом Гёте и Виланд названы «предтечами» Шиллера, что делало его, в отличие от Виланда и Гёте, поэтом современности<sup>98</sup>. Он

<sup>93</sup> См. подробнее: Козин А. А. «Ленора» Г. А. Бюргера: Истоки и рецепция. М., 2016. См. также: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. М., 2008. Т. 3: Баллады. С. 266–270; о литературной борьбе вокруг «Людмилы» см.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 148–152. — Бюргер так и остался для русской культуры этого времени автором одной-единственной баллады, других переводов или переложений за первую четверть XIX в. не появилось. Единственный факт прямого обращения к Бюргеру выявлен в связи с балладой Кюхельбекера «Рогдаевы псы» (1824), в основе которой баллада Бюргера «Песнь о верности» («Das Lied von Treue», 1788–1789) (см. подробнее: Потапова Г. Е. В. К. Кюхельбекер и Г. А. Бюргер (об источнике баллады «Рогдаевы псы») // *Musenalmanach*: В честь 80-летия Ростислава Юрьевича Данилевского. СПб., 2013. С. 256–279.

<sup>94</sup> Сын отечества. 1815. Ч. 21. № 16. С. 138–139. — В примечании к этой публикации Шиллер представлен как «журналист и драматург». Год спустя то же стихотворение было опубликовано в переводе П. Н. Арапова (1796–1861) (*Дух журналов*. 1816. № 15. С. 947–948), а затем многократно перепечатывалось в разных изданиях (см.: Drews P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 234).

<sup>95</sup> См. подробнее: Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма. С. 62–64.

<sup>96</sup> *Новости русской литературы*. 1802. Ч. 1. С. 44–48.

<sup>97</sup> *Журнал российской словесности*. 1805. Ч. 2. С. 201.

<sup>98</sup> *Востоков А. Х. Опыты лирические и другие мелкие сочинения в стихах*. М., 1806. Ч. 2. С. 33–35.

стал действительно для русских поэтов современным и модным: его «Идеалы» («Die Ideale», 1796) и «Резиньяция» («Resignation», 1786) читались в оригинале и в переводах, к нему обращались десятки отечественных стихотворцев — и напрямую, через переводы, и опосредованно, пользуясь отдельными шиллеровскими мотивами, образами<sup>99</sup>, а иногда комбинируя стихи Шиллера со своими, как это сделал, к примеру, С. П. Шевырев (1806–1864), когда опубликовал в 1824 г. свой «перевод» из Шиллера «Сила песнопения» («Die Macht des Gesangs», 1796), только две строфы из которой соотносятся с оригиналом, тогда как все остальное — собственное творчество Шевырева<sup>100</sup>. Но главным русским «покровителем» Шиллера был Жуковский, зачинатель «немецкой школы» в русской литературе и ее единственный «певец», который развернул журнал «Вестник Европы» в годы своего редакторства в 1807–1811 гг. в немецкую сторону и который вообрал в себя, как считалось, самый дух германской поэзии, став ее «заместителем» в русской культуре. Его любовь к немецкой поэзии разделяли отнюдь не все: когда в 1817 г. он затеял издать поэтический альманах, первая часть которого должна была включать сочинения членов общества «Арзамас», а вторая — переводы немецких писателей, то реализовать этот план ему не удалось. «К чему переводы немецкие: добро — философов. Но их-то у нас читать и не будут. Что касается до литературы их, собственно литературы, то я начинаю презирать ее (не сказывай этого). У них все карячение и судороги! Право, хорошего не много», — писал по этому поводу в марте 1817 г. в письме к Вяземскому Батюшков<sup>101</sup>, делавший, впрочем, исключение для Шиллера, которого он, по некоторым сведениям, переводил и которого ценил за его «идеализм»<sup>102</sup>.

По количеству переведенных текстов Шиллер занимает в творческом наследии Жуковского гораздо более значимое место, чем Гёте: в 1809–1833 гг. он перевел всего лишь пятнадцать стихотворений Гёте, в том числе и стихи из «Вильгельма Мейстера» (знаменитую песню Миньоны — «Мина» (1818) и песню старика-арфиста — «Кто слез на хлеб свой не ронял...» (1816)), а также его балладу «Лесной царь» (1818; «Erlkönig», 1782) и посвящение к «Фаусту» (1817; «Zueignung», 1797); большая часть этих переводов была опубликована в авторском альманахе «Für Wenige. Для немногих», первые четыре части которого увидели свет в 1818 г. В те же годы им было переведено около тридцати произведений Шиллера, в том числе его баллады и трагедия «Орлеанская дева» (1821), ставшая важным событием в литературной жизни этих лет и воспринятая современниками как первая романтическая трагедия в стихах на русском языке<sup>103</sup>.

<sup>99</sup> См. подробнее: *Веселовский Ю. А.* Шиллер как вдохновитель русских поэтов // *Веселовский Ю. А.* Русская мысль. 1906. Кн. 2. С. 1–15. О шиллеровских мотивах у А. С. Пушкина см.: *Розова З. Г.* Пушкин и «Идеалы» Шиллера // *Slavia*. 1937. Roč. 14. Seš. 3. S. 376–404; *Fischer R.* Schiller und Puschkin // *Weimarer Beiträge*. 1960. № 3. S. 603–611; *Kostka E.* Pushkin's debt to Schiller // *Rivista di letteratura moderne e comparate*. Firenze, 1967. Vol. 20. № 2. P. 85–100; *Keil R.-D.* Der Fürst und der Sänger: Variationen eines Balladenmotivs von Goethe bis Puškin // *Studien zur Literatur und Aufklärung in Osteuropa*. Gießen, 1978. S. 240–249; *Danilevskij R. Ju.* 1) Schiller und Puschkin // *Schiller und die Folgen*. Weimar, 1979. S. 33–40; 2) Schiller in der russischen Literatur: 18. Jahrhundert — erste Hälfte 19. Jahrhundert. Dresden, 1998. S. 153–224.

<sup>100</sup> Сочинения в прозе и стихах // *Труды Общества любителей российской словесности при Московском университете*. Ч. 5. Кн. 14. С. 285–287.

<sup>101</sup> *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 3 т. / Вступ. ст. Л. Н. Майкова; прим. Л. Н. Майкова, В. И. Саитова. СПб., 1885–1887. Т. 3. С. 427.

<sup>102</sup> Там же. Т. 1. С. 295, 131, 173.

<sup>103</sup> Об этом переводе см. подробнее: *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем. М., 2011. Т. 7: Драматические произведения. С. 590–508.

В переводах стихотворений И. В. Гёте общей чертой является, как ее определил В. М. Жирмунский, элегизм, «элегическая мечтательность»<sup>104</sup>, иначе говоря — усиление чувствительности и печали иногда в ущерб заложенной в оригинале «психологии», как это видно на примере перевода стихотворения «К месяцу» («An den Mond», 1778), из которого исчезла загадочная девятая строфа, где говорится о тайнах «лабиринта души»<sup>105</sup>. В стихотворении «Мина» сложная гамма отношений девочки-циркачки к герою романа была несколько упрощена и переведена в плоскость чувствительно-дружеских отношений, что и позволило отнести стихотворение к романсам. Как пишет Н. Б. Реморова, «стихотворение Гёте Жуковский переложил на язык собственных чувств и настроений»<sup>106</sup>. То же самое можно сказать и об одном из самых популярных стихотворений Гёте в переложении Жуковского — балладе «Лесной царь».

Трагическая повесть о бреде смертельно больного ребенка была в подлиннике повернута к читателю своей фольклорной, пугающей стороной (скандинавский по происхождению сюжет о лесных вампирических духах). Сохранив таинственность мистических образов, Жуковский заменил суровую сдержанность чувств гётевской баллады пронзительной жалостью к больному мальчику. В третьем стихе первой строфы подлинника сказано всего лишь, что отец, сидя в седле, заботливо придерживает мальчика рукой («Er hat den Knaben wohl in der Arm»). У Жуковского: «К отцу, весь издрогнув, малютка приник»<sup>107</sup>. Имитирующий бешеную скачку тонический метр (чередование трех- и двуударных стихов) сменился в переводе пятистопными амфибрахиями с усечением последней стопы, что несколько «замедлило» поэтический ритм оригинала. И тяжелое последнее ударение Гёте на слове «tot» («In seinen Armen das Kind war tot») смягчилось у Жуковского печальной картиной: «В руках его мертвый младенец лежал»<sup>108</sup>. На первый взгляд, перевод дословно верен, однако порядок слов в нем совсем иной.

Следует подчеркнуть, что, как правило (не во всех случаях), переводы Жуковского из Гёте более или менее верно сохраняют форму оригинала, обогащая возможности русской поэзии. Жуковский строит даже русский дольник, по немецкому образцу<sup>109</sup>, — в переводе «Жалобы пастуха» («Schäfers Klagelied», 1804):

На ту знакомую гору  
Сто раз я в день прихожу;  
Стою, склоняся на посох,  
И в дол с вершины гляжу.<sup>110</sup>

<sup>104</sup> См.: Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. Л., 1937. С. 108.

<sup>105</sup> См.: Данилевский Р. Ю. Путь метафоры (об одном высказывании Вольтера) // Западный сборник: В честь 80-летия П. Р. Заборова. СПб., 2011. С. 98 — 105.

<sup>106</sup> См.: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. М., 2000. Т. 2: Стихотворения 1815–1852 годов. С. 490 (комментарий Н. Б. Реморовой).

<sup>107</sup> Goethe J. W. Werke. Erste illustrierte Ausgabe mit erläuternden Einleitungen. 8. verbesserte Auflage. Berlin, 1879. Bd. 1/2. S. 101. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3. С. 137.

<sup>108</sup> Goethe J. W. Werke. Bd. 1/2. S. 102. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3. С. 138, 356–359 (комментарий Н. Ж. Ветшевой).

<sup>109</sup> А. С. Янушкевич усматривает здесь логзэд (Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 490), но все же представляется, что мы имеем дело в данном случае с дольником, причем одним из первых в русской поэзии.

<sup>110</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 71.

У Гёте:

Da droben auf jenem Berge,  
Da steh' ich tausendmal,  
An meinem Stabe gebogen,  
Und schaue hinab in das Tal.<sup>111</sup>

Но сохраняя в общих чертах форму оригинала, Жуковский производит порой как будто незначительные перемены в синтаксисе и кардинально меняет смысл, как это показал А. С. Янушкевич в комментарии к переводу стихотворения «Новая любовь — новая жизнь» («*Neue Liebe, neues Leben*», 1775): заменив в заглавии запятую на тире, он сместил и смысловые акценты<sup>112</sup>. Гётевский лирический герой вовсе не приравнивает влюбленность к новой жизни, напротив, он сетует на неволю, в которую его завлекла любовь. В переводе — совсем иное, едва ли не противоположное чувство:

Рад тоске! Хочу любить!..  
Видно, сердце, так и быть!<sup>113</sup>

В сборники «*Für Wenige. Для немногих*» предназначался, по-видимому, и перевод стихотворения Гёте «Сельское счастье» («*Ländliches Glück*», 1782), попавший затем на страницы «Московского телеграфа» под названием «Обеты». Это — первая в русской поэзии попытка передать античный элегический дистих (правда, не без ошибок в счете слогов)<sup>114</sup>.

Из шиллеровских переводов Жуковского в сборники «*Für Wenige. Для немногих*» была включена «Горная дорога» (у Ф. Шиллера «Горная песня» («*Berglied*», 1804)), вошли туда также переводы баллад «Граф Гапсбургский» («*Der Graf von Habsburg*», 1803) и «Рыцарь Тогенбург» («*Ritter Toggenburg*», 1797)<sup>115</sup>. Балладой о влюбленном рыцаре открывался первый выпуск сборников. Почти дословно верный перевод «Рыцаря Тогенбурга», тем не менее, несет на себе стилистику Жуковского: его рыцарь глубже открывает читателю душу, чем рыцарь Шиллера. Сделавшись отшельником, Тоггенбург ждет, «чтоб у милой стукнуло окно» — в подлиннике с «тихой надеждой во взоре» («*Stille Hoffnung im Gesichte*»), в переводе — «с мукой страстной»<sup>116</sup>.

Перевод «Горной дороги» также отличается формальной точностью, что отмечалось не раз исследователями, обращавшимися к этому тексту<sup>117</sup>. Первоначально стихотворение Шиллера задумывалось для драмы «Вильгельм Телль» («*Wilhelm Tell*», 1804) и было тесно привязано к реалиям дороги с юга на перевал Сен-Готард. Вырванное из этого контекста и отделившееся от него еще дальше в русском переводе, оно получило характер стихотворной

<sup>111</sup> Goethes Werke. Bd. 1/2. S. 49. Подстрочный перевод: «Вон там, на той горе, / останавливаюсь я по тысяче раз, / склонясь на свой посох, / и гляжу вниз, в долину». — Перевод Р. Ю. Данилевского.

<sup>112</sup> См.: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 494. — Отметим, что в публикации сборника «Для немногих» (1818. №2. Февраль. С. 18–21) ни немецкое, ни русское заглавия стихотворения не имеют никаких соединительно-разделительных знаков.

<sup>113</sup> Там же. С. 21.

<sup>114</sup> См.: Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. С. 117; Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 503–504 (комментарий Н. Б. Реморовой).

<sup>115</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3. С. 352–356, 363–368 (комментарий О. Б. Лебедевой).

<sup>116</sup> Ср.: Там же. С. 135; Schiller F. Werke / Hrsg. von H. Kurz. Leipzig, o. J. Bd. 1. S. 31.

<sup>117</sup> См.: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 504–505 (комментарий О. Б. Лебедевой).

загадки, касающейся горы Юнгфрау. Превратив шиллеровский трехдольный паузник в форму полнозвучных трехстопных амфибрахийев, Жуковский придал мрачноватой «песне» Шиллера действительно песенный, таинственно-романтический характер. Он добавил красок в образы подлинника. Сравним оригинал и перевод заключительной строфы.

Шиллер:

Es sitzt die Königin hoch und klar  
Auf unvergänglichen Throne,  
Die Stirn umkränzt sie sich wunderbar  
Mit diamantener Krone;  
Drauf schießt die Sonne die Pfeile von Licht,  
Sie vergolden sie nur und erwärmen sie nicht.<sup>118</sup>

Жуковский:

Царица сидит высоко и светло  
На вечно-незыблемом троне;  
Чудесной красой обвивает чело  
И *блещет* в алмазной короне;  
Напрасно там солнцу *сиять и гореть*:  
Ее золотит, но не может согреть.<sup>119</sup>

Переводчик убрал воинственный образ солнечных стрел в предпоследнем стихе и в первой строке создал кальку выражения «sitzt... klar» («сидит... светло»), создав русский поэтический неологизм<sup>120</sup>.

Во всех этих переводах Жуковский демонстрирует свободу в обращении с подлинником, который нередко служит для него своеобразным поводом для своего, оригинального высказывания. Так, например, перевода «Идеалы» Шиллера, он, сохраняя внешнее формальное сходство, трансформирует немецкую философскую элегию в элегию-песню, написанную по законам просодической гармонии и окрашенную меланхолическим мировосприятием самого Жуковского. Характерно, что «идеалы» становятся у него «мечтами»<sup>121</sup>. С такой же свободой Жуковский подходит порой и к форме, как это можно видеть в переводе баллады Шиллера «Жалоба девушки» («Des Mädchens Klage», 1798), которую Жуковский перевел в 1807 г. и назвал «Тоска по милом. Песня»<sup>122</sup>. Форма стихотворения в переводе решительно изменена. Четыре шестистишия оригинала написаны

<sup>118</sup> Schiller F. Sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe. 16 Bde. Stuttgart; Berlin, <1904>. Bd. 1. S. 36. Подстрочный перевод: «Королева сидит высоко и светло / на непреходящем троне, / чело свое чудесным образом окружила она / брильянтовой короною; / в нее солнце мечет стрелы света, / они лишь золотят ее, но не согревают». — Перевод Р. Ю. Данилевского.

<sup>119</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 88.

<sup>120</sup> Немецкие формы «hoch» (высокий, высоко) и «klar» (светлый, светло) входят в состав так называемого предикативного атрибута, относящегося в равной степени и к подлежащему «Königin» (королева), и к сказуемому «sitzt» (сидит). Ввиду отсутствия в русском синтаксисе подобной формы они могут относиться только либо к тому, либо к другому, но поскольку они взяты в причастной форме «высоко», «светло» (а не «высокая», «светлая»), то они относятся только к сказуемому; если для сочетания «сидеть высоко» это нормально, то «сидеть светло» — русский поэтизм. См. об этом также: Аверинцев С. С. Размышления над переводами Жуковского // Зарубежная поэзия в переводах В. А. Жуковского. М., 1985. Т. 2. С. 558–559.

<sup>121</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. М., 1999. Т. 1: Стихотворения 1797–1814 годов. С. 586–589 (комментарий О. Б. Лебедевой). См. также: Данилевский Р. Ю. Фридрих Шиллер и Россия. СПб., 2013. С. 131–135.

<sup>122</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. С. 115–116, 514 (комментарий И. А. Айзиковой).

паузником с парными рифмами, причем последний стих первой строфы рифмуется с последним стихом второй, а последний стих строфы третьей — с заключительной строкой стихотворения. Жуковский заменил эту сложную форму своей, не менее сложной: это — два восьмистишия, в которых первые четыре стиха — дольники, а вторые четыре написаны полными или частично усеченными амфибрахиями, присутствие которых поэт уловил в подлиннике Шиллера. Так переводчику удалось сохранить и передать психологическую ситуацию — крайнюю напряженность изображенного горя «девицы-красы».

Именно по этим переводам русский читатель первой четверти XIX в. в основном и судил о Шиллере, который в интерпретации Жуковского приобретал облик поэта «чувствительного», «мечтательного», «романтического» и преимущественно «элегического», — черты, которые усваивались другими переводчиками Шиллера и его (или Жуковского) подражателями, множа «литературное уныние», охватившее, по ощущениям современников, отечественную словесность к середине 1820-х гг., как об этом можно судить хотя бы по стихотворению Е. А. Баратынского (1800–1844) «Богдановичу» (1824), в котором «вина» за это возлагается на Жуковского:

В печаль влюбились мы. Новейшие поэты  
 Не улыбаются в творениях своих,  
 И на лице Земли все как-то не по ним...  
 Пристала к музам их немецких муз хандра.  
 Жуковский виноват; он первый между нами  
 Вошел в содружество с германскими певцами  
 И стал передавать, забывши божий страх,  
 Жизнехуленья их в пленительных стихах.<sup>123</sup>

Эта «влюбленность в печаль» вызвала резкую отповедь Кюхельбекера, ополчившегося и на Шиллера, который для него и в 1824 г. все еще был «новейшим немцем», и на Жуковского, и на всю «современную» немецкую литературу. В статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» Кюхельбекер, еще недавно восхищавшийся Шиллером<sup>124</sup>, писал: «Жуковский первый у нас стал подражать *новейшим* немцам, преимущественно Шиллеру. <...> Жуковский и Батюшков *на время* стали корифеями наших стихотворцев и особенно той школы, которую ныне выдают нам за романтическую»<sup>125</sup>. Возмущаясь тем, что отечественные критики уравнивают в поэтических правах «великого Гёте и незрелого Шиллера», автор выражал надежду, что «наши писатели <...> сбросят с себя поносные цепи Немецкие и захотят быть Русскими»<sup>126</sup>. Единственное, что Кюхельбекер ставит в заслугу Жуковскому, это освобождение «от ига французской словесности», а также освоение новых стихотворных размеров, признавая, что благодаря влиянию немецкой литературы «теперь пишем не одними александринами и четырехстопными ямбическими и хореическими стихами»<sup>127</sup>.

<sup>123</sup> *Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. И. М. Тойбина, сост., подгот. текста, примеч. В. М. Сергеева. Л., 1989. С. 117–118 («Библиотека поэта»).

<sup>124</sup> Подробнее об отношении Кюхельбекера к творчеству Шиллера см.: *Мкалаева Т.* Шиллер в оценке Кюхельбекера // Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та. 1964. Т. 157. Вып. 9–10. С. 27–43; *Либинзон З. Е.* Писатели-декабристы и Шиллер // Проблема традиций и новаторства в художественной литературе. Горький, 1978. С. 78–92.

<sup>125</sup> Мнемозина. 1824. Ч. 2. С. 34.

<sup>126</sup> Там же. С. 41, 60.

<sup>127</sup> Там же. С. 35, 36, 40.

Печать «романтизма» в его русском понимании ложилась и на переводы некоторых других современных немецких поэтов, к которым обращался Жуковский. Среди них — Фридрих Маттисон, Готлиб Конрад Пфедфель (Gottlieb Konrad Pfeffel, 1736–1809), Теодор Кернер (Theodor Körner, 1791–1813), Максимилиан фон Шенкендорф (Maximilian von Schenkendorf, 1783–1817), Карл Фридрих Готлоб Вецель (Karl Friedrich Gottlob Wetzel, 1779–1819), Иоганн Петер Гебель (Johann Peter Hebel, 1760–1826), Людвиг Уланд (Ludwig Uland, 1787–1862). Большинство из них были личным открытием Жуковского, который при этом не ставил перед собой задачи познакомить русского читателя с тем или иным важным для него поэтом, но поглощал собою обрабатываемую им немецкую поэтическую «материю».

Особый комплекс в этом ряду представляют собой переводы Жуковского из И. П. Гебеля, писавшего на алеманнском диалекте («Алеманнские стихотворения» («Alemannische Gedichte», 1803))<sup>128</sup>. Всего Жуковский перевел восемь стихотворных текстов Гебеля, четыре — в 1816 г., и два — в 1818 г. Обращаясь к этим поэтическим разножанровым формам никому не известного в России автора, Жуковский преследовал свои художественные цели, в числе которых, в частности, попытка опробовать гекзаметр, ассоциировавшийся с «высокими» темами, на подчеркнуто «бытовом», «простом» материале. Так, переводя «Овсяный кисель» («Das Habermus»), русский поэт прибегнул к тому же «разговорно-сказовому гекзаметру»<sup>129</sup>, каким он воспользовался и в переводе басен Лессинга<sup>130</sup>, но в этом случае форма была подсказана подлинником. Приведем начало стихотворения в подлиннике и переводе:

Оригинал:

‘s Habermues wär ferig, se chömmet, ihr Chinder, und esset!  
Betet: >Aller Augen — und gent mer ordeli Achtig,  
aß nit eim am rüeßige Tüpfli ‘s Ermeli schwarz wird.  
Esset denn, und segnich’s Gott, und wachset und trüeihet!..<sup>131</sup>

Перевод:

Дети, овсяный кисель на столе; читайте молитву;  
Смирно сидеть, не марать рукавов и к горшку не соваться;  
Кушайте: всякий нам дар совершен и даяние благо;  
Кушайте, светы мои, на здоровье; Господь нас помилуй.<sup>132</sup>

<sup>128</sup> Алеманнский диалект немецкого языка, точнее — комплекс говоров, распространен в Швейцарии, в немецких землях Баден-Вюртемберг и Бавария (швабский диалект), на западе Австрии (Форарльберг, Тироль), на севере Италии (Пьемонт), во Франции (Эльзас), в Лихтенштейне; зафиксирован с VI в.

<sup>129</sup> Определение комментатора — И. А. Айзиковой (*Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 455).

<sup>130</sup> Жуковский перевел девять басен Г. Э. Лессинга, но все они остались не опубликованными при жизни поэта. В оригинале басни написаны, как известно, прозой. Русский поэт переложил их неполными («хромыми») гекзаметрами, но почти дословно, сохранив содержание, местами довольно едкое.

<sup>131</sup> Hebel J. P. Alemannische Gedichte. Hamburg, <1978>. S. 97. — Подстрочный перевод: «Овсяный кисель готов, идите сюда, дети, и ешьте! / Помолитесь “Очи всех” и смотрите, чтоб был порядок, / не испачкайте рукава о закопченный горшок. / Ешьте же с благословения Божьего и растите и будьте здоровы». «Очи всех» — начало стиха 15 из псалма 145 по лютеранскому и псалма 144 по православному счету («Очи всех уповают на Тебя, и Ты даешь им пищу их в свое время»). — Перевод Р. Ю. Данилевского.

<sup>132</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 34.

Обращает на себя внимание то, как, не воспроизводя дословно молитву, которая предлагается детям во втором стихе, Жуковский в третьем стихе передает ее смысл. Жуковский сохранил основное качество стихотворения Гебеля — установку на предельную, элементарную простоту повествования, но простоту, конечно, поэтическую, а не прозаическую, хотя некоторые исследователи определяют этот текст как «стихотворную прозу» — суждение едва ли справедливое<sup>133</sup>.

Сказовость как характерная черта поэзии Гебеля проявлялась не только в гекзаметре, но и в длинных ямбических строках, которые были явно на руку Жуковскому, тяготевшему к эпическому повествованию. В сборниках «Für Wenige. Для немногих» помещены еще четыре перевода из «Алеманнских стихотворений» — диалог «Тленность» («Die Vergänglichkeit»), идилия-монолог «Деревенский сторож в полночь» («Der Wächter in der Mitternacht») и два идилических пейзажных стихотворения «Утренняя звезда» («Der Morgenstern») и «Летний вечер» («Der Sommerabend»). Все эти произведения проникнуты философией меланхолического приятия мира, близкой Жуковскому. Непривычный еще для русской поэзии белый ямб добродушно высмеял, как известно, молодой Пушкин в эпиграмме 1818 г. на «Тленность»:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,  
Когда взгляну на этот замок Ретлер,  
Приходит мысль: что, если это проза,  
Да и дурная?..<sup>134</sup>

Впрочем, восторженную декламацию Гебеля во славу летнего вечера Жуковский, полностью сохранив метр (четырёхстопный ямб с парной рифмовкой), превратил в лирическую песню, которую композиторы не раз клали на музыку. Тонкое изменение эмоциональной окраски видно даже по переводу двух начальных стихов.

Гебель:

Oh, lueg doch, wie isch d'Sunn so müed,  
Lueg, wie si d'Haimet abezieht!<sup>135</sup>

Жуковский:

Знать, солнышко утомлено;  
За горы прячется оно...<sup>136</sup>

Уменьшительный суффикс («солнышко») становится в русском тексте стилистическим сигналом лиризма, более сильным, чем гебелевское «погляди-ка» (lueg doch).

Помимо этого, Жуковский перевел стихотворную «сказку» Гебеля «Красный карбункул» (в оригинале просто — «Карбункул», («Der Karfunkel»)). Первоначально перевод, сделанный в 1816 г., был опубликован в «Трудах Общества любителей российской словесности

<sup>133</sup> См.: Маташ С. А. Метрика и строфика В. А. Жуковского // Русское стихосложение XIX века. М., 1979. С. 91.

<sup>134</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1959. Т. 1. С. 68.

<sup>135</sup> Hebel J. Werke in Einem Band. Berlin; Weimar, 1969. S. 26. Подстрочный перевод: «О погляди-ка, как солнце утомилось, / погляди, как оно уходит с небес!». — Перевод Р. Ю. Данилевского.

<sup>136</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 85. Комментарий И. А. Айзиковой к указанным переводам см.: Там же. С. 482–483, 497–502.



при Имп. Московском университете»<sup>137</sup>. Перевод близок к подлиннику, исключая некоторые изменения в деталях (изменены имена, рассказчик — не отец, как у Гебеля, а дедушка).

Главную свою задачу Жуковский видел в том, чтобы добиться в русской поэзии такой же «привлекательной простоты», какой отличались стихи Гебеля<sup>138</sup>. Испытав на практике гекзаметр при переводе отрывка из «Мессиады» как метр для эпоса, в сказке Гебеля русский поэт сделал свой гекзаметр «разговорным»<sup>139</sup>, варьируя чередование ударных и безударных слогов так, чтобы сохранить не только живость слога, но и такую естественность интонаций, которая создавала бы впечатление простоты, безыскусственности рассказа. Иногда «гекзаметр» перевода настолько изменен, что, как уже упоминалось, теряет облик стихотворного метра. При этом Жуковский был не единственный, кто в эту эпоху, через перевод, нащупывал пути передачи «разговорной» тональности в поэзии. Почти одновременно в этой области экспериментировал и А. Х. Востоков, нашедший у немцев опору для своих смелых стихотворных опытов, в которых, однако, в отличие от переводов Жуковского, нередко сталкиваются крайности — соединение разговорного слога с книжными архаизмами, как это видно на примере хотя бы первых строк перевода стихотворения И. Г. Гердера «Искусство» («Die Kunst», 1787), названного Востоковым «Третья Грация (подражание Гердеру)»:

Оригинал:

Aus der Schar der Götterfreuden  
Stahl die jüngste Freude sich:  
Und der Fleiß, ein Sohn der Leiden,  
Nahte zu ihr jugendlich.<sup>140</sup>

Перевод:

Из божественного сонма,  
Вечных где веселий круг,  
Удалилася тихонько  
Младшая из Граций двух.  
Шасть к ней юноша навстречу,  
Сын страданий, крепкий Труд...<sup>141</sup>

Этот перевод — яркий пример того, как поиск нового в русской поэзии сочетался подчас с сохранением старых стилистических традиций — тяжеловесностью отвлеченного аллегоризма.

К числу открытий Жуковского относятся и баллады Л. Уланда, которые он перевел в 1820 г. Появившись первоначально в периодике, они затем были включены в третье издание «Стихотворений» (1824) русского поэта<sup>142</sup>. Это — баллады «Мщение» («Die

<sup>137</sup> Труды Общества любителей российской словесности... 1817. Ч. 9. Кн. 14. С. 49–65.

<sup>138</sup> См.: Там же. С. 49.

<sup>139</sup> См.: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. М., 2011. Т. 4. С. 402 (комментарий И. А. Поплавской).

<sup>140</sup> Herders Poesien. Aachen, 1815. S. 18.

<sup>141</sup> Востоков А. Х. Стихотворения. М., 1935. С. 196.

<sup>142</sup> Интерес к Уланду сохраняется у Жуковского и позднее. См. перечень переводов из Уланда: Drews P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 311, 312. На протяжении всей первой четверти XIX в.

Rache», 1815), «Три песни» («Die drei Lieder», 1815) и «Гаральд» («Harald», 1815). В основе всех трех сюжетов — средневековые легенды, суровый колорит которых переводчик мастерски передает, несмотря на некоторые отступления в метрике и в деталях содержания, отнюдь не препятствующие своеобразной «поэтической верности» перевода, как об этом можно судить, к примеру, по кульминационной строфе баллады «Три песни». Певец-скальд мстит королю Освальду за убийство своего отца:

Уланд:

Da lehnte er die Harfe wohl an den Tisch,  
Und sie zogen beide die Schwerter frisch,  
Und fochten lange mit wildem Schalle,  
Bis der König sank in der hohen Halle.<sup>143</sup>

Жуковский:

Он в сторону арфу и меч наголо;  
И бешенство грозные лица зажгло;  
Запрыгали искры по звонким мечам —  
И рухнул Освальд — голова пополам.<sup>144</sup>

Видно, как русский поэт пересказывает сцену «своими словами»: в подлиннике нет ни описания бешеных лиц, ни искр, ни разрушенной головы короля. Выразительная деталь: в тексте Уланда скальд, прежде чем обнажить меч, заботливо прислоняет арфу к столу. Жуковский опускает эту подробность, сосредотачиваясь на динамике поединка. Эпический, несколько отстраненный тон баллады Уланда сменяется в переводе стремительным действием, о мести скальда не повествуется, она демонстрируется при горячем участии поэта. Тонический стих оригинала заменен в переводе амфибрахиями, создающими впечатление взволнованной скороговорки, соответствующей быстроте свершения событий.

Те современные немецкие поэты, стихи которых переводил Жуковский, долгие годы так и оставались его личным «достоянием». Ни один из современников Жуковского за переводы этих поэтов не брался. Исключение составляли лишь Пфедфель, переводы из которого начали появляться уже в конце XVIII в. и продолжали печататься и в первой четверти XIX в., и Маттисон, тринадцать стихотворений которого в разных переводах были опубликованы на страницах отечественных журналов в эти годы<sup>145</sup>. Другие современные поэты Германии оставались преимущественно неизвестными русской публике — единичные переводы из Г. Л. Козегартена, К. Бури, М. Клаудиуса, Г. фон Герстенберга, И. Миллера, И. Салис-Севиса, Ф. Штольберг-Штольберга, И. Г. Фосса<sup>146</sup> не со-

Жуковский останется практически единственным переводчиком Уланда. Только в 1824 г. появится перевод В. И. Туманского стихотворения Уланда «К ней» («An Sie», 1815), опубликованный в «Полярной звезде».

<sup>143</sup> *Uhland L. Gedichte.* Stuttgart; Tübingen, 1815. S. 193. Подстрочный перевод: «Прислонил он заботливо арфу к столу, и они быстро выхватили мечи, и долго сражались с бешеным звоном, пока король не рухнул в высоком зале». — Перевод Р. Ю. Данилевского.

<sup>144</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3. С. 147.

<sup>145</sup> См. библиографию П. Дрекса: *Dreux P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850.* S. 285, 286, 278.

<sup>146</sup> *Ibid.* S. 260, 261, 210, 213, 226, 282, 290, 309.

здавали необходимого контекста для выработки отношения к текущей немецкой поэзии во всем ее разнообразии. И тем не менее, хотя русский читатель и не имел общей картины немецкой поэзии этого периода, взаимодействие русской поэзии и поэзии немецкой, даже в таком ограниченном объеме, создавало ощущение «близости», как об этом писал О. Сомов, особо подчеркивавший «великое сходство в духе языков (немецкого и русского. — *Ред.*) относительно к поэзии» и «сильное влияние поэзии германской на собственную нашу»<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> <Сомов О.>. О романтической поэзии: Статья вторая // Соревнователь просвещения и благотворения. 1823. Ч. 23. №9. С. 263–264.

## ПРОЗА

### Введение

Немецкая литература первой четверти XIX в. традиционно описывается сегодня как часть «эпохи Гёте», совпадающей по своим временным рамкам с «эпохой романтиков». Данное обозначение, ретроспективно введенное в научный оборот в 1923 г. немецким историком литературы Г. А. Корффом<sup>1</sup>, отталкивавшимся от «формулы» Г. Гейне, который в «Романтической школе» («Die romantische Schule», 1836) выделил «гётевский эстетический период»<sup>2</sup>, утвердилось в сознании вместе с представлением о том, что именно эта эпоха дала миру вершинные литературные образцы, в том числе и образцы немецкой прозы, некоторые из которых были известны и тогдашнему образованному русскому читателю, имевшему возможность познакомиться с ними в оригинале. В ближайшей перспективе, однако, главенство Гёте или «романтической школы» релятивируется, если учесть богатство и разнообразие литературного ландшафта Германии тех лет, отмеченных бурными дискуссиями в печати, полемическими выпадами, скандалами, напряженной борьбой между разными литературными группировками и разными литературными «центрами» — Веймаром и прусским Берлином, объединявшимися порой для совместных выступлений против баденского Гейдельберга или баварского Мюнхена. Сложившийся в конце XVIII — начале XIX в. ряд «образцовых» писателей, закреплённый в немецких эстетиках той поры, никак не соотносится с современным «каноном». Достаточно вспомнить в этой связи многократно переиздававшийся и хорошо известный в России первой четверти XIX в. труд Иоганна Иоахима Эшенбурга (Johann Joahim Eschenburg, 1743–1820) «Теория и история изящных наук» («Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften», 1783), в котором в разделе о романах перечислены лучшие, с точки зрения автора, немецкие писатели-прозаики: Николай, Гермес, Душ, Миллер, Мейснер, Вецель, Шуммель, Юнг, Мюллер, Музеус и Гиппель<sup>3</sup>. Именно они,

<sup>1</sup> Korff H. A. Geist der Goethezeit. Leipzig, 1923.

<sup>2</sup> Гейне Г. Романтическая школа // Гейне Г. Собр. соч. / Под общ. ред. Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, Н. М. Металлова: В 10 т. М., 1958. Т. 6. С. 144.

<sup>3</sup> Eschenburg J. J. Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. München, 1805. S. 382. — Далее автор дает полный список романов, упоминаемых авторов (S. 382–384). (О русской версии этого сочинения см. с. 14 наст. изд.). Некоторые из перечисленных Эшенбургом романов составляли конкуренцию гётевскому «Вертеру», как об этом можно судить, в частности, по продажам романа Иоганна Мартина Миллера (Johann Martin Miller, 1750–1814) «Зигварт. Монастырская история» («Siegwart. Eine Klostergeschichte», 1776), вышедшего в свет через полгода после «Вертера» и широко обсуждавшегося в печати; по количеству проданных экземпляров этот роман превзошел «Вертера» (*Breitenbruch* В. Johann Martin Millers Romane und ihre Nachdrucke // Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. 2013. Göttingen; Tübingen, 2014. S. 90). Большая часть авторов, указанных Эшенбургом, так

по мнению тогдашних теоретиков литературы, определяли лицо немецкой прозы, обогащая ее новыми повествовательными формами, как это можно видеть на примере Иоганна Готверта Мюллера (Johann Gottwerth Müller, 1743–1828) — писателя, имевшего славу «немецкого Филдинга», автора комических романов, самым известным из которых был «Зигфрид фон Линденберг» («Siegfried von Lindenberg», 1779), написанный от первого лица автора-повествователя с использованием в диалогах диалектно-окрашенной речи<sup>4</sup>, или на примере Теодора Готлиба фон Гиппеля (Theodor Gottlieb von Hippel, 1741–1796), выпустившего в свет в 1778–1781 гг., без указания имени, автобиографический роман в четырех частях «Жизненные пути, рассказанные по восходящей линии» («Lebensläufe nach aufsteigender Linie»), в котором была использована необычная для своего времени романная «техника»: изложение событий в перспективе разных «Я»; роман, в котором немало места отводится и рассуждениям (серьезным и ироническим) на тему «сочинительства» как такового и связанных с ним трудностей, был воспринят в Германии как значительное литературное событие и вызвал к жизни множество подражаний; именно с него, как считается, в Германии началась мода на романы, написанные от первого лица и не использующие при этом форму писем<sup>5</sup>.

Вся эта внутрилитературная жизнь со множеством действующих лиц почти никак не сказывалась на немецком книжном рынке, регулировавшемся в значительной степени читателем и его предпочтениями. Предпочтение же отдавалось отнюдь не тем авторам, которые составляют нынешний «классический канон», как об этом свидетельствуют, к примеру, относительно небольшие тиражи (700–800 экз.) и низкие продажи сочинений Жан-Поля (Jean Paul, 1763–1825) или Людвиг Тика (Ludwig Tieck, 1773–1853). Из тридцати трех сочинений Жан-Поля, изданных при жизни, только восемь были переизданы повторно, а значительная часть тиража полного собрания его сочинений, вышедшего в свет вскоре после смерти писателя, несколько лет оставалась нераспроданной и была выкуплена впоследствии вдовой<sup>6</sup>. Не находили сбыта и произведения Людвиг Тика, несмотря на усилия его лейпцигского издателя И. К. Зоммера (Johann Christian Sommer, 1762–1832), регулярно помещавшего в 1804–1819 гг. объявления в газетах о продаже книг за полцены, в том числе и Тика<sup>7</sup>. В Германии это расхождение между литературой читаемой и литературой почитаемой было осознано как явление в 1920–1930-х гг., когда после выхода в свет исследования Марианны Тальманн «Тривиальный роман XVIII века и романтический роман» («Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman», 1923) в научный обиход было введено нейтральное понятие «тривиальной литературы»,

---

и осталась неизвестной русскому читателю; исключение составили Иоганн Якоб Дюш (Johann Jacob Dusch, 1725–1787) («Сила непорочной и благородной любви», 1787 («Orest und Hermione»), 1762); «Великолепный вздор», 1787 («Der Schloßhund», 1756)), Иоганн Карл Август Музеус (Johann Karl August Musäus, 1735–1787) («Народные сказки» 1811–1812; 1822; 1823 («Volksmärchen der Deutschen», 1782–1786)) и Август Готлиб Мейснер (August Gottlieb Meißner, 1753–1807) (см. с. 208–215, 309 наст. изд.).

<sup>4</sup> На русский язык этот роман был переведен только в 1831 г., с французского языка, без указания имени переводчика, который, следуя за французским «оригиналом», исключил авторское «Я» повествователя, выровнял все индивидуальные речевые характеристики и придал роману вид исторического за счет добавления подзаголовка «Летописи Шведской Померании».

<sup>5</sup> См. подробнее: Beck H. The Elusive «I» in the Novel: Hippel, Sterne, Diderot, Kant. New York, 1987. — На русский язык этот необычный для своего времени роман не переводился.

<sup>6</sup> Де Бройн Г. Жизнь Жан-Поля Фридриха Рихтера // Писатели о писателях. М., 1986. С. 295.

<sup>7</sup> Sangmeister D. Die Linckesche Leihbibliothek in Leipzig: Zu Geschichte und Beständen eines früheren Leseinstituts und einer heutigen Sondersammlung. Berlin; München; Boston, 2017. S. 63. (Archiv für Geschichte des Buchwesens).

которое, однако, не покрывало собой той «зоны», где бытовали тексты, оценивавшиеся современниками как заслуживающие особого внимания литературные события, но воспринимавшиеся последующими поколениями как «тривиальные»<sup>8</sup>. Сделанное открытие множественности и подвижности канонов, несовпадения канона литературного и канона читательского стало предметом обсуждения в Германии, выйдя за пределы сугубо научной дискуссии. «Что читали немцы, пока их классики писали?» («Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben?», 1932) — так озаглавил Вальтер Беньямин (Walter Benjamin, 1892–1940) свою написанную по случаю столетия со дня смерти Гёте радиопьесу, среди действующих лиц которой звучали голоса «обиженных» романтиков<sup>9</sup>. Читали немцы первой четверти XIX в. приблизительно то же самое, что читали и русские, которые в «эпоху Гёте» обходились без переводов прозы веймарского классика, равно как и без переводов прозы Ф. М. Клингера, Ф. Шлегеля, Новалиса, Тика или Жан Поля.

Из прозы Гёте в эти годы были переизданы «Страдания юного Вертера» («Die Leiden des jungen Werthers», 1774) в переводе Ф. А. Галченкова (1757/1758 — конец 1780-х гг.)<sup>10</sup>, остальные прозаические произведения («Беседы немецких беженцев» («Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten», 1795), «Годы учения Вильгельма Мейстера» («Wilhelm Meisters Lehrjahre», 1795–1796), «Избирательное родство» («Die Wahlverwandschaften», 1809), «Годы странствий Вильгельма Мейстера» («Wilhelm Meisters Wanderjahre», 1821)) в этот период так и не нашли своего переводчика; Э. Т. А. Гофман был представлен на русском языке одной лишь книгой, изданной в год смерти писателя в 1822 г. («Девушка Скудери» («Das Fräulein von Scuderi», 1821)), и четырьмя новеллами<sup>11</sup>, Людвиг Тик — единственным романом «Нетлейское аббатство: История средних времен» («Kloster Netley: eine Geschichte aus dem Mittelalter», 1796), изданным в 1809–1810 гг. в переводе с французского, выполненным О. С. Ширяевым<sup>12</sup>; небольшие фрагменты из Жан Поля дважды были напечатаны в журналах. В 1808 г. Н. И. Греч (1787–1867) опубликовал в журнале «Лицей» отрывок из первого, неоконченного романа Жан Поля «Невидимая ложа» («Die unsichtbare Loge», 1793) и предварил свой перевод пояснением: «Жан Поль <...> есть один из модных Немецких писателей, ибо *на все есть мода* (говорит почтенный Стародум), *как на пряжки и пуговицы*. Он пишет романические сочинения, в которых содержание и происшествия почти ничего не значат, и служат только к соединению множества отрывков хороших и худых, замысловатых и простых, высоких и площадных, оригинальных и обыкновенных. Ни одно из множества его произведений не переведено на русский язык, да и перевести целое какое-нибудь его сочинение значило бы употребить во зло терпение и время читателей, потому что многие места и целые главы могут [быть] понятны одним Германцам, — и из них не всем, но только приобыкшим

<sup>8</sup> Появление понятия «тривиальная литература» в Германии связывают с именем Йозефа Гёрреса (Joseph Götte, 1776–1848) и его книгой «Немецкие народные книги» («Die teutschen Volksbücher», 1807), написанной под влиянием Клеменса Брентано и Ахима фон Арнима, близких знакомых Гёрреса, который использовал данное понятие для обозначения простонародной литературы без какой бы то ни было негативной оценки.

<sup>9</sup> Benjamin W. Gesammelte Schriften / Hrsg. von R. Tiedemann, H. Schwepenhäuser; unter Mitwirkung von Th. Adorno, G. Scholem. Frankfurt a. Main, 1972. Bd. 4. Th. 2. S. 641–673.

<sup>10</sup> Первое издание: 1781; последующие: 1794, 1796, 1816.

<sup>11</sup> См. с. 284 наст. изд.

<sup>12</sup> О более позднем восприятии Л. Тика в России см.: *Данилевский Р. Ю.* Людвиг Тик и русский романтизм // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1975. С. 68–112.

к ходу мыслей и слогу его»<sup>13</sup>. С большим перерывом, в 1824 г., в альманахе В. К. Кюхельбекера (1797–1846) были опубликованы две странички афоризмов писателя из собрания избранных афоризмов («Ausgewählte Aphorismen», 1801–1816)<sup>14</sup>. Этими публикациями все и ограничилось<sup>15</sup>. Жан Поль, даже с точки зрения Жуковского, не поддавался переводу, как он об этом писал 13 февраля 1829 г. А. П. Елагиной (1789–1877), узнав о том, что та занята переводом книги Жан Поля «Левана, или Теория воспитания» («Levana, oder Erziehlehre», 1807): «Леваны переводить не советую, ибо ее нельзя перевести, и по-русски выйдет галиматъя из того, что по-немецки превосходно»<sup>16</sup>; о том же Жуковский говорил и в беседе с И. Е. Бецким (1818–1891), который в 1844 г. выпустил в свет «Антологию из Жан-Поля Рихтера»: «Он (Жан Поль. — М. К.) очень труден, его скорее сочинить надобно, чем переводить. Целого сочинения перевести даже невозможно, и едва ли кто стал бы теперь читать целый роман: нельзя отрицать в этом писателе гениального человека, но у него мало того, что называется правдою; слог его слишком манерен и воображение необуздано»<sup>17</sup>. Из авторов, входящих ныне в классический канон немецкой литературы, только лишь К. М. Виланд (Christoph Martin Wieland, 1733–1813), освоенный русской культурой в конце XVIII в., продолжал оставаться в пространстве отечественной переводной литературы 1800–1825 гг., представленный, правда, преимущественно небольшими прозаическими текстами, публиковавшимися время от времени на страницах журналов<sup>18</sup>.

Русская критика оценивала состояние текущей немецкой словесности как плачевное: «Германия. Мода на духов, привидений, волшебников и волшебниц здесь нисколько не прекращается. Все повести, романы, трагедии и комедии наполнены ими. Что ни развернешь страницу, то или исполнившееся предсказание цыганки, или сон, предвещающий будущее, или дух в каком-нибудь человеческом виде. Известный немецкий сочинитель барон де ла Мотт Фуке, достойно уважаемый за многие его весьма хорошие творения, написал ныне также трагедию под названием: *Liebesrache* или Мщение любви (Leipzig bey Gebhard Fleischer dem Jüngern, 1817), в которой происходят неслыханные чудеса. Нельзя не пожалеть о времени потерянном сочинителем, тем более, что сие уродливое чадо его воображения стоило ему, по собственному его признанию, больших трудов», — писал журнал «Благонамеренный» в 1818 г.<sup>19</sup> Именно на освоение этой модной литературы и были направлены усилия отечественных переводчиков, которые старались отбирать из всего потока лучшее или, по крайней мере, самое известное, ориентируясь

<sup>13</sup> Греч Н. И. Отрывок из Жан Поля // Лицей. 1808. Ч. 3. Кн. 3. С. 91.

<sup>14</sup> Многомеры из Жан Поля Рихтера // Мнемозина. 1824. Ч. 1. С. 182–184.

<sup>15</sup> Подробнее о русской рецепции Жана Поля см.: Тронская М. Л. Жан Поль Рихтер в России // Западный сборник. Вып. 1. М.; Л., 1937. С. 257–290.

<sup>16</sup> Переписка В. А. Жуковского и А. П. Елагиной: 1813–1852 / Сост., подгот. текста, ст. и коммент. Э. М. Жиликовой. М., 2009. С. 326. — В 1839 г. Жуковский будет обсуждать с Елагиной идею издания библиотеки лучших европейских романов на русском языке; из немецких авторов Елагина, готовая, как она писала, «переводить все, что только переводится, даже цыплят», настойчиво предлагала включить в «программу» романы Гёте и Жана Поля (Там же. С. 453); этот замысел, однако, остался нереализованным.

<sup>17</sup> Бецкий И. Е. Из «Дневника». Запись о свидании с Жуковским во Франкфурте / Сост., подгот. текста, вступ. ст. О. Б. Лебедевой, А. С. Янушкевича. М., 1999. С. 346.

<sup>18</sup> См. библиографию П. Дрекса: *Drews P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. München, 2008. S. 316–320.* См. также: *Данилевский Р. Ю. Виланд в русской литературе // От классицизма к романтизму / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1970. С. 298–379.*

<sup>19</sup> Благонамеренный. 1818. №2. Февраль. С. 277.

при этом не столько на авторов, сколько на жанр как таковой — разбойничий роман, рыцарский роман и проч.<sup>20</sup> Одновременно с этим выстраивался и именной ряд немецких писателей, произведения которых переводились именно потому, что написаны они были данным конкретным «новым» автором, занимавшим, как правило, видное место в тогдашней немецкой литературе.

### Август Готлиб Мейснер: незамеченные открытия

Одним из таких видных немецких авторов, чье имя упоминалось как «образцовое» и в отечественных риториках, был Август Готлиб Мейснер (August Gottlieb Meißner, 1753–1807), сочинения которого, представленные русскому читателю еще в конце XVIII в., продолжали существовать в книжном пространстве и в начале XIX в. В Германии Мейснер считался «одним из лучших прозаистов» своего времени, как писала о нем «Allgemeine Literatur-Zeitung» в 1785 г., особо отмечая его «умение сочетать мастерство внешней отделки <...> с теплой фантазией, незаурядным знанием света и человеческого сердца»<sup>21</sup>. Юрист по образованию, он почти десять лет проработал в Тайном архиве в Дрездене (1776–1785), после чего переехал в Прагу, где до 1805 г. преподавал эстетику в Пражском университете<sup>22</sup>. Его проза была программно ориентирована на широкого читателя: свои тексты Мейснер публиковал в виде сборников, озаглавленных им «Наброски» («Skizzen», 1778–1796)<sup>23</sup> и содержавших, кроме вполне законченных прозаических басен, а также коротких рассуждений на разные темы, отдельные повести, которые автор обещал развернуть в роман, если публика одобрительно отнесется к началу. Эта абсолютно новая стратегия символического вовлечения читателя в творческий процесс дала свои результаты. Публика отнеслась одобрительно: переиздания первых сборников следовали одно за другим, к 1796 г. составилось уже 14 томов, напечатанных пятью тиражами, а два главных романа («Бьянка Капелло» («Bianca Capello», 1785) и «Алкивиад» («Alcibiades», 1781)), публиковавшиеся в «Набросках» с продолжениями, были изданы отдельными книгами<sup>24</sup>. Оба романа, принесшие Мейснеру славу, вызвали в Германии оживленную дискуссию об историческом романе вообще и форме романа в частности:

<sup>20</sup> Полное представление об объеме переводов с немецкого в данный период дает библиография П. Дрекса, охватывающая 1750–1850 гг. и включающая в себя 2006 наименований, из которых приблизительно треть приходится на 1800–1825 гг. См.: *Drews P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850.*

<sup>21</sup> *Allgemeine Literatur-Zeitung.* 1785. März, N 50. S. 211. (Здесь и далее в данном разделе, если не указано иное, перевод М. Ю. Кореновой). — В списке самых успешных немецких авторов, составленном на основании анализа печатных каталогов общественных платных библиотек за период 1756–1814 гг., Мейснер занимает шестое место (*Sangmeister D. Die Linckesche Leihbibliothek in Leipzig: Zur Geschichte und Beständen eines früheren Leseinstituts und einer heutigen Sondersammlung.* S. 62).

<sup>22</sup> Здесь, в Праге, его посетил Ан. И. Тургенев, записавший в дневнике содержание состоявшейся беседы (о Клопштоке, Коцебу, Циммермане). См.: *Архив братьев Тургеневых. Вып. 2: Письма и дневник Александра Ивановича Тургенева Геттингенского периода (1802–1804) / Введ., примеч. В. М. Истрина.* СПб., 1911. С. 487–488. — Далее: АБТ.

<sup>23</sup> В дальнейшем форма «Skizze» приобрела статус отдельного литературного жанра, который получил широкое распространение в Германии начиная с середины XIX в. и который не имеет точного соответствия в русском языке; в разные эпохи и в зависимости от конкретного материала это слово переводилось как «эююд», «зарисовка», «сцена», «картина», «очерк». Во времена Мейснера на русский язык немецкое «Skizze» предлагалось переводить как «скиц, первое чего начертание» (Полный немецко-русский лексикон, из большого грамматикально-критического Словаря господина Аделунга составленный. СПб., 1798. Т. 2. С. 509).

<sup>24</sup> *Jannidis F. August Gottlieb Meißner (1753–1807) // Aufklärung. Die Kehrseite des Schönen.* 1994. Vol. 8. № 1. S. 121.



некоторые критики упрекали автора в неудачном выборе главных героев («отравительница» и «сладострастник»), сомнительная репутация которых делала их непригодными для «настоящего» исторического романа и которые в его интерпретации выглядели гораздо более «благородными», чем они, как считалось, были в действительности; вызвала сомнение и выбранная автором «драматическая» форма повествования в виде диалогов, соединенных небольшими авторскими пояснениями, что заставляло видеть в нем подражателя Виланда<sup>25</sup>. Мейснер же в предисловиях к новым изданиям своих романов пояснял, что его в первую очередь интересует «историческая истина» без прикрас, «характер во внешних обстоятельствах»<sup>26</sup>, для достоверной обрисовки которого наиболее подходящей ему представляется «документальная» форма романа-диалога, нашедшего свое теоретическое обоснование в трудах драматурга, театрального деятеля и философа Иоганна Якоба Энгеля (Johann Jacob Engel, 1741–1802)<sup>27</sup>, связанного с Мейснером давними узами дружбы.

К началу XIX в. русский образованный читатель уже неплохо знал Мейснера. Его имя возникает в контексте языковой полемики и оказывается равно значимым как для А. С. Шишкова, с книги которого «Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка» (1803) эта полемика началась, так и для его оппонентов<sup>28</sup>. Некоторое представление об этом немецком писателе русский читатель конца XVIII в. мог получить и по имевшимся переводам<sup>29</sup>: отрывки из упоминавшихся выше романов «Алкивиад» и «Бьянка Капелло» печатались сначала в «Модном ежемесячном издании» в 1779 г. и «Чтении для вкуса, разума и чувствований» в 1791–1792 гг.<sup>30</sup>, а затем были выпущены в свет

<sup>25</sup> О диалогической форме организации повествования у Виланда, ее истоках и функции см. подробнее: *Barthel M.* Das «Gespräch» bei Wieland. Untersuchungen über Wesen und Form seiner Dichtung. Hildesheim, 1973.

<sup>26</sup> *Meißner A. G.* Sämtliche Werke. Wien, 1814. S. 6.

<sup>27</sup> Основные положения теории романа-диалога изложены в работе Энгеля «О действии, разговоре и повествовании» («Über Handlung, Gespräch und Erzählung», 1774). См. подробнее: *Dehrmann M.-G.* Die Vorschule des Dialogischen. Theorie und Praxis des philosophischen Dialogs bei Johann Jacob Engel / A. Košenina (Hrsg.). Johann Jacob Engel. Philosoph für die Welt, Ästhetiker und Dichter. Hannover, 2005. S. 27–46; см. также: *Winter H.-G.* Dialog und Dialogroman in der Aufklärung. Darmstadt, 1974.

<sup>28</sup> Так, например, П. И. Макаров, возражая А. С. Шишкову, писал о том, что современный писатель не может черпать языковые средства из старинных российских книг для создания «картин» в духе Виланда или Мейснера (*Макаров П. И.* Критика на книгу под названием «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» // Макаров П. И. Сочинения и переводы. М., 1805. Т. 1. Ч. 2. С. 35; отвечая на это, А. С. Шишков, в свою очередь, писал: «Если Виландовы, Мейснеровы <...> картины хороши, так это оттого, что они учились писать их»; далее Шишков цитирует в своем переводе фрагмент предисловия Мейснера к собранию анекдотов из жизни придворного шута Клауса («Anecdoten aus dem Leben des weiland hochberühmten Klaus Naren zum Behuf seines künftigen Biographen», 1799), взятых из издания 1572 г. («Sechshundert sieben und zwanzig Historien von Claus Narenn») и «переведенных» Мейснером на «современный» немецкий язык с сохранением отдельных старинных выражений при общем стилистическом выравнивании этих изначально грубоватых, отчасти неприличных, простонародных «шванков». «Мы хотим быть Виландами, Мейснерами <...>! Я от истинного сердца желаю вам сего, но не вижу к тому никакой надежды, — завершает Шишков этот пассаж. — Мейснеры даже и в Клаусах ищут, нет ли чего такого, что из них почерпнуть можно; а вы даже и в сокровищах Славенского языка ничего доброго не находите» (*Шишков А. С.* Прибавление к сочинению, называемому Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка, или собрание критик, изданных на сию книгу с примечаниями на оныя. СПб., 1804. С. 108–109).

<sup>29</sup> См.: История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. 1: Проза / Отв. ред. Ю. Д. Левин. СПб., 1995. С. 151, 262, 282, 288.

<sup>30</sup> См. перечень переводов из А. Г. Мейснера в данных изданиях: *Рак В. Д.* Переводы в журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований» // XVIII век. Сб. 18 / Отв. ред. Н. Д. Кочеткова. СПб., 1993. С. 237, 238, 240, 247, 249, 251, 252, 256, 258, 260; *Рак В. Д.* К библиографии переводов в журналах XVIII века («Модное ежемесячное издание») / Von Wenigen (От немногих). СПб., 2008. С. 163; см. также библиографию П. Дрекса: *Drews P.* Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 278–281.

отдельными изданиями. Первый из них был переведен Николаем Петровичем Осиповым (1751–1799)<sup>31</sup>, для которого эта работа была, вероятно, случайной: прославившийся как автор бурлескной поэмы «Виргилиева Енейда, вывороченная наизнанку» (1791; 1794; 1796)<sup>32</sup> и продемонстрировавший как в своем оригинальном творчестве, так и в переводах умение играть на противопоставлении высокого и низкого стиля, владение языковыми средствами травестирования «высокого» и установку на выявление «несбыточности» принципа «достоверности», «истинности» художественного высказывания<sup>33</sup>, он взялся за перевод текста, как раз претендовавшего на «достоверность» и выдержанного в условно среднем стиле, следование которому оказалось для Н. П. Осипова, на первый взгляд, невыполнимой задачей. Его перевод отмечен резкими перепадами стиля, смешением высокого и низкого, а также последовательным внедрением элементов подчеркнутой «чувствительности» там, где немецкий текст не дает для этого никаких оснований и к тому же никаких трудностей для перевода не представляет: если у Мейснера сказано, что слова Клиния «тронули» («gührte») Динамаху, то Осипов конструирует из этого словосочетание «привели <...> в чувствительность»; если у Мейснера сказано, что насмешка Динамахи «задела» («reizte») Клиния, то у Осипова она «поколебала всю его нежную чувствительность»<sup>34</sup>, — таких примеров можно привести множество, и все они так или иначе выводят текст из плоскости «исторического» повествования в условную современность, приметами которой становятся языковые маркеры «ложной чувствительности», несвойственной стилю Мейснера<sup>35</sup>. Если учесть, что, судя по другим переводам, Осипов достаточно хорошо знал немецкий язык и вполне благополучно справлялся с гораздо более сложными текстами, то его прочтение «Алкивиада» выглядит, скорее,

<sup>31</sup> Алкивиад. Творение г. Мейснера / Пер. с нем. Николай Осипов. Ч. 1–4. СПб., 1794–1802. — При жизни переводчика вышли только первые две части; почти одновременно с ними был издан сокращенный вариант романа, переведенный с французского Александром Федоровичем Таушевым (ум. 1818): Отрывки из жизни Альцибиада. Творение Мейснера / Пер. с фр. М., 1801.

<sup>32</sup> Поэма представляет собой неполный вольный перевод-переделку пародийной «Виргилиевой Энеиды» австрийского писателя Алоиса Блумауера (Aloys Blumauer, 1755–1798) («Virgils Aeneis, travestirt von Blumauer», 1784), который, в свою очередь, ориентировался на «Виргилия наизнанку» («Le Virgile Travesty en vers burlesques», 1668) Поля Скаррона (Paul Scarron, 1610–1660). См. подробнее: предисловие Б. В. Томашевского к этой поэме Н. П. Осипова: Ироикомическая поэма. Л., 1933. С. 263–266.

<sup>33</sup> Среди переводов с немецкого, выполненных Н. П. Осиповым, особого упоминания заслуживает его переделка «Приключений барона Мюнхгаузена» (версии Г. Бюргера), вышедшая в свет ок. 1791 г. под названием «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» и переизданная с дополнениями в 1797, 1804, 1811 и 1818 гг., а также перевод сатирической повести «История задом наперед» («Eine Geschichte nach Hinten», 1786) немецкого комедиографа Иоганна Фридриха Юнгера (Johann Friedrich Jünger, 1756–1797), опиравшегося, в свою очередь, на текст писавшего под псевдонимом «Кузен Жак» («Cousin Jacques») французского писателя-сатирика Абеля Бэффуа де Реньи (Abel Beffroy de Reigny, 1757–1811), переводы из которого Юнгер представил в шести томах под названием «Причуды Кузена Якоба» («Vetter Jacobs Launen», 1786). Осипов издал эту «германскую повесть», действительно написанную «задом наперед» (от последней, пятидесятой главы, к первой) и начинающуюся с фразы «Я умер 19 августа 1789 года в восемь часов вечера», под названием «Похождение задом наперед, или Навыворот» (СПб., 1793). Подробнее о месте этих переводов в творчестве Н. П. Осипова и его языковой концепции см.: Веселова А. Ю. Концепция «истинной лжи» Н. П. Осипова // XVIII век: Сб. 23 / Отв. ред. Н. Д. Кочеткова. СПб., 2004. С. 183–193.

<sup>34</sup> *Meißner A. G. Sämtliche Werke*. Wien, 1814. Bd. 17. S. 14, 15; Алкивиад. Творение г. Мейснера / Пер. с нем. Николай Осипов. СПб., 1794. Ч. 1. С. 7, 8.

<sup>35</sup> Мейснер не только сам избегал подобно стилю, но и заставлял дистанцироваться от него своих персонажей. Так, например, в романе «Густав Линдау, или Человек, который не может терпеть зависти» («Gustav Lindau, oder der Mann, der kein Neid ertragen will», 1783), он следующим образом характеризует героя-повествователя: «Ложная чувствительность и холодность были равномерно ему досадны» (Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1793. Ч. 10. С. 120). Подробнее см.: Кочеткова Н. Д. Проблема «ложной чувствительности» в литературе русского сентиментализма // XVIII век. Сб. 17 / Отв. ред. А. М. Панченко. СПб., 1991. С. 61–72.

как сознательная борьба с псевдодостоверностью автора через скрытое пародирование и намеренное создание в отдельных случаях комического эффекта в полном соответствии со стратегией выявления «истинной лжи», прослеживаемой в творчестве Осипова, который посредством перевода обнажил именно то, что станет впоследствии важной темой при обсуждении исторического романа как такового и «ложного историзма», представленного европейскими и отечественными образцами, когда писатели «брали исторические имена, одевали их по-своему, заставляли их говорить по-своему», как писал Н. А. Полевой (1796–1846) в «Клятве при Гробе господнем» (1832), приводя в пример в том числе и романы Мейснера<sup>36</sup>.

Совершенно иначе был преподнесен русскому читателю второй знаменитый роман Мейснера «Бьянка Капелло», переведенный Василием Сергеевичем Подшиваловым (1765–1813), выпускником Московского университета, который, еще будучи студентом, вел занятия по российскому стилю и логике в Московском благородном пансионе<sup>37</sup>, а затем служил в разных ведомствах (в Архивной коллегии иностранных дел, в Московском воспитательном доме, в Коммерческом училище и проч.), совмещая службу с литературными трудами, принесшими ему славу «даровитого предшественника Карамзинского периода», как писал о нем С. П. Шевырев (1806–1864)<sup>38</sup>, и одного из зачинателей «нового слога», при том, что его творчество было по преимуществу представлено переводами.

После публикации отдельных сцен из «Бьянки Капелло» в журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований» Подшивалов представил полный текст романа в 1793 г., объяснив в предисловии мотивы, побудившие его довести эту работу до конца: «Переводчик <...> в первом жару после прочтения Бианки Мейснеровой начал переводить ее и, сообщив в *Чтении для вкуса, разума и чувствований*, имел удовольствие снискать одобрение от многих читателей. По просьбе некоторых из них и по просьбе содержателя типографии — две важные побудительные причины для молодого переводчика! — он <...>, поисправив, сколько можно, представляет теперь вновь Мейснерову Бианку российской публике»<sup>39</sup>. Этот же текст, без изменений, был переиздан в 1800–1801 гг. в составе избранных сочинений Мейснера, выпущенных в свет Подшиваловым<sup>40</sup>, а в 1803 г. последовало отдельное издание, ставшее первой книгой, вышедшей из петербургской типографии книгоиздателей Глазуновых, с успехом занимавшихся до того книготорговлей

<sup>36</sup> Полевой Н. А. Избранная историческая проза / Сост., вступ. ст. и комм. А. С. Курилова. М., 1990. С. 293. — Это, впрочем, не помешало самому Полевому воспользоваться текстом Мейснера «На что не откажется мать? Испанская история времен Филиппа IV» («Was wagt eine Mutter nicht? Eine spanische Geschichte aus den Zeiten Philipps IV.»), 1788) для своей драмы «Мать-испанка» (1843).

<sup>37</sup> На основе этих лекций впоследствии Александр Скворцов, ученик В. С. Подшивалова, издал «Сокращенный курс российского слога» (1796). В своей автобиографии В. С. Подшивалов сообщает, что намеревался издать «Начальные основания российского слога» в трех томах, но по «лени и недостатку времени» не довел задуманное до конца и потому поручил своему ученику А. Скворцову, «чтобы пощупать вкус публики, как она его <труд> примет», выпустить то, что есть, по имеющимся записям курса (Москвитянин. 1842. № 1. С. 179). Некоторые положения этого «Курса» перекликаются с «Начертаниями первых оснований немецкого слога» (1780) профессора Московского университета И. Г. Шварца, лекции которого слушал Подшивалов (см. подробнее: Кривко Т. Н. «Начертание первых оснований немецкого слога» И. Г. Шварца и «Сокращенный курс российского слога» В. С. Подшивалова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2015. № 1. С. 317–323).

<sup>38</sup> Шевырев С. П. Антон Антонович Прокопович-Антонский. Воспоминание, посвященное воспитанникам Университетского благородного пансиона. М., 1848. С. 7–8.

<sup>39</sup> Бианка Капелло, повествуемая Мейснером / Пер. с нем. 2–80 <В. С. Подшивалов>. М., 1793. С. 5–6. (Здесь и далее курсив в цитатах — в оригинале, если не указано иное.)

<sup>40</sup> Избранные повести и басни Мейснеровы. Владимир; М., 1800–1807.

в Москве<sup>41</sup>. Примечательно, что Подшивалов, имея в своем распоряжении одно из более поздних изданий романа, к которому автор не только добавил пространное предисловие — оправдание своей героини и несколько расширенную экспозицию, размывавшую первоначальную форму романа-диалога, отдал предпочтение первому варианту текста и, убрав подзаголовок «Наполовину диалог, наполовину повествование» («*Halb Dialog, halb Erzählung*»), сохранил предисловие к нему, включавшее в себя обоснование выбора «предмета» и самой формы: «Мысль <...> написать что-нибудь среднее между драмой и романом побудила меня взять для того прямо романическую Историю Бианки и привести в разговор то, что легко в оной привести можно было; другие ж не драматические сцены чрез небольшой вымысел сделать драматическими, наконец посредством собственного рассказывания связать между собою сцены. <...> Первая мысль моя была сделать из сей истории две театральные пьесы, из коих одна долженствовала кончиться побегом Бианки во Флоренцию, а другая ея смертью. Но я скоро оставил такое намерение, и предпочел романическо-разговорную форму, признаться откровенно <...> по некоторой любви к новизне»<sup>42</sup>. Вероятно, той же «любовью к новизне» было обусловлено то, что Подшивалов обратился именно к первой, более радикальной по своей форме версии романа, которая не укладывалась в классификацию повествовательных жанров, представленную в его «Сокращенном курсе российского слога», где говорилось о том, что «повести разделяются на стихотворные, иначе романами называемые, и на исторические. В первых описывается либо действительно случившееся происшествие, но с некоторыми прикрасами; либо вымышленное, но с удержанием вероятности и истины характеров. Слог романов посредственный, хотя и наполненный фигурами, изредка нравоучениями, а вообще острыми оборотами»<sup>43</sup>. Ничего этого в мейснеровском романе не было — ни богатства стилистических фигур, ни нравоучений, ни острых оборотов, но было, хотя и не слишком ярко выраженное, ролевое распределение разных речевых стилей, передача которых представляла для Подшивалова несомненный интерес, поскольку давала возможность на практике реализовать то, о чем он писал в своем «Курсе», обращая внимание на множественность индивидуальных стилей — для эпохи «образцового» мышления наблюдение редкое. Он тонко воспроизводит оттенки речевых характеристик персонажей, максимально близко к оригиналу, не боясь использовать там, где нужно, сниженную лексику, старательно избегая опасных «чувствительных» слов (даже немецкое «*Glück*» он последовательно передает как «благополучие»), умело трансформируя немецкие междометия в естественные русские эмоциональные реакции<sup>44</sup> и только изредка прибегая к устоявшимся клишированным немецко-русским соответствиям, преимущественно в авторской речи<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Сидоров А. А. Искусство русской книги // Русская книга девятнадцатого века / Под ред. В. Я. Адарюкова, А. А. Сидорова. М., 1925. Ч. 2. С. 157.

<sup>42</sup> Предупреждение от Сочинителя // Бианка Капелло. Мейснерова повесть, переведенная Василием Подшиваловым. СПб., 1803. Ч. 1. (б. pag.).

<sup>43</sup> Сокращенный курс российского слога, изданный Александром Скворцовым. М., 1796. С. 103.

<sup>44</sup> Для многих поколений переводчиков непреодолимым препятствием, к примеру, было многозначное немецкое «*Na!*», широко использовавшееся в немецких драмах и диалогах и передававшееся на русский язык чаще всего как «*Га!*», отмеченное даже в словаре Даля как «неправильное» заимствование из немецкого. Наличие такого «*Га!*» в русском тексте часто является признаком его переводного характера.

<sup>45</sup> К числу таких устойчивых соответствий, встречающихся в самых разных переводах, относится, к примеру, пара «*starrer Blick*» — «страстный взгляд», хотя немецкое «*starr*» означает «застывший» или «пристальный».

«Бьянка Капелло» пользовалась, судя по всему, немалым успехом, войдя в круг семейного чтения<sup>46</sup>, а затем и в разряд «ярмарочной» литературы<sup>47</sup>. Но в писательской среде необычная форма этого романа не вызвала особого интереса — предпочтение было отдано малым формам «разговоров», представленным в творчестве И. Я. Энгеля, переводы из которого В. А. Жуковский помещал в «Вестнике Европы» как образец «практической философии»<sup>48</sup>.

Осталось без внимания и другое «открытие» Мейснера, вошедшего в историю немецкой литературы не только и не столько как автор исторических романов, но прежде всего как создатель на немецкой почве жанра «криминальной истории», поскольку он первым ввел в оборот это обозначение («Kriminalgeschichte») и представил собрание подобных историй в двух томах своих «Набросков»<sup>49</sup>, особо подчеркнув в предисловии их достоверность: «Ни одна из этих историй не придумана мной; ни в одной не изменил я главного обстоятельства. Иные из них могли бы только выиграть от обработки при более свободном подходе, но поскольку эти криминальные случаи представляют собой совершенно подлинные истории, я даю их такими, какие они есть, и рассказываю не так, как обыкновенно рассказывают новеллы»<sup>50</sup>. Традиция изданий судебных «казусов» существовала и до Мейснера<sup>51</sup>, но он стал первым немецким писателем, который преподнес такого рода материал как «повод к рассмотрению удивительного сплетения добра и зла, тонкой грани, отделяющей добродетель от слабости и порока, ненадежности человеческих суждений»<sup>52</sup>, обратив при этом внимание на несоответствие судебного приговора по закону и приговора нравственного и выбрав такую повествовательную форму, которая позволяла бы «всезнающему» автору максимально дистанцироваться от описываемого и тем самым предоставить читателю свободу суждения. Эти «опыты душеведения» Мейснера в духе пользовавшегося популярностью журнала К. Ф. Морица «Magazin zu Erfahrungsseelenkunde» (1783–1793) послужили импульсом к изданию многочисленных собраний, включавших в себя описание уголовных процессов или биографий

<sup>46</sup> Так, например, Н. И. Греч вспоминает о том, с каким удовольствием он в детстве слушал, когда этот роман читался вслух его матери (*Греч Н. И. Записки о моей жизни. М.; Л., 1930. С. 111*).

<sup>47</sup> См., например, в романе М. Н. Загоскина «Искуситель» сцену в книжной лавке на ярмарке (*Загоскин М. Н. Искуситель. М., 1838. Ч. 1. С. 92*).

<sup>48</sup> Смерть // Вестник Европы. 1807. Ч. 31. № 3. С. 161–187; Вольдемар // Вестник Европы. 1808. Ч. 41. № 19. С. 185–192; Улей (Разговор о бытии Бога) // Вестник Европы. 1810. Ч. 54. № 22. С. 85–100. — Один из этих переводов Жуковского («Вольдемар») был включен Н. И. Гречем в его пособие по русской словесности в качестве образца «сократического рода» философского разговора вместе с «Разговором о счастье» Н. М. Карамзина и «Вечером у Кантемира» К. Н. Батюшкова (*Греч Н. И. Учебная книга русской словесности, или избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе. СПб., 1819. Ч. 1. С. 230–236; характеристика «сократического рода» разговоров: С. 195*). Об интересе В. А. Жуковского к И. Я. Энгелю см.: *Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2014. Т. 10. Кн. 1: Проза 1807–1811 годов. С. 410–411*. Из крупных произведений Энгеля на русский язык был переведен только его роман-диалог «Herr Lorenz Stark. Ein Charaktergemälde» (1801): Лоренцо Старк, семейственная картина. Сочинение Энгеля / Пер. с нем.: В 2 ч. Ч. 1–2. М., 1808. Эта книга, переведенная неизвестным (и не слишком искусным) переводчиком, упоминается среди расхожего товара, предлагаемого офеней в комедии Б. М. Федорова «Ротмистр Громилов, или Человек прежнего времени» (1824) (Литературные листки, журнал нравов и словесности. 1824. Ч. 1. № 2. Январь. С. 94–99).

<sup>49</sup> *Meißner A. G. Skizzen. Bd. 13, 14. Karlsruhe, 1797.*

<sup>50</sup> *Meißner A. G. Sämtliche Werke. Wien, 1813. Bd. 15. S. 8.*

<sup>51</sup> Самым известным публикатором текстов такого рода был французский юрист Франсуа Питаваль (François Gayot de Pitaval, 1673–1743), выпустивший в свет многотомную «хронику» уголовных процессов («Causes célèbres et intéressantes», 1734–1743); ее отдельные части были изданы на немецком языке с предисловием Ф. Шиллера («Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit», 1792–1795).

<sup>52</sup> *Meißner A. G. Sämtliche Werke. Wien, 1813. Bd. 15. S. 9.*

разных преступников, и дали толчок к разработке этой темы в немецкой художественной литературе<sup>53</sup>, хотя отнюдь не у всех установка Мейснера на «достоверность» и ее стилистическое воплощение вызывали сочувствие. Так, например, Гёте, прочитав первые криминальные истории Мейснера, записал: «Выдается за истинный <...> случай. Интересно, но невыносимо. Она (история. — М. К.) заключает в себе всю мерзость правды и, несмотря на некоторое количество поэзии, проглядывающей кое-где, не складывается в целое»<sup>54</sup>.

На русский язык эти криминальные истории были переведены лишь частично: некоторые из них вошли в десяти томное собрание «Избранных повестей и басен» Мейснера, выпущенное в свет в 1800–1807 гг. В. С. Подшиваловым, который считал это издание одним из главных своих литературных трудов<sup>55</sup>. В предисловии Подшивалов сообщил, что собрал здесь свои старые переводы, печатавшиеся ранее в журналах, «перечитал по новому немецкому изданию, расположил и с присовокуплением разных новых пьес» и издал<sup>56</sup>. Почему Подшивалов, имея возможность, не стал выделять «криминальные истории» в отдельные тома, следуя за Мейснером, остается неясным. Можно только предположить, что не последнюю роль сыграли композиционные соображения: каждый том включал в себя более или менее пропорционально разные повествовательные жанры — басни, исторические анекдоты, исторические портреты, разговоры и повести (иногда с продолжением), и все они вместе взятые выглядели не только как солидное собрание сочинений известного автора, почитаемого в России как образец красноречия, но и как своеобразная хрестоматия примеров разного слога, прилагаемая к курсу словесности. Вероятно, именно поэтому Подшивалов не стал разрушать общий композиционный принцип и только в девятом, предпоследнем томе, дал отдельный подзаголовок к публикуемым здесь «криминальным историям»: «Два уголовные дела» («Смертоубийство из фанатизма» («Mord aus Schwärmerey») и «Смертоубийство за умышленное вероломство» («Mord wegen überdachten Treulosigkeit»))<sup>57</sup>, выбрав при этом, что примечательно, в качестве иллюстративной заставки ко всему тому сцену из первой истории с изображением кульминационного момента — убийства детей, совершенного отцом-фанатиком в подражание Аврааму, принесшему в жертву своего сына Исаака<sup>58</sup>. Возможно, впрочем, что Подшивалов предпочел сократить количество «судебных случаев» по эстетическим соображениям, сочтя, вероятно, что слишком уж велика в них «мерзость правды»

<sup>53</sup> Известный немецкий юрист Кристоф Лоренц Бруннер (Christoph Lorenz Brunner, 1776–1849) в своем труде «Руководство по источникам криминологии» приводит 15 таких сборников и 59 отдельных историй, вышедших за последние двадцать лет XVIII в. (*Brunner Ch. L. Handbuch der Litteratur der Criminalwissenschaft*. Bayreuth, 1804. Bd. 1. S. 155–170). Подробнее о роли Мейснера в становлении жанра детектива и историческом контексте см.: *Handbuch Kriminalliteratur: Theorien — Geschichte — Medien* / Düwell S., Bartl A., Hamann Ch., Ruf O. (Hrsg.). Stuttgart, 2018. S. 170, 207, 268–271; *Košeniina A. Nachwort* // Meißner A. G. *Ausgewählte Kriminalgeschichten*. St. Ingbert, 2004. S. 91–115. См. также: *Košeniina A. Recht — gefällig. Frühneuzeitliche Verbrechensdarstellung zwischen Dokumentation und Unterhaltung* // *Zeitschrift für Germanistik (Neue Folge)*. 2005. № 15. S. 28–47.

<sup>54</sup> *Goethe J. W. Schriften zu Literatur und Theater* / Hrsg. von W. Rehm. Stuttgart, [s. a.]. S. 90.

<sup>55</sup> Автобиография Василия Сергеевича Подшивалова // *Москвитянин*. 1842. № 1. С. 179.

<sup>56</sup> *Избранные повести и басни Мейснеровы*. М., 1800. Кн. 1. С. 6.

<sup>57</sup> *Избранные повести и басни Мейснеровы*. М., 1806. Кн. 9. С. 6.

<sup>58</sup> В издании использована гравюра, выполненная, судя по всему, неизвестным отечественным мастером, который повторил с некоторыми вариациями и довольно неумело немецкую гравюру, созданную в 1785 г. Густавом Георгом Энднером (Gustav Georg Ender, 1754–1824) по рисунку Якоба Вильгельма Мехая (Jacob Wilhelm Mechau, 1745–1808).

и слишком уж невыразительна художественно сама форма подачи, сознательно выбранная автором: «С мокрыми глазами трудно писать хорошо», — объяснял Мейснер своему читателю<sup>59</sup>. В результате эти жанровые «новинки» растворились в общей массе разноплановых хрестоматийных текстов, представленных переводчиком в собрании, а Мейснер, причислявшийся еще в начале XIX в. русской критикой к «единомышленникам» Мармонтеля, «оттенявшего легкой кистью картины жизни и общежития», и ставившийся в один ряд с «русским Мармонтелем» Карамзиным<sup>60</sup>, а несколько позднее отнесенный к историкам (вместе с Шиллером, Шлецером и Геереном)<sup>61</sup>, сохранился в отечественной литературной памяти лишь как сочинитель басен, которые усердно переводились учениками и недавними выпускниками Московского благородного пансиона<sup>62</sup>. Его открытие жанра «документальной» прозы, претендовавшей на бесстрастное описание характера и душевного строя человека, престапующего законы, потерялось в тени русского Шиллера, небольшая повесть которого «Преступник из-за потерянной чести. Подлинная история» («*Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte*», 1792; первый вариант: «Преступник от презрения. Подлинная история» («*Verbrecher aus Infamie. Eine wahre Geschichte*», 1787)), написанная под прямым влиянием Мейснера<sup>63</sup>, только за первое десятилетие XIX в. была трижды переведена на русский язык<sup>64</sup>.

### **Фридрих Шиллер: «Преступник от бесчестия». Немецкая «патологоанатомия», «русская чувствительность» и «романический» герой**

Первый перевод этой повести, без указания имени переводчика, появился в 1802 г. в студенческом альманахе Горного института «Пиеррида»<sup>65</sup>, второй — опубликован В. А. Жуковским, без подписи, в 1808 г. на страницах «Вестника Европы»<sup>66</sup>, третий — напечатан, также без подписи, в 1809 г. в альманахе «Цветник» и принадлежит, как считается, А. П. Беницкому<sup>67</sup>, поэту, прозаику и журналисту, издававшему альманах «Талия» (1807), название которого повторяло название шиллеровского журнала («*Thalia*»), автора прочувствованного стихотворения «Кончина Шиллера» (1805) и переводчика

<sup>59</sup> Избранные повести и басни Мейснеровы. Кн. 9. С. 61.

<sup>60</sup> Взгляд на повести, или сказки // Патриот. 1804. Т. 2. Кн. 2. С. 214, 208, 209.

<sup>61</sup> Кошанский Н. Ф. Риторика / Изд. подгот. В. И. Аннушкин, А. А. Волков, Л. Е. Макарова. М., 2013. С. 202.

<sup>62</sup> Переводы басен Мейснера широко представлены на страницах сборника Московского благородного пансиона «Утренняя заря» (1800–1808). — Уже для Н. Ф. Остолопова (1783–1833) Мейснер — лишь «красноречивый баснописец» (*Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 1. С. 112, 114); популяризатором Эзопа и Лафонтена назван Мейснер и в исследовании 1925 г. А. А. Сидорова (1891–1978), переводчика прозы немецких романтиков, хорошо знавшего эту эпоху (*Сидоров А. А.* Искусство русской книги // Русская книга девятнадцатого века / Под ред. В. Я. Адарюкова, А. А. Сидорова. М., 1925. Ч. 2. С. 157).

<sup>63</sup> *Košenina A.* Nachwort // A. G. Meißner. Ausgewählte Kriminalgeschichten. S. 98–99; *Košenina A.* «Tiefere Blicke in das Menschenherz»: Schiller und Pitaval // Germanisch-Romanische Monatsschrift. 2005. № 55. S. 383–395; Handbuch Kriminalliteratur: Theorien — Geschichte — Medien. S. 169, 185, 208, 249, 270.

<sup>64</sup> Об этих трех переводах см. также: *Данилевский Р. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1972. С. 83–85.

<sup>65</sup> Преступник от бесчестия. Истинное приключение // Пиеррида. 1802. Кн. 2. С. 70–136. — Перевод, подписанный Д., сопровождается пометой: «Из Шиллеровой “Талии”».

<sup>66</sup> Шиллер [Ф.]. Ожесточенный // Вестник Европы. Ч. 38. № 6. С. 119–138; № 7. С. 173–192.

<sup>67</sup> *Венгеров С. А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до наших дней). СПб., 1892. Т. 3. С. 7.

статьи Шиллера «Мысли об употреблении в искусстве пошлого и низкого» («Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst», 1802), появившейся в том же «Цветнике»<sup>68</sup>. Обращает на себя внимание аргументация А. П. Беницкого, представившего свою работу через год после публикации перевода Жуковского. В подстрочном примечании он сообщает, что произведение это «три раза было переведено и напечатано в разных периодических изданиях, — и продолжает: — Мне, однако ж, показалось, что можно отважиться еще и на четвертый опыт. Повесть заслуживает сей труд»<sup>69</sup>. Желание дать свое прочтение этого текста могло возникнуть не только потому, что его автор — Шиллер, воспринимавшийся в России первого десятилетия XIX в. уже как «классик» и одним тем уже прельщавший, но и потому, что имевшиеся переводы, и в первую очередь перевод Жуковского, не могли удовлетворить того, кто держал в руках немецкий оригинал, представлявший собой совершенно новый тип повествования и совершенно новый способ взаимодействия автора и читателя. Формально повесть, имеющая подзаголовок «Подлинная история» и действительно основывающаяся на реальных событиях, состоит из программного авторского предисловия, изложения событийной канвы и небольших диалогов. В предисловии автор объясняет свой «метод»: дабы рассказываемая история была «школой образования» («Schule der Bildung»), а не просто обслуживала читательское любопытство, всякий пишущий должен сделать выбор — «либо разогреть героя, а вместе с ним и читателя, либо охладить и героя, и читателя» («entweder der Leser muß warm werden wie der Held, oder der Held wie der Leser erkalten»); Шиллер, полагая, что первый способ посягает на «республиканскую свободу читающей публики, которой одной принадлежит право судить», выбирает последнее, т. е. «холодный метод», и берет на себя роль патологоанатома, намеренного произвести «хирургическое вскрытие порока» («Leichenöffnung des Lasters»), как сказано в предисловии, насыщенном медицинскими и научными терминами, естественными для того, кто причисляет себя к «человекоиспытателям» («Menschenforscher»)<sup>70</sup>. Такая подчеркнутая бесстрастность повествования, окрашивающая в том числе и диалоги, сближала текст Шиллера с «судебными историями» — не случайно эта повесть, вместе с повестями Мейснера, была включена в «Собрание примечательных судебных дел из области уголовного права» («Sammlung merkwürdiger Rechtsfälle aus dem Gebiete des peinlichen Rechts», 1794), предназначавшееся его составителем, правоведом Иоганном Мартином Фридрихом фон Эндтером (Johann Martin Friedrich von Endter, 1764–1800), «для юристов и не-юристов». Предисловием к «Преступнику из-за потерянной чести» открывается и аналогичный сборник «Зрелище выродившегося человечества, или Известия об удивительнейших обстоятельствах жизни известных злодеев и обманщиков» («Schauplatz der ausgearteten Menschheit, oder Nachrichten von den merkwürdigsten Lebensumständen berüchtigter Bösewichter und Betrüger», 1799), составитель которого вынес имя Шиллера на титульный лист. Именно эту бесстрастность и постарался воспроизвести в своем переводе А. П. Беницкий,

<sup>68</sup> Цветник. 1810. Ч. 5. № 1. С. 7–28. — Перевод этой статьи был опубликован уже после смерти А. П. Беницкого.

<sup>69</sup> Цветник. 1809. Ч. 2. № 4. С. 84. — До настоящего времени выявлено только три перевода этой повести Шиллера, включая перевод самого Беницкого.

<sup>70</sup> Именно такое русское соответствие подобрал к немецкому слову первый переводчик повести Шиллера (Пьеррида. СПб., 1802. Кн. 1. С. 70); Жуковский перевел это слово как «историк» (Вестник Европы. 1808. Ч. 38. № 6. С. 119); Беницкий — как «испытатель естества человеческого» (Цветник. 1809. Ч. 2. № 4. С. 85).



сохранивший некоторое наукообразие авторского предисловия с его «аффектами», «механизмами», «структурами», «психологией» и проч., а также отстраненную «бесчувственность» как в изложении событий, так и в диалогах, — бесчувственность, которую еще не мог себе позволить ни один русский автор в эпоху «всеобщего умиления», как назвал ее позднее С. А. Венгеров, особо выделив А. П. Беницкого как писателя, на удивление, «злого и убежденного»<sup>71</sup>. И хотя в отдельных местах этого русского текста обнаруживается некоторая предвзятость переводчика, явно находившегося под обаянием «Разбойников» Шиллера, откуда в перевод перекочевали отдельные «тираноборческие» мотивы, не явленные открыто в оригинале повести, все же предложенная А. П. Беницким версия прочтения повести создавала необычный для русского читателя образ Шиллера и вступала в прямое противоречие с версией, предложенной годом раньше Жуковским, который, в свою очередь, обращаясь к этой повести, решал свои художественные задачи и ради них, как это часто у него бывало, существенно переработал исходный текст, заняв позицию деятельного читателя<sup>72</sup>. Жуковский последовательно очистил текст от всей «неизящной» лексики и прозаизмов (вроде сравнения внутреннего устройства человека с грядкой, на которой произрастают целебные травы вместе с ядовитой цикутой), перевел повествование в более высокий стилистический регистр, добавил кое-где экзотической краски в прорисовке портретов некоторых персонажей, среди которых у Жуковского появляется, к примеру, разбойник с калмыцким лицом и косыми глазами, прочертил свою «драматургию», внося в узловые моменты истории дополнения, направленные на раскрытие эмоционального состояния героя, а заодно лишив читателя «республиканской свободы» суждения, предоставленной ему автором: за эффектным финалом («Он кончил жизнь на эшафоте»), отсутствующим у Шиллера, следует риторический вопрос, обращенный к публике: «Но читатель, неужели этот несчастный никогда не мог возвратиться к добродетели?»<sup>73</sup> Жуковский, хотя и заинтересованный в пополнении «Вестника Европы» достойным материалом не слишком большого объема, едва ли обратился к переводу «Преступника» Шиллера только для того, чтобы познакомить русского читателя с очередным произведением прославленного немецкого поэта и драматурга. Предложенная им интерпретация скорее представляла собой реплику во «внутрицеховом» литературном разговоре о природе человеческого характера, о типе романического героя и о «романном происшествии» как таковом. Выбранное Жуковским название «Ожесточенный» так или иначе отсылало к тексту Карамзина «Чувствительный и холодный. Два характера», в преамбуле к которому автор возражает тем, кто доказывает, будто «наши природные способности и свойства одинаковы», а их дальнейшее развитие зависит от обстоятельств и воспитания<sup>74</sup>. Именно такое мнение высказывает Шиллер в своем предисловии к «Преступнику», говоря, что «порок и добродетель покоятся в одной колыбели» и что человеческая душа меняется в «изменчивых обстоятельствах, действующих на нее

<sup>71</sup> Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. Т. 3. С. 7.

<sup>72</sup> Все основные изменения, внесенные Жуковским в текст, перечислены составителем пояснения и примечаний к этой повести в собрании сочинений Жуковского; О. Б. Лебедева, автор пояснения, отмечая некоторые «переводческие вольности», приходит к выводу, что «никаких значительных сюжетно-композиционных трансформаций» в переводе нет (Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 10. Кн. 1: Проза 1807–1811 годов. С. 462–463).

<sup>73</sup> Вестник Европы. 1808. Ч. 38. № 7. С. 192.

<sup>74</sup> Вестник Европы. 1803. Ч. 11. № 19. С. 205.

извне»<sup>75</sup>. Карамзин же настаивает на том, что люди остаются неизменными «от колыбели до гроба», что «моральное свойство их <...> независимо от воли» и потому «все убеждения рассудка, все твердые намерения, перемениться нравом, остаются без действия»<sup>76</sup>. При таком подходе жизнь человеческая определяется «игрою судьбы», как это явлено и в переводе Карамзиным повести Шиллера «Игра судьбы» («Spiel des Schicksals», 1789), взятой, судя по всему, из того же сборника «Малые прозаические сочинения» («Kleinere prosaische Schriften», 1792), в который, среди прочего, входила повесть Шиллера «Преступник из-за потерянной чести», переведенная Жуковским. На первый взгляд, Карамзин лишь незначительно изменил текст Шиллера, не слишком выходя за пределы «вольности», допускавшейся в переводческой практике тех лет: он дал главному герою другое имя, сделав его более «немецким» для русского слуха (вместо Алоизия здесь действует Фридрих), и, вероятно, с той же целью добавил ему титул барона. Кроме того, он кое-что выпустил, упростил синтаксис, внедрил эмоционально окрашенную лексику и — так же, как после него Жуковский, — заключил повествование, вопреки стилистической логике оригинала, прямым обращением к читателю в форме риторического вопроса, за которым следовал эмфатический «авторский» ответ: «Читатель уверен, что Барон Г\*, узнав опытом несчастье, человеколюбиво обходился с заключенными?.. Нет! Он тиранствовал над ними, и неумеренное сердце на одного из них положило его во гроб на осьмидесятом году жизни!»<sup>77</sup> При ближайшем рассмотрении, однако, оказывается, что некоторые произведенные перемены радикально меняют сам тип литературного (романного) героя: если у Шиллера в короткой экспозиции намечено пространство выбора для основного действующего лица, то у Карамзина такое пространство отсутствует. Условно «открытый герой» Шиллера (в терминологии М. Бахтина) трансформируется в «готового героя» Карамзина — того же рода, что и его герои в «Чувствительном и холодном», которым и противопоставляется «Ожесточенный» Шиллера в интерпретации Жуковского, проигнорировавшего «достоверность» истории и сосредоточившегося на проявлении причин нравственного падения человека, лишённого у Шиллера примет «благородного героя». И хотя логика текста Жуковского определялась стандартной оппозицией «добродетель — порок», снятой у Шиллера, само его построение демонстрировало потенциал нелинейного повествования, намечая такое развитие сюжета, которое мотивировалось бы как динамикой внешних обстоятельств, так и динамикой внутреннего развития героя, чья душа перестает быть сводным каталогом чувств и страстей, двигающих романное действие, но соотнобразуется с волей, разумом, духом и проч. Через Шиллера Жуковский открыл для себя формулу «жизнь — это роман» с ее безграничными повествовательными возможностями и подыскивал в современной ему немецкой литературе подходящие образцы, позволявшие ему артикулировать данный тезис. В качестве примера можно привести небольшую повесть «Газетное объявление» («Das Intelligenzblatt», 1809) Каролине Фишер (Karoline Fischer, 1764–1842), переведенную Жуковским: здесь представлена не слишком замысловатая любовная история, которую главный герой-повествователь слышит в изложении своего давнего университетского товарища; в оригинале рассказ завершается нейтральным «итогом»: «Вот так мне досталась моя жена», в переводе этот финал трансформируется в вопрос: «Доволен ли ты моим

<sup>75</sup> Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1956. Т. 3. С. 497.

<sup>76</sup> Вестник Европы. 1803. Ч. 11. № 19. С. 207.

<sup>77</sup> Вестник Европы. 1802. Ч. 4. № 15. С. 193.

романом?»<sup>78</sup> При этом Жуковский не был первооткрывателем данной формулы в России: сама идея, давно освоенная немецкой литературой, присутствовала в русском литературном обиходе уже в начале 1800-х гг. и имела своим источником в том числе и немецкие тексты. Во всяком случае, Н. И. Гнедич, в своей ранней неоконченной драме «Вольф, или Преступник от презрения», написанной на основе повести Шиллера (или ее первого русского перевода) в 1802–1803 гг., определяет устами одного из персонажей жизненную историю разбойника Вольфа как «роман» и многократно повторяет это определение<sup>79</sup>. Но в русском языке, как и в немецком, само понятие «роман» («хороший»/«правильный» роман) еще соотносилось с понятием «возвышенного», «прекрасного». Русские авторы предлагают читателю «романические истории», как это делает Карамзин в неоконченном «Рыцаре нашего времени» (1802–1803), наделяют своих героев «романизмом» и заставляют их высказывать «романические мысли», как это делает, к примеру, не без иронии Н. П. Брусилов в повести «Легковерие и хитрость» (1806), а переводчики умело справляются с немецким «romantisch», предпочитая трансформировать его в «романически-прекрасный», в полном соответствии с толкованием, данным в словаре И. Г. Кампе: «Romantisch: schön zum Entzücken, wie es gewöhnlich in Romanen geschildert wird» (Прекрасное, вызывающее восторг; так, как это обычно описывается в романах)<sup>80</sup>, хотя в их распоряжении имелись и другие варианты: «волшебный», «прелестный», «пленительный», приводимые, к примеру, в словаре Аделунга<sup>81</sup>. Наличие героя-преступника (даже рассматриваемого в оптике сочувствующего «психолога») создавало, однако, неразрешимую стилистическую коллизию и делало практически невозможным движение по пути, обозначенному Шиллером, а до него — Мейснером. Это видно и по драматическому опыту Гнедича, который насытил текст возвышенной «страстью», и по немецкой драматической вариации повести Шиллера, представленной Готфридом Иммануэлем Венцелем (Gottfried Immanuel Wenzel, 1754–1800): его пьеса «Преступник от презрения. Театрализованное описание человека для судей и психологов» («Verbrecher aus Infamie. Eine theatralische Menschenschilderung für Richter und Psychologen», 1786), хотя и включает в себя целые фрагменты из Шиллера, но трансформируется за счет авторских дополнений в полную эмоцией «книгу сердца», противопоставляемую «книге законов».

В Германии это стилистическое «искушение», заставлявшее интерпретаторов текста Шиллера повышать «эмоциональный регистр» и добавлять «чувствительной страсти», преодолевалось, среди прочего, намеренным снижением образа романического героя через пародирование стиля Шиллера и Мейснера, как это последовательно делал Карл Готтлоб Крамер (Carl Gottlob Cramer, 1758–1817).

<sup>78</sup> Вестник Европы. 1809. Ч. 48. № 22. С. 111. — Оригинал, подписанный криптонимом К. Ф., был опубликован в: Morgenblatt für gebildete Stände. 1809. № 142. 15 Juni. S. 566–567; № 143; 16 Juni. S. 570–571; № 144. 17 Juni. S. 574–576. А. С. Янушкевич выдвинул предположение, что его автор некий Карл Фишер (*Жуковский В. А. Полн. собр. сочинений и писем. Т. 10. Кн. 2. С. 654*); более вероятным, однако, представляется, что данная повесть принадлежит перу плодовитой немецкой писательницы Каролине Фишер, регулярно печатавшей свои повести и рассказы на страницах газет, в том числе и «Morgenblatt».

<sup>79</sup> Гнедич Н. И. Вольф, или Преступник от презрения // Гнедич Н. И. Дон-Коррадо де Геррера / Изд. подгот. Е. О. Ларионова. М., 2019. С. 191, 197. («Литературные памятники»). См. подробнее об этой пьесе: Ларионова Е. О. «...картины убийств, отравлений, злодеяний, рассказанных с удивительным хладнокровием». Ранняя проза Н. И. Гнедича // Там же. С. 408–411.

<sup>80</sup> Кампе J. H. Wörterbuch der deutschen Sprache. Braunschweig, 1809. Th. 3. S. 860.

<sup>81</sup> Полный немецко-русский лексикон из большого грамматически-критического Словаря господина Аделунга составленный. СПб., 1798. Т. 2. С. 312.

### Карл Готтлоб Крамер: «Анти-Шиллер»

К. Г. Крамер — автор нескольких десятков романов, которые иногда прямо метили в «штюрмеров»<sup>82</sup>, популярный писатель-«оригинал», составивший конкуренцию Жан Полю, сочинитель, названный Людвигом Тиком «Мейнингским Ариосто» и привлекавший широкий круг читателей, от великих герцогов до горничных, своим умением «переворачивать мир с ног на голову»<sup>83</sup>. Русский читатель познакомился с его самым известным и многократно переизданным в Германии романом «Жизнь, мнения и странные приключения Эразма Шлейхера, странствующаго механика» («*Leben und Meinungen, auch seltsamliche Abentheuer Erasmus Schleichers, eines reisenden Mechanikus*», 1789–1791) в 1802 г.<sup>84</sup> — в том же году, когда появился первый перевод «Преступника» Шиллера и уже вышли из печати первые тома Мейснера в переводе Подшивалова. В прологе автор прямо отсылает к литературным «образцам» своего текста: «Я не виноват, есть ли действующие лица покажутся вам настоящими людьми, а не Ангелами и не чертями <...> Шиллер мой *point de vue* <ориентир. — *фр.*>, Фридрих Шиллер! Мейснер <...>! Люди их велики, но не Ангелы; дурны, но не черти. <...> Не люди и не их характеры в сей книжке должны возбуждать внимание моих Читателей, но действие оных. <...> Впрочем я не надеюсь, чтобы нашлись такие, которые сию историю почли бы за истинную: она так похожа на роман»<sup>85</sup>. Последнее суждение автора-повествователя «нечувствительно» опровергается главным героем Эразмом Шлейхером, который тумачами доказывает свою «истинность», т. е. реальность своего существования, после чего автор знакомит читателя с «записками» Эразма о его причудливой жизни. Книга эта, переведенная Дмитрием Ивановичем Языковым (1773–1845) незадолго до его приезда в Санкт-Петербург и начала службы в Министерстве народного просвещения, была почти сразу замечена критикой. В «Московском Меркурии», программно ориентированном на «моду» и дававшем обзоры новейших веяний в самых разных областях (от одежды до книг), появилась развернутая рецензия «карамзиниста» П. И. Макарова (1765–1804), который представил публике немецкого писателя: «Автор сей книги, Крамер, очень известен — особливо в своей земле. Некоторые любители немецкой литературы уверяют, что Механик Шлейхер есть в своем роде прелестное сочинение. Тем лучше для тех, которые с удовольствием читают его!»<sup>86</sup> Пересказав коротко содержание романа, рецензент остановился далее на его недостатках, сосредоточив свое внимание на «неплатонических сценах», излишняя откровенность которых была отмечена и немецкой критикой<sup>87</sup>. Макарова, однако, смущали не столько сами эти эпизоды как таковые, сколько их стиль:

<sup>82</sup> См., например, два романа Крамера, главный герой которых носит говорящую фамилию Штурмдранг («*Fräulein Runkunkel und Baron Sturmdrang*», 1800; «*Friedrich von Eisenbart und Baron Sturmdrang*», 1801).

<sup>83</sup> Horn F. Die schöne Literatur Deutschlands während des 18. Jahrhunderts. Berlin; Stettin, 1813. S. 193–194; Appell J. W. Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik: Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur. Leipzig, 1859. S. 13–34. — В списке самых успешных немецких авторов, составленном на основании анализа печатных каталогов общественных платных библиотек за период 1756–1814 гг., Крамер занимает второе место (*Sangmeister D. Die Linckesche Leihbibliothek in Leipzig: Zu Geschichte und Beständen eines früheren Leseinstituts und einer heutigen Sondersammlung*. S. 62).

<sup>84</sup> Второе издание вышло в свет в 1817 г. Далее цитаты из этого романа даются по второму изданию.

<sup>85</sup> Жизнь, мнения и странные приключения Эразма Шлейхера, странствующаго механика / Пер. с нем. М., 1817. С. 11–13.

<sup>86</sup> Московский Меркурий. 1803. Ч. 1. Февраль. С. 148–149.

<sup>87</sup> Allgemeine Literatur-Zeitung. 1789. № 256. 21. August. S. 510.

«В Агатоне Виландовом есть много сцен очень вольных, много картин, писанных самою пламенною кистью сладострастия; но Виланд умел и девок представить любезными, умел дать и девкам нежность и разборчивость порядочных женщин: Крамер напротив того знатнейшим придворным господам дал тон распутных девок»<sup>88</sup>. В качестве примера Макаров привел фрагмент диалога с использованием обсценной лексики, воспроизведенной переводчиком в полном соответствии с оригиналом. Именно этот «речевой реализм» вызвал резкое неприятие рецензента, хотя в споре о «старом» и «новом» слоге он занимал совершенно определенную позицию, направленную на изживание «книжности» в литературном языке, и выдвинул тезис о необходимости «писать, как говорят», — тезис, который он сам же, впрочем, довольно скоро модифицировал: «Надобно иногда писать так, как должно бы говорить, а не так, как говорят»<sup>89</sup>. Представление о том, что и в «обыкновенном разговоре», данном в литературном тексте, «надлежало бы подражать людям, которые говорят *хорошо*, а не тем, которые говорят *дурно*»<sup>90</sup>, определяло в данном случае и подход к оценке перевода: говоря о романе Крамера, Макаров критикует переводчика не за ошибки или неточности, а за верность тексту: «Чтобы перевести книги такого рода — а особливо с немецкаго языка — надобно быть самому Автору; надобно делать то, что сделал Автор Филоклеса: воспользоваться чужими мыслями, оставить одну канву, и вышивать по ней самому; а без того перевод не может иметь желаемого успеха. — Наш тон общежития совсем не похож на немецкой!»<sup>91</sup> Но «мысль» Крамера заключалась в стиле, сообразном «правдоподобным» героям, правдоподобие которых конструировалось за счет отсутствия ясной отнесенности к добродетельно-благородному или злодейскому типу. Любая же попытка «вышить» по этой канве нечто свое неизбежно влекла за собой повышение стиля и, соответственно, облагораживание героев, чьи действия этому облагораживанию противоречили. По такому пути стилистического приспособления к условному русскому «тону общежития» пошел анонимный переводчик, выпустивший в 1807 г. в свет роман «Бедный Егор» («Der arme Görgе», 1800)<sup>92</sup> и представивший Крамера на титульном листе как сочинителя «Эразма Шлейхера, Изопы и многих других известных романов», при том, что на русский язык к этому моменту был переведен только «Эразм Шлейхер» и приписывавшийся Крамеру роман «Феликс или Сын любви и счастья. Истинная повесть» (1806)<sup>93</sup>. Оригинал «Бедного Егора», выдержанный в том же пародийно сниженном тоне, что и «Эразм Шлейхер», и обыгрывающий полный «набор» мотивов, растиражированных в тогдашних немецких романах (разбойники, тайные заговоры, замки, короли, спасенные девицы и проч.) и уже освоенных русской литературой, вызвал довольно резкую критику в немецкой печати:

<sup>88</sup> Московский Меркурий. 1803. Ч. 1. Февраль. С. 150.

<sup>89</sup> Московский Меркурий. 1803. Ч. 4. Ноябрь. С. 122.

<sup>90</sup> Там же. С. 121.

<sup>91</sup> Московский Меркурий. 1803. Ч. 1. Февраль. С. 150–151. — Мысль о несовпадении немецкого (европейского) и русского «тона общежития» была не нова: еще Тредиаковский в эпиграмме «Не знаю, кто певцов в стих кинул сумасбродный...» (1753/1755), критикуя Сумарокова за то, что тот «на площади берет прегнусный свой наряд», писал: «У немцев то не так, ни у французов тож; / Им нравен тот язык, кой с общим самым схож. / Но нашей чистоте вся мера есть славенский, / Ни щегольков, ниже́ и грубый деревенский» (Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 2. С. 393).

<sup>92</sup> Второе издание русского перевода вышло в свет в 1824 г.

<sup>93</sup> Упомянутый переводчиком роман Крамера «Жизнь, мысли и странные приключения Павла Изопы, отставного придворного шута» («Leben und Meinungen, auch seltsamliche Abentheuer Paul Ysops, eines reducirten Hofnarren», 1792–1793) был издан по-русски только в 1814 г., в переводе Петра Озерова, преподававшего в эти годы в Московском университете латинский синтаксис и немецкую грамматику (Московские ведомости. 1813. №96. 29 ноября).

рецензенты, отдавая должное мастерству Крамера и легкости его пера, отмечали, тем не менее, грубый, низкий стиль повествования, обилие «ругани и драк, после которых читатель будет рад добраться до конца этих приключений целым и невредимым», — как писал авторитетный «Ежегодник» Лейпцигской книжной ярмарки<sup>94</sup>, демонстрируя, что и для немцев избранный автором тон переходит границы, очерченные вкусом. В русском варианте текст предстал перед читателем в «очищенном» виде, с некоторыми купюрами, относившимися главным образом к политическим колкостям автора в адрес «тиранов», как свергнутых, так и ныне здравствующих, и в результате превратился в стандартный авантюрный роман, построенный на быстрой смене отдельных сцен и жизненных обстоятельств героя, которого переводчик, «обслуживая» неизбежное при таком названии жанровое ожидание, наделил подобающей долей чувствительности. Оптика жанра оказывалась сильнее текстовой реальности и определяла стилистику перевода, отражавшего неготовность воспринять ни речевое «правдоподобие» героев, ни сам их тип — «обыкновенных людей», как декларировал автор, ни общий пародийный тон. Усилия переводчика, однако, не спасли роман от уничижительной критики: при его переиздании в 1824 г. журнал «Сын отечества» сопроводил известие о выходе в свет этой книги язвительной ремаркой: «Бедный Егор! Бедный Роман! Бедный читатель!»<sup>95</sup> Такое же приспособление к жанру можно увидеть и в анонимном переводе романа Крамера «Девушка и лютня» («Das Harfen-Mädchen», 1799), вышедшем по-русски под названием «Таинственная странница, путешествующая по свету, или Ужасная игра фортуны» в 1822 г., когда в России уже имелся не один десяток книг со схожими названиями, маркировавшими жанр романов «тайн» и «ужасов». В результате сочинения Крамера, переведенные на русский язык, потерялись в общем потоке однотипных текстов и почти не оставили по себе памяти. Во всяком случае, уже Белинский, поместивший в 1834 г. в «Молве» рецензию на повесть К. Н. Баранова «Ночь на Рождество Христово» (1834), называет «Бедного Егора» Крамера «забытым романом», по образцу которого «слеплена» рецензируемая русская повесть<sup>96</sup>. Только образ Эразма Шлейхера еще мелькает на страницах журналов в конце 1820-х гг.<sup>97</sup>, а сам этот роман читается русским провинциальным дворянством и в 1830–1840-е гг.<sup>98</sup>

Это эстетическое и, соответственно, переводческое отторжение сочинений Крамера было отчасти предопределено: любая пародия предполагает узнаваемость пародируемого «объекта» (будь то конкретный текст, или художественный образ, или стиль) и наличие полемического контекста. В Германии к тому моменту, когда вышел роман Крамера «Эразм Шлейхер», откровенно пародировавший и Мейснера, и Шиллера, такой

<sup>94</sup> Leipziger Jahrbuch der neusten Literatur vom Jahre 1800. Leipzig, [s. a.], Bd. 1. S. 591. См. также: Neue allgemeine deutsche Bibliothek. Berlin; Stettin, 1801. Bd. 67. S. 357.

<sup>95</sup> Сын отечества. 1824. Ч. 91. №20. С. 283.

<sup>96</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 1. С. 106.

<sup>97</sup> См., например, заметку в «Дамском журнале» о физике-механике Апфельбауме, в которой этот «фокусник» назван «новым Эразмом Шлейхером» (Дамский журнал, издаваемый князем Шаликовым. 1828. №6. С. 311).

<sup>98</sup> См. об этом в исследовании Т. Н. Головиной, посвященном кругу чтения ковровских помещиков Чихачевых и Я. И. Чернавина (1804–1845). Проанализировав состав их библиотек, автор отмечает отсутствие в этих собраниях английских «готических» и немецких «тривиальных» романов и обращает внимание на роман Крамера «Эразм Шлейхер», имевшийся в библиотеке Чернавина, который дал новорожденному сыну своего дворового имя главного героя с пожеланием «быть так же умным, как и соименный ему Шлейхер» (Головина Т. Н. Иностранная изящная словесность в круге чтения помещиков средней руки (по архивным документам 1830–1840-х гг.) // Новое литературное обозрение. 2018. №5 (153). С. 404).

контекст имелся: и у Мейснера, и у Шиллера были свои сторонники и противники. Последние критиковали Шиллера не только за пристрастие к сомнительным героям, явленным в «Разбойниках» и в «Преступнике из-за потерянной чести», но и за язык его прозы, который, по мнению некоторых его оппонентов, противоречил правилам немецкой грамматики и нормам вкуса<sup>99</sup>. В России такой полемический контекст отсутствовал: «Разбойники» Шиллера, переведенные на русский язык в 1793 г. Н. Н. Сандуновым (1769–1834), т. е. почти десять лет спустя после публикации оригинала, были безоговорочно приняты русской публикой и открыли путь к усвоению «разбойничьих романов», появившихся в Германии уже после пародий Крамера, но почти совпавших по времени с русскими «Разбойниками».

### Немецкий разбойничий роман

В Германии одним из первых писателей, обратившихся к разбойничьей теме, стал Генрих Цшокке (Heinrich Zschokke, 1771–1848), который опубликовал в 1794 г. под псевдонимом «Jhdz» роман «Абеллино, великий разбойник» («Abaellino, der große Bandit»), переделанный им в 1794 г. в трагедию под тем же названием<sup>100</sup>. Пьеса эта, поддерживавшая, в свою очередь, интерес к роману, на протяжении нескольких десятилетий не сходила со сцены немецких театров, пользуясь, по воспоминаниям современников, неизменным успехом, к некоторому ужасу самого автора, называвшего своего «Абеллино» впоследствии «грехом юности»<sup>101</sup>. Роман открывался предисловием, в котором автор представил развернутую эстетическую программу: подвергнув критике «рыцарские истории, старинные легенды и случаи времен кулачного права» и сочинителей таких «рыцарских сказок», являющих собой «глупое вранье, коим наслаждаются <...> слабые духом юноши и девицы», он предлагает читателю «жизнь, как она есть или какою должна быть» и «человеческие характеры с разных точек зрения и в разных обстоятельствах», следуя при этом «единственно возможному принципу психологической эстетики, цели благородного искусства, каковая одна может поднять его до высочайшей степени совершенства, этот принцип — неустанно говорить о добрых чувствах»<sup>102</sup>. До русского читателя эта авторская декларация не дошла: роман, задуманный автором как антитеза «Разбойникам» Шиллера с главным героем, восстанавливающим не только справедливость, но и законность, вышел в России в свет под именем английского писателя М. Г. Льюиса, в переводе с французского, без какого бы то ни было предисловия и с естественными при двойном переводе потерями, как смысловыми, так и стилистическими<sup>103</sup>. При этом сам роман попал в Россию с большим опозданием: ко времени публикации русского перевода в 1807 г. на книжном рынке уже было представлено несколько переводных «разбойничьих романов», в том числе и самый заметный немецкий роман этого жанра — «Ринальдо

<sup>99</sup> Schlosser F. Ch. Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts und des neunzehnten bis zum Sturz des französischen Kaiserreichs, mit besonderer Rücksicht auf geistige Bildung. Heidelberg, 1848. Bd. 6. S. 10–11.

<sup>100</sup> См. подробнее с. 357–358 наст. изд.

<sup>101</sup> Münch E. Heinrich Zschokke, geschildert nach seinen vorzüglichsten Lebensmomenten und seinen Schriften, mit seinen Freunden und Feinden, nebst allerlei über Leben und Treiben, Geist und Ungeist in kleinen Republiken. Haag, 1831. S. 16–17.

<sup>102</sup> Шиллер Ф. Духовидец; Гроссе К. Гений; Цшокке Г. Абеллино, великий разбойник. М., 2009. С. 395–396.

<sup>103</sup> См. с. 501–503 наст. изд. См. также: Вауоро В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 332.

Ринальдини, или Разбойничий атаман» («Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann», 1798) Кристиана Августа Вульпиуса (Christian August Vulpius, 1762–1827), писателя, творчество которого по-разному оценивалось тогдашней немецкой критикой: одни считали его сочинения образцом художественного стиля и даже приписывали ему авторство знаменитых «Ксений», опубликованных в «Musenalmanach für 1797» Шиллера<sup>104</sup>, другие называли его «бездарным сочинителем бездарного разбойничьего романа, <...> излюбленного чтения посыльных и кухарок»<sup>105</sup>. Читатели же с удовольствием раскупали его «Ринальдо Ринальдини», разошедшегося за три месяца после первого издания<sup>106</sup>, а в каталогах немецких общественных платных библиотек имя Вульпиуса занимало одно из первых мест<sup>107</sup>. Русский перевод романа был издан в 1802–1804 гг. без указания имени переводчика, который работал по третьему немецкому изданию, расширенному автором: в первых двух изданиях 1798 и 1799 гг. роман заканчивался смертью главного героя, для третьего издания 1800 г. Вульпиус написал продолжение, «воскресив» Ринальдо Ринальдини, который, оправившись от смертельных ран, действует под именем Феррандино. Это сочинение Вульпиуса, выдержавшее при жизни писателя семь переизданий в Германии и принесшее ему всеевропейскую славу, прочитывалось как прямое продолжение «Разбойников» Шиллера, имя которого облагораживало рассказанную историю, сочетавшую в себе элементы любовно-авантюрного романа и романа о тайных обществах, особого жанра, сложившегося в Германии, как считается, под влиянием «Духовидца» Шиллера<sup>108</sup>. Общее «благородное» впечатление создавалось не только за счет типа героя, представленного уже в первой главе предающимся мыслям о раскаянии и мечтам о «простой» жизни «честного человека» на лоне природы или под кровом отчего дома, но и за счет поэтических вставок: каждая глава открывается стихотворным вступлением лирического свойства, а сам Ринальдо в перерывах между разнообразными «подвигами» поет длинные «романсы», которые сами по себе пользовались огромной популярностью среди немецких читателей<sup>109</sup>. Некоторая поэтизация повествования поддерживала авторский подзаголовок — «романтическая история нашего века» («Romantische Geschichte unseres Jahrhunderts»), который при этом подчеркнуто относил все действие к современности, так же как до Вульпиуса это было сделано в «Абелино» Цшюкке для того, чтобы отмежеваться от рыцарских романов. Русский переводчик по-своему интерпретировал условное «благородство» этого текста и трансформировал его в «Исторический роман осьмагондесят столетия», обработав соответствующим образом и язык, которому он постарался придать несколько архаичную возвышенность. О том, что у переводчика была именно такая установка, можно судить прежде всего по тем фрагментам, которые даже для

<sup>104</sup> Berlinisches Archiv der Zeit / Hrsg. von F. E. Rambach. 1797. Januar-Heft. S. 35.

<sup>105</sup> Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek. 1802. Bd. 72. Th. 2. H. 6. S. 357–358.

<sup>106</sup> Intelligenzblatt der Allgemeinen Zeitung. 1799. № 128. 9. Oktober. Sp. 1040.

<sup>107</sup> *Sangmeister D.* Die Linckesche Leihbibliothek in Leipzig: Zu Geschichte und Beständen eines früheren Leseinstituts und einer heutigen Sondersammlung. S. 70.

<sup>108</sup> Там же. С. 325–326.

<sup>109</sup> Известно, например, что будущая жена Вульпиуса при первом знакомстве с ним, не зная, что именно он является автором «Ринальдо Ринальдини», вписала один из романсов ему в альбом (*Vulpius W. Goethes Schwager und Schriftstellerkollege Christian August Vulpius / H. Holtzhauer, H. Henning (Hrsg.). Goethe-Almanach auf das Jahr 1967.* Berlin; Weimar, 1967. S. 236). Людвиг Бехштейн включил одно из стихотворений романа в антологию немецкой поэзии, назвав его «благороднейшим немецким стихотворением всех времен» (*Bechstein L. Deutsches Dichterbuch.* Leipzig, 1844. S. III, 285).



начинающего переводчика едва ли могли представлять трудность и переводческая интерпретация которых, следовательно, определялась спецификой индивидуального прочтения: так, например, один из персонажей романа, Альтаверде, спрашивает Ринальдо о причине его дурного настроения и, узнав о том, что тому в тягость разбойничье ремесло, задает ему риторический вопрос: «Was wärest du jetzt wohl, wenn du in Ostilia geblieben wärest, und deines Vaters Ziegen länger gehütet hättest?»<sup>110</sup> («Кем бы ты был теперь, если бы остался в Остиале и продолжал пасти отцовских коз?»). На что Ринальдо отвечает: «Ein ehrlicher Mensch» («Честным человеком»). В русском переводе этот простой ответ звучит так: «Почтительное творение»<sup>111</sup>. Выбранную линию стилистической «историзации» переводчик проводит от первой страницы до последней, часто в ущерб смыслу, который в некоторых случаях из-за громоздких оборотов и вовсе теряется. При всех очевидных недостатках перевода, он все же заслуживает внимания, поскольку представляет собой попытку выстроить текст, понимаемый как исторический роман, в виде лишенного эмоциональности художественного повествования с акцентом на событийность, последовательность действий. Для достижения этой цели переводчик вводит авторские ремарки при отдельных репликах в диалогах, отсутствующие в оригинале (сказал, перебил, возмутился и проч.), сокращает сами диалоги или трансформирует отдельные реплики в косвенную речь, уходя от формы театральных сцен к описанию происходящего, — приемы, представляющие интерес с точки зрения истории техники прозаического перевода, но сами по себе еще не обеспечивающие смысловой и стилистической целостности текста, не говоря уже об адекватности оригиналу. Сомнительное качество перевода, однако, нисколько не помешало успеху этого романа в России: Ринальдо Ринальдини на долгие годы заместил собою всех благородных разбойников, став образом-символом, именем нарицательным, сохранявшимся в русской культуре до начала 1920-х гг.<sup>112</sup> Он затмил не только шиллеровского Карла Моора, но и других разбойников самого Вульпиуса, издавшего несколько вариаций на ту же тему, из которых только одна была переведена на русский язык — роман «Glorioso, der große Teufel. Eine Geschichte des 18. Jahrhunderts» (1800), вышедший в свет в России в 1806 г. в переводе Федора Адамовича Зейделя под названием «Глориозо, или Атаман патриот. Приключение осмагонадесять века». В Германии «Ринальдо Ринальдини» вызвал к жизни целую волну подражаний, которые печатались на протяжении всего XIX в., при этом многие авторы откровенно подчеркивали «родство» своих персонажей с известным героем, как об этом можно судить по одним названиям: «Кароло Каролини, атаман разбойников. В пару к Ринальдо Ринальдини» («Carolo Carolini, der Räuber-Hauptmann. Ein Gegenstück zu Rinaldo Rinaldini», 1800) Эрнста Теодора Юнгера (Ernst Theodor Jünger), «Долько, бандит. Современник Ринальдо Ринальдини» («Dolco, der Bandit. Der Zeitgenosse von Rinaldo Rinaldini», 1801) Иоганна Фридриха Эрнста Альбрехта (Johann Friedrich Ernst Albrecht, 1752–1814), «Ангелика, дочь великого бандита Одоардо» («Angelika, Tochter des großen Banditen Odoardo», 1801) Иоганна Якоба Брюкнера (Johann Jakob Brückner, 1762–1811) и его же «Графиня Дианора

<sup>110</sup> *Vulpus Ch. A. Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann: Eine romantische Geschichte unseres Jahrhunderts.* Leipzig, 1801. S. 10.

<sup>111</sup> Ринальдо Ринальдини, разбойничий атаман: Исторический роман осьмагонадесят столетия. М., 1802. Ч. 1. С. 8.

<sup>112</sup> О читательском восприятии этого романа Вульпиуса в России и его влиянии на русскую литературу первой половины XIX в. см. подробнее: *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. С. 319–329.

Мартаньо, возлюбленная Ринальдо Ринальдини. Романтическая картина» («Gräfin Dianora Martagno, Rinaldo Rinaldinis Geliebte. Ein romantisches Gemälde», 1801) «Лутардо, атаман разбойников» («Lutardo, oder der Banditenhauptman, 1804) Карла Августа Бухгольца (Carl August Buchholtz), «Роландо Роландини, ужасный разбойник и пират» («Rolando Rolandini, der furchtbare Land- und Seeräuber», 1824), «Салло Салини, ужаснейший атаман разбойников в Италии и Богемии» («Sallo Salini, der furchtbarste Räuberhauptmann in Italien und Böhmen», 1828), «Химло Химлини, атаман разбойников в Испании со своей нагонявшей ужас шайкой» («Himlo Himlini, der Räuber-Hauptman in Spanien mit seiner gefürchteten Bande», 1833) Карла Шёпфера (Carl Schöpfer, 1811–1876) и многие другие. Только за первую половину XIX в. вышло несколько сотен немецких разбойничьих романов<sup>113</sup>, однако на русский язык были переведены лишь единичные образцы этой продукции, в основном анонимные, вероятно, случайно попавшие в руки переводчиков, которые, однако, сочли необходимым «привязать» переводимые ими тексты к автору «Ринальдо Ринальдини». Так, в 1809 г. на русском языке появился анонимный немецкий роман «Прекрасная Шарлотта из Баварии, или удивительная история жизни хитрой разбойницы и пиратки, предстающей, то в мужском, то в женском обличье» («Die schöne Charlotte aus Bayern, oder merkwürdige Lebensgeschichte einer bald männlichen, bald weiblichen listigen Land- und Seeräuberin», 1805)<sup>114</sup>. Перевод вышел под названием «Прекрасная Шарлотта, страшная атаманка, или Женщина совершенная Ринальдини. Истинное приключение, изданное автором Ринальда-Ринальдини, Глориоза или атамана Патриота» и был выполнен братьями Степаном и Алексеем Мельгуновыми, которые посвятили свой труд, как указано на титульном листе, «дражайшим родителям» — знак того, что молодые переводчики сочли, судя по всему, это произведение вполне достойным подарком, несмотря на некоторую сомнительность главной героини, от лица которой ведется повествование: уже в первой главе рассказывается о порочных наклонностях Шарлотты, сформировавшихся у нее в детстве в результате чтения дурных романов, ради которых она в девятилетнем возрасте совершает первое воровство — похищает у своей благодетельницы серебряную табакерку, чтобы купить себе новых романов; в одиннадцать лет она, прихватив чужие драгоценности, отправляется бродяжничать, в тринадцать — рождает ребенка, которого подкидывает богатому банкиру, затем связывается с разбойниками, занимается грабежами на дорогах, предается пьянству и разврату, шулерствует в Париже, попадает в тюрьмы, бежит, сама становится атаманом и т. д., чтобы уже в самом конце пятисотстраничного романа раскаться в своих прегрешениях. Незвестный немецкий автор снабдил свое сочинение предисловием, в котором объяснялось, что главное назначение рассказанной истории — предостеречь юных девиц от необдуманных поступков. Но в русском издании, как это часто случалось, предисловие было опущено и оставался только чистый текст, превратившийся без дидактической рамки в череду немотивированных преступлений, которые совершаются героями, лишенными каких бы то ни было признаков благородства или великодушия, являвшихся обязательным атрибутом «настоящего» разбойника типа

<sup>113</sup> См. библиографию в: *Goedecke K. Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*. Dresden, 1893. Bd. 5. S. 500–539.

<sup>114</sup> Немецкий оригинал считается утраченным (*Sangmeister D. Die Linckesche Leihbibliothek in Leipzig: Zu Geschichte und Beständen eines früheren Leseinstituts und einer heutigen Sondersammlung*. S. 54–55); общее представление о нем можно получить по немецкой рецензии, в которой приводятся значительные фрагменты предисловия и отдельные цитаты из текста (*Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*. 1805. №225. 20. September. S. 567).

Абеллино/Ринальдо Ринальдини. Это обстоятельство, похоже, нисколько не смущало переводчиков, что объяснялось, вероятно, уже состоявшейся литературной легитимацией образа разбойника (в его мужском и женском вариантах), который по определению был благороден и в оправдании не нуждался, поскольку его предыстория и мотивы уже были объяснены «классиками», а все последующие тексты условно примыкали к первоисточникам.

В том же 1809 г. вышел русский перевод еще одного немецкого романа, который косвенно имел отношение к «Ринальдо Ринальдини» Вульпиуса: речь идет о «Ринальдо де Сарджино, или Таинства подземелья замка Сангоссы» («Rinaldo di Sargino, oder die Geheimnisse der unterirdischen Burg. Eine spanische Novelle», 1804) в переводе Степана Башинского, который, не называя имени сочинителя, вероятно, неизвестного ему, попытался маркировать отнесенность публикуемого текста к высокой литературе и одновременно вписать его в русский стилистический контекст за счет поэтического эпиграфа, представляющего собой цитату из стихотворения Карамзина «Надежда» (1796), — русские переводчики прозы нередко пользовались таким приемом, помещая в качестве эпиграфа к переводимым текстам стихи отечественных поэтов. Создатель «Ринальдино де Сарджино» — Генрих Август Керндёрфер (Heinrich August Kerndörffer, 1769–1846), учитель декламации Генриха Клейста, издатель «Журнала ужасных событий и страшных историй» («Magazin schrecklicher Ereignisse und fürchterlicher Geschichten», 1803–1811), который в рекламных объявлениях выдавался за собрание историй, вышедших из-под пера «знаменитого сочинителя Ринальдо Ринальдини»<sup>115</sup>, плодовитый писатель, опубликовавший около сотни романов о разбойниках, рыцарях, тайных заговорах и проч. и неизменно именовавшийся как «автор Лоренцо», романа о разбойниках, «парного» к «Ринальдо Ринальдини» («Lorenzo, der kluge Mann im Walde, oder das Banditenmädchen. Ein Seitenstück zu Rinaldo Rinaldini», 1801–1803)<sup>116</sup>. Переведенный Башинским «Ринальдо де Сарджино» даже отдаленно не напоминал разбойничий роман, поскольку разбойники в нем просто отсутствовали: он представлял собой типичный подражательный рыцарский роман с элементами романа тайн и ужасов, а также роман о заговорах, выдававший знакомство автора с творчеством Радклиф. Это не помешало единственному русскому рецензенту, откликнувшемуся на выход в свет русской версии «Ринальдо де Сарджино», заявить, что все содержание — «выкраденное по большей части из Шиллеровой трагедии *Разбойники*»<sup>117</sup>, — суждение, заслуживающее особого внимания, если учесть, что автор рецензии — А. П. Беницкий, переводчик «Преступника из-за потерянной чести» Шиллера, критик, которого едва ли можно заподозрить в незнании содержания «Разбойников» и который, судя по развернутому, многостраничному пересказу сюжета немецкого романа, внимательно прочитал его, отметив и дурной слог перевода, «обезобразенный Немецкими оборотами и Французскими словами, как то: *сценами, сурриозностями,*

<sup>115</sup> См. приложение (без пагинации) к книге: *Ildelfons P. Kurze, belehrende Geschichte der Lehren und Meinungen vom Tausendjährigen Reich*. Leipzig, 1807. — Большинство включенных в «Журнал» текстов представляли собой сокращенные пересказы хорошо знакомых немецкому читателю романов Радклиф, что было отмечено в первой рецензии на «Журнал» (Der Freimüthige und Ernst und Scherz. 1804. 6. August. S. 101).

<sup>116</sup> См. подробнее: *Weidemeier H.* Heinrich August Kerndörffer: Untersuchungen zum Trivialroman der Goethezeit. Bonn, 1967. См. также перечень произведений Керндёрфера в: *Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden deutschen Schriftsteller*. Lemgo, 1834. Bd. 11. S. 117–120.

<sup>117</sup> Цветник. 1809. Ч. 2. № 4. С. 138.

фантомами, фантазиями и т. д. всегда не у места находящимися, — ежели сии слова имеют еще какое нибудь место в нашем языке»<sup>118</sup>. Можно только предположить, что Беницкий, говоря о плагиате, неосознанно перескочил через одно звено в цепочке заимствований и подражаний (от Шиллера к Вульпиусу, от Вульпиуса к прочим) и метил не столько в самого Керндёрфера, сколько в того, кому тот подражал, т. е. в Вульпиуса. Последнего скорее можно было обвинить в «краже» содержания «Разбойников», хотя и с большой натяжкой, поскольку его Ринальдо Ринальдини лишь отдаленно напоминал Карла Моора, тогда как внутренняя драматургия текста и вся сюжетная конструкция в гораздо большей степени имели отношение к английской «готике» в ее немецком прочтении.

В дальнейшем, после значительного перерыва, когда мода на переводные романы о разбойниках, как считается, уже прошла<sup>119</sup>, на русском языке вышло еще два разбойничьих романа, приписанных переводчиками Вульпиусу: «Жена разбойника. Новейший роман. Сочинение автора Ринальдино Ринальдини» (1815), иронично названный в рецензии Белинского «милым и ужасным» и переведенный, по мнению критика, так же «мило и ужасно»<sup>120</sup>, и «Густав Моральдино, великодушный сын атамана разбойников. Сочинение автора Ринальдо-Ринальдини» (1819), оригинал которого («Gustav Moraldino, der edle Banditensohn»), изданный под псевдонимом Фьоваренти в 1803 г. и переизданный затем в 1806 г., принадлежал перу Фридерике Генриетте Кюн (Friedericke Henriette Kühn, 1779–1803). Эта писательница была владелицей общественной платной библиотеки в Познани, хорошо знавшей вкусы своих читателей и сочинившей несколько романов, самым известным из которых был «Дурная голова и легкомыслие, или Дневник падшей девицы в истории семейства Берг, к предостережению и наставлению юных особ» («Verbildung und Leichtsin, oder das Tagebuch eines Freudenmädchens in der Lebensgeschichte der Emilie Berg, zur Warnung und Lehre für junge Frauenzimmer», 1800). Ее разбойничий роман был благосклонно воспринят немецкой критикой, отметившей, что он выгодно отличается от прочих многочисленных произведений на ту же тему «выразительными сильными характеристиками», «легкостью увлекательного повествования», а также «чистотой и гибкостью» стиля<sup>121</sup>, который был достаточно точно воспроизведен неизвестным русским переводчиком.

Собственно, этими немногочисленными изданиями и ограничивается немецкий вклад в русскую «разбойничью литературу». И хотя сам Вульпиус на протяжении своей жизни обращался к самым разным темам и литературным формам, — в его наследии представлены и рыцарские романы, и романы о тайных заговорах, и исторические романы, и любовно-авантюрные романы, и литературные сказки, и обработанные «предания старины», самым известным из которых стало предание о русалке, обитавшей в реке Заль («Die Saal-Nixe. Sage der Vorzeit», 1795)<sup>122</sup>, а также многочисленные комедии, драмы,

<sup>118</sup> Там же. С. 138–139.

<sup>119</sup> Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 337.

<sup>120</sup> Сын отечества. 1815. № 37. С. 177. — Автора романа установить не удалось.

<sup>121</sup> Neues Allgemeines Intelligenzblatt für Literatur und Kunst. 1805. № 25. 31. May. S. 419.

<sup>122</sup> Вульпиус считается первооткрывателем «русалочьей» темы в немецкой литературе, повлиявшим на Людвигу Тика и Клеменса Брентано; о влиянии Вульпиуса и тривиальной литературы в целом на немецких романтиков см. подробнее: Christian August Vulpius: Eine Korrespondenz zur Kulturgeschichte der Goethezeit: Brieftexte / Hrsg. von A. Meier. Berlin; New York, 2003. Bd. 1. S. CLXXX–CLXXI.

трагедии — из всего длинного перечня его произведений на русский язык, в дополнение к «разбойникам», был переведен лишь один роман: «Бобелина, героиня Греции нашего времени. Сочинение автора Ринальдо-Ринальдини» («Bublina, die Heldin Griechenlands», 1822); он был издан в 1823 г. в переводе Андрея Николаевича Пеше, составителя «Азбуки французской для начинающих» и «Азбуки немецкой» (1823), среди переводческих работ которого были «Священная история в назидание детей» (1820; с фр.), «Краткое жизнеописание некоторых святых» (1821; с фр.), «Краткая Священная история Ветхаго и Новаго Завета» (1823; с фр.), «Жизнь Марии Стюарт, королевы шотландской и французской» (1823; с фр.), «Повести, посвященные детям Франции» Бульи (1826; с фр.) и др.

Вульпиус одним из первых немецких писателей откликнулся в художественной форме на события в Греции, которые широко освещались в немецкой печати и вызвали сочувствие в обществе. Главным персонажем своего романа он сделал реальное лицо — ставшую уже легендарной Ласкарину Бобулину (Бубулину) (1771–1825), состоятельную даму, вдову морского капитана Бубулиса, сражавшегося на стороне России в русско-турецкой войне 1806–1812 гг. и получившего за это почетное российское гражданство, деятельную участницу антитурецкого движения в Греции, пользовавшуюся особым покровительством Александра I, по указу которого еще в 1816 г. ей было предоставлено убежище в Крыму, откуда она через некоторое время вернулась на родину, чтобы там начать подготовку к революции: она снабжала повстанцев оружием, построила на свои деньги несколько кораблей и лично участвовала в военных операциях<sup>123</sup>. Ее богатая событиями биография давала яркий материал, однако Вульпиус ограничился лишь общими контурами жизненной канвы Бобулины и выстроил свое романное повествование по давно отработанным им же самим сюжетным схемам: Бобулина, семья которой уничтожена янычарами, собирает на острове Самос греческих патриотов и, возглавив это войско, выступает на борьбу с османами; по ходу действия она попадает в турецкий плен, оказывается наложницей в серале, освобождается итальянскими карбонариями, знакомится с членами тайного ордена тамплиеров, действующего в Греции, скрывается в подземных катакомбах, где ее проводником становится старец Сириус, посвящающий ее в тайны астрологии и т. д. и т. п., чтобы в конце, благополучно завершив свои подвиги, уйти в монастырь. Эта фантазийная оболочка романа, в котором действует и Вечный Жид, и Бафомет — страшный идол-дьяволица, превращающийся после омовения в крови прекрасной иудейки Монасины в жрицу богини Изис, и фея Мелузина, и прочие мифические персонажи, несколько не мешала немецким критикам, в целом одобрительно отзывавшимся об этом сочинении писателя, насыщенном скрытыми и явными цитатами из собственных произведений автора, а также узнаваемыми мотивами из произведений современников Вульпиуса — в первую очередь из «Орлеанской девы» Шиллера. Причина такой терпимости заключалась не только в почтительном отношении к знаменитости, но и в особом взгляде на Грецию, сложившийся культурный образ которой плохо совмещался с современностью, как было отмечено в одной из немецких рецензий: «Современный материал почти всегда довольно скоро превращается в устаревший модный товар, как только пропадает

<sup>123</sup> См. подробнее: *Смирнова-Чикина Е. С.* Бобелина, героиня греческая // Вопросы истории. 1967. № 12. С. 203–205.

новизна лежащих в его основе событий, уже не представляющих никакого интереса. <...> Освобождение Греции, однако, хотя и принадлежит современности, все же отодвигается от мелочной повседневности сегодняшнего дня: отдаленность этой древней земли, осененной красотами былых времен и места, <...> великолепием форм и невиданностью катастроф, заставляет нас смотреть на нее просветленным взглядом, угадывая ее очертания в чудесных далах»<sup>124</sup>. Немецкий читатель, однако, не мог не заметить в этом новомифологическом «сказании» Вульпиуса прямой отнесенности к недавней германской и европейской истории: роману был предпослан эпиграф «Der Dienst für's Vaterland ist ewiger Verherung wert» («Служение отечеству достойно вечного почитания») — парафраз знаменитой строки «Der Tod für's Vaterland ist ewiger Verherung wert» («Смерть за отечество достойна вечного почитания») из эпической поэмы Эвальда фон Клейста (Ewald von Kleist, 1715–1759) «Кисидес и Пачес» («Cissides und Paches», 1757), представлявшей собою героическую аллегорию военных походов Фридриха Великого<sup>125</sup>. Узнаваемы были и некоторые поэтические вставки, которые актуализировали воспоминание об антинаполеоновских войнах, превращая текст в патриотическую аллегорию, в которой к тому же была прочерчена антифранцузская линия за счет введения отрицательных персонажей-французов. К числу таких узнаваемых поэтических вставок относились не только стихи по мотивам известных патриотических песен Теодора Кернера (Theodor Körner, 1791–1813), но и прусский народный гимн «Славься ты в венце победном...» («Heil dir im Siegerkranz...»)<sup>126</sup>, которым греческий «народ» у Вульпиуса провожает флотилию, отправляющуюся под предводительством Бобулины сражаться с турками. Именно эта патриотическая составляющая стала ключевой для А. Н. Пеше, который заменил прусские поэтические реалии на соответствующие русские, усилив их присутствие в тексте: уже под портретом Бобелины, на котором греческая героиня изображена так, как она описана у Вульпиуса (в рыцарском шлеме с развевающимися перьями, в латах, с мечом, «подобная богине брани»), он поместил цитату из широко известной в России стихотворной трагедии «Пожарский» (1807; 1810; 1828) М. В. Крюковского (1781–1811) — «Любви к Отечеству сильна над сердцем власть»<sup>127</sup>, а вместо героических песен с явным немецким «акцентом» дал свободные переложения, два из которых были созданы для этого издания С. Н. Глинкой (1774–1847) и затем воспроизведены в том же году в «Новом детском чтении»<sup>128</sup>. Пафос героики определил

<sup>124</sup> *Ergänzungsblätter zur Allgemeinen Literatur-Zeitung*. 1822. № 104. September. S. 831.

<sup>125</sup> Фрагменты этой поэмы включались в немецкие солдатские песенники до 1945 г.

<sup>126</sup> Речь идет о песне, сочиненной в 1790 г. Генрихом Харрисом (Heinrich Harries, 1762–1802) в честь дня рождения датского короля Кристиана VII и переделанной в 1793 г. Бальтазаром Герхардом Шумахером (Balthasar Gerhard Schuhmacher, 1755–1802) в гимн королю Пруссии Фридриху Вильгельму II, исполнявшийся до 1914 г. на мотив «Боже, храни короля». Статус официального этот гимн получил только в 1871 г.

<sup>127</sup> С. П. Жихарев так описывает реакцию публики на эту реплику Пожарского в исполнении А. С. Яковлева: «Пожарский (Яковлев) <...> остановился посередине сцены, прискорбно взглянул на златоглавую Москву, прекрасно изображенную на задней декорации, глубоко вздохнул и с таким чувством решимости и самоотвержения произнес первый стих своей роли: *Любви к отечеству сильна над сердцем власть*, — что театр затрещал от рукоплесканий» (*Жихарев С. П. Записки современника / Ред., ст., коммент. Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1955. С. 544. («Литературные памятники»*)).

<sup>128</sup> Новое детское чтение. 1823. Ч. 1. С. 86–87. — Этот выпуск журнала был особо отмечен А. А. Бестужевым в его обзоре литературы за 1823 г.: «Новое детское чтение» С. Глинки по слогу и цели своей имеет большое достоинство» (*Бестужев А. Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года // Полярная звезда, изданная*

и подход переводчика к передаче прозаической материи этого немецкого романа, написанного нейтральным литературным языком: русский текст насыщен приметами «высокого» стиля — таким, каким он виделся А. Н. Пеше с его опытом адаптации религиозной литературы к детскому чтению — и представлял собой целостное, выдержанное в едином ключе художественное произведение, языковая патетичность которого, однако, никак не согласовывалась с оригиналом и выдавала неготовность принять нейтральный стиль при наличии условно героической темы. У русских критиков этот роман, несмотря на его актуальность и общее пристальное внимание к греческой теме, особого энтузиазма не вызвал: «Я люблю Историю, и древнюю и современную, — писал рецензент в “Сыне отечества”, — признаюсь, люблю и хорошие Романы, но книги, в которых и то, и другое смешано, производят во мне самое неприятное впечатление. К чему исказить Историю, которая истиною своею превосходит все вымыслы воображения? К чему портить великие характеры, придавая им чужое, мнимое величие? Какая польза от таких книг?»<sup>129</sup> Заканчивается рецензия предложением отправить весь тираж в Грецию, где он может быть использован для боевых патронов и принесет тем самым «пользу очевидную и неоспоримую»<sup>130</sup>. И тем не менее образ Бобелины оставил свой след в русской культуре не в последнюю очередь благодаря роману Вульпиуса, который дал портрет греческой героини, разошедшийся в различных гравюрах и литографиях, варьировавших в дальнейшем ее внешний облик, но сохранявших главные «признаки» этой современной полуamazonки-полувалькирии, обозначенные в сочинении немецкого писателя<sup>131</sup>, ставшем в России первым художественным прозаическим произведением о Бобелине и современных греческих событиях, представленных, правда, в виде новой литературной мифологии, облеченной в форму авантюрного романа.

### Кристиан Генрих Шпис: биограф, душевед и духовед

К числу немецких писателей, пользовавшихся, как считается, популярностью у русского читателя первой трети XIX в., принадлежит Кристиан Генрих Шпис (Christian Heinrich Spieß, 1755–1799) — автор двадцати романов, переиздававшихся в Германии и предлагавшихся читателям публичных библиотек на протяжении всего XIX в.<sup>132</sup> Его имя в Германии долгое время оставалось на слуху не в последнюю оче-

А. Бестужевым и К. Рылеевым / Изд. подгот. В. А. Архипов, В. Г. Базанов, Я. Л. Левкович. М.; Л., 1960. С. 267). В дальнейшем С. Н. Глинка выпустил в свет отдельную книгу, посвященную греческой освободительной борьбе («Картина историческая и политическая новой Греции», 1829) и представлявшую собой компиляцию из двух французских источников в его собственном переводе. См. подробнее: Россия–Запад–Восток: Культурные связи: Документы и материалы из собрания Пушкинского Дома. СПб., 2018. С. 84–85.

<sup>129</sup> Сын отечества. 1823. Ч. 87. № 31. С. 232–233.

<sup>130</sup> Там же. С. 233.

<sup>131</sup> Подобные литографированные гравюры и лубочные картинки с изображением Бобелины в конце 1820-х гг. во множестве встречались на почтовых станциях, постоялых дворах и в помещичьих усадьбах (см.: Московский телеграф. 1830. № 10. Май. С. 168). Одна из таких гравюр украшает, к примеру, стены гостиной в доме Собакевича (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Изд. Академии наук СССР, 1937–1952. Т. 6. С. 95).

<sup>132</sup> См. сравнительный анализ фондов общедоступных библиотек в 1815–1860 гг.: *Jäger G.* Die Bestände deutscher Leihbibliotheken zwischen 1815 und 1860: Interpretation statistischer Befunde // *Buchhandel und Literatur: Festschrift für Herbert G. Göpfert zum 75. Geburtstag am 22 September 1982* / Hrsg. von R. Wittmann, B. Hack. Wiesbaden, 1982. S. 283, 286, 291, 292, 295.

редь благодаря пьесам и его собственного сочинения, и других авторов, которые облекали его романы в драматургическую форму. Многие из этих пьес продержались в репертуарах европейских театров вплоть до начала XX в.<sup>133</sup> И хотя по количеству текстов Шпис существенно уступал некоторым своим современникам (Августу Лафонтену и Августу Коцебу, например), он тем не менее считался писателем плодовитым, что вместе с его пристрастием к «миру духов» становилось порой предметом насмешек, давая повод для пародий, которые выходили в свет и после смерти писателя. Одной из самых ярких пародий такого рода стал роман «Целое семейство, каким оно должно быть, роман, каким он может быть, Кристиана Шписа, скорописца в подземном мире» («Die ganze Familie, wie sie sein sollte, ein Roman, wie er sein kann, von Christian Heinrich Spieß, Geschwindschreiber in der Unterwelt», 1801; 2-е изд. 1808) Фридриха Августа Шульце (Friedrich August Schulze, 1770–1849), писавшего под псевдонимом Фридрих Лаун (Friedrich Laun). Шпис здесь действует в качестве главного героя: отправленный в ад за свои плохие романы, он получает возможность выбраться из подземного мира при условии, что напишет «хороший» роман, который удовлетворит подземных судей; поскольку же он оказывается не в состоянии самостоятельно справиться с этой задачей, ему приходится воскресить «духов» литературных персонажей из разных других романов его современников (К. Г. Крамера и И. Ф. Э. Альбрехта). При этом сам автор пародии, названный Людвигом Тиком «любимым писателем нации»<sup>134</sup>, намного превзошел Шписа по количеству опубликованных романов и повестей: его собрание сочинений, изданное в 1828–1829 гг., состояло из 80 томов и включало в себя, наряду с пародиями, метившими в известных немецких авторов, множество текстов в разных жанрах (романы о духах и призраках, тайных заговорах, рыцарские романы), написанных «всерьез»<sup>135</sup>. Название упомянутой пародии со Шписом в главной роли и поэтикой «плохого» романа в качестве объекта сатиры обыгрывало название романа Вильгельмине Каролине Вобезер (Wilhelmine Karoline Wobeser, 1769–1807) «Элиза, или Женщина, какой она должна быть» («Elisa oder das Weib, wie es seyn sollte», 1795), выдержавшего к 1805 г. пять переизданий и вызвавшего множество подражаний, а также немало критических откликов, в которых бурно обсуждался «женский вопрос» (образ «идеальной супруги», иерархия в семье, воспитание и т. п.)<sup>136</sup>. Весь этот

<sup>133</sup> Макаров В. Н. Немецкий рыцарский тривиальный роман 1770–1790-х гг.: К. Г. Шпис // Вестник Вятского государственного университета: Филология и искусствоведение. 2011. №2. С. 154–155; *Promies W. Nachwort // Biographien der Wahnsinnigen*. Darmstadt; Neuwied, 1966. S. 319.

<sup>134</sup> Tieck L. Prolog // Laun F. *Gesammelte Schriften*. 6 Bde. Stuttgart, 1843. Bd. 1. S. 5.

<sup>135</sup> На русский язык был переведен всего лишь один роман этого автора, без указания имени: Дева безмолвия: Роман странного содержания. Ч. 1–2. М., 1823 (оригинал: «Die stille Jungfrau. Eine wunder- und geheimnisvolle Geschichte», 1804); позднее было опубликовано еще два небольших текста: Величие души женской / Пер. Н. Баумгарта // Дамский журнал. 1829. №26. С. 145–152, 161–165 (оригинал: «Frauengröße», 1829); Эхо: Фантастическая повесть // Телескоп. 1835. Ч. 28. №16. С. 415–495 (оригинал: «Das Echo», 1819). Эту же повесть в 1833 г. перевел с французского В. Г. Белинский, но судьба его перевода осталась неизвестной (Гурьянов В. Неизданные переводы Белинского // В. Г. Белинский. III // Литературное наследство. Т. 57. М., 1951. С. 255). Известна была в России и повесть Ф. Лауна «Вольный стрелок» («Freischütz») из первого тома «Книги о призраках» («Gespensterbuch», 1810–1817), которая легла в основу либретто одноименной оперы (1817) К. М. Вебера, впервые исполненной на русской сцене в 1823 г.

<sup>136</sup> Роман этот был издан на русском языке без указания имени автора и переводчика в 1822–1823 гг.: Елиза, или образец женщины. Ч. 1–2. М., 1822–1823. См. подробнее о нем: *Hartmann R. Zum Diskurs des weiblichen*



полемический контекст, в который был «вписан» Шпис и при жизни, и после смерти, был неизвестен русскому читателю, который познакомился с его прозаическими сочинениями с некоторым опозданием и вне соотнесения с его уже сложившейся литературной репутацией «духоведа»<sup>137</sup>.

Первой книгой Шписа на русском языке стала небольшая повесть «София, или Сумасшедшая от любви» (1801; «Die Törin auf dem Lindenbaum und der schöne Grenadier», 1796) из четырехтомного собрания «Биографий сумасшедших» («Biographien der Wahnsinnigen», 1796) в переводе Г. П. Каменева (1773–1803), поэта и переводчика, выпускника немецкого пансиона в Казани, который выбирал для перевода в основном «меланхолическую» поэзию (Соломона Геснера, Эвальда фон Клейста), а также современные поэтические обработки старинных легенд и саг, представленные в творчестве Готтхарда Людвиг Козегартена (Gotthard Ludwig Kosegarten, 1758–1818), воспринимавшегося в России как интерпретатор Оссиана<sup>138</sup>. По предположению В. Э. Вацуро, Каменев, страдавший «гипохондрией», взялся за перевод этой повести под впечатлением от разговоров с Н. М. Карамзиным, которого он навещал в Москве в 1800 г. и с которым беседовал, среди прочего, о самоубийствах и о Шписе в связи с недавней кончиной писателя, умершего в состоянии глубокой меланхолии и психического расстройства<sup>139</sup>. Позднее, в 1809 г., из того же собрания «Биографий сумасшедших» была переведена еще одна повесть: «Несчастливая Катерина» («Katharine P...r.», 1796), снабженная переводчиком И. М. Снегиревым (1793–1868) подзаголовком «Истинное происшествие»<sup>140</sup> и вошедшая затем в составленный Снегиревым сборник Шписа «Новейшие трогательные повести» (1809) под названием «Бедная Катерина», а в 1816 г. неизвестным переводчиком был опубликован сборник, включавший в себя десять ранее не переводившихся «биографий» из тринадцати немецкого оригинала: «Сумасшедшие, или Гонимые судьбою».

«Биографии сумасшедших» Шписа были написаны под прямым влиянием «Криминальных историй» Мейснера и совпадали по своей художественной интенции не только с предложенной Мейснером формой условно беспристрастного повествования об отдельных реальных случаях, но и с коллекцией «казусов», представленной в уже упоминавшемся «Журнале опытного душеведения» («Magazin zu Erfahrungsseelenkunde») К. Ф. Морица, в котором, помимо историй преступников, содержались и описания случаев, связанных с психическими заболеваниями, а также с самоубийствами. Две небольшие

Geschlechtscharakters als soziokulturelles Deutungsmuster in der populären Literatur am Ausgang des 18. Jahrhunderts // Zeitschrift für Germanistik. 1993. Vol. 3. № 2. S. 283–287.

<sup>137</sup> При жизни Шписа на русский язык была переведена только одна его комедия, без указания имени автора: Честное слово / Вольной пер. с нем. [А. Ф. Малиновского]; в первой раз представлена на Московском публичном театре 18 мая 1792 года. М., 1793.

<sup>138</sup> Все эти переводы были опубликованы в 1796–1800 гг. в московских журналах «Муза» и «Иппокрена, или Утехи любовствия»: Утренняя песнь (Из Геснера) // Муза. 1796. Ч. 2. С. 159–160; Козегартен Г. Л. Эдальвина // Иппокрена. 1799. Ч. 3. С. 17–30, 33–42; Козегартен Г. Л. Ралуки или разбойники, древняя повесть острова Ригена // Иппокрена. 1800. Ч. 5. С. 65–76, 81–94; Ритогар и Вагда. Древнее предание из сочинений г. Козегартена // Иппокрена. 1800. Ч. 5. С. 305–355; Желание спокойствия (Из соч. г. Клейста) // Иппокрена. 1800. Ч. 7. С. 545–554. — «Саги» Козегартена были написаны гекзаметром, Каменев перевел их ритмической прозой с отдельными стихотворными вставками. В. Э. Вацуро высказал предположение, что Каменев, отбирая для перевода легенды Козегартена, внутренне ориентировался на Н. М. Карамзина и его «Остров Борнгольм», «Лиодор» и «Сиерру-Морену», а сами легенды привлекли переводчика как поэтические рыцарские романы с элементами мелодрамы (Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 217).

<sup>139</sup> Там же. С. 220.

<sup>140</sup> Новая русская литература на 1805 год. Ч. 13. № 76. Май. С. 273–302. — И. М. Снегирев, будущий историк и этнограф, учился в это время в Московском университете на отделениях нравственно-политических и словесных наук.

истории из этого журнала были переведены на русский язык еще в конце XVIII в., и обе они представляли собой примеры «пограничного состояния» человеческой психики<sup>141</sup>. Публикуя эти два очерка в своем «Московском журнале», Н. М. Карамзин считал необходимым дать примечание к журналу Морица: «Перевод из Психологического Магазина, издаваемого берлинским известным Профессором Морицом. Там помещаются описания разных случаев в человеческой жизни, достойных примечания или удивительных, и все, что относится к интересному знанию человека, и что может нам более объяснять самих себя, нашу душу, наше сердце. Сие сочинение есть первое в этом роде, и мало есть приятнейших и полезнейших для человека вообще»<sup>142</sup>. Психологическая составляющая, отмеченная Н. М. Карамзиным, менее всего интересовала Шписа, который при этом настойчиво напоминал своим читателям, что все рассказанные им случаи взяты из реальной жизни, т. е. являются документально подтвержденными фактами, а не вымыслом<sup>143</sup>, и подчеркнуто избегал на уровне повествования тех или иных эмоциональных оценок. В предисловии он ясно формулировал главную цель, которую преследовал при составлении своей «антологии», равно как и свое отношение к героям рассказов: «Сумасшествие ужасно, и сколь легко можно сделаться жертвою онаго! Сильные страсти, обманутые надежды, неудавшиеся желания, часто даже воображаемое несчастье, могут похитить у нас неоценимый дар Создателя — разум. <...> Описывая жизнь сих несчастных, желаю не только возбудить сострадание, но наиболее доказать, что каждый из них был виновником своего несчастья, и что следственно от нас зависит избегать подобных бедствий»<sup>144</sup>. Эта рациональная дидактика снималась в русских переводах за счет разнообразных трансформаций текстов, разворачивавших «документальные» рассказы Шписа в сторону «трогательных», «чувствительных» любовных повестей с заведомо несчастливым концом, окрашенных «унынием» и «меланхолией». При этом изменения, вносившиеся в текст, носили, как правило, системный характер и отражали оптику переводчика-читателя уже иной эпохи, чем та, к которой относился оригинал. Примером такой кардинальной стилистической перестройки может служить перевод И. М. Снегирева «Несчастливая Катерина». Так, если в немецком дается вполне «безмятежная» картина природы, то переводчик окрашивает описание в печальные тона: «Der Nebel deckte die kleinen Silberbäche, welche sich so angenehm unter Fichten und Tannen von Bergen herab nach dem Egerflusse schlängeln» (букв.: «Туман сокрыл серебристые ручейки, которые стекали по склонам гор, так приятно извиваясь среди сосен и елей»), — говорится в оригинале<sup>145</sup>; ср. в переводе: «...серебристые ручейки, извивающиеся с меланхолическим журчанием между соснами и елями,

<sup>141</sup> «Чудной сон» в переводе В. С. Подшивалова и «Сила воображения», возможно, тоже в переводе Подшивалова (Московский журнал. 1791. Ч. 1. С. 194–202, 202–204 (оригиналы: «Ein sonderbarer Traum», «Stärke der Einbildungskraft» (Gnothi Sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde. 1787. Bd. 5. St. 1. S. 56–62; 63–64)).

<sup>142</sup> Московский журнал. 1791. Ч. 1. С. 194.

<sup>143</sup> Košenina A. Nachwort // Spieß Ch. H. Biographien der Selbstmörder / Hrsg. von A. Košenina. Göttingen, 2005. S. 246. — Источники «Биографий» Шписа выявлены лишь частично (см.: Košenina A. Gläserne Brust, lesbares Herz. Ein psychopathographischer Topos im Zeichen physiognomischer Tyrannei bei Chr. H. Spieß und anderen // German Life and Letters. 1999. Vol. 52. S. 151–165; Feldhausen D. Auf der Suche nach Esther L.: Ein Beitrag zur Arbeitsweise eines Trivialautors im 18. Jahrhundert // Lichtenberg Jahrbuch 1989. Saarbrücken, 1989. S. 128–139).

<sup>144</sup> Сумасшедшие, или Гонимые судьбою (повести) / Пер. с нем. М., 1816. Ч. 1. С. 4.

<sup>145</sup> Spieß Ch. H. Katharine P...r // Spieß Ch. H. Biographien der Wahnsinnigen. Leipzig, 1796. Bd. 1. S. 2. Далее страницы этого издания указаны внутри текста.

покрылись темною завесой»<sup>146</sup>; если в немецком тексте автор-рассказчик сообщает, что при виде могил в его «душе шевельнулась мысль о смерти» («Der Gedanke des Todes ward in meiner Seele rege» (S. 4)), то в переводе «кладбищенская тональность» усиливается: «идея о смерти родилась в душе, унынию преданной» (с. 276–277); если в оригинале героя охватывает «холодный ужас» («kalter Schauer» (S. 5)), то в переводе герой чувствует «холодный трепет во всех нервах» (с. 277); если в немецком главная героиня, лишившаяся разума Катерина, осыпает мать «горькими упреками» («bittere Vorwürfe») за то, что та не отпускает ее гулять в плохую погоду, и мать, усомнившись, уступает ее воле (S. 12), то в русском градус эмоции существенно повышается: «Часто она толь чувствительно укоряет меня в жестокости, что приводит меня в жалость» (с. 284), — подобных примеров можно привести множество. В некоторых случаях переводчик не только меняет характеристики или тональность, но и дополняет текст своими вставками: в монолог Катерины, рассказывающей автору-повествователю о своем возлюбленном, солдате, который, по слухам, дезертировал из армии, был пойман и казнен (что, как выяснилось, было неправдой), переводчик добавил, к примеру: «Друг мой! Тебя нет на свете; ты умер для всех, но живешь и будешь жить в моем сердце» (с. 287), а в рассказе матери о возлюбленном Катерины не только меняется характеристика солдата, но и появляется морализаторское прибавление: «Он был, надо сказать, человеком добрым и тихим, — говорится в немецком тексте, — и по свидетельствам всех, кого я спрашивала о том, вел себя хорошо и порядочно» («Es war übrigens ein lieber stiller Mensch, der sich nach dem Zeugnisse aller, die ich darum befragte, gut und ehrbar aufgeführt hatte» (S. 17)). По-русски же этот пассаж выглядит так: «К счастью нашему, сей солдат имел добрую и благородную душу, нрав тихой и любезной: иначе дочь моя подверглась бы опасности лишиться бесценныя сокровища — невинности» (с. 289).

Сходные изменения претерпел немецкий оригинал и в других переводах. Примечательно, что и тексты, входившие в две другие «антологии» Шписса, построенные по тому же «документальному» принципу, были прочитаны переводчиками прежде всего как трагические или трогательные любовные истории с акцентом на сочувствие, а не на декларированное автором назидание. Речь идет о «Биографиях самоубийц» («Biographien der Selbstmörder», 1786–1789) и о книге «Мои путешествия по логовищам несчастий и юдоли плача» («Meine Reisen durch die Höhlen des Unglücks und Gemächer des Jammers», 1796), представляющей собой сборник историй заключенных в тюрьму преступников, которых посещает там автор-рассказчик. Последняя была переведена сравнительно поздно, в 1821 г.<sup>147</sup>, с сокращениями, касавшимися в первую очередь авторских деклараций и авторского «голоса», обращаясь к читателям с риторическими вопросами, эти декларации поддерживающими. В результате главная идея этого сборника, заключающаяся в том, что неосмотрительные, кажушиеся порой мелкими и ничтожными отступления от пути добродетели влекут за собой большие преступления, растворилась в несколько романтизированных переводчиком биографиях преступников, которым, впрочем, еще было далеко до «романтических преступников».

Предваряя «Биографии самоубийц», Шпис писал, что собрал все эти истории, к героям которых он испытывает «глубочайшее сочувствие», в назидание юношам, дабы они

<sup>146</sup> Несчастная Катерина: Истинное происшествие. Повесть Гна. Шписса // Новости русской литературы: Еженедельное издание на 1805-й год. М., [1806]. Ч. 13. № 76. Май. С. 274. — Далее страницы этого издания указаны внутри текста.

<sup>147</sup> Мои путешествия по пропастям злосчастий / Пер. с нем. Александр Бринк. М., 1821.

«не шутили легкомысленно с добродетелью девиц», а также в предостережение неопытным юным особам, дабы они знали о грозящих им опасностях, отчаявшимся же автор надеялся дать «дейтельное утешение», показав на «подлинных примерах, что и в крайней нужде, в самом страшном положении еще возможно спасение и помощь, и что осторожность не оставит надеющегося и наверняка спасет терпеливого»<sup>148</sup>. Весь материал автор расположил по рубрикам: «Самоубийцы от любви», «Самоубийцы от бедности», «Самоубийцы от честолюбия», в отдельный раздел были выделены «самоубийцы-злодеи». На русский язык были переведены исключительно истории из раздела «Самоубийцы от любви», составившие два сборника<sup>149</sup>; одна история из этого раздела опубликована на страницах журнала «Московский курьер» в 1806 г., без указания имени автора и переводчика<sup>150</sup>, еще одна была издана отдельной небольшой книгой: «Трагический отрывок из повестей г-на Списа, или Антонио и Жианетта» (1812), в переводе с французского, выполненном неким Егором Акимовым, который посвятил этот «плод занятия в свободные минуты от должности» своему благодетелю, гражданскому губернатору Полтавы М. И. Бравину (1761–1833), и признался, что выбрал данный отрывок, обнаруженный им «припечатанным» к французской повести «Марианна и Шарлотта, или Наружность обманчива», исключительно «по краткости»<sup>151</sup>. Выведенные за счет существенных сокращений рассуждений рассказчика и стилистической обработки текста из дидактического контекста авторского повествования, эти русские версии вливались в общий поток любовных романов и повестей, хотя и отличались по своей «эстетике несчастья» от многих из них, при том, что сами текстообразующие темы (и тема самоубийства, и тема безумия) к моменту выхода в свет переводов «Биографий» Шписа уже были отработаны русской культурой, первая — в многочисленных подражаниях «Бедной Лизе» Карамзина<sup>152</sup>, вторая — в переводном готическом романе, где безумие героев представляло либо как результат давления внешних обстоятельств, либо как результат мистической борьбы добрых и злых сил<sup>153</sup>. И тем не менее по крайней мере один сборник «Биографий» Шписа привлек внимание критики. В 1817 г. в журнале «Сын отечества» была помещена развернутая рецензия на книгу «Сумасшедшие, или Гонимые судьбою», название которой концептуально противоречило авторской установке: по Шпису, «виновниками» своих несчастий были сами герои, а не жизненные ситуации или неуправляемая судьба, а облегчение в страданиях дает лишь христианская религия<sup>154</sup>. Это несоответствие

<sup>148</sup> *Spieß Ch. H. Biographien der Selbstmörder. Leipzig, 1786. Bd. 1. [S. I–II].*

<sup>149</sup> Самоубийцы, или Ужасные последствия страстей: Истинные повести, собранные г. Списом / Пер. с фр. М., 1808; Самоубийцы от любви: Трогательные повести. Сочинение г. Шписа / Пер. с нем. М., 1812. Ч. 1–2.

<sup>150</sup> Самоубийца от любви // Московский курьер. 1806. Ч. 3. №18. С. 273–282 (оригинал: Sophie L...n // *Spieß Ch. H. Biographien der Selbstmörder. Leipzig, 1785. Bd. 1. S. 1–10.*

<sup>151</sup> Трагический отрывок из повестей г-на Списа, или Антонио и Жианетта / Пер. с фр. Егор Акимов. М., 1812. С. 1. — Оригинал: Antonio und Gianetta // *Spieß Ch. H. Biographien der Selbstmörder. Leipzig, 1786. Bd. 2. S. 64–87.*

<sup>152</sup> О теме самоубийства в русской культуре конца XVIII — начала XIX вв. и, в частности, в творчестве Н. М. Карамзина см. подробнее: *Лотман Ю. М. Очерки по русской культуре XVIII века: Статьи по истории и типологии русской культуры. М., 1999. С. 303–315.*

<sup>153</sup> См. подробнее: *Вакуро В. Э. Готический роман в России. С. 70, 125, 287, 290, 396–398.*

<sup>154</sup> Именно этот аспект привлек внимание одного из читателей «Биографий» Шписа, ковровского помещика А. И. Чихачева, познакомившегося с «Сумасшедшими» в 1830-е гг. и сделавшего выписку из книги: «“Всяким страданиям — самым неизъяснимым — должно искать облегчение в одной христианской религии, которая столь сильно укрепляет и улаждает нас в несчастьях, изображая нам земные испытания, как необходимо нужные для вечного блаженства, и представляя в подражание божественного своего основателя, как невинного страдальца” (Из книги

не помешало рецензенту высоко оценить сборник, главным достоинством которого он счел психологизм: «Изо всех романов первое место должны занять *Психологические* или такие, в которых изображается при вымышленных лицах и происшествиях, ход образования ума и сердца человеческого, страдания, заблуждения, болезни души нашей. Такие книги предполагают в Авторе глубокое познание людей и света. <...> *Биографии Сумасшедших* принадлежат к сему разряду. Сочинитель их сообщает нам изображения людей всякого звания, возраста и пола, лишившихся по каким-нибудь причинам употребления рассудка, излагает причины сии и ужасное их действие на людей чувствительных и слабых. Чтение сих полусправедливых, но весьма вероятных повестей конечно не так приятно, как чтение других походов и приключений, но оно гораздо полезнее: оно знакомит нас с предметом, который всем нам близок, но слишком мало известен, который занимал, занимает и будет занимать людей, но никогда не сделается им совершенно знакомым, а именно — *с сердцем человеческим!* — Перевод сей книги не слишком хорош, но прост и ясен»<sup>155</sup>. Обращает на себя внимание то, что рецензент, который знал немецкий оригинал (судя по тому, что он воспроизводит оригинальное название) и который весьма терпимо отнесся к представленному переводу, оценивая не столько верность оригиналу, сколько качество русского текста, воздержался от каких бы то ни было расхожих хвалебных эпитетов в характеристике автора, каких удаивались другие известные в то время немецкие писатели (Коцебу и Лафонтен), хотя к этому моменту было уже издано 14 книг Шписа на русском языке<sup>156</sup>, а книготорговцы уже начали ему приписывать несуществующие произведения. К числу таких приписанных Шпису текстов относится перевод анонимного французского романа «Сент Елена и Монроз, или Воздушные приключения: истинная повесть» («*Sainte-Hélène et Monrose, ou les aventures aériennes; histoire véritable*», 1799), изданный Анастасией Михайловной Гагиной в 1806 г., но продававшийся не слишком хорошо, что побудило владельца типографии А. Г. Решетникова в 1810 г. переиздать роман под другим названием и указать в качестве автора Шписа: «Граф С...т, или Странные приключения новомодной красавицы в Шотландии». «Переводчица осталась весьма недовольною сими переменами, — писал впоследствии М. Н. Макаров, — но что сделаешь с книгопродавцем, или типографщиком, которые упорно захотят, чтобы и Шписс описывал новомодных красавиц?»<sup>157</sup>

Еще одно издание псевдо-Шписа вошло в историю отечественного авторского права: в 1816 г. в московский цензурный комитет было подано две книги: «Адель и Фанн, или Странное приключение двух любовников, заключенных в темницу» Августа Лафонтена и «Юлия, или Прогулка по берегу Гаронны» Шписа. Цензор обнаружил полное текстуальное совпадение обоих сочинений и несоответствие заглавий содержанию: никто из героев в темницу не попадает, и по берегам Гаронны никто не прогуливается. Этот случай послужил поводом для принятия специального указа, направленного против недобросовестной конкуренции среди издателей и обязывавшего их при подаче рукописи

«Сумасшедшие». Соч. Г. Списа». Цит. по: Головина Т. Н. Иностранная изящная словесность в круге чтения помещиков средней руки (по архивным документам 1830–1840-х гг. С. 404.

<sup>155</sup> Сын отечества. 1817. Ч. 37. № 16. С. 153.

<sup>156</sup> См. библиографию П. Дрекса: *Drews P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 306–307.*

<sup>157</sup> Макаров М. Н. Материалы для истории русских женщин-авторов // Дамский журнал. 1830. Ч. 32. № 51–52. Декабрь. С. 116.

прилагать доказательства на право печатания<sup>158</sup>. В самом факте «приписывания» чужого текста другому автору не было ничего экстраординарного, такая практика было широко распространенной в книгоиздательстве тех лет и говорила об известности писателя, которому приписывался тот или иной текст<sup>159</sup>. Но сам выбор названий романов, как и их содержание, свидетельствует в данном случае о том, что у Шписа к моменту выхода в свет этих подделок еще не было своего русского «литературного лица», и то, что воспринималось курьезом в 1830 г., когда уже были переведены 24 книги Шписа и когда М. Н. Макаров писал о «новомодных красавицах», немислимых у этого автора, еще не вызывало недоумения в 1800–1810-е гг.

Помимо «документальной» прозы Шписа, на русский язык были переведены и другие его тексты разных жанров. Среди них и более или менее традиционный авантурный роман, окрашенный в иронические тона, с элементами разбойничьего романа и романа «тайн» «Продавец мышеловок и коробейник. История крайне удивительная и все же весьма натуральная» («Der Mäusefallen und Hechelkrämer. Eine Geschichte ganz wunderbarlich und doch ganz natürlich», 1792). Этот роман вышел по-русски под названием «Федюша, или Маленький савоец в Оверньских горах» в 1805 г. в переводе М. Н. Верещагина (1789–1812), который воспользовался французской переделкой этого сочинения «Теодор, или Маленький савоец» («Théodore ou Le petit savoyard», 1797), изданной жившим во Франции немецким писателем Людвигом Францем Бильдербеком (Ludwig Franz Bilderbeck, 1766–1833), известным русскому читателю по роману «Сияна, или Игра судьбы» (1797; «Cyane, oder Das Spiel des Schicksals», 1792). Книга была благожелательно встречена критикой: «Это роман во всей силе сего слова, — писал Н. П. Брусилов. — Довольно приятный слог, множество происшествий весьма запутанных, впрочем весьма бытовых — возбуждают любопытство читателя и делают книгу сию довольно занимательной. Перевод хорош, есть однако же некоторые галлицизмы, которых избежать трудно в переводах, а особливо с такого языка, который в большом у нас употреблении. <...> Но со всем этим, прочитав Федюшу, читатель останется наверное доволен и Сочинителем и Переводчиком — ибо они займут его довольно приятным образом»<sup>160</sup>. Почти пятнадцать лет спустя это же сочинение будет переведено еще раз, с немецкого<sup>161</sup>, но оценка его уже будет совершенно иной: «Роман самой пустой; перевод не уступает сочинению», — говорилось в коротенькой рецензии<sup>162</sup>.

Кроме того, было издано два «рыцарских» романа Шписа, которые пародировали жанр за счет разнообразных игровых приемов<sup>163</sup>. Особенно отчетливо пародийный характер повествования обозначен в романе «Приключения рыцаря Бенно фон Эльзенбурга

<sup>158</sup> Гордон М. В. К истории возникновения авторского права в России // Ученые записки Харьковского юридического института им. Л. М. Кагановича. 1948. Вып. 3. С. 181.

<sup>159</sup> В Германии Шпису было приписано пять романов. См. перечень: Goedeke K. Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. Dresden, 1893. Bd. 5. S. 508–509.

<sup>160</sup> Журнал российской словесности. 1805. Ч. 1. № 3. С. 184–185.

<sup>161</sup> Путешествующий савоярд, или Странные приключения одного бедняка / Пер. с нем. М., 1821.

<sup>162</sup> Благонамеренный. 1821. № 6. Прибавление. С. 15.

<sup>163</sup> Приключения рыцаря Бенно фон Эльзенбург в 1225 году: Не волшебная, но удивительная повесть. Ч. 1–3. М., 1811; 2-е изд. М., 1816 (оригинал: Reisen und Abendtheuer des Ritters Benno von Elsenburg im Jahre 1225: Eine höchst wunderbare und doch keine Geistergeschichte. 3 Bde. Leipzig, 1795–1796); Жизнь и деяния Якова Бухштейна, чудака своего времени / Пер. с нем. М., 1822. Ч. 1–8 (оригинал: Leben und Thaten des Jakob von Buchenstein, Erb-, Lehn- und Gerichtsherrn auf Ober-, Mittel- und Unterbuchenstein: 3 Bde. Leipzig, 1796–1798).

в 1225 году: Не волшебная, но удивительная повесть», разбитом на главы, названия которых сразу настраивали читателя на иронический лад. Среди них, к примеру, такие: «Глава вторая, которая не содержит ничего»<sup>164</sup>, «Глава третья. Тра-ля-ля! Тра-ля-ля!», «Глава восьмая. Очень печального содержания!», «Глава девятая. К сожалению! Еще более печальная, чем предыдущая», «Глава десятая. Содержит монологи и диалоги», «Глава пятнадцатая. В которой еще нет никакой надежды на раскрытие тайны» и т. п. Немецкая критика, которая в целом не жаловала Шписа и не уставала недоумевать, как подобного рода безвкусные сочинения могут кому-нибудь нравиться, встретила этот роман в штыки и обвинила Шписа в издевательствах над читателем, в том числе потому, что автор, вопреки подзаголовку, обещавшему дать «историю без духов» («keine Geistergeschichte»), по своему обыкновению ввел фантастические силы, вмешивающиеся в ход действия<sup>165</sup>. Как воспринимались эти пародии русским читателем, уже давно знакомым с разными переводными версиями рыцарских романов «в новейшем вкусе», неизвестно. Наличие второго издания «Приключений рыцаря Бенно фон Эльзенбурга» едва ли может служить надежным свидетельством популярности в России именно этого романа Шписа<sup>166</sup>. Популярным скорее был сам исходный жанр, к которому отсылало вполне нейтральное, почти стандартное для такого рода текстов название, вводившее читателя своей стандартностью в некоторое заблуждение. При этом очертания самого жанра рыцарского романа, утратившего уже в конце XVIII в. черты галантно-авантюрного повествования, в целом оказывались достаточно размытыми, и единственным устойчивым элементом было наличие некоего рыцаря в качестве главного действующего лица, живущего в условном прошлом, в соответствующей «рыцарской» обстановке. В остальном же повествовательные схемы варьировались, вбирая в себя черты разбойничьих романов, романов тайн и ужасов, романов о тайных союзах. Внутри этого жанра сложился особый подвид, в котором рыцарская история непременно сочеталась с фантастическим миром духов. Именно эту форму и разрабатывал преимущественно Шпис, считающийся зачинателем «страшного романа» (Schauerroman) в Германии, оказавшем влияние на развитие английского «готического романа»<sup>167</sup>.

Сам Шпис определял жанр своих романов этого типа как «Geistergeschichte» (букв.: «история о духах» или «история с духами»), — определение, представляющее некоторую трудность для перевода на русский язык, поскольку его буквальное прочтение не отражает в полной мере особенностей данного вида, в котором «духи» хотя и выступают в роли важных, а иногда и главных действующих лиц, но не являются в случае Шписа

<sup>164</sup> Вторая глава действительно содержит всего лишь одну фразу: «Поскольку в этой главе должны были бы появиться три действующих лица, а число три никак не подходит к номеру два, то я сразу перехожу к Главе третьей» (*Spieß Ch. H. Reisen und Abendtheuer des Ritters Benno von Elsenburg im Jahre 1225: Eine höchst wunderbare und doch keine Geistergeschichte*. Bd. 1. S. 16); далее следует третья глава, в которой дается портрет рыцаря Бенно и его домоладцев.

<sup>165</sup> *Neue allgemeine deutsche Bibliothek*. 1796. Bd. 23. S. 330–332. — В рецензии немало места уделяется и дурному стилю Шписа; в качестве примеров приводится сравнение головы одного из персонажей с Аравийской пустыней, «такой же голой и сухой» («kahl wie die Wüste Arabiens und ebenso trocken»), или сравнение носа старухи Гермеллины с «мачтой оснащенного судна» («Mastbaum eines abgetakelten Schiffes») (*Ibid.* S. 332).

<sup>166</sup> Количество переизданий как критерий оценки популярности рассматривает, например, А. И. Рейтблат, составивший на основании этого и список «бестселлеров» первой половины XIX в., в который включен и данный роман Шписа. См.: *Рейтблат А. И.* Как Пушкин вышел в гении: историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М., 2001. С. 191–204.

<sup>167</sup> *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. С. 276.

носителями романной идеи. Русские переводчики нередко трансформировали этот подзаголовок в «волшебную повесть», соотнося тем самым повествование со сказкой, тогда как Шпис задумывал свои «рыцарские» романы скорее как аллегорию с отчетливым назидательным посылом. Наиболее ясно этот назидательный посыл оформлен в одном из самых известных романов Шписа «Карлик Петер. История о духах тринадцатого столетия» («Das Petermännchen. Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhundert», 1791), главный герой которого, рыцарь Рудольф фон Вестенбург, представленный законченным злодеем, прибегает к помощи «домашнего духа» Петера и его жены для достижения своих неблагоприятных целей: за все время романного действия он успевает соблазнить шесть невинных девиц, убить семьдесят человек, вступить в кровосмесительную связь со своей собственной дочерью и продать душу Вельзевулу, который в итоге забирает его к себе и разрывает на части. При этом дух Петер, хотя и совершающий по приказанию рыцаря разнообразные злодеяния, показан в романе лишь как исполнитель воли главного героя, который легко договаривается со своей совестью, легко отдает в залог свою рыцарскую честь и так же легко закладывает свою душу. Всякий раз, когда Рудольф фон Вестенбург спрашивает у духа совета, тот неизменно напоминает ему, что является лишь орудием в его руках. «Я только орудие твоей воли! Твоя рука, которую можешь поднимать для благодеяния или для удара смертного. Ты один будешь ответствен, что я предпринимаю, и следственно, ты должен согласиться на дело, которое заставляешь меня совершить», — увещевает, к примеру, дух Петер рыцаря Рудольфа фон Вестенбурга, когда тот требует от него, чтобы он добыл лошадей, а для того убил лошадиников<sup>168</sup>. Характерно, что Шпис преподносит своего главного героя не как «исключение», но как типичного представителя эпохи, отравленной, по мнению автора, пороками. В сцене договора между рыцарем и Вельзевулом, когда рыцарь пытается выторговать себе еще сорок лет жизни, а Вельзевул предлагает ему двенадцать, автор вкладывает в уста дьявола следующую ироничную реплику: «Этот товар (душа. — *М. К.*), друг мой сердечный, не так-то уж и дорог, можно купить его подешевле. За тысячу лет я бы не постоял в этом, но не теперь. Слостолюбие и роскошь, милые дети мои, снабжают меня достаточно душами. Война и право сильного также — довольно их тащат ко мне, а в будущих временах еще будет лучше. [Еще лет пятьсот, и души можно будет получать даром, так что и покупать не придется; люди тогда перестанут верить в Бога и сами будут бежать в лапы к моим чертям]»<sup>169</sup>. При втором немецком издании, вышедшем в свет в 1793 г., Шпис счел необходимым обратиться к своим читателям с посланием, в котором он, поблагодарив читающую публику за внимание и интерес к его стремительно разошедшемуся сочинению, дал развернутое пояснение к своему роману и его «цели», опасаясь, как он писал, что эта цель может ускользнуть от внимания читателя, увлеченного сюжетом: «Я хотел наглядно показать вам, как любая человеческая страсть, если ее лелеять и холить, вырастает до гигантских размеров, <...> как она в итоге, устремляясь к своей конечной цели, попирает ногами все законы, человеческие и Божеские, и как одна единственная ошибка может привести к неисчислимому множеству пороков! Я намеренно

<sup>168</sup> Рудольф фон Вестенбург: Картина необузданных страстей, служащая предостережением каждому молодому человеку. Сочинение г. Шписа / Пер. с нем. М., 1806. Ч. 2. С. 50.

<sup>169</sup> Там же. С. 94–95. — Фрагмент в квадратных скобках опущен переводчиком. См.: *Spieß Ch. H. Das Petermännchen: Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhunderte. Prag, 1791. Bd. 2. S. 78.*



<...> изобразил последствия безудержного сладострастия, ибо именно оно является любимым пороком нашего столетия; я ввел в свою историю духов и черта, потому что знаю по своему опыту, что такого рода истории обладают некоей притягательной силой для человеческого воображения, а мне хотелось бы, чтобы меня больше читали, дабы я мог приносить больше пользы <...>. Почту за благо, если какой-нибудь молодой девице моя история поможет распознать в льстивом возлюбленном второго Рудольфа и научит храбро и стойко противостоять его вожделению. <...> Почту за благо, если какой-нибудь сбившийся с пути юноша, напуганный концом Рудольфа, откажется от плана, который он только что разработал, чтобы соблазнить девицу, и вместо того жениться на ней, дабы насладиться в ее объятиях счастьем, каким не дано насладиться Рудольфу!»<sup>170</sup> Это послание было одновременно адресовано и критикам, которые недоумевали, к чему написана эта «дурацкая сказка» («albernes Märchen»)<sup>171</sup>, содержащая в себе «возмутительные» («empörende») и «омерзительные» («eckelhafte») описания, без которых, по мнению рецензентов, можно было бы обойтись, чтобы донести до читателя нехитрую мораль<sup>172</sup>. Русский переводчик, в целом довольно точно передавший немецкий текст, хотя и с небольшими сокращениями и некоторыми вольностями, свел развернутую авторскую декларацию к подзаголовку «Картина необузданных страстей, служащая предостережением каждому молодому человеку» и подкрепил его назидательным эпиграфом из хорошо известного в России Альбрехта фон Галлера (Albrecht von Haller, 1708–1777), введенным в русский текст и помещенным на обороте титула:

Нещастный человек! Сколь ты велик — и низок,  
Ты равен Ангелам — и к безсловесным близок.  
Высокий разум ты от Бога получил,  
Но пренебрег его, оставил, помрачил.<sup>173</sup>

Если немецкий читатель уже по одному названию «Карлик Петер» мог распознать жанровую природу этого сочинения Шписа, отсылавшего к «преданиям старины» с неотъемлемым миром духов и фантастических существ, то русский читатель получил версию, названную именем главного героя-рыцаря, в наставительном обрамлении, благодаря которому текст с самого начала выводился за рамки уже сложившихся типологических моделей романа, — и той модели, которая продолжала линию, намеченную в рыцарской драме Гёте «Гёц фон Берлихинген с железной рукой», и той, которая лежала в основе «страшных романов» с их «ужасами и тайнами» либо мистического свойства, либо находившими в финале повествования естественное объяснение. Эта дидактическая составляющая отличала романы Шписа о рыцарях и духах в ряду прочих сочинений, формально относящихся к тому же жанру, и была отмечена как особое достоинство в рецензии на роман «Старик везде и нигде» («Der Alte Überall und Nirgends», 1792–1793), вышедший в свет по-русски в 1808 г. и переизданный в 1809 и в 1817 гг. «Роман рыцарской,

<sup>170</sup> *Spieß Ch. H.* Das Petermännchen: Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhunderte. Prag, 1793. Bd. 1. S. [I–II]. — Это послание к читателям воспроизводилось и во всех следующих переизданиях романа, как при жизни Шписа, так и после его смерти.

<sup>171</sup> Allgemeine deutsche Bibliothek. 1792. Bd. 109. S. 441.

<sup>172</sup> Ibid. Bd. 111. S. 137.

<sup>173</sup> Данное четверостишие представляет собой вольное переложение стихотворения Галлера из цикла «Мысли о разуме, суеверии и неверии» («Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben», 1743).

волшебной или просто Германская Богатырская сказка, но написанная с умом, вкусом, острою, и, что всего важнее, имеющая превосходную нравственную цель», — говорилось в рецензии, в которой также была дана весьма положительная оценка перевода<sup>174</sup>. Десять лет спустя после выхода в свет последнего русского издания «Старика везде и нигде», когда уже и Шпис, и готический роман в целом будут восприниматься как архаика, это сочинение отзовется в новелле О. М. Сомова «Приказ с того света»<sup>175</sup>. В этой новелле действует не только прямой потомок главного героя романа Георга фон Гогенштауфена, но и сам Георг фон Гогенштауфен, обреченный у Шписа на долгие скитания после смерти в виде духа, которому назначено верховным судьей совершить как минимум пять великих благих дел, но который не справляется с возложенной на него задачей, поскольку не все его благие дела имеют и благие последствия, хотя он постоянно кого-то спасает, устраняет препятствия на пути разлученных возлюбленных и т. п., и только когда ему, наконец, удастся вызволить невинную девицу, силою заточенную в монастыре, он обретает желанный вечный покой. В русском тексте «Приказа с того света», в котором, по мнению В. Э. Вацура, некоторые сюжетные ходы и мотивы романа Шписа предстают в трагестивированном виде<sup>176</sup>, содержится и прямая цитата из «Громобоя» В. А. Жуковского («Надеюсь и страшися!»), повторяющая, в свою очередь, реплику из романа Шписа «Двенадцать спящих дев» («Die Zwölf schlafenden Jungfrauen. Eine Geistergeschichte», 1794–1796), легшего в основу одноименного цикла из двух баллад Жуковского («Громобой» и «Вадим»), опубликованного отдельным изданием в 1817 г.<sup>177</sup> Примечательно, что именно эта поэтическая переделка Жуковского, хотя ее связь с романом Шписа под тем же названием не была столь очевидной для непосвященных современников, послужила импульсом к прозаическому переводу немецкого оригинала, как об этом сообщил переводчик Александр Бринк в предисловии к русскому изданию, выпущенному в свет в 1819 г.

Жуковский был не единственным, кто трансформировал отдельные мотивы и сюжетные схемы романов Шписа в стихотворную форму. Не без влияния Шписа была написана и стихотворная рыцарская повесть, или баллада, как ее определяли позднее, «Громвал» Г. П. Каменева, опубликованная уже после смерти писателя в 1804 г.<sup>178</sup> и содержавшая прямые переключки с романами Шписа, в частности, с его «народной сказкой» «Иоанн Хейлинг, четвертый и последний владетель земных, воздушных, огненных и водных духов» («Hans Heiling, vierter und letzter Regent der Erde-, Luft-, Feuer-, und Wassergeister: Ein Volksmärchen des zehnten Jahrhunderts», 1798–1799), послужившей, среди прочего, источником сцены похорон чародея Зломара в «Громвале»<sup>179</sup>. На русском языке этот роман был издан в переводе того же Александра Бринка лишь в 1822 г., но напрямую связанные с ним строки из баллады Каменева были использованы в качестве эпиграфа к переизданию

<sup>174</sup> Сын отечества. 1817. Ч. 37. № 18. С. 233.

<sup>175</sup> Сомов [О. М.] Приказ с того света: Повесть // Литературный музей на 1827 год, Владимира Измайлова. М., 1827. С. 165–226.

<sup>176</sup> См. подробнее: Вацура В. Э. Готический роман в России. С. 378–379. — Переключки с романом Шписа «Старик везде и нигде» обнаруживаются и в повести Сомова «Исполинские горы» (1830). См.: Там же. С. 380–382.

<sup>177</sup> О текстологических совпадениях «Громобоя» и первой части романа Шписа см.: Загарин П. Жуковский и его произведения: 1783–1883. М., 1883. С. 73–103. См. также: Козмин Н. К. О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX века в связи с поэзией В. А. Жуковского. СПб., 1904. С. 8–19.

<sup>178</sup> Каменев Г. П. Громвал («Мысленным взором я быстро стремлюсь...») // Периодическое издание Вольного Общества любителей словесности, наук и художеств. СПб., 1804. Ч. 1–[2]. № 23. С. 110–127.

<sup>179</sup> См. подробнее: Вацура В. Э. Готический роман в России. С. 232.

другого романа Шписа — «Духи гор. Подлинная история» («Die Berggeister. Eine wahre Geschichte», 1797), вышедшему в свет еще в 1803 г. под названием «Горные духи, или Ане-та и Фредерик». Этот роман продавался в России явно плохо и был переиздан в 1816 г. под новым названием «Замок, или Вертеп духов в дремучем лесу» с эпиграфом из «Громвала» Каменева — книгоиздательский трюк, который был тут же раскрыт в «Сыне отечества»: «В сей книжке новы только заглавие и первый листок; все остальное принадлежит к какому-то давно изданному роману, который, как видно, не сходил с рук по причине *незаманчивости* заглавия»<sup>180</sup>. О том, что «правильное» название и подходящий эпиграф играют немаловажную роль в «литературной промышленности», писал почти десять лет спустя «Московский телеграф», вспоминая именно это переиздание Шписа: «Роман Шписа, *Ане-та и Фридерик*, совсем не продавался. Догадливый книгопродавец отодрал старое заглавие, припечатал новое: *Замок или вертеп духов в дремучем лесу* — с эпиграфом:

Там в страшных забавах проходит полночь,  
Вопли их, клики ужасней гремят;  
Но лишь утра предвестник три раза пропел —  
Исчезают в миг духи, скелеты...

— и книга раскуплена!»<sup>181</sup>

Роман «Иоанн Хейлинг» стал последним в ряду русских переводов Шписа первой четверти XIX в., создатели которых по большей части остались неизвестными. Самым «верным» переводчиком Шписа был Александр Бринк, в переводе которого в 1821 г. вышел и последний псевдо-Шпис, роман, принадлежавший перу Карла Августа Готлиба Зайделя (Karl August Gottlieb Seidel, 1754–1822), но изданный по-немецки анонимно «Очарованное зеркало, или Пути Провидения неисповедимы. Повесть древних времен» («Der Zauberspiegel. Ein Märchen der grauen Vorzeit», 1794). Этот текст, наиболее близкий по стилистике, общей «конструкции» и дидактической установке к романам Шписа, отозвался и в повести «Гуго фон Брахт» Н. А. Бестужева, и в повести «Замок Нейгаузен» А. А. Бестужева<sup>182</sup>. После 1822 г. ни переводчики, ни книгоиздатели к этому автору не возвращались<sup>183</sup>. В Германии за ним закрепилась слава «отца» немецкого «страшного романа» (Schauerroman), шедшего, как считалось, по пути, обозначенному «Духовидцем» («Der Geisterseher», 1787–1789) Шиллера, хотя эта связь и не очевидна — слишком велика эстетическая и этическая разница между основными романами Шписа и неоконченным романом Шиллера, хорошо известным в России и в оригинале, и в переводе, увидевшем свет в 1807 г. и переизданном в 1818 г.<sup>184</sup> Единственное сочинение Шписа, продолжавшее линию Шиллера, который, как считается, открыл путь

<sup>180</sup> Сын отечества. 1816. Ч. 30. №25. С. 231.

<sup>181</sup> Прибавление к Московскому телеграфу. 1825. №1. Январь. С. 12. — Далее неизвестный критик передает рассуждение одного книгопродавца в связи с предложением напечатать роман В. Скотта «Айвенго»: «Прекрасно! <...> Только название очень просто. Назовем роман наш — “Ричард львиное сердце”, прибавим эпиграф, разумеется, из Пушкина, хоть на пример: Дела давно минувших дней, Преданья старины глубокой, — и я ручаюсь вам за благосклонное принятие Публикою!» (Там же).

<sup>182</sup> См.: Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 89, 226, 232, 325, 361, 362.

<sup>183</sup> Исключение составляет роман «Двенадцать спящих дев», выпущенный в свет в новом переводе в 1876 г. с подзаголовком «Фантастическая повесть».

<sup>184</sup> См. подробнее: *Данилевский Р. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы. С. 85–86; *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. С. 96–101.

к развитию самостоятельного подвида романа «тайн» — романа о тайных союзах, — это «Рыцари льва» («Löwenritter», 1794–1796), изданные в русском переводе лишь в 1819 г., когда русский читатель уже успел познакомиться с гораздо более яркими образцами этого рода — отрывком из романа Карла Гроссе (Carl Grosse, 1768–1847) «Гений» («Der Genius», 1791–1794) в переводе Я. И. де Санглена (1776–1864)<sup>185</sup>, опубликованном в 1804 г., и романом Генриха Цшокке «Куно фон Кибург взял серебряный локон обезглавленного и уничтожил тайный суд инквизиции» («Kuno von Kyburg nahm die Silberlocke des Enthaupteten und ward Zerstörer des Vehmgerichts», 1795), опубликованном в переводе В. С. Кузикова в 1803–1809 гг.<sup>186</sup> «Рыцари льва» прошли незамеченными, как и многие другие романы Шписа, которые хотя и служили, по выражению В. Э. Вацура, «резервуаром» мотивов, тем и отдельных сюжетов для отечественной исторической повести 1820–1830-х гг. с элементами «готики» (Н. А. Бестужев, А. А. Бестужев, О. М. Сомов) или отечественной баллады (Каменев, Жуковский), все же не воспринимались тогдашней отечественной критикой как эстетическое явление, заслуживающее внимания, и потому в основном их обходили молчалием. Позднее об этом авторе «фантазмагорических аллегорий», как назовет его Белинский<sup>187</sup>, будут вспоминать в одном ряду с прочими европейскими «делателями романов», т. е. писателями низшей категории, если воспользоваться классификацией С. П. Шевырева, противопоставлявшего в статье о «Византийских легендах» Н. А. Полевого таких «делателей» (к числу которых он, помимо Шписа, относил Жанлис, Дюкре-Дюминиля, Августа Лафонтена, Жюля Жанена) «создателям» (Сервантес, Ричардсон, Филдинг, Руссо, В. Скотт, Гёте, Мандзони) и «сочинителям» (Купер, Бульвер, Салванди, Альфред де Виньи, Фан дер Фельде)<sup>188</sup>. Но, помимо критиков, оставался еще читатель, который то с восторгом, то с некоторой стыдливостью вспоминал романы Шписа, прочитанные в юности. «В области романтизма, — пишет, к примеру, Е. Ф. Тимковский (1790–1875), — я отдавал пальму писателям немецким, какому-нибудь Августу Лафонтену, Шпису и т. д., причем скорее пленяли меня рассказы или явления времен германского рыцарства. И теперь с удовольствием вспоминаю о тех блаженных минутах, когда юное воображение мое, настроенное подобным чтением, быстро улетало на живописные берега Рейна и носилось над развалинами рыцарских замков, доселе привлекающих к себе толпы счастливых путешественников»<sup>189</sup>. «Как ни плохи и ни длинны изделия Шписса, Клаурена и других рыцарских романистов того времени, но струи, бегущие по ним, действовали сильно и на воображение и на чувство читавшей массы», — констатировал Аполлон Григорьев (1822–1864), отдавший в юности дань этим романам вместе со множеством своих современников<sup>190</sup> и возводивший «мутные струи» немецкого романа в лице Шписа к эпохе «Бури и натиска».

<sup>185</sup> См. подробнее об этом переводе и влиянии романа Гроссе на мемуарную прозу Санглена: Там же. С. 237–260. — Полностью «Гений» так и не был переведен в XIX в.

<sup>186</sup> О силе воздействия романа «Куно фон Кибург» на «рядового» читателя свидетельствует процесс 1836–1837 гг. по делу о заводских крестьянах Соликамского уезда Пермской губернии, составивших тайное общество с целью «ниспровержения помещичьей власти». Инициатор создания общества, молодой крестьянин Петр Поносов, признался на суде, что сама идея родилась у него под влиянием книг, и в первую очередь романа «Куно фон Кибург», каковой был приобщен к материалам дела (*Гернет М. Н.* История царской тюрьмы: 1825–1870. М., 1961. Т. 2. С. 340).

<sup>187</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6: Статьи и рецензии 1842–1843. С. 692.

<sup>188</sup> Москвитянин. 1841. № 4. С. 468.

<sup>189</sup> Киевская старина. 1894. Т. 45. № 4. Апрель. С. 8.

<sup>190</sup> *Григорьев А.* Воспоминания / Изд. подгот. Б. Ф. Егоров. Л., 1980. С. 71. («Литературные памятники»).

В Германии книги Шписа продолжали активно переиздаваться и в 1840-е, и в 1850-е гг., а связанный с его именем жанр «страшных романов» по-прежнему находил немало последователей в эти годы, что вызывало некоторое недоумение немецкой критики, которая, впрочем, мирилась с этим как с меньшим злом по сравнению с «новейшими» литературными веяниями, ибо, как писал известный немецкий историк литературы Иоганн Вильгельм Аппель (Johann Wilhelm Appel, 1829 — 1896), говоря о Шписе и его подражателях, «эти пышно разросшиеся сорняки были менее вредны, чем содомские яблоки, которая предлагала нам одурманенная опиумом муза новейшего французского романтизма»<sup>191</sup>. В аналогичном духе дается характеристика Шписа и в энциклопедии «Herders Conversations-Lexikon»: «Шпис <...> сочинил в подражание “Гёцу фон Берлихингену” Гёте множество романов, из которых “Двенадцать спящих дев”, “Рыцари льва” и др. и по сей день усердно читаются во всех казармах. И каким бы низким ни считался эстетический уровень Ш<писа> и как бы ни насмехался над его <...> сочинениями Л. Тик, изобретательность этого писателя весьма примечательна, и уж с точки зрения нравственной и религиозно-политической они вредят не столько, сколько вредят некоторые новейшие романы о мировой скорби и тенденциозные романы»<sup>192</sup>.

В России к этому моменту имя Шписа уже было прочно забыто, часть его романов, считавшихся популярными, в 1845 г. еще оставалась нераспроданной<sup>193</sup>, и только в языке до конца XIX в. сохранялись два крылатых выражения, связанных с названиями романов Шписа: «старик везде и нигде» и «двенадцать спящих дев», — оба в ироничном значении, первое — для обозначения ускользающего человека, которого невозможно застать на месте, второе — для обозначения неповоротливого, нерасторопного человека. О «Двенадцати спящих девах», но не Шписа, а Жуковского, напоминал и вошедший в моду в конце XIX в. карточный пасьянс: «Недавно еще красноречивый творец *Двенадцати спящих дев* заставил полюбить баллады, но он умолк, запели другие и баллада попала в карточные раскладки», — говорилось в преамбуле к правилам, в которой упоминались и другие популярные некогда авторы (Понсон дю Террай, Ричардсон, Радклиф), чьи романы составили литературную основу пасьянсов<sup>194</sup>.

### Август Коцебу: искушение читателя — испытание переводчика

Особое место в русской переводной литературе 1800–1825 гг. и по количеству переведенных на русский язык произведений, и по количеству переизданий, и по интенсивности усвоения, и по широте охвата читательской аудитории занимали два немецких писателя: Август фон Коцебу (August von Kotzebue, 1761–1819) и Август Лафонтен (August Lafontaine, 1758–1831)<sup>195</sup>. При этом, в отличие от большинства упоминавшихся выше немецких авторов, оба эти сочинителя были представлены и на страницах литературных журналов, и на книжном рынке, что в сочетании с театральными постановками

<sup>191</sup> Appel J. W. Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik: Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungs-Literatur. S. 78.

<sup>192</sup> Herders Conversations-Lexikon. Freiburg, 1857. Bd. 5. S. 285.

<sup>193</sup> Реэстр русским книгам, географическим атласам, картам и планам, продающимся у почетнаго гражданина Ильи Глазунова. СПб., 1845. С. 49, 195, 196, 214, 239.

<sup>194</sup> Пюжоль Э. Карточный игрок на все руки. М., 1901. С. 268.

<sup>195</sup> См. библиографию П. Дрекса: Drews P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 261–268, 271–273.

с неизбежностью приводило к рецепционной усталости не только от количества текстов, но и от их «серийности», монотонности самого типа художественного повествования. Прежде чем, однако, появилось знаменитое понятие «коцебятина», вошедшее в русский язык благодаря сатире Д. П. Горчакова «Невероятные» (Послание С. Н. Долгоурову; 1807/11) и относившееся в первую очередь к драматургии Коцебу<sup>196</sup>, прежде чем книги Коцебу оказались с легкой руки В. Л. Пушкина в русском борделе («Опасный сосед», 1811) и, разойдясь по «деревням уездным», обрели «в степях чтецов», как говорилось в анонимной сатире «Разговор книгопродавца, переводчика и помещика» (1827)<sup>197</sup>, а романы Лафонтена стали символом скучной семейной жизни, как это виделось автору-рассказчику в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина, должно было пройти некоторое время, в течение которого отечественные переводчики, как известные, так и оставшиеся безымянными, усердно печатали тексты этих двух «корифеев» тогдашней немецкой словесности, считавшихся таковыми не только у себя на родине, но и в других странах Европы.

Коцебу оставил обширное прозаическое наследие: его избранная проза, выпущенная в свет в 1842–1843 гг., составила 45 томов. Присутствие Коцебу в культурном пространстве Германии конца XVIII — первых десятилетий XIX в. было тотальным: он главенствовал на сцене, он занимал первые места в каталогах общественных платных библиотек, он выпускал газеты и постоянно высказывался по поводу текущих событий в литературе, театре, политике. При этом все его творчество, как драматическое, так и прозаическое, «всегда было обусловлено его чтением, и в его восприимчивой натуре при малейшем постороннем воздействии изменялись литературный вкус и краски; то он любит необычное: на сцену выступает разбойничество из любви к детям, брак между братом и сестрой, двоеженство; то он обращается к картинам самой обыденной жизни», — отмечает В. И. Резанов вслед за Г. Гервинусом, говоря о литературной «всеядности» Коцебу: «Во всей всемирной литературе ищет он своей добычи; Вольтер, Мольер и все французские комики, Гольдони, Гоцци, поэты Sturm und Drang'a, Гёте и Шиллер, Шредер и его английские образцы — были им использованы; в биографиях, характеристиках, романах, новеллах, умел он находить черты, которыми и наделял своих героев»<sup>198</sup>. Узнаваемость европейских литературных источников текстов Коцебу в сочетании с широтой их литературной географии (от арабского Востока, Африки, Перу, Америки до Англии, Италии, Франции, Норвегии, Германии и России), равно как и умение «попасть в тон настроению массы публики»<sup>199</sup>, сообщали этим сочинениям своеобразную космополитичность, которая и обеспечивала им всеевропейский успех. Не было ни одной прозаической формы, которой не опробовал бы Коцебу, умело комбинирующий декоративные элементы разных жанров — исторического, разбойничьего, рыцарского, любовного, сатирического романа, но неизменно сохранявший в качестве повествовательного стержня мотив любви, считая, что любовь является двигателем не только частной жизни, но и большой истории, как об этом говорится, к примеру, в экспозиции «исторической» новеллы «Заида, или Низвержение с трона Мухамеда Четвертого» («Zaide, oder die Entthronung Muhamed des Vierten. Historische

<sup>196</sup> О драматургии А. Коцебу см. с. 304–333 наст. изд.

<sup>197</sup> Московский вестник. 1827. Ч. 5. С. 483.

<sup>198</sup> Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1906. Вып. [1]. С. 278. См. также: *Gervinus G. Geschichte der deutschen Dichtung*. Leipzig, 1842. Bd. 5. S. 551.

<sup>199</sup> Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. С. 279.

Novelle», 1790)<sup>200</sup>. Эта постоянная составляющая текстов Коцебу обеспечила ему славу «знатока сердца», как назвал его в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзин, который первым познакомил русскую публику с прозой Коцебу, опубликовав в 1791 г. в «Московском журнале» повесть «Мария Сальмон, или Торжество добродетели» («*Marie Francisca Victoria Salmon, oder Triumph der Unschuld*», 1787)<sup>201</sup>, а в 1792 г. там же рассказ «Прогулка арабского философа Аль-Рашида» («*Spaziergang des arabischen Philosophen Al-Raschid*», 1787)<sup>202</sup>. В 1796 г. последовала публикация его перевода иронической повести «Кто бы сему поверил» («*Wer hätte das geglaubt? Eine unglückliche Begebenheit, welche einem Ehemann wiederfuhr*», 1788)<sup>203</sup>, в которой рассказывается о супружеской чете, сумевшей обрести истинную любовь в браке, невзирая на правила света, предписывавшие, как показывает автор, искать счастья на стороне. Примечательно, что эта небольшая повесть за сравнительно короткий срок была трижды переведена на русский язык: кроме Карамзина, к ней обратился Василий Петрович Поляков, опубликовавший свой перевод в 1801 г. на страницах журнала «Иппокрена»<sup>204</sup>, а затем Петр Сергеевич Кайсаров (1777–1854), перевод которого вышел отдельным изданием в 1802 г.<sup>205</sup> Эта соревновательность, отражавшая, с одной стороны, популярность переводимого автора, демонстрировала вместе с тем сознательное использование перевода как специфического инструмента критики, в случае Карамзина — критики исходного немецкого текста, который он несколько сократил и пригладил (из «преувеличенной стыдливости», как предполагает В. И. Резанов)<sup>206</sup>, в случае Полякова и Кайсарова — критики перевода. Поляков представил полный текст, без сокращений, и попытался сохранить все «любовные откровенности» оригинала, Кайсаров, в дополнение к этому, воспроизвел иронический тон, отчетливо звучащий в авторском повествовании. При этом для Кайсарова перевод именно этой повести Коцебу не был случайным: в том же 1802 г. он опубликовал в Смоленске сразу несколько своих переводов

<sup>200</sup> Этот небольшой роман Коцебу представлял собой переделку «Заиды» («*Zaide*», 1669–1771) Мари-Мадлен де Лафайет (*Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de La Fayette*, 1634–1693); на русский язык роман Коцебу был переведен в 1800 г. Кондратом Матвеевичем Кудрявцевым (1774/1775 — до авг. 1861), выпускником Московского университета, служившим в это время секретарем при кураторе университета, и вышел в свет во Владимире под названием «Заида, прекрасная россиянка, или Низвержение с трона Махомета IV. Исторический отрывок».

<sup>201</sup> Московский журнал. 1791. Ч. 4. С. 13–32. — Повесть рассказывает о юной служанке с «доброй, невинной душой», которую обвиняют в отравлении восьмидесятилетнего старца и приговаривают к смертной казни, от чего ее спасает молодой адвокат, добывающий ее оправдания, а затем предлагающий своей подзащитной руку и сердце.

<sup>202</sup> Московский журнал. 1792. Ч. 6. С. 17–22. — Текст представляет собой восточную басню, повествующую о философе, который подслушал разговор насекомых, беседующих о нелепости честолюбивых помыслов человека на фоне неизбежности его смерти.

<sup>203</sup> Муза. 1796. Ч. 2. С. 78–87.

<sup>204</sup> Кто бы это думал? // Иппокрена. 1801. Ч. 11. С. 324–334. — В. П. Поляков, соученик В. А. Жуковского и А. И. Тургенева по Университетскому Благородному пансиону, в 1799–1800 гг. являлся членом «Собрания университетских питомцев для упражнения в сочинениях и переводах», учрежденного И. Г. Шварцем в 1781 г., участник университетского сборника «Утренняя заря» (1800–1808 гг.), на страницах которого он опубликовал переводы стихотворений Э. Клейста; в 1802 г. выпустил в свет сборник «Приношение друзьям моим, или Выбранные места из лучших немецких и французских писателей, с прибавлением собственных сочинений», куда вошел отрывок из сочинения Коцебу «Мое бегство в Париж зимою 1790 г.» («*Meine Flucht nach Paris im Winter 1790*»). При этом Коцебу — единственный писатель, имя которого переводчик счел необходимым указать, все остальные тексты напечатаны без обозначения имени автора. См.: *Лосиевский И. Я.* Литературно-философский кружок пансионера В. Жуковского // Жуковский и литература конца XVIII — XIX века. М., 1988. С. 88, 89, 95.

<sup>205</sup> *Коцебу А.* Кто бы этому поверил? Несчастное, с одним мужем случившееся приключение. Смоленск, 1802. — П. С. Кайсаров, выпускник Университетского Благородного пансиона, близкий к Дружескому литературному обществу, публиковал в 1796–1801 гг. свои оды и элегии в том числе на страницах журнала «Иппокрена»; в 1802 г. он поступил на службу в канцелярию министра внутренних дел В. П. Кочубея; в дальнейшем переводами не занимался.

<sup>206</sup> *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. С. 293.

из Коцебу<sup>207</sup>, часть из которых вошла в изданное тогда же русское малое собрание сочинений писателя в шести частях «Младшие дети моего веселого духа» («Die jüngsten Kinder meiner Laune», 1793–1797), включавшее в себя множество иронических повестей, анекдотов и пародий, направленных в первую очередь против европейских «знатоков сердца», французских и немецких, а также против «вертеровской» линии в современной ему немецкой литературе, что нашло свое наиболее яркое воплощение в повести «Briefe zweyer Liebenden, Peter Lachs, eines Fischers, und Dorothea Seifenschäum, einer Wäscherin» (1794), название которой Кайсаров, раскрыв говорящие имена героев, перевел как «Письма двух любовников, рыбака Петра Окунькова и прачки Доротеи Мыльниковой».

В то время как в Германии рубежа XVIII–XIX вв. сочинения Коцебу, встречавшие сочувственный отклик у широкой читающей публики, вызывали вместе с тем ожесточенные дискуссии в печати, касавшиеся главным образом не столько эстетических вопросов, сколько морально-нравственных, ибо выведенные им характеры и герои казались некоторым литературным критикам совершенно неприличными, не говоря уже о том, что Коцебу своими литературными выпадами против самых разных немецких писателей-современников, прежде всего против братьев Шлегелей, давал немало поводов для скандалов, в России в те же годы шло «безмятежное» освоение его текстов, лишь изредка становившиеся объектом критического разбора в литературных журналах<sup>208</sup>. Публицистические высказывания модного немецкого автора, даже, казалось бы, по совсем незначительным поводам, появляются на страницах отечественных периодических изданий — в «Иппокрене», в «Северном Меркурии», в «Вестнике Европы» (и при Н. М. Карамзине, и при М. Т. Каченовском, и при В. А. Жуковском), в «Новостях русской литературы», в «Друге просвещения», в «Дамском журнале», в «Журнале приятного чтения», позднее в «Духе журналов», «Благонамеренном», «Библиотеке для чтения» и др.<sup>209</sup>; там же время от времени печатаются и небольшие повести Коцебу. В основном же русский читатель знакомился с прозой Коцебу по отдельным книжным изданиям, при этом некоторые его сочинения выходили в свет почти одновременно в разных переводах — из немецких авторов только еще Лафонтен удастаивался такой «чести». Наибольшее количество подобных двойных-тройных переводов одного и того же произведения приходится на 1800–1806 гг. Среди них:

— роман «Die gefährliche Wette» (1790), переведенный студентом Московского университета Матвеем Алексеевым («Опасный спор, или Сколько женщины могут полагаться на верность мужей своих», 1799), а также Н. С. Краснопольским (1775–1730), который дал этому сочинению название «Опасный заклад, или Сколько женщины могут полагаться на верность мужей своих» (1800)<sup>210</sup>, и П. С. Кайсаровым («Упорный заклад», 1802)<sup>211</sup>;

<sup>207</sup> См.: Там же. С. 239–240; *Drews P.* Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 264–265.

<sup>208</sup> О восприятии творчества Коцебу в России см. подробнее: *Giesemann G.* Kotzebue in Russland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte. Frankfurt a. Main, 1971.

<sup>209</sup> Источником этих материалов были издававшиеся Коцебу газеты «Der Freimüthige oder Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser» и «Literarisches Wochensblatt».

<sup>210</sup> Н. С. Краснопольский, известный либреттист, переводил преимущественно для театра, в том числе и пьесы Коцебу; с 1803 г. он числился переводчиком при Дирекции Императорских театров, а в 1807 г. был назначен заведовать немецкой придворной труппой; самая известная его театральная работа — «Днепровская русалка» (1803), представлявшая собой переделку «Дунайской нимфы» К. Ф. Генслера, который, в свою очередь, воспользовался уже упоминавшимся выше текстом Вульпиуса «Заальская русалка» («Die Saal-Nixe»).

<sup>211</sup> Этот небольшой роман был включен в упоминавшееся выше собрание прозы Коцебу «Младшие дети моего веселого духа» (1802).



— роман «Die Geschichte meines Vaters oder Wie es zugeht, dass ich geboren bin. Ein Roman in zwölf Kapiteln» (1788), вышедший в Санкт-Петербурге в 1798 г. в переводе Матвея Алексея под названием «Жизнь моего отца или Как случилось, что я родился. Повесть в одиннадцати главах, представляющая в весьма приятном, забавном и привлекательном виде различные непредвиденные случаи, встречающиеся человеку в жизни; как управляем бывает оный непонятным стечением обстоятельств, разрушающих и уничтожающих часто все его намерения; — непостижимость судьбы, подвергающей нас непременно своему закону» (второе издание: 1803); второй перевод под заглавием «Жизнь моего отца, или Как произошло мое рождение», подписанный криптонимом В. Ш., был издан в 1806 г., и тоже в Санкт-Петербурге;

— роман «So liebt kein Mann! Eine wahre Geschichte» («Ни один мужчина так любить не может! Подлинная история», 1795), изданный в Москве под названием «Верная Лиза, или Никакой мужчина так не любит. Истинная повесть» (1802) и подписанный В-й С-н, а также в Смоленске под названием «Верная Амалия, или Мужчина не может так любить. Справедливая Повесть» (1802), без указания имени переводчика<sup>212</sup>;

— роман «Die geprüfte Liebe. Eine wahre Geschichte aus dem letzten französischen Kriege» («Проверенная любовь. Подлинная история времен последней французской войны», 1795), опубликованный в Москве в 1801 г. в переводе В. А. Жуковского (без указания имени) под названием «Мальчик у ручья, или Постоянная любовь» (второе издание: 1819), а также в Смоленске в 1802 г., под сходным названием «Постоянная любовь, или Мальчик у ручья», в переводе А. П. Версилова (1772 — после 1840)<sup>213</sup>;

— роман «Die Leiden der Ortenbergischen Familie» (1785), изданный в Москве в 1802 г., без указания имени переводчика, под заглавием «Страдания Ортенберговой фамилии» (второе издание: СПб., 1816)<sup>214</sup>, и в том же году в Смоленске, также без указания имени переводчика, под названием «Все счастье здесь одна лишь мечта, или Страдания Ортенбергской фамилии» (второе издание: Смоленск, 1812; третье — Орел, 1823)<sup>215</sup>;

— роман «Der unterirdische Gang. Eine Estländische Volkssage aus den Chroniken und mündlichen Traditionen gesammelt. Zuerst in plattdeutscher Sprache ans Licht gebracht im Jahr 1603, durch Martin Liebertraut, Küster der St. Olai Kirche in Reval; nun aber treulich ins

<sup>212</sup> Все смоленские издания Коцебу этого времени вышли из типографии Ивана Яковлевича Сытина (1765–1835); только за 1800–1812 гг. Сынтин издал 33 книги Коцебу (пьесы и романы). После переноса типографии в Орел в 1812 г. Коцебу продолжал оставаться в программе издательства, занимая по количеству наименований первые позиции. См. также: Сборник материалов для истории просвещения в России, извлеченных из Архива Министерства народного просвещения. СПб., 1893. Т. 2. С. 72–73.

<sup>213</sup> А. П. Версильев окончил Смоленскую духовную семинарию, затем продолжил обучение в Санкт-Петербургской учительской гимназии, после чего преподавал в частных пансионах, а также в Горном училище, впоследствии служил в Берг-Коллегии и таможене, занимаясь одновременно литературной деятельностью. См.: Краткое известие о жизни Андрея Павловича Версильева, им самим написанное и собственною его рукою. СПб., 1895.

<sup>214</sup> В. М. Истрин в статье «Младший Тургеневский кружок и Александр Иванович Тургенев» указывает, что переводом этого романа в 1799–1800 гг. занимался член кружка Иван Федорович Журавлев (1775–1842), выпускник Московского университета, который продолжил свою работу и после переезда в Вильно, где он вступил в должность секретаря при Литовском гражданском губернаторе; довел ли Журавлев свой перевод до печати, остается, однако, неизвестным. Впоследствии он отошел от литературных занятий, сделав карьеру государственного чиновника (служил губернским прокурором в Вильно, в комиссии по составлению законов при М. М. Сперанском, директором департамента министерства юстиции, обер-прокурором Правительствующего Сената; в 1826 г. был назначен делопроизводителем Верховного уголовного суда по делу о декабрьском восстании 1825 г.). См.: АБТ. Вып. 2. С. 37, 77, 94.

<sup>215</sup> В третьем издании название романа было упрощено: «Страдания Ортенберговой фамилии», при этом сам текст остался без изменений.

Hochdeutsche übertragen von Simon Schlaukopf, Rathskopisten zu Wesenberg» (1793), изданный в 1802 г. сначала в Смоленске (в анонимном переводе) под названием «Подземный ход, Эстляндская повесть из летописей и изустных преданий собранная в 1603 году на простонародном немецком языке Мартином Либетраутом, пономарем Ревельской церкви св. Олая изданная, а ныне на высоконемецкий язык Симоном Шлаукопфом, копейстом Везенбергскаго совета, тщательно переложенная», а затем, в том же году, в Москве, под названием «Подземный ход. Эстляндское народное сказание, собранное из летописей и изустных преданий, изданное в свет сперва на низком Немецком языке Мартыном Любодругом, пономарем при церкви Св. Олая, в Ревеле; ныне же верно переведено на высокое наречие Симоном Хитрецовым, писарем Везенбургскаго Магистрата», в переводе Ивана Игнатъевича Соловцова, симбирского помещика, состоявшего в дружеских отношениях с И. И. Дмитриевым и А. М. Карамзиным<sup>216</sup>.

Все эти ранние русские переводы прозы Коцебу объединяло одно: почтительно-серьезное отношение к автору, хотя сам он любил выступать под «маской» шутника и разными средствами стилизовал свои тексты под непритязательные «безделицы», то сообщая об этом в пространных посвящениях, то прибегая к необычным приемам. Так, например, в предисловии к роману «Die Geschichte meines Vaters oder Wie es zunging, dass ich geboren bin» («История моего отца, или Как случилось, что я родился»), который, как считается, пародировал Стерна<sup>217</sup>, сообщается, что идея романа возникла во время дружеской встречи с ревельским знакомым Коцебу, профессором теологии, изящных наук и французского языка, директором местной Рыцарской школы Иоганном Кристианом Тидебёлем (Johann Christian Tideböhle, 1741–1807), когда они играли в буриме и Коцебу предложил распространить принцип буриме на прозу, попросив Тидебёля дать ему двенадцать слов, на которые он, Коцебу, напишет роман — в назидание «молодым сочинителям», чтобы продемонстрировать, как можно соединить в единое повествование несовместимые, на первый взгляд, вещи; далее приводится перечень заданных слов: «Огнедышащая гора. Священник. Жук. Страус. Буря. Каменоломня. Океан. Волк. Свинец. Трусость. Ад. Откуп»<sup>218</sup>. Предложенный список становится планом романа, состоящего из двенадцати глав, каждая из которых последовательно озаглавлена указанными словами и подчинена раскрытию заданных «тем», читатель же становится участником разгадывания этой своеобразной повествовательной шарады. В первой главе рассказчик повествует о молодых годах своей бабушки, которая уговаривает своего мужа отправиться в Италию, где она разрешается от бремени на краю кратера Везувия, во второй главе ребенок (будущий

<sup>216</sup> Автор перевода установлен Л. Ю. Ивашкиной, которая в своей статье, посвященной библиотеке Соловцовых, приводит и письмо издателя Платона Петровича Бекетова (1761–1836) к И. И. Соловцову, позволяющее установить последовательность выхода в свет обоих переводов: «В Смоленске ус<ко>рили напечатать другой перевод этой книги, но он не помеш<ает> вашему, потому что хуже» (Ивашкина Л. Ю. Библиотека Соловцовых: неизвестный симбирский автограф Платона Бекетова // Материалы четвертой научной конференции, посвященной ученому и краеведу С. Л. Сытину. Ульяновск 2006. Государственный историко-мемориальный музей-заповедник «Родина В. И. Ленина». Ульяновск, 2008. С. 460).

<sup>217</sup> Это предположение высказала впервые М. Л. Тронская, считавшая, что Коцебу в данном случае подхватывает прием из романа Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», практически заканчивающегося рождением главного героя, который рассказывает не только о том, *когда* он родился, но и *как*, считая необходимым посвятить обстоятельствам своего рождения отдельную главу. См.: Тронская М. Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965. С. 51.

<sup>218</sup> *Kotzebue A. Die Geschichte meines Vaters oder Wie es zunging, dass ich geboren bin. Frankfurt; Leipzig, 1790. S. 4.*

отец рассказчика) отдается на воспитание благочестивому священнику, который следует в вопросах воспитания «чужаку Жан Жаку Руссо»<sup>219</sup>, в третьей мальчик гоняется в лесу за жуком и попадает к разбойникам, от которых он по прошествии двух лет бежит, чтобы в четвертой главе угодить к свирепому держателю бродячего зверинца, в котором среди прочего имеется дикий страус, нападающий на юного пленника-погонщика, вынужденного убить злобную птицу и т. д. После всех злоключений, сменяющих друг друга «по воле случая» (по задуманному плану автора), главный герой становится обладателем немалого состояния и соединяется со своей возлюбленной, от союза с которой и рождается рассказчик. Вся эта фантастическая история, преподнесенная автором как забава, предстала перед русским читателем в виде «классического» любовно-авантюрного романа, которому первый переводчик, исключивший авторское предисловие с изложением правил игры, придал солидности за счет длинного, старомодного подзаголовка, выполняющего функцию жанрового ориентира и обещающего дать облегченную версию «игры судьбы» с чередой «непредвиденных случаев». Изменение авторской установки неизбежно повлекло за собой и изменение общего стиля повествования, который лишился всякой иронии, при том что перевод в целом — достаточно точен по смыслу, хотя переводчик и позволил себе вольность, убрав главу под названием «Ад». Вторая русская версия этого романа формально была ближе к оригиналу, поскольку в ней были сохранены все главы и авторское предисловие, но переводчик, судя по всему, не слишком хорошо знал немецкий язык, и к тому же расставил по всему тексту, в особо драматических моментах, множество эмоциональных акцентов, используя для этого разнообразные «возвышенные» эпитеты, отсутствующие у Коцебу. Эта «возвышенность» общего тона и драматизация вступали в явное противоречие с некоторой абсурдностью самого сюжета, которая в оригинале оправдывалась нескрываемым присутствием «живого» автора, который и держал в своих руках «судьбу», разворачивая ее по своей прихоти.

Аналогичный прием Коцебу использовал и в романе «Die gefährliche Wette», имевшем в оригинале подзаголовок «Ein muthwilliger Scherz» («Озорная шутка») с коротким пояснением: «Родилась таким же образом, что и “История моего отца” <...>. Слова мне были заданы моим другом Фридрихом фон Унгерном Штернбергом», и далее шел список слов: «Сапожник. Кольцо. Табакерка. Портрет. Ураган. Пожар. Борода. Рандеву. Ванна. Башня. Смех. Судья»<sup>220</sup>. Представленный автором текст в полной мере соответствовал обозначенному «легкому» жанру: здесь рассказывалась история трех замужних дам (жены таможенного служащего, жены адвоката и жены астронома), которые решили на пари подвергнуть своих мужей испытанию, чтобы удостовериться в их готовности хранить верность; для этой цели они договариваются о том, что каждая попытается соблазнить мужа подруги. Эксперимент, описанный с некоторыми фривольными подробностями, завершается победой соблазнительниц и полным посрамлением мужей. Написанный в ироничной манере, роман, как это часто бывало у Коцебу, имел двойного адресата: непосвященный читатель получал забавную историю с умело выстроенной интригой, читатель искушенный не мог не увидеть полемического посыла «шутки», являвшей собой отклик на злободневные темы литературной жизни. Так, уже на первых

<sup>219</sup> Ibid. S. 30.

<sup>220</sup> Kotzebue A. Kleine gesammelte Schriften. Wien, 1842. Th. 3. S. 165.

страницах романа автор, описывая одного из своих героев — сапожника, говорит о том, что у него была «физиономия Лафатерова сапожника», но разворачивает этот образ так, что его действия опровергают наблюдения Лафатера, посвятившего анализу портрета одного цюрихского сапожника отдельный фрагмент своей книги о физиогномике («*Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*», 1775–1778), в котором он приходит к выводу о низком умственном и нравственном развитии данного «типажа»<sup>221</sup>. Подобные частные отсылки к актуальным литературным вопросам, обсуждавшимся на страницах немецкой печати (борьба с языковой галломанией, происхождение языка и т. д.), рассыпаны по всему тексту, но главным поводом для создания «шутки» послужили появившиеся в это время философские работы, затрагивавшие проблему «комического» в искусстве, и в первую очередь сочинение Канта «Критика способности суждения» («*Kritik der Urteilskraft*», 1790), в котором дается определение смеха, выявляются причины его возникновения и эстетические формы. Коцебу посвящает «смеху» отдельную небольшую главу, написанную от первого лица автора-рассказчика, который сообщает: «Я предпочитаю видеть моих читателей просто смеющимися, а не обремененными знаниями о том, *почему* они смеются». После этой декларации Коцебу прерывает свои рассуждения о смехе и оставляет две страницы пустыми, предлагая читателям самостоятельно заполнить их комическим междометием «Ха!»<sup>222</sup> Весь этот актуальный контекст романа вместе с игровыми элементами был исключен из русских переводов (Алексеева, Краснопольского и Кайсарова), создатели которых предпочли обойтись без главы о смехе и пустых страниц, равно как и без поясняющего подзаголовка и упоминаний конкретных реальных лиц — Лафатера, Руссо и проч. В результате русский читатель получил фривольную историю, рассказанную «всерьез» — передать иронический тон оказалось не под силу ни одному из переводчиков, что не помешало издателю первой версии романа на русском языке, выполненной Матвеем Алексеевым, назвать это сочинение «славного Коцебу» в объявлении о продаже «забавным и остроумным»<sup>223</sup>, имея, вероятно, в виду саму повествовательную коллизию. Особенно тяжеловесным выглядел перевод Н. С. Краснопольского, который, хотя и переводил много для театра, в том числе и комедии Коцебу, слыл тем не менее переводчиком «равнодушным», как отмечал С. П. Жихарев: «Краснопольский переводит равнодушно, как ученик по лексикону, и вовсе незнаком с немецкими лицами (*Witz*), иногда очень глупыми и пошлыми, но зато всегда смешными»<sup>224</sup>. Неудивительно, что эти прозаические «шутки» Коцебу вызвали некоторое недоумение: «Чем может занять он размышляющую голову? — вопрошал переводчик Стерна Я. А. Галинковский (1777–1815). — Его романами: — они не имеют в себе ни той остроты, которую Вольтер себе присвоил, ни той нежности, которую прельщает Стерн. <...> Чего мы ищем с такою жадностью в Коцебу?»

<sup>221</sup> Это наблюдение вызвало бурную реакцию цеха цюрихских сапожников, которые восприняли подобные умозаключения как оскорбление, так что в результате Лафатеру пришлось приносить публичные извинения; «Ответ Иоганна Каспара Лафатера достопочтенным мастерам-сапожникам из Цюриха, которые выразили неудовольствие тем, что сказано на с. 13 второго тома Физиогномики» был перепечатан во многих немецких газетах и журналах. См.: Deutsches Museum. Leipzig, 1777. Bd. 2. S. 24–32.

<sup>222</sup> *Kotzebue A. Kleine gesammelte Schriften*. Wien, 1842. Th. 3. S. 228–230.

<sup>223</sup> Петербургская старина: Новости, объявления и распоряжения правительства. 1800 г. // Русская старина. 1889. Т. 63. № 7. С. 217.

<sup>224</sup> *Жихарев С. П.* Записки современника. С. 476.

Совершенно безделок; какого-то особенного рода, писать всё запросто, не думавши, как попало и как пришло в голову; не уважая ни доброй веры, ни нравственности, ни общественных добродетелей, писать для того, чтоб вскружить всем голову ложными мыслями, испортить совесть и опять рассеять плевелы Вольтеровы. <...> У г-на Коцебу, например, в “Жизни моего отца” и подобных, чему можно научиться? <...> Все кажется пробы пера какого-нибудь молодого ученика, который торопится отнести листы свои в книгопечатню, или на продажу. Он подражает Вольтеру, но только с худой стороны: жадничает написать целую библиотеку и в этом успевает, только с тою разницею, что у Вольтера 70 томов простоят 7 веков; а у него 7-мь лет: ибо есть добрая надежда, что скоро этот мелочный, скороспелый вкус исчезнет в обществе, и тогда прощай и сказки, и вививаши (всякая всячина) г-на Коцебу»<sup>225</sup>.

Мнение Галинковского о том, что сочинения Коцебу вроде «Жизни моего отца» никого ничему научить не могут, не вполне соответствовало литературной реальности: по крайней мере, один отечественный «ученик» нашелся — А. Н. Радищев, использовавший прием написания текста на заданные слова в «Памятнике к дактилохорическому витязю» (1800/1801), в предисловии к которому говорится: «Я недавно купил “Телемахиду”; <...> перебирал я в ней листы. <...> В сию минуту вошел ко мне знакомый мой Н... Он держал в руках “Жизнь моего отца” сочинения Коцебу. Мысль сверкнула в уме моем, и я предпринял, наподобие сказанной книги или несколько на нее похожее, начертать что-либо в честь впавшего в столь уничижительное презрение творца “Телемахиды”; попросил я знакомого взять перо <...>, а я <...> следующие произнес слова»<sup>226</sup>. Далее следовал список заданных слов, из которых и составил план трактата. Правда, при этом Радищев, судя по всему, ориентировался на оригинал, а не на перевод, как предполагал Л. Н. Пумпянский<sup>227</sup> (в первом переводе этой книги, близком по времени публикации к сочинению Радищева, авторское предисловие с изложением «правил» отсутствовало).

Пренебрежительное отношение к немецкому писателю, выказанное Галинковским, осталось частным мнением, которое никакого влияния на переводчиков, проявлявших интерес к сочинениям Коцебу, оказать не могло, как никакая критика в принципе не может оказать влияния на переводческую деятельность. Первые русские переводчики старались доступными средствами поэтизировать хотя бы те тексты, которые уже в силу сюжета такой поэтизации поддавались. Это касалось в первую очередь семейных, исторических и любовных романов Коцебу. Кто-то заменял имеющиеся немецкие стихи-эпиграфы на стихи русских поэтов, как поступил, к примеру, первый переводчик романа «Страдания Ортенберговой фамилии», открывающегося в этой русской версии 1802 г. несколько видоизмененным фрагментом из трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор» (1750)<sup>228</sup>. Кто-то последовательно, с бóльшим или меньшим успехом, усиливал чув-

<sup>225</sup> [Галинковский Я. А.] Дополнения к Трагикам // Корифей или ключ литературы. 1803. Ч. 1. Кн. 2. Мельпена или Трагедия. С. 171–173.

<sup>226</sup> Радищев А. Н. Полное собрание сочинений / Под ред. Г. А. Гуковского, В. А. Десницкого; коммент. Л. Н. Пумпянского: В 3 т. М.; Л., 1941. Т. 2. С. 201.

<sup>227</sup> Там же. С. 394. — В 1803 г. Галинковский о существовании этого текста знать не мог, поскольку он был опубликован только в 1811 г.

<sup>228</sup> Переводчик ввел фрагмент монолога Гостомысла, боярина Новгородского, из первого явления пятого действия трагедии.

ствительно-меланхолическую линию, как это сделали оба переводчика романа «Ни один мужчина так любить не может!», трансформировавшие к тому же название в узнаваемые «формулы» («Верная Амалия» и «Верная Лиза»<sup>229</sup>), обслуживая жанровое ожидание читателя, хотя особенностью текстов Коцебу была как раз их непредсказуемость. По этому же пути сентиментализации и поэтизации шел и молодой Жуковский, когда переводил роман «Проверенная любовь», предпослав ему стихотворный эпиграф из Карамзина («Послание к Д\*») <sup>230</sup>, а следом за ним и А. П. Версиров, который перевел тот же текст, воспользовавшись при этом находкой Жуковского, давшего русскому тексту неожиданное и по-своему интригующее название «Мальчик у ручья», хотя жизненная история главного героя, представляющего на первых страницах тринадцатилетним отроком, охватывает около пятнадцати лет<sup>231</sup>. При этом все переводчики убирали из текста упоминания конкретных лиц, в адрес которых Коцебу так любил пускать «шпильки»: если в немецком, к примеру, сказано, что душа героини столь прекрасна, что ее «не под силу описать никакому Виланду и никакому Шиллеру» (в романе «Ни один мужчина так любить не может!»), то в русском остается лишь одна «прекрасная душа», если в оригинале героиня читает «Рейнеке-лис» Гёте и поезывает (в романе «Проверенная любовь»), то в русских версиях она просто читает скучную книгу и т. д.

Интерес к Коцебу в России рубежа XVIII–XIX вв. был столь велик, что к 1802 г. было уже переведено 29 его романов и повестей. При этом некоторые переводчики перевели подряд несколько его сочинений, в их числе — упоминавшиеся выше М. Алексеев, В. П. Поляков и П. С. Кайсаров, которого В. М. Истрин назвал «присяжным переводчиком Коцебу»<sup>232</sup>, В. А. Жуковский, который, кроме романа «Мальчик у ручья», выпустил в свет (без указания своего имени) в 1801 г. историческую повесть Коцебу «Королева Ильдегарда» с подзаголовком «героическая повесть»<sup>233</sup>, хотя в оригинале она названа «исторической новеллой» («Ildegerte, Königin von Norwegen, eine historische Novelle», 1788), а также казанский поэт и переводчик Г. П. Каменев, побывавший в 1800 г. в Москве, где он познакомился с И. П. Тургеневым и его сыновьями, старший из которых, Андрей Иванович, в это время увлеченно переводил Коцебу, о чем Каменев не преминул сообщить в Казань С. А. Москотельникову в письме от 26 сентября 1800 г.: «Старшей

<sup>229</sup> В оригинале главная героиня носит самое прозаическое немецкое имя Гретхен Мюллер.

<sup>230</sup> И. И. Дмитриеву.

<sup>231</sup> Русское название навеяно иллюстрацией, помещенной на титульном листе немецкого издания четвертого тома «Младшие дети моего веселого духа», куда вошел этот роман. Подробный анализ перевода Жуковского дан в исследовании В. И. Резанова: *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1906. Вып. 1. С. 300–306; см. также пояснения И. Айзиковой к этому тексту Жуковского (*Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 8: Проза 1797–1806 гг. С. 447–452); эти пояснения содержат множество важных наблюдений, сделанных на основании сравнения оригинала и перевода, однако не со всеми выводами, сделанными комментатором, можно согласиться; в самом общем виде главный вывод, к которому исследователь подводит читателя, заключается в том, что все достоинства этого текста принадлежат Жуковскому, все недостатки — Коцебу, тогда как в действительности Жуковский шел следом за Коцебу, ничего особо не изобретая, а лишь повышая в отдельных местах общий тон, и потому то, что комментатор считает «заслугой» Жуковского, перевод которого, как сказано в комментарии, «можно было читать и для забавы, для удовольствия и развлечения, но и для того, чтобы возвыситься душой, вынести нравственный урок» (Там же. С. 452), все же, скорее, является «заслугой» немецкого автора, именно так и формулировавшего назначение своих сочинений.

<sup>232</sup> АБГ. Вып. 2. С. 84.

<sup>233</sup> В полном собрании сочинений Жуковского напечатана под названием «Ильдегарда, норвежская королева», не соответствующим первой публикации, но воспроизводящим на русском языке немецкий оригинал (*Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 8. С. 221).

(Ан. И. Тургенев. — М. К.) любит страстно Гёте, Коцебу, Шиллера и Шпица. Он много переводил из них, а особенно из Коцебу»<sup>234</sup>. Вероятно, после этих встреч с Ан. И. Тургеневым Каменев настолько проникся общим интересом к Коцебу, царившим в московской университетской среде, что и сам взялся за перевод нескольких его повестей, преимущественно из собрания «Малые дети моего духа», выбрав из них те, которые были более близки ему по настроению: «Щастие одного бывает нещастием другому. Повесть персидская» (1800; «Das stolze Bewußtsein. Eine persische Erzählung»), «Волшебная сила скромности. Греческая повесть» (1802; «Die Zauberkraft der Sittsamkeit»)<sup>235</sup>, «И малейшая ложь опасна» (1802; «Auch die kleinste Lüge ist gefährlich»), «Гробница на холме» (1802; «Das Grabmahl auf dem Hügel»), «Бедная Марья» (1802)<sup>236</sup>. Последние четыре повести составили отдельный сборник, изданный Каменевым в 1802 г.<sup>237</sup> Кроме этого, Каменев перевел мемуарный очерк Коцебу о его пребывании в Париже в 1790 г. («Meine Flucht nach Paris im Winter 1790», 1791)<sup>238</sup>.

Эта издательская и переводческая «активность» делала присутствие Коцебу в русском культурном пространстве рубежа XVIII–XIX вв. весьма ощутимым, что послужило основанием для известного суждения Н. М. Карамзина, который писал в 1802 г.: «Теперь в страшной моде Коцебу — и как некогда Парижские книгопродавцы требовали *Персидских писем* от всякого Сочинителя, так наши книгопродавцы требуют от переводчиков и самых Авторов Коцебу, одного Коцебу!!! Роман, сказка, хорошее или дурное — все одно, естли на титуле имя славного Коцебу!»<sup>239</sup> Это суждение Н. М. Карамзина было воспроизведено и в очерке о текущей русской литературе Иоганна Готфрида Рихтера (Johann Gottfried Richter, 1763–1829), переводчика Карамзина и издателя журнала «Russische Miscellen» (1803–1804), перепечатанном в газете самого Коцебу «Der Freemüthige», в двух номерах. При этом добрая половина представленного обзора была посвящена именно переводам этого «известнейшего писателя в России», как писал Рихтер, который особо отметил усердие на этом поприще Г. Каменева и «безымянного» переводчика из Смоленска<sup>240</sup>. То же самое высказывание Н. М. Карамзина счел необходимым процитировать и молодой Н. И. Греч, когда в мае 1808 г. обратился с письмом к Коцебу, в котором сообщил немецкому писателю о том, что «уже давно мечтал подарить отечественной литературе одно

<sup>234</sup> Бобров Е. А. Литература и просвещение в России XIX в. Казань, 1903. Т. 3. С. 120. — В 1799 г. Ан. И. Тургенев думал, как следует из записи в его дневнике, «перевести все повести Коцебу, которая цензура пропустить может, как-то “Die geheilte Schwärmerin” и тому подобные, и выдать <...> под названием “Собрание некоторых повестей, взятых из сочинений г. Коцебу. Перевод с немецкого» (цит. по: АБТ. Вып. 2. С. 77); этот замысел, однако, остался не реализованным. Об интересе А. И. Тургенева к творчеству Коцебу см.: Зорин А. Л. У истоков русского германофильства (Андрей Тургенев и Дружеское литературное общество) // Новые безделки: Сборник к 60-летию В. Э. Вацура / Отв. ред. С. И. Панов; сост. Е. О. Ларионова, А. Л. Осоват, И. С. Чистова. М., 1995–1996. С. 10–11; Зорин А. Л. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М., 2016. С. 261–263, 332, 351, 404, 409.

<sup>235</sup> Первоначально опубликована в «Новостях русской литературы» (1802. Ч. 2. № 35. С. 161–169).

<sup>236</sup> Источник не обнаружен.

<sup>237</sup> Новости / Соч. Коцебу. М., 1802.

<sup>238</sup> Очерк был опубликован без указания имени автора (Отрывок из журнала одного путешественника. Париж, 31 декабря 1790 года / Пер. с нем. Г. Каменев // Иппокрена. 1800. Ч. 6. С. 417–425); второй перевод этого текста был осуществлен В. Поляковым и опубликован в 1802 г. в «Приношение моим друзьям» (С. 37–46).

<sup>239</sup> Карамзин Н. М. О книжной торговле и любви ко чтению в России // Вестник Европы. 1802. Ч. 3. № 9. С. 60–61.

<sup>240</sup> Russische Litteratur: Journalistik und schöne Wissenschaften / Von Herrn Richter in Moskwa // Der Freemüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser. 1803. № 70. 3. Mai. S. 277–278.

из его сочинений» в своем переводе, но не мог угнаться за «неутомимыми переводчиками, которые неизменно опережали» его; теперь же, готовя к публикации перевод «Леонтины» («Leontine», 1808), он просил автора разрешить посвятить свой перевод лично ему и обещал приложить все усилия, чтобы «сохранить в переводе приятный тон повествования, присущий оригиналу»<sup>241</sup>. Перевод Греча действительно вышел с посвящением автору: «Почтенному сочинителю сей книги, господину коллежскому советнику Августу фон Коцебу, усерднейшее приношение Переводчика» — случай редкий в издательской и переводческой практике тех лет. Книга открывалась предисловием самого Коцебу, отвечавшего «злым читателям», которые познакомились с романом по отрывкам, опубликованным в газете «Der Freimüthige»<sup>242</sup>, и обнаружили «неприятное» сходство с реальными лицами, жителями Эстляндии. За авторским предисловием следовало короткое пояснение переводчика, которое заслуживает того, чтобы привести его целиком: «Чтение отрывка, помещенного в *Откровенном*<sup>243</sup>, возбудило во мне желание перевести весь Роман. Узнав из ведомостей о появлении его в свет, я немедленно выписал его из Германии по почте и перевел его на скорую руку, так что сей перевод вступает в Петербурге в продажу ранее нежели подлинник. Сия поспешность, происшедшая от того, что я опасался другого перевода, который ввел бы меня в великий убыток, есть причиною многих ошибок и неисправностей моего труда. Если сей роман нашей публике понравится, и все экземпляры, которых напечатано небольшое количество, будут раскуплены, я постараюсь при втором издании сделать перевод достойным подлинника»<sup>244</sup>. Это пояснение — яркое свидетельство «накала» конкурентной борьбы в отечественной переводческой среде этих лет, занятой освоением современной европейской литературы, когда приоритетным оказывалось не столько качество перевода, сколько скорость, в чем откровенно признается и сам Греч, который к тому же первым использовал «рекламные приемы», получившие в России широкое распространение лишь во второй половине XIX в.: авторизация перевода и сообщение о том, что перевод выходит до его публикации на языке оригинала, хотя в данном конкретном случае это не соответствовало действительности — объявления о продаже «Леонтины» в Германии появились уже в ноябре 1807 г. (на титульном листе значится 1808 г.)<sup>245</sup>. Впоследствии перевод этого романа был выпущен вторым и третьим изданием (1811, 1815), но никаких существенных поправок Греч, открывший свое имя при переизданиях, в первоначальный текст, довольно точно воспроизводивший немецкий оригинал, вносить не стал, поскольку, вероятно, был доволен результатом. Во всяком случае, позднее, рассказывая о своей поездке в Веймар и визите к Коцебу в 1817 г., он не без удовольствия отметил, что почтенный автор, получив от него в 1812 г. второе русское издание «Леонтины», «по этой книге, живучи в Кенигсберге, выучился по-Русски до такой степени, что мог понимать и переводить Русские книги, и сделал уже тому начало переводом Записок Рикорда»<sup>246</sup>.

<sup>241</sup> РО ИРЛИ. Ф. 590. № 12. Л. 1–1 об. (в архиве сохранился черновик письма).

<sup>242</sup> Fragment aus einem noch ungedruckten Roman: Leontine, von Kotzebue // Der Freimüthige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser. 1803. № 165. 17. Oktober. S. 657–660; № 166. 18. Oktober. S. 661–662.

<sup>243</sup> Имеется в виду издававшаяся Коцебу газета «Der Freimüthige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser».

<sup>244</sup> Коцебу А. Леонтина. СПб., 1808.

<sup>245</sup> Neues allgemeines Intelligenzblatt für Litteratur und Kunst zur Neuen Leipziger Literaturzeitung gehörend. 1807. № 53. 28. November. Sp. 862.

<sup>246</sup> Греч Н. И. Путевые письма. СПб., 1838. Ч. 4. С. 221. — Эти письма, адресованные А. Е. Измайлову, печатались в «Сыне отечества» в 1817–1818 гг. (Ч. 39–45). Упомянутые «Записки флота капитана Рикорда о плавании его



Интерес к прозаическому творчеству Коцебу в России сохранялся до начала 1830-х гг.: за это время были переведены практически все его романы и повести, некоторые по два-три раза, в основном «безымянными» переводчиками, причем большая часть переводов делалась с немецкого, в редких случаях — с французского. Среди таких переводов с французского — роман «Philibert, oder die Macht der Verhältnisse» (1809), вышедший на русском языке в Москве в 1815 г. сразу в двух версиях: «Филиберт, или Дружья детства», без указания имени переводчика, и «Филибер, или Отношения общественные», перевод поэта И. М. Долгорукова (1764–1823), бывшего владимирского губернатора, вышедшего в 1812 г. в отставку и посвятившего себя целиком и полностью литературным трудам<sup>247</sup>. Оба перевода рассматривались одним и тем же цензором, известным профессором права Московского университета Л. А. Цветаевым (1777–1835), который выдал разрешение с интервалом в несколько месяцев (в сентябре 1814 г. и в январе 1815 г. соответственно), и оба они были напечатаны одним и тем же издателем — известным книготорговцем, владельцем Университетской типографии А. С. Ширяевым (ум. 1841) — наличие двух конкурирующих между собой текстов, похоже, никого не смущало<sup>248</sup>. И. М. Долгоруков в предисловии к тексту романа охарактеризовал французский перевод, по которому он работал, как «свободный», и признался, что и сам «не всегда в строгой точности следовал» французскому образцу<sup>249</sup>, который он сократил на несколько страниц, опустив те из них, «кои в свободном только государстве могут быть публичны»<sup>250</sup>. В молодости, еще в студенческие годы, И. М. Долгоруков перевел с французского «Философские сны» («*Songes et visions philosophiques*», 1768) Л.-С. Мерсье (Louis-Sebastien Mercier, 1740–1814)<sup>251</sup>, но после этого к переводам не обращался. Теперь же, выйдя в отставку в связи с выдвинутыми против него обвинениями в растрате и ожидая решения сената по своему делу, он, уже известный стихотворец, удалившись в свое имение,

к берегам Японии в 1812 и 1813 годах, и о сношениях с японцами» (1816) были изданы в 1818 г. по-немецки в переводе А. Коцебу («*Erzählung des Russischen Flott-Capitans Rikord von seiner Fahrt nach den japanischen Küsten in den Jahren 1812 und 1813, und von seinen Unterhandlungen mit den Japanern*»). Это был не первый его опыт перевода с русского языка: еще в 1792 г. он опубликовал свой перевод двух стихотворений Г. Р. Державина («Видение мурзы» и «Изображение Фелицы»); первый из них удостоился высокой похвалы Н. М. Карамзина, который отозвался о Коцебу как «об одном из талантливых представителей германской поэзии, хорошо знающем русский язык» (*Грот Я. К. Жизнь Державина по его сочинениям и письмам и по историческим документам*. СПб., 1880. Т. 1. С. 640). Уже через год, в 1793 г., Коцебу выпустил в свет в своем переводе целый стихотворный сборник Державина («*Gedichte des Herrn Staatsraths von Derschawin*»), ставший, как отмечает Я. К. Грот, «первым собранием стихотворений нашего поэта» (Там же. С. 641).

<sup>247</sup> В своих мемуарах И. М. Долгоруков сообщает, что при подготовке перевода к печати ему помогала дочь, Варвара (Антонина) (в замуж. Новикова, 1794–1877), которая переписывала текст набело, спасаясь от меланхолии (*Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве 1788-го года в августе месяце, на 25-ом году от рождения моего*. В книгу сию включены будут все достопамятные происшествия, случившиеся уже со мною до сего года и впредь имеющие случиться. Здесь же впишутся копии с примечательнейших бумаг, кои будут иметь личную со мною связь и к собственной истории моей уважительное отношение / Изд. подгот. Н. В. Кузнецова, М. О. Мельцин. СПб., 2005. Т. 2. С. 363). М. Н. Лонгинов, однако, а вслед за ним и В. П. Степанов предположили, что в действительности перевод был целиком выполнен дочерью (см. запись на экземпляре журнала «Современный наблюдатель российской словесности» из библиотеки М. Н. Лонгинова, хранящейся в ИРЛИ РАН (шифр: 677); см. также: *Словарь русских писателей XVIII века*. Л., 1988. Вып. 1 (А–И). С. 281).

<sup>248</sup> По сведениям И. М. Долгорукова, у А. С. Ширяева имелся еще и третий перевод того же романа Коцебу, но до печати он не дошел (*Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем*. Т. 2. С. 361).

<sup>249</sup> *Коцебу А. Филибер, или Отношения общественные*. М., 1815. С. V.

<sup>250</sup> *Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем*... Т. 2. С. 361.

<sup>251</sup> Этот перевод, за который И. М. Долгоруков в 1799 г. был принят в Вольное российское собрание, вышел отдельным изданием в 1780–1781 гг.

на досуге занялся переводом романа Коцебу, в главных героях которого — Филибере, преданном давними друзьями, и Оттилии, скромной девушке, принесшей свои чувства в жертву ради благополучия Филибера, — он увидел переключку со своими жизненными обстоятельствами: конфликт с приятелем юности, поэтом и министром юстиции И. И. Дмитриевым (1760–1837), из-за интриг которого, как считал Долгоруков, он столкнулся с серьезными неприятностями по службе, и смерть сводной сестры Анны Михайловны, которая, по словам Долгорукова, хотя и обладала «воображением слишком пламенным, слишком испорченным метафизикой нежного чувства», но «в дружбе, в любви, в сострадании к несчастью, <...> была отлична от людей обыкновенных»<sup>252</sup>. Идентифицируя себя с Филибером, как об этом можно судить по мемуарному «Словарю» Долгорукова<sup>253</sup>, он придал своему переводу черты своеобразного личного «послания» и за счет характерного посвящения («Тебе, изящнейшее существо в творении — женщина!»), автобиографический подтекст которого он пояснил в предисловии<sup>254</sup>, и за счет стихотворного обращения к своему другу сенатору П. П. Нарышкину (1764–1825), участвовавшему в служебном разбирательстве. Стихотворение это было помещено в четвертой, последней части перевода романа Коцебу и содержало в себе его поэтическую характеристику с автобиографическим «комментарием» переводчика:

<...>

Читал ли Коцебу ты, новое творенье?  
 Прекрасное его (по мне) произведенье,  
 В котором описал он кистию живой  
 Воображенья власть над пылкою душой,  
 Читал ли, говорю, прилежно Филибера?  
 Как сходны в нем черты живого характера  
 С природою самой и с тем, что целый свет  
 Нам в опытах явил незрелых наших лет!  
 Ах, подлинно вся жизнь проходит в отношеньях!  
 Я вижу их в бедах, я зрю их в наслажденьях.  
 Одно продлится день, другое целый год;  
 По отношениям весь движется народ!  
 И дружба, и любовь, и ненависть, и злоба,  
 Все гибнет, — ничего нет твердаго до гроба;  
 Та цепь, что с детских лет соединяет нас,  
 По мере, как растем, все рвется каждый час;  
 Под старость точно то ж — обман во след обману,  
 Опомниться не даст и точит свежую рану.  
 Да кто не испытал сей истины большой,  
 Что зло всегда бежит за доброю душой?  
 Ах! Сколько я и сам, при случаях лукавых,

<sup>252</sup> Там же. С. 360.

<sup>253</sup> См.: Долгоруков И. М. Капище сердца моего, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни / Изд. подгот. В. И. Корвин. М., 1997. С. 8.

<sup>254</sup> Коцебу А. Филибер, или Отношения общественныя. С. VI. — И. М. Долгоруков все три издания своих стихов посвятил «женскому полу»: «У него была своя публика, разукрашенная разными Глафирами, Парашами, Людмилами, Раидами и многими другими, которые все вместе и каждая в свою очередь вдохновляли поэта вдохновением», — писал П. А. Вяземский и, отметив посвящения, заключил: «И чистосердечно, и похвально! Критике нечего тут совать свой нос и перо свое. Это не по ее части» (Вяземский П. А. Полное собрание сочинений. СПб., 1878–1896. Т. 8. С. 478–479).

*Встречал как Филибер, Министров сухощавых,  
Которых почитал друзьями в двадцать лет!  
Они же, в пятьдесят настроя мне тьму бед,  
С холоднокровною язвительной насмешкой  
В нещастии моем играли мной как пешкой.  
Бог с ними, — я на них гляжу как на зверей.  
Прекраснейший урок для головы моей,  
Что связи наши все житейския не вечны,  
Бегут как облака приязни скоротечны,  
Что сильных наших чувств красивые мечты  
Обманы суть ума и сердца суеты!*<sup>255</sup>

Весь фрагмент, посвященный Коцебу, относился, по признанию самого Долгорукова, к И. И. Дмитриеву и «прямо бил в него как мишень»<sup>256</sup>, при этом само наличие такой стихотворной вставки внутри перевода не выглядело странным, поскольку переводчики данной эпохи нередко включали в переводимый текст стихи собственного сочинения или чужие — в каких-то случаях для «облагораживания» прозы и придания ей более высокого поэтического статуса, в каких-то случаях для того, чтобы задать стилистические ориентиры, или по каким-то иным соображениям, реконструировать которые не представляется возможным. Независимо от побудительных мотивов, такого рода привнесенные элементы обнаруживали «авторское» присутствие переводчика и его переводческой воли, которая разворачивала формально чужеродную материю в русскую сторону, вписывая ее в русский контекст и снимая границу между «чужим» и «своим». Нескрываемая автобиографичность прочтения Долгоруковым романа Коцебу в полной мере соответствовала характеру его оригинального творчества, в котором, как отмечал П. А. Вяземский, было много «личного» и своей «житейской философии», напоминавшей Державина, но «не того, который парит, а того, который легко и счастливо скользит по земле и метко дотрагивается до всего житейского»<sup>257</sup>. Эта характеристика, данная П. А. Вяземским, могла бы быть отнесена и к сочинениям Коцебу: подобно тому, как Долгоруков был невольной тенью Державина, так и Коцебу был тенью — то Гёте, то Руссо, то Стерна, с которыми он, если воспользоваться метафорой Вяземского, «сходился на некоторых проселках», предпочитая обходить «большие дороги поэзии»<sup>258</sup> и выходя в роли своеобразного популяризатора, — роль, которая П. А. Вяземскому не казалась предосудительной: «Державин кое-где и кое-как *обрусил* Горация. Долгорукову удалось *еще обрусить* и *перерусить* Руссаго Державина, опопуляризовать его. Державин не везде и не всегда каждому Русскому в пору. Долгорукова каждый поймет»<sup>259</sup>. «Обрусить» Коцебу Долгорукову все же не удалось: его первый рецензент, П. М. Строев (1796–1876), будущий историк и археограф, тогда — девятнадцатилетний студент Московского университета, издававший с марта по июнь 1815 г. журнал «Современный наблюдатель российской словесности», резко раскритиковал сам роман, который

<sup>255</sup> *Коцебу А. Филибер, или Отношения общественныя*. Ч. 4. С. 122–123. — Стихотворение было затем воспроизведено в авторском сборнике: *Бытие сердца моего, или Стихотворения князя Ивана Михайловича Долгорукаго*. М., 1817–1818. Ч. 2. С. 137–139.

<sup>256</sup> *Долгоруков И. М. Капище сердца моего*. С. 106.

<sup>257</sup> *Вяземский П. А. Полное собрание сочинений*. Т. 8. С. 476.

<sup>258</sup> Там же.

<sup>259</sup> Там же.

«развращает самое юношество», за его безнравственность<sup>260</sup>. Более всего критика возмутило то, что в романе подробно и обстоятельно описывается, как Филибер в возрасте тринадцати или четырнадцати лет влюбился в соседскую дочь двенадцати лет от роду, мамаша которой, из меркантильных соображений, учит ее «кокетствовать», дабы разжечь в юном Филибере страсть и в конечном счете обеспечить себе выгодную партию<sup>261</sup>. Не менее резкой критике подвергся и перевод, в первую очередь за обилие галлицизмов. «Читая перевод Кн. Ивана Михайловича Долгорукова, кажется, что читаешь по-французски: состав речи, выражения, обороты — все французское»<sup>262</sup>, — писал Строев, который уделил внимание и второму, анонимному, переводу; сличив обе версии, он пришел к заключению, что «другой перевод несколько сокращеннее перевода Кн. Долгорукова; но гораздо лучше читать перевод вольный, но *русский*, нежели верный, но безобразный»<sup>263</sup>. Неизвестно, обратил ли бы хоть кто-нибудь внимание на перевод Долгорукова, если бы переводчик скрыл свое имя и переводил бы к тому же не с французского, а с немецкого, — прямые переводы с немецкого, при всех огрехах, никогда не подвергались критике из-за галлицизмов, хотя «французский налет» был неотъемлемой частью русского языка начала XIX в. и в переводных текстах проявлялся особенно явственно. Вероятно, именно потому, что переводчиком в данном случае выступил известный литератор, рецензия Строева не прошла незамеченной, хотя и сам рецензент, и издававшийся им журнал были совсем «молодыми»<sup>264</sup>. «Сын отечества» посвятил «Современному наблюдателю» несколько страниц, сочтя необходимым воспроизвести развернутую характеристику существующих «солидных» журналов, данную Строевым; в том же номере сообщалось и о новом романе Коцебу, который получил весьма сдержанную оценку: «Сей роман довольно занимателен, но написан *бегло*, так сказать *наподряд*. В переводе трудился известный стихотворец. Кажется, что он с рифмами управляется лучше, нежели с прозою»<sup>265</sup>. Этот краткий отзыв, помещенный в разделе «Библиография», вызвал, в свою очередь, резкую реакцию читателей И. М. Долгорукова: в журнале «Кабинет Аспазии», издававшемся Б. М. Федоровым (1798–1875), только вступившим тогда на литературное поприще писателем «из задней шеренги», как охарактеризовал его впоследствии начальник III отделения М. Я. фон Фок (1782–1831)<sup>266</sup>, появилась статья «Кто были критики?», которая содержала в себе нападки на Строева в связи с его «дерзким» критическим разбором «Россияды» Хераскова и одновременно на «Сын отечества» в связи с не менее «дерзкой», по мнению Федорова, оценкой перевода И. М. Долгорукова. «Мы не хотим рассматривать, справедливо ли худое мнение о переводе или нет, — писал

<sup>260</sup> Филибер. Новый роман г. Коцебу // Современный наблюдатель российской словесности, издаваемый Павлом Строевым. М., 1815. Ч. 2. С. 55–56.

<sup>261</sup> Описанию этой стратегии «соблазнения» Строев посвятил несколько страниц: Там же. С. 51–55.

<sup>262</sup> Там же. С. 56.

<sup>263</sup> Там же. С. 61.

<sup>264</sup> По сведениям М. Н. Лонгинова, журнал прекратил свое существование из-за недостатка подписчиков (см. запись на экземпляре журнала «Современный наблюдатель российской словесности» из библиотеки М. Н. Лонгинова, хранящейся в ИРЛИ РАН (шифр: 677); Долгоруков в своих мемуарах высказывает предположение, что журнал был закрыт из-за «наглых поступков» Строева, к числу которых, по мнению Долгорукова, относилась и критика перевода «Филибера» (Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем. Т. 2. С. 362).

<sup>265</sup> Сын отечества. 1815. Ч. 21. № 16. С. 142.

<sup>266</sup> См. его служебную записку «О титулярном советнике Федорове, предполагающем издавать газету: С.-Петербургский дневник» (1828): Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины»: Очерки о книгах и прессе пушкинской поры. М., 1986. С. 178.

Федоров, — а скажем, что мнение сие выражено грубым и подлым языком. *Управляться с рифмами* сказано столь же низко, как говорят крестьяне: *он управляется с возом сена*. Разве нельзя было сказать, он не такой хороший прозаик, как стихотворец, или, он лучше пишет стихами, нежели прозою? Кроме того, такая грубость тем более непростительна, что относится к давно уже известному прекрасными сочинениями стихотворцу»<sup>267</sup>. При этом собственная языковая компетенция Федорова, радевшего за красоту русского языка, была достаточно ограниченной, если верить М. Я. Фон Фоку: «С французского языка он еще может переводить при помощи лексикона, но немецкого и английского вовсе не понимает. <...> Он весьма плохо пишет по-русски, и что хуже, не знает того, что пишет дурно»<sup>268</sup>. Сам Долгоруков, воспринявший критику Строева как личное оскорбление, с благодарностью вспоминал позднее своего защитника из «Кабинета Аспазии», вступившего в полемику, которая сыграла на руку издателю, как сообщает Долгоруков в своих мемуарах: «От побранки книгопродавец поправил свои счета, ибо до критики Строева перевод мой продавался за шесть рублей, а после пущен в десять и с этой таксы не спускался»<sup>269</sup>. Эта «перемолвка» в печати, косвенно связанная с романом Коцебу, осталась лишь небольшим, скромным эпизодом литературной жизни тех лет: «Потом, как водится, забыли и “Филибера”, и переводчика, и рецензента»<sup>270</sup> — так завершил Долгоруков свой рассказ о неприятном для него инциденте, который, однако, представляет интерес с точки зрения истории перевода в России, поскольку он, независимо от места, занимаемого рецензентами в литературной иерархии тех лет и их уровня владения русским языком, демонстрирует приоритеты критериев оценки перевода в данную эпоху: главным из них оказывается не степень соответствия исходному тексту, а степень соответствия условным нормам русского языка, отождествляемым с такими же условными нормами стиля, — критерий, который и по сей день остается приоритетным для современных отечественных редакторов с их идеалом усредненного «нормативного» русского текста вне зависимости от того, что задано оригиналом.

Долголетнее присутствие Коцебу в русском литературном пространстве, которое не может объясняться одной лишь модой, — поскольку временной «разбег» литературной моды в эту эпоху, судя по всему, составлял не более десяти лет, — было по-своему уникальным: ни его смерть, ни сами скандальные обстоятельства, спровоцировавшие его убийство, ни отсутствие серьезных откликов на его прозаические сочинения в российской печати не останавливали ни переводчиков, ни издателей. При этом, в отличие от многих немецких писателей-современников, он не стал автором одного романа, по названию которого его могли бы «опознавать» читатели, как это было, к примеру, в случае с Мейснером, Вульпиусом, Крамером или даже Гёте, который, при всей притягательности его поэзии, на протяжении многих лет воспринимался в первую очередь как сочинитель «Вертера». Коцебу с самого начала был — Автором и таковым оставался на протяжении нескольких десятков лет и в Германии, и в России. При этом «долгожителство» Коцебу в России едва ли определялось качеством переводов — переводчики менялись, среди опубликованных русских текстов были более удачные и менее удачные,

<sup>267</sup> Кабинет Аспазии. 1815. № 6. С. 60–61.

<sup>268</sup> Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». С. 178.

<sup>269</sup> Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем. Т. 2. С. 362.

<sup>270</sup> Там же.

были совсем неудачные, но даже самый плохой перевод не мог совсем уничтожить то, что составляло сильную сторону Коцебу: умение выстроить повествовательную интригу с ясно очерченными характерами и разнообразием житейских ситуаций, — умение, которое искупало в глазах критиков (и, вероятно, читателей) очевидные недостатки его многочисленных произведений. «Излишняя плодовитость и поспешность препятствовали рачительному обработке его сочинений, — писал “Сын отечества” в пространном сочувственном очерке о жизни и творчестве Коцебу, опубликованном в связи с кончиной писателя, — но и самые жестокие враги отдают им ту справедливость, что в них видно познание сердца человеческого, что они писаны легким и приятным слогом и с остротой, часто доходившею до колкости»<sup>271</sup>. Эта характеристика лишь с большими оговорками была приложима к «русскому» Коцебу-прозаику: «легкость» и «приятность» слога присутствовала отнюдь не во всех русских переводах, «острота» и «колкость» в большинстве случаев сглаживались, прямые «остроты» по поводу конкретных лиц или событий зачастую опускались, и даже «знатоком сердца» Коцебу было трудно назвать — ни в узком, ни в широком смысле: его романы отнюдь не всегда были обращены к делам сердечным, хотя любовная линия, как уже говорилось выше, в них всегда присутствовала, и прорисовкой чувств, владеющих человеком в разных жизненных обстоятельствах, он тоже особо себя не утруждал. Скорее, его можно было бы назвать знатоком психологии своей читательской аудитории, к которой он и адресовался, обещая «разогнать скуку» и одновременно преподнося ей в упрощенном виде отработанные «высокой» литературой художественные типы (мизантропа, мечтателя, бунтаря и т. д.), а также актуальные темы, в том числе и политические, общественные, социальные (относительность свободы, гражданские права и обязанности, положение крестьян, работорговля, этика войн и проч.)<sup>272</sup>. Такая установка на упрощение объяснялась, по справедливому замечанию Ю. М. Лотмана, не столько желанием угодить неискушенному читателю — читатель Коцебу был разным, — сколько инерционным действием идеалов Просвещения, в первую очередь идеала близости к природе: «Мелодрама с ее предельным упрощением характеров, резким разделением на добродетельных героев и злодеев казалась наиболее соответствующей самой природе», — пишет Ю. М. Лотман, размышляя о причинах востребованности Коцебу<sup>273</sup>.

Уже к началу 1830 г. проза Коцебу постепенно уходит из отечественного книжного оборота, хотя его пьесы еще продолжают переводиться и ставиться до начала 1850-х гг., причем не только на провинциальных, но и на столичных сценах. Этот процесс угасания интереса в России к сочинениям Коцебу шел почти синхронно с аналогичным процессом в Германии, с той лишь разницей, что в России его имя было просто предано

<sup>271</sup> Сын отечества. 1819. Ч. 53. №14. С. 86–87.

<sup>272</sup> Об этом круге тем в творчестве Коцебу и их историко-литературном контексте см. подробнее: *Zantop S. Colonial Fantasies: Conquest, Family and Nation in Precolonial Germany 1770–1870*. London, 1997; *Dunker A. «Wir stiften eine Colonie» oder «Cultivons notre Champ!» August von Kotzebue in Postkolonialer Sicht* // M. Tarvas (Hrsg.). *Von Kotzebue bis Fleming: Sprach-, Literatur- und Kulturkontakt im Baltikum*. Würzburg, 2012. S. 13–29; *Elias O.-H. August (von) Kotzebue als Estophiele* // Ibid. S. 57–80; *Saagpakk M. «Mit Bitterkeit werden wir nichts bessern»: Die Tallinner Zeitschrift «Für Geist und Herz» des Aufklärers August von Kotzebue* // Ibid. S. 81–102; *Elias O.-H. August von Kotzebue als politischer Dichter* // H. Bosse, O.-H. Elias, Th. Taterka (Hrsg.). *Baltische Literaturen der Goethezeit*. Würzburg, 2011. S. 255–289.

<sup>273</sup> *Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века)*. СПб., 1994. С. 190.

забвению и возникало лишь в воспоминаниях того поколения читателей, которое осваивало его романы в юности, приобщаясь к кругу взрослого, «родительского чтения», тогда как в Германии его творчество стало предметом пристального внимания историков немецкой литературы, усилиями которых во второй половине XIX в. был сформирован не только генеральный канон образцовой немецкой литературы, но и антиканон, так называемый «отрицательный канон», куда был включен и Коцебу. При этом среди причин, по которым Коцебу было отведено особое место в антиканоне, современные немецкие исследователи называют в первую очередь его полемические выпады против основных литературных концепций эпохи (классики и романтики), его беспрецедентный успех у публики, а также отсутствие патриотизма в сочетании с подчеркнутым космополитизмом<sup>274</sup>, — аргументы, значимые, возможно, для культурного пространства Германии второй половины XIX в., но за пределами этого пространства не релевантные. Скорее, наоборот, именно этими факторами и объяснялся всеевропейский успех Коцебу, а его последующее всеевропейское забвение без какой бы то ни было критической рефлексии (за пределами Германии) было естественным, если учесть особенности его читателя, который обращался к такого рода текстам, судя по всему, не ради новых художественных идей или тем, но ради новых историй, повествующих о частном человеке в мелодраматическом обрамлении, и ради обретенного права на литературное развлечение.

Сходным образом складывалась и русская судьба Августа Лафонтена, писателя, который неизменно составляет «пару» Коцебу: в критических литературных обзорах первой четверти XIX в., в воспоминаниях читателей, в историях немецкой литературы, как старых, так и новых, оба автора почти всегда упоминаются вместе, несмотря на все отличия, проявляющиеся на уровне содержания, транслируемых смыслов, стилистики и техники повествования.

### **Август Лафонтен: «добрый пастор» и «безнравственный писатель»**

Август Лафонтен вошел в историю литературы как автор, который на протяжении всей своей жизни разрабатывал один-единственный род романов — «семейный», хотя в его обширном творчестве были представлены и другие романские формы (исторический, сатирический роман). Семейный роман, освоенный немецкой литературой под влиянием литературы английской в последней трети XVIII в., причислялся в тогдашних трудах по эстетике к серьезным жанрам (наряду с историческим, сатирическим и рыцарским романом), как об этом можно судить, например, по «Истории поэзии и красноречия от конца тринадцатого столетия» («Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts», 1801–1819) хорошо известного и в России историка литературы и философа Фридриха Бутервека (Friedrich Bouterwek, 1766–1828), посвятившего немецкому семейному роману отдельный раздел. Отметив, что немецкий семейный роман на первых этапах его становления подчеркнуто ориентировался на английские образцы, и приведя в качестве примера роман «История Мисс Фанни Уилкес» («Geschichte der Miß Fanny Wilkes», 1766) И. Т. Гермеса (Johann Thimoteus Hermes, 1738–1821), который

<sup>274</sup> Winko S. Negativkanonisierung: August von Kotzebue in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts // R. von Heydebrandt (Hrsg.). Kanon—Macht—Kultur. Stuttgart, 1998. S. 341–364; Dunker A. «Wir stiften eine Colonie» oder «Cultivons notre Champ!» August von Kotzebue in Postkolonialer Sicht. S. 15.

для большей привлекательности добавил подзаголовок «практически переведено с английского» («so gut als aus dem Englischen übersetzt»), Бутервек показал, что уже к началу XIX в. данный жанр в Германии обрел свою самостоятельность и «демонстрировал нам уже немецкую семейную жизнь как целое, с ее серьезной и трогательной стороны, а иногда и с комической»<sup>275</sup>. Среди писателей, добившихся особых успехов на этом поприще, Бутервек выделил Августа Лафонтена, безраздельно господствовавшего на немецкой литературной сцене первой четверти XIX в. По тиражам, по читательскому успеху он намного опередил всех своих собратьев по перу и, как писал Г. Гейне в «Романтической школе», «прославился больше, чем Вольфганг Гёте»<sup>276</sup>. В списках общедоступных библиотек Германии Лафонтен, писавший в среднем по два многотомных романа в год, на протяжении полувека неизменно занимал первую строчку, численность его читателей только в немецких землях составляла около 1 миллиона (при средних тиражах книг других авторов 500–700 экз.), он был переведен на все основные европейские языки, книготорговцы покупали его романы еще до того, как они были написаны, — все это обеспечивало бывшему пастору стабильный доход и сделало его одним из немногих писателей, кто в эти годы мог позволить себе жить исключительно на гонорары<sup>277</sup>. Примечательно, что читательская аудитория Лафонтена в Европе состояла из представителей самых разных социальных групп — от монархов до кухарок, — явление для своего времени уникальное<sup>278</sup>, и этой «всеохватности» не могли помешать отдельные критические отклики, основным мотивом которых был упрек в излишней поспешности плодовитого автора, не заботившегося о совершенной «отделке» своих текстов и не боявшегося откровенных повторов, равно как и сюжетной монотонности своих сочинений. Более всего Лафонтену доставалось от романтиков, в первую очередь от Августа Шлегеля, который относил к главным недостаткам популярного автора полное отсутствие «рассудочного элемента» в его романах: «Он никогда не принимал особенно в расчет рассудок, но неизменно устремлялся сразу к сердцу (такому, у которого нет ни головы, ни разума)», — писал А. Шлегель, считавший, что в романах этого «любимца публики» нет «ни поэзии, ни мысли, ни <...> романической энергии»<sup>279</sup>. И тем не менее даже критики признавали «полезность» такого рода «приятного» чтения, при всех очевидных недостатках текстов Лафонтена<sup>280</sup>.

Сам Лафонтен несколько не сомневался в полезности своих сочинений и считал необходимым отмежеваться от современных развлекательных романов. В программном предисловии ко второму изданию четырехтомного собрания повестей под общим названием «Сила любви» («Die Gewalt der Liebe», 1799)<sup>281</sup> Лафонтен сформулировал свое представление о «правильном» романе: «Никогда еще так громко не звучал голос общест-венности, выступающий против романов и чтения романов, и никогда еще так громко,

<sup>275</sup> *Bouterwek F.* Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Göttingen, 1819. Bd. 11. S. 472.

<sup>276</sup> *Гейне Г.* Собр. соч.: В 10 т. Л., 1958. Т. 6. С. 157.

<sup>277</sup> *August Lafontaine (1758–1831): ein Bestsellerautor zwischen Spätaufklärung und Romantik / Hrsg. von C.-F. Berg-hahn, D. Sangmeister. Bielefeld, 2010. S. 8–12;* о тиражах и переводах романов Лафонтена можно судить по следующей библиографии: *Bibliographie August Lafontaine / Hrsg. von D. Sangmeister. Bielefeld, 1996.*

<sup>278</sup> *August Lafontaine (1758–1831): ein Bestsellerautor zwischen Spätaufklärung und Romantik. S. 12.*

<sup>279</sup> [*Schlegel A.*]. *Beyträge zur Kritik der neusten Litteratur // Athenaeum. 1798. Bd. 1. St. 1. S. 165, 167.*

<sup>280</sup> *Bergk J. A.* *Die Kunst, Bücher zu lesen: Nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller. Jena, 1799. S. 281.*

<sup>281</sup> Первое издание вышло в 1791–1794 гг.



как теперь, он не требовал их. Есть романы, которые заставят покраснеть любую девушку, если какой мужчина застанет их за подобным чтением. Не о них тут идет речь: их пагубность всеми признана. Есть романы, в которых нет ничего, кроме в высшей степени странных и невероятных сказок и которые наполняют фантазию читателей и читательниц гигантскими образами, а сердце — неисполнимыми надеждами и желаниями, уводящими прочь от земли в царство лихорадочной фантазии и сообщающими головному отращению к реальной жизни: обязанность критики указать матерям и воспитателям на вредность подобного рода чтения. Роман — зеркало настоящей жизни, бюргерская эпопея, история, в которой люди говорят и действуют и к которой присовокуплена мораль, живой урок, дающий представление о человеческой жизни, о страстях, которые движут этой жизнью, о трудностях, с которыми сталкивается человек любого пола, любого возраста, любого состояния, проходя через множество перипетий, это школа самопознания, мораль в примерах, причем, судя по нынешнему положению вещей, чуть ли не единственная школа, по крайней мере, для женского пола»<sup>282</sup>. Свои романы Лафонтен предпочитал называть «картинами» или «историями»<sup>283</sup> и выработал «формулу», которую он адресовал своим читателям, повторяя ее и при переизданиях своих сочинений: «Кто надеется найти тут роман, кто не находит вкуса в небольших незначительных происшествиях домашней жизни, которые становятся такими значимыми, такими трогательными благодаря любви и дружбе, тот пусть отложит книгу в сторону. Она не для него написана»<sup>284</sup>. Автор твердо знал, для кого написаны его истории, и не сомневался в том, что они встретят сочувственный отклик у широкой публики: «Я уверен, что повсюду найду сердца, которые будут трепетать, читая меня, — говорит Лафонтен устами главного персонажа романа “Жизнь бедного сельского священника” («Das Leben eines armen Landpredigers», 1801), пастора-писателя, в главе “Апология моей книги”. — Ученость проходит, но отцы, дети, супруги, сердца, историю которых я тут рассказываю от всей души, останутся до тех пор, пока будет существовать земля, и они меня поймут»<sup>285</sup>. Именно эта сентенция была вынесена на титул французского перевода романа<sup>286</sup>, а оттуда переключалась и в русское издание, вышедшее в свет в 1805–1806 гг. в переводе Александры Васильевны Мухиной (в замужестве Каразиной), которая воспроизвела

<sup>282</sup> *Lafontaine A.* Die Gewalt der Liebe. Berlin, 1799. Th. 1. S. 10–11.

<sup>283</sup> Первое собрание романов и повестей Лафонтена в восемнадцати томах имело общий заголовок «Картина человеческого сердца» («Gemälde des menschlichen Herzen», 1792–1809), второе, составленное из двенадцати романов, вышло в свет под общим заголовком «Семейные истории» («Familiengeschichten», 1797–1804).

<sup>284</sup> [*Lafontaine A.*] Klara du Plessis und Clairant: Eine Familiengeschichte französischer Emigranten: Von dem Verfasser des Rudolphs von Werdenberg. Frankfurt; Leipzig, 1795. Bd. 1. S. 7. При втором, переработанном, издании в 1798 г. роман имел подзаголовок «История двух любящих» («Geschichte zweier Liebenden»); позднее Лафонтен выпустил в свет сокращенную версию романа под названием «Граф Вальмон, или Семейство, спасающееся бегством» («Graf Vallmont, oder die Familie auf der Flucht», 1804), сохранив то же обращение к читателю (*Lafontaine A.* Graf Vallmont, oder die Familie auf der Flucht. Wien; Prag, 1804. S. 1). — Обе версии романа были переведены на русский язык: первая из них вышла в свет в 1804 г. (Клара Дюплесси и Кларант: История одной фамилии выходцев французских. Писанная на немецком языке автором Родольфа Верденберг. М., 1804); вторая существует в двух переводах: Луиза и Дюваль, или Несчастливая любовь. Соч. г. Лафонтена / Пер. с нем. М., 1820; Отечественная строгость, или История г-на Вальмонта. Соч. Августа Лафонтена / Пер. с фр. Николай Базильев. М., 1825). Авторское предисловие было воспроизведено только в издании 1820 г.

<sup>285</sup> *Lafontaine A.* Das Leben eines armen Landpredigers. Berlin, 1801. S. 86.

<sup>286</sup> Nouveaux Tableaux De Famille: ou La vie d'un pauvre ministre de village allemand et ses enfants / Traduits de l'allemand d'Auguste Lafontaine, par Mm. Isabelle de Montolieu, auteur de Caroline de Lichtfield, et de la traduction de Charles Engelman. Genève, 1802. Vol. 2.

не только измененное название романа, но и французское «прочтение» вынесенного на титульный лист фрагмента, со всеми «чувствительными» дополнениями, придав ему вид прямого обращения автора к читателю: «Ученость исчезнет, возрастет; человеческий разум может усовершенствоваться; вкус перемениться; но пока еще будут существовать добрые и чувствительные сердца, то будут они тронуты, читая мою книгу; всегда будут отцы, дети, супруги, а описывая их чувства от искренности сердца, уверен, что найду Читателей»<sup>287</sup>. При этом Лафонтен, в отличие от прочих авторов семейных романов, не просто предлагал своему читателю наставительные тексты с примерами из «жизни», умело сплетенными в повествовательную интригу, но настойчиво, от романа к роману, повторял и свои основные «философские тезисы», главными из которых была идея главенства человека частного над человеком общественным и проистекающий отсюда тезис о приоритете любви к семье, противопоставляемой любви к отечеству<sup>288</sup>. Считая свои романы «приуготовительной» школой жизни, Лафонтен настойчиво проводил мысль о том, что только семейное счастье является главной ценностью, фундаментом жизненной крепости, спасающей от всех политических потрясений, происходящих, по его мнению, в том числе и от опасных модных веяний, которым подвержена в первую очередь молодежь: «Вот молодой человек, которому надлежало бы еще научиться думать, начитается журналов <...> и утомляет слух других гордыми словами: космополитизм, свобода, равенство, критика морали, критика уголовного права, разум, критика критики, гиперкритика, неверие, философия, объективная и субъективная истина, познаваемость, чистый разум, человеческие расы и т. д. <...> Бездеятельно и бессмысленно живет он обычной жизнью, и <...> умирает никем не оплакиваемый в безвестности», — писал Лафонтен в предисловии к роману «Жизнь и деяния барона Квинкция Геймерана фон Фламинга» («Leben und Taten des Freiherrn Quintcius Heymeran von Flaming», 1795–1796), задуманному «как зеркало для таких молодых господ»<sup>289</sup>.

Вхождение Лафонтена в русскую культуру началось с политического происшествия, невольным виновником которого оказался почтенный немецкий писатель: в мае 1800 г. лифляндский пастор Фридрих Самуэль Зейдер (Friedrich Samuel Seider, 1766–1834) из Рандена, держатель небольшой библиотеки, охотно делившийся своими книгами с любителями чтения, поместил в «Дерптских ведомостях» объявление,

<sup>287</sup> Новая семейственная картины, или Жизнь беднаго священника одной немецкой деревни и его детей. Сочинение Августа Лафонтена / Пер. с фр. А<лександра> М<ухина>. М., 1805–1806. Ч. 2.

<sup>288</sup> См., например, в романе «Федор и Мария, или Верность до смерти» («Fedor und Marie oder Treue bis zum Tode», 1802): «Не земля, не небо той страны, где мы родились, наше отечество; но дружественные, любви исполненные лица, на которых привыкли смотреть с самого детства, знакомы, столь приятны голоса наших родственников — вот что отечество!» (Князь Федор Д-кий и княжна Марья М-ва, или Верность по смерти: Руское происшествие. Соч. Августа Лафонтена / Пер. с нем. М., 1808. Ч. 2. С. 5); см. также реплику одного из персонажей этого романа, который, глядя на простого крестьянина, говорит: «этот человек может быть супругом, отцем, братом; но сильные на земле — никогда!», — и наставляет далее своего племянника, которому он дает «рецепт» счастья: «не быть невольником честолюбия!» (Там же. С. 10, 11). — Этот роман, увидевший впервые свет на русском языке в 1804 г. под названием «Князь Д<sup>xxx</sup> и княжна М<sup>xxx</sup>, или Верная любовь по смерти», был затем переиздан в 1807 г.; второй перевод, выполненный М. Н. Верещагиным (1789–1812), был опубликован под названием «Александр и Мария» и переиздан в 1816 г.; третий перевод, цитаты из которого приведены выше, был переиздан в 1830 и в 1831 гг. По случаю выхода очередного переиздания этого романа «Московские ведомости» писали: «Благосклонное принятие сего романа в Германии и Франции побудило русского переводчика перевести оной. Российская публика ободрила переводившего распространяюще в скором времени оной книги, которая сделалась редкою» (Московские ведомости. 1831. № 2. 7 января. С. 77).

<sup>289</sup> *Lafontaine A.* Leben und Taten des Freiherrn Quintcius Heymeran von Flaming. Berlin, 1798. Th. 1. S. I–II.

в котором просил вернуть ему том из собрания романов и повестей Августа Лафонтена «Сила любви». Объявление привлекло внимание рижского гражданского цензора, писателя и переводчика Федора Осиповича Туманского (ок. 1757–1810), занимавшего эту должность с 1797 г. и прославившегося своей жесткой цензурной политикой в отношении иностранных сочинений. Туманский не только наложил цензурный запрет на «Силу любви» Лафонтена, но и добился наказания для ее владельца, который был отправлен, вместе со всеми своими книгами, частично признанными «двусмысленными», для проведения следствия в Санкт-Петербург, где он был лишен сана, после чего приговорен к наказанию кнутом и ссылке на каторжные работы в Нерчинск, закончившейся для него освобождением в конце 1801 г. по указу вступившего на престол Александра I<sup>290</sup>.

К тому моменту, когда произошел этот эпизод, на русский язык были переведены всего лишь небольшая повесть «Диогенова бочка»<sup>291</sup> и один роман Лафонтена: «Природа и любовь, или Человек природы. Картина человеческого сердца» («Natur und Liebe, oder Naturmensch. Ein Gemälde des menschlichen Herzens», 1798), но вышел он, как и в немецком издании, под псевдонимом Мильтенберг<sup>292</sup>, так что впервые русский читатель увидел имя Лафонтена только в 1802 г., когда был издан (по подписке) русский перевод романа «Сен-Жульен и его семейство» («St. Julien und seine Familie», 1798), выполненный И. И. Мартыновым, который, судя по всему, переводил с французского, дав название «Сен-Жюльен, или Записки некоего отца семейства», повторяющее французский перевод («Saint-Julien, ou Mémoires d'un pere de famille», 1798), и воспроизведя имя автора по французскому изданию как Августин Лафонтен<sup>293</sup>. Этот роман особым успехом у русской публики, похоже, не пользовался: во всяком случае, еще в 1824 г. какое-то количество экземпляров оставалось нераспроданным, как это следует из объявления, помещенного переводчиком в журнале «Благонамеренный» и сообщавшего о возможности приобретения изданных им книг, среди которых указан и роман «Сен-Жульен»<sup>294</sup>. Уже в 1803 г. появилось сразу несколько переводов из Лафонтена. На страницах «Вестника Европы» была помещена небольшая повесть «Гулькем. Повесть (Сочинение немецкого

<sup>290</sup> См. подробнее: Обвинение и ссылка пастора Зейдера // Русская старина. 1878. Ч. 21. Кн. 3. Март. С. 463–490. См. также: *Eckardt J. Memorien eines Livländers*. Leipzig, 1883. S. 75–79; *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М.; Л., 1930. С. 152.

<sup>291</sup> Приятное и полезное препровождение времени. 1797. Ч. 16. С. 3–28. — Автор атрибутирован Р. Ю. Данилевским: *Данилевский Р. Ю.* Виланд в русской литературе // От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы. С. 315. Оригинал: *Lafontaine A. Diogenes Tonne // Taschenbuch und Almanach zum Geselligen Vergnügen von W. G. Becker. Für 1797*. Leipzig, 1796. S. 78–97.

<sup>292</sup> Природа и любовь, или Картины человеческого сердца. Сочинение г. Мильтенберга / С нем. перевел И-<ван> Тимковский. М., 1799. — Роман был переиздан затем в 1805 г. и в 1816 г., уже под именем Лафонтена, при этом на титульном листе было указано, что перевод осуществлен по третьему переработанному немецкому изданию, увидевшему свет в 1800 г., с указанием подлинного имени автора, под несколько измененным названием («Naturmensch, oder Natur und Liebe» («Человек естественный, или Природа и любовь»)), которое переводчик проигнорировал, оставив прежнее название.

<sup>293</sup> В том же 1802 г. вышел другой перевод этого романа (без указания имени автора), выполненный неизвестным переводчиком с французского языка: Сен-Жюльен, или Записки одного отца семейства / Пер. с фр. М., 1802. — Французский перевод: *Saint-Julien, ou Mémoires d'un père de famille, imité de l'allemand d'Augustin Lafontaine*. Hambourg, 1798. Один из французских рецензентов особо похвалил перевод этого романа, написанного «знатоком человеческого сердца», и отметил чувство вкуса переводчика, удалившего из текста длинные рассуждения и слишком откровенные сцены, которые «не подходят для французской публики, более требовательной, чем немецкая, к соблюдению приличий» (*Le spectateur du Nord: journal politique, littéraire et moral*. 1798. Janvier. P. 248–249).

<sup>294</sup> Благонамеренный. 1824. Ч. 26. № 7. С. 71.

автора Августа Лафонтена») в переводе Н. М. Карамзина<sup>295</sup>, ее сокращенный вариант в другом переводе был тогда же опубликован в журнале «Московский Меркурий»<sup>296</sup>, издатель которого П. И. Макаров отозвался и на выход в свет двух романов Лафонтена «Аристомен и Горг, или Мщение и человеколюбие» («Aristomenes und Gorgus, oder Rache und Menschlichkeit», 1796) и «Ромул» («Romulus», 1796) в анонимных переводах. В этих первых рецензиях была дана характеристика нового немецкого автора, которая в общих чертах совпадала с оценкой и всех последующих критиков, писавших, впрочем, о Лафонтене не слишком часто. Макаров определил читательскую аудиторию такого рода романов, отнеся их к дамскому чтению, и причислил Лафонтена к второстепенным писателям, сочинения которого, однако, не лишены приятности: «Автор сей книги, Ла Фонтен, стар в Библиотеках дамских, как время, — писал рецензент. — Слог его приятен: он сплетает приключения весьма удачно; не редко извлекает слезы, и будет нравиться женщинам до тех пор, пока не появятся новые Виланды. Его сочинения, хотя и не ознаменованные печатью Гения, займут, однакож, хорошее место на третьей или четвертой полке романов — и сего уже довольно!»<sup>297</sup> Считая рецензируемые романы «историческими», Макаров сравнивает их с романами Ж.-П. К. Флориана и приходит к выводу, что французский писатель намного превосходит немецкого: «Флориан — образец, а Лафонтен — подражатель. Флориан принадлежит к малому числу авторов первого класса, а Лафонтен — к великому числу авторов второго класса. Библиотека романов легко может обойтись без Лафонтена, и никогда не бывает без Флориана»<sup>298</sup>. При этом критик не отказывает все же в таланте Лафонтену, и уж во всяком случае предпочитает его «модному» Коцебу, который «один, в течение трех или четырех лет, снабдил их (переводчиков и книгоиздателей. — М. К.) по крайней мере двадцатью томами»<sup>299</sup>. Позднее, вплоть до сегодняшнего дня, в откликах читателей и в описаниях литературы данного периода Лафонтен будет идти почти всегда в паре с Коцебу, но в 1803 г. он еще существенно уступал по известности своему соотечественнику. Во всяком случае, анонимный переводчик одного из самых известных романов Лафонтена «Клара Дюплесси

<sup>295</sup> Вестник Европы. 1803. Ч. 8. № 7. С. 173–192. — Оригинал: *Lafontaine A. Hulkem, oder der goldene Spiegel: Ein Persisches Märchen // Lafontaine A. Museum für das weibliche Geschlecht. Bd. 2. Halle, 1793. S. 31–65*; под названием «Hulkem der Gute» текст воспроизведен с некоторыми изменениями также в: *Lafontaine A. Kleine Erzählungen und Geschichten. Berlin, 1800. Bd. 2. S. 190–209*. Перевод был опубликован без подписи и позднее включен в сборник «Разные повести, переведенные Н. Карамзиным» (М., 1816. Ч. 2. С. 220–243), а также в «Переводы Н. М. Карамзина» (М., 1835. Т. 6. С. 164–180). См.: *Кафанова О. Б. Библиография переводов Н. М. Карамзина в «Вестнике Европы» (1802–1803 гг.) // XVIII век: Сб. 17. СПб., 1991. С. 272.*

<sup>296</sup> Великодушные соперники (Повесть, взятая сокращенно из немецкого автора Лафонтена) // Московский Меркурий. 1803. Ч. 2. Апрель. С. 3–22; позднее было издано еще несколько переводов той же повести; см.: Гулькем // Новости русской литературы. 1804. Ч. 9. № 15. С. 225–238, 241–255, 257–269, 273–278 (перевод издателя журнала П. В. Победоносцева, который позднее включил эту повесть под названием «Гулкем благотворитель» в изданные им «Избранные правоучительные повести, удобные вливать в сердце чувство нравственной красоты» (М., 1815); Гулькем // Лицей. 1806. Ч. 2. Кн. 3. С. 97–114; Благотворительность и тшеславие: Арабская сказка / [Пер.] Княжна Н. В-ая // Новости литературы. 1825. Кн. XII. № 4. С. 20–50 (см.: *Drews P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 271; Симанков В. И. «Вестник Европы» (1802–1810): источники переводов, авторство анонимных и псевдонимных текстов: Материалы к каталогу // Acta Slavica Estonica XII: Пушкинские чтения в Тарту. 6. Вып. 2. Пушкинская эпоха. Тарту, 2020. С. 294.*

<sup>297</sup> Московский Меркурий. 1803. Ч. 3. № 9. С. 199.

<sup>298</sup> Там же.

<sup>299</sup> Там же. С. 203. — Кроме рецензируемых Макаровым романов, в 1803 г. на русском языке вышел еще один: Салье и Юлия, или Торжество любви и благодарности. Соч. Августом Лафонтенем / Пер. с фр. И. Г. М., 1803. Оригинал: *Liebe und Dankbarkeit. Berlin; Leipzig, 1799.*

и Кларант. История одной фамилии выходцев французских»<sup>300</sup>, изданного по-русски в 1803–1804 гг., в предисловии откровенно признается: «Г. Сочинитель подлинника мне совсем неизвестен»<sup>301</sup>. И повторяет то, что было написано на титульном листе первого немецкого издания (и его французского перевода), в котором вместо имени было дано: «автор Рудольфа фон Верденберга» («Verfasser des Rudolphs von Werdenberg»), романа, который, в свою очередь, также был издан в Германии в 1793 г. анонимно, что не помешало немецким рецензентам без особого труда открыть «тайну» авторства — слишком узнаваем был к этому времени в Европе «один из любимейших писателей» и его стиль<sup>302</sup>. При этом переводчик, опустив предисловие Лафонтена, вступает в своем предваряющем пояснении в своеобразную скрытую полемику с немецким сочинителем: «За справедливость сказанного им (автором. — М. К.) не отвечаю; почему и прошу не украшать меня именем лжеца, ежели история сия покажется несколько сомнительною. Однако ж в оправдание Г. Сочинителя могу сказать то, что он, живя с нами в одно время и показав в своей книге все города и почти все дома, в коих обитают Герои сей повести, конечно, имел столько совести, что не смел выдавать небылицу за быль»<sup>303</sup>, — говорится здесь в ответ на предуведомление Лафонтена, который, отмежевываясь от современных романистов, настойчиво выдававших художественный вымысел за «истинное происшествие», как это часто утверждалось в подзаголовках романов и повестей, писал: «Если я рассказываю миру о перипетиях из жизни одной семьи французских беженцев, то не следует думать, что это роман. К сожалению, нет! И если бы мир увидел меня сидящим за моим письменным столом, увидел бы мои глаза, мокрые от слез, когда я просматриваю документы, свидетельствующие об их злоключениях, ему не понадобилось бы иного подтверждения в правдивости этой истории»<sup>304</sup>.

Уже в следующем, 1804 г., вышло еще два романа Лафонтена на русском языке отдельными изданиями<sup>305</sup>, а журнал «Вестник Европы» поместил на своих страницах сразу три лафонтеновских текста: «Действие совести»<sup>306</sup> и «Диогенова бочка»<sup>307</sup> в переводе М. Т. Каченовского<sup>308</sup>, а также значительно сокращенный вольный перевод романа

<sup>300</sup> Перечень русских переводов этого романа см. выше, примеч. 281.

<sup>301</sup> Клара Дюплесси и Кларант: История одной фамилии выходцев французских. Писанная на немецком языке автором Родольфа Верденберг. М., 1803. Ч. 1. С. III.

<sup>302</sup> См., например, рецензию в: *Oberdeutsche Allgemeine Litteraturzeitung*. 1794. №23. 21. Februar. S. 360. — Этот роман был переведен на русский язык только в 1808 г.: Рудольф Верденбергский: Рыцарская повесть смутных времен Гелветии. Творение Августа Лафонтеня / Пер. с нем. Бориса Иваничкиго. СПб., 1808. Оригинал: *Rudolph von Werdenberg: Eine Rittergeschichte aus den Revolutionszeiten Helvetien*. Basel, 1793.

<sup>303</sup> Клара Дюплесси и Кларант. С. III.

<sup>304</sup> *Lafontaine A. Klara du Plessis und Klairant: Geschichte zweier Liebenden*. Berlin, 1801. Bd. 1. S. 4.

<sup>305</sup> Граф Розенгайн, или Заблуждение сердца. Соч. Августа Лафонтена / Пер. с нем. М., 1804 (Оригинал: *Lafontaine A. Die Verirrungen des menschlichen Herzens, oder So macht es die Liebe*. 2 Bde. Görlitz, 1799; первая часть романа вышла еще в 1792 г. под псевдонимом Зелхов (Selchow), при повторной публикации этого романа, написанного «любимцем публики», как назван был автор в предуведомлении от издателей, была опубликована и вторая часть, написанная по поручению издателей другим, неизвестным писателем, который, по их заверениям, обладал «собственной изобретательностью» и «сталантом проникаться духом других» (s. p.); Князь Д<sup>xxx</sup> и княжна М<sup>xxx</sup> или Верная любовь по смерти: Российское произшествие. Соч. Августа Ла-Фонтена / С нем. М., 1804 (см. примеч. 285).

<sup>306</sup> Вестник Европы. 1804. Ч. 16. №15. С. 149–190. (Оригинал: *Lafontaine A. Die Stärke des Gewissens // Lafontaine A. Kleine Erzählungen und Geschichten*. Berlin, 1800. Bd. 4. S. 107–145.)

<sup>307</sup> Вестник Европы. 1804. Ч. 17. №17. С. 3–26. — О другом переводе этой повести см. с. 267 наст. изд.

<sup>308</sup> М. Т. Каченовский перевел, кроме этого, еще два сочинения Лафонтена, опубликованные им в 1805 г.: «Мишение» (Вестник Европы. 1805. Ч. 19. №4. С. 259–279; оригинал: *Die Rache*, 1799) и «Гонимый судьбою» (фрагмент романа «Дневник Карла Энгельмана» («*Karl Engelmanns Tagebuch*», 1799)); Вестник Европы. 1805. Ч. 20. №7.

«Жизнь и деяния барона Квинкция Геймерана фон Фламинга», опубликованный здесь без указания имени переводчика под названием «Барон Фламинг, или Страсть к титулам»<sup>309</sup>, которое повторяло название, данное во французском переводе этого романа («Le baron Fleming ou la Manie des titres», 1803), хотя в подзаголовке сообщалось, что перевод осуществлен с немецкого. И тем не менее Лафонтен все еще оставался малоизвестным русскому читателю: по крайней мере, П. И. Шаликов (1768–1852), публикуя в том же 1804 г. в «Вестнике Европы» свое сочинение «Новое путешествие в Малороссию», счел необходимым в главе «Почтенное семейство» дать пояснение к упоминаемому им имени Августа Лафонтена: «Немецкий Романист», и, назвав его романы «хорошими», отметил одной фразой роман «Новые семейственные картины», который он счел «живописным» и «интересным», после чего воспроизвел, воздержавшись от собственных развернутых оценок, суждение французской переводчицы Изабеллы де Монтолье (Isabelle de Montolieu, 1751–1832) из ее предисловия к французскому изданию романа Лафонтена «Деревня Лобенштайн» («Le village de Lobenstein», 1802): «Лафонтен есть более глубокий Моралист, нежели хороший Сочинитель романов; он раскрывает сердце человеческое, проникает до малейших его изгибов и обнаруживает тайные причины действий и мыслей с таким искусством, с такою истиною, в которых немногие Писатели сближались»<sup>310</sup>.

В дальнейшем картина изменилась: почти ежегодно публиковалось по два-три романа Лафонтена, иногда в один год выходило сразу два перевода одного и того же произведения, некоторые из переводов выдержали по два-три переиздания; к началу 1830-х гг. было переведено около 70 из 160 сочинений писателя<sup>311</sup>, так что объяснять читателю, кто такой Лафонтен, уже не было необходимости. И хотя не все увидевшие свет переводы романов Лафонтена продавались с равным успехом, как об этом можно судить по каталогу издательства Глазуновых, в котором в 1845 г. еще значилось нераспроданными 10 лафонтеновских романов<sup>312</sup>, в том числе и изданных еще в 1803 г., имя писателя довольно скоро стало уже настолько известным, что переводчики и книгоиздатели начали приписывать его перу романы других, как правило, безымянных авторов, несмотря на совершенно очевидное в некоторых случаях «концептуальное» несоответствие с текстами Лафонтена, как это видно на примере приписанного Лафонтену романа «Ужасные происшествия. Сын убийца своего отца, а мать своей дочери» (1808), второй перевод которого под названием «Картины страшных происшествий, или Гибельные последствия развращенных нравов» вышел в 1831 г. Ни «картин развращенных нравов», ни убийств в романах Лафонтена

С. 177–206). Все переведенные тексты Лафонтена Каченовский включил впоследствии в свой сборник «Библиотека повестей и анекдотов» (1816–1817).

<sup>309</sup> Вестник Европы. 1804. Ч. 18. №23. С. 177–213. — Полностью роман был переведен Иваном Ивановичем Ястребцовым (1776–1839), избранным позднее за свои переводы по рекомендации А. С. Шишкова в члены Императорской Академии наук; перевод был выпущен по французскому изданию («Le baron Fleming ou la Manie des titres», 1803) и выпущен в свет под тем же названием в 1806 г. В Германии этот роман переиздается по сей день и считается сатирой на «дух времени».

<sup>310</sup> Вестник Европы. 1804. Ч. 13. №. 2. С. 112. — Об особенностях примечаний П. И. Шаликова к собственным переводам и сочинениям см. подробнее: Мильчина В. А. Культура примечаний: князь Петр Иванович Шаликов переводит виконта Франсуа-Рене де Шатобриана // Шаги / Steps. 2020. Т. 6. №3. С. 106–136.

<sup>311</sup> См. библиографию русских переводов Лафонтена (с некоторыми лакунами), составленную П. Дреусом: Dreus P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 271–273.

<sup>312</sup> Резетр русским книгам, географическим атласам, картам и планам, продающимся у почетного гражданина Ильи Глазунова. СПб., 1845. С. 7, 18, 19, 21, 31, 92, 130, 191, 209.

быть не могло<sup>313</sup>. Часть романов переводилась с немецкого, часть — с французского, при этом исходные французские переводы нередко отличались от оригинала по своему объему, так как французские переводчики часто существенно сокращали текст, убирая длинные авторские рассуждения. В отличие от французских переводчиков, которые, как правило, указывали свое имя на титульном листе и в некоторых случаях сообщали, какие другие произведения ими переведены<sup>314</sup>, большинство русских переводчиков, обращавшихся к Лафонтену, остались неизвестными, лишь несколько переводчиков поместили свое имя на титульном листе, авторство других было установлено значительно позднее. Среди тех переводчиков Лафонтена, имена которых сегодня известны, были не только люди, включенные в литературный процесс, такие, как Н. М. Карамзин, М. Т. Каченовский, И. Ф. Тимковский, П. В. Победоносцев, И. И. Мартынов, В. М. Княжевич, И. И. Ястребцов, Н. А. Радищев<sup>315</sup>, но и такие, для которых, судя по всему, приобщение к переводу было случайным и порой единственным литературным опытом (Б. И. Иваницкий, Е. Е. де ла Мар (урожд. Валлиеран), А. В. Каразина (урожд. Мухина), Н. Базильев, В. Сорокин). Объединяло всех этих разных переводчиков одно: независимо от масштаба литературного дарования, от степени понимания исходного немецкого (или французского) текста, все они в большей или меньшей степени приступали к переводу со сложившимся образом автора/текста и готовым «набором» языковых средств, этот образ поддерживающих. Уже первый русский переводчик Лафонтена Иван Федорович Тимковский (1778–1808), познакомивший русского читателя с романом «Природа и любовь, или Картины человеческого сердца» (1799)<sup>316</sup>, сохраняя в целом особенности оригинала и довольно точно передавая

<sup>313</sup> Всего Лафонтену было приписано 6 романов. См.: Ibid. S. 273. — В библиографии П. Дрекса ошибочно отмечены как сомнительные роман «Живописная картина семейственной жизни, или г. г. российско-армейской офицер и графиня Л...» (1812), представляющий собой перевод романа Лафонтена «Семейство Гальден» («Die Familie von Halden», 1797), а также «Русские качели на берегах Рейна, или Любовь и заблуждение» (1814), представляющие собой перевод фрагмента романа «Генриетте Бельман, или Картина прекрасных сердец» («Henriette Bellmann, oder das Gemälde schöner Herzen», 1802), опубликованного под названием «Русские качели» в журнале «Eunomia» (*Lafontaine A. Die russische Schaukel. Fragment aus einem noch ungedruckten Romane: Henriette Bellmann // Eunomia. Eine Zeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin, 1802. Bd. 1. Februar. S. 97–34. Неучтенным в этом списке остался приписанный Лафонтену переводчиком Василием Сорокиным роман «Эдуард Ролленталь, или Обращенный ненавистник женщин. Истинное происшествие, случившееся во время семилетней войны» (1805), представляющий собой перевод анонимного романа «Eduard von Rollenthal, oder der bekehrte Weiberfeind. Eine wahre Geschichte aus dem siebenjährigen Krieg» (1802), — первый опыт безымянного автора, откликаясь на который, немецкий критик отметил «убожество воображения и стилю» и посоветовал «новичку» не торопиться со следующим «опытом» (Neue allgemeine deutsche Bibliothek. 1803. Bd. 84. S. 89).*

<sup>314</sup> См., например: Nouveaux tableaux de Famille, ou la vie d'un pauvre ministre de village allemande et ses enfants / Traduit de l'Allemand, d'Auguste La Fontaine, par madame Isabelle de Montolieu, auteur de «Caroline de Lichtfeld», et de la traduction de «Charles Engelman». Genève, 1802; Le baron de Fleming, ou manie des Titres, traduction libre de l'allemand, d'Auguste La Fontaine; par Mme de Cerenville, traducteur de Walthor de Monhabery, etc. Paris, 1803; Agnès et Bertha, ou les Femmes d'autrefois, roman d'Auguste Lafontaine, traduit de l'allemand par le traducteur de «la Petite harpiste»... [Mlle Ulliac-Trémadeure]. Paris, 1818; Les Séductions, ou Méfiez-vous des apparences: Traduit de l'allemand d'Auguste Lafontaine, par le traducteur de «Rosaura» [Mme Élise de Montholon]. Paris, 1823; Dernier tableau de famille, ou Henriette Bellmann, traduit de l'allemand d'Auguste Lafontaine par les traducteurs de «La forêt mystérieuse» [MM. Chomel]. Paris, 1824 и др. — Обращает на себя внимание и то, что среди переводчиков Лафонтена во Франции было немало дам.

<sup>315</sup> К этому перечню можно, вероятно, добавить и В. А. Жуковского, который, как предположил Н. К. Кульман, опубликовал повесть Лафонтена «Сватовство наоборот», подписав перевод: Ж. (Сын отечества. 1825. Ч. 102. № 26. С. 315–356; оригинал: «Das Mädchen auf Freiersfüßen» (1803)). См.: АбТ. Вып. 6: Переписка Александра Ивановича Тургенева с кн. Петром Андреевичем Вяземским. Т. 1: 1814–1833 годы / Под ред. и с примеч. Н. К. Кульмана. Пг., 1921. С. 435.

<sup>316</sup> В романе, написанном в противовес роману «Дикарь» («L'homme sauvage», 1767) Л.-С. Мерсье, как об этом сообщил Лафонтен в предисловии ко второму изданию (1799), и включающем в себя в переработанном виде фрагменты «Индийской хижины» («La chaumière indienne», 1791) Б. де Сен-Пьера (Bernardin de Saint-Pierre, 1737–1814),

смысл, тем не менее в тех местах, где речь заходила о чувствах и переживаниях, о сердце и любовных тревогах, неизменно добавлял «чувствительности», без которой, как ему, вероятно, представлялось, невозможно «трогательное» повествование. Так, в русском переводе существительное «сердце» («Herz») неизменно сочетается с прилагательным «чувствительный» там, где в немецком оно отсутствует. «Чувствительность» появляется даже в тех случаях, когда немецкое «Herz» соединяется с подчеркнуто сухой, «естественно-научной» лексикой: у Лафонтена, к примеру, говорится об «энергии сердца» («Energie des Herzens»), у Тимковского это трансформируется в «чувствительность сердца». Прилагательное «чувствительный» в русском тексте заменяет собой самые разные немецкие прилагательные, не представляющие особой трудности для перевода: «gutmütig» (добродушный), «fröhlich» (радостный, веселый), «weich» (мягкий) и т. п. Тимковский последовательно усиливает «чувствительную» линию, заменяя «любящий» (liebender) на «страстный», «страх» (Angst) на «сердечную тоску», «прерывающийся голос» (gebrochene Stimme) на «трогательный голос» и рассыпая по всему тексту «томность» и производные от этого существительного, имевшего еще в конце XVIII в. значение «слабость, от истощения сил происходящая усталость»<sup>317</sup>, но, судя по всему, переосмысленного на рубеже XVIII–XIX вв. и дополнившегося новыми значениями, связанными с эмоциональной сферой. Во всяком случае, в переводе Тимковского «томный» регулярно появляется там, где в немецком — «робкий» (ängstlich) или «печальный» (traurig). Аналогичные устойчивые соответствия, складывающиеся в языковые клише, обнаруживаются и во многих других переводах романов Лафонтена: немецкое словосочетание «мягкое, нежное, теплое сердце» (weiches, sanftes, zärtliches, warmes Herz) почти всегда переводится как «чувствительное сердце», а прилагательное «печальный» (traurig) — почти всегда как «томный», при этом в некоторых случаях это прилагательное возникает даже там, где у автора дана диаметрально противоположная характеристика — не «печальный», а «радостный», «веселый» (fröhlich)<sup>318</sup>. К числу таких устойчивых соответствий, повторяющихся

повествуется о Виллеме, сыне лорда Гильнета, который воспитывает сына в уединенной долине, без связи с людьми, на лоне природы, веря, что только так он сможет уберечь юношу от человеческой жестокости и предрассудков. Повзрослев, Виллем выходит в свет, никак не подготовленный к реальной жизни и сложностям человеческих взаимоотношений, и постепенно обретает жизненный опыт, пройдя через сложные любовные перипетии, от которых он бежит в Индию, где находит свою любовь и возвращается на родину, чтобы поселиться там вместе с женой, ее родителями и друзьями в той же долине, где прошло его детство и которая стала для него «Жилищем Природы, любви и счастья», как было написано на воротах при входе в нее. В немецком переводе, изданном в 1789 г., роману Мерсье было дано название «Naturmensch» (букв.: человек природы, естественный человек). В предисловии к роману «Природа и любовь» Лафонтен дал свое объяснение этому понятию, равно как и понятию «природа»: «Натуральной человек!!! — Может быть от такого человека ожидают очень странных приключений: по крайней мере несколько убийств, несколько детей любви, пренебрежения ко всем законам обществ, или по крайней мере к законам природы; и находят вместо того — человека простого, который от всего сердца любит отца, и находит в Индии супругу, которая делает его счастливым, хотя впрочем во всех почти наших романах предыдущее называется природою. <...> Я <...> все это написал с тем, чтобы повесть моя нравилась, трогала, и, если можно, обратила взоры людей на то счастье, которое доставляет нам домашняя связь матери с дитятейю и простой натуральной образ жизни» (*Лафонтен А. Природа и любовь, или Картины человеческого сердца*. М., 1816. Ч. 1. С. VI–VIII).

<sup>317</sup> Словарь Академии Российской. СПб., 1794. Ч. 6. С. 169.

<sup>318</sup> Из всего набора языковых штампов, связанных с «томностью», самым устойчивым окажется словосочетание «томный взгляд», «томные глаза», которое уже в 1840-е гг. становится предметом насмешек. См., например, ироническое рассуждение по этому поводу в повести Ф. В. Булгарина «Петербургские нетайны»: «У Мальхен были такие глаза, которых мы даже не умеем назвать по-русски. Немцы называют такие глаза: *schmachtende Augen* <исполненный тоски>, и это название так же непереводаемо, как и все, что относится к совершенству природы, к Немецкой женщине. *Томные глаза* — слабо! Этих глаз нельзя назвать иначе, как *убийственные* глаза! Взглянул на них,



из перевода в перевод, относятся и «пламенные восторги, желания» как заменитель немецкого «wollustige Liebe» (чувственная любовь) или «сладостная меланхолия» как заменитель немецкого «wehmütiges Gefühl» (печальное чувство). Обращает на себя внимание и то, что переводчики Лафонтена, воспроизводя некоторые «откровенные» сцены его романов, проявляют языковое «целомудрие» и последовательно сокращают подобные эпизоды, ограничивая там, где это возможно, взаимодействие любовных пар короткими условными поцелуями, без особых подробностей, присутствующих в оригинале, при том, что в некоторых случаях совсем изъять текст от подобных сцен было весьма затруднительно, поскольку путь героев к заветному семейному счастью пролегал порой через череду гривуазных ситуаций, двигающих сюжет, как это было, к примеру, в самом известном романе Лафонтена «Природа и любовь».

В целом же переводчики не позволяли себе особых вольностей при переводе текстов Лафонтена, за исключением тех, что допускались общепринятыми практиками перевода этой эпохи с их свободным обращением с названиями, которые часто подгонялись под жанровое ожидание и отходили от оригинала, а также с исключением авторских предисловий или их заменой собственными, от имени переводчика. Такие переводческие «предуведомления» нередко представляли собой просто пересказ предисловия Лафонтена с включением краткой хвалебной характеристики писателя. «Излишно было бы хвалить такого Автора, каков Ла-Фонтен. Очаровательное перо его давно уже известно Публике, — писал неизвестный переводчик, предваряя перевод романа “Брут, или освобожденный Рим”, и далее воспроизводил сказанное в оригинале: — Цель Писателя была при сем сочинении представить в драматическом роде разительную картину характеров, соединенных между собою различными происшествиями»<sup>319</sup>. Еще более цветистая характеристика дана в русском предисловии к переведенному с французского роману «Отечская строгость», написанному переводчиком Николаем Базильевым: «В этой истории, в этом произведении изобретательной кисти Г-на Лафонтена, в сем хранилище неистощимых богатств сияют как золото многообразные, полезные открывки (так в тексте. — М. К.) для ума, благородные, восхитительные идеи для воображения, и если знанию света воспитанные люди обязаны тем нежным и тонким вкусом, который возвышает их перед сферою посредственности, теми вкрадчивыми свойствами, которые привлекают к ним внимание и любовь высших, а дружбу равных, тем раскрытием тайных пружин сердца человеческого, которое столь необходимо, что его должно почтить компасом общественной жизни и неиссякаемым источником счастья: то в сем, так сказать, разнообразном поле красот разбросаны, рассеяны сии питательные начала, которые молодой человек как трудолюбивая пчела, должен искать собирать и пользоваться. Но мы не должны упустить из вида тех нравственных уроков, которые здесь хранятся. <...> И так в этом сочинении представлена обильная пища для воображения, неизменяемые правила для сердца, блестящие истины для ума и приятные наставления в общественной жизни, как необходимой потребности и того и другого»<sup>320</sup>. Далее переводчик сообщил и о своих

и пропал!» ([Булгарин Ф. В.] Петербургские нетайны (Небывальщина, в роде правды, из записок петербургского старожилы) // Северная пчела. 1843. № 278. 10 декабря. С. 1112).

<sup>319</sup> К читателю // Брут, или Освобожденный Рим. Творение Августа Ла-Фонтена / Пер. с нем. М., 1805 (6. паг.).

<sup>320</sup> Отечская строгость, или История г-на Вальмонта. Соч. Августа Лафонтена / Пер. с фр. Николай Базильев. М., 1825. С. I–IV.

«творческих» принципах, которыми он руководствовался: «Что же касается до перевода моего, то я старался во всем соображаться с подлинником: но если мне приходили какие-либо идеи и если я изливал их на бумагу, то главным моим предметом было приспособлять их к намерению и чувству Автора»<sup>321</sup>. Такая степень вольности, заявленная переводчиком, который счел возможным «изливать» прямо в тексте романа свои собственные мысли, была скорее исключением. Во всяком случае, это было сразу замечено критикой: «Переводчик помогал Сочинителю своими дарованиями, — сообщал рецензент в “Северной пчеле”, приведя и соответствующую цитату из предисловия. — Довольно, чтобы судить о достоинстве перевода! Можно посоветовать однако ж Г. переводчику на будущее поудержаться от таких изданий»<sup>322</sup>. Перевод был настолько плох, что критик даже усомнился в том, действительно ли исходный текст мог принадлежать перу Лафонтена. Гораздо более определенно по этому поводу высказался критик «Московского телеграфа»: «Если на Французском подлиннике напечатано, что *Отечественная строгость* сочинение А. Лафонтена, то мы уверяем Г. Переводчика, что это шутка французского книгопродавца: А. Лафонтен не грешен в сочинении этого романа. Не понимаем, что делают наши переводчики! Если есть охота переводить, почему из бесчисленного множества романов не выбрать чего-нибудь хорошего, хотя порядочного? Напротив, выбирают и переводят — *Отечественную строгость*, в которой, не говоря о чем другом, даже и смешного нет. Перевод стоит романа»<sup>323</sup>.

Уже к середине 1810-х гг. в России за Лафонтеном закрепилась слава писателя «допорядочного», «очаровательного», «приятного», но «скучного» и в чем-то устаревшего. Несколько устаревшим воспринимался и сам жанр «семейственного» романа, на место которого «заступили», как писал П. М. Строев в 1815 г., «ужасно-чудесные романы», хотя читателя, по мнению критика, «семейственные» романы «занимают <...> более, нежели ужасы и привидения в замках и подземельях, горные духи и полуночные колокола. Прелести домашней жизни и удовольствия семейственные так к нам близки, что даже самое слабое их изображение невольно трогает нашу душу и нашу чувствительность»<sup>324</sup>. Несмотря на усилия Лафонтена представить свои сочинения как иллюстрации к высоконравственной «философии жизни», привязанной к дню сегодняшнему и потому, по его мнению, остро актуальной, русский читатель, до которого авторские программные декларации, изложенные в предисловиях, как правило, не доходили, воспринимал его романы как вневременные любовные истории с неизменно счастливым концом и находил, судя по всему, удовольствие в этой «сериальности» и утешительной предсказуемости. «Август Лафонтен занимает отличное место между нынешними сочинителями романов, — писал Н. И. Греч в рецензии на роман “Живописная картина семейственной жизни, или г. г. российско-армейской офицер и графиня Л...”<sup>325</sup>. — Точное изображение человеческого сердца и приятный слог украшают его произведения. Сей автор мог бы сравниться с лучшими романистами, если б писал менее. Чрезмерная его плодотворность вредит успехам и совершенству трудов его. В новых его сочинениях находим

<sup>321</sup> Там же. С. IV.

<sup>322</sup> Новые книги // Северная пчела. 1825. № 123. 13 октября. С. 1.

<sup>323</sup> Московский телеграф. 1825. Ч. 4. № 165. С. 347.

<sup>324</sup> Современный наблюдатель российской словесности, издаваемый Павлом Строевым. М., 1815. Ч. 2. С. 51.

<sup>325</sup> Оригинал: *Lafontaine A. Die Familie von Halden // Lafontaine A. Familiengeschichten. Frankfurt; Leipzig, 1797. Bd. 1.*

беспреданно повторение старых: везде одно и то же, рассказываемое иногда и теми же словами; характеры однообразны и потому не занимательны; везде герой — молодой человек, отличных свойств ума и сердца, воспитанный по системе Руссо, героиня — кроткая, сентиментальная девушка. У героя — отец или дядя, добрый чудак, пристрастный к какому нибудь званию или искусству; у героини — мать или тетка, набожная, суеверная женщина. Соединению молодых людей препятствует или неравенство состояния, или упрямой дядя, часто спесивый или скупой невежа; бедняжки, в продолжении двух или трех томов вздыхают, ораторствуют, отказываются друг от друга; наконец является помощь: иногда открывают, что бедной герой — сын какого-нибудь Графа; иногда жестокосердный дядя смягчается, бывает принуждаем к согласию обстоятельствами или, что всего лучше, умирает и любовники играют свадьбу. Впрочем, сей недостаток разнообразия не может затмить в глазах просвещенных людей многих красот, свойственных сочинениям Лафонтена»<sup>326</sup>.

Повторяемость ясно очерченных, однозначных художественных типов Лафонтена привела на определенном этапе к тому, что сложилось понятие «лафонтеновского героя», которое вошло в речевой обиход к середине 1820-х гг. для характеристики реальных лиц. «Сиротка Кнорринг <...> — не красавица, а мила, героиня Августа Лафонтена, — писал П. А. Вяземский жене 3 июля — 1 августа 1825 г. и продолжал, описывая жену В. К. Кнорринга: — готова кокетствовать на свой немецкий, лафонтеновский лад»<sup>327</sup>. «Граф Альберт Эделинг, обер-гофмейстер Саксен-Веймарского двора, был один из тех старинных немецких владельцев-баронов, честных, добродушных, благородных, коих тип сохранился ныне только в романах Августа Лафонтена, которых также едва ли ныне найти где можно», — читаем в «Записках» Ф. Ф. Вигеля<sup>328</sup>.

Уже к концу 1820-х гг. Лафонтен и сам становится одним из литературных «героев» как символ определенной, уже как будто изжившей себя модели романной жизни, как это виделось, к примеру, Пушкину в период работы над «Евгением Онегиным». Своеобразным «ответом» Лафонтену стали строки из четвертой главы (L), посвященные Ленскому:

Он весел был. Чрез две недели  
Назначен был счастливый срок.  
И тайна брачных постели,  
И сладостной любви венки

<sup>326</sup> Санкт-Петербургский вестник. 1812. Ч. 1. №3. Март. С. 353–354. — Позднее Н. И. Греч снова будет писать о Лафонтене и снова «пожурит» его за плодovitость: «Добрый пастор Август Лафонтен пишет приятно, знает хорошо человеческое сердце и нравы; но слишком горопится и старается не столько о славе, сколько о деньгах; а за деньги, и притом небольшие, право, никто ничего хорошего не делает» (Сын Отечества. 1817. Ч. 39. №28. С. 68–69). О том, что плодovitость Лафонтена и сопряженная с этим поспешность объяснялись необходимостью зарабатывать себе на хлеб, говорилось в очерке «Август Лафонтен» («August Lafontaine»), помещенном в газете «Der Freimüthige. Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser» (1816. № 13. 18. Januar. S. 51) и опубликованном на русском языке в «Вестнике Европы» (1816. Ч. 86. №8. С. 273–279). Этот же очерк был перепечатан несколько месяцев спустя в немецкой газете «Der Sammler» (1816. №27. 2. März; №28. 5. März. S. 111–112) и через два года переведен В. М. Княжвичем (1788–1844) для журнала «Благонамеренный» (1818. Ч. 3. №8. С. 197–205), где в том же году были опубликованы и повести Лафонтена «Арфа» («Die Harfe», 1794) и «Он любил ее больше жизни» («Er liebte sie mehr wie sein Leben», 1794) в его переводе (Благонамеренный. 1818. Ч. 2. №4. С. 47–71; Ч. 4. № 11. С. 184–208).

<sup>327</sup> Остафьевский архив князей Вяземских / Изд. С. Д. Шереметева; ред., примеч. П. Н. Шеффера. СПб., 1909. Т. 5. Вып. 1. С. 72, 77.

<sup>328</sup> Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1928. Т. 2. С. 225.

Его восторгов ожидали.  
 Гимена хлопоты, печали,  
 Зевоты хладная чреда  
 Ему не снились никогда.  
 Меж тем как мы, враги Гимена,  
 В домашней жизни зрим один  
 Ряд утомительных картин,  
 Роман во вкусе Лафонтена...  
 Мой бедный Ленский, сердцем он  
 Для оной жизни был рожден.<sup>329</sup>

Именно эти «антилафонтеновские» строки вызвали критику Б. М. Федорова, отозвавшегося на публикацию четвертой и пятой глав «Евгения Онегина» в 1828 г. статьей в «Санктпетербургском зрителе», в которой он писал по поводу этих строк: «Забавно, но зачем певец Онегина жертвует цветами поэзии для украшения легкомыслия? — Без Гимена нельзя обойтись и романтикам, или романтическая поэзия сама собою уничтожится»<sup>330</sup>. Об этом же Федоров говорил с Пушкиным и при личной встрече, как сообщал П. А. Вяземский А. И. Тургеневу в письме от 18 апреля 1828 г.: «Твой Федоров издает журнал и в нем критикует Пушкина, а пуще всего требует от него нравственности. После того встретились они у меня, и Пушкин насмешил меня с ним; “Отчего не описываете Вы картин семейного счастья?” и тому подобное говорил ему нравоучитель, а тот отвечал ему по-своему»<sup>331</sup>. Что именно ответил Пушкин в том разговоре, неизвестно, но тема эта не забылась, и при публикации «Евгения Онегина» отдельным изданием в 1833 г. поэт добавил к имени Лафонтена примечание (№ 26): «Август Лафонтен, автор множества семейственных романов»<sup>332</sup>, — завуалированный ироничный ответ Федорову. Объяснять читателю начала 1830-х гг., кто такой Лафонтен, явно было не нужно, но, выбрав такую формулировку, которая преподносила Лафонтена как неизвестного, забытого писателя, Пушкин тем самым давал понять, что лафонтеновский роман как тип повествования с его неизменно счастливым концом и психологическими «моногероями» принадлежит прошлому как эстетическая архаика<sup>333</sup>. В этом отторжении, тем не менее, прочитывается не только отрицательное отношение к Лафонтену, но и признание его как литературного явления, достойного того, чтобы на него реагировать, о чем свидетельствуют и другие фрагменты «Евгения Онегина», явно имеющие отношение к Лафонтену. Так, представляется, что и следующие строки из той же четвертой главы (XXVI) соотносят мир Ленского с миром Лафонтена и отсылают к одному из самых известных его романов «Природа и любовь»:

<sup>329</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937. Т. 6. С. 94.

<sup>330</sup> Пушкин в прижизненной критике: 1828–1830 / Под общ. ред. Е. О. Ларионовой. СПб., 2001. С. 66.

<sup>331</sup> АБГ. Вып. 6. С. 67.

<sup>332</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 193. — В первом полном прижизненном издании «Евгения Онегина» это авторское примечание имело номер 27 (Евгений Онегин, роман в стихах. Сочинение Александра Пушкина. Санкт-Петербург, 1833. С. 269); впоследствии, после удаления примечания № 23, относящегося к посвящению П. А. Плетневу (Там же. С. 268), это примечание получило номер 26.

<sup>333</sup> О примечаниях Пушкина к «Евгению Онегину» см. подробнее: Чумаков Ю. Н. Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину» // Болдинские чтения. Горький, 1976. С. 58–72; Громбах С. М. Примечания Пушкина к «Евгению Онегину» // Изв. АН СССР. ОЛЯ. Т. 33. 1974. № 3. — Оба автора никак не поясняют примечание № 26.

Он иногда читает Оле  
 Нравоучительный роман,  
 В котором автор знает боле  
 Природу, чем Шатобриан,  
 А между тем две, три страницы  
 (Пустые бредни, небылицы,  
 Опасные для сердца дев)  
 Он пропускает покраснев.<sup>334</sup>

В черновых набросках сохранился другой вариант третьей и четвертой строки:

Где скромный немец думал боле  
 О пользе, чем Шатобриан.<sup>335</sup>

Другого «скромного немца», кроме Лафонтена, в тогдашней литературе просто не было, и этот «немец» ассоциировался в первую очередь с «нравоучительностью», при том, что в его романе «Природа и любовь» действительно немало страниц, которые могли заставить «покраснеть».

Пушкинское ощущение архаичности романа лафонтеновского типа было созвучно в полной мере мнению отечественных критиков начала 1830-х гг., которые, в отличие от критиков 1800–1820 гг., находивших романы Лафонтена «приятными» и «очаровательными», отмечали их стереотипность, неправдоподобность, пошлость и относили к совершенно устаревшему чтению. Особенно резко такая оценка творчества Лафонтена прозвучала в отклике на смерть писателя, опубликованном Н. И. Надеждиным (1804–1856), который начал некролог с не слишком комплементарной характеристики: «Лафонтеню суждено было пережить себя: и те, которые за несколько лет плакали навзрыд над его страницами, ныне едва ли капнут одну единственную слезку на его свежую могилу!»<sup>336</sup> После этой экспозиции Надеждин дал перевод статьи неустановленного немецкого критика, опубликованной еще при жизни писателя и по своей обличительной тональности плохо сочетавшейся с жанром некролога. Перечислив на пяти страницах недостатки лафонтеновской прозы (дурной слог, подражательность, предсказуемость, ходульность литературных героев, небрежность в сложении сюжетов и т. п.), неизвестный критик выносит окончательный приговор писателю, решительно перечеркивающий его литературную репутацию: «В заключение должно сказать, что мы, к сожалению, находимся принужденными объявить большую часть Лафонтеновых сочинений *безнравственными*; поелику точка зрения, с коей представляется в них жизнь, такова, что сила и дух незрелых юношей и неопытных девушек, коих Лафонтен составляет почти единственное чтение, изнуряется и обезсиливается ея впечатлениями или совращается на ложную и опасную дорогу. В них, во всех почти, отношения родителей к детям, опекунов к питомцам, граждан к обществу, изображаются в совершенно произвольном, суетно искаженном для помянутых читателей и читательниц свете»<sup>337</sup>. Аналогичную мысль выскажет позднее

<sup>334</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 84.

<sup>335</sup> Там же. С. 362.

<sup>336</sup> [Надеждин Н. И.]. Память Августа Лафонтена // Телескоп. 1831. № 10. Раздел VIII. Современная летопись. С. 249. (Установила Н. И. Наволоцкая: Библиографическое описание журнала «Телескоп» (1831–1836). М., 1985. С. 34)

<sup>337</sup> [Надеждин Н. И.]. Память Августа Лафонтена. С. 254–255.

и В. Г. Белинский, обрушившись в 1843 г. на «филистерскую кисть» Лафонтена: «Для молодых людей, и особенно для молодых девушек, очень вредно чтение романов в духе Августа Лафонтена <...>, потому что такие романы нечувствительно приучают смотреть превратно на жизнь. Эти романы располагают их к восторженности, которая совсем не годится в прозаической действительности, ожидающей их в жизни; приучают их видеть жизнь в розовом свете, делают их неспособными переносить ее часто черный и всегда серенький цвет. Девушек у нас всегда назначают для более или менее выгодной партии, а они мечтают о блаженстве любви, чистой и бескорыстной. Чувствительные романы поддерживают и раздражают опасную мечтательность. Отсюда выходит несчастье целой жизни многих мечтательниц»<sup>338</sup>. Суждение это было высказано в связи с публикацией русского перевода романа «Семейство, или Домашние радости и огорчения» («Familijen Н\*\*\*»), 1830) шведской писательницы Фредерики Бремер (Frederika Bremer, 1801–1865), не побоявшейся, как писал Белинский, «сделаться Августом Лафонтеном нашего века»<sup>339</sup>, и вызвало резкую реакцию со стороны Я. К. Грота (1812–1892), по совету которого этот роман печатался в «Современнике». Накал развернувшейся полемики, затрагивавшей вопросы семьи и брака, жанра семейного романа как такового и воспитательной роли литературы<sup>340</sup>, показывал, что и десять лет спустя после смерти Лафонтена явленный им тип художественного повествования, получивший дальнейшее развитие в творчестве его подражателей, не только вызывал резкое отторжение у критики, но все еще продолжал удовлетворять запросам некоторой части читающей публики<sup>341</sup>. Не случайно Ф. В. Булгарин в своей повести «Петербургские нетайны» (1843) озаглавил одну из глав «Природа и любовь», повторив название соответствующего лафонтеновского романа, увидевшего свет почти полвека тому назад, и сделал его поводом к знакомству Мальхен, падчерицы обойщика Ивана Ивановича Штофшлинкера, и молодого человека, поселившегося в том же доме: «Мальхен читала роман Августа Лафонтена под названием: “Natur und Liebe” («Природа и любовь»), плакала, вздыхала, воображала себя Фанни, создавала в своем воображении Виллиама, и когда молодой незнакомец внезапно появился во дворе, и нечаянно взглянул на ее окна, она невольно вскрикнула и сказала про себя: вот он! По удивительному стечению случайностей молодой человек в это самое время читал ту же книгу, также мечтал и вздыхал, также создавал в своем воображении Фанни, воображая себя Виллиамом»<sup>342</sup>. В авторском отступлении Булгарин

<sup>338</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 8. С. 194.

<sup>339</sup> Там же. С. 103.

<sup>340</sup> См. подробнее: Там же. С. 661.

<sup>341</sup> К числу отечественных «последователей» Лафонтена критика 1830-х гг. относила, к примеру, В. А. Ушакова (1789–1838), автора повести «Марихен» (1832), названной Н. И. Надеждиным «безжизненным подражанием лафонтеновским семейственным картинам, вставленным в русские рамки» (*Надеждин Н. И.* Летописи отечественной литературы // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 324). Но и у этого «безжизненного подражания» находились свои почитатели, как об этом можно судить по введенным в научный оборот Т. Н. Головиной документальным свидетельствам из архива ковровских помещиков Чихачевых и Чернавина. Прочитав «Досуги инвалида» Ушакова, куда входила и повесть «Марихен», Чихачев писал в 1835 г.: «Вот, братец ты мой, сочинять как должно — это г. Ушаков: гладкий штиль, так что книга сама читается, светскость, чувствительность, познание сердца, опытность — все это, видно, предостаточно находится во владении Василия Аполлоновича Ушакова», — и продолжал: «Возвышенность чувств должна быть главнейшей статьей воспитания и образованности. О сей-то статье и “Марихен” намекает» (цит. по: *Головина Т. Н.* Русская изящная словесность в кругу чтения помещиков средней руки (по архивным документам 1830–1840-х годов) // Новое литературное обозрение. 2019. № 157 (3). С. 403.

<sup>342</sup> [Булгарин Ф. В.]. Петербургские нетайны. С. 1111.

обосновывает, почему он ввел в круг чтения своих героев такого «устарелого писателя»: «В нынешнюю эпоху задача для писателя *человек без сердца*, с звериным инстинктом, а задача прежних писателей была *сердце человеческое*. <...> Не могу указать ни на один нынешний роман, который мог бы произвести такое влияние на сердце простодушной девушки и неспорченного юноши, какое произвел роман *Natur und Liebe* Лафонтена»<sup>343</sup>. Реальные читатели, однако, и те, что приобшились к чтению романов Лафонтена в юности в середине 1820-х гг., и те, кто еще зачитывался сочинениями «доброго пастора» в конце 1830 — начале 1840-х гг., вспоминая впоследствии о своем увлечении, оценивали лафонтоновские творения скорее как «вредные». «В сущности, действие их (романов Лафонтена. — М. К.) было вредно, возбуждая в юной душе сладенькие чувства, приучая к праздной фантазии и все завершая или несостоятельной, или пошлой моралью», — писал историк литературы А. Д. Галахов (1807–1892), рассказывая о том, с какой «жадностью и удовольствием» он поглощал в молодые годы романы Лафонтена<sup>344</sup>. Еще более резко высказывается по этому поводу Аполлон Григорьев, описывая круг семейного чтения и подробно останавливаясь на романах «Вальтер, дитя ратного поля» («*Walther, oder das Kind vom Schlachtfeld*», 1813)<sup>345</sup> и «Природа и любовь», — «сентиментально-чувственной дичи добродетельного немецкого романиста», которого А. Григорьев называет «безнравственнейшим из писателей того времени», «равно помешанным на чувственности самой ядовитой и дразнящей, как и на добродетели самой приторно-немецкой»<sup>346</sup>. Этот двойственный образ Лафонтена, воспринимавшегося в 1830–1840-е гг. как добродетельный искуситель, соотносился и с новым жизнеощущением, выраженным в емкой формуле, найденной Н. А. Полевым, противопоставлявшим старую нравственность сентиментального романа лафонтоновского типа с его плохо скрытой чувственностью новой нравственности, явленной в романах В. Гюго: «Нынешняя жизнь — роман, первую часть которого написал Август Лафонтен, а вторую еще дописывает Виктор Гюго»<sup>347</sup>.

### «Новые» имена: Генрих Клаурен, Э. Т. А. Гофман, Генрих Цшокке

В конце 1810-х — начале 1820-х гг. на страницах отечественных журналов начинают печататься повести трех авторов, пик интереса к которым, однако, приходится уже на 1830-е гг. Речь идет о Генрихе Клаурене (наст. имя Карл Хойн) (*Heinrich Clauren* (*Carl Heun*), 1771–1854), Э. Т. А. Гофмане (*Ernst Theodor Amadeus Hofmann*, 1776–1822) и швейцарском писателе Генрихе Цшокке. Разные по своему дарованию, по читательской аудитории, по своей литературной репутации, они вошли в русскую литературу почти одновременно и попали в круг чтения той публики, которая была ориентирована в первую очередь на журналы, знакомившие среди прочего и с новинками текущей европейской словесности.

<sup>343</sup> Там же.

<sup>344</sup> Галахов А. Д. История русской словесности, древней и новой. СПб., 1868. Т. 2. С. 172.

<sup>345</sup> Русский перевод был издан в 1819 г.

<sup>346</sup> Григорьев А. Воспоминания. С. 73.

<sup>347</sup> Полевой Н. А. Живописец // Полевой Н. А. Мечты и жизнь / Сост., вступ. ст., примеч. Б. С. Кондратьева. М., 1988. С. 39. См. также: Полевой Н. А. О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах (Против статьи г-на Шове) // Полевой Н. А. Литературная критика: Статьи, рецензии 1825–1842 / Сост., вступ. ст., коммент. В. Березиной, И. Сухих. Л., 1990. С. 132.

Генрих Клаурен, прусский чиновник, бывший в 1801–1810 гг. соиздателем влиятельной литературной газеты «Jenaer Allgemeine Literatur-Zeitung», а позднее государственной прусской газеты «Allgemeine Preußische Staatszeitung», глава прусского почтового ведомства (с 1824 г.), вступил на литературное поприще в 1791 г., когда опубликовал анонимно роман «Густав Адольф: Семейная картина двух столетий» («Gustav Adolph: Ein Familiengemälde aus zwei Jahrhunderten»), за которым последовал ряд разножанровых публикаций в газете «Preußischer Volksfreund». Начиная с 1810 г. он регулярно помещает на страницах «Der Freimüthige» небольшие рассказы, которые и привлекли к себе внимание читающей публики не только в Германии, но и за ее пределами. Клаурена начинают переводить на французский, на английский, одна из его новелл о призраках («Серая комната: истинная история в прямом смысле слова» («Die Graue Stube: Eine buchstäblich wahre Geschichte»)) была включена в знаменитый французский сборник «Фантазмагориана: или сборник историй о видениях, призраках, привидениях, фантомах и т. д.» («Fantasmagoriana: ou recueil d'histoires, d'apparitions, de spectres, revenants, fantômes, etc.», 1812). Но подлинная литературная слава Клаурена началась с публикации повести «Мимили» («Mimili»), которая печаталась в 1815–1816 гг. с продолжением в газете «Der Freimüthige», а затем вышла в свет в виде отдельной книги в 1816 г., переизданной в 1817 и в 1819 гг., общим тиражом 9000 экз.<sup>348</sup> Встреченная на первых порах благосклонно литературной критикой, которая сочла эту повесть весьма удачной, живой картиной «гениального сочинителя»<sup>349</sup>, «Мимили» породила настоящую читательскую «клауреноманию», беспрепятственно распространявшуюся по немецким землям, невзирая на настоящую «войну», объявленную ей немецкими писателями, современниками Клаурена. Начало этой «войне» положил Вильгельм Гауф, опубликовавший в 1825 г. под именем Клаурена роман «Человек на Луне, или Зов сердца есть глас судьбы» («Der Mann im Mond, oder Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme»), — виртуозную пародию на тексты этого издателя «ежегодных карманных непотребностей» и «певца коралловых губ, лебединых шей, вздрагивающих снежных холмиков, ляжечек, милочек, милашечек, поцелуйчиков и ассессорчиков», как назвал его позднее Гейне<sup>350</sup>. И хотя «рядовой» читатель не сразу распознал подделку, а сам Клаурен подал на Гауфа в суд за «плагиат» его имени<sup>351</sup>, этот роман открыл путь другим многочисленным пародиям и сатирам, объектом которых был и сам Клаурен, и его читатель. Среди них — фантазийный памфлет Вильгельма Фридриха Вайблингера (Wilhelm Friedrich Waiblinger, 1804–1830) «Три дня в потустороннем мире»

<sup>348</sup> Goedecke K., Goetze E. Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. Dresden, 1913. Bd. 10. S. 50. — В повести рассказывается о молодом прусском офицере, который, побывав на войне, отправляется на отдых в Швейцарию, где знакомится с шестнадцатилетней Мимили; чувствуя друг к другу сердечную склонность, они готовы уже вступить в брак, но отец Мимили отговаривает их и советует расстаться на год, чтобы проверить свои чувства и набраться опыта. Получив позднее известие о том, что ее возлюбленный пал на поле боя, Мимили теряет все жизненные силы и сама находится на грани смерти. Известие, однако, оказывается ложным, жених возвращается к Мимили целым и невредимым, они благополучно женятся и пишут автору письма о том, как они счастливы, что их история трогает так много читателей. Эта бесхитростная сюжетная канва расцвечена автором множеством любовных подробностей, которые и послужили впоследствии поводом для обвинений Клаурена в безнравственности.

<sup>349</sup> Allgemeine Literatur-Zeitung. 1817. №9. Januar. S. 72.

<sup>350</sup> Гейне Г. Идеи. Книга Ле Гран // Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. Л., 1957. Т. 4: Путевые картины. С. 146.

<sup>351</sup> См. подробнее: Bausinger H. Zu Kontinuität und Geschichtlichkeit trivialer Literatur // Catholy E., Hellmann W. (Hrsg.). Festschrift für Klaus Ziegler. Tübingen, 1968. S. 398–400; Neuhaus S. Das Spiel mit dem Leser: Wilhelm Hauff. Werk und Wirkung. Göttingen, 2002. S. 34–39; Reiling J. Volkspoesie versus Kunstpoesie: Wirkungsgeschichte einer Denkfigur im literarischen 19. Jahrhundert. Heidelberg, 2019. S. 129–132.



(«Drei Tage in der Unterwelt», 1826), в котором автор-рассказчик среди прочего разглядывает «несчастливых безумцев», в том числе и Клаурена, повредившегося в уме в результате длительных занятий «поэтическим онанизмом»<sup>352</sup>; рассказ Эрнста Валерта (Ernst Wahlert, 1782–1850) «Клаурен в Розентале» («Clauren in Rosenthal», 1826), героиня которого, жаркая поклонница Клаурена, мечтает выйти замуж только за писателя и, не раздумывая, соглашается на брак с человеком, представленным ей как Клаурен; роман Карла Людвига Хеберлина (Karl Ludwig Häberlin, 1784–1858), писавшего под псевдонимом Г. Е. Р. Белани (H. E. R. Belani), «Воронья слободка как она есть: Картина нравов Санто Доминго» («Krähwinkel wie es ist: ein Sittengemälde von Santo Domingo», 1828), одна из глав которого названа «Клауреномания в Вороньей слободке» («Clauren-Manie in Krähwinkel»), и множество других<sup>353</sup>. При этом сам стиль этих пародий и сатир естественным образом был созвучен стилю «Мимили» Клаурена и других его любовных повестей, в которых было немало языковых и ситуативных «пикантностей», смущавших даже благожелательно настроенных критиков Клаурена. Несмотря на всю критику и изрядно подпорченную репутацию в литературных кругах, где Клаурен считался символом пошлости и безвкусицы, а позднее был признан певцом «похотливой чувственности»<sup>354</sup>, эта повесть выдержала множество переизданий, вплоть до 1926 г., когда она была отнесена к разряду непристойных и включена в список книг, опасных для юношества<sup>355</sup>.

На русский язык «Мимили» не переводилась, но была переведена другая повесть, написанная в том же ключе: «Елла, дитя Хорватии» («Jella, das Kroatenkind», 1820). Ее перевод вышел в свет в 1828 г., отдельным изданием, что было скорее исключением — большинство переводов его текстов публиковалось в журналах и альманахах<sup>356</sup>. Мария Серебрякова, переводчица этой повести, рассказывающей о любви очередного прусского офицера к тринадцатилетней девочке, с которой он волею случая знакомится в разоренном войною селении и с которой он встречается несколько лет спустя, узнав в графине Гелле предмет своих вожделений, старательно очистила текст от всех языковых «пикантностей» и дала тексту старомодное название: «Клара, или Награжденная добродетель», — благодаря которому это сочинение как будто было обречено на то, чтобы затеряться среди сотен других ему подобных. И тем не менее оно было замечено и вызвало даже обмен репликами между «Московским телеграфом» и «Дамским журналом», который в своем ответе «Московскому телеграфу» делал акцент на недопустимости дерзкого обращения с занимающимися отечественной словесностью дамами, какое продемонстрировал «Московский телеграф», раскритиковавший перевод Серебряковой, назвавший «Клару» «самым вздорным и несвязным романом», сравнивший немецкую литературу с «хорошей капустой», а роман Клаурена с «гнилым кочнем» и завершивший рецензию риторическим вопросом: «За чем же на Русские щи не взять капусты хорошей?»<sup>357</sup>

<sup>352</sup> Belani H. E. R. Krähwinkel wie es ist: ein Sittengemälde von Santo Domingo. Wolfenbüttel, 1828. S. 49.

<sup>353</sup> См. перечень в: Goedecke K., Goetze E. Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. Dresden, 1913. Bd. 10. S. 47–48.

<sup>354</sup> Ibid. S. 47.

<sup>355</sup> В этом списке она оставалась до 2008 г.

<sup>356</sup> Кроме этого, позднее отдельным изданием была выпущена повесть «Человек в незнакомом мире, или Семейство графа \*\*\*». СПб., 1831. Оригинал: Meine Ausflucht in die Welt. Dresden, 1817. Значительная часть действия этой повести происходит в Санкт-Петербурге.

<sup>357</sup> Цит. по: Дамский журнал. 1829. Ч. 25. № 7. Февраль. С. 105.

Короткий ответ «Дамского журнала», оформленный в виде «Корреспонденции» и подписанный С-въ (вероятно, О. Сомов), был выдержан в том же стиле с использованием тех же сниженных образов «овощного ряда» (сравнение рецензента с «редькой» и т. п.). Несколько месяцев спустя Сомов снова вернулся к этой книге и поместил в «Северной пчеле» развернутую рецензию в защиту перевода Серебряковой: «Слог перевода жив, в рассказе соблюдена постепенность и разнообразие, свойственная разным действующим лицам, и чувство передано с жаром», — писал он, призывая «журнальных товарищей» быть «снисходительными к первому труду Русской дамы»<sup>358</sup>. Одновременно Сомов дал и характеристику Клаурена, а также сформулировал «назначение» такого рода повестей: «Завязка и ход Повести нам чрезвычайно понравились, как и вообще большая часть пьес Клаурена, одного из лучших повествователей Германии. <...> Мы смело можем рекомендовать любителям и любительницам легкого и приятного чтения, как лекарство от скуки, с нравственною целью, сокрытою под покровом занимательности»<sup>359</sup>. «Превосходный повествователь» — именно это считалось главным достоинством Клаурена в глазах русских издателей, переводчиков и некоторых критиков в начале 1820-х гг., когда на страницах отечественных журналов и альманахов стали регулярно печататься небольшие «занимательные» повести Клаурена<sup>360</sup>, без особых фривольностей, построенные по одному принципу — по схеме «анекдота»: интригующе неброское название («Убедительный урок», «Зеленый плащ», «Поединок», «Поездка из лагеря», «Бабушка» и т. п.), завязка, содержащая некую «загадку», сюжет, построенный вокруг одного события, одного «происшествия», и неожиданная развязка в финале. Время действия отнесено, как правило, к современности, среди персонажей — и «обыватели», и аристократы. Общий тон повествования преимущественно ироничный, особенно явственно проступающий там, где автор, в частности, пародирует уже изжившие себя конструкции романов о призраках и романов «тайн», как это происходит, к примеру, в повести «Зеленый плащ» («Der Grünmantel von Venedig», 1818), опубликованной в русском переводе в издававшейся братьями Княжевичами «Новой библиотеке для чтения»<sup>361</sup>, и в новелле «Разбойничий замок: во всех подробностях совершенно справедливая повесть» («Das Raubschloss», 1812), русский перевод которой был опубликован в «Сыне отечества»<sup>362</sup>. Примечательно, что оба текста, переведенные, вероятно, В. М. и Д. М. Княжевичами, были преподнесены русскому читателю с использованием приема, характерного для готического романа: и в том, и в другом случае текст, в отличие от оригинала, прерывается в самый напряженный момент, а его финал, развязка, помещается либо через 100 страниц, как это было в случае с «Зеленым плащом»<sup>363</sup>, либо в следующем номере журнала, как это было в случае с «Разбойничьим замком». При этом «Зеленый плащ» был оснащен примечаниями переводчика или издателя, выступившего в своеобразной роли активно-го читателя, комментирующего текст. Так, уже в первом примечании он выразил свое

<sup>358</sup> Северная пчела. 1828. № 78. 30 июня. С. 1.

<sup>359</sup> Там же.

<sup>360</sup> Полный перечень см.: *Drews P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 250–251.*

<sup>361</sup> Новая библиотека для чтения. 1824. Ч. 1. С. 3–128, 241–272.

<sup>362</sup> Сын отечества. 1825. Ч. 99. № 1. С. 3–43, № 2. С. 151–158.

<sup>363</sup> Первая часть «Зеленого плаща» завершалась вставкой, введенной в текст переводчиком: «Все непонятное <...> относительно участия *Зеленого плаща*, рассказано будет в конце сей части» (Новая библиотека для чтения. С. 128).

отношение к «правдивости» рассказанной истории, на которую обычно претендовали тексты Клаурена, имевшие нередко подзаголовок «подлинная история в прямом смысле слова»: «Сочинитель Г. Клаурен выдает описываемое здесь происшествие за совершенно справедливое, — говорится в примечании. — Мы с своей стороны просим читателей не произносить решительного приговора до прочтения всей повести»<sup>364</sup>.

Если данное примечание еще можно рассматривать как особый переводческий или издательский прием, призванный побудить читателя добраться до конца повести, то прочие примечания, избыточные с точки зрения понимания текста, выполняют необычную функцию: они сознательно обнаруживают присутствие переводчика, первого читателя, как это видно на примере примечания к не нуждающемуся в пояснениях пассажу, в котором говорится об особом милосердии, проявленном женским населением Праги к раненым солдатам и офицерам прусской армии. «Также попечительно, если еще не с большею любовью и состраданием, обходились они и с нашими мужественными соотечественниками. Ссылаюсь на всех, кто был там в еще незабвенное время», — дополняет «картину» переводчик<sup>365</sup>. Подобного рода комментарии не только подчеркивали соотнесенность повествования с общей для немецкого и русского читателя современностью, но и подтверждали правдоподобие рассказываемой истории, хотя и «тормозили» повествование, снимая «загадочность» происшествия, разрешение которого, по замыслу автора, должно было ждать читателя только в конце. К этому же приему переводчик прибегал и в других случаях, публикуя свои переводы из Клаурена и считая необходимым пояснить читателю некоторые свои переводческие «вольности». Так, например, к повести «Любовь на Севере» («Nordische Liebe», 1820), действие которой происходит в России и которая по стилю напоминает «Мимили», дано примечание, поясняющее имя главной героини Софья Павловна: «Автор называет свою героиню просто *Павловною*, что конечно не прибавляет достоверности своим (так в тексте. — М. К.) познаниям о России. Переводчик придал название: *Софья*, чтобы вышло имя, упроченное в русской литературе одним из образцовых писателей»<sup>366</sup>.

Новелла «Разбойничий замок», в которой воспроизведены в миниатюре все клише романов «тайн», открывала в «Сыне отечества» только что заведенный там раздел «Изящная словесность»<sup>367</sup>. «Какие вздорные повести переводят с Немец<а>го Княжевичи для С<ына> Отечества», — негодовал Н. М. Языков в письме от 15 февраля 1825 г. к брату А. М. Языкову, а через девять дней, 24 февраля 1825 г., снова вернулся к этой теме: «Заметь ему (В. М. Княжевичу. — М. К.) стороною: как же не стыдно переводить

<sup>364</sup> Там же. С. 3.

<sup>365</sup> Там же. С. 128.

<sup>366</sup> Сын отечества. Ч. 123. № 1. С. 5. — Под «образцовым писателем» в данном случае имеется в виду, вероятно, Н. М. Карамзин, назвавший этим именем свою драму «Софья» (1791). Тем же именем были названы и сентиментальные повести П. Ю. Львова (1794) и Г. П. Каменева (1796). Попытка переводчика дать литературный ориентир и соотносить текст Клаурена с традицией сентиментализма вступала в явное противоречие с его языковой «материей», маркированной «телесностью».

<sup>367</sup> В новелле рассказывается о молодом человеке, который приехал навестить знакомую семью и узнал о том, что одна из дочерей скоропостижно скончалась и похоронена по воле покойной, боявшейся быть погребенной заживо в земле, в одном из помещений принадлежавшего семье полуразвалившегося замка, носившего в народе название «разбойничьего». Ночью, после чтения хроники ордена тамплиеров, обнаруженной в библиотеке, герой отчетливо слышит стук тамплиерского жезла, сталкивается с двумя «живыми» рыцарями, которые чуть не лишают его жизни, и видит призрак покойницы, распеваящий горестные песни. Наутро всем этим загадочным и страшным явлениям находится вполне банальное, естественное объяснение.

повести дурака Клаурена? Неужели в Немецкой Литтературе нет в этом роде классических, великих писателей?»<sup>368</sup> Показательна в этом смысле и реакция В. К. Кюхельбекера, прочитавшего «Разбойничий замок» с большим опозданием в 1833 г. и отметившего неуместность травестирования «поэтического ужаса»: «В “Сыне отечества” прочел я повесть Клаурена “Разбойничий замок”. Терпеть не могу подобных остроумных глупостей! Ужасом вообще шутить не должно; а разгадывать и объяснять рассудительно и как следует здравомыслящему человеку ужасы поэтические — на это может решиться только тот, в ком нет <...> смысла человеческого», — записал Кюхельбекер в дневнике, а через несколько месяцев, прочитав повесть Клаурена «Любовь на Севере», высказался еще более определенно: «“Любовь на Севере” г. Клаурена из глупейших глупостей, какие мне когда-нибудь случалось читать. Удивляюсь вкусу Греча и Булгарина! Неужто они не нашли ничего лучшего, с чего бы начать свой журнал в 1829 году»<sup>369</sup>.

Общим в суждениях Н. М. Языкова и В. К. Кюхельбекера было недоумение относительно выбора автора. Кого имел в виду Н. М. Языков, говоря о «классических, великих» немецких писателях, неизвестно, но среди современных немецких писателей того времени, пользовавшихся известностью в Германии, действительно было немало тех, кто работал в малых прозаических формах, удобных для журналов, — и Ф. Лаун, и Фридрих Густав Шиллинг (Friedrich Gustav Schilling, 1766–1839), и Иоганна Шопенгауэр (Johanna Schopenhauer, 1766–1838), и Фридрих Кинд (Friedrich Kind, 1768–1843), и Август Фридрих Эрнст Лангбайн (August Friedrich Ernst Langbein, 1757–1835), представленные в русских переводах отдельными, скорее случайными, публикациями<sup>370</sup>, и многие другие, в том числе Э. Т. А. Гофман, с творчеством которого русский читатель познакомился лишь в год смерти писателя, в 1822 г., когда была опубликована его повесть «Девушка Скудери: Повесть века Людовика XIV» («Das Fräulein Scuderi: Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten», 1820), сначала на страницах «Библиотеки для чтения», а затем, в том же году, отдельным изданием. И хотя уже в следующем 1823 г. появились еще две новеллы Гофмана в русском переводе («Дождь и догаресса» («Doge und Dogaresse», 1818) и «О счастье игроков» («Spielerglück», 1819)), а в 1825 г. за этим последовала публикация «Белого привидения» («Die Marquise de la Pivardierie», 1820)<sup>371</sup>, в начале 1820-х гг. тексты Клаурена оказались гораздо более востребованными, чем тексты Гофмана: и «Благонамеренный», и «Сын отечества», и «Вестник Европы», и «Московский телеграф», и «Библиотека для чтения», — все они не только печатали повести и рассказы Клаурена, но и обсуждали их, взаимно критикуя друг друга то за низкое качество перевода (иногда вполне справедливо), то за интерес к самому автору, который, как писали, хотя и считается «лучшим писателем в сем роде» у немцев, но для русских не годится, так как «им другие сказки надобны»<sup>372</sup>. Все это не мешало продолжать

<sup>368</sup> Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822–1829) / Под общ. ред. Е. В. Петухова. СПб., 1913. С. 152, 156.

<sup>369</sup> Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подгот. Н. В. Королева, В. Д. Рак. Л., 1979. С. 286, 292.

<sup>370</sup> См.: Drews P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 301, 304, 305, 257, 273.

<sup>371</sup> Дождь и догаресса / Пер. К-н // Библиотека для чтения. 1823. Ч. 12. С. 49–138; О счастье игроков / С нем. Вас. Поляков // Вестник Европы. 1823. № 13–14. С. 97–140; Белое привидение // Московский телеграф. 1825. № 6. С. 435–453, 457–470, 479–490.

<sup>372</sup> Сын отечества. Ч. 104. № 24. Прибавление. С. 121.

переводить и печатать его программно ориентированные на «развлечение» истории, от которых, по словам рецензента «Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung», «никто и не ждет глубокого содержания» и которые, как никакие другие, отвечали запросу на фантасмагоричное «легкое чтение»<sup>373</sup>, отзывавшееся порой параллельными сюжетами и мотивами в литературе отечественной<sup>374</sup>.

Почти одновременно с Клауреном русские журналы стали помещать на своих страницах переводы небольших повестей Генриха Цшокке, писателя, уже известного читателю начала XIX в. по романам «Абеллино, великий разбойник» и «Куно фон Кибург...»<sup>375</sup>, но заново открытого в конце 1810-х — начале 1820-х гг. благодаря журнальным публикациям, способствовавшим сложению «новой» литературной биографии Цшокке, который теперь воспринимался исключительно как автор малой прозы. В своей автобиографии Цшокке ясно обозначил и назначение своих повестей, и их форму: «Для меня высочайшее благо писательства заключается в том, чтобы подводить к высокой человечности, чувству правды, правам человека и к облагораживанию моих современников. Для этой цели годятся и посвященные легкому развлечению литературные творения, в которые я облекал мой опыт и мои взгляды, подобно аптекарю, продающему позолоченные или подслащенные пилюли»<sup>376</sup>. В реальности, однако, эта «высокая цель» прочитывалась отнюдь не во всех рассказах и повестях Цшокке, который сам, впрочем, признавался, что среди написанного им были и сочиненные на скорую руку «легкие» истории, которые, к его собственному удивлению, с воодушевлением принимались не только в Германии, но и в других странах, в том числе и в России, что он особо отметил в автобиографии. Причем эти «безделки», как он писал, привлекали к себе гораздо большее внимание, чем «многое другое, на что было потрачено гораздо больше усилий и что было отделано с гораздо большим тщанием»<sup>377</sup>. Эти «легкие» истории Цшокке публиковал преимущественно в журнале с характерным названием «Увеселения» («Erheiterungen»), который он издавал в 1811–1827 гг. и который по характеру представленных в нем текстов соотносился с собранием повестей и рассказов Клаурена в девятнадцати томах под общим названием «Избранные развлечения» («Ausgewählte Unterhaltungen», 1824–1825), хотя по художественному исполнению и общему стилю новеллы Клаурена во многом уступали малой прозе Цшокке. Именно из «Увеселений» и брались рассказы для русских переводов Цшокке конца 1810-х — начала 1820-х гг., и неслучайно, что первым обратил внимание на «занимательного» автора «Модный вестник», журнал «мод, мебели и литературы», издававшийся в 1816 г. П. П. Зубовым (1796–1857). Здесь небольшими «порциями» была

<sup>373</sup> Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung. 1827. № 58, März. Sp. 459–460.

<sup>374</sup> См., например, о мотиве выигрыша на тройку и семерку в новелле Клаурена «Голландский еврей» («Der holländische Jude», 1810; в русском переводе: «Голландский купец») в соотнесении с «Пиковой дамой» А. С. Пушкина: *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980. С. 187; *Грибушин И. И.* Выигрыш на тройку и семерку до «Пиковой дамы» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1973. Л., 1975. С. 86–89. Ср. также новеллу Клаурена «Убедительный урок» (Благонамеренный. 1821. № 14. С. 126–133; второй перевод: Проигранный заклад // *Новости литературы.* 1825. № 13. С. 73–92; оригинал: «Die Pistolen-Lehre», 1810) и фрагмент повести «Кладбище в Вюстенбрюке» («Friedhof zu Wüstenbrück», 1826), опубликованный по-русски под названием «Поединок» (Сын отечества. 1826. Ч. 110. № 23–24. С. 193–229) с повестью А. С. Пушкина «Выстрел» (см. также: *Кардаш Е. В.* «Выстрел» // *Пушкинская энциклопедия: Произведения.* СПб., 2020. Вып. 4: П–О. С. 129. — Здесь отсылка к новелле «Убедительный урок» Клаурена дана без указания имени автора).

<sup>375</sup> См. выше, с. 223–224, 244.

<sup>376</sup> *Zschokke H.* Eine Selbstschau. Aarau, 1842. Bd. 1. S. 279.

<sup>377</sup> *Ibid.* S. 280.

опубликована повесть «Боб» («Die Bohne», 1811)<sup>378</sup> — любовная история со счастливым концом под девизом «Любовь — один сплошной роман» («In der Liebe ist alles Roman»), формула которого к этому времени уже вошла и в обиходный русский язык, использовавший слово «роман» для обозначения реальных любовных отношений<sup>379</sup>. Подчеркнуто приземленное название повести звучало интригующе и уже само по себе содержало загадку, к разрешению которой автор постепенно подводил читателя, используя многоступенчатую повествовательную технику рассказа в рассказе, с ответвлениями, сплетением разных линий, сгруппированных вокруг «фасолинки» («боба»), символического «памятного» предмета, сыгравшего по воле случая важную роль в судьбе двух главных героев-рассказчиков. Этот же рассказ значительно позже, в 1830 г., был заново переведен Д. М. Княжевичем для «Сына отечества»<sup>380</sup>. Все последующие переводы рассказов Цшокке конца 1810-х — начала 1820-х гг., публиковавшиеся в «Библиотеке для чтения», «Благонамеренном», в «Украинском вестнике»<sup>381</sup>, были построены по тому же принципу: интригующее непритязательное название, завязка с середины истории, нелинейное развертывание сюжета, построенного на игре случая, благополучный исход. С 1825 г. основным популяризатором творчества Цшокке становится «Сын отечества», регулярно печатавший повести этого швейцарского автора преимущественно в переводе Д. М. Княжевича, который довольно точно воспроизводил немецкий текст. Некоторые переводы, как и в случае с Клауреном, имели подстрочные примечания, служившие «площадкой» для высказывания собственных суждений или реплик по поводу отдельных мест оригинала. Так, например, перевод повести «Ясновидящая» («Die Verklärungen», 1814), темой которой был животный магнетизм, предварялся пространным пояснением-инструкцией для читателя, как следует понимать этот текст: «Кто из читателей не слышал о удивительных действиях животного магнетизма! Автор предлагаемой здесь повести воспользовался ими для составления завязки оной, но в его мнении о силе и действии магнетизма не должно искать ученого исследования и оснований особой психологической системы: его гипотеза нужна была только для придания большей занимательности рассказу. Здесь просвещенный читатель отличит вымысел от истины, обман чувств от верного ощущения, болезненное состояние тела и души от здорового. <...> На самую повесть Г. Цшокке можно смотреть как на литературное произведение искусного пера, как на Роман, помещенный здесь для любителей разнообразного чтения»<sup>382</sup>. Имеет примечание и реплика главной героини: «Знаю только, что нет ничего ужаснее такой, внутренним пламенем пожирающей смерти!». К этой фразе переводчик добавляет под строкой эмоциональное уточнение: «Пламенем невоздержания!»<sup>383</sup> Чуть дальше в тексте говорится: «Все пороки в смертных суть болезни, которые притупляют силу духа», и переводчик пишет в примечании: «В сем должно согласиться с ясновидящею»<sup>384</sup>.

<sup>378</sup> Последняя часть повести была помещена уже в новом журнале Зубова «Всеобщий новый журнал».

<sup>379</sup> Об этом можно судить, к примеру, по дневнику С. И. Тургенева 1812 г., в котором он отметил новое выражение: «Подле нас живет прекрасная девушка и, говорят, богатейшая партия в Швеции. Роман! (Это нового рода восклицание в подражание камель!)» (РО ИРЛИ. Ф. 309. № 19 (стар. № 17). Л. 192).

<sup>380</sup> Сын отечества. 1830. Ч. 134. № 26. С. 385–401; Ч. 135. № 27. С. 3–26.

<sup>381</sup> См. библиографию П. Дрекса: *Drews P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 321–322.*

<sup>382</sup> Сын отечества. 1825. Ч. 99. № 19. С. 199. — Перевод, подписанный Вл., был выполнен, вероятно, В. М. Княжевичем.

<sup>383</sup> Там же. С. 332.

<sup>384</sup> Там же. С. 341.

Опубликованные в «Сыне отечества» повести были изданы позднее, в 1831 г., вместе с новыми текстами, отдельной книгой, в предисловии к которой переводчик охарактеризовал Цшокке как писателя, хотя и «не великого и образцового», но «приятного для ума и сердца»<sup>385</sup>. И в этом же сходились все критики, отзывавшиеся на выход «Повестей» и особо отмечавшие его дар рассказчика<sup>386</sup>. Один из издателей «Сына отечества», Н. И. Греч, скажет впоследствии, что «благодарное внимание публики» к повестям Цшокке не в последнюю очередь было обусловлено качеством перевода, «правильного и изящного»<sup>387</sup>. Сам Греч был большим поклонником Цшокке, которого он навещал во время своего заграничного путешествия и описал эту встречу в «Письмах с дороги по Германии, Швейцарии и Италии» (1843), содержащих признание в том, что он многое позаимствовал из повести Цшокке «Аламонтаде, раб на галерах» («*Alamontade, der Galeeren-Slave*», 1802) для своего романа «Черная женщина» (1834)<sup>388</sup>.

В дальнейшем русский читатель познакомится со множеством других повестей и рассказов Цшокке, откроет для себя и новые грани творчества этого швейцарского писателя — Цшокке-историка, Цшокке-поэта<sup>389</sup>, однако читательская память сохранит о нем воспоминание как о сочинителе «сентиментальных» текстов в духе Августа Лафонтена: «Цшокке некогда был одним из любимых авторов моих, — вспоминает П. А. Плетнев в письме к Я. К. Гроту от 21 июля 1848 г. — Но он не из тех мыслителей, от которых никогда не устанешь. Это не более, как Авг<густ> Лафонтен новейших времен. Мастер занимать, но уж не более: ничем не пронизет сердца, и не овладеет умом»<sup>390</sup>. И такую же память оставит по себе Клаурен, говоря о котором, и русские писатели, и русские критики 1840–1850-х гг. нередко будут добавлять эпитет «сентиментальный», «чувствительный», а иногда — «мистический», сближая его с Гофманом<sup>391</sup>. Это сближение сложилось уже в конце 1820-х гг., когда при обсуждении немецкой повести в ее сопоставлении с русской повестью нередко выстраивался единый ряд: Цшокке, Гофман, Клаурен, которые стали считаться, по словам «Московского телеграфа»,

<sup>385</sup> Повести Генриха Цшокке. СПб., 1831. Ч. 1. [С. III].

<sup>386</sup> См.: Московский телеграф. 1831. № 10. С. 237–238; Литературная газета. 1831. Т. 4. № 37. С. 7; Телескоп. 1831. № 14. С. 245–246.

<sup>387</sup> [Греч Н. И.]. Воспоминания о Дмитрие Максимовиче Княжевиче. [СПб.], 1860. С. 6.

<sup>388</sup> Греч Н. И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. СПб., 1843. Т. 1. С. 233 (в книге ошибочно проставлена с. 323).

<sup>389</sup> См. подробнее: *Музафарова Р. Ш.* Генрих Цшокке и его раннее творчество // Эстетические позиции и творческий метод писателя: Сб. статей. М., 1972. С. 116–125; *Шаймуратова Р. Ш.* Генрих Цшокке в России: (Из истории публикаций) // Проблемы зарубежной литературы: Сб. трудов. М., 1974. С. 51–72; *Шаймуратова Р. Ш.* Генрих Цшокке и русская цензура // Типологические соответствия и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе. Красноярск, 1980. С. 29–38; *Данилевский Р. Ю.* Россия и Швейцария: литературные связи XVIII–XIX вв. Л., 1984. С. 117–129.

<sup>390</sup> Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым / Изд. под ред. К. Я. Грота. СПб., 1896. Т. 3. С. 284.

<sup>391</sup> См., например, характеристику повестей Н. А. Полевого, отличающихся, по мнению рецензента, «эклектической смесью самодельной идеальности и высших взглядов с сентиментальностью по манере Клаурена» (Отчетственные записки. 1844. Т. 37. С. 56); см. также в повести М. Л. Михайлова «Адам Адамыч»: «Адам Адамыч <...> взял книгу. Книга эта был один из романов чувствительного немецкаго сочинителя Клаурена, единственный бывший у Адам Адамыча роман, котораго он никогда не мог начитаться» (Москвитянин. 1851. № 18. Сентябрь. Кн. 2. С. 191); см. также реплику рецензента в отклике на «Три страны света» Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой: процитировав характеристику одного из персонажей романа («Немного мечтательный, он развил в себе эту наклонность чтением некоторых романов»), рецензент добавляет: «Должно быть Клаурена — юные немцы других романов не читают» (Москвитянин. 1851. Ч. 5. С. 170).

«лучшими романтиками немецкими»<sup>392</sup>, вытеснившими еще недавно таких популярных Лафонтена и Шписа, чьи сочинения «можно купить с уступкой 50 процентов на 100 против цен, выставленных в каталогах книгопродавцев»<sup>393</sup>. Эти три имени, через запятую, символизировали собой, как считалось, новый период немецкой словесности, озаменованный «истощением» великого «германского гения» и господством «поставщиков повестей», как писал «Московский телеграф» в 1829 г., характеризуя главных сочинителей немецкой повести: «Цшокке, Клаурен, Гофман: вот три родоначальника новейших Германских повестей. При всем уважении нашем к сим литераторам, признаемся, что они должны далеко стать за первоклассными беллетристами Германии. Шутка, милая простота, умение рассказать пустяки, картинность иных мест — вот достоинства Цшокке; уменье все вдруг запутать и вдруг поразить нечаянностью: вот достоинства Клаурена. Гофман, странный, неровный, мрачный, имеет также неоспоримые достоинства. Они пленили Немецкую публику; мелкий народ литературы пустился за ними писать»<sup>394</sup>. «Пустились» за ними писать и русские авторы (А. Погорельский, Н. Полевой, В. Олин и др.), сочинения которых отечественные критики нередко «меряли» то Клауреном, то Цшокке, то Гофманом, то сразу всеми тремя вместе взятыми, а обнаружив в лице Достоевского зачинателя «фантастико-сентиментального направления», уверенно выделяли те черты, которые отличают его как от «гениальных грез Гофмана», так и от «чувствительности» Клаурена, включенного одним из рецензентов «Неточки Незвановой» в один ряд со Стерном, Августом Лафонтемом, госпожой Жанлис и мадам Коттен<sup>395</sup>.

### Заключение

Немецкая проза, представленная в многочисленных русских переводах 1800–1825 гг., из которых в данном разделе рассмотрена лишь часть, хотя и существенная, никак не соотносилась с образом немецкой литературы, складывавшимся в отечественной критике, которая при этом хотя и реагировала время от времени на выход в свет того или иного конкретного немецкого романа, но при обзоре германской словесности как единого целого опиралась преимущественно на французские источники — ни одного самостоятельного обзора или хотя бы переведенного с немецкого за эти годы опубликовано не было<sup>396</sup>. На страницах журналов иногда появлялись «портреты» известных немецких авторов — Клопштока, Виланда, Гердера, в основном «мемориального» свойства, характеристики Гёте и Шиллера, в том числе и из книги мадам де Сталь «Германия» («De l'Allemagne», 1813), хорошо известной русскому просвещенному читателю в оригинале и представленной в отрывках в периодике<sup>397</sup>. За первую четверть XIX в. в русских журналах было помещено всего три очерка, посвященных литературе

<sup>392</sup> Московский телеграф. 1825. №3. Февраль. С. 250.

<sup>393</sup> Московский телеграф. 1825. №2. Январь. С. 88.

<sup>394</sup> Московский телеграф. 1829. Ч. 25. №3. Февраль. С. 396.

<sup>395</sup> Сын отечества. 1849. Кн. 1. Январь. С. 35.

<sup>396</sup> См. подробнее: Drews P. Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 40–46, 82–99.

<sup>397</sup> Отрывки эти были взяты преимущественно из глав, посвященных немецкой поэзии. См. подробнее: Забо-ров П. Р. Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX века // Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы. С. 168–202.



Германии. В 1808 г. в журнале «Аглая» появилась статья «О немецкой литературе», представлявшая собой перевод несколько устаревшего французского очерка неизвестного автора, в котором, как отметил переводчик в примечании, не нашлось даже места ни Гердеру, ни Гёте<sup>398</sup>. Только двенадцать лет спустя был опубликован еще один обзор: «Мнение француза о немецкой литературе»<sup>399</sup>, представлявший собой перепечатку из немецкой газеты «*Zeitung für die elegante Welt*»<sup>400</sup>. В этой небольшой статье давалась совершенно уничижительная оценка немецкой литературы в целом и отдельных ее представителей в частности. Перечислив имена, которыми гордятся сами немцы (Геснер, Виланд, Лессинг, Гёте, Шиллер), автор нашел у каждого из немецких «кумиров» множество недостатков: «банальность, пафосность, неправильный вкус» и склонность нарушать эстетические правила<sup>401</sup>. Из всей немецкой «литературы» он выделил только двух «прозаистов» — Гердера и Иоганна фон Мюллера (Johann von Müller, 1752–1809), которые, по его мнению, «как философы, историографы и искусные писатели могут сравниться с величайшими писателями других наций». Отдавая должное учености Германии, автор, однако, считал, что «ее литература, за исключением двух названных мыслителей, не дала ни единого классического образца, который выдержал бы сравнение с великими писателями древности или с писателями, выдвинувшимися во Франции, Англии и Италии»<sup>402</sup>. На эту публикацию отозвался В. И. Козлов (1793–1825), вставший на защиту романтического течения в немецкой литературе, которое он возводил к эпохе Возрождения, и обвинивший неизвестного французского автора в полном незнании современной литературы Германии<sup>403</sup>. В ответ последовала реакция издателя журнала Г. М. Яценкова (1778–1852), который в примирительном тоне сообщил, что хотел этой публикацией всего лишь дать толчок к дискуссии о современной немецкой литературной сцене<sup>404</sup>. Дискуссия, однако, так и не состоялась, а целостное представление о современной немецкой литературной сцене так и не сложилось. Опубликованный в 1818 г. в «Вестнике Европы» обзор «Взгляд на нынешнее состояние немецкой словесности» из «*Bibliothèque universelle*» в переводе Каченовского тоже мало что прояснял в общей картине текущей литературы Германии, ибо его автор основное внимание уделил историческому экскурсу и проблемам слога, «чистоту» которого, как говорилось в статье, немцы «мало уважают, говоря, что дело состоит в материи, а не слоге», — большое заблуждение, по мнению автора, поскольку, как он полагал, «где нет слога, не может быть совершенства»<sup>405</sup>. Позднее, в 1831 г., Н. А. Полевой, характеризуя равнодушные отечественных журналов прошедшей эпохи к немецкой литературе, писал: «Посмотрите на тогдашние известия о важнейших произведениях немецкой словесности: <...> это переводные, краткие статейки из иностранных журналов. Самые великие явления Европы остались неизвестными, и никто об этом не беспокоился»<sup>406</sup>.

<sup>398</sup> Аглая. 1808. №4. Декабрь. С. 19.

<sup>399</sup> Дух журналов. 1816. №14. С. 281–290.

<sup>400</sup> *Zeitung für die elegante Welt*. 1816. №124. 27. Juni. Sp. 985–990.

<sup>401</sup> *Ibid.* Sp. 289.

<sup>402</sup> *Ibid.* Sp. 290.

<sup>403</sup> См. подробнее: *Drews P.* Die Rezeption deutscher Belletristik in Russland, 1750–1850. S. 96–97.

<sup>404</sup> Дух журналов. 1816. №14. С. 361–364.

<sup>405</sup> Вестник Европы. 1818. Ч. 97. №2. С. 109.

<sup>406</sup> Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика: Статьи и рецензии 1825–1842 / Сост., вступ. ст. В. Резиной, И. Сухих. Л., 1990. С. 202–203.

Такой разрыв между общим представлением о современной немецкой литературе, в том числе и о немецкой прозе во всем ее разнообразии, включавшем в себя эстетическую коллизию «классики — романтики», но отнюдь не исчерпывавшемся ею, и реальным наполнением книжного рынка, вбивавшим в себя и старые романы конца XVIII в., и новые тексты, обслуживавшие популярные жанры, создавал несколько искаженную картину, хотя при этом читатель все же приобщался к актуальному общеевропейскому кругу чтения, в котором «жанровая» немецкая проза, гораздо более скромная, чем французская, занимала тем не менее свое прочное место. Благодаря ей, как и переводам с французского или английского, русский читатель утверждался в своем праве на «развлечение», а русская литература получала образцы романной техники, сложения сюжета, мотивы и образы, которые так или иначе отзывались в творчестве русских писателей, хотя эстетическое осмысление романной формы как таковой так и не стало предметом рефлексии в русской литературе этого периода, при том, что немецкие образцы давали немало поводов для этого: немецкие прозаики через пародии, пародии на пародии, через разнообразные игровые приемы, в том числе и через «провокационные» подзаголовки вроде «Роман и не-роман» («Roman und kein Roman»), какой был дан, к примеру, Генрихом Цшюкке к его «Людям тьмы» («Die Männer der Finsternis», 1795)<sup>407</sup>, или названиям вроде «Роман» («Roman», 1823), какое было дано Людвигом Бёрне его первому рассказу, переведенному на русский язык под заголовком «Роман в романе»<sup>408</sup>, ломали жанровые рамки и демонстрировали множественность вариантов повествовательной формы. Все эти эксперименты немецких романистов остались незамеченными в России, и казавшееся несколько монотонным содержательное наполнение их сочинений затмевало собой эстетические поиски в области жанра романа, которыми была наполнена немецкая литература первой четверти XIX в.

В целом переводная немецкая проза 1800–1825 гг. оставила по себе не слишком добрую память: от нее сохранилось ощущение тотальной «сантиментальности», которое не в последнюю очередь определялось языковым обликом этих текстов, создававшимся усилиями переводчиков, множивших и «консервировавших» чувствительный язык уже давно устаревшей сентиментальной прозы вопреки языковой данности оригиналов и явно пасовавших перед свойственной им «телесностью», равно как и перед иронией. О том, какое впечатление осталось от немецкой прозы первой четверти XIX в., можно судить хотя бы по характеристике, данной ей А. О. Смирновой-Россет, которая назвала немецкие романы этой поры «бурдой на розовой воде» и «немецкой кухней»<sup>409</sup>. И все же они, вместе с французскими и английскими романами, заполняли субъективно ощущавшуюся участниками литературного процесса пустоту на пространствах прозы отечественной, которая, как считалось, не породила в этот период ни одного значимого самостоятельного романа. Так, во всяком случае, это ощущал «зрелый» Жуковский, видевший движение современного ему романа в линейной перспективе, как переход от романа немецкого и английского типа

<sup>407</sup> Полный подзаголовок: «Роман и не-роман. Современный клер-обскур для ясновидящих и прорицателей» («Roman und kein Roman. Ein modernes Clairobscur für Seher und Zeichendeuter»). — Запрещенный в некоторых странах Европы, этот роман о тайном заговоре и пребывании героя в фантастической идеальной стране 2222 года на русский язык не переводился.

<sup>408</sup> Роман в романе // Вольный перевод с немецкого // Новости литературы. 1823. Кн. 6. №41. С. 17–24; №42. С. 33–38; №43. С. 49–55.

<sup>409</sup> Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания / Изд. подгот. С. В. Житомирская. М., 1989. С. 237.

к «Евгению Онегину» и «Герою нашего времени», которые, впрочем, его тоже перестали устраивать, как об этом свидетельствует его письмо к В. А. Сологубу 1845 г.: «Только избавьте нас от противных Героев нашего времени, от Онегиных и прочих многих, им подобных, которые теперь в литературе заменили Шписовых рыцарей, Лафонтеновых сентиментальных пасторов, студентов и гезелей, привидений покойницы Радклиф, которые все суть не иное что, как бесы, вылетевшие из грязной лужи нашего времени, начавшиеся в утробе Вертера и расплодившиеся от Дон Жуана и прочих героев Байрона»<sup>410</sup>.

По имеющимся текстам сложно составить «групповой портрет» переводчиков, трудившихся над немецкими романами и повестями, выделить разные социальные группы, определить мотивацию обращения к тому или иному немецкому сочинению — значительная часть этих переводчиков осталась неизвестной. И тем не менее можно увидеть не декларировавшийся общий подход: переводчик выступал в роли деятельного читателя, который с чем-то соглашался в переводимом тексте, с чем-то — нет, и потому нередко перерабатывал оригинал сообразно своим представлениям о жанре, языковых приличиях, языковых нормах, или подчинял имеющийся материал своим художественным задачам, как это неизменно делал, к примеру, Жуковский, а главное — этот деятельный читатель активно участвовал в самом литературном процессе не только потому, что он делился с другими читателями новым текстом, но и потому, что он последовательно и упорно отстаивал читательское право на развлечение, выходя ради этого порою из тени, как это сделал, к примеру, переводчик романа «Черная маска, или Завеса тайнств», приписанного Людвигу Бильдербеку: его пространное предисловие, представляющее собой апологию развлекательного романа, завершается оригинальной похвалой представляемого текста: «Роман право прекрасной, и лучше даже Кантовой философии»<sup>411</sup>.

Вполне возможно, что занятия прозаическим переводом в общем и целом способствовали развитию литературного русского слога, о несовершенстве которого продолжали писать отечественные критики и в 1830-е гг., как это видно по выступлениям в печати Белинского, считавшего, что «переводы необходимы <...> для образования нашего, еще неустановившегося, языка: только посредством их можно образовать из него такой орган, на коем можно было разыгрывать все неисчислимые разнообразные вариации человеческой мысли»<sup>412</sup>. Но отдельные, частные переводы (во всяком случае, с немецкого) демонстрируют, скорее, другую картину: переводчики используют готовый репертуар языковых средств сообразно той оптике, в которой они прочитывают оригинал, подстраивая языковую материю оригинала под эту оптику и стараясь преодолеть трудности немецкого (или французского) языка в меру своих способностей, что, впрочем, не всегда удавалось, и тогда в вольный перевод проникали несуразные буквализмы, неизменно отмечавшиеся теми редкими рецензентами, которые удостоивали своим вниманием тот или иной переводной немецкий роман и которые руководствовались при оценке перевода одним-единственным критерием: слог перевода должен был быть всегда «приятным». Иного критерия оценки перевода данная эпоха, похоже, не выработала.

<sup>410</sup> Русский архив. 1896. №3. С. 462.

<sup>411</sup> Черная маска, или Завеса тайнств. Сочинение автора Урны и Могильщика / Пер. с нем. М., 1815. Ч. 1. С. VII.

<sup>412</sup> Белинский В. Г. Изгнанник, исторический роман из смутных времен Богемии, в продолжении тридцатилетней войны: Сочинение Богемуса // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 2: Статьи и рецензии. Художественные произведения 1829–1835. С. 130.

## ДРАМА

### Введение

Вхождение немецкой драматургии в русский культурный контекст первой четверти XIX в., на первый взгляд, удивляет своей парадоксальностью. При явной смене культурных ориентиров и вновь нарождающейся германофилии в России этого времени, о которой немало говорит, в частности, история Дружеского литературного общества<sup>1</sup>, переводы немецкой драмы по сравнению с переводами драматических текстов с французского языка, а также по сравнению с переводами с немецкого произведений иных литературных жанров — прозы и в особенности поэзии — все еще занимают относительно малое место. Впрочем, здесь сразу следует оговориться: переводческая и театральная практика в этом вопросе кардинально расходятся. Мемуары первой трети XIX в. на самом деле пестрят упоминаниями о немецкой драме и даже сетованиями на ее засилье на театральной сцене. «Вот более десяти лет, как немцы соблазняют нас, и я первый приношу покаянную в прежнем безотчетном моем удивлении и подражании немецким драматургам-философам», — пишет в своих «Записках» С. П. Жихарев<sup>2</sup>. «Число драматических писателей в последнее двадцатипятилетие в Германии чрезвычайно расплодилось, и каждый из них был отменно плодovit. Сей огромный репертуар беспрестанно умножался еще переводами итальянских и французских опер и английских трагедий. И все это у нас играли, и немецкая ненасытимость все это поглощала», — вспоминал Ф. Ф. Вигель<sup>3</sup>.

Слова о немецкой ненасытмости и немецком соблазне — и это следует понимать — относились прежде всего к Немецкому театру, который, пользуясь «безвременьем театров русского и французского» после пожара в Петровском театре, «беспрестанно усиливал свои представления»<sup>4</sup>. Спектр авторов был предельно разнообразным, при том,

<sup>1</sup> См. подробнее: *Зорин А. Л.* У истоков русского германофильства (Андрей Тургенев и Дружеское литературное общество) // Новые безделки: Сборник статей к 60-летию В. Э. Вацура. М., 1995–1996. С. 7–35; *Зорин А.* Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М., 2016.

<sup>2</sup> *Жихарев С. П.* Записки современника / Ред. статьи и комментарии Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1955. С. 467.

<sup>3</sup> *Вигель Ф. Ф.* Записки / Под ред. С. Я. Штрайха. М., 2000. С. 141.

<sup>4</sup> «Ты хочешь мне добра, и я — / В театр немецкий уезжаю!» — приводит Жихарев в своих «Записках» стихотворный скетч, вспоминая о пьесах, которые шли в театре (*Жихарев С. П.* Записки современника. С. 114). О немецком театре Петербурга см.: *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб., 2003; *Пахомова Н.* Иностранные труппы в Петербурге. Первая четверть XIX в. // Театральный Петербург: Интеркультурная модель. Иностранные труппы и гастролеры в Петербурге XVII–XIX вв.: Сб. Вып. II. СПб., 2002. С. 44–67; *Ламтев Д.* Немецкий музыкальный театр в России. М., 2003; *Sommer E. F.* Die Deutschen und das russische Theater — von I. G. Grigorii bis August von Kotzebue // Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters im Ausland von Afrika bis Wisconsin — Anfänge und Entwicklung. Bd. 2. Schriftenreihe Thalia Germanica. Frankfurt a. Main, 2000.

что выбирались для постановок пьесы авторов современных: Ф.-В. Циглера, И. Г. Штеффани, И. Ф. Юнгера, К. Ф. Брецнера, Г. Цшокке (Чокке), Й. Бека, Й. Д. Бейля, Ф.-Л. Шредера, А. В. Ифланда, А. Коцебу, Ф. М. Клингера, Ф. Шиллера. Публику немецкий театр собирал самую разнообразную, здесь бывали и представители российского высшего общества, но также и немецкие ремесленники. «Играли, однако же, немецкие комедии и трагедии перед немецкою публикой, которая в Петербурге всегда бывает многочисленна и которая тогда бредила Шиллеровыми “Разбойниками” и “Дон-Карлосом”», — писал Вигель, продолжая настаивать на преимуществе не только французской, но и русской драмы перед немецкой: «Наша врожденная драматическая литература стояла в глазах наших все-таки выше немецкой; она была по крайней мере бледная копия французской, которая обществом почиталась тогда первой в мире»<sup>5</sup>.

Так что в целом можно сказать, что увлечение немецкой сценой соседствовало с порой высокомерным и даже презрительным к ней отношением, и тот же Вигель утверждал: «Несмотря на то, в хорошем обществе кто бы осмелился быть защитником немецкой литературы, немецкого театра? Сами молодые немцы, в нем отлично принятые, Палены, Бенкендорфы, Шепинги, если не образом мыслей, то манерами были еще более французы, чем мы. Некоторые из них со смехом рассказывали сами, как в иных пьесах герой, которого видели юношей в первом действии, в последнем является стариком, как первое происходит в Греции, а последнее в Индии; тридцать или сорок действующих лиц были также предметом общих насмешек»<sup>6</sup>.

Иронично-пренебрежительное представление о *немецкой драме*, сформировавшееся в первой четверти XIX в., вызвано было определенным набором «ходульных» сюжетов и тем впечатлением, которое они производили на публику. Об этом пишет в 1808 г. А. А. Шаховской (1777–1846) в сатире «Разговор цензора и его друга», целясь при этом не только в сами драмы, но и в их переводчиков:

А здесь в углу — о страх! — копна немецких драм.  
От них-то худо мне на свете жить приходит!  
Всяк школьник, чуть начнет читать не по складам,  
Тотчас на лексикон и драмы переводит!<sup>7</sup>

Примечательна дневниковая запись Жихарева от 22 января 1805 г., которая фиксирует не всегда заметную связь, существовавшую между тем, что происходило на немецкой сцене, и внедрением немецкой драмы уже в переводах в русский театральный и литературный быт: «Приходил Ф. П. Граве. Он непременно хочет играть на немецком театре. Сколько мы ему ни возражали и ни указывали на неприличие такого поступка, он стоит на своем. На прощанье объявил, что уже выучил несколько ролей и скоро дебютировать будет в какой-то роле (sic! — Е. Д.) влюбленного башмачника. Завтра

<sup>5</sup> Вигель Ф. Ф. Записки. С. 79. Впрочем, характерно, что Вигель одновременно бросает и упрек современной ему французской драме, что она, дескать, сильно изменила своим классическим традициям под влиянием немцев: «Нет, классицизм и желание владеть миром не могли быть врожденным чувством у потомства легкомысленных галлов и черствых франков; первый был одно подражание и долго господствовавшая мода; другое родилось и умерло в голове единого человека, итальянца, потомка римлян, Наполеона. Когда Европа уняла Францию, то несколько времени она гневалась, волновалась, но неприметным образом принимала уставы своих соседей, англичан и немцев; все готско-тевтоническое, как нечто родное и так непринужденно, в ней возобладало» (Там же. С. 80).

<sup>6</sup> Там же. С. 146.

<sup>7</sup> Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. 2-е изд. Л., 1961. С. 80. Далее Шаховской перечисляет драмы Шиллера: «Коварство и любовь» и «Разбойники».

же отправлюсь к Штейнсбергу и попрошу, чтоб не допускал такого скандала. Один из лучших воспитанников университета благородного пансиона, студент, получивший золотую медаль, и которого имя, как отличнейшего воспитанника, осталось на золотой доске, будет играть роль влюбленного башмачника и большею частью перед вовсе не влюбленными сапожниками. Есть от чего с ума сойти!»<sup>8</sup> В данной истории особо примечательно то, что играть в немецких пьесах и на немецкой сцене хочет воспитанник Благородного пансиона, бывшего одним из центров и проводников немецкой литературы в России. Именно поэтому полностью разделять немецкоязычную театральную практику в России и историю переводов немецкой драмы на русский язык было бы не слишком справедливым. Да и Вигель, хоть и ругавший немецкоязычную драму, но Немецким театром не брезговавший, связывал театральный репертуар с наметившимся ростом количества, хоть и плохих, но все же переводов пьес с немецкого языка: «Играли покамест плохо переведенные, чудовищные немецкие драмы, и ими обуревался и им хлопал площадный партер»<sup>9</sup>.

### Центры перевода и печатные органы, способствовавшие распространению немецкой драмы

Одним из главных инициаторов переводов немецкий пьес на русский был А. Ф. Малиновский (1762–1840), брат директора Царскосельского лицея В. Ф. Малиновского, с 1783 г. — актуариус и переводчик Архива Коллегии иностранных дел, произведенный в 1803 г. в должность помощника управляющего Архивом (им был в это время известный историк, археограф и издатель Н. Н. Бантыш-Каменский). Малиновский объединил вокруг себя группу молодых сотрудников архива Коллегии иностранных дел, которые делали порой коллективные, порой индивидуальные переводы<sup>10</sup>. Случай Малиновского особенно показателен для понимания функционирования переводов театральных пьес именно с немецкого языка.

Участник в ранней юности театральных действий в Кусково (1770–1780)<sup>11</sup>, занимавшийся, еще будучи студентом Московского университетского благородного пансиона, переводами с французского языка, в том числе и переводами французских пьес, член Переводческой семинарии Н. И. Новикова и первого студенческого общества при Московском университете, которое было своего рода каналом для рекрутирования университетских студентов в качестве переводчиков, именно немецкие драмы Малиновский начинает переводить лишь с 1790-х гг. При том, что немецкого языка он сам никогда

<sup>8</sup> Жихарев С. П. Записки современника. С. 17.

<sup>9</sup> Вигель Ф. Ф. Записки. С. 80.

<sup>10</sup> О Малиновском см.: Долгова С. П. Малиновский Алексей Федорович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 493–494; Lavrinovich M. Wealth, Nobility and Sentiment: Aleksei Malinovskii's Translation of August von Kotzebue's *Poverty and Nobleness of Mind* as Self-Fashioning // Slavonic and East European Review. 2020. Vol. 98. No. 2. P. 235–266.

<sup>11</sup> Имеется в виду Воздушный театр под открытым небом, устроенный в 1760-х гг. в поместье Кусково П. Б. Шереметевым (1713–1788), — традиция, продолженная с 1785 г. его сыном Н. П. Шереметевым (1751–1809). В крепостном театре Шереметевых значительную часть репертуара составляли иностранные оперы и комедии, впервые переведенные на русский язык. Отец Малиновских, протоиерей Федор Авксентьевич Малиновский (1738–1811), служил при Московском университете и был духовным отцом Петра Борисовича и Николая Петровича Шереметевых.

не изучал и в письме к Я. И. Булгакову признавался, что не понимает по-немецки и не может читать на этом языке<sup>12</sup>.

По всей видимости, дело обстояло так, что Малиновский поручал перевод молодым сотрудникам Архива иностранных дел, а затем издавал эти переводы преимущественно под своим именем и продавал немецкому театру Мэддокса. Последнее подтверждается и «Записками современника» Жихарева, и мемуарами М. А. Дмитриева<sup>13</sup>. Другим способом перевода с немецкого, к которому он прибегал, был заказ сотрудникам подстрочника, превращаемого им впоследствии в литературный перевод. Как бы то ни было, но именно учреждение Архива иностранных дел и круг Малиновского стали одним из главных центров распространения немецкой драмы в России.

Еще одним центром перевода немецкой драмы на русский язык было Дружеское литературное общество, выросшее из литературного кружка Благородного пансиона и оформившееся в 1801 г. по инициативе Андрея И. Тургенева, куда вошли В. А. Жуковский, Александр И. Тургенев, А. С. Кайсаров и др. Отношение к переводу здесь складывалось совсем иное: не склонение на свои (русские) нравы, как это бывало у Малиновского, но продолжение традиции, заложенной еще московскими розенкрейцерами, для которых «переводческая деятельность <...> имела своей целью не только просвещение ближних, но и самовоспитание. Процесс поиска адекватных слов для передачи сокровенного знания на своем языке приближал к тайному смыслу сочинения, помогая “внутренне оживотвориться” им»<sup>14</sup>. Как писал впоследствии А. И. Тургенев: «Несколько молодых людей, большею частью университетских воспитанников, получали почти все, что в изящной словесности выходило в Германии, переводили повести, драматические сочинения Коцебу, пересаживали, как умели, на русскую почву цветы поэзии Виланда, Шиллера, Гёте, и почти весь тогдашний немецкий театр был переведен ими; многое принято было на театре московском»<sup>15</sup>. На театре, и, что характерно, преимущественно в немецких пьесах, молодые люди видели воплощенным идеал «прекрасной души» («der schönen Seele»). Так, Андрей Тургенев заносит запись в дневник: «Не всякий может достигнуть, но всякий может стремиться к цели. — Самые лучшие и способные к добрым решениям минуты имел я, может быть, в театре. — Там-то воспламенялась, возносилась моя благотворная Фантазия, воспаляла душу мою чистою любовью к наукам, к литературе. Видя прекрасные произведения великих умов, чувствовал я в себе сильное, владычествующее желание произвести что-нибудь подобное и даже принимал твердое намерение напрягать к тому все силы, все способности ума и сердца. Там-то чувствовал я живейшую благодарность к моим воспитателям и, во-первых, к бат<юшке>»<sup>16</sup>. И он же, как, впрочем, и другие члены Дружеского общества, примеряет на себя сюжеты и персонажей немецких драм, которые переводит или только еще собирается переводить: «Часто, когда я что-нибудь перевожу, напр<имер>, “Sab<ale> u<nd> Liebe”, я думаю только об этом, т. е. не стараюсь перевести, а представляя себе, как бы я в этой роле, будучи на месте

<sup>12</sup> Lavrinovich M. Wealth, Nobility and Sentiment: Aleksei Malinovsii's Translation of August von Kotzebue's *Poverty and Nobleness of Mind as Self-Fashioning*. P. 241.

<sup>13</sup> См.: Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 50–51 (см. ниже, с. 307 наст. изд.). О театре Мэддокса см.: Чайнова О. Театр Мэддокса в Москве. М., 1927. С. 159.

<sup>14</sup> См.: Зорин А. Л. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры... С. 107.

<sup>15</sup> Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825–1826) / Изд. подгот. М. И. Гиллельсон. М.; Л., 1969. С. 118.

<sup>16</sup> Цит. по: Зорин А. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры... С. 221.

лица, говорил, и выходит очень хорошо; но на бумагу так не выливается; или даже сочиняя или думая о сочинении, напр<имер>, трагедии, я представляю свободно в уме разные чувства при известных положениях и думаю: так надобно сочинять. / Кажется, это еще не ясно; но я всегда пойму, что такое это *отдаленное созерцание*<sup>17</sup>.

В. А. Жуковский, еще один участник Дружеского литературного общества, вообще говоря, значительно более известен как переводчик немецкой поэзии. Однако именно ему мы обязаны переводами комедии «Ложный стыд» («Falsche Scham», 1798) Коцебу, автограф перевода которой имеет вставки, сделанные в 1800–1801 гг. рукою Андрея Тургенева, а также вольное переложение волшебного рыцарского фарса Карла Фридриха Генслера (Karl Friedrich Hensler, 1761–1825) на музыку композитора Венцеля Мюллера (Wenzel Müller, 1767–1835) «Чертова мельница на Венской горе. Австрийская народная сказка с музыкой и пением в четырех действиях, по мотивам старинной легенды, обработанной г-ном Леопольдом Губером» («Die Teufelsmühle am Wienerberg. Ein österreichisches Volksmärchen mit Gesang in vier Aufzügen, nach einer Sage der Vorzeit von Herrn Leopold Huber», 1797) — у Жуковского названо: «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины. Опера» (1806). Он же перевел в 1818 г. «Орлеанскую деву» («Die Jungfrau von Orleans», 1801) Фридриха Шиллера (1759–1805), а в 1832 г. — драматическую повесть «Норманский обычай» («Normannischer Brauch», 1815) Людвиг Уланда (Ludwig Uhland, 1787–1862)<sup>18</sup>. В рукописях Жуковского оставались и начатые им и так и не завершённые переводы: фрагмента трагедии Ф. Шиллера «Дон Карлос, инфант Испанский» («Don Carlos, Infant von Spanien», 1787), переводить которую он начал в процессе работы над текстом элегии «Славянка» (1815); незавершённой трагедии Шиллера «Дмитрий Самозванец» (1815–1817) (оригинальное название — «Димитрий, Кровавая свадьба в Москве» («Demetrius oder Die Bluthochzeit zu Moskau», 1804–1805)), автограф которой был обнаружен в «Книге Александры Воейковой» (1818)<sup>19</sup>; конспект стихотворной трагедии Амандуса Готфрида Адольфа Мюльнера (Amandus Gottfried Adolf Müllner, 1774–1829) «Вина» (1816–1817; «Die Schuld», 1816)<sup>20</sup>, наброски перевода «Смерть Валленштейна» (1820; «Wallensteins Tod», 1799) и «Лагерь Валленштейна» (1831; «Wallensteins Lager», 1798)<sup>21</sup> Шиллера, «Двадцать четвертое февраля» (1832 — не позднее 1834; «Der vierundzwanzigste Februar», 1810) Захария (Сахариаса) Вернера (Friedrich Ludwig Zacharias Werner (1768–1823))<sup>22</sup>.

Драматическая литература имела в те времена как минимум два параллельных и часто не пересекающихся между собой канала распространения. Пьесы могли переводиться специально для постановки и нередко не сопровождалась печатной публикацией, оседая в архивах театров, цензурных бумагах самого переводчика. Другие переводы находили себе издателей или же выполнялись конкретно по заказу. Что и объясняет наличие порой до пяти и более переводов наиболее востребованных в ту пору пьес.

Но германофилия первой трети XIX в., разумеется, не могла существовать и без германофобии. Одно из немногих ориентированных именно на театр печатных периодических

<sup>17</sup> Там же. С. 247. (Здесь и далее в цитатах везде курсив оригинала, если не указано иное.)

<sup>18</sup> См. подробнее: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2011. Т. 7. С. 645–648.

<sup>19</sup> Там же. С. 684.

<sup>20</sup> Там же. С. 688–692.

<sup>21</sup> Там же. С. 700–707, 724–725.

<sup>22</sup> Там же. С. 728–731.



изданий — «Драматический вестник» (журнал выходил в Петербурге в течение 1808 г. с периодичностью два номера в неделю, издавался по инициативе А. А. Шаховского) — стал важной площадкой борьбы с немецкой драмой и тенденцией следования иностранным модам. Из двенадцати иноязычных авторов, чьи пьесы были помещены на страницах журнала, немецкое имя встречается всего один раз<sup>23</sup>. Также и обзоры немецких пьес (несмотря на то, что они могли быть переводами иностранных текстов) носили характер критический: персонажи, представленные в немецкой драме, таковы, что с ними «бы и на улице не хотели встретиться»<sup>24</sup>; «зрители в свою очередь все шесть или семь действий драмы сладко пропочивают»<sup>25</sup>; в немецкой драме «почти всегда сказка сплетена чудесным образом, где действие нередко бывает без причин, где оно останавливается по получасу, чтобы дать время какому-нибудь низкорожденноблагородному нравоучителю высказать все то, что автор затвердил из новых философов, и чем он наполняет две трети драмы, оставляя последнюю для узнания законно или незаконно рожденных детей, для обмороков, утоплений»<sup>26</sup>.

Особенно непримиримо выступал против немецких драм издатель «Драматического вестника» А. А. Шаховской. Даже в рецензиях на русские пьесы он нещадно критиковал те, где просматривалось влияние немецкого театра. Так произошло с его рецензией на пьесу «Великодушие, или Рекрутский набор» (1804) Н. И. Ильина (1777/1779 — 1823), в которой он усмотрел «соблазнение немецкими драмами» в «философических рассуждениях» персонажа (извозчика), прерывавших ход действия<sup>27</sup>.

В первом номере «Драматического вестника» было помещено и ироническое стихотворение А. В. Лукницкого (1778–1811) «Быль» (1808), в котором рассказывалась история отца, забывшего в театре одного из сыновей, «ошалевшего» от немецкой драмы и заснувшего в театре («Пускай бранят Немецки драмы, / Пусть не находят толку в них; / Я, несмотря на все сатиры, эпиграммы, / Рад спорить в том, что нет пьес таких, / Которые б могли своими красотами, / Как эти драмы чудесами, Так зрителей пленить, / Прельстить, Обворожить / И даже памяти лишить»<sup>28</sup>). Данную историю заносит в свой дневник и Жихарев, фиксируя полный текст стихотворения, которое автор якобы подарил Шаховскому:

Один отец чадолюбивый  
 Породой шваб, а ремеслом портной,  
 Жену и трех детей забрал в театр с собой,  
 Чтоб драмы посмотреть трагическо-шутливой;  
 И правда, в драме той  
 Он всякой всячине дивился  
 И научился

<sup>23</sup> И, что показательно, речь идет даже не о драматурге, но об историке — И. В. фон Архенгольце (Johann Wilhelm von Archenholz, 1743–1812), авторе книг о Семилетней войне, об истории морского пиратства, издателе хорошо известного в России немецкого политического журнала «Minerva. Ein Journal für Geschichte, Politik und Literatur» (издавался с 1792 г.). Подробнее см.: *Новашевская К. А. А. Шаховской — идеолог русского национального театра*. Тарту, 2020. Сер.: *Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis*. С. 44–74 (на правах рукописи).

<sup>24</sup> *Драматический вестник*. 1808. № 1. С. 203.

<sup>25</sup> *Драматический вестник*. 1808. № 3. С. 11–12.

<sup>26</sup> *Драматический вестник*. 1808. № 1. С. 66.

<sup>27</sup> Там же. С. 65.

<sup>28</sup> Там же. С. 54–55.

Всей философии, взятой из новых книг;  
 Он видел, как актеры ели, пили,  
 Друг друга резали, душили,  
 Учили разуму, потом табак курили  
 И в миг  
 Из Индии его в Берлин переносили;  
 От всех чудес таких,  
 Как от угару,  
 Не взвидел света наш портной  
 И, как шальной,  
 С детьми, с женой  
 Садится в пошевни и гонит бурых пару  
 Домой.  
 Меж тем, как за Неву на Остров он катился,  
 Театр от зрителей давно уж опустел,  
 Свой ужин сторож съел,  
 Всё запер, осмотрел, разделся, помолился  
 И спать ложился,  
 Как вдруг  
 В дверях он слышит стук  
 И видит бледного портнова:  
 Печаль и страх  
 В его глазах  
 И вымолвить едва он может два, три слова:  
 Я здесь забыл... да что? Иль трость, или лорнет —  
 Найдутся, будьте вы в покое.  
 Не то... не муфту ль? — нет... не книжку ли? нет, нет...  
 Да что ж такое?  
 Я сына здесь забыл  
 Или из пошевней дорогой обронил.  
 Я, дети и жена так драмой занялся,  
 Что лишь за ужином Карлуши не дочлился.  
 Тут сторож тотчас побежал  
 И, ложу отворив, в ней сына отыскал:  
 От драмы ошалев, еще Карлуша спал.<sup>29</sup>

Осмеяние мешанских драм и немецких пьес было лейтмотивом журнала «Драматический вестник» и свидетельством германофобии, мирно, а подчас и немирно уживавшейся с германофильством. Такого рода драматические сочинения, говорилось в журнале, приносят много зла, поскольку негативные «страсти», ими изображаемые, портят душу зрителей. При этом в позиции «Драматического вестника» и его главного идеолога Шаховского примечательным было то, что критика немецкой драмы опиралась на немецкий авторитет, а именно на «Лекции о драматическом искусстве и литературе» («Über dramatische Kunst und Literatur», 1809) Августа Вильгельма Шлегеля (August Wilhelm von Schlegel, 1767–1845). Мысль Шлегеля о том, что «отсутствие в пьесе “корня человеческой природы”, несмотря на ее внешнее великолепие и производимый ею эффект», обрекает пьесу на забвение, становится исходным пунктом для критики Шаховским немецкой драмы, что, в свою очередь, заставит его провозгласить вслед

<sup>29</sup> Жихарев С. П. Записки современника. С. 534–535.

за Шлегелем в качестве подлинного образца для театра древнегреческую драматургию, не допускавшую смешанных жанров, возбуждающих в зрителях ложную чувствительность и чрезмерные страсти<sup>30</sup>.

И все же у зрителей именно этот вид драмы вызывал неизменный интерес. И Шаховской, бывший до 1818 г. во главе репертуарного комитета петербургского театра, все равно оказывался вынужденным прислушиваться к запросам публики и даже сам перевел однажды слезную трагедию ненавидимого им Коцебу (см. ниже).

### Мещанская драма, которая не была столь уж мещанской

То, что в Англии называлось *domestic tragedy*, *bourgeois tragedy*, во Франции — *comédie larmoyante*, в Германии *bürgerliches Drama*, на русском языке чаще именуется мещанской драмой, имеющей в качестве синонимов также и другие наименования: «сентиментальная комедия», «бюргерская драма», «буржуазная трагедия», «слезная драма» и даже «сентиментальная драма». Считается, что жанр этот возник в Англии, где вместе с развитием бюргерского самосознания и зарождением сентиментального настроения появились и первые попытки создания драматических форм, отклоняющихся от классического образца. Одновременно на рубеже XVII и XVIII в., под влиянием пуританской реакции на комедии, которые в эпоху Реставрации (1660–1688) отличались «большою распушенностью»<sup>31</sup>, появляется «комедия сентиментальная», нравственно-поучительного характера, а также сентиментальная трагедия, имеющая все приметы того, что получит вскоре название «буржуазной драмы». Главный свой импульс эта последняя получила от Джорджа Лилло (George Lillo, 1691–1739), издавшего в 1731 г. пьесу «Джордж Барнвелль, или Лондонский Купец» («The London Merchant, or The History of George Barnwell»), сюжет которой был взят из повседневной жизни молодого человека, попавшего в сети развратной кокетки, сделавшей его вором и убийцей<sup>32</sup>.

Английская «сентиментальная комедия» и «буржуазная трагедия» Лилло и Эдуарда Мура (Edward Moore, 1712–1757), автора драмы «Игрок» («The Gamester», 1753), получила отклик во Франции, где появились и самостоятельные попытки работы в этом новом жанре: комедии Филиппа Нерико Детуша (Philippe Néricault Destouches, 1680–1754) «Женатый философ» («Le Philosophe marié», 1727), «Тщеславный» («Le Glorieux», 1732), Пьер-Клода Нивель де ла Шоссе (Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée, 1692–1754) «Модный предрассудок» («Le Préjugé à la Mode», 1735), «Меланида» («Mélaniide», 1741), «Гувернантка» («La Gouvernante», 1747). Но наиболее ярким автором, работавшим в жанре буржуазной драмы, ее практиком (в пьесах «Побочный сын» («Le fils naturel», 1757), и «Отец семейства» («Le père de la famille», 1758) и, главное, теоретиком стал Дени Дидро (Denis Diderot, 1713–1784), определивший жанр бюргерской трагедии (*tragédie*

<sup>30</sup> См.: *Новашевская К. А. А. Шаховской — идеолог русского национального театра*. С. 124.

<sup>31</sup> *Розанов М.* Буржуазная или мещанская драма // *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов*: В 2 т. М.; Л., 1925. Т. 1. А–П. Стб. 110–120.

<sup>32</sup> Сюжет этот был настолько популярен в Европе, что лег в основу одной из героид французского поэта Клода-Жозефа Дора (Claude-Joseph Dorat, 1734–1780) «Письмо Барнвелля к его другу Труману из темницы» («Lettre De Barnevelt, Dans Sa Prison, A Truman, Son Ami», 1766), которая на русский язык была переведена И. И. Хемницером (см.: *Дора К.-Ж.* Письмо Барнвелля к Труману из темницы: Героида / Пер. с фр. Иван Хемницер. В Санктпетербурге, 1774). То же: Клод-Жозеф Дора. Поцелуи. СПб.: Вита Нова, 2022. С. 129–141.

bourgeoise), или домашней трагедии (tragédie domestique), как нечто среднее между патетической трагедией и веселой комедией, предмет которой — явления повседневной жизни и «несчастья нашей домашней жизни» («Разговор о драматической поэзии» («Discours sur la poésie dramatique»), 1758). Доступ на сцену, утверждал Дидро, должен быть открыт не только «королям в несчастьи и смешным буржуа», но и широким кругам населения (военным, купцам, философам, отцам семейства). «Нам нужны восклицания, междометия, паузы, перебои, утверждения, отрицания; мы взываем, мы умоляем, мы кричим, мы стонем, мы плачем, мы смеемся от души. Не надо остроумия, не надо эпиграмм, не надо изысканных мыслей — все это слишком далеко от простой природы... Образец нам нужен более энергический, менее жеманный, более правдивый. Простая речь, обыкновенный голос страсти тем необходимее для нас, чем однообразнее язык, чем менее он выразителен. Крик животного или человека, охваченного страстью, только и внесет в него жизнь...», — писал Дидро<sup>33</sup>.

В дальнейшем его начинания были подхвачены Луи-Себастьяном Мерсье (Louis-Sébastien Mercier, 1740–1814), Пьером Бомарше (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1732–1799) и Мишель-Жаном Седэном (Michel-Jean Sedaine, 1719–1797), автором пьесы «Философ поневоле» («Le philosophe sans le savoir», 1765).

В Германии создателем мещанской драмы был, конечно же, Готтольд Эфраим Лессинг (Gotthold Ephraim Lessing, 1729–1781), отводивший ей роль практического руководства по нравственному воспитанию нации и оттого использовавший сюжеты, «эмоционально» близкие и понятные широкой публике, почерпнутые из реальной жизни. Вдохновившись «Лондонским купцом» Лилло и романом Сэмюэла Ричардсона (Samuel Richardson, 1689–1761) «Кларисса, или История молодой леди» («Clarissa, or, the History of a Young Lady», 1689–1761), он написал пьесу «Мисс Сара Сампсон» («Miß Sara Sampson», 1755), ставшую первым опытом «мещанской трагедии» (bürgerliches Trauerspiel) в Германии. Лессинг перевел также в 1760 г. трактаты Дидро по теории драмы на немецкий язык, при этом, однако, полностью отвергая тезис о том, что драматург должен идти «к характеру от сословия» (французская нация, считал он, вообще «слишком влюблена в титулы») и подвержена «развращающему влиянию двора»). Современный зритель, приходящий в театр со своими нравственными запросами, — утверждал он в «Гамбургской драматургии» («Hamburgische Dramaturgie», 1767–1769), — ищет на них ответа только в сфере реального, соотнося их с самим собой, со своими собственными запросами. Необходим новый «бюргерский» идеал независимой личности. Только «однородность» (и социальная, и нравственная) драматического героя и зрителя способна вызвать не только «страх», но и «трагическое сострадание», которое воспитывает чувство «социальной отзывчивости» к несчастьям других. Именно «сострадание» (Mitleid) становится для Лессинга основной категорией драмы Нового времени, — идея, которая получает воплощение и в его последующих драмах «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье» («Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück», 1767) и «Эмилия Галотти» («Emilia Galotti», 1772)<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Дидро Д. Племянник Рамо // Дидро Д. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-Фаталист и его хозяин. М., 1972. С. 241.

<sup>34</sup> Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972. С. 176–178; Лечкина Г. Проблемы сентиментальной драмы в русской театральной критике 1800-х гг. // Театр и драматургия: Труды Ленинградского государственного университета театра, музыки и кинематографии. Л., 1971. С. 620–663.

При этом поразительным образом Лессинговы драмы, получившие в последней трети XVIII в. признание также и в России, обильно переведившиеся и ставившиеся на сцене, в первой трети XIX в. оказываются гораздо менее востребованными<sup>35</sup>. Действительно, к концу XVIII в., как продемонстрировал Р. Ю. Данилевский, на русский язык были переведены комедия Лессинга «Молодой ученый» (1765; «Der junge Gelehrte», 1748; пер. Андрея Нартова), одноактная комедия «Клад» (1779; «Der Schatz», 1750–1755; пер. предположительно В. И. Лукина), «Минна фон Барнхельм» (1799; действие было перенесено в Петербург и пьесе дано название «Солдатское счастье», учитывающее только подзаголовок оригинала; пер. И. С. Захарова)<sup>36</sup>; «Мисс Сара Сампсон» (1780, пер. В. Левшина)<sup>37</sup>. В 1784 г. появился первый перевод «Эмилии Галотти», другой перевод пьесы сделал Н. М. Карамзин в 1788 г.<sup>38</sup> Переведенные ранее драмы Лессинга продолжали спорадически идти на сцене и в первой четверти XIX в., хотя цензурная их история была непростой. «Эмилия Галотти», поставленная в 1788 г. в Москве, шла на сцене до 1793 г. в театре М. Е. Мэддокса, возобновлена в Москве в 1802 г. и Петербурге в 1804 г., в том числе на сцене придворного театра<sup>39</sup>, затем, после большого перерыва, игралась в Большом театре Петербурга начиная с 1831 г.<sup>40</sup> «Мисс Сара Сампсон» была сыграна дважды на московской сцене, затем снята с репертуара, появилась вновь в 1790-е гг., как о том свидетельствовал «Московский журнал» Карамзина («выкинуты многие сцены, весьма нужные <...> и многие прибавлены»)<sup>41</sup>, в Петербурге была поставлена в 1789 г. и вновь запрещена цензурой. Спектакль был возобновлен в Петербурге после снятия траура по Павлу I в 1801 г.<sup>42</sup>, и на постановку эту отозвался в своей рецензии Карамзин<sup>43</sup>, как и на более раннюю постановку «Эмилии Галотти»<sup>44</sup>. При этом новые переводы драм Лессинга в это время почти не появляются. Исключение составила одночастная трагедия «Филотас» («Philotas», 1759), перевод которой был сделан в 1806 г. А. П. Беницким (1782–1809), представившим его при вступлении в Вольное общество любителей словесности, наук и художеств<sup>45</sup>.

Порой имя Лессинга мелькало на страницах печати, однажды даже в контексте отнюдь не лицеприятном. Так, в журнале «Минерва» в разделе «Смесь» появилась статья «Шутки драматурга Кребиллона. Анекдот о пьяном Лессинге»<sup>46</sup>. В 1804 г. московский

<sup>35</sup> См. подробнее: Данилевский Р. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия: Из истории русско-европейской культурной общности. СПб., 2006. С. 15–68.

<sup>36</sup> Солдатское счастье / Переложил с нем. на российские нравы И. З. М., 1779. Анализ перевода см.: Данилевский Р. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия. С. 28–30.

<sup>37</sup> Мисс Сара Симпсон: Мещанская трагедия в 5 д. / Пер. с нем. В. А. Левшина (рукопись перевода см.: Отдел рукописей и редкой книги Санкт-Петербургской театральной библиотеки, в дальнейшем: ОРПТ СПбТБ).

<sup>38</sup> Эмилия Галотти / Пер. с нем. Н. М. Карамзина. М., 1788. См.: Kafanova O. B. Nikolaj Michailovič Karamzin (1766–1826) // Wegbereiter der deutsch-slawischen Wechselseitigkeit / Hrsg. von E. Winter und G. Jarosch. Berlin, 1983. S. 167–174. О переводе Карамзиным «Эмилии Галотти» см. также: Современник. 1853. Т. X. С. 1–64.

<sup>39</sup> См.: Северный вестник. 1805. Ч. 5. С. 109.

<sup>40</sup> Данилевский Р. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия. С. 33.

<sup>41</sup> Там же. С. 32.

<sup>42</sup> Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 156.

<sup>43</sup> [Карамзин Н. М.] Московский театр [2. Мисс Сара Сампсон, Лессингова трагедия <в пер. В. А. Левшина> // Московский журнал. 1801. Ч. 4. Ноябрь. С. 234–238.

<sup>44</sup> [Карамзин Н. М.] Эмилия Галотти, трагедия в пяти действиях, сочиненная Лессингом: пер. с нем. // Московский журнал. 1801. Ч. 1. Январь. С. 67–84.

<sup>45</sup> Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия начала XX века (1800–1815) // Ученые записки Куйбышевского пед. института. 1959. Вып. 25. С. 258–260. См. также: Данилевский Р. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия. С. 185.

<sup>46</sup> Минерва. 1807. Ч. 5. Июль. С. 173–176. В анекдоте сообщалось: «Немецкий стихотворец часто напивался допьяна. Однажды, возвращаясь от приятеля и едва передвигая ноги, упал он посреди улицы. Прохожие, обступив его,

журнал «Патриот» сообщил, правда, о постановке в Гамбурге драмы «Натан Мудрый» («Nathan der Weise», 1779): «Сия драма почитается в Германии лучшим произведением славного Лессинга: ее ставят выше “Мисс Сары Сампсон”, “Эмили Галотти” и “Минны”»<sup>47</sup>. Но сама драма, которую позднее В. А. Жуковский назовет в ряду «самых значительных произведений новейшей литературы» (статья «О поэзии древних и новых», 1811)<sup>48</sup>, будет переведена лишь в последней трети XIX в.<sup>49</sup>

В большей степени в орбите интереса русской публики и русских переводчиков оказываются теоретические труды Лессинга, посвященные театру. Все тот же журнал В. В. Измайлова «Патриот» извещает в 1804 г. о выходе в свет в Германии «Мыслей и мнений» («Gedanken und Meinungen») Лессинга из его сочинений, изданных Ф. Шлегелем<sup>50</sup>. Жуковский планирует в эти годы переводить ученую переписку Лессинга и его трактат «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» («Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie, 1766») <sup>51</sup>. В обзоре «Науки, искусства, ученые, художники и университеты в Германии», переведенном с французского языка Д. В. Дашковым (1788–1839), «бессмертный Лессинг» упоминается несколько раз<sup>52</sup>.

Наконец, в 1816 г. в журнале «Вестник Европы» публикуется отрывок из письма от 13 ноября 1756 г. Лессинга к Фридриху Николаи (Christoph Friedrich Nicolai, 1733–1811), касающийся жанра трагедии. В качестве переводчика выступает Г. И. Сокольский (1807–1886), будущий медик, профессор Московского университета. В предуведомлении переводчик оговаривает поставленную им перед собой задачу: «Лессинг был преобразователем немецкого театра. Весьма полезно знать мысли сего знаменитого писателя». В письме этом Лессинг полемизирует со своим адресатом (Николаи) и Мозесом Мендельсоном (Moses Mendelssohn, 1729–1786), утверждая, что трагедия призвана не удивлять и поражать (как считал Мендельсон), и не назидать, предупреждая дурные пристрастия (как полагал Николаи), но прежде всего воспитывать чувства зрителей, вызывая сострадание и только этим содействуя воспитанию нравственности<sup>53</sup>. О внимании и интересе к «Гамбургской драматургии» свидетельствует замечание Н. И. Гнедича, сетовавшего на то, что Лессинг с незаслуженным пренебрежением относился к французскому классицизму<sup>54</sup>.

Вообще же Лессинг в первом десятилетии обсуждался преимущественно в Вольном обществе любителей российской словесности, наук и художеств. В. К. фон Бриммер (1783 — после 1854), впоследствии член этого общества, печатает в журнале «Лицей» первый русский перевод из «Лаокоона» под названием «О пределах поэзии, в отношении к телесной красоте»<sup>55</sup>. В кругу Вольного общества был сделан в 1820 г. и перевод главы, посвященной Лессингу и Винкельману (Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768)

начали смеяться; но Поэт, с покойным духом взглянув на них, сказал: Вино сильнее воды, друзья мои, в этом признаются и самые враги его. Вода опровергает дома, вырывает дубы; чему ж удивиться, если вино подкосило мои ноги?».

<sup>47</sup> Патриот. 1804. Кн. 1. Т. 3. С. 39.

<sup>48</sup> Вестник Европы. 1811. Ч. 55. №3. С. 204.

<sup>49</sup> Данилевский П. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия. С. 296–297.

<sup>50</sup> Патриот. 1804. Кн. 1. Т. 3. С. 127.

<sup>51</sup> См.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1911. Вып. 2. С. 253.

<sup>52</sup> Данилевский П. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия. С. 187.

<sup>53</sup> Там же. С. 40–41.

<sup>54</sup> Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия начала XX века (1800–1815). С. 106.

<sup>55</sup> [Лессинг]. О пределах поэзии, в отношении к телесной красоте (Отрывок из Лессингова Лаокоона) / С нем. Влад. Бриммер // Лицей. 1806. Ч. 1. Кн. 3. С. 15–26.

из книги госпожи де Сталь (Anne-Louise Germaine de Staël-Holstein, 1766–1817) «О Германии» («De l'Allemagne», 1810–1813), которая во многом и сформировала представление о Лессинге в России<sup>56</sup>. Что касается «Лаокоона», то следующий перевод из трактата был выполнен в 1823 г. В. И. Григоровичем (1786–1865), учеником Киево-Могилянской академии, впоследствии (с 1829 г.) служившим при Академии художеств<sup>57</sup>.

В целом в область новой театральной эстетики Лессинг входит как безусловный авторитет в 1820-е гг. Его имя включается в учебные руководства по пиитике, в частности, А. Ф. Мерзляков (1778–1830) в «Кратком начертании теории изящной словесности» (1822) проводит идею о «бесполезности искусства», развиваемую Лессингом в «Гамбургской драматургии» и в «Лаокооне...»<sup>58</sup>. При этом «Лаокоон...» воспринимается в это время не столько как чисто эстетический трактат, но текст, теснейшим образом связанный с насущными проблемами театра и определяющий театральную эстетику, своего рода «живописное искусство в движении» («transitorische Malerei») <sup>59</sup>.

Считается, что в середине 1820-х гг. с театральной эстетикой Лессинга знакомится А. С. Пушкин, работая над драмой «Борис Годунов». Во всяком случае, в плане своей статьи «О драме» он упоминает Лессинга наряду с Готтшедом (Johann Christoph Gottsched, 1700–1766), в очередной раз демонстрируя свою осведомленность о перипетиях литературной борьбы в Германии<sup>60</sup>. В 1825 г. «Московский телеграф» сообщает об издании Кристианом Фридрихом Фоссом (Christian Friedrich Voß, 1724–1795) полного собрания сочинений Лессинга<sup>61</sup>. И о нем вспомнит Н. В. Гоголь в «Петербургских записках 1836 года» (1837), сетуя на измельчание театрального репертуара и поставив Лессинга в один ряд с Шиллером, чем неявно напомнит читателю о существовании лессинговой реформы на театре<sup>62</sup>.

И все же, когда на петербургской сцене в бенефис А. М. Каратыгиной (1802–1880) в 1831 г. будет возобновлен спектакль «Эмилия Галотти», то рядовому читателю все еще оказывается необходимо напомнить, кто такой Лессинг<sup>63</sup>. В последующие десятилетия, в 1840–1850-е гг., упоминание произведений Лессинга, как и их перевод, становится крайне редким.

<sup>56</sup> Сталь Ж. де. Лессинг и Винкельман // Труды Вольного общества любителей российской словесности. 1820. Ч. 11. Кн. 9. С. 314–324. Возможно, это был перевод М. Г. Павлова, профессора Московского университета, знатока немецкой философии (см.: Данилевский Р. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия. С. 188). На то, что книга мадам де Сталь «О Германии» была начиная с середины 1810-х гг. основным источником знакомства русских читателей с современной немецкой литературой, указывали такие исследователи, как Б. В. Томашевский и В. М. Жирмунский (см. с. 111–112, 346 наст. изд.). Ср. в черновом наброске «Евгения Онегина»: «Он знал немецкую словесность по книгам г-жи де Сталь» (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937–1959. С. 219).

<sup>57</sup> О пределах между живописью и поэзией и о том, что сии искусства могут заимствовать одно от другого // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 5. С. 381–400; № 6. С. 460–483.

<sup>58</sup> Данилевский Р. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия. С. 48–49.

<sup>59</sup> О театральной эстетике этого времени, определяемой как перенос на сцену живописных принципов, см.: Frantz P. L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. Paris, 1998.

<sup>60</sup> См.: Загорский М. Пушкин и театр. М.; Л., 1940; Данилевский Р. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия. С. 52–53.

<sup>61</sup> Иностранная известия // Московский телеграф. 1825. Ч. 2. № 6. С. 156–162.

<sup>62</sup> «... ты, строгий, осмотрительный Лессинг, и ты, благородный, пламенный Шиллер, в таком поэтическом свете выказавший достоинство человека!» (Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. [М.; Л.], 1937–1952. Т. 8. С. 182). Сам Лессинг появится как действующее лицо в драме одноактника Гоголя Нестора Кукольника (1809–1868) «Иоанн Антон Лейзевиц» (1837). О том, что в неоконченной трагедии М. Ю. Лермонтова «Испанцы» (1830) некоторые повороты сюжета восходят к «Эмилии Галотти» и «Натану Мудрому», см.: Данилевский Р. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия. С. 61.

<sup>63</sup> Санкт-Петербургский вестник. 1831. Т. 2. № 20. С. 148–149; см.: Данилевский Р. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия. С. 191.

### Казус Августа Коцебу<sup>64</sup>

В России лавры родоначальника и ярчайшего представителя мещанской (слезной) драмы достались отнюдь не Лессингу, но — Августу Коцебу (August Friedrich Ferdinand von Kotzebue, 1761–1819), одной из самых парадоксальных фигур в истории немецкой драмы и немецкого театра, столь же сильно обожаемой публикой и читателями, столь и ненавидимой.

Собственно, о том, что драма Коцебу, при всем жанровом ее разнообразии, есть драма по преимуществу мещанская, заговорили уже давно. Другое дело, что именно этой разновидности драмы предстояло дать новую оценку. Важную роль сыграло здесь переосмысление, начавшееся во второй половине XX в., театрального наследия Дидро. В его драме «Побочный сын», ранее нередко интерпретировавшейся как скорее не слишком удачный опыт реализации Дидро его революционных теоретических построений (но которую, кстати, на немецкий язык перевел именно Коцебу<sup>65</sup>), во второй половине XX в. будет усмотрена глобальная реформа театра, открывшего для себя новый предмет изображения в искусстве — быт людей разных сословий, считавшийся ранее не достойным художественного изображения<sup>66</sup>.

В Германии основной площадкой для представления мещанской драмы, которую в то время называли «семейная картина» (термин актера-драматурга Шредера — см. ниже), стала сцена основанного в 1778 г. В.Х. Дальбергом (Wolfgang Heribert Freiherr von Dalberg, 1750–1806) Национального театра в Мангейме, где игрались пьесы и Фридриха Людвиг Шредера (Friedrich Ludwig Schröder, 1744–1816), и Отто фон Геммингена (Otto Heinrich von Gemmingen, 1755–1836), и Густава Фридриха Вильгельма Гроссмана (Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, 1746–1796), и Августа Вильгельма Иффланда (August Wilhelm Iffland, 1759–1814), и Коцебу (на этой сцене состоялась в 1782 г. и премьера «Разбойников» («Die Räuber», 1781) Шиллера). С другой стороны, например, Веймарский придворный театр рубежа XVIII и XIX вв., который вошел в историю как связанный с неоклассицизмом Гёте и Шиллера, охотнее, чем «веймарских классиков», ставил Коцебу. Все это говорит о том, что сфера распространения мещанской драмы была гораздо более широкой, чем это зачастую полагается, а границы между тем, что принято называть просветительским реализмом, с одной стороны, штюрмерством, с другой, и мещанской драмой, с третьей, вполне условны.

Но остается при этом вопрос: в чем состояла привлекательность именно драм Коцебу? И каким образом ему удалось обойти, конечно же, гораздо менее продуктивного,

<sup>64</sup> В данном разделе об А. Коцебу частично использован материал ранее опубликованной нами статьи: Дмитриева Е. Е. Судьбы драматургии Августа Коцебу в России // Из истории русской переводной художественной литературы первой четверти XIX века: Сборник статей и материалов. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). СПб., 2017. С. 174–217.

<sup>65</sup> Примечательно, что пьеса Коцебу «Побочный сын» пользовалась в Англии настолько большой популярностью, что об оригинальной пьесе Дидро практически забыли. Об этом свидетельствует эпизод романа Джейн Остен (Jane Austen, 1775–1817) «Мэнсфилд-парк» («Mansfield Park», 1814), где герои разыгрывают пьесу «Обеты любви» («Lovers' Vows», 1798) Элизабет Инчбальд (Elisabeth Inchbald, 1753–1821), в свою очередь, являющуюся одной из английских переделок немецкой переделки Коцебу «Побочного сына» Дидро (см.: Остен Дж. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1988. Т. 2 — комментарии Н. М. Демуровой и Н. П. Михальской).

<sup>66</sup> См. подробнее: *Ménil A. Diderot et le drame: théâtre et politique*. Paris, 1995; *Гачев Д. Эстетические взгляды Дидро*. М., 1961.



но художественно более сильного и тонкого Готхольда Эфраима Лессинга? Такого огромного количества переводов пьес, какие были сделаны на русский язык (а на самом деле не только на русский), не знал, пожалуй, до Коцебу ни один немецкий драматург, включая Шиллера и Гёте.

Существует довольно обширная литература и на немецком языке, и — разумеется, в меньших объемах — на русском, посвященная феномену Коцебу-драматурга и его колоссального успеха у зрителя и читателя. Существует и стандартный набор объяснения причин успеха, которым пользовались его драмы. И это при том, что достоинства его как драматурга и в Германии, и в России оценивались крайне противоречиво. Существует и немало работ, непосредственно посвященных судьбе Коцебу в России, среди которых особо следует отметить монографию С. И. Мельниковой «Коцебу в России» (2005), одна из глав которой посвящена непосредственно вопросу переводов драм Коцебу на русский язык<sup>67</sup>.

Первый перевод Коцебу на русский был сделан в 1792 г., первое собрание его сочинений вышло в 1801–1806 гг., и можно с полным правом сказать, что пик популярности этого немецкого драматурга, чья судьба была теснейшим образом связана с Россией, пришелся на последнюю декаду XVIII в. и первые три десятилетия XIX в. Помимо многочисленных отдельных изданий переводов пьес А. Коцебу (новейший библиографический указатель фиксирует более ста наименований)<sup>68</sup>, в 1802–1806 гг. вышло также собрание его театральных пьес в 29 частях под названием: «Театр Августа фон Коцебу. Содержащий собрание новейших Трагедий, Комедий, Драм, Опер и других Театральных Сочинений славного сего Писателя. Переведенный с Немецкого. М., в тип Селивановского, 1802–1806». В собрание вошли как уже издававшиеся ранее пьесы, так и новопереведенные.

В 1823–1827 гг. в Петербурге выходит новое издание, служащее продолжением уже вышедшим частям: «Театр Августа фон Коцебу, содержащий собрание новейших театральных сочинений славного сего писателя, переведенный с нем. Федором Эттингером»<sup>69</sup> (СПб., 1823–1827). В списке «особ, благоволивших подписаться на 5, 6, 7 и 8 части театра Коцебу», мы находим имена графа Сергея Михайловича Каменского, Дмитрия Прокофьевича Трошинского, чьей библиотекой в юности пользовался Н. В. Гоголь, а также иных петербургских дворян и купцов. Несколько экземпляров издания было заказано

<sup>67</sup> Мельникова С. И. Коцебу в России. СПб., 2005. С. 149–172. См. также: Мельникова С. И. Август фон Коцебу в России (к проблеме русско-немецких театральных связей): дис. ... д-ра филол. наук. Санкт-Петербург, 2004; Мельникова С. И. А. Ф. Коцебу — первый директор Немецкого императорского театра в Санкт-Петербурге // Немцы в России: Проблемы культурного взаимодействия (Fragen der kulturellen Wechselbeziehungen). СПб., 1998. С. 274–278; Сапожникова Г. Н. Из истории русско-германских культурных связей в середине XVIII — начале XIX в. // Россия и Германия. М., 1998. Вып. 1. С. 111–123; Benz E. Franz von Baader und Kotzebue. Das Rußlandbild der Restaurationszeit // Akademie der Wissenschaften und Literatur: Abhandlungen der geistes und sozialwissenschaftlichen Klasse. 1957. №2; Dmitrieva E. Ruptures mentales et ruptures politiques: Le cas d'August von Kotzebue // Cahiers d'études germaniques: Revue semestrielle. 1995. №28. P. 213–227; Giesemann G. Kotzebue in Russland: Materialien zu seiner Wirkungsgeschichte. Frankfurt a. Main, 1971 и др.

<sup>68</sup> См.: Репертуар русской драмы, 1734–1920: Библиографический указатель / [Сост.: А. В. Акименко и др.] Российская гос. б-ка искусств, Санкт-Петербургская гос. театральная б-ка: В 3 т. Т. 2. М., 2015. Сводную таблицу переведенных на русский язык драм Коцебу с указанием оригинальных названий и их интерпретаций на русской сцене см.: Дмитриева Е. Е. Судьбы драматургии Августа Коцебу в России. С. 174–217.

<sup>69</sup> Ф. А. Эттингер (ок. 1777–1853), писатель, переводчик, автор статей и заметок исторического и этнографического содержания.

для библиотеки А. Ф. Смирдина. В критике, однако, отмечалось, что новое продолжение «Театра Коцебу» не отличается, в отличие от предыдущего, «изыществом выбора» пьес для перевода и самим переводом: «Переводчику надобно хорошо выбирать и хорошо перевести. Литографированная картинка при книге очень плоха», — заканчивалась рецензия, автором которой был Н. Полевой<sup>70</sup>.

В середине 1820-х гг. пьесы Коцебу начинает издавать И. И. Ренофанц под следующими названиями: «Театр для дружественного занятия в деревне / Сочинение Августа Коцебу, перевод Ивана Ренофанца. Кн. 1–2. СПб., 1822–1824»<sup>71</sup>; «Театр для домашнего представления в кругу друзей, сочинение Августа фон Коцебу, содержащий в себе: собрание новейших пьес славного сего Писателя. Пер. с немецкого Иваном Ренофанцом. С картинками (СПб., 1827)».

В дальнейшем о Коцебу вспомнят лишь в 1870-е гг. Так, в свою антологию «образцовых пьес немецких драматургов» поэт и переводчик П. И. Вейнберг (1831–1908), наряду с пьесами на тот момент уже титулованных классиков, включит его пьесу «Ненависть к людям и раскаяние» (о ней см. ниже)<sup>72</sup>.

Имеющиеся у нас данные о переводах Коцебу (хотя это относится, в сущности, ко всем драматургам) далеко не исчерпывающие и могут быть дополнены рукописными переводами, хранящимися в архивах, в том числе и провинциальных. Помимо петербургских и московских издателей, охотно издававших Коцебу, периодически переводы его пьес издавали также и в провинциальных городах, преимущественно в Смоленске и Орле. Иногда Коцебу переводили не с немецкого, а с уже имевшихся французских переводов. Таков, например, перевод, сделанный С. Кувчинским с французского перевода Дюманьяна (А.-Ж. Бурлена) (Antoine-Jean Bourlin, псевд. Dumaniant, 1752–1828) пьесы Коцебу «Гуго Гроций» («Hugo Grotius», 1802–1803), вышедший в 1810 г. под названием «Темница или Торжествующая невинность»<sup>73</sup>. Таких прецедентов было, скорее всего, немало.

Что касается переводчиков, то здесь, безусловно, лидирующее место занимал Н. С. Краснопольский (1774 — после 1813), известный автор «Днепровской русалки» (1803), бывшей, в свою очередь, переделкой «Дунайской нимфы» К. Ф. Генслера<sup>74</sup>.

<sup>70</sup> См.: Московский телеграф. 1826. Ч. 7. № 4. С. 390 (полностью рецензия на с. 389–391). См. также с. 332–333 наст. изд.

<sup>71</sup> О замысле «Театра» Ренофанца журнальная рецензия сообщала: «Коцебу в течение осьмнадцати лет издавал ежегодно Драматический Альманах (*Almanach dramatischer Spiele zur gesselligen Unterhaltung auf dem Lande*): в каждой книжке помещалось по 6 маленьких комедий и драм, которые можно было играть в комнатах, не имея надобности в большом количестве лиц, в декорациях и проч. <...> По смерти Коцебу сие издание продолжается другими драматическими писателями. Русский переводчик вознамерился познакомиться с сим домашним театром и нашу публику <...> Намерение хорошее, но исполнение нам не нравится. <...> В первой и шестой выведены на сцену Аттила и Клавдий, спрашивается, можно ли на домашнем театре представлять эти лица и прилично ли их выводить в комедиях и драмах» (Сын отчества. 1823. Ч. 83. № 6. С. 280–282 (раздел: Современная русская библиография)). См. также: Сын отчества. 1823. Ч. 88. № 36. С. 132–133.

<sup>72</sup> В состав сборника вошли образцовые пьесы немецких драматургов — «Эмилия Галотти» в переводе А. Н. Яхонтова, «Эгмонт» Гёте в переводе Вл. Смирнова, «Смерть Валленштейна» Шиллера в переводе А. А. Шишкова, «Двадцать четвертое февраля» Захария Вернера в переводе А. Н. Струговщикова, «Розамонда» Кернера в переводе Германа Аппельрота (Европейский театр / Сост. Петр Вейнберг. Т. 1: [Германия. Ч. 1]. Лессинг. Гёте. Шиллер. Коцебу. Вернер. Лейзевиц. Кернер. СПб., 1875).

<sup>73</sup> *Коцебу А.-Ф. Темница, или Торжествующая невинность: драма в трех действиях* / Пер. с фр. С. Кув-го. М., 1810. См. рецензию: Журнал Драматический. 1811. Ч. 1. № 1. С. 84–86.

<sup>74</sup> О Н. С. Краснопольском см. подробнее статью В. П. Степанова: Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 136–137. См. также с. 248, сн. 210 наст. изд.

Имевший репутацию пропагандиста немецкой драматургии в России, Краснопольский перевел: «Следствия невинной лжи» (1801; «Die Folge einer unschuldigen Lüge»), «Несчастливые, или Живой покойник» (1802; «Die Unglücklichen», 1798), «Лейб-кучер Петра III. Истинный анекдот» (1800; «Der alte Leibkutscher Peter des Dritten. Eine wahre Anekdote», 1799), «Вдова и верховая лошадь» (1801; «Die Witwe und das Reitpferd. Eine dramatische Kleinigkeit», 1796), «Новое столетие» (1801; «Das neue Jahrhundert», 1801), «Изгнанное семейство, или Корсиканцы» (1801; «Die Corsen», 1799), «Арестант» (1805?; «Der Gefangene», 1801), «Графы Клейнсберги» (1812?; «Die beiden Klingsberg», 1801), «Едуард в Шотландии или Ночь изгнанника» (1805; «Eduard in Schottland, oder die Nacht eines Flüchtlings. Ein historisches Drama in drey Akten von Düval, aus dem vom Verfasser mitgetheilten Manuscript; frey übersetzt von August von Kotzebue, 1804»)<sup>75</sup>, «Отец по случаю» (1805; «Der Vater von ungefähr», 1804), «Гуситы под Наумбургом в 1432 году» (1807; «Die Hussiten vor Naumburg im Jahr 1432, in Jamben», 1803), «Наследство» (1808/1813; «Die Erbschaft», 1808), «Контрибуция» (1809?; «Die Brandschatzung», 1805), «Пустынник на острове Формантеро» (1809?; «Der Ermit auf Formantera»), «Заделанное окно» (1811?; «Das zugemauerte Fenster», 1810).

На рубеже XVIII и XIX вв. активно переводили Коцебу сотрудники Коллегии иностранных дел под эгидой А. Ф. Малиновского<sup>76</sup>, выпустившего под своим именем переводы пьес: «Ненависть к людям и раскаяние» (1796; «Menschenhass und Reue», 1789), «Сын любви» (1795; «Das Kind der Liebe, oder: der Straßenräuber aus kindlicher Liebe», 1791), «Бедность и благородство души» (1798; «Armuth und Edelsinn», 1795), «Несчастливые» (1802; «Armuth und Edelsinn», 1795), «Попугай» (1801; «Der Papagoy» 1792)<sup>77</sup>. «Август Коцебу был у нас переведен почти весь, — вспоминал М. А. Дмитриев. — Было время, что только его пьесы и игрались на наших театрах. Их поставлял в театр и книгопродавцам по большей части Алексей Федорович Малиновский, который был тогда еще секретарем в Архиве Иностранной Коллегии. Он сам не знал ни слова по-немецки. Их переводили по большей части чиновники Архива: а он исправлял слог и печатал или отдавал за деньги Медоксу, содержателю тогдашнего театра. Любимые пьесы публики были: *Сыны любви* и *Ненависть к людям и раскаяние*»<sup>78</sup>. Именно Малиновскому уже в начале века принадлежала инициатива издания «Театра Августа фон Коцебу» (ч. 1–16, М., 1802–1806; и его продолжения: ч. 1–4, М., 1807–1808)<sup>79</sup>.

Среди тех, кто обращался к переводу пьес Коцебу, можно назвать А. Ф. Мерзлякова («Рассеянные» (1810; «Die Zerstreuten», 1809))<sup>80</sup>, М. Т. Каченовского (1775–1842) («Береговое право» (1807; «Das Standrecht», 1807))<sup>81</sup>, Н. И. Греча («Фараонова дочь» (1802;

<sup>75</sup> Данная пьеса Коцебу была свободной перделкой с французского драмы Александра Дюваля (Alexandre-Vincent Pineux Duval, 1767–1842) «Эдуард в Шотландии» («Édouard en Écosse», 1801).

Рецензию на пьесу Дюваля см.: Письмо из Парижа о драме «Эдуард в Шотландии» // Вестник Европы. 1802. Ч. 2. № 7. С. 269–276.

<sup>76</sup> См. выше, с. 294–295 наст. изд.

<sup>77</sup> Московские ведомости. 1803. № 88. С. 2411.

<sup>78</sup> Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. С. 50–51.

<sup>79</sup> См. подробнее: Долгова С. Р. Малиновский Алексей Федорович. С. 493–494.

<sup>80</sup> Рассеянные: Комедия в 1 действии / Пер. с нем. А. Ф. Мерзлякова. СПб., 1810.

<sup>81</sup> Береговое право: Драма в 1 действии. Сочинение г. Коцебу / Пер. с нем. М. Т. Каченовским // Вестник Европы. 1807. № 5; Береговое право: Драма в 1 действии. Сочинение г. Коцебу / Пер. с нем. М. Т. Каченовским; иждивением А. С. Ширяева. М., 1819. Печатаное с дозволения Полиции. Санкт-Петербург, марта 4-го дня 1819.

«Die Tochter Faraonis», 1802))<sup>82</sup>, В. А. Жуковского («Ложный стыд» (1800–1810; «Falsche Scham», 1797))<sup>83</sup> и даже А. А. Шаховского, относившегося, как уже было сказано, к Коцебу весьма скептически («Клеветники» (1803; «Die Verläumder», 1795))<sup>84</sup>; «Чертов увеселительный замок. Натурально-волшебная опера в трех действиях» (1804<sup>85</sup>; «Des Teufels Lustschloss, eine natürliche Zauber-Oper in drey Akten», 1801); «Суший бес, или Вдруг три свадьбы» (1819?; «Die Pagenstreiche, oder Je toller desto besser», 1803))<sup>86</sup>. Каченовский же в 1810 г. в «Московских записках» резко ополчится на драмы Коцебу, раскритиковав его манеру переделывать чужие произведения (содержание двух его драм «Испанцы в Перу» и «Дева солнца» почерпнуто из повести Мармонтеля «Инки, или Разрушение перуанской империи», «так точно, — пишет он, — как из сертука, который перешит был из плаща, делают камзолы и рукавицы»). «В трагедии “Испанцы в Перу” все есть: и ненужные лица, и несвязные сцены, и ничего не значащие характеры, и неподвижное действие, и пустые речи! Зрители начинали уходить мало-помалу, и я боялся, чтобы с актерами не случилось того, что с одним проповедником, которому пономарь отдавал ключи, прося его запереть церковь, когда кончит свое поучение»<sup>87</sup>.

В 1810–1820-е гг. пьесы Коцебу начинает активно переводить драматический актер Санктпетербургской сцены Захар Федорович Каменогорский («Привидение в Риденфельдском замке» (1817; «Das Schloss Ridenfels»), «Т. П. У. В. О., или Зазывной билет» (1819<sup>88</sup>; «A. U. w. g., oder Die Einladungskarte, ein Schwank in 1 Act», 1818), «Жених и невеста в одной особе» (1820<sup>89</sup>; «Braut und Bräutigam in einer Person», 1814)) и в особенности уже упомянутый выше Федор Андреевич Эттингер («Волшебный колпак» (1824<sup>90</sup>; «Die Nachtmütze des Propheten Elias. Posse in Einem Act»; другое название: «Die Zauber-mütze», 1814); «Странный припадок» (1823<sup>91</sup>; «Die seltene Krankheit», 1813); «Американец» (1823<sup>92</sup>; «Der Westindier. Ein Lustspiel in fünf Akten von Cumberland; aufs neue für die deutsche Bühne bearbeitet von August von Kotzebue», 1815); «Фельдмаршальский мундир» (1823<sup>93</sup>; «Die Uniform des Feldmarschalls Wellington», 1815); «Две племянницы вместо одной» (1823<sup>94</sup>; «Zwei Nichten für Eine. Lustspiel in zwei Acten», 1813); «Капитан Белронд» (1823<sup>95</sup>; «Der Capitain Belronde. Ein Lustspiel in drei Akten von Picard, für die deutsche Büh-

<sup>82</sup> Фараонова дочь: Комедия в 1 действии / Пер. Н. И. Греча. СПб., 1802.

<sup>83</sup> Перевод не был закончен, при жизни Жуковского не печаталось. См.: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2011. Т. 7. С. 746. См. также с. 296 наст. изд.

<sup>84</sup> Рукописный экземпляр перевода Шаховского имеется в ОРРК СПбГБТБ. В печатном тексте драмы, вышедшем в 1803 г. в типографии Селивановского, переводчик назван не был.

<sup>85</sup> Чертов увеселительный замок: Натурально-волшебная опера в трех действиях. М., 1804.

<sup>86</sup> Рукописные экземпляры перевода двух последних пьес имеются в ОРРК СПбГБТБ и архиве Малого театра.

<sup>87</sup> [Каченовский М. Т.]. Московские записки: О пьесах Коцебу // Вестник Европы. 1810. Ч. 53. №20. С. 313–314.

<sup>88</sup> Т, П, У, В, О., или Зазывной билет: комедия в 1 д. Соч. А. Ф. Коцебу / Пер. с нем. [З. Ф. Каменогорского]; представлена в первый раз в Санкт-Петербурге на Большом театре августа 18 дня 1819 года в пользу актера Г. Каменогорского. [СПб.], 1819.

<sup>89</sup> Рукописный экземпляр перевода имеется в ОР и РК СПбГБТБ.

<sup>90</sup> Волшебный колпак: комедия в одном действии. Сочинение г-на Коцебу / Пер. с нем. Федор Эттингер. СПб., 1824.

<sup>91</sup> Странный припадок: Комедия в 2 действиях / Пер. Ф. Эттингера. СПб., 1823.

<sup>92</sup> Американец: Комедия в 5 действиях. Соч. Кумберленда / Переделана Коцебу; пер. Ф. Эттингера. СПб., 1823 (принятое написание фамилии автора: Камберленд).

<sup>93</sup> Фельдмаршальский мундир: Комедия в 1 действии / Пер. Ф. Эттингера. СПб., 1823.

<sup>94</sup> Две племянницы вместо одной: Комедия в 2-х действиях / Пер. Ф. Эттингера. СПб., 1823.

<sup>95</sup> Капитан Белронд: Комедия в 3-х действиях. Соч. Пикара / Перевод с французского языка на немецкий язык Коцебу. Пер. Ф. Эттингера. СПб., 1823.

ne bearbeitet», 1817); «Невеста и жених в одной особе» (1824<sup>96</sup>; «Braut und Bräutigam in einer Person», 1814); «Домовой цирюльник, или Привидение Руммельбургского замка» (1824<sup>97</sup>; «Der Rothmantel: Ein Volksmärchen von Musäus, für die Bühne bearbeitet», 1817)<sup>98</sup>; «Скрытый поневоле, или Поездка из Берлина в Потсдам» (1826<sup>99</sup>; «Der Verschwiegene wider Willen, oder die Fahrt von Berlin nach Potsdam. Ein Lustspiel in Einem Act», 1815); «Переодевания» (1826<sup>100</sup>; «Die Verkleidungen: Eine Posse in zwei Acten», 1819); «Интермедия, или Деревенский дворянин в столице» (1826<sup>101</sup>; «Das Intermezzo oder der Landjunker zum erstenmale in der Residenz. Ein Lustspiel in fünf Acten», 1808); «Перехождение души, или Актер против воли» (1826<sup>102</sup>; «Die Seelenwanderung, oder der Schauspieler wider Willen auf eine andere Manier. Ein Schwank», 1816); «Недоумение и хитрость» (1827<sup>103</sup>; «Verlegenheit und List. Ein Lustspiel in drei Acten frei bearbeitet nach Contretemps sur Contretemps, von Pigault le Brun», 1819); «Свадьба подрядчика Фельдкиммеля» (1827<sup>104</sup>; «Pachter Feldkümmel von Tippleskirchen», 1811)).

Занимался переделками пьес Коцебу и великий русский актер и драматург П. А. Каратыгин (1805–1879) («Дон Ранудо де Калибрадос, или Что и честь, коли нечего есть» (1833<sup>105</sup>; «Don Ranudo de Colibrados. Ein Lustspiel in vier Acten. Nach Holberg frey bearbeitet», 1802), «Павел Павлович с супругой» (1842; «Die eifersüchtige Frau. Ein Lustspiel in zwei Acten nach dem Englischen», 1819))<sup>106</sup>. Обратим внимание, что перевод «Дона Ранудо де Калибрадоса...» был сделан, в свою очередь, с переделки Коцебу одноименной комедии датского драматурга Людвиг Хольберга (Ludvig Holberg, 1684–1754).

Среди других переводчиков следует назвать публициста и педагога Василия Степановича Кряжева (1771–1832) («Перуанка, или Дева солнца» (1794<sup>107</sup>; «Die Sonnenjungfrau», 1789)); будущего сенатора Гавриила Герасимовича Политковского (1770–1824), который как раз в период работы над переводом был назначен управляющим 3-й (Медицинской) Экспедицией при Министерстве внутренних дел («Портной Фипс, или Опасное

<sup>96</sup> Невеста и жених в одной особе: Комедия: В 2 действиях / Пер. Федора Эттингера. СПб., 1824.

<sup>97</sup> Домовой-цирюльник, или Привидение Руммельбургского замка: Драматическое представление, в четырех действиях / Взятое из германской народной сказки, сочиненной г-м Музеусом; переделанное для театра г-м Коцебу; пер. с нем. Федор Эттингер. СПб., 1824.

<sup>98</sup> В более поздних изданиях: «Der Rothmantel oder: Der gespenstische Barbier auf der Veste Rummelsburg».

<sup>99</sup> Скрытый поневоле, или Поездка из Берлина в Потсдам: Комедия в 1 действии / Пер. Ф. Эттингера. СПб., 1826.

<sup>100</sup> Переодевания: Комедия в 2 действиях / Пер. Ф. Эттингера. СПб., 1826.

<sup>101</sup> Интермедия, или Деревенский дворянин в столице: Комедия в 5 действиях / Пер. Федора Эттингера. СПб., 1826.

<sup>102</sup> Перехождение души, или Актер против воли: Комедия в 1 действии / Пер. Ф. Эттингера. СПб., 1826.

<sup>103</sup> Недоумение и хитрость: Комедия в 3 действиях. Переделанная г. Коцебу из Пиго-Лебрюновой комедии Contretemps sur Contretemps / Пер. Ф. Эттингер. СПб., 1827.

<sup>104</sup> Свадьба подрядчика Фельдкиммеля: Комедия в 4 действиях / Пер. Ф. Эттингер. СПб., 1827.

<sup>105</sup> Дон Ранудо де Калибрадос, или Что и честь, коли нечего есть: Водевиль в 1 действии П. Каратыгина. Сюжет заимствован из комедии Коцебу (см.: Репертуар русского театра. 1840. Т. 2. Кн. 12. С. 1–16); статью сопровождает биографический очерк о Коцебу, в особенности последнего года его жизни, подписанный инициалами Б. В. В. — Там же. С. 13–27.

<sup>106</sup> В оригинале пьеса называлась «Ревнивая жена» и сама была переделкой с английского. В версии П. А. Каратыгина шла с успехом в России (см.: ИРДТ. Т. 3. С. 291). См. также: Записки Петра Андреевича Каратыгина. 1805–1879. СПб., 1880. С. 116.

<sup>107</sup> Перуанка или Дева солнца: Комедия в 5 действиях. Сочинение г. Коцебу, сочинителя Ненависти к людям и раскаяния / Пер. с нем. [Василия Кряжева]. М., 1794.

соседство» (1808<sup>108</sup>; «Die gefährliche Nachbarschaft oder Der Schneider Fips», 1805)); литератора, драматурга и кадрового военного Павла Николаевича Приклонского (1770–1825), в 1803 г. определенного в Театральную дирекцию начальником ее Московского отделения, а в 1815 г. отданного под суд «за многие злоупотребления в издержке казенных денег» («Опасное соседство», 1806; «Die gefährliche Nachbarschaft oder Der Schneider Fips», 1805)<sup>109</sup>; писательницу и переводчицу Елизавету Ивановну Титову (1780–1846) («Густав Ваза, или Торжествующая невинность» (1810<sup>110</sup>; «Gustav Wasa. Ein Schauspiel in fünf Akten», 1800)); С. А. Немирова («Корсиканцы» (1803<sup>111</sup>; «Die Corsen», 1799), «Испанцы в Перу, или Смерть Роллы» (1802<sup>112</sup>; «Die Spanier in Peru oder Rolla's Tod», 1796), «Брюзгливый» (1802<sup>113</sup>; «Üble Laune», 1797)); Иринарха Алексеевича Нелидова (1770 — не ранее 1832), коллежского советника, Макарьевского уездного предводителя дворянства, писателя и переводчика («Прекрасная незнакомка» (1801<sup>114</sup>; «Die schöne Unbekannte. Eine dramatisirte Erzählung», 1787); «Счастье все омает, горе тому, кто оно у нас похитить хочет», 1801)<sup>115</sup>.

Еще Коцебу переводили Иван Афанасьевич Дмитревский (1736–1821), актер, переводчик и педагог («Ла Перуз»<sup>116</sup> («La Peugouse», 1796)); надворный советник Павел Титов («Ла Перуз», 1799<sup>117</sup>, «Жертва смерти» (1801<sup>118</sup>; «Der Opfer-Tod», 1798)); Павел Зубков («Вертопрах» (1802<sup>119</sup>; «Der Wildfang», 1798)); офицер, писатель и переводчик Иван Иванович Делакроа (1781–1852) («Вертопрах», 1799)<sup>120</sup>; А. И. Шеллер («Испанцы в Перу, или Смерть Роллы», 1802<sup>121</sup>); Павел Иванов («Негры в неволе» (1812<sup>122</sup>; «Die Negersklaven. Ein historisch-dramatisches Gemählde in drey Akten», 1794)); Янкович («Индейцы в Англии» (1800<sup>123</sup>; «Die Indianer in England», 1800)<sup>124</sup>; Василий Семенович Кузиков («Клетка, иль Не рой другому яму, сам в нее ввалишься», 1816<sup>125</sup> = «Der

<sup>108</sup> [Коцебу А. Ф. Ф. фон]. Портной Фипс или Опасное соседство: Комедия в одном действии. СПб., 1808. Автор (Коцебу) и переводчик (Г. Г. Политковский) установлены по изд.: История русского драматического театра: В 7 т. Т. 2: 1801–1825. М., 1977. С. 508.

<sup>109</sup> Рукописный экземпляр перевода пьесы имеется в ОР и РК СПбГБ. Приклонский состоял в родстве с В. Л. Пушкиным, который посвятил ему свое известное послание «Любезный родственник, поэт и камергер», впоследствии обыгранное его племянником. Не исключена также возможность, что название поэмы В. Л. Пушкина «Опасный сосед» было отчасти инспирировано драмой Коцебу.

<sup>110</sup> Густав Ваза или Торжествующая невинность: Драма в пяти действиях. Соч. Ели: Ива: гжи. Титовой / Представлена в первый раз на Придворном С.-П.-бургском театре июня 27 дня 1809 года. СПб., 1810.

<sup>111</sup> Корсиканцы: Комедия: В 3 действиях / Пер. с нем. С. А. Немирова. М.: В тип. Селивановского, 1803.

<sup>112</sup> [Коцебу А.-Ф.] Испанцы в Перу или Смерть Роллы. Трагедия в пяти действиях г. Коцебу / Перевод с немецкого. М., 1802.

<sup>113</sup> Брюзгливый: Комедия в 4 действиях / Пер. с нем. С. А. Немирова. М., 1802.

<sup>114</sup> Прекрасная незнакомка: Драматическая повесть / Пер. Иринарха Нелидова. СПб., 1801.

<sup>115</sup> Счастье все омает, горе тому, кто оно у нас похитить хочет: Драматический анекдот / Пер. с нем. Иринарха Нелидова. СПб., 1801.

<sup>116</sup> Рукописный текст перевода имеется в ОР и РК СПбГБ.

<sup>117</sup> Ла Перуз: Комедия в 2 действиях / Пер. П. Титова. СПб., 1799.

<sup>118</sup> Жертва смерти: Драма: В 3 действиях / Пер. с нем. надворный советник Павел Титов. СПб., 1801.

<sup>119</sup> Вертопрах / Пер. с нем. П... З... [Павел Зубков]. М., 1802.

<sup>120</sup> Рукописный текст перевода имеется в ОР и РК СПбГБ.

<sup>121</sup> Рукописный текст перевода имеется в ОР и РК СПбГБ.

<sup>122</sup> Негры в неволе: Оригинальная драма в трех действиях. Сочинение г. Коцебу / Перевел с нем. Горнаго училища студент Павел Иванов. Издание второе. Смоленск, 1812.

<sup>123</sup> Индейцы в Англии: Комедия в 5 действиях / Пер. с нем. Янковича. Смоленск, 1800.

<sup>124</sup> Рецензию на пьесу см.: [Розинг А. И.] Индейцы в Англии, комедия в 5 действиях Августа Коцебу // Благонмерный. 1822. Ч. 18. № 25. С. 471–474.

<sup>125</sup> Рукописный текст перевода имеется в ОР и РК СПбГБ.

Käfig»), «Маскарад, или Удачное испытание» (1817<sup>126</sup>; «Die Masken», 1812), «Странный припадок, или Подложный лорд» (1823<sup>127</sup>; «Die seltene Krankheit», 1813)); Гонзалес («Прямой путь лучше» (1818; «Der gerade Weg der besste», 1816)); Ф. Зейдель («Рыцарские пирушки, или Проступок и урок» (1819; «Der fürstliche Wildfang oder Fehler und Lehre», 1810/1819)).

Наконец, следует отметить отзывы на драмы Коцебу, их постановки на театральной сцене, а также самые разнообразные о нем статьи, появившиеся в периодической печати. Особенно пристрастным отношением к Коцебу отличался журнал «Вестник Европы». За интересующие нас годы в нем были опубликованы в том числе следующие материалы, так или иначе касающиеся драматической продукции Коцебу:

— Письмо одного немца к приятелю, содержащее критику на драматические сочинения Коцебу // Вестник Европы. 1804. Ч. 13. № 1. С. 48–55; № 3. С. 203–214;

— О пребывании г. Коцебу в Париже // Вестник Европы. 1804. № 1. Кн. 2. С. 148;

— Российский театр. О комедии Коцебу «Опасное соседство», переделанной на русский язык, и комедии «Свидание за деньги», переделанной на русские нравы актером Федотовым // Вестник Европы. 1806. Ч. 30. № 22. С. 134–136;

— Коцебу. Береговое право (пер. Каченовского) // Вестник Европы. 1807. Ч. 32. № 5. С. 30–41 (издан отд. в 1819);

— [Каченовский]. Московские записки // Вестник Европы. 1810. Ч. 53. № 20. С. 313–314;

— Коцебу. Моление о долговременной жизни Наполеона // Вестник Европы. 1814. Ч. 76. № 13. С. 69–70.

Рецензии на постановку драмы Коцебу «Сын любви» с Е. С. Семеновой (1786–1849) в роли Амалии и на постановку «Ненависти к людям и раскаяния» «Вестник Европы» публикует в серии номеров за 1811 г.<sup>128</sup> А в 1812 г. журнал помещает обширную статью с обзором биографии и творчества Коцебу<sup>129</sup>. Отозвался «Вестник Европы», возможно, активнее, чем другие журналы, и на смерть Коцебу: некролог вновь сопровождал подробный обзор его творчества<sup>130</sup>.

Из других журналов, публиковавших материалы о Коцебу, назовем: «Журнал драматический»<sup>131</sup>, «Московский журнал»<sup>132</sup>, «Лицей»<sup>133</sup>, «Минерва»<sup>134</sup>, «Московский зритель»<sup>135</sup>, а также «Московские ведомости»<sup>136</sup>.

<sup>126</sup> Рукописный текст перевода имеется в ОР и РК СПбГБ.

<sup>127</sup> Рукописный текст перевода имеется в ОР и РК СПбГБ.

<sup>128</sup> Вестник Европы. 1811. Ч. 58. № 14. С. 138–141; № 15; № 16. С. 230–231; № 19. С. 234–235; Ч. 60. № 24. С. 318–327.

<sup>129</sup> Вестник Европы. 1812. № 13. С. 44–54.

<sup>130</sup> См.: Вестник Европы. 1819. № 7. С. 238–239; № 9. С. 44–53, 77–78; № 10. С. 158.

<sup>131</sup> См.: Темница или Торжествующая невинность: Драма в 3 д. / Пер. с фр. С. Кувчинским // Журнал драматический. 1811. Ч. 1. № 1. С. 84–86; О декорациях // Журнал драматический. 1811. Ч. 2. № 5. С. 8–11.

<sup>132</sup> Московский журнал. 1801. Ч. 2. Июнь. С. 305–308 (рецензия на драму «Ненависть к людям и раскаяние»).

<sup>133</sup> Русский спектакль // Лицей. 1806. Ч. 2. Кн. 2. С. 98–101; Кн. 3. С. 118–121 (рецензия на драму «Гусситы под Наумбургом»); Ч. 4. Кн. 2. С. 77–81 (рецензия на пьесу Коцебу «Аббат Л'Епе»).

<sup>134</sup> Минерва. 1806. Ч. 2. Июль. С. 191 (в разделе «Смесь» напечатана информация о пьесе Коцебу «Мозговые органы», поставленной в Берлинском королевском театре).

<sup>135</sup> Московский зритель. 1806. Ч. 4. Декабрь. С. 54–57 (в номере напечатан перевод из Коцебу «в форме диалогов» под названием «Август, Христиан и Амур (Разговор в день рождения жены моей)»).

<sup>136</sup> См. заметку о переводе «Ненависти к людям и раскаяния» на греческий язык: Московские ведомости. 1803. № 21. С. 343.

### Сравнительная характеристика отношения к драмам Коцебу в Германии и России

Великая загадка драматурга Коцебу состояла, по всей видимости, в его способности вызывать чувства самые противоречивые — от презрения и насмешки до восхищения и преклонения. Подобная двойная оптика характеризовала на самом деле отношение к Коцебу не только в России, но также и в Германии<sup>137</sup>. Так, Гёте, который, с одной стороны, мог называть опусы Коцебу «гнусным вздором»<sup>138</sup>, говоря, что художник, конечно же, не должен потакать толпе<sup>139</sup>, тем не менее признавал за Коцебу наличие «превосходного, хотя и неглубокого таланта». Он спорил с теми, кто называл Коцебу «немецким Мольером» («Он (Мольер. — *Е. Д.*) властвовал над своим временем, тогда как наши Ифланд и Коцебу позволили времени взять власть над ними и запутались в его тентах»)<sup>140</sup>. И все же в конце 1820-х гг. Гёте покажется интересным самому разобраться в причине популярности Коцебу: «Именно потому, что никто не умеет четко различать жанры, произведения этих двоих (имеются в виду Коцебу и Ифланд. — *Е. Д.*) постоянно и несправедливо порицались... Но нам придется долго ждать, прежде чем снова появятся два столь талантливых и популярных автора»<sup>141</sup>. А когда Эккерман похвально отзовется об увиденных им пьесах Коцебу «Родственники» («*Die Verwandtschaften*», 1798) и «Примирение двух братьев» («*Bruderzwist, oder die Versöhnung*», 1798), подчеркнув, что «автор сумел свежим глазом взглянуть на обыденную жизнь, разглядеть ее интересные стороны и к тому же сочно и правдиво ее изобразить», то Гёте с ним согласится: «То, что просуществовало уже двадцать лет и продолжает пользоваться симпатиями публики, конечно, чего-нибудь да стоит. Пока Коцебу держался своего круга и не преступал своих возможностей, его пьесы, как правило, были удачны...». Гёте же отмечал и особую способность Ифланда и Коцебу строить занимательный сюжет, разнообразя его от пьесы к пьесе: «Пьесы Коцебу и Ифланда так богаты разнообразными сюжетами, что французы будут ошипывать их, пока от тех перышка не останется»<sup>142</sup>. Сам он поставил на сцене Веймарского театра, кажется, в общей сложности около 90 пьес Коцебу<sup>143</sup>.

Гораздо суровее отнеслось к Коцебу следующее (не столько хронологически, сколько мировоззренчески) поколение романтиков-йенцев, которое вину за снижение поэтического и эстетического вкуса возлагало на пущенный им в моду обывательски-чувствительный

<sup>137</sup> В сезоны 1809–1813 гг. на сцене Берлинского национального театра шли две пьесы Гёте, одна пьеса Шиллера и 24 пьесы Коцебу. Статистические же данные о репертуаре Мангеймского театра за период с 1779 по 1839 г. еще более показательны: всего 90 раз ставились пьесы Лессинга, 106 — Гольдони, 192 — Гёте, 200 — Шекспира, 276 — Шиллера, но абсолютно лидируют авторы мещанских драм — Коцебу (1487 сыгранных спектаклей) и Ифланд (418 спектаклей). Сходную картину дает и репертуар Веймарского театра, которым руководил Гёте. Его собственные пьесы и пьесы Шиллера в интервале между 1791 и 1817 гг. ставились всего соответственно 19 и 18 раз, пьесы Лессинга — 4, Шекспира — 8, но Ифланда и Коцебу — 31 и 87 раз (*Вебер П.* Литература эпохи Просвещения // *История немецкой литературы*: в 3 т. Т. 1. С. 310, 323; см. также: *Синило Г. В.* История немецкой литературы XVIII века. [Минск], 2013. С. 301).

<sup>138</sup> Ср. высказывание Гёте: «Если бы я, как писатель, задался целью улаживать толпу, мне пришлось бы рассказывать ей всевозможные историйки в духе покойного Коцебу» (цит. по: *Яцук Н. А.* Смерть немца Коцебу и другие происшествия: политика или литература // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2014. № 69. С. 21).

<sup>139</sup> *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте. М., 1981. С. 625.

<sup>140</sup> Там же. С. 173.

<sup>141</sup> Там же. С. 119.

<sup>142</sup> Там же. С. 134. См. также: *Stock Friethof.* Kotzebue im literarischen Leben der Goethezeit: Polemik, Kritik, Publikum. Düsseldorf, 1971.

<sup>143</sup> *Заиченко О. В.* Август фон Коцебу: История политического убийства // *Новая и новейшая история*. 2013. № 2. С. 178.



жанр<sup>144</sup>. На выпады братьев Шлегелей Коцебу ответил комедией «Гиперборейский осел, или Нынешнее образование» («Der hyperboräische Esel oder Die heutige Bildung. Ein drastisches Drama, und philosophisches Lustspiel für Jünglinge», 1799), назвав ее в подзаголовке «радикальной драмой, или философской комедией для юношества»<sup>145</sup>, высмеяв тем самым теорию романтического сообщества йенцев, «Люцинду» («Lucinde», 1799) Ф. Шлегеля и эстетические положения, заявленные в статьях «Атеня». Август Шлегель в ответ разразился памфлетом «Почетные врата и триумфальная арка президенту театра фон Коцебу в честь его ожидаемого возвращения на родину» («Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpraesident von Kotzebue bei seiner gehofften Rückkehr ins Vaterland», 1800), который, надо сказать, одобрительно приветствовали и Гёте, и Шиллер. Памфлет представлял собой своего рода центон, составленный из образцов разных жанров: в начале шел ряд сонетов и эпиграмм, а также стихотворный перечень произведений Коцебу, а далее — двухактная «чувствительная романтическая комедия», сюжетом которой стала ссылка в Сибирь, которой он подвергся в 1800 г. Комедия называлась «Спасение Коцебу, или Добродетельный изгнанник» («Kotzebue's Rettung oder der tugendhafte Verbannte»), и в ней пародийно были обыграны те приемы Коцебу, которые обеспечивали успех его комедий<sup>146</sup>. «Все заполнено твоим Коцебу»<sup>147</sup> — писал Ф. Шлегель брату в начале января 1801 г.

Надо признать: полемика тогда шла практически на равных. А «радикальная» драма Коцебу оказалась, в сущности, острее и смешнее, чем серьезные возражения Августа Шлегеля, и привлекла на сторону Коцебу немало сторонников, став одной из наиболее известных и востребованных его пьес. Судя по отзывам современников, именно «Гиперборейский осел» сделал Коцебу весьма популярным в Веймаре<sup>148</sup>. Ф. Шлегель сам присутствовал на одной из постановок драмы, однако к насмешкам в свой адрес отнесся спокойно, чем вызвал симпатию публики к себе и тем самым отчасти нарушил замысел Коцебу<sup>149</sup>.

Двойственно было отношение к Коцебу в Германии также и композиторов: к его драмам писали музыку Бетховен («Афинские развалины» («Die Ruinen von Athen», 1811)), Антонио Сальери («Гуситы перед Наумбургом» («Die Hussiten vor Naumburg», 1803)). Гайдн же, к которому обратились прежде, писать к ним музыку отказался<sup>150</sup>. Юный Франц Шуберт положил на музыку несколько либретто Коцебу, в том числе и его музыкальную пьесу «Рыцарь зеркала» («Der Spiegelritter», 1811–1812), а также «естественно-волшебную оперу» («natürliche Zauberoper») «Чертов увеселительный замок» («Des Teufels Lustschloss», 1814), которую на русский язык перевел в 1804 г. Шаховской<sup>151</sup>.

<sup>144</sup> Синило Г. В. История немецкой литературы XVIII века. С. 308.

<sup>145</sup> Своим подзаголовком Коцебу обыгрывает «формулу» Ф. Шлегеля: «Хорошая драма должна быть радикальной» (Schlegel F. Kritische Ausgabe seiner Werke / Hrsg. von E. Behler. München; Paderborn; Wien, 1967. Abt. 1. Bd. 2. S. 171).

<sup>146</sup> См.: Kratzsch K. Klatschneht Weimar. Würzburg, 2009. S. 144.

<sup>147</sup> Цит. по: Die ästhetische Prügeley: Streitschriften der antiromantischen Bewegung / Hrsg. von R. Schmitz. Göttingen, 1992. S. 340.

<sup>148</sup> Ibid. S. 333–341.

<sup>149</sup> Steffens H. Was ich erlebte: Bd. 4. Breslau, 1841. S. 264.

<sup>150</sup> Письмо Иосифа Гайдна к Коцебу // Советская музыка. 1969. 5 мая. С. 81–82.

<sup>151</sup> Принятое на русском языке название сочинения Шуберта — «Увеселительный замок Сатаны» (вариант: «Веселый замок Сатаны»).

И все же, если сравнивать высказывания «за» и «против» Коцебу в Германии и России, то создается впечатление, что в России, особенно на первых порах, отнеслись к нему на порядок лучше, чем у него на родине. Во всяком случае, таких панегирических отзывов, которыми делились о впечатлении от драм Коцебу русские его почитатели, мы вряд ли найдем в Германии.

Оставляя в стороне ту неудачу, которую Коцебу потерпел в России с одной из первых своих пьес, написанной им в 1782 г. непосредственно для Немецкого театра и называвшейся «Деметриус Иванович. Царь московский» («Demetrius Iwanowitsch. Zaar von Moscau», 1782) — неудачу, которая имела подоплеку более политического, нежели литературного свойства<sup>152</sup>, заметим, что на рубеже веков и в первые десятилетия XIX в. Коцебу устойчиво входит в «обойму» тех драматургов, которые именно в России определяют новое эстетическое сознание эпохи.

День, когда в Берлине Н. М. Карамзин посмотрел пьесу «Мизантропия и раскаяние» («Ненависть к людям и раскаяние» («Menschenhass und Reue», 1789)), будущий историкограф описал как «счастливейший» в своей жизни<sup>153</sup>. Позже, узнав, что Коцебу взялся переводить Державина, Карамзин спрашивает И. И. Дмитриева: «Уведомь, в Петербурге ли Коцебу? Гаврило Романович может поздравить себя с таким хорошим переводчиком. Он имеет жени (гений. — *Е. Д.*), дух и силу. Я хотел бы знать его лично»<sup>154</sup>. Сам же он на страницах издаваемого им в 1791–1792 гг. «Московского журнала» начинает знакомить русскую публику с Коцебу и как с автором повествовательных сочинений, а в 1802 г. подведет своеобразный итог собственному, а также общему увлечению немецким писателем: «Теперь в страшной моде Коцебу...»<sup>155</sup>.

К переводам из Коцебу обращаются и члены «Дружеского литературного общества», сначала Андрей Тургенев, а вслед за ним и Жуковский. О литературных увлечениях юности и о том, какое место занимал в них Коцебу, впоследствии вспомнит в своей записной книжке младший брат Андрея Тургенева Александр Иванович Тургенев, поставив Коцебу в один ряд с Виландом, Шиллером и Гёте: «Здесь желал бы я друзьям русской литературы, коей некогда Москва и в ней университет были средоточием, напомнить о том влиянии, какое веймарская афинская деятельность имела и на нашу словесность. Несколько молодых людей, большей частью университетских воспитанников, получали почти все, что в изящной словесности выходило в Германии, переводили повести и драматические сочинения Коцебу, пересаживали, как умели, на русскую почву цветы поэзии Виланда, Шиллера, Гёте...»<sup>156</sup>.

В Царскосельском лицее в 1814–1815 гг. адъюнкт педагогического института А. И. Галич читает с воспитанниками «театр Коцебу»<sup>157</sup>, и не на чтения ли эти отзовется юный Пушкин в «Исповеди бедного стихотворца» (1814)?

<sup>152</sup> См. подробнее: *Дмитриева Е.* Питерборуг, пригрезившийся градом на Неве, или Петербург в судьбе Августа Коцебу // *Образ Петербурга в мировой культуре.* СПб., 2003. С. 324–357.

<sup>153</sup> *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 40.

<sup>154</sup> *Карамзин Н. М.* Письма к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 26.

<sup>155</sup> *Карамзин Н. М.* О книжной торговле и любви к чтению в России // *Карамзин Н. М.* Избранные сочинения. М.; Л., 1964. Т. I. С. 128. См. подробнее с. 255 наст. изд.

<sup>156</sup> *Тургенев А. И.* Хроника русского: Дневники. М.; Л., 1964. С. 113. См. с. 295 наст. изд.

<sup>157</sup> *Гаевский В. П.* Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения // *Современник.* 1863. № 7. С. 349.

Ах, батюшка, грешон! Я краду иногда!  
 (К тому приучены все наши господа),  
 Слово из Коцебу, стих целый из Вольтера,  
 И даже у своих; не надобно примера.  
 Да как же без того бедняжкам нам писать?  
 Как мало своего — придется занимать.<sup>158</sup>

А десятилетием позже юный Н. В. Гоголь просит родителей прислать ему пьесы Коцебу: «прошу вас покорнейше прислать мне комедии, как то *Бедность и благородство души*, *Ненависть к людям и раскаяние*, *Богатонов или провинциал в столице*. И еще ежели каких можно прислать других, за что я вам очень буду благодарен и возвращу в целости» (письмо от 22 января 1824 г.)<sup>159</sup>. Еще три года спустя он сообщает Г. И. Высоцкому о пьесах, поставленных учениками Нежинского лицея, среди которых опять фигурирует Коцебу: «Пьесы, представленные нами, были следующие: “Недоросль”, соч. фон-Визина, “Неудачный примиритель”, комедия Я. Княжнина, “Бреговое право” Коцебу» (письмо от 19 марта 1827 г.)<sup>160</sup>.

В сущности, пьесы Коцебу входят в первые два десятилетия XIX в. в негласный список тех текстов, которые нельзя не прочесть или, по крайней мере, не посмотреть на сцене. Упоминаниями о той или иной виденной (прочитанной) пьесе Коцебу пестрят переписка и дневниковые записи той поры.

Н. И. Тургенев заносит в свой дневник (запись от 26 ноября 1807 г.): «Еще был я в Пашковском публичном театре, — играли: Конторка для письма или опасности молодых людей. Соч. Коцебу. Пер[евел] кажется Краснольский), тот же, что и Русалку. Пьеса прекрасная — развязка восхитительна! — Какой то купец, партерный сосед мой, по окончании пьесы кричал: *форо!* О глупость! Но другой сосед, глупый судья пьесы, быть еще несноснее»<sup>161</sup>.

Два десятилетия спустя о своем посещении театра, где давали фарс Коцебу «Путаница или Проказник» («*Wirrwarr oder der Mutwillige*», 1803), будет писать в своем дневнике А. И. Тургенев (запись от 6 апреля 1834 г.): «Гулял в саду. Обедал у Витковских; потом в театре видел *Wirrwarr*, и оттуда на бал к кн<язю> Гагар<ину>»<sup>162</sup>.

<sup>158</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 1. Лицейские стихотворения. 1937. С. 321–325. В библиотеке Пушкина были впоследствии две книги (вторая, правда, не разрезана): 1) Достопамятный год жизни Августа Коцебу, или заточение его в Сибирь и возвращение оттуда, описанное им самим / С нем. перевел В. Кряжев: Издание второе. М., 1816, и 2) Свитригайло, великий князь литовский, или Дополнение к историям Литовской, Российской, Польской и Прусской. Сочинение Августа Коцебу. СПб., 1835. При этом именно Пушкину припишут впоследствии авторство понятия «коцебятина» — слово, которое он употребил в письме к А. А. Бестужеву от 30 ноября 1825 г. Ср.: «Жду твоей новой повести, да возьмишь-ка за целый роман — и пиши его со всею свободою разговора или письма, иначе всё будет слог сбиваться на Коцебятину» (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 13. С. 244).

<sup>159</sup> Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. [М.; Л.], 1937–1952. Т. 10. 1940. С. 45.

<sup>160</sup> Там же. С. 85; ср. также письмо Гоголя матери от 26 февраля 1827 г.: «Четыре дня сряду был у нас театр, и к чести нашей признали единогласно, что из провинциальных театров ни один не годится против нашего. Правда, играли все прекрасно. Две французские пьесы соч. Мольера и Флорияна, одну немецкую соч. Коцебу. Русские: *Недоросль*, соч. Фонвизина, *Неудачный примиритель* Княжнина, *Лукавин* Писарева и *Береговое право* соч. Коцебу. Декорации были отличные, освещение великолепное, посетителей много, и всё приежизие, и все с отличным вкусом. Музыка тоже состояла из наших: восемнадцать увертюры Россини, Вебера и других были разыграны превосходно» (Там же. С. 83).

<sup>161</sup> Архив братьев Тургеневых: Вып. 1: Дневники и письма Николая Ивановича Тургенева за 1806–1811 годы. Т. 1 / Под ред. и с примеч. Е. И. Тарасова. СПб., 1911. Имя переводчика Тургенев называет неточно. Правильно: Краснопольский (см. с. 248, 252 наст. изд.). Речь идет о пьесе «*Das Schreibepult, oder die Gefahren der Jugend*», 1800.

<sup>162</sup> Тургенев А. И. Дневник // Литературное наследство. Т. 97: Ф. И. Тютчев. Кн. 2. С. 77.

«Засыпаю, окончив Коцебу, — записывает в своем дневнике М. П. Погодин, — вдруг шум и стук. Приезжают Sallii III.[евырев] О.[боленский В. И.] С.[оболевский] которые восклицают, что приехал Пушкин. Я не верю и бьюсь об заклад с ними»<sup>163</sup>.

Упоминаниями виденных на сцене пьес Коцебу пестрят записки Жихарева<sup>164</sup>. Считается, что первая встреча Катенина с Пушкиным произошла на представлении 27 августа 1817 г. драмы А. Коцебу «Сила клятвы» («Die Rückkehr der Freywilligen oder das patriotische Gelübde. Ein Lustspiel in Einem Akt», 1815)<sup>165</sup>. Вельтман в своих воспоминаниях о Бессарабии опишет в период пребывания там в ссылке Пушкина открытие театра «немецкой труппы актеров, переселившейся из Ясс, которая продекламировала нам всего Коцебу»<sup>166</sup>. О популярности Коцебу в российской провинции свидетельствует также чуть более позднее описание приятелем Пушкина А. Н. Вульфом театра в Сквире, который представлял почти исключительно пьесы Коцебу: «Что касается до Сквирс[ких] новостей, то их мало: театр, там появившийся, все еще существует, два раза в неделю играют на нем Комедии Коцебу и т. п. Труппа не блистательная, даже и хорошенькой Актрисы нет ни одной, но по месту и публике она очень хороша. <...> И сцена, поставленная в сарае Жидовской Корчмы, очень изрядная, места, разделенные на ложи (!), кресла и партер, или лавки, вмещают с сотню зрителей, — чего же более можно требовать от С[к]вирс[кого] театра?»<sup>167</sup>

«Окончание работы над переводом “Пери и ангела”. В театре драма А. Коцебу “Граф Беньовский”», — запишет в дневник В. А. Жуковский (запись от 6 марта 1820 г.)<sup>168</sup>. А Пушкин 3 мая 1830 г. будет сопровождать свою невесту Н. Н. Гончарову на представлении пьесы «Ненависть к людям и раскаяние» в большом зале Благородного собрания в Москве, в которой играла прославленная Семенова<sup>169</sup>. Вспоминал впоследствии в своих «Записках» то, как блистала в драмах Коцебу его матушка, и П. А. Каратыгин<sup>170</sup>.

Весьма читаемым автором был Коцебу и в царской семье. Постоянно «изъявляла желание» читать драматические произведения Коцебу юная великая княгиня Елизавета

<sup>163</sup> Пушкин по документам Погодинского архива // Пушкин и его современники: Материалы и исследования: Вып. XIX–XX. СПб., 1914. С. 83. Из данной записи, правда, не следует, что Погодин читал именно драмы Коцебу, а не его прозу.

<sup>164</sup> Жихарев С. П. Записки современника. С. 21, 51, 109, 269, 353, 361, 362, 509, 541.

<sup>165</sup> Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1998. С. 473 (комментарий В. Э. Вацура). См. также: Литературное наследство. Т. 16–18. С. 619–656.

<sup>166</sup> Вельтман А. Ф. Воспоминания о Бессарабии // Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1998. С. 273.

<sup>167</sup> Вульф Алексей Н. Дневник 1828–1831 гг. // Пушкин и его современники: Материалы и исследования: Вып. XXI–XXII. Пг., 1915. С. 135.

<sup>168</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 14. М., 2004. С. 357.

<sup>169</sup> Пигарев Е. Встреча с Пушкиным в Москве в 1830 году // Пушкин и его современники: Материалы и исследования: Вып. XXXVII. Л., 1928. С. 152–153. О том, что в отношении ряда актрис (к ним относились, в частности, М. С. Синявская (1762–1829) и в особенности Матрена С. Воробьева), существовало понятие: «сотворенная для драм Коцебу», см.: Пыляев М. И. Старая Москва: Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. М., 1990. С. 112.

<sup>170</sup> Как писал Каратыгин: «Драмы Густы под Наумбургом и Ненависть к людям и раскаяние Коцебу были ее торжеством. <...> Знаменитая фраза Мейнау в сцене с его другом Горстом после рассказа о своей несчастной истории с женой, когда он, утирая слезы (которые действительно текли по его лицу), говорит: “Добро пожаловать, дорогие гости. Давно мы с вами не видались”, производили всегда взрыв рукоплесканий. Тут надо иметь очень черствое сердце, чтобы не заплакать с ним вместе. Последняя же сцена (прощание с женой, которую играла моя матушка) была верхом совершенства (Каратыгин П. Записки. СПб., 2011. С. 76, 79; см. также: Тальма Ф.-Ж. Мемуары. М.; Л., 1931. С. 277–279).

Алексеевна, жена наследника Александра Павловича<sup>171</sup>. Обсуждает с братом Константином Павловичем пьесы Коцебу только прибывшая в Веймар великая княгиня Мария Павловна: «Я часто хожу в театр, но мне еще не посчастливилось видеть постановки Вашей любимой пьесы *Коцебу Маленький немецкий городок*. Если она будет поставлена на сцене, живая или мертвая, я пойду ее смотреть в Вашу честь» (письмо от 16/26 декабря 1804 г.)<sup>172</sup>. И, месяц спустя, сообщает о своих впечатлениях, сравнив эту пьесу с другими пьесами того же Коцебу: «Я посмотрела *Маленький немецкий городок*, это забавно, в особенности сцена с королем, но я больше люблю *Falsche Scham* и другую большую глупость под названием *Wildfang*» (письмо от 19/31 января 1805 г., Веймар)<sup>173</sup>.

Пьеса Коцебу «*Die deutschen Kleinstädter*» (1803) (дословно — «Маленькие немецкие городишки», в 1824 г. была переведена под названием «Немецкие мещане»), рисовавшая нравы немецкого глубоко провинциального города, становится для вышедшей в 1804 г. замуж за наследного герцога Саксен-Веймарского и вынужденной оттого покинуть имперский Петербург великой княгини Марии Павловны той своеобразной литературной призмой, сквозь которую она оценивает собственную жизненную ситуацию. Главная интрига пьесы заключалась в том, что приезжего в ней принимают за короля. Последнее Мария Павловна могла естественно проецировать на себя: на нее (тогда еще 18-летнюю) невольно в провинциальном Веймаре были перенесены те почести, которые могли бы быть оказаны ее царственному брату. С другой стороны, описанные в пьесе Коцебу в комическом свете нравы немецкой провинции, почитающей себя центром вселенной, могли быть спроецированы и на сам Веймар, которому Константин Павлович в письме к сестре дает весьма сомнительное прозвище Немецких Афин (в дальнейшем, что характерно, оно закрепилось за Веймаром уже вне иронического подтекста).

Вспомним также, что одна из пьес Коцебу, а именно «Старые сердечные дела» («*Die alten Liebschaften*», 1811), игралась в 1816 г. во время Венского конгресса, и в ее постановке принимала участие тогдашняя пассия Александра I княгиня Габриэль д'Ауэрсперг (Ауэршперг)<sup>174</sup>.

Что касается скептического отношения к драмам Коцебу, то оно было свойственно в первую очередь кругу П. П. Сумарокова и П. И. Шаликова, которых самих в определенной степени можно было бы назвать национальным вариантом Коцебу<sup>175</sup>. Так, «Вестник Европы», в пору, когда его издателем был П. П. Сумароков, публикует «Письмо одного немца к приятелю», содержащее «критику на драматические сочинения г. Коцебу», где высмеивался «наивный руссоизм» «моральной начинки» драм Коцебу, приводящий к неестественным положениям и ходульным характерам: «...Найдешь ты в пьесах г. Коцебу философа, который попирает ногами все принятые в обществе постановления, а иногда и самые правила нравственности, восстает против неравенства состояний

<sup>171</sup> Цареубийство 11 марта 1801 года: Записки участников и современников. СПб., 1908. С. 273.

<sup>172</sup> Александр I, Мария Павловна, Елизавета Алексеевна: Переписка из трех углов (1804–1826): Извлечения из семейной переписки великой княгини Марии Павловны: Дневник [Марии Павловны] 1805–1808 годов / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Е. Е. Дмитриевой. М., 2017. С. 361.

<sup>173</sup> Там же. С. 364.

<sup>174</sup> *Кинг Д.* Битва дипломатов, или Вена, 1814. М., 2010. С. 251–52.

<sup>175</sup> См., в частности: *Дворцова Н. П.* Панкратий Сумароков и Август Коцебу: Сюжет открытия Сибири // Новый филологический вестник. 2017. № 4/43. С. 84–85.

и в доказательство привязанности своей к принятому им образу мыслей кончает всегда тем, что женится на какой-нибудь развратной женщине»<sup>176</sup>.

Другим очагом борьбы против засилья пьес Коцебу на русской сцене стал в первое десятилетие XIX в. и уже упомянутый выше журнал А. Шаховского «Драматический вестник», целью которого было «развивать вкус публики относительно театральных зрелищ», и который «до известной степени выражал мнения оленинского кружка»<sup>177</sup>. Так, в одном из его номеров был опубликован перевод французской статьи, в которой Коцебу именовался «уродом», «врагом Талии и Мельпомены», «незаконнорожденным детищем, презираемом на Парнасе», а любители его драмы «Ненависть к людям и раскаяние» получали титул «невежд». Пьеса, писал автор, «заполнена вздором, глупостями, мыслями ложными и гигантскими, и выражениями, свойственными языку немецкому, но кои на всяком другом кажутся странными, чтобы не сказать смешными». Пьеса, «пагубная для спокойствия супругов», стала, однако, причиной того, что на театре появилось «множество сочинений такого же разбора», — резюмировал автор суть воздействия драм Коцебу на современные нравы<sup>178</sup>.

К 1820-м гг. отрицательное отношение к драмам Коцебу в России постепенно возобладает. Тридцатилетний С. Т. Аксаков играет в 1820 г. на любительской сцене роль старого купца или банкира Верлова в комедии Коцебу «Новый век» («Das neue Jahrhundert. Eine Posse in Einem Akt», 1801) и выносит (в своих воспоминаниях) двойственный вердикт: «Спектакль был миленький, но должно признаться, что Кокошкин говорил правду: это были *пьески!*»<sup>179</sup> Когда-то вдохновлявшийся переводами пьес Коцебу Жуковский записывает в дневнике (запись от 31 октября 1820 г.): «В театре глупейшая пьеса Коцебу. Деодата и прелестные декорации, особенно декорация подземелья и в последнем акте пожар, которым пьеса заключается»<sup>180</sup>.

А известный своими сатирическими стихами и комическими операми Д. П. Горчаков (1758–1824) в «Послании к князю С. Н. Долгорукову» презрительно пишет:

Один лишь «Сын Любви»<sup>181</sup> здесь трогает сердца!  
«Гуссить», «Попугай» предпочтены «Сорене»  
И Коцебятина одна теперь на сцене<sup>182</sup>.

Что касается Пушкина, то в его высказываниях Коцебу становится устойчивой метафорой дурного тона: «Это в роде Коцебу, у которого над каким-нибудь несчастным или несчастною заносит руку с одной стороны отец, а с другой припадает любовница или любовник», — говорит Пушкин о 4-м действии «Петра I» М. П. Погодина (1800–1875)<sup>183</sup>.

<sup>176</sup> Вестник Европы. 1804. № 1. С. 51.

<sup>177</sup> См. с. 297 наст. изд.

<sup>178</sup> Драматический вестник. 1808. № 3. С. 137, 138, 141.

<sup>179</sup> Аксаков С. Т. Литературные и театральные воспоминания // Аксаков С. Т. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. СПб., 1910. С. 205.

<sup>180</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений: В 20 т. Т. 13. С. 147.

<sup>181</sup> См. с. 307, 311 наст. изд. Рецензию на пьесу «Сын любви» см.: Вестник Европы. 1811. Ч. 60. № 24. С. 318–327; Благонамеренный. 1822. Ч. 18. № 23. С. 387–393.

<sup>182</sup> Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в. / Подготовка текста и примеч. Г. В. Ермаковой-Битнер. Л., 1959. С. 159.

<sup>183</sup> Погодин М. П. Из послесловия к трагедии «Петр I» // Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. 3-е изд., доп. СПб., 1998. Т. 2. С. 42.

С Коцебу же косвенным образом он сравнивает и трагедию В. Н. Олина «Корсер», причем не в пользу их обоих: «Что же мы подумаем о писателе, который из поэмы <Байрона> “Корсар” выберет один токмо план, достойный нелепой испанской повести, и по сему детскому плану составит драматическую трилогию, заменив очаровательную глубокую поэзию Байрона прозой надутой и уродливой, достойной наших несчастных подражателей покойного Коцебу?»<sup>184</sup>. Да и в письме из Кишинева от 4 сентября 1822 г. к брату, узнав о готовящейся постановке перевода Жуковского «Орлеанской девственницы» (1818–1821; «Die Jungfrau von Orleans», 1801), А. С. Пушкин не удерживается, чтобы не съерничать по поводу манеры исполнения Коцебу на сцене, соположив при этом драматическую поэму Шиллера с драмой Коцебу «Испанцы в Перу, или Смерть Роллы»<sup>185</sup>: «К стати об стихах: то, что я читал из *III. <ильонского> Узн. <ика>*, прелесть. С нетерпением ожидаю успеха *Орлеанской Ц<елки>*. Но актеры, актеры! — 5-стоп.<ные> стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драммо-торжественный рев *Глухо-рева*. Трагедия будет сыграна тоном Смерти Роллы. Что сделает великолепная Семенова, окруженная так, как она окружена? Господь защити и помилуй — но боюсь. Не забудь уведомить меня об этом и возьми от Жуковского билет для 1-го представления на мое имя»<sup>186</sup>.

А в 1825 г. в «Литературных известиях», составлявших Прибавление к «Московскому телеграфу», будет опубликовано опровержение сообщения одного иностранного журнала о том, что пьесы Коцебу будто бы составляют основу репертуара русского театра<sup>187</sup>.

Свое мнение о пьесах Коцебу уже после смерти последнего неожиданно резко выразил А. С. Грибоедов, узнав о состоявшейся помолвке его сына М. А. Коцебу: «В ваших вестях упоминается о будущей свадьбе. Поздравляю Коцебу, а не Елену Романовну Ховен. Стало быть, покойник Август фон Коцебу породнится с Романом Ивановичем Ховеном и Алексеем Петровичем <Ермоловым>. Следовательно, в Тифлисе нельзя будет откровенно говорить о его литературном пачканье? Нет нигде уже в русском царстве свободы мнения»<sup>188</sup>.

Впрочем, с именем Грибоедова была связана и анекдотическая ситуация, свидетельствующая, однако, скорее о популярности Коцебу среди русских читателей и после 1825 г. После декабрьского восстания Грибоедову, доставленному в Петропавловскую крепость для выяснения вопроса о его возможной связи с членами Южного тайного общества, среди прочих был предложен вопрос о его знакомстве с неким Сухачевым, «купеческого звания», арестованным в конце февраля 1826 г. в Ростове. При аресте у Сухачева обнаружили текст «страшной клятвы», алфавит для тайной переписки и несколько зашифрованных писем, которые «оказались самого невинного содержания и были написаны им для забавы». «Страшная» же клятва была извлечена из драмы Коцебу<sup>189</sup>.

<sup>184</sup> Пушкин А. С. О трагедии Олина «Корсер» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. Л., 1978. С. 49–50.

<sup>185</sup> См. с. 310, 323, 326 наст. изд.

<sup>186</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 13. С. 45. См. также: Данилевский Р. Ю. Пушкин и Кизеветтер // Временник Пушкинской комиссии: Материалы и сообщения. 1970. Л., 1972. С. 46.

<sup>187</sup> Литературные известия: Прибавление к «Московскому телеграфу». 1825. № 11. С. 173.

<sup>188</sup> А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 387.

<sup>189</sup> Фомичев С. А. Грибоедов в Петербурге. Л., 1982. С. 137.

И уже в 1840 г. неслучайно о Коцебу в письме к М. П. Погодину выскажется и Гоголь: «Ты хотел разом отнять у меня и глубину чувств, и душу, и сердце, и назначить мне место даже ниже самых обыкновеннейших людей. Как будто бы это легко, как будто бы это может случиться в природе. И ты в познании сердца человеческого из Шекспира попал в Коцебу» (от 17 октября (н. ст.) 1840 г.)<sup>190</sup>.

Эволюция — от испытываемого энтузиазма и вплоть до презрения-иронии — в отношении к Коцебу была своеобразно отрефлектирована В. Ушаковым в рецензии на постановку драмы Шиллера «Коварство и любовь». Подвергнув критике представление о французской литературе как законодательнице вкуса, Ушаков сетовал на то, что русской публике остаются практически недоступными высокие образцы немецкой драмы из-за засилья Коцебу, составляющего основную часть репертуара<sup>191</sup>.

В еще более резкой форме это явление было осмыслено в рецензии на пьесу «Двое Клинсбергов», где анонимный критик открыто сравнивал засилье драм Коцебу с вторжением в Россию Наполеона: слава Наполеона была явлением своего времени, но теперь это время как для Наполеона, так и для Коцебу вышло: «Так же как в 1812 году мы защищали свою независимость политическую, так и теперь, хоть с меньшими издержками, защищаем свою независимость вкуса. Было время для Наполеона, было время и для Коцебу; но теперь ни Большая армия, ни репертуар Коцебу уже не овладеют нами. <...> Коцебу действительно был Наполеоном Немецкого репертуара, а обстоятельства сделали то, что он чуть было не стал Наполеоном и всех Европейских репертуаров. Любопытно взглянуть на причины возвышения и упадка этого карлы-гиганта»<sup>192</sup>. «С некоторого времени, — продолжал критик, — у нас — давних послушников Европейских направлений — возродилась независимость вкуса, и Коцебу рухнул в забвение со всею громадою своих сочинений. Да! я сам помню, с каким наслаждением читывал я Театр Коцебу. Мне, десятилетнему ребенку, казался Коцебу величайшим знатоком света и величайшим философом. Но не все быть человеку ребенком, не всегда и обществу оставаться в детстве. Когда оно познакомилось с теориями, осуществленными Шекспиром и Гёте <...> тогда Коцебу открылся во всей наготе своей бездарности, и мишура чувства облетела с него, как с старомодного платья тех времен, когда лицо украшали мушки...»<sup>193</sup>.

Словно даже и не в защиту Коцебу, но все же *в его защиту* скажет В. Г. Белинский, неожиданно сопоставив «Старосветских помещиков» Гоголя с немецким драматургом и напомнив о той роли, которую в литературе сыграла слезная комедия: «Это уже явление духа, хотя еще слабое и ограниченное, ступень духа, хотя еще и низшая; но уже явление не призрака, а духа, уже положение, а не отрицание жизни, — словом, своего рода разумная действительность. Мы жалеем, что не можем указать ни на одно произведение

<sup>190</sup> Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. Т. 11. С. 312. Ср. ответ М. П. Погодина, в котором Коцебу неожиданно оказывается уже на одном уровне с Шекспиром: «Как я плачу! Виноват, прости меня! Признаюсь — я был огорчен, я негодовал на тебя! Прости меня... Твоя несчастная наружность!.. О сердце человеческое! Ни Шекспир, ни Коцебу не знают тебя! И знают иногда, но чужое, а не свое» (письмо от 28 ноября 1840 г.) (Гоголь Н. В. Переписка: В 2 т. / Вступ. ст. А. А. Карпова; сост. и коммент. А. А. Карпова, М. Н. Виролайнен. М., 1988. Т. 1. С. 383).

<sup>191</sup> Московский телеграф. 1829. Ч. 28. № 14. С. 235. См. также: Барышникова О. Г. А. Коцебу в театральной критике журнала «Московский телеграф» // Филология «Молодой учёный». 2015. № 9(89). Май. С. 134.

<sup>192</sup> Н. Московский немецкий театр: Двое Клинсбергов, комедия в 4-х действиях // Московский телеграф. 1830. № 15. Август. С. 401.

<sup>193</sup> Там же. С. 402–403.



такого рода в драматической форме: оно было бы именно таким, которое не есть ни трагедия, ни комедия, но то среднее между ними, о котором мы говорим. Такого-то рода произведения назывались в старину “слезными комедиями” и “мещанскими трагедиями”, а потом “драмами”. Они обыкновенно заключали в себе трогательное и даже “бедственное” происшествие, “благополучно окончившееся”. Плодовитая досужестъ Коцебу в особенности снабжала XVIII век этими “драмами”, которые были бы именно тем, о чем мы говорим, если бы были художественны»<sup>194</sup>.

Занятность данного «странного сближения» состоит еще и в том, что здесь проступает виртуальное значение драматургии Коцебу: то, чем она могла бы стать — при условии, по-видимому, большей одаренности (или художественного вкуса) автора. Прислушаемся в заключение этого раздела к совсем позднему отклику 1840 г. В. К. Кюхельбекера, который, покинув «свой Баргузин», — почти неожиданно для самого себя — ниспровергает идол Гёте и реабилитирует Коцебу в дневниковых записях: «Царствование Гёте кончилось над моею душою, и, что бы ни говорил в его пользу Гезлитт<sup>195</sup> (в “Rev. Britt.”), мне невозможно опять пасть ниц перед своим бывшим идеалом, как то падал я в 1824 году и как то заставил пасть со мною всю Россию» (запись от 27 марта 1840 г.)<sup>196</sup>. И чуть ранее (запись от 18 февраля 1840 г.): «Вчера я прочел “Фельдкюмелеву свадьбу”<sup>197</sup> Коцебу. Право, у Коцебу было необыкновенное комическое дарование. Теперь вошло в моду его ругать и презирать, но, ей-Богу, большая часть чванных и заносчивых умников, которые им пренебрегают, сто раз хохотали до слез за его фарсами, если только в них столько ума, чтобы понять истинно смешное»<sup>198</sup>.

«Вы упоминаете в своих воспоминаниях о Коцебу, — писал Н. А. Полевой в том же 1840 г., в свою очередь угадав масштаб дарования этого немецкого драматурга и попытавшись его оправдать. — Много надо было бы потолковать, чтобы решить об нем вопрос. Его теперь сбили в грязь и сбросили с высокого пьедестала, над ним смеются <...>. Моя посылка тут будет самая простая: тот, кто 20 лет владел общим вниманием публики германской, английской, русской, Скриб ли он, или Коцебу, не может не иметь каких-либо достоинств, и по крайней мере он угадал тайну увлекать свой век. И как хотите мне кричите о Кальдероне и Шекспире, но если от их некоторых драм мы дремлем в театре, следовательно, не все же и в них безответно <...> велико: у них есть пятки, не омоченные в Стиксе. Но по крайней мере в 1811 году Коцебу, а с ним вместе и Немецкая драма, что называется Schauspiel, царствовали в Русской сцене»<sup>199</sup>.

<sup>194</sup> *Белинский В. Г.* «Горе от ума». Комедия в 4-х действиях, в стихах. Сочинение А. С. Грибоедова. Второе издание. С.-П.-бург. 1839 // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959. Т. 3. С. 450.

<sup>195</sup> Имеется в виду английский эссеист Уильям Хэзлитт (William Hazlitt, 1778–1830).

<sup>196</sup> [*Кюхельбекер В. К.*] Дневник В. К. Кюхельбекера: Материалы к истории русской литературной и общественной жизни 10–40 годов XIX века / Пред. Ю. Н. Тынянова. Л., 1929. С. 249.

<sup>197</sup> Имеется в виду «Свадьба подрядчика Фельдкюммеля», переведенная Ф. Эттингером в 1827 г. (оригинальное название: «Pachter Feldkümmel von Tippelskirchen», 1811). См. с. 309 наст. изд.

<sup>198</sup> [*Кюхельбекер В. К.*] Дневник В. К. Кюхельбекера. С. 249. Ср. еще одну запись от 5 сентября 1840 г.: «Комедия Коцебу: “Бюро” и драма: “Аббат Лэпе” напомнили мне лицей: драму-то воспитанники второго выпуска, наши приемники, представляли в какой-то праздник, на котором и я был, еще при добром нашем директоре Е. А. Энгельгардте; а комедию, вместо Корнелия Непота, читал с ними, до слабости добрый (чтоб не более сказать), наш профессор А. И. Галич» (Там же. С. 261–262).

<sup>199</sup> *Полевой Н.* Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии: Письма к Ф. В. Булгарину // Репертуар русского театра на 1840. СПб., 1840. Т. 1. Кн. 2. С. 4–5.

### Угадать тайну

В действительности пресловутая банальность и не-оригинальность Августа Коцебу была вовсе не так проста, как это может показаться на первый взгляд. Как писал немецкий исследователь, «он (Коцебу. — *Е. Д.*) сенсационно пускал в оборот речи все, что волновало современников, так что, не будучи оригинальным, всегда представлялся новым. Он умел о всяком предмете трактовать так общедоступно (чтобы не сказать, пошло), что самый заурядный человек мог понимать его и чувствовать себя, вместе с автором, образованным, остроумным, чувствительным. Эта способность подделаться под общий вкус и мнение сделала его в глазах толпы якобы ее господином: он шел туда, куда вела толпа, и тем казался ведущим ее»<sup>200</sup>.

И действительно, Коцебу в своем творчестве сумел своеобразно «препарировать» ведущие стили эпохи, подать их в уже переработанном, удобочитаемом, доступном широкому массам виде. Не было ни одного великого явления литературы конца XVIII — начала XIX в., ни одного жанра, которые бы не нашли отражения в его произведениях. Если его соперник Ифланд сочинял одни мещанские драмы, то Коцебу писал также трагедии, феерии, оперы, исторические и экзотические драмы, комедии, фарсы, водевили. В них была и модная чувствительность эпохи «Бури и натиска», и характерные для готической литературы мотивы разбойничества, двоеженства, инцеста. В век рождения туризма, в век появления особого интереса к экзотическим сюжетам и к «чужому», Коцебу искусно сочетает обывательщину с экзотикой, сталкивая немцев и немного плутоватых, но при этом весьма легкомысленных французов с неграми, индусами и камчадалами. Чрезвычайно популярной становится его пьеса «Индийцы в Англии» («Die Indianer in England», 1790, на русский переведена впервые в 1800 г.), посвященная «модной» в это время теме «естественного человека», соотношению природы и цивилизации. Своеобразный руссоизм Коцебу (отсюда и тема детства, особенно ярко отразившаяся в его исторической драме «Гуситы под Наумбургом» («Die Hussiten vor Naumburg im Jahr 1432», 1803, на русский переведена впервые в 1807 г.)<sup>201</sup>, где вмешательство детей смягчает сердца осаждающих город гуситов<sup>202</sup>, сочетается с модным в то время утопизмом (пьесы «Ла Перуз», «Брат Мориц, чужак» и др.).

То, что критиками позже будет расцениваться как бесцеремонное заимствование из разнообразнейших источников — немецких, английских, французских, итальянских<sup>203</sup>, — было на самом деле широкой и весьма продуктивной практикой на рубеже XVIII–XIX вв. и даже в первой трети XIX в. (вспомним пушкинский завет «по

<sup>200</sup> *Eloesser A.* Das Bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert. Berlin, 1898. S. 180–181. См. также: *Maurer D.* August von Kotzebue: Ursachen seines Erfolges, konstante Elemente der unterhaltenden Dramatik. Bonn, 1979.

<sup>201</sup> См. с. 307 наст. изд.

<sup>202</sup> Рецензию на первую постановку драмы «Гуситы под Наумбургом» см.: Русский спектакль // Лицей. 1806. Ч. 2. Кн. 2. С. 98–101; Кн. 3. С. 118–121. Об этой пьесе, увиденной в 1811 г. на Макарьевской ярмарке, панегирически вспоминал Н. Полевой: «В июне 1811 приехал я на знаменитую ярмарку, которая тогда была еще в Макарьеве и здесь-то, вообразите мое восхищение при виде какого-то огромного, отдельного, странного здания; то был театр. Бросаюсь к афишке, прилепленной у входа — дают *Гуситов под Наумбургом* Коцебу... В тот день я почти ничего не ел от радости». И далее, описав свое впечатление от постановки «Наумбургских Гуситов», завершал: «Я заливался слезами и — право — вышел из театра добрее, нежели вошел в него» (*Полевой Н.* Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии: Письма к Ф. В. Булгарину. С. 4–5).

<sup>203</sup> См. подробнее: *Мокульский С.* Мещанская драма конца XVIII века // История западноевропейского театра: В 8 т. / Под общ. ред. С. С. Мокульского. М., 1957. Т. 2. С. 504–518.

старой канве» вышивать «новые узоры»)²⁰⁴. Коцебу умел это делать виртуозно. Он пишет, например, историческую трагедию «Аделаида фон Вульфинген, или Памятник варварства тринадцатого века» («*Adelheid von Wulfingen. Ein Denkmal der Barbarey des dreuzehnten Jahrhunderts*», 1788), посвященную истории борьбы средневековых рыцарей против сарацин, а в основу этой сугубо немецкой исторической драмы кладет сюжет античной Медеи (на что, кстати, указал его русский переводчик).

Подхватив пользовавшийся наибольшим спросом у зрителей перуанский сюжет, отразивший национально-освободительное движение в странах Латинской Америки во времена Конкисты (драмы Коцебу «Перуанка, или Дева Солнца», «Испанцы в Перу, или Смерть Роллы»)²⁰⁵ — последняя существовала в четырех переводах)²⁰⁶, драматург дал своим персонажам легко узнаваемые имена героев «Инков» («*Les Incas*», 1777) Жана-Франсуа Мармонтеля (*Jean-François Marmontel*, 1723–1799), одновременно при этом «перелицевав» историческую мелодраму Гильбера де Пиксерекура (*René-Charles Guilbert de Pixérécourt*, 1773–1844) «Пизарро, или Завоевание Перу» («*Pizarre: la conquête du Pérou*», 1802), которая в переводе Е. Лифанова шла в 1805 г. в Петербурге, вдохновив в свою очередь Г. Р. Державина на создание трагедии «Атабалибо, или Разрушение Перуанской империи» (1812–1815?)²⁰⁷.

Широко используя отдельные типы, мотивы и положения из комедий Мольера, Л. Гольберга, Гольдони, обличая всякого рода «мании» и моды — англomанию, галломанию, френологию и проч., — Коцебу умел создать поистине забавные пьесы с ловко завязанной интригой и живым комедийным диалогом (вспомним приведенное выше суждение о нем Кюхельбекера). Собственно, именно эта способность создавать спектакль, одновременно и зрелищный, и занимательный, с ловко закрученной интригой, и привлекала зрителей-читателей-переводчиков к Коцебу. Характерно, что еще задолго до того, как в «Старосветских помещиках» Белинский увидел отсвет драм Коцебу, прочитав гоголевского «Ревизора» сквозь призму Коцебу попытался критик «Северной пчелы»: «Канва или завязка “Ревизора” есть не новая и пустейшая. В немецкой, французской, английской, русской и во всех литературах в мире существуют повести, комедии и романы, основанные на инкогнито. Это самая древняя машина завязки. Одного принимают за другого, из этого выходят недоразумения, двусмыслия, смешные сцены — все это давно уже износилось. Лучше всех пользовался этим Коцебу»²⁰⁸.

### **«Ненависть к людям и раскаяние»**

И все же в русское сознание Коцебу вошел прежде всего как проповедник идеала чувствительного, добродетельного человека, «энтузиаста», отзывчивого к боли других. К тому же русским читателям Коцебу мог дать то, чего они не всегда находили у других

²⁰⁴ Ср.: «Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман. Скажи это от меня моему неблагодарному Р\*. Полно ему тратить ум в разговорах с англ-ичанками>! Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает» (*Пушкин А. С. Роман в письмах // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 16 т. Т. 8. С. 50*).

²⁰⁵ См. с. 310, 319 наст. изд.

²⁰⁶ См.: *Дмитриева Е. Е. Судьбы драматургии Августа Коцебу в России. С. 174.*

²⁰⁷ *Демин А. О. Когда Г. Р. Державин работал над трагедией «Атабалибо, или Разрушение Перуанской империи» // Театр и литература. СПб., 2003. С. 34.*

²⁰⁸ Северная пчела. 1836. № 97. 30 апреля; № 98. 1 мая.

драматургов: сердечную интригу, не осложненную нравственно-философскими концепциями, проявление характеров не в исключительных ситуациях, а в подчеркнuto обыденном, семейном конфликте, т. е. все то, в чем русская литература начала XIX в. ощущала настоятельную потребность<sup>209</sup>.

Очень важной (и сильной стороной) драм Коцебу, явившей собой соблазн как для Карамзина, так и для молодого Жуковского, был культ сердца, но особого рода, по сравнению с которым обычаи, нравственность, мораль воспринимались как явления низшего порядка. Прекрасные души, учил Коцебу, остаются благородны и в своих заблуждениях; быть человеком — значит быть слабым, чем слабее, тем более по-человечески. Падшему подобает не наказание и мщение, а сострадание и прощение. Причем даже критики, пародировавшие Коцебу, отмечали тем не менее своеобразный гуманный аморализм его драм. Так, один из них писал: «Встретишь здесь и жену, кругом виноватую, но выперенною своею добродетелью возбуждающую участие и любовь в честном человеке»<sup>210</sup>.

Мысль эта легла в основу самой популярной в России (об этом свидетельствует и рекордное по количеству число ее переводов и постановок) драмы Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние»<sup>211</sup>, написанной им в период, который сам драматург определял как период тяжелейшей меланхолии. Сюжетом этой пьесы стала история измены героини (Евлалии) мужу, которую она затем искупала искренним раскаянием, отречением от мира, слезами и добродетельными поступками. Супруг же Евлалии, благородный барон Мейнау, потрясенный изменой жены и ставший оттого мизантропом, покинул свет, переименовал имя, но втайне продолжал творить добро. В пьесе герои встречаются вновь в поместье графа фон Винтерзее и при содействии своих маленьких детей примиряются.

Пьеса эта имела шумный успех не только в России. Во Франции ее переработал Жерар де Нерваль («*Misanthropie et Repentir*», впервые поставлена в Комеди Франсез в 1855 г.), в Англии — Р. Б. Шеридан<sup>212</sup>. Роль Евлалии исполняли знаменитые актрисы — мадемуазель Марс (Анна Франсуаза Ипполит Буте-Сальвета) (*Anne-Françoise-Hippolyte Boutet Salvetat*, 1779–1847), Мари Дорваль (*Marie Dorval*, 1798–1849), Элиза Рашель Феликс (*Elisa Rachel Felix*, 1821–1858). В России лучшим исполнителем роли барона Мейнау был П. С. Мочалов (1800–1848), игравший ее с 1837 г., считавший эту роль своим любимым детищем и даже завещавший похоронить себя в костюме и гриме Мейнау<sup>213</sup>. И если отдельные критики упрекали Коцебу в безнравственности и потворстве супружеским изменам, то сам Коцебу отвечал на эти обвинения следующим образом: «Я вывел в положительном свете жену-изменницу, но ведь угрызения совести Евлалии вернули немало жен на стезю долга; я лично знаю три таких примера».

А. Ф. Малиновский предварил «свой» перевод пьесы, посвященный графу Александру Романовичу Воронцову, следующим текстом: «Комедия г. Котцебу под названием

<sup>209</sup> См. подробнее с. 304, ср. на с. 263 наст. изд.

<sup>210</sup> Вестник Европы. 1804. № 1. С. 52.

<sup>211</sup> См. с. 311, 314–316, 318 наст. изд.

<sup>212</sup> *Andries A., Siviter C. Moving Between the Transnational and the Local: Kotzebue's 'Menschenhaß und Reue' on the London Stage c. 1800 // Kotzebue International, 23/04/2021. URL: <https://kotzebue.hypotheses.org/266> (accessed: 11/12/2021).*

<sup>213</sup> *Мокульский С. Мещанская драма конца XVIII века. С. 516–517; см. также: Беньяш Р. М. Павел Мочалов. Л., 1976. С. 112–117.*

*Ненависть к людям и раскаяние* приобрела в Немецкой земле и здесь отменное от публички одобрение. Я переведаю оную, имею щастие поднести Вашему Сиятельству, всепокорнейше прося удостоить благосклонного воззрения, не по маловажности труда, но по всегдашнему Вашего Сиятельства милостивому ко мне расположению. <...> Переводчик»<sup>214</sup>.

Идея того, что падшему подобает не наказание и мщение, а сострадание, существенно сказалась и в прозе Карамзина, в частности, в его повести «Остров Борнгольм» (1793) (ср.: «Законы осуждают / Предмет моей любви; / Но кто, о сердце! может / Противиться тебе?»)<sup>215</sup>. Отзвуки драмы Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» ощутимы и в его драме «София» (1791)<sup>216</sup>.

В 1796 г. под эгидой Малиновского было переведено также и продолжение этой пьесы, написанное немецким драматургом и актером Фридрихом-Вильгельмом Циглером (Friedrich Wilhelm Ziegler, 1759–1827). Циглер свою пьесу назвал «Эйлалия Мейнау, или Следствия примирения» («Eulalia Meinau oder die Folgen der Wiedervereinigung», 1791), а Малиновский свой перевод посвятил актрисе Марье Степановне Синявской: «Эйлалия славна на сцене здесь тобой, / Природною твоей в искусстве простотой»<sup>217</sup>. Как и пьеса Коцебу, пьеса Циглера оказалась весьма востребованной на театральной сцене и шла в Петербурге в 1802–1803 и 1818–1819 гг., а в Москве — сыгранная впервые в 1794 г., была затем возобновлена в 1803 г. и оставалась в репертуаре до 1806 г.<sup>218</sup>

### *Драмы Коцебу как сюжет русской литературы. Вышивание по канве*

Драмы Коцебу из восхваляемых или порицаемых постепенно сами входят в текст русской литературы, но уже на метатекстовом уровне.

«Никакая пьеса не оставляла во мне таких сладких впечатлений, как сия. Не скажу, чтобы в ней не лезя было ничего покритиковать. Однако ж в ней так много трогательного и прекрасного, что зритель забывает критику...»<sup>219</sup>. На высказывание это, которое мы находим в журнальном варианте «Писем русского путешественника» (1791–1792, в книжной редакции Карамзин его уберет), отзовется впоследствии Н. Полевой: «Когда попался мне *Дмитрий Донской* Озерова и когда случайно дали мне тома три *Театра* Коцебу, мне показалось однако ж, что я открыл новый свет. Сто раз перечитывал я в *Письмах русского путешественника* то место, где Карамзин описывает представление *Ненависти к людям и раскаяния* в Берлинском театре»<sup>220</sup>.

<sup>214</sup> *Ненависть к людям и раскаяние*: Комедия в 5 действиях. В первый раз представлена в Московском публичном театре 23 апреля 1791 года / Пер. А. Ф. Малиновского. М., 1796. С. 3.

<sup>215</sup> Карамзин Н. М. Остров Борнгольм // Русская романтическая повесть. М., 1983. С. 30. См. также: Вацуро В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» // XVIII век. Т. 8. 1969. С. 190–209.

<sup>216</sup> Кафанова О. Б. Переводы Н. М. Карамзина как культурный универсум. СПб., 2020. С. 54.

<sup>217</sup> Эйлалия Мейнау, или Следствия примирения / Трагед. в 4 д., служащая продолжением комедии *Ненависть к людям и раскаяние*; пер. А. Ф. Малиновского. М., 1796. С. 3.

<sup>218</sup> См.: История русского драматического театра. Т. 2. С. 137, 540. Рецензии на постановку пьесы Циглера в русской прессе того времени см.: Московский журнал. 1801. Ч. 2. Июнь. С. 305–308; Драматический вестник. 1808. Ч. 3. № 71. С. 137–142; Вестник Европы. 1811. № 16. С. 230–231; № 19. С. 234–235. См. также: Каратыгин П. Записки. СПб., 2011. С. 76–79; Тальма Ф.-Ж. Мемуары. М.; Л., 1931. С. 277–279.

<sup>219</sup> Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / Изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984. С. 410.

<sup>220</sup> Полевой Н. Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии: Письма к Ф. В. Булгарину. С. 3.

Если Карамзин передоверяет впечатление от драм Коцебу чувствительному путешественнику, автору писем, который, хоть и отдаленно, полагает быть alter ego самого автора, то Пушкин в повести «История села Горюхина» (1830) уже передоверит энтузиастический отклик на пьесу Коцебу своему литературному герою, даже и отдаленно не напоминающему автора, — Ивану Петровичу Белкину. «В 1820 году еще юнкером случилось мне быть по казенной надобности в Петербурге. Я прожил в нем неделю и, несмотря на то, что не было там у меня ни одного знакомого человека, провел время чрезвычайно весело: каждый день тихонько ходил я в театр, в галерею 4-го яруса. Всех актеров узнал по имени и страстно влюбился в \*\*, игравшую с большим искусством в одно воскресенье роль Амалии <Эйлалии> в драме “Ненависть к людям и раскаяние”»<sup>221</sup>.

Постановка драмы Коцебу как устойчивый мотив русской прозы фигурирует в еще одном хорошо известном тексте — поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»:

Накушавшись чаю, он уселся перед столом, велел подать себе свечу, вынул из кармана афишу, поднес ее к свече и стал читать, прищуря немного правый глаз. Впрочем, замечательного немного было в афишке: давалась драма г. Коцебу, в которой Ролла играл г. Поплёвин, Кору — девица Зяблова, прочие лица были и того менее замечательны; однако же он прочел их всех, добрался даже до цены партера и узнал, что афиша была напечатана в типографии губернского правления, потом перевернул на другую сторону узнать, нет ли и там чего-нибудь, но, не нашедши ничего, протер глаза, свернул опрятно и положил в свой ларчик, куда имел обыкновение складывать всё, что ни попадалось. День, кажется, был заключен порцией холодной телятины, бутылкою кислых щей и крепким сном во всю насосную завертку...<sup>222</sup>

То, что героическая и по-своему трогательная драма Коцебу «Испанцы в Перу, или Смерть Роллы»<sup>223</sup> превращается у Гоголя в первой главе «Мертвых душ» в афишку, которую внимательно рассматривает Павел Иванович Чичиков, заедая ее порцией холодной телятины, есть тот самый прием многократного отражения, покрывающийся известным архитектурно-литературным термином *mise en abyme*<sup>224</sup>. Героическая история, преломленная в драме Коцебу, к которому Гоголь 1840-х гг. уже не относится энтузиастически, пародирует самое себя: теперь уже главных персонажей исполняют г. Поплёвин и девица Зяблова, а ведь читательская память — и на это, по-видимому, рассчитывал Гоголь — помнила о блистательной игре в этой пьесе П. С. Мочалова.

Случай иного рода — использование сюжетов и мотивов драм Коцебу в качестве интертекста. Исследователи немало спорили о том, чем была «обшиканная» Онегиным Клеопатра из первой главы «Евгения Онегина». Некоторые из них склонялись видеть в ней героиню пьесы Коцебу «Октавия, или Редкий пример супружеской верности и геройского патриотизма в одной благородной римлянке» («Octavia. Trauerspiel in 5 Akten»,

<sup>221</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 8. С. 130.

<sup>222</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 7. Кн. 1. М., 2013. С. 13.

<sup>223</sup> См. с. 323 наст. изд.

<sup>224</sup> О приеме этом у Гоголя см.: Соливетти К. Сплетня как геральдическая конструкция (*mise en abyme*) в «Мертвых душах» // Toronto Slavic Quarterly. № 70. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/30/solivetti30.shtml> (дата обращения: 10.12.2021).

1801), поскольку это была единственная пьеса о Клеопатре, шедшая в Петербурге в Немецком театре в 1817–1819 гг.<sup>225</sup> А. А. Гозенпуд, впервые выдвинувший данную гипотезу, посчитал, что дополнительным аргументом в пользу этой версии является одиозность фигуры Коцебу: «Слова “каждый, вольностью дыша” приобретают дополнительный смысл. Они говорят об осуждении не актрисы, игравшей роль египетской царицы, а автора пьесы — Коцебу»<sup>226</sup>.

В свое время один из первых французских славистов Луи Леже отметил некоторое сходство гоголевского «Ревизора» с «Немецкими мещанами» («Die deutschen Kleinstädter»), где, как уже говорилось выше<sup>227</sup>, приезжего в город принимают за того, кем он на самом деле не является. Впрочем, Леже тут же и оговорился, заметив, что со второго акта у комедии Коцебу и комедии Гоголя «Ревизор» никаких точек соприкосновения нет<sup>228</sup>. Позднее немецкий исследователь А. Стендер-Петерсен попытался выявить взаимосвязь между двумя персонажами обеих пьес. Гоголевский городничий в его интерпретации соответствовал бургомистру, Анна Андреевна — г-же Штар, матери бургомистра; Ляпкин-Тяпкин — г-ну Штару (оба хвастаются своей начитанностью и образованностью); наивный почтмейстер — Шперлингу; Бобчинский и Добчинский — г-же Брендель и г-же Моргенрот, которые в пьесе Коцебу являются разносчиками сплетен и постоянно появляются вместе. Именно такие персонажи и создают колорит мещанского городка как у Коцебу, так и у Гоголя<sup>229</sup>.

Примечательно, что в этой же пьесе мы находим иной мотив, который заставляет вспомнить о более раннем произведении Гоголя, а именно — о повести «Майская ночь» (возможно, мотив чуть менее расхожий, чем то *qui pro quo*, что лежит в основе сюжета «Ревизора»). Речь идет о письме от «важного лица», которое у Коцебу становится *deus ex machina*, подводящим к счастливой развязке. Сравним монолог чванливого бургомистра и его реакцию на фиктивное письмо министра из пьесы Коцебу со сценой розыгрыша гоголевского Головы:

«Как!... что!... от его превосходительства нашего Министра? Высокоименитого покровителя нашего здешнего города? Молчите — удивляйтесь — слушайте» (*Читаем*) «Господин Бургомистр» да-да — его превосходительство всегда любил меня. — Податель сего письма мой старинный приятель, Господин Олмер”.

<...> Бургом. Тсс... (*Читаем*): “Он очень много наслышался о вашем городе и хочет в нем прожить несколько дней. — Слышите. В столице ни о чем больше не говорят, как об нашем городе. — Любя и почитая его, желаю я, чтобы вы соблаговолили. — Покорнейший слуга! — К услугам вашего превосходительства — и доставить по возможности все выгоды... — С великим удовольствием”<sup>230</sup>.

Ср.:

<sup>225</sup> Астафьева О. В. Театральные строфы «Евгения Онегина»: К вопросу о комментариях и интерпретациях // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XVI–XVII. 2004. С. 252–253.

<sup>226</sup> Гозенпуд А. А. Пушкин и русский театр десятилетия XIX в. // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XII. 1986. С. 49.

<sup>227</sup> См. с. 317 наст. изд.

<sup>228</sup> Léger L. Nicolas Gogol. Paris, 1913. P. 175–176.

<sup>229</sup> Stender-Petersen A. Gogol und Kotzebue: Zur thematischen Entstehung von Gogols «Revisor» // Zeitschrift für Phylologie. 1935. Bd. 2, № 12. S. 43.

<sup>230</sup> [Коцебу А.] Немецкие мещане, комедия в четырех действиях. Сочинение г. Коцебу / Пер. с нем. М., 1824. С. 35.

— Постой, батько! велено тебе отдать эту записочку, — проговорил Левко.  
 — Не до записок теперь, голубчик! Вязать его!  
 — Постой, пан голова! — сказал писарь, развернув записку. — Комиссарова рука!  
 — Комиссара?  
 — Комиссара? — повторили машинально десятские.  
 «Комиссара? чудно! еще непонятнее!» — подумал про себя Левко.  
 — Читай, читай! — сказал голова, — что там пишет комиссар?  
 <...>

— Слышите ли? — говорил голова с важною осанкою, оборотившись к своим спутникам. — Комиссар сам своєю особою приедет к нашему брату, т. е. ко мне, на обед. О! — Тут голова поднял палец вверх и голову привел в такое положение, как будто бы она прислушивалась к чему-нибудь. — Комиссар, слышите ли, комиссар приедет ко мне обедать! Как думаешь, пан писарь, и ты, сват, это не совсем пустая честь! Не правда ли?<sup>231</sup>

Гипотетической, но все же заслуживающей внимания, является версия, будто одним из источников незавершенной драмы Гоголя «Альфред» послужила опера Йозефа Марии Вольфрама (1789–1839) «Альфред» («Alfred, eine Oper in drei Aufzügen», 1800), к которой Коцебу написал либретто<sup>232</sup>. А также версия о еще одном возможном источнике лермонтовского «Маскарада» (1835), которым могла быть одноактная пьеса Коцебу «Маскарад, или удачное испытание»<sup>233</sup>, представленная впервые в Петербурге 17 октября 1817 г. (история мужа, явившегося после долгого отсутствия прямо на бал в маске и испытывающего верность жены)<sup>234</sup>.

### *Судьба сюжета в двойном переводе:*

#### *Коцебу как медиатор между французской и русской культурами*

Отдельного внимания заслуживает вопрос о переложениях ходовых французских драм, которые выходили из-под пера Коцебу и которые затем переводились на русский язык — но уже как собственные драмы Коцебу. Такова, например, его драма «Verlegenheit und List» (1819/1820), переделанная из комедии Пиго-Лебрена (Pigault-Lebrun; настоящее имя: Antoine Pigault de l'Épinois, 1753–1835) «Contretemps sur Contretemps» (1792) и переведенная затем на русский язык под названием «Недоумение и хитрость» (1827).

Перелицовкой романа Дефо «Робинзон Крузо» (1719) и одновременно гётевской драмы «Стелла» (1775), в которой, в свою очередь, отразилась реальная любовная драма Дж. Свифта (1667–1745) и история его отношений с двумя женщинами (Эстер Джонсон и Эстер Ваномри), стала драма Коцебу «Ла Перуз» (1796)<sup>235</sup>.

Упомянутая выше пьеса «Октавия, или Редкий пример супружеской верности и геройского патриотизма в одной благородной римлянке» (на русский язык переведена

<sup>231</sup> Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 1. М., 2003. С. 133–134.

<sup>232</sup> *Kotzebue A. v. Alfred. Eine Oper in drei Aufzügen: Opern-Almanach auf das Jahr 1817.* Leipzig, 1816. О Коцебу как возможном источнике драмы Гоголя см.: Алексеев М. П. Драма Гоголя из англо-саксонской истории // Гоголь: Материалы и исследования. 1936. Т. 2.

<sup>233</sup> См. с. 311 наст. изд.

<sup>234</sup> Комарович В. Автобиографическая основа «Маскарада» // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44. С. 629–672.

<sup>235</sup> Примечательно, что сюжет еще одной исторической трагедии Коцебу — «Дева Солнца» (см. с. 308, 309, 323 наст. изд.) отчасти предвещает проблематику позднее появившейся повести «Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне» (1801) Ф. Р. Шатобриана (как и позже у Шатобриана, героиня Коцебу, жрица бога Солнца Кора, дает обет безбрачия, который приходит в противоречие с «естественным» чувством любящей женщины).



в 1802 г.), задумана была как мелодраматическая и одновременно либертинская версия рассказа Плутарха, в которой Коцебу решил дать «основание <характера Клеопатры> в самом чувственном эгоизме и непосредственно проистекающей от него злости»<sup>236</sup>, сравнив этот характер с маркизой де Мертей из «Опасных связей» («Les Liaisons dangereuses», 1782) Шодерло де Лакло. И этот многослойный палимпсест делает тем более вероятной возможность неявной отсылки к ней Пушкина в первой главе «Евгения Онегина»<sup>237</sup>.

Ярким примером двойного (а по сути, даже тройного) переложения стала история перевода-переложения Коцебу пьесы Луи-Бенуа Пикара (Louis-Benoît Picard, 1769–1828) «Городок» («La petite ville», 1801), получившей в немецкой версии название «Французские мещане» («Die französischen Kleinstädter», 1802). Отличие французских провинциальных нравов, виртуозно изображенных в комедии Пикаром, от немецких стало причиной того, что представленная в переводе на немецкий язык комедия на сцене немецкому зрителю уже не казалась смешной. Коцебу, который быстро понял проблему, вскоре решил написать по канве пьесы Пикара собственную комедию, озаглавив ее «Немецкие городки» («Die deutschen Kleinstädter») (ее мы уже неоднократно упоминали выше). Именно она и была переведена затем на русский язык под названием «Немецкие мещане» (1802) анонимным переводчиком<sup>239</sup>. О пьесе Пикара и переложении Коцебу написала в своей книге «О Германии» госпожа де Сталь, сопоставив две версии и возведя их различие к различиям нравов и общественных установлений<sup>240</sup>. В России же в итоге пьесу Коцебу знали лучше, чем ее французский оригинал. Даже такой знаток театральной жизни, как С. П. Жихарев, побывав на представлении «Городка» Пикара, увидел в этой пьесе всего лишь «не очень удачное подражание комедии Коцебу»<sup>241</sup>.

Эпиграфом к «Маленькому городку» Пикара послужила цитата из пятой части книги Жана де Лабрюйера «Характеры» (1687), которая называлась «О светском обществе и умении вести беседу»: «Я стою на вершине холма и смотрю вниз, на городок». Для образованного читателя, хорошо знавшего «Характеры» Лабрюйера, памятно было и то, что за этой фразой следовало: «Какое счастье жить в этом пленительном уголке, под этими ясными небесами! Я спускаюсь, вхожу в городок и через двое суток уже уподобляюсь его жителям: только и мечтаю, как бы из него удрать»<sup>242</sup>. Именно так и развивалось действие в «Городке» Пикара: парижанин Дерош, вынужденный задержаться в городе, сначала был привлечен его видом, но затем, разочарованный, бежал оттуда без оглядки.

<sup>236</sup> См.: Коцебу А. Октавия. М., 1802. С. VIII.

<sup>237</sup> См. выше, с. 326–327 наст. изд.

<sup>238</sup> См. выше, с. 317, 327 наст. изд.

<sup>239</sup> История переводов-переложений данной пьесы имела еще продолжение: в 1848 г. в Вене была поставлена музыкальная пародия на «Маленькие городки» Коцебу под названием «Freiheit in Krähwinkel» («Свобода в Вороньей слободке»), автором которой был Иоганн Непомук Эдуард Амброзиус Нестрой (Johann Nepomuk Eduard Ambrosius Nestroy, 1801–1862), а музыка написана Михаэлем Хебенштрейтом (Michael Hebenstreit, 1812 — не ранее 1875).

<sup>240</sup> [Staël, *m-me de*]. De l'Allemagne par madame de Staël. Paris, 1814. P. 71.

<sup>241</sup> Жихарев С. П. Записки современника. С. 21. Коцебу переложил на немецкий еще одну пьесу Пикара «Капитан Белронд» («Le capitaine Belronde», 1817). Эта переделка Коцебу («Der Capitain Belronde») была затем переведена на русский Ф. А. Эттингером для петербургского издания «Театр Августа фон Коцебу» (1823–1827) (см. с. 305, 308 наст. изд.).

<sup>242</sup> Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века. М., 1964. С. 113.

Сам Пикар считал «Городок» своим самым любимым произведением, хотя и находил его драматургию не слишком удачной, о чем написал в предисловии<sup>243</sup>. И поскольку любовная интрига ему не слишком удалась, то он и решил сконцентрироваться прежде всего на изображении провинциальных нравов маленького городка, вписав тем самым свою пьесу одновременно и в традицию Мольера, собственно, и задавшего во многом данную тему во французской литературе<sup>244</sup>. В XVIII в. пьесы на подобную тематику получили широкое распространение, как, например, «Знатные мещанки» («Les bourgeois de qualité», 1700) Данкура (Ф. Картона), «Провинциалка» («La Provinciale», 1750) Пьера де Мариво<sup>245</sup>. В отличие от России, во Франции пьеса Пикара была крайне популярна и ставилась на протяжении всего XIX в. и в начале XX в.<sup>246</sup>

Интертекстуальность переделки-парафразы Коцебу «Немецкие городки» («Die deutschen Kleinstädter») была иного рода. И вписывалась она в контекст сугубо немецкий, к тому же весьма полемический. История была длинной и весьма запутанной. Предыстория создания этой пьесы такова: в 1799 г. Коцебу публикует, как уже упоминалось выше, одноактную сатирическую пьесу «Гиперборейский осел, или Нынешнее образование»<sup>247</sup>, пародию на вышедший в том же году в Лейпциге роман Ф. Шлегеля «Люцинда». Само название сатиры Коцебу обыгрывало образ из опубликованного в журнале «Athenaeum» фрагмента Августа Шлегеля, где он, говоря о страсти немецкой литературы к оригинальности, сравнивал это с мифическим народом гипербореев, приносящим осла в жертву Аполлону, который немало веселился, глядя на прыжки животного<sup>248</sup>. Главного же персонажа сатиры, заговаривавшегося цитатами из «Фрагментов» Шлегеля (имя его дополнительно отсылало к герою драмы Шиллера «Разбойники»), Коцебу в финале помещал в сумасшедший дом. Чтобы «интертекст» не прошел мимо внимания читателя, в немецком издании пьесы Коцебу каждое из «золотых изречений» («goldene Sprüchlein»), типографски выделенное, сопровождалось еще и сноской, указывавшей на источник заимствования<sup>249</sup>.

Первым драматическим откликом на «Гиперборейского осла» стала написанная в 1800 г. сатира К. Брентано (Clemens Brentano, 1778–1842) «Густав Ваза»<sup>250</sup>, пародировавшая, помимо «Гиперборейского осла», еще и одноименную пьесу Коцебу «Густав Ваза». Сам же Коцебу планировал написать продолжение к своей сатире и даже «набрosal» новую пьесу под названием «Сумасшедший дом» («Das Tollhaus»)<sup>251</sup>. Ее начали

<sup>243</sup> Picard L.-B. La petite ville, comédie en quatre actes et en prose, représentée pour la première fois par les Comédiens de l'Odéon, sur le théâtre de la rue de Louvois, le 19 Floréal an 9. Paris, 1801. P. 3–4.

<sup>244</sup> Robert L. Molière en province. Niort, 1869. P. 24.

<sup>245</sup> См.: Watts A. Preserving the Provinces. Oxford, 2007. P. 55.

<sup>246</sup> В 1895 г. литературный критик Рене Думик провел в театре «Одеон» конференцию, посвященную «Городку», в ходе которой он пытался защитить провинцию, объясняя, что автор (Пикар) был парижским буржуа, который, подобно Мольеру, проникся злобой к провинциальным городам в ходе своих комедийных гастролей (*Mozet N. La ville de province dans l'œuvre de Balzac. Genève, 1998. P. 20*).

<sup>247</sup> Kotzebue A. von. Der Hyperböräische Esel oder Die heutige Bildung. Leipzig, 1799. S. 14.

<sup>248</sup> Schlegel F. Kritische Ausgabe seiner Werke. S. 196.

<sup>249</sup> Коцебу не был изобретателем данного приема. Так, Фридрих Николаи в 1775 г. опубликовал пародию на роман Гёте под названием «Радости юного Вертера» («Freuden des jungen Werthers»), вводя в нее прямые цитаты из «Страданий юного Вертера» («Die Leiden des jungen Werthers», 1774) с точным указанием страниц. Существовали и другие тексты подобного рода (см.: Schmitz R. Die Ästhetische Prägeley: Streitschriften der Antiromantischen Bewegung. Göttingen, 1992. S. 318).

<sup>250</sup> Holl K. Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig, 1923. S. 215.

<sup>251</sup> Die Ästhetische Prägeley. Streitschriften der Antiromantischen Bewegung. S. 318.

готовить к постановке в Веймарском театре, Коцебу сам присутствовал на репетициях, чтобы указать актерам правильную манеру игры, и уже была назначена дата премьеры. Но вскоре Гёте, осознав, что пьеса содержит язвительные выпады в адрес Шлегелей, чьи драмы («Ион» («Ion», 1803) А. Шлегеля и «Аларкос» («Alarcos», 1802) Ф. Шлегеля) в это время должны были быть также поставлены на сцене Веймара<sup>252</sup>, стал вычеркивать сатирические фразы и заменять их нейтральными выражениями. Места, подлежащие редактированию, в основном относились к диалогам, связанным с одним из персонажей пьесы — г-ном Шперлингом (Sperling, нем. — воробей), заместителем инспектора по строительному, горному и дорожному делу, сочиняющему на досуге стихи, в котором ясно угадывается Ф. Шлегель<sup>253</sup>. Оскорбленный Коцебу забрал рукопись из театра. Как свидетельствовала в письме к мужу от 11 марта 1802 г. Каролина Шлегель, на тот момент супруга А. Шлегеля, именно этот набросок послужил основой для «Немецких мещан»<sup>254</sup>.

Местом действия своей пьесы Коцебу выбрал Кревинкель («Krähwinkel»), что буквально переводится как «вороний уголок», т. е. «воронья слободка» («медвежий угол»). Это название было заимствовано из сатиры Жан Поля (Рихтера) «Сокровенная жалобная песнь нынешних мужчин» («Das heimliche Klagelied der jetzigen Männer», 1800), в которой местом действия являлся город с идентичным названием «Krehwinkel», хотя и в слегка иной орфографии. С легкой руки Коцебу это название приобрело нарицательное значение и стало обозначать захолустный провинциальный городок<sup>255</sup>.

Самое же главное отличие французской и немецкой версии сходного сюжета заключалось в следующем: парижане, смотревшие пьесу на сцене театра «Одеон», смеялись над изображением провинциалов, о которых пьеса и была написана. Немцы же, помимо этого, должны были оценить и уловить в тексте Коцебу еще и присутствовавшую там пародию на братьев Шлегелей, шлейф которой протянулся из «Гиперборейского осла» и незадавшейся пьесы «Сумасшедший дом», так никогда и не изданной.

### Трудности перевода

У русского перевода «Немецких мещан» была следующая судьба: в 1804 г. пьеса была издана у С. И. Селивановского<sup>256</sup>. Далее она была поставлена два раза, один — в 1817 г., но в 1818 г. — три. Последняя постановка состоялась в начале 1819 г. В оригинальной версии она входила также в репертуар Немецкого театра в Петербурге, руководителем которого Коцебу был в 1800–1801 гг. В 1824 г. пьеса была переиздана в составе

<sup>252</sup> Göthe und Kotzebues «deutsche Kleinstädter» // Weimarer Sonntagsblatt. Weimar, 1857. S. 111.

<sup>253</sup> Kotzebue A. von. Die deutschen Kleinstädter. Wien; Leipzig, 1841. S. 92. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>254</sup> Kratzsch K. Klatschnest Weimar. Würzburg, 2009. S. 148. Как и Пикар во Франции, Коцебу не был первым в немецкой традиции, кто изобразил на сцене маленький городок с его обитателями. Так, у драматурга XVII в. К. Вайзе (Christian Weise, 1642–1708) была комедия «Крестьянский Макиавелли» («Der baurischer Machiavellus», 1679), в котором сатирически изображалась жизнь немецкого филистерского городка того времени; эта пьеса считается предшественницей «Немецких мещан» (см.: Holl K. Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig, 1923. S. 109).

<sup>255</sup> Жан Поль так оценил «заимствование» Коцебу: «Городок, впервые описанный мною, Коцебу любезно насадил жителями и заставил их действовать так, будто они там родились» (Richter J. P. Sämtliche Werke. Bd. 4. Paris, 1837. S. 568).

<sup>256</sup> Примечательно при этом, что на русском языке все же существовала и прямая переделка пикаровского «Маленького городка» — ее автором был А. Княжнин, и вышла она под заглавием «Уездный городок». Ставилась она один раз в 1809 г., три раза — в 1810 г. и пять раз — в 1822 г., но напечатана не была (История русского драматического театра. Т. 2. С. 531).

собрания сочинений Коцебу, а после этого не переиздавалась. Перевел «Немецких мещан» (имя русского переводчика в изданиях не указывалось), скорее всего, один из молодых людей, работавших под началом Малиновского, выбросив из оригинального текста достаточно крупные фрагменты, а вместе с ними — и многие немецкие реалии. Изменен был список действующих лиц. Вместо длинных титулов, таких как «Frau Stadt-Accise-Kassenschreiberin Morgenroth» (супруга «переписчика государственных акцизов») были даны одни имена (что, скорее, соответствовало французской пьесе Пикара). В первом действии г-жа Штаар (в переводе Штор) говорила своей внучке, что ее жениха назначат на должность «председателя комиссии по свекле» («Runkelrüben Commissions-Assessor», утверждая, что это «хороший чин» («feiner Titel», S. 22), который добавится к его чину «заместителя инспектора по строительному, горному и дорожному делу» («Bau-, Berg- und Weg-Inspektors-Substitut», S. 9). В переводе вся эта витиевато-комическая конструкция превращалась в лапидарную фразу: «Господин Шперлинг, слава Богу, человек именитой»<sup>257</sup>. Так и постоянное повторение г-жой Штаар титула приглашенных дам, имевшее в немецком оригинале комический эффект, при переводе исчезало.

Исчезло и говорящее название города «Krähwinkel» («Воронья слобода») <sup>258</sup>, этимологию которого Коцебу мастерски обыграл введением мотива ворона, кружащего над городом, эмблемой которого он и является: «Führt einen der Zufall dann in eine kleine Stadt, so steht er da wie eine Eule auf der Stange: die Krähen flattern rings umher, und ärgern sich über den Fremdling» (S. 66)<sup>259</sup>. В переводе же фрагмент выглядит следующим образом: «Если случается жить с провинциалами, то не знаешь, что с ними и делать» (с. 74).

Другие птичьи и животные метафоры, мастером которых был Коцебу, также исчезли в переводе. Упростились многие сравнения. «Die Mädchen sprechen von einer Belobung als wie von einem Rezept zu einer Mandeltorte» (S. 9)<sup>260</sup> было переведено: «...говорят, как о погоде» (с. 9); «...ich weiß schon nicht mehr, ob ich einen Kopf oder eine Windmühle auf dem Rumpf trage» (S. 39)<sup>261</sup> — переведено: «я обезумел — я сам себя не помню» (с. 44).

Но самым главным было то, что из перевода совершенно ушла комическая составляющая пьесы, и, в частности, аллюзии на Шлегеля и других литераторов. Так, в последнем действии, где Шперлинг пародийно исполняет «Ленору» Бюргера, переводчик заменяет это русской народной песней: «белолица, круглолица, красная девица!» (с. 85).

В 1826 г. в журнале «Московский телеграф» в разделе «Библиография» были опубликованы замечания Н. Полевого о собрании новейших театральные сочинений А. Коцебу под названием «Театр Августа фон Коцебу». «Коцебу не первоклассный драматический писатель, — писал Полевой, — об этом уже не спорят. Трагедии его несносны, фарсы большою частию несвязны и грубы; но Комедии его, или, лучше сказать, особенный род комедий, называемы Schauspiel, никогда не потеряют своего достоинства <...>

<sup>257</sup> Коцебу А. фон. Немецкие мещане. М., 1824. Ч. 8. С. 9. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

<sup>258</sup> Коцебу впоследствии сделал свой Крехвинкель местом действия сатиры «Ослиная тень, или Процесс в Крехвинкеле» («Des Esels Schatten oder Prozeß in Krähwinkel», 1816), в которой дополнительно использовал мотив, заимствованный из «Истории абдеритов» («Geschichte der Abderiten», 1774–1780) Виланда. См. с. 331 наст. изд.

<sup>259</sup> Дословно: «Если же случай приведет кого в маленький городок, то будет походить он на сову на шесте: вороны будут кружиться вокруг него и каркать на чужака».

<sup>260</sup> Дословно: «Девушки говорят о помолвке, как о рецепте к миндальному торту».

<sup>261</sup> Дословно: «...я больше не знаю, ношу ли я на шею голову или ветряную мельницу».

собрание сих пьес, не всегда нравящихся на сцене, может быть книгою, *всегда* с удовольствием читаемо в часы досуга»<sup>262</sup>. В этой связи Полевой коснулся и проблемы качества перевода драм Коцебу, отметив как основную проблему «дурной перевод», при котором переводчик часто с разговорного сбивается на плохой книжный: «часто он старается заменить Немецкие шутки Русскими, и оттого у него Немцы говорят *о Бабе-яге, о ретивом сердечушке, и проч.*»<sup>263</sup>.

Впрочем, в более ранней рецензии, опубликованной в «Сыне отечества» на издание «Театра для домашнего представления в кругу друзей, соч. Августа Коцебу», претензии к переводчикам были предъявлены прямо противоположные: «При переводе следовало бы приспособить к нашим нравам мысли. Сравнения, имена смешные и забавные в немецком языке — бестолковы и нелепы на русском, обычаи немецкие, вовсе чуждые русским читателям, наводят скуку...»<sup>264</sup>. Там же были приведены и примеры бестолковых переводов: «То-то стена, словно Китайская. Я не понимаю, как перенесло мое любезное пузо...»; «Теперь я обязан тебя зажарить, как цыпленка стережет курица, дабы не унесли ястребы»<sup>265</sup>.

Сравнение переводов ряда пьес Коцебу с оригиналом лишь подтверждает мнение Полевого и других современных ему критиков. И это в очередной раз заставляет задуматься: какой текст воспринимали русские зрители? И насколько для них существовал — помимо Коцебу, сентиментально настроенного автора, — также и автор живой, остроумный, даже в своих сентиментальных драмах играющий с языком в разных регистрах чувствительности?

### Веймарские классики

В настоящее время, говоря о ситуации в немецкой литературе конца XVIII — первой трети XIX в., нередко мыслят противостоящими друг другу временными и жанрово-стилевыми категориями: веймарская классика, романтическая школа, тривиальная литература. Однако если взглянуть на данную ситуацию изнутри, то окажется, что с драматическим корифеем того времени Коцебу рифмуются два имени: Ифланда (о котором речь пойдет еще далее, и соположение это вопросов в общем-то не вызывает) и... Шиллера. Соседство для нашего видения и вовсе парадоксальное, но тем не менее имевшее место.

«Не знаю отчего, Лондон представляется мне не в таком цветущем виде, как напр<имер>, Дрезден, или Вена, или Берлин <...> Нет этого театру; и этого *германизму*, особливо касательно до литературы. Я представляю себе и женщин в каком-то странном виде и не воображаю там себе ни Луизы, ни Амалии, не знаю, отчего это», — пишет Андрей Тургенев в 1801 г., огорченный известием о том, что вместо Германии предстоит ему отправиться в Лондон. И далее: «Итак, не увижу я Дрездена, Лейпцига, Ифланда, Шиллера? не буду читать всех произведений Коцебу из-под самой Кумеровой доски! Никакая Луиза (я люблю это имя) не будет играть мне “Lied an die Freude”, — но неужли все мечты моей фантазии улетят?»<sup>266</sup>

<sup>262</sup> Московский телеграф. 1826. Ч. 7. №4. С. 390.

<sup>263</sup> Там же. С. 391. См. также с. 306 наст. изд.

<sup>264</sup> Сын отечества. 1823. Ч. 83. №6. С. 280–282 (раздел: Современная русская библиография).

<sup>265</sup> Там же.

<sup>266</sup> Цит. по: Зорин А. Л. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры... С. 256–257.

В монографии «Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века» А. Л. Зорин показывает, как Андрей Тургенев, переживавший эмоционально сложный период своей жизни, отчаяние и чувство нравственной отверженности, в своих фантазиях опирается на образцы, почерпнутые из театрального репертуара, каковыми и оказываются, с одной стороны, «Коварство и любовь», а с другой — «Ненависть к людям и раскаяние».

«Сегодня в этом же расположении фельетировал я “Cab<ale> u<nd> L<iebe>” с отменным чувством и находил больше, нежели обыкновенно», — читаем мы в дневнике Ан. Тургенева, который одновременно воображает себя героем Коцебу, благородным графом Мейнау, изведавшим все разочарования, которые могли выпасть на долю человека. Размышления о «чувстве собственной вины», о «силе соблазна, столь неодолимом, что приходится отдать жизнь, чтобы с ним справиться», объединяют тем самым в его сознании Шиллера, Коцебу, но еще и «Эмилию Галотти» Лессинга, которую он отправляется смотреть в театре<sup>267</sup>.

«В последние два года написал Елегию; деятельнее ничего не было для моего разума, — записывает Тургенев в новой тетради, которую начинает в год своего двадцатилетия. — Что я читал? Коцебу и Шиллера»<sup>268</sup>. Характерно при этом, что когда Тургенев начинает жалеть, «что слишком усердно предавался чтению немецких авторов», то вновь Коцебу, у которого он находил «разбойническое чувство *degréneré*, вышедшее из своих пределов», оказывается рядом с Шиллером, которого раньше он называл «властелином и сладостным мучителем сердец»<sup>269</sup>.

Пример противоположного свойства: в одном ряду разбирает и резко критикует «Разбойников» Шиллера, «Деву-солнце», «Испанцев в Перу» и «Сына любви» Коцебу и «Ханжеева или Лицемера» (русское название того времени комедии Мольера «Тартюф») в «Московских записках» М. Т. Каченовский<sup>270</sup>.

Но здесь по необходимости нам следует вспомнить также и предысторию открытия в России Шиллера-драматурга, уходящую еще в XVIII в. Как известно, первым в русской печати о Шиллере заговорил Н. М. Карамзин, увидевший постановку «Дон Карлоса» («Don Carlos», 1783–1787) (прозаический вариант драмы, написанный Шиллером для первых театральных постановок) на сцене Берлинского театра и воспринявший Шиллера «в Шекспировом духе» — как не всегда драматического автора, чей слог недостаточно прост для театра, а остроумие «в драме не у места»<sup>271</sup>. Затем во Франкфурте Карамзин читает «Заговор Фиеско в Генуе» («Die Verschwörung des Fiesco zu Genua», 1782–1783) и оценивает как пьесу более высокого гражданского пафоса (запись от 29 июля 1789 г.)<sup>272</sup>.

Важным очагом распространения Шиллеровой славы как драматурга становится ближе к концу XVIII в. малый двор цесаревича Павла Петровича в Гатчине, где в должности чтеца появляется Фридрих Максимилиан Клингер (Friedrich Maximilian von Klinger,

<sup>267</sup> Там же. С. 261.

<sup>268</sup> Там же. С. 402.

<sup>269</sup> Там же. С. 404.

<sup>270</sup> [Каченовский М. Т.]. Московские записки // Вестник Европы. 1810. Ч. 53. №20. С. 313–321.

<sup>271</sup> Здесь и далее в изложении рецепции драматургии Шиллера в России мы опираемся на монографию Р. Ю. Данилевского (Данилевский Р. Ю. Фридрих Шиллер и Россия. СПб., 2013).

<sup>272</sup> Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 84.

в российском подданстве — Федор Иванович Клингер, 1752–1831), также содействовавший знакомству с творениями Шиллера. Во всяком случае, в 1787 г., в день рождения Павла, была разыграна опера Д. С. Бортнянского «Сын-соперник, или Новая Стратоника» по французскому либретто Лафермьера (François-Germain La Ferrière (Franz de La Ferrière), 1737–1796 г.), коллизия которого, вполне возможно, была навеяна шиллеровой драмой «Дон Карлос»<sup>273</sup>. По его мнению, Павла могла привлечь возможность провести параллель между сыном испанского монарха и собой как наследником российского престола<sup>274</sup>. Характерно, что уже после смерти Павла, в 1804 г., вдовствующая императрица Мария Федоровна передаст Шиллеру через барона Вольцогена (Wilhelm von Wolzogen, 1762–1809), обер-гофмаршала Веймарского двора, вернувшегося из Петербурга в Веймар после брачных торжеств (бракосочетания великой княгини Марии Павловны и Карла Фридриха, наследного герцога Саксен-Веймар), бриллиантовое кольцо в благодарности за драму «Дон Карлос»<sup>275</sup>. «Сам я с этой стороны ни на что не надеялся, — писал Шиллер Кернеру. — Она, однако, нашла много вкуса в Карлосе, и он (Вольцоген. — Е. Д.) от моего имени передал ей экземпляр» (письмо от 20 ноября 1804 г.)<sup>276</sup>. И уже после смерти Шиллера, которая глубоко потрясла Марию Павловну, посмотрев постановку любимой ею и Марией Федоровной драмы «Дон Карлос» в 1807 г., она признается матери, какое благотворное действие оказывают на нее «прекрасные идеи и сильные мысли» поэта, услышанные со сцены<sup>277</sup>.

В начале XIX в. безусловным центром увлечения и пропаганды творчества Шиллера-драматурга в России становится Дружеское общество. Экзальтированный культ дружбы, прекрасной души, платонического любовного чувства, деятельности во имя общего блага, утверждение труда как одной из высших ценностей — во всем этом сказывалась ориентация на тип личности, сложившийся прежде всего в шиллеровской драматургии. Последовательный представитель этого мировоззрения — поэт Жуковский получает прозвание «русского Шиллера», причем вовсе не как переводчик немецкого поэта, но как воплотитель его идей в жизнь, определявший свой жизненный идеал по Шиллеру. «Писать (и при этом правило: жить, как пишешь), чтобы сочинения были не маска, а зеркало души и поступков). Это будет моею с тобой корреспонденциею», — обращается в своем дневнике к Маше Протасовой в 1814 г. Жуковский<sup>278</sup>.

<sup>273</sup> См.: Peterson O. P. Schiller in Russland, 1785–1805. New York, 1934. S. 118–120; Данилевский П. Ю. Фридрих Шиллер и Россия. С. 46–47.

<sup>274</sup> Истинной причиной конфликта Филиппа II со своим сыном живо интересовались в России также и Карамзин, и Радищев (см.: Данилевский П. Ю. Фридрих Шиллер и Россия. С. 47–49). В 1821 г. в журнале «Благонамеренный» была опубликована статья, в которой Шиллер был порицаем за то, что возвел злодея в ранг героя: «Не один Шиллер был виною славы Дон Карлоса; многие историки <...> на счет его заблуждались. <...> Миллионы немцев обожают Дон Карлоса, потому что видят его только в том блеске, в каком высокое искусство Шиллера представляет его. — Позволительно ли воздвигнуть в публичном месте мраморный обелиск злодея с тем только, чтобы удивляться ему как произведению искусства? Нам кажется, это один и тот же случай» ([Льоренте Х. А.] Дон Карлос / <Пер.> Вл. [В. М. Княжевич] // Благонамеренный. 1821. Ч. 15. Сентябрь. № 17–18. С. 288).

<sup>275</sup> Александр I, Мария Павловна, Елизавета Алексеевна: Переписка из трех углов (1804–1826). С. 24.

<sup>276</sup> Schiller's Briefe. Mit geschichtlichen Erläuterungen. Ein Beitrag zur Charakteristik Schillers als Mensch, Dichter und Denker. Berlin, o. J. [1853]. S. 1159.

<sup>277</sup> Там же. С. 25. Цитируемое письмо см.: Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar. HA A XXV. R 153. Bl. 288.

<sup>278</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 13. С. 91. См. также: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и сердечного воображения. Пг., 1918. С. 242.

«Я хотел бы жить в деревне, — пишет двадцатилетний Андрей Тургенев, главный идеолог “Дружеского общества”, — с некоторыми друзьями, которые, право, у меня искренние, и воображаю, что будто я езжу с ними верхом, имея с собой деньги, заезжаю или останавливаюсь у крестьянской избы и облегчаю участь бедного мужика... Но может ли сельская картина быть совершенной без... Я воображаю и Ее, со всеми прелестями, добродушием и любовью... Что, друзья мои! Если бы мы в молодости разошлись на все четыре сторонюшки, наконец сошлись бы все вместе и если бы всякий из нас мог петь вместе с Шиллером “*Wer ein holdes Weib errungen, Mische seinen Jubel ein!*”? — и тогда бы в мирной тишине начали бы мы трудиться, жить вместе, зимою ездили бы в город (Москву) для “*Cabale und Liebe*”»<sup>279</sup>.

В августе 1799 г. в дневниковом очерке о «Разбойниках» Андрей Тургенев подчеркивает психологическую правдивость фигуры Карла Моора, соотнося с этим характером самого себя и жалея, что Карамзин стал осуждать первую драму Шиллера. Он намеревается напечатать статью о «Разбойниках», а в одном из набросков, написанных в духе монологов Карла Моора, восклицает: «Россия, Россия, дражайшее мое отечество, слезами кровавыми оплакивая тебя, тридцать миллионов по тебе рыдают»<sup>280</sup>. Он же выписывает в дневник часть монолога Луизы из третьей сцены первого акта. Карл Моор представляется ему братом — в Луизе Миллер он видит идеал женщины.

После «Разбойников» Андрей Тургенев читает «Заговор Фиеско в Генуе» и «Дон Карлоса» и делает выписку из 21 явления действия четвертого, где Поза умоляет королеву напомнить Карлосу, что тот обещал хранить верность свободолюбивым мечтам молодости. В это же время в Дружеском обществе задумывается совместная работа над переводами «Дон Карлоса» и «Коварства и любви». «Жуковский! Переводи прилежнее, чтобы поспеть к сроку, — пишет Тургенев другу, — и что сцена из Дон Карлоса? <...> не переведет ли от досуга Мерзляков той сцены, где Поза говорит с королем?»<sup>281</sup> Сам он занят в это время «Коварством и любовью». А в сентябре 1800 г. в дневнике его появляется еще одна симптоматичная запись: «Сегодня очень сильно овладела мною мысль перевести “Дон Карлоса”. Кажется, нужно бы для удержания всей работы перевести его стихами»<sup>282</sup>.

Поздние драмы Шиллера Андрей Тургенев читает в это время по-немецки («Валленштейна»<sup>283</sup>, «Марию Стюарт» («*Maria Stuart*», 1799) и Шиллеров перевод «Макбета» («*Macbeth. Ein Trauerspiel von Shakespeare. Zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar*»

<sup>279</sup> Вацуро В. Э., Виролайнен М. Н. Письма Андрея Тургенева к Жуковскому // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 351.

<sup>280</sup> Данилевский Р. Ю. Фридрих Шиллер и Россия. С. 74.

<sup>281</sup> Жуковский и русская культура. Сборник научных трудов. Л., 1987. С. 365. См. также: Лотман Ю. М. Карамзин: Сотворение Карамзина: Статьи и исследования 1957–1990: Заметки и рецензии. СПб., 1997. С. 697.

<sup>282</sup> Цит. по: Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 7. С. 482.

<sup>283</sup> «Валленштейн» («*Wallenstein*», 1799) — драматическая трилогия Шиллера, состоящая из «Лагеря Валленштейна» («*Wallensteins Lager*»), «Пикколомини» («*Die Piccolomini*») и «Смерти Валленштейна» («*Wallensteins Tod*»). Приблизительно к этому же времени относится примечательный отзыв о пьесе Шиллера, который мы находим в переписке в. кн. Марии Павловны с матерью, императрицей Марией Федоровной: «Я часто хожу на спектакли, в понедельник играли “Лагерь Валленштейна”, который есть единственная пьеса, не прочитанная мною в Вашем кабинете в Гатчине, милая Маменька. Мне она очень понравилась, по причине того влияния, которое она на меня оказала. Шиллер чувствует себя очень польщенным интересом и настойчивостью, с которой Вы читаете его произведения. Я сказала ему, что Вы хотите быть постоянно в курсе его новых произведений...» (Александр I, Мария Павловна, Елизавета Алексеевна: Переписка из трех углов (1804–1826). С. 24).



eingerichtet von Schiller», 1800)<sup>284</sup>. От Александра Тургенева он получает посланное им из Лейпцига в сентябре 1802 г. «для раздачи» издание «Орлеанской девы»<sup>285</sup>. Своеобразный же итог своему шиллеровству Андрей Тургенев подвел осенью 1801 г., переселившись в Петербург и записав в своем дневнике о Шиллере: «Такие поэты — властелины, сладостные мучители сердец. За несколько сот и тысяч верст или лет он пишет и знает, что будет действовать в умах других, отдаленных людей. Он располагает сердцами, как хочет; он истинный монарх»<sup>286</sup>.

И еще одна запись в дневнике Андрея Тургенева: «Из всех писателей я обязан Шиллеру величайшими наслаждениями ума и сердца. Не помню, чтобы я что-нибудь читал с таким восторгом, как “Sab(ale) u(nd) Liebe” в первый раз, ничья философия так меня не услаждает»<sup>287</sup>. Но, как отметил Р. Ю. Данилевский, поводом для данной записи послужило на этот раз чтение Тургеневым исторических работ Шиллера — внимание переклочилось на иную грань творчества.

При этом ранние русские шиллеровцы прошли мимо одной несомненной особенности шиллеровской драматургии: мыслимый Шиллером идеал в самих его драмах никогда не реализуется в жизни, но существует как некая надреальная сущность, непосредственно ощутимая читателем лишь через трагическое очищение — катарсис (на эту особенность позже обратит внимание В. К. Кюхельбекер, высказав крамольную мысль: «Все ли действующие лица в Шиллеровых трагедиях истинные, живые люди? Нет ли между ними нравственных машин? Или, лучше, чего-то похожего на Гоцциевы маски, о которых наперед знаем, что они именно так, а не иначе будут говорить и действовать?»)<sup>288</sup>.

И в этом смысле русские шиллеровцы оказываются в определенном смысле более последовательными и радикальными воплощателями шиллеровских идей, нежели он сам. Причем — и это очень важно — не идеал «внедряется» в жизнь, но жизнь «дотягивается» до идеала. Необходимая граница между «поэзией и правдой», которая, разумеется, существовала не только для Гёте, но и для Шиллера, снимается, и в русской культуре возникает краткий, но очень важный по последствиям период жизнестроительства, освященный именем Шиллера.

Драмы «Дон Карлос», «Коварство и любовь» и «Разбойники» становятся на первых порах наиболее востребованными, в том числе и немецкими зрителями Петербурга, пьесами Шиллера. Как писал Ф. Ф. Вигель, «играли, однако же, немецкие комедии и трагедии перед немецкою публикой, которая в Петербурге всегда бывает многочисленна и которая тогда бредила Шиллеровыми “Разбойниками” и “Дон-Карлосом”»<sup>289</sup>.

<sup>284</sup> О переводе «Макбета» Шекспира Шиллером и русских отголосках этого перевода см.: *Елиферова М.* Шекспировские сюжеты, пересказанные Белкиным // *Вопросы литературы.* 2003. № 1. С. 149–175.

<sup>285</sup> Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Вып. 2. С. 22. См. с. 319 наст. изд.

<sup>286</sup> Цит. по: *Лотман Ю. М.* Новые материалы о начальном периоде знакомства с Шиллером в русской литературе // *Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение.* IV. (Новая серия). Тарту, 2001. С. 25. Полстолетия спустя С. П. Шевырев в своей речи «В память о Шиллере» сказал: «Русская словесность опередила другие литературы европейские в изъявлении сочувствия Шиллеру и едва ли какой-нибудь другой поэт имел на нашу поэзию такое сильное влияние, как Шиллер. Редко встретить можно такое прекрасное сочетание поэта с человеком: оно для нас повторилось в Жуковском» (*Шевырев С.* Речь в память о Шиллере, сказанная в заседании Московского общества любителей российской словесности 29 октября — 10 ноября действительным членом С. П. Шевыревым. [М., 1859]. С. 2).

<sup>287</sup> Цит. по: *Данилевский Р. Ю.* Фридрих Шиллер и Россия. С. 76.

<sup>288</sup> *Кюхельбекер В. К.* Путешествие: Дневник: Статьи. Л., 1979. С. 316.

<sup>289</sup> *Вигель Ф. Ф.* Записки. С. 79.

### Перевод драм Шиллера: проблема текстологическая

Перевод драмы «Разбойники» имел в России свою специфику и довольно сложную текстологическую историю. Первый перевод пьесы был сделан в 1793 г. Н. Н. Сандуновым (1769–1832) по завезенной в Москву суфлерской рукописи, имевшей хождение среди немецких антрепренеров<sup>290</sup>. Это была довольно произвольная контаминация мангеймской редакции драмы и ее вольной переработки, сделанной в 1792 г. без ведома Шиллера берлинским драматургом Карлом Мартином Плюмиком (Karl Martin Plümcke, 1749–1833). В переделке был усилен бунтарский дух драмы и упрощены характеры антагонистов, что во многом способствовало популярности «Разбойников» как в Германии, так и в России. Финал переделки также отличался от шиллеровского: Плюмик добавил целое явление, в котором верный Швейцар убивает своего атамана, чтобы избавить его от рук палачей, и Карл, умирая, благодарит за то Швейцера.

Именно эта версия и определила споры, которые велись, в частности, в кругу братьев Тургеневых, Жуковского, Воейкова, Мерзлякова по поводу драмы «Разбойники». Одна из подобных дискуссий о мнимом превосходстве версии Плюмика (в переводе Сандунова) была зафиксирована в дневниковой записи Андрея Тургенева от 12 ноября 1799 г.:

Перед обедом был я в ком<пании> у Мерз<лякова> и говорил о «Разбойниках» с Нарезным. Он спрашивал моего мнения, на что Шиллер в другом издании переменял конец, и утверждал, что в переводе Санд<унова> гораздо лучше, что он убит наконец Швейцаром. Я думаю 1-е: что Шиллер верно имел свои хорошие причины на это и сказывал ему свое мнение, вот что я говорил ему <...> Фантазия Карла Моора была во все продолжение действия сильно натянута и имела сильное действие, наконец, в конце пьесы она дошла до высочайшей степени; надобно было всему ослабнуть и опуститься. К этому присоединились поразительные бедствия; энергии души его было должно непременно быть ими подавленной, и этой минутой воспользовался Шил<лер>, чтобы кончить пьесу. В таком немом, бездейственном, мертвом отчаянии мог он принять намерение умереть от руки палача. Но и другой конец справедлив. — Все загнуло в нем от утомления и отчаяния. Швейц<ер> мог опять пробудить его своими представлениями, мог возродить в нем прежнюю гордость и — вот другой конец пьесы; но в этом случае, может быть, душа зрителя утомилась бы от частых убийств. Автор хотел предохранить от сего, и кажется прав»<sup>291</sup>.

Для Нарезного же, как отмечает Е. О. Ларионова, «имела решающее значение сценическая эффектность заключительного убийства, и с этой точки зрения он не случайно отдавал предпочтение финалу Плюмика. Тем более что, как показывает собственное творчество Нарезного, он не боялся «утомить» душу зрителя и читателя лишней кровавой сценой»<sup>292</sup>.

В 1809 г. в России появляется новый перевод «Разбойников», впрочем, как и первый, не слишком учитывавший авторскую волю. Приятель Мерзлякова, московский драматург и поэт Ф. Ф. Иванов (1777–1816), в отличие от Сандунова, обращается на этот раз

<sup>290</sup> Разбойники: Трагедия г. Шиллера / Пер с нем. Н. Сандунов. М., 1793. На сцене впервые была поставлена в 1814 г. Характеристику перевода Сандунова см.: *Lotman Ju. Neue Materialien über die Beschäftigung mit Schiller in der russischen Literatur // Wissenschaftliche Zeitschrift der E.-M.-Arndt-Universität Greifswald: Gesellschaft- und sprachwissenschaftliche Reihe. Greifswald, 1958–1959. № 5–6. S. 421–422.*

<sup>291</sup> Цит. по: *Ларионова Е. О. К истории раннего русского шиллеризма // Новые безделки: Сб. статей к 60-летию В. Э. Вацура. М., 1996. С. 41. Оригинал: ИРЛИ. Ф. 309. № 271. Л. 6 об.*

<sup>292</sup> *Ларионова Е. О. К истории раннего русского шиллеризма. С. 41.*

не к немецкой, а к французской, популярной в революционном Париже переделке драмы Шиллера драматургом Ж. А. Ф. Ламартельером (Jean-Henri-Ferdinand Lamarteliere, 1761–1830), ставшей известной под названием «Робер, атаман разбойников» («Robert, chef de brigands», 1792)<sup>293</sup>. Ламартельер был натурализовавшимся в Париже немцем, плодовитым драматургом, которому Шиллер был обязан своей известностью во Франции. Им было написано и продолжение «Разбойников» — пьеса «Страшный суд» («Le tribunal redoutable», 1792) и изданы по-французски два тома «Театра Шиллера» («Théâtre de Schiller», 1799), а также переделана трагедия «Фиеско»<sup>294</sup>.

Иванов, переводя французскую версию «Разбойников», последовательно склонял ее содержание на русские нравы. Коварный Мориц (Франц Моор), желая привлечь крестьян к инсценировке нападения на него, неожиданно начинал выражаться в пьесе словами русского помещика: «Могу ли я надеяться на них (крестьян. — Е. Д.)? Не надобно ли уменьшить подати, уничтожить оброки?»<sup>295</sup>. Цель разбойничества определялась Робертом (французским аналогом Карла Моора) в следующих выражениях: «Так, друзья-товарищи! Помогать угнетенному, наказывать угнетателя — вот клятвы, которые нас связывают, и уставы, которые нас соединяют»<sup>296</sup>. В переводе Иванова появилось и словосочетание «угнетенный народ» — русский отзвук французской революции, допустимый лишь в начале царствования Александра I<sup>297</sup>.

Переделка, в отличие от Сандуновской, имела счастливый конец. В финале мнимый разбойник Росинский (он же граф Бертольд, родственник Роберта), сообщал ему, что Император был тронут его раскаянием и «хочет правосудием своим прекратить все злоупотребления», которые Роберт «наказывал силою». Обращаясь к разбойникам, он общался: «Он хочет простить вам ваши преступления, и употребить в пользу добродетели»<sup>298</sup>. А в самом конце уже сам Роберт обращался к разбойникам со словами: «Друзья, разделявшие беды мои, придите разделить теперь мое блаженство...»<sup>299</sup>.

Премьера спектакля состоялась в январе 1809 г. на Святках в Москве, в бенефис С. Ф. Мочалова, спектакль произвел фурор и затем часто повторялся, несмотря на противодействия цензуры<sup>300</sup>. Многие монологи заучивались наизусть<sup>301</sup>.

Однако вскоре в отношении Шиллера начинается противодействие со стороны не только цензуры, но и сторонников театрального классицизма. В сатире «Разговор цензора и его друга» (1808) А. Шаховской (гонитель Коцебу) намекает на Шиллера и его переводчика (по всей вероятности, Сандунова), доказывающего

...что правда, дружба, честь,  
Оставля белый свет, живут в лесах с ворами.<sup>302</sup>

<sup>293</sup> [Ла Мартельер] Ж. А. Ф. Разбойники: Трагедия / Пер. Ф. Иванова. М., 1809.

<sup>294</sup> Egli E. Schiller et le romantisme français. Paris, 1927. P. 93–162.

<sup>295</sup> [Ла Мартельер] Ж. А. Ф. Разбойники. С. 16.

<sup>296</sup> Там же. С. 22–23.

<sup>297</sup> См.: Данилевский Р. Ю. Фридрих Шиллер и Россия. С. 77–78.

<sup>298</sup> [Ла Мартельер] Ж. А. Ф. Разбойники. С. 82–83.

<sup>299</sup> Там же. С. 87.

<sup>300</sup> О цензурных препятствиях см.: Мерзляков А. Ф. Воспоминания о Ф. Ф. Иванове // Иванов Ф. Ф. Сочинения и переводы. М., 1824. Ч. 1. С. 14; см. также: Данилевский Р. Ю. Фридрих Шиллер и Россия. С. 78.

<sup>301</sup> Рецензии на спектакль см.: Московский вестник: Еженедельное издание на 1809 год. Ч. 1. С. 50; Журнал драматический. 1811. Ч. 1. С. 93–98.

<sup>302</sup> Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. С. 81.

Рецензент издаваемого Шаховским «Драматического вестника» замечал, что «почти все герои Шиллеровых трагедий, кажется, вместе с ним воспитывались в немецком университете, где они напитались новой философией, от которой избави Господь всякого честного человека»<sup>303</sup>. В журнале «Вестник Европы» пьесу Шиллера (в редакции Ламартедьера) порицали за отсутствие классических единств и доказывали, что человек, выступающий против законов, не способен вызвать сочувствия зрителей<sup>304</sup>.

Критика исходила и из масонских кругов. М. И. Невзоров, бывший деятель новиковского круга, издатель журнала «Друг юношества» в Москве<sup>305</sup>, обвинил Шиллера в проповеди безнравственности: «...автор в некоторых местах порокам и даже злодействам дает такой вид, тон и обороты, что они не только извинительными, но даже для молодых людей, особливо в нынешнем философском веке, соблазнительными быть могут»<sup>306</sup>.

В «Разбойниках» виделось и подстрекательство к студенческим волнениям: в одной из статей, помещенных в «Вестнике Европы», сообщалось о геттингенских студентах, исполнявших песни из «Разбойников»<sup>307</sup>.

Все это, однако, не помешало Я. А. Галинковскому, составлявшему в журнале «Корифей» своего рода энциклопедию новой не-классицистической эстетики, назвать рядом с Лессингом, Коцебу и нежным Гёте также и «ужасного Шиллера», которого «комедия “Разбойники” делает честь его дарованиям»<sup>308</sup>.

Первооткрыватель Шиллера-драматурга Н. М. Карамзин на рубеже веков также пересмотрит свое энтузиастическое отношение к Шиллеру как юношеское заблуждение, литературное в своей основе и чуждое реальной жизни. Как свидетельствовал А. И. Тургенев, о «Разбойниках» Карамзин писал, что «этот сюжет отвратителен», хотя он и сам «прельщался этой пьеской, когда еще не истощил до последней капли всех удовольствий в жизни»<sup>309</sup>. В этом контексте становится понятной и фраза А. И. Тургенева в одном из писем: «что ни говори истощенный Карамзин, но как ни зрела душа его, — он не Шиллер»<sup>310</sup>.

Отвечая Вольцогену, приславшему только что к тому времени появившуюся трагедию Шиллера «Мессинская невеста, или Братья-враги» («Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder», 1803), Карамзин пишет в феврале 1804 г. «Благодарю вас за удовольствие, доставленное чтением новой трагедии Шиллера. Творения этого гениального человека должны весьма интересоваться каждого, кому доступно понимание прекрасного». И тут же оговаривается: «Но признаюсь вам, я совсем не одобряю его грекоманию. Снова вводить хоры в трагедию, значит возвратиться к детству искусства. Дух человеческий развивается во всех отношениях, а те, кто желает рабски подражать грекам, делают

<sup>303</sup> Драматический вестник. 1808. №36. С. 76–77.

<sup>304</sup> Вестник Европы. 1810. Ч. 53. №20. С. 314–316. О том, что сценическая редакция, где в конце спектакля Карл Моор простреливал себе голову, отличалась от печатного текста, оканчивавшегося благополучно, см.: *Данилевский Р. Ю.* Фридрих Шиллер и Россия. С. 79. Об отечественном контексте темы разбойников см.: Там же. С. 80.

<sup>305</sup> См. выше, с. 294 наст. изд.

<sup>306</sup> *Невзоров М.* Критическое рассмотрение Шиллеровой трагедии «Разбойники» // Друг юношества. 1811. Февраль. С. 113–114. См. также: *Чижевский Д. И.* Шиллер в России // Новый журнал. 1956. Т. 45. С. 112.

<sup>307</sup> Вестник Европы. 1806. Ч. 26. №7. С. 213.

<sup>308</sup> Корифей, или Ключ литературы. 1803. Ч. 2. С. 45.

<sup>309</sup> Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Вып. 2. С. 81.

<sup>310</sup> Там же. С. 79.

шаги назад»<sup>311</sup>. И все же Карамзин начинает работать над переводом «Мессинской невесты», о чем свидетельствует сохранившийся в его бумагах черновой набросок<sup>312</sup>.

На самом деле, на восприятии драматургии Шиллера в первом десятилетии XIX в. сказалась и та готическая волна, которая вторглась не только в русскую литературу, но и на театральные подмостки в 1800–1810-е гг. Возникает театральная шиллеровщина, которая грозит потопить в эффектных ужасах драматургию Шиллера, истребив ее психологический и общественный смысл. Шаховской в упоминавшейся выше сатире называет «Коварство и Любовь» и «Разбойников» в числе «копны немецких драм»<sup>313</sup>. Именно в это время Шиллер начинает восприниматься все более в одном ряду с Коцебу — как один из последователей Шекспира, разрушитель правил театрального классицизма, драматург, «исполненный дарований», но не имеющий «Шекспирова гения»<sup>314</sup>.

Эта контаминация Шиллера и Коцебу сказывается также и на литературных произведениях нарождающегося века, написанных словно под впечатлением Шиллера (а может быть, и Коцебу). Так, влиянием Шиллера (но уже в квази-готической огласовке) оказываются отмечены драма В. Нарезного «Дмитрий Самозванец» (1804) с ее готическим арсеналом и монологом Дмитрия при штурме кремлевского дворца, напоминающим слова и поведение Франца Моора в первой сцене пятого акта «Разбойников», а также более ранняя неопубликованная драма Нарезного «Мертвый замок» (1801)<sup>315</sup>.

Как вариация на сюжет «Разбойников» может рассматриваться и ранняя пьеса Н. Гнедича «Мориц, или Жертва мщения» (1802), в заглавии трагедии «Честолюбие и позднее раскаяние» проглядывает объединенное влияние Шиллера и Коцебу. В романе «Дон Коррадо де Геррера, или Дух мщения и варварства гишпанца. Российское сочинение» (1803) «Разбойников» напоминает не только фабула: ориентация на пьесу Шиллера проявляется и в эпиграфе, взятом из четвертого действия «Разбойников» в переводе Н. Сандунова: «Посмотрите, посмотрите! все законы света нарушены; узы природы прерваны, древняя вражда из ада возникла!»<sup>316</sup>

Непростую текстологическую историю имели также переводы других драм Шиллера. Его «республиканская трагедия» «Заговор Фиеско» была опубликована в Москве в 1803 г., в переводе Н. И. Гнедича и С. И. Адлера<sup>317</sup>. Выполненный в сентиментальной стилистике<sup>318</sup>, перевод был сделан Гнедичем с мангеймского издания

<sup>311</sup> Цит. по: *Данилевский Р. Ю.* Фридрих Шиллер и Россия. С. 67. Оригинал (на фр.) см.: *Wolzogen C. von.* Literarischer Nachlass. Leipzig, 1849. Bd. 2. S. 419–420.

<sup>312</sup> *Данилевский Р. Ю.* Фридрих Шиллер и Россия. С. 67 (со ссылкой на Н. Д. Кочеткову).

<sup>313</sup> *Шаховской А. А.* Комедии. Стихотворения. С. 80.

<sup>314</sup> См.: Английский театр (перев. статья) // Драматический вестник. 1808. Ч. 1. № 24. С. 196–197.

<sup>315</sup> Связь трагедии с этой пьесой была отмечена в журнале «Вестник Европы». Впоследствии об этом упомянул и Белинский. О следах влияния «Разбойников» на драмы Нарезного «Мертвый замок» и «Дмитрий Самозванец» см.: *Ларионова Е. О.* К истории раннего русского шиллеризма. С. 41–42; *Данилевский Р. Ю.* Фридрих Шиллер и Россия. С. 84.

<sup>316</sup> См.: *Ларионова Е. О.* «...картины убийств, отравлений, злодеяний, рассказанных с удивительным хладнокровием»: Ранняя проза Н. И. Гнедича // Гнедич Н. И. Дон-Коррадо де Геррера / Изд. подг. Е. О. Ларионова. М., 2019. С. 396–399, 404, 413. О том, что поздний Гнедич пересмотрел свое видение Шиллера, увидев в его драмах проповедь «святого пожертвования самим собой для блага людей», см.: *Тиханов П. Н.* И. Гнедич. Несколько данных для его биографии по неизданным источникам. СПб., 1884. С. 36.

<sup>317</sup> Заговор Фиеска в Генуе: Трагедия Г. Шиллера в 5 д. / Пер. с нем Г. и А. С. дозволения Московского гражданского губернатора. М., 1803.

<sup>318</sup> *Моляйн О. А.* Первые переводы и постановки Шиллера в России // Фридрих Шиллер. Статьи и материалы. М., 1966. С. 15.

1798 г., что означало обращение к первоначальному, наиболее штюрмерскому варианту драмы. О пристрастии в это время Гнедича к шиллеровой драме, которое сочеталось у него с увлечением шекспировым «Гамлетом», вспоминал впоследствии Жихарев: «Между прочим он (Гнедич. — *Е. Д.*) замечателен был неутомимым своим прилежанием и терпением, любовью к древним языкам и страстью к некоторым трагедиям Шекспира и Шиллера, из которых наиболее восхищался “Гамлетом” и “Заговором Фиеско”. <...> В “Гамлете” особенно нравилась Гнедичу сцена привидения, а в “Фиеско” — монолог Веррины, в котором этот беспощадный заговорщик (карикатура на Катона) говорит, что он “готов распороть себе брюхо, вымотать кишки, свить из них веревку и на ней удавиться!”. Не бойсь не верится? Не угодно ли взглянуть? Трагедия напечатана у старого знакомого нашего Гари в 1803 г. и продается по цене неслыханной»<sup>319</sup>.

Определенный казус явил собой помещенный в 1805 г. в «Новостях русской литературы» (органе Вольного общества любителей словесности, наук и художеств) вольный прозаический перевод второго явления первого акта трагедии «Дон Карлос». При том, что сам переводчик пользовался стихотворным текстом, переложение оказалось похожим на подготовленный для театра самим Шиллером прозаический вариант диалога Карлоса и Позы<sup>320</sup>. Полный текст драмы на русском языке появился в переводе М. Лихонина лишь в 1828 г.<sup>321</sup>

В 1806 г. был, наконец, отпечатан выполненный С. А. Смирновым перевод пьесы «Коварство и любовь»<sup>322</sup>. На сцене (в Москве) он был поставлен лишь четыре года спустя — в 1810 г., 1811 г., затем периодически спектакль возобновлялся (в 1816, 1818, 1822, 1825 гг.)<sup>323</sup>. Переводчик этой пьесы Семен Алексеевич Смирнов (1777–1847) стал, как и Сандунов, впоследствии профессором Московского университета. Переиздавая перевод в 1824 г., он посвятил его Мерзлякову, напомнив «почтеннейшему другу»: «Перевод сей Трагедии знаменитого Шиллера относится к тому счастливому времени, когда мы — молодые друзья, соединенные одинакими чувствами, желаниями и видами <...> посвящали свои досуги приятнейшим занятиям словесности в любезном обществе, в котором Вы столь много участвовали, как своими трудами, так и примером»<sup>324</sup>. В сам текст Шиллера Смирнов внес достаточно заметные изменения. Он «упорядочил стиль», изменил абрис Миллера, приблизив его к образу благородного отца и выпустив сцену, где старик радуется, получив от Фердинанда кошелек с золотом. Сам переводчик в примечании к явлению I драмы писал: «Мне казалось лучше сделать некоторые сокращения. Многие выражения, по мнению моему, были бы не свойственны нашему театру»<sup>325</sup>. Однако, помимо заявленных сокращений, переводчик в ряде случаев добавлял от себя там, где у Шиллера оставалась недоговоренность.

<sup>319</sup> Жихарев С. П. Записки современника. С. 190–191.

<sup>320</sup> Сцена из трагедии «Дон Карлос», соч. Г. Шиллера // Новости русской литературы. 1805. Ч. 14. С. 33–35 (подпись СС. — С. А. Смирнов?). О прозаической драме В. И. Киреевского «Елисавета» (1800) как опыте подражания шиллеровой трагедии «Дон Карлос» см.: Данилевский Р. Ю. Фридрих Шиллер и Россия. С. 90.

<sup>321</sup> Дон Карлос: Инфант Испании / Пер. М. Лихонина. 1828.

<sup>322</sup> Коварство и любовь: Трагедия Г-на Шиллера: В пяти д. / Пер. С. Смирнов. М., 1806.

<sup>323</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 483.

<sup>324</sup> Коварство и любовь: Трагедия Г-на Шиллера: В пяти д. / Пер. С. См<и>рн<о>в. М., 1824. С. I.

<sup>325</sup> Там же. С. 7.

Когда в 1810 г. пьеса «Коварство и любовь» была, наконец, поставлена на сцене, критики в своих суждениях разошлись. Против пьесы резко выступил Шаховской все в том же «Разговоре цензора и его друга» (1808): «В ней нравственности нет, в ней автор выставляет / На сцену тех, кого стыжуся и назвать. / В них дух безверия, к властям неуваженье»<sup>326</sup>. При этом в рецензиях «Вестника Европы» зрительский успех пьесы признавался<sup>327</sup>. А И. И. Панаев в «Литературных воспоминаниях» писал: «Я не пропускал ни одного представления “Разбойников”, “Дон-Карлоса”, “Коварства и любви” и различных немецких драм Грильпарцера, дававшихся в это время»<sup>328</sup>.

Новый интерес к переводам Шиллера наметился в России к концу второго десятилетия. Заново, современным слогом, были переведены в 1818 г. «Разбойники»<sup>329</sup>. Десять лет спустя, в 1828 г., их еще раз перевел Н. Х. Кетчер (1809–1886). В 1817–1818 гг. А. А. Жандром и А. С. Грибоедовым для бенефиса Е. С. Семеновой было вольно переведено раннее либретто Шиллера лирической оперетты «Семела» («Semele», 1782). Спектакль, сыгранный 18 февраля 1818 г. («Семела, или Мщение Юноны. Мифологическое представление в 1 д. В вольных стихах с хором, балетом и пением Муз. К. А. Кавоса и Ф. Антолини), успеха не имел, но обсуждался в печати и ставился в 1820 и в 1839 гг.<sup>330</sup>

В 1818 г. задумывает свой московский альманах «Für Wenige. Для немногих» Жуковский, составив его из стихотворных переводов с немецкого, с параллельным русским и немецким текстом<sup>331</sup>. Издание предназначалось для обучения русскому языку молодой жены великого князя Николая Павловича, прусской принцессы Шарлотты (Александры Федоровны). Всего увидело свет шесть выпусков, из которых последний был целиком отведен фрагменту трагедии Ф. Шиллера «Орлеанская дева» («Die Jungfrau von Orleans», 1801), перевод которой был закончен Жуковским в 1821 г.<sup>332</sup> При этом Жуковский, который существенно изменил жанровый и стилиевой характер пьесы Шиллера, вместе с тем заменил и подзаголовок «романтическая трагедия» на «драматическая поэма», снял ремарки, добавив, в особенности в монологах Иоанны, балладные и романсные интонации<sup>333</sup>.

<sup>326</sup> Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. С. 30

<sup>327</sup> См.: Вестник Европы. 1810. Ч. 54. № 21. С. 75–77; 1811. Ч. 59. № 17. С. 70–72 (рецензия Д. В. Дашкова); Журнал драматический. 1811. Ч. 1. С. 73–80.

<sup>328</sup> Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1988. С. 84.

<sup>329</sup> Шиллер. Разбойники, трагедия в пяти д. / Пер. с нем. М., 1818.

<sup>330</sup> Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. СПб., 2006. С. 15. Отрывок опубликован: Сын отечества. 1817. Ч. 42. № 51. Отд. III. С. 227–240. Отдельным изданием вышел: Семела: Мифологическое представление: Подражание Шиллеру А. Жандра. СПб., 1825. Отзыв, в котором анализируются отступления от «прелестной пьесы, впрочем сочиненной Шиллером не для сцены», сделанные Жандром в переводе для придания ей «более театрального действия», см.: Семела: Мифологическое представление: Подражание Шиллеру А. Жандра // Московский телеграф. 1826. Ч. 8. № 5. Отд. II. С. 58–60.

<sup>331</sup> См. подробнее с. 194, 196, 200 наст. изд.

<sup>332</sup> Соревнователь просвещения и благотворения. 1824. Ч. 28. Кн. 3. С. 307.

<sup>333</sup> В. Г. Белинский в статье «Русская литература в 1841 году» писал, что Жуковский «не случайно перевел “Орлеанскую деву”, а не “Дон Карлоса”, не “Валленштейна”, не “Вильгельма Телля”: историческая сфера — не его сфера; ему родственнее этот мир чудес внутреннего духа, ему более по душе вдохновенная таинственным дубом героиня...» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5. С. 550). См. также: Чешихин В. Е. Жуковский как переводчик Шиллера. С. 68–136; Мухина С. Л. «Орлеанская дева» Жуковского и Шиллера // Материалы 71-й научной конф. преподавателей Ошского пединститута. Ош, 1968. С. 174–184; Киселева Л. Н. «Орлеанская дева» В. А. Жуковского как национальная трагедия // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia, V, III: История и историософия в литературном преломлении. Тарту, 2002. С. 134–162.

О самой драме русский читатель мог в 1821 г. узнать из отрывка из книги мадам де Сталь «О Германии», переведенного О. Сомовым и помещенного в «Журнале петербургского Вольного общества любителей российской словесности», где пересказывалась фабула трагедии Шиллера и был упомянут перевод Жуковского, еще не изданный целиком<sup>334</sup>. Когда в альманахе «Полярная звезда» на 1824 год<sup>335</sup> была опубликована «Сцена из Орлеанской девы» (монолог Иоанны), переведенная Жуковским<sup>336</sup>, Н. М. Языков поделился сомнением с братом: «Русские стихи прекрасны, сильны и живы, но все не то, что шиллеровские, в которых видно гораздо больше вдохновения и поэзии высочайшей»<sup>337</sup>. Ранее не столько о переводе, сколько о самой пьесе высказался Н. М. Карамзин в письме к П. А. Вяземскому в мае 1822 г.: «...это роман в разговорах, а не драма»<sup>338</sup>. Плетнев же, поместив в журнале «Соревнователь» рецензию на перевод, определил его как совершенно новое явление в театре, «эпоху в нашей драматической поэзии», романтическую трагедию, на которую советует обратить внимание «юному гению»<sup>339</sup>. И все же в сравнении с Шекспиром, добавлял Плетнев, у Шиллера характеры менее яркие, поскольку он «слишком неосторожно передает всякому лицу свои поэтические мечты»<sup>340</sup>.

Переведенная «Орлеанская дева», постановку которой ждали, и Семенова готовила себя уже к исполнению заглавной роли (о предполагавшейся премьере упоминал и Пушкин в письме к брату из Кишинева от 4 сентября 1822 г.)<sup>341</sup>, была запрещена для театра распоряжением Александра I, поскольку «интрига данной пьесы основана на чудесах Пресвятой Девы», как было сказано в бумагах Третьего отделения<sup>342</sup>. Однако возможно, что именно изображение воздействия народа на историю — тема, актуальная в России в период между войной 1812 г. и восстанием декабристов, — содействовала настроженному отношению цензуры и ее запрету на театральные подмостках (в «Истории русского драматического театра» указаны, тем не менее, три спектакля «Девы Орлеанской», состоявшиеся на петербургской сцене в 1822 г., и три спектакля на московской сцене в 1822–1823 гг.)<sup>343</sup>.

В 1829 г. появляется выполненный А. Ротчевым перевод драмы «Вильгельм Тель»<sup>344</sup>, о которой еще в 1805 г. подробно извещал петербургский немецкий журнал<sup>345</sup>. В том же

<sup>334</sup> Дева Орлеанская: Трагедия Шиллера // Соревнователь Просвещения и благотворения: Труды Вольного общества любителей российской словесности. 1821. Ч. 21. Кн. 2. С. 174–202.

<sup>335</sup> Полярная звезда. Карманная книжка на 1824 год для любителей и любителей русской словесности..., изданная А. Бестужевым и К. Рылевым. СПб., 1823. С. 15–19.

<sup>336</sup> Полярная звезда на 1824 год. С. 15–19.

<sup>337</sup> Языков Н. М. Стихотворения. Сказки. Поэмы. Драматические сцены. Письма. М., 1959. С. 418.

<sup>338</sup> Письма Карамзина к П. А. Вяземскому. СПб., 1897. С. 129–131.

<sup>339</sup> Соревнователь просвещения и благотворения. 1824. Ч. 28. № 12. С. 261–307. О том, что под юным гением мог иметься в виду Пушкин, см.: Данилевский Р. Ю. Фридрих Шиллер и Россия. С. 144. О том, что монолог Татьяны в «Евгении Онегине» «Простите, мирные долины...» сознательно ориентирован Пушкиным на прощание Иоанны из драмы Шиллера «Орлеанская дева» в переводе Жуковского («Простите вы, холмы, поля родные; / Приютно-мирный, ясный дол, прости...»), см.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. С. 321).

<sup>340</sup> См. подробнее: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 504–505 (комментарий О. Б. Лебедевой).

<sup>341</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 13. С. 45. См. с. 319 наст. изд.

<sup>342</sup> См. подробнее со ссылками на архивные материалы: Данилевский Р. Ю. Фридрих Шиллер и Россия. С. 143.

<sup>343</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 470.

<sup>344</sup> Шиллер. Вильгельм Тель / Пер А. Ротчева. М., 1829.

<sup>345</sup> Sankt-Peterburgische Monatsschrift zur Unterhaltung und Belehrung. 1805. Bd. 7. Januar. S. 58–71; Februar. S. 111–124; März. S. 192–198. Ср. также высокий отзыв о «Вильгельме Теле» С. П. Шевырева в его рецензии на «Геца фон Берлихинген» Гёте (см. ниже) — как трагедии, в которой Шиллер «замыслил сделать целый народ предметом



году Ротчев переводит «Мессинскую невесту»<sup>346</sup>, С. П. Шевырев — «Валленштейнов лагерь»<sup>347</sup>, А. А. Шишков — «Пикколомини»<sup>348</sup>, «Смерть Валленштейна»<sup>349</sup>, «Марию Стюарт»<sup>350</sup>. Еще ранее, в 1825 г., «Марию Стюарт» перевел Н. Ф. Павлов (1805–1864). Перевод (в стихах) предваряло стихотворение переводчика:

Когда мой перевод, не славе обреченный,  
 Возмет досуга в час к себе на строгий суд,  
 Быть может, кинув взор на сей листок забвенный,  
 С улыбкой примешь ты мой первый, скромный труд.  
 Вот все, чего хочу. Я лавров не достоин,  
 Мне взора твоего они не заменят,  
 И в неизвестности остануся спокоен:  
 Я не от света жду, но от тебя наград.  
 Пускай другой, свой век кончая над стихами,  
 Идет с поклонами невежде их дарить  
 И, оскверняя дар, врученный небесами,  
 От гордой знатности улыбку испросить.  
 Нет, нет, я не пойду к надменному вельможе,  
 Я не люблю ласкать спесивых богачей;  
 Наемник и Поет у многих значит тоже,  
 Но цель Поэзии возвышенной, святей!<sup>351</sup>

В целом можно сказать, что интерес к Шиллеру и восхищение его драмами, несколько ослабевшие во втором десятилетии XIX в., к концу 1820-х гг. резко оживают. И уже за хронологической границей интересующего нас периода и увлечению Шиллером, и русскому шиллеризму в целом будет суждено пережить и свой расцвет, и переосмысление<sup>352</sup>.

### Иоганн Вольфганг Гёте

При всем колоссальном воздействии Гёте на русскую литературу и русское культурное сознание<sup>353</sup>, нельзя сказать, что его драматургия оказалась в центре литературных и театральных пристрастий времени. Первым произведением Гёте, появившимся в русском переводе в 1780 г., была юношеская драма в прозе «Клавиго» («Clavigo», 1774) (переводчик О. П. Козодавлев)<sup>354</sup>. Но характерно, что когда Н. И. Новиков, говоря в «Драма-

одной Трагедии и превосходно исполнил свой отважный замысел» (*Шевырев С. П. Собрание трудов / Под общ. ред. А. Н. Николокина. Т. 1. СПб., 2017. Т. 1. 1823–1830. С. 399.*)

<sup>346</sup> Мессинская невеста / Пер. Ротчева. М., 1829.

<sup>347</sup> См.: *Шевырев С.* Отрывок из Шиллерова Валленштейнова лагеря // *Московский вестник. 1828. Ч. 9. № XII; Валленштейнов лагерь / Соч. Шиллера; пер. в стихах С. Шевырева. М., 1829.*

<sup>348</sup> Пикколомини: Драматическая поэма Шиллера // *Избранный немецкий театр. Том первой. С. 4–123.*

<sup>349</sup> Смерть Валленштейна, в 5 действиях, в стихах, соч. Шиллера // Там же. С. 127–306. На первом листе одного из экземпляров книги имеется посвящение от руки: «Михаилу Николаевичу Загоскину. В знак глубочайшего уважения От Переводчика».

<sup>350</sup> Мария Стюарт, в 5 действиях, в стихах, соч. Шиллер // *Избранный немецкий театр. Том второй. С. 4–185.*

<sup>351</sup> Мария Стюарт: Трагедия в пяти действиях, в стихах // Пер с фр. Н. Павловым. Представлена в первый раз на Императорском Московском театре 27 ноября 1825. М., 1825.

<sup>352</sup> См., в частности: *Simons J. D. Schiller's influence on Dostoevsky (Friedrich Schiller, Fyodor Dostoyevsky, Russia). Diss., Rice University, 1966.*

<sup>353</sup> См.: *Жирмунский В. Гёте в русской литературе. Л., 1937.*

<sup>354</sup> *Козодавлев О. П. Клавиго. СПб., 1780.*

тическом словаре» (1787) о крупнейших драматургах Запада, включает в их число Гёте, то характеризует его как «славного немецкого автора, который написал отличную книгу, похвальною повсюду — “Страдания молодого Вертера”», т. е. роман, а вовсе не драму. Также и среди участников «Дружеского общества» в pendant чтению, переживанию и переводу Шиллера Гёте фигурирует лишь как автор «Вертера»<sup>355</sup>.

Как образец пасторальной поэзии переводится В. Козловым в 1811 г. музыкальная комедия Гёте «Ери и Бетели» («Jery und Bätely: Ein Singspiel», 1790)<sup>356</sup>, опера в одном действии, плод его поездки в Швейцарию в 1779 г. — пастушеская драма в традиции швейцарских идиллий Геснера, хотя и вобравшая в себя натурализм, свойственный эпохе «бури и натиска»<sup>357</sup>.

В 1810-е гг. к переводу двух явлений из драматической поэмы Гёте «Ифигения в Тавриде» («Iphigenie auf Tauris», 1786) обращается А. Х. Востоков, читает их 9 июня 1810 г. на заседании «Вольного общества», однако перевод не публикует. Как писал В. М. Жирмунский, перевод «Ифигении» «представляет интерес как первый опыт усвоения русской поэзии драматического белого стиха, пятистопного ямба “Бориса Годунова” и пушкинских маленьких драм. До сих пор считали (вслед за Пушкиным в статье “О Борисе Годунове”), что размер этот впервые употреблен в “Аргиевках” Кюхельбекера (1823) и в отрывке переводной трагедии А. Жандра “Венцеслав” (1824), написанной в целом вольными стихами. Переводы Востокова сделаны на тринадцать лет раньше»<sup>358</sup>. Для Востокова, по мнению Жирмунского, «размер гётевской “Ифигении” соответствует белому стиху античной трагедии, и как классицистическую трагедию, ориентированную на античный мир, воспринимает он произведение Гёте, что видно из языка перевода, приподнятого, торжественного, архаичного. Так Гёте-классик неожиданно перекликается с русским ученым-архаистом»<sup>359</sup>.

В 1824–1825 гг. вольный перевод «Театрального вступления» или «Пролога в театре» трагедии И.-В. Гёте «Фауст» (сатирические монологи директора театра), в котором угадываются некоторые интонации его собственного персонажа Чацкого, делает А. С. Грибоедов<sup>360</sup>.

Но в целом можно сказать, что русская литература первой четверти XIX в. все же проходит мимо Гёте-драматурга, серьезное освоение которого начнется уже с середины 1820-х гг., инициированное поначалу книгой мадам де Сталь «О Германии» (1813), заключавшей, в частности, подробное изложение «Гёца фон Берлихинген» («Götz von Berlichingen», 1773)<sup>361</sup>, ранней, но принципиально важной для пути Гёте как драматурга

<sup>355</sup> См. в особенности гл. 3 «Блудный сын» монографии: Зорин А. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры. М., 2016. С. 214–299.

<sup>356</sup> Ери и Бетели: Опера в одном действии / Соч. Гёте; пер. В. Козлова // Журнал драматической на 1811-й год. 1811. Ч. 3. №9. С. 3–44.

<sup>357</sup> Жирмунский В. Гёте в русской литературе. С. 88.

<sup>358</sup> Там же. С. 123.

<sup>359</sup> Жирмунский В. М. Гёте в русской поэзии // Литературное наследство. 1932. №4/6. С. 550.

<sup>360</sup> Впервые опубликовано: Полярная звезда на 1825 год. С. 306, подпись: «Грибоедов»; см. также: Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. С. 225–229. О внимании Грибоедова к наследию Гёте и одновременно чуждости ему его «поэтического мира» см.: Там же. С. 495–498 (комментарий А. А. Архиповой). В итоге Грибоедов выбирает для перевода «Пролог в театре» как сатиру на театральную публику и одновременно на современное общество, в результате чего в его переводе добавляются строки, отсутствующие в оригинале.

<sup>361</sup> О том, что сопоставление Пушкиным Гёте и Шекспира в письме к Н. Н. Раевскому о «Борисе Годунове» (июль-август 1825) («Шекспир схватил страсти, Гёте обстановку») отчасти повторяет отзыв о гётевом «Гёце...»

драмы, а также первой части «Фауста» (1806/1828). В качестве апологета Гёте выступает в журнальных статьях В. К. Кюхельбекер, противопоставляющий «великого Гёте» «недозрелому Шиллеру»<sup>362</sup>: «Гёте во 1-х не имеет Шиллеровых предрасудок: ибо рассуждая с Французами и о французах, не помнит, что он немец. — 2) Во 2-х, он всегда забывает себя, а живет и дышит в одних своих героях. В чем могут убедить каждого его Гёц, Тассе, Фауст и даже Вертер»<sup>363</sup>. От Гёте, будучи в Веймаре, Кюхельбекер получил в подарок также и сценарий карнавала (Maskenzug), устроенного в Веймаре в честь приезда императрицы Марии Федоровны<sup>364</sup> (на русский язык переведен не был).

Что касается «Гёца фон Берлихинген», то драма появилась в прозаическом переводе М. Погодина лишь в 1828 г.<sup>365</sup>, будучи посвящена «в знак дружбы» Д. В. Веневитинову. На публикацию тут же отозвался в рецензии С. П. Шевырѐв<sup>366</sup>. Подробно остановившись на обстоятельствах работы Гёте над драмой, как ее описал сам немецкий драматург, а также на том контексте противостояния французской драмы драме английской (Шекспиру), в котором она создавалась, Шевырев истолковал этот ранний драматургический опыт Гёте как прорыв в драматическом освоении истории, позволивший ему пойти далее Шекспира:

Из признания самого Автора читатели могли видеть главную мысль сего произведения, а именно: сделать целый век предметом Трагедии, вместить в одной картине все огромные черты среднего века, все сословия без исключения и даже главу их, и все лучшее, благороднейшее того времени олицетворить в герое века, вместе с ним издыхающего. Предприятие гигантское, достойное гения! Во всех великих произведениях Поэзии мы находим только одно сему равное по высоте же мысли. Оно принадлежит другому гению Германии: это *Вильгельм Тель* Шиллера <...> Шекспир выводил только важные лица исторические: жизнь его Трагедий, как История Гюмова, заключается в одной жизни Царей. Гёте своим произведением и для самой Истории раскрыл новые виды: не живое ли дает он наставление в образце своем, что История, — как всеобщая Драма рода человеческого, — должна быть живою, одушевленною картиною людей всякого рода, во всех сословиях, во всех положениях жизни?.. раскройте же Гёца и у Поэта учитеесь Истории, учитеесь еще высшей науке: познанию человечества, познанию самих себя...<sup>367</sup>

Но вместе с тем Шевырев подчеркнул и непригодность этой драмы для сцены, из чего, однако, «не следует, чтобы он (Гёте. — Е. Д.) не был драматическим произведением. Стихия Драмы есть борение человека с Судьбою: где есть оно — там есть и Драма. Гёц неудобен для сцены по быстроте действия: мы должны только сожалеть об этом,

мадам де Сталь («Нравы и обстановка старины воспроизведены в нем с верностью»), см.: *Жирмунский В.* Гёте в русской литературе. С. 560.

<sup>362</sup> *Кюхельбекер В.* О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Мнемозина. 1824. Ч. 2. С. 290.

<sup>363</sup> *Кюхельбекер В.* Разговор с Булгариным // Мнемозина. 1824. Ч. 3. С. 157–177.

<sup>364</sup> См.: *Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. С. 150.

<sup>365</sup> Первоначально на русском языке было опубликовано лишь первое действие драмы (Гёц фон-Берлихинген: Действие первое из трагедии Гёте / М. Погодин // Русский зритель. М., 1828. Ч. 1. № 1–2. С. 76–136), но почти сразу же перевод вышел и отдельным изданием: Гёц-Фон Берлихинген, или Железная рука: Трагедия в пяти действиях / Сочинение Гёте; пер. с нем. М. Погодина. М., 1828. На экземпляре, хранящемся в Музее книги Российской государственной библиотеки (Москва), имеется посвятельная надпись: «Сергею Тимофе<sup>е</sup>вичу» Аксакову от переводчика».

<sup>366</sup> *Шевырев С. П.* Гёц-Фон Берлихинген: Трагедия Гёте // Московский вестник. 1828. № 21 и 22. С. 109–128. То же: *Шевырев С. П.* Собрание трудов. Т. 1. С. 390–401.

<sup>367</sup> Там же. С. 399.

но не порицать за то Автора»<sup>368</sup>. И пожалел, что мысль Гёте не облекалась в более привычные ему прозаические формы: «Сочиняя его для сцены, он бы должен был заключить действие в рассказы, — и, вероятно, не одной прекрасной живой черты мы лишились бы от такой переделки»<sup>369</sup>. В самом сюжете «Гёца» Шевырев обратил особое внимание на характерную для исторической драматургии коллизию: борьбу между «благонамеренным самоуправством» и верностью «священному гласу верховной власти своего Монарха»<sup>370</sup>.

Появляются и первые переводы на русский язык «Отрывков из “Фауста”»: «Монолог Фаустов в пещере»<sup>371</sup> и далее «Фауст и Вагнер (за городом)», «Вагнер», «Песнь Маргариты», выполненные Д. Веневитиновым<sup>372</sup>. Веневитинов переводит также и несколько сцен из «Эгмонта» («Egmont», 1788)<sup>373</sup>. С. П. Шевырев «перекладывает» на русский язык знаменитое «междудействие к Фаусту», сначала в прозе (пересказ содержания)<sup>374</sup>, а затем в стихах<sup>375</sup>, и публикует в журнале пересланное ему Н. В. Борхардом письмо самого Гёте с разбором его переложения «Елены» параллельно на немецком и русском языках<sup>376</sup>. Главным проводником интереса к Гёте становится отныне кружок любителей.

### Виланд и Бертух

Разумеется, говоря о бытовании в России первой четверти XIX в. немецкой драмы, нельзя обойти стороной вопрос о еще одном великом веймарце, старейшем из всех, чьи произведения были хорошо известны в России, и который пользовался особой популярностью в среде франкмасонов — Кристофе Мартине Виланде (Christoph Martin Wieland, 1733–1813). Его сочинения на немецком языке присутствовали во многих библиотеках, в том числе и в библиотеке великокняжеской семьи (Павла Петровича и Марии Федоровны)<sup>377</sup>. Впрочем, и в самой Германии, и в России он был известен более как поэт и прозаик, автор философских медитаций, содержание которых любил проецировать на себя,

<sup>368</sup> Там же. С. 401.

<sup>369</sup> Там же.

<sup>370</sup> Там же. С. 393.

<sup>371</sup> Опул.: Московский вестник. 1827. Ч. I. № 1. С. 11–12.

<sup>372</sup> Веневитинов Д. В. Отрывки из Фауста // Веневитинов Д. В. Сочинения. Ч. 1. Стихотворения. М., 1829. Ч. 1. С. 119–129.

<sup>373</sup> Веневитинов Д. В. Сочинения. Ч. 2. С. 95–120.

<sup>374</sup> С. III. Елена, классическо-романтическая фантазмагория: Междудействие к Фаусту из соч. Гёте в прозаическом переложении С. П. Шевырева // Московский вестник. 1827. Ч. 6. № XXI. С. 79–93. На с. 3 номера издатель (С. П. Шевырев) помещает в примечании предупреждение: «В сей же книжке читатели найдут содержание нового произведения Гёте. Переводчик просит их предварительно прочесть оное для того, чтоб предлагаемый отрывок в связи с целым был для них вразумительнее». То же: Шевырев С. П. Полное собрание литературно-критических трудов: В 7 т. / Под общ. ред. сост. А. Н. Николюкина. Т. 1: (1823–1830). М., 2017. С. 161–169.

<sup>375</sup> Шевырев С. Отрывок из междудействия к Фаусту: Елена, сочинение Гёте // Московский вестник. 1827. Ч. VI. № XXI. С. 3–8.

<sup>376</sup> Письмо к издателю М. Вестника: Письмо от Гёте к г. Борхарду // Московский вестник. 1828. Ч. IX. С. 326–333. В том же номере была опубликована «Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем» А. С. Пушкина // Там же. Ч. IX. С. 3–8. О соотношении пушкинского замысла с трагедией Гёте см.: Данилевский Р. Ю. Пушкин и Гёте. Сравнительное исследование. СПб., 1999. Первый перевод «Фауста», сделанный Эдуардом Ивановичем Губером (1814–1847) в 1835 г., не был пропущен цензурой и уничтожен автором. Следующий перевод части первой был сделан в 1844 г. Михаилом Павловичем Вронченко (1802–1855). Часть вторая была дана в изложении.

<sup>377</sup> Данилевский Р. Ю. Виланд в русской литературе // От классицизма к романтизму. Л., 1970. С. 303–304.

в частности, Андрей Тургенев, а сценическую историю, да и то не слишком успешную, получила в Германии лишь его поэма «Оберон» («Oberon», 1780)<sup>378</sup>.

В России поэма «Оберон», над переводом первых песен которой начинал работать Жуковский<sup>379</sup>, в драматической форме стала известна благодаря переложению актрисы и либреттистки Фридерики Софии Зейлер (Friederike Sophie Seyler, 1738–1789), написанному как либретто комической оперы «Оберон, король эльфов» («Oberon oder König der Elfen», 1789/1792), на русский язык переведенному в 1800 г. студентом медицины Е. Янковичем (1787–1802)<sup>380</sup>. «Немецкая масляница во всем разгаре. Завтра 2-я часть “Русалки” и после бал, — записывает в 1805 г. в “Дневнике студента” С. П. Жихарев. — Штейнберг прислал билеты на спектакль и на бал <...> Потом будут репетировать большие оперы: “Волшебную флейту”, “Дон-Жуана”, “Die Entführung”, “Аксурса”, “Оберона”»<sup>381</sup>.

Большим спросом пользовалась трагедия «Эльфрида» («Elfride», 1775) сподвижника Виланда — Фридриха Юстина Бертуха (Friedrich Johann Justin Bertuch, 1747–1822), издателя лейпцигской газеты «Allgemeiner literarischer Anzeiger», помогавшего Виланду также в издании и редактировании журнала «Der Neue Teutsche Mercur»<sup>382</sup>. Постановка этой трагедии, перевод которой появился в России еще в 1780 г.<sup>383</sup>, периодически возобновлялась на сцене: в Петербурге в 1801, 1802, 1804 гг., а в Москве в 1792, 1801, 1802, 1803, 1806, 1807, 1820 гг.<sup>384</sup>

### Наследники Лессинга и соревнователи Коцебу: Шредер, Клиндер, Ленц, Шпис, Вульпиус, Цшокке, Ифланд, Жерневальд, Гемминген-Горнберг

Как мы уже видели, сам Лессинг как драматург в России первой четверти XIX в. сколь-либо значительной рецепции не имел, отозвавшись в основном фактом упоминания трагедии «Эмилия Галотти», которую перед самоубийством читал гётев Вертер. Гораздо более востребованным в России становится в это время его ученик и последователь Фридрих-Людвиг Шредер (Friedrich Ludwig Schröder, 1744–1816).

Сын немецкой актрисы Софии Шарлотты Шредер, отправившейся искать счастья в Россию, сам впервые появившийся на сцене трехлетним младенцем и замеченный императрицей Елизаветой Петровной, Шредер по возвращении в Германию поступил

<sup>378</sup> В письме от 14 июля 1806 г. к императрице Марии Федоровне ее дочь Мария Павловна писала: «Мой дядя Фердинанд помнит, как во время его пребывания в Веймаре нас развлекали постановкой “Оберона”, которая не была удачной. Старый Виланд тоже там был, и, по правде сказать, Маменька, я восхищалась, с каким терпением он переживал свое горе: ведь разве есть что-либо более горестное для автора, чем видеть, как портят одно из самых очаровательных его произведений» (Александр I, Мария Павловна, Елизавета Алексеевна. Переписка из трех углов (1804–1826). С. 23; цитируемое письмо см.: Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar. HA A XXV. R 153. Bl. 1).

<sup>379</sup> См.: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 4. С. 564–570. Строки из поэмы «Оберон» «Одно-единственное мгновение может преобразить все» («Ein einziger Augenblick kann alles umgestalten») Жуковский неоднократно цитировал в своих письмах (Там же. Т. 15. С. 251, 283 и др.).

<sup>380</sup> Оберон и волшебница: Комич. опера в 3 действиях «Oberon der Koenig der Elfe» / Текст Ф. С. Зейлер. Подражание поэме Виланда; пер. с нем. Янковича; муз. П. Враницкого. Смоленск, 1800.

<sup>381</sup> Жихарев С. П. Записки современника. С. 28–29.

<sup>382</sup> О Бертухе см.: Steiner W., Kühn-Stillmark U. Friedrich Justin Bertuch: ein Leben im klassischen Weimar zwischen Kultur und Kommerz. Köln [etc.], 2001.

<sup>383</sup> [Бертух Ф. Ю.] Эльфрида: Трагедия господина Бертуха / Пер. с нем. СПб., 1780.

<sup>384</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 540–541.

в труппу своего отчима, театрального антрепренера Конрада Эрнста Акермана, а затем, после его смерти, сам возглавил труппу и вел ее до 1811 г. Будучи сторонником реформ Лессинга, в особенности разделяя его попытку освободить немецкую сцену от рабского подражания французскому ложноклассическому театру и ввести в немецкий репертуар произведения Шекспира и других английских писателей (в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–1796) Гёте выводит его в образе театрального директора Ярно, приобщающего Вильгельма к Шекспиру), Шредер, однако, стремился избежать неудач, которые постигла реформа Лессинга. Пытаясь приспособиться к требованиям зрителей, он искал оптимальный вариант сочетания потребности театра с зависимостью от мнения публики<sup>385</sup>. Изображение обычных людей, добродетель немецкой семьи в противовес соблазнам и грехам большого света, благородные герои, умеющие прощать, — все это Шредер сочетал с изображением чувства как предметом сценического анализа, не боясь при этом ни в собственной актерской игре, ни в созданных им драмах аффектированности и преувеличения<sup>386</sup>.

В России пьесы Шредера имели более театральную, нежели книжную, рецепцию. В Петербурге начиная с 1798 г., и затем в 1812–1815 гг., 1818 г., в Москве — в 1816–1818 гг., 1824 г. игралась одноактная комедия П. Н. Титова «Свадьба по журналу», заявленная как подражание комедии Шредера «Свадьба по объявлению» («Die Heirath durch ein Wochenblatt», 1788). В 1811, 1815, 1825 гг. шла его пьеса «Глухой любовник» («Der taube Liebhaber», 1782), которая, в свою очередь, была переводом пьесы ирландского драматурга Фредерика Пайлона (Пилона) (Frederick Pilon, 1750–1788) («The Deaf Lover», 1780)<sup>387</sup>. А еще ранее, в 1797, 1806–1807 гг., в Петербурге игралась пьеса «Проученная жена, или Ветер переменялся» («Das Blatt hat sich gewendet», 1804). В 1806 г. перевод пьесы был отпечатан в Петербурге<sup>388</sup>.

В определенном смысле учениками Лессинга — особенно в призыве следовать театру Шекспира — ощущали себя и драматурги «Бури и натиска»<sup>389</sup> — Фридрих Максимилиан фон Клиндер (в российском подданстве — Федор Иванович Клиндер; 1752–1831) и Якоб Михаэль Ленц (1751–1792). Расцвет этого поколения относился к середине 1770-х гг. Несмотря на тесную связь этих двух представителей движения штюрмеров с Россией<sup>390</sup>,

<sup>385</sup> См.: Мокульский С. Мещанская драма конца XVIII века. С. 509; Макаров А. Н. Роль немецкой тривиальной драмы XVIII в. в развитии интереса к театру // Вестник Вятского государственного университета. 2010. Т. 4. № 2. С. 139–142. См. также: Полякова Н. Б. Фридрих Людвиг Шредер: [Нем. актер, режиссер и театр. деятель]. М., 1987. (Серия «Жизнь в искусстве»).

<sup>386</sup> «Гаррик Германии, знаменитый Шредер» — назвал его Ф. Маттисон. А К. С. Станиславский впоследствии любил повторять: «Является великий Шредер, который ставит вопрос переживания на самую высокую точку, ищет как раз то, что ищем мы!» (цит. по: Полякова Н. Б. Фридрих Людвиг Шредер. С. 87).

<sup>387</sup> Сценические редакции пьес хранятся в ОР и РК СПбГТБ. См.: История русского драматического театра. Т. 2. С. 465.

<sup>388</sup> Шредер Ф. Л. Проученная жена или Ветер переменялся: Комедия в пяти действиях, переделанная с немецкаго. СПб., 1806.

<sup>389</sup> Как относительно единое движение оно, правда, было осмыслено уже *post factum*, в 1820-е гг., получив название «Sturm und Drang» по заглавию одноименной драмы Ф. М. Клингера, одного из самых ярких представителей движения. Это новое поколение писателей принято разделять на две группы, которые различаются по своим идейным позициям, жанровым предпочтениям и литературным ориентирам. Одна из них (иногда ее называют «рейнские гении») проявила себя в основном в драматургии и романе. Это были молодые писатели Я. М. Р. Ленц, Ф. М. Клиндер, Г. Л. Вагнер, И. А. Лейзевиц. К ним также иногда относят творчество Шиллера 1780-х гг.

<sup>390</sup> Судьба этих двух штюрмеров в России оказалась принципиально различной. Трагический исход она имела у Ленца, в начале 1780-х гг. приехавшего в Россию, вошедшего в круг Н. М. Карамзина и русских масонов, работавшего домашним учителем, а затем найденного в 1792 г. мертвым на одной из улиц Москвы.

а также их плодovitость как драматургов, в особенности Клингера, драмы их в России не имели хождения — не переводились и не ставились на сцене. Полагают, правда, что еще в XVIII в. пьеса Ленца «Домашний учитель» («Der Hofmeister», 1774) могла повлиять на Д. И. Фонвизина, который пытался перевести эту комедию и сам начинал работу над пьесой под аналогичным названием<sup>391</sup>. А уже в XIX в. отдельные драматургические приемы Ленца (как и Шиллера) использовал в своих драмах С. Н. Глинка (1776–1847)<sup>392</sup> (как писал о Ленце Н. М. Карамзин, «Глубокая меланхолия, следствие многих несчастий, свела его с ума; но в самом сумасшествии он удивлял нас иногда своими пиитическими идеями, а всего чаще трогал добродушием и терпением»)<sup>393</sup>. В остальном же произведения Ленца, быстро забытые после их издания, а частью оставшиеся в рукописях, впервые в Германии увидели свет в 1828 г.<sup>394</sup>

Что касается Клингера, то одной из первых попыток осмыслить причину неуспеха его драм была опубликованная лишь в 1831 г. в «Телескопе» статья «Поэтический характер Клингера». Анонимный рецензент, скрывшийся за псевдонимом «Откровенный А. Ш.» («Freimüthige A. Ш.»), писал: «Между тем как другие счастливейшие поэты под предводительством *Гёте* свергали с себя узы прежней старинной школы, *Клиггер* остался верен тому времени, в котором начал действовать. <...> Славу *Клингера* составляют преимущественно драматические произведения. В них ощутительно влияние *Шекспира*, воцарившегося уже на Германской сцене. Современники, однако, не оценили их достоинства»<sup>395</sup>. Не оценили потому, продолжал рецензент, что «Близнецы» Клингера напоминали шиллеровых «Разбойников» и «Юлия Тарентского» Лейзевица. Однако пьесы его имеют «то достоинство», что в них «проснулася немецкая поэзия, грозная, как пробудившийся лев!». «Муза Клингера есть мстятчая, хладнокровно карающая Немезида»<sup>396</sup>. Что касается комедий, то они, по мнению критика, «не напоминают *Шекспира*», Клиггер

---

Судьба Клингера, театрального драматурга и странствующего актера труппы А. Зейлера в России, напротив, сложилась благополучно. С 1780 г. Клиггер находился на русской службе, был принят к «малому двору» в Павловске и Гатчине, где выполнял должность чтеца и библиотекаря в кн. Павла Петровича. В 1803–1817 гг. был попечителем Дерптского университета, будучи женат на внебрачной дочери графа Григория Орлова. В плане литературного влияния значимыми оказались не пьесы Клингера, но его роман «История о Золотом Петухе» («Der goldene Hahn», 1785), возможно, отозвавшийся в пушкинской сказке о «Золотом петушке» (см.: *Алексеев М. П.* Заметки на полях: 6. Пушкин и повесть Ф. М. Клингера «История о Золотом Петухе» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1979. Л., 1982. С. 59–95).

<sup>391</sup> См.: *Мельникова С. И.* Я. М. Р. Ленц в России // *Немцы в России: Российско-немецкий диалог.* СПб., 2001. С. 458–461. О том, что перевод Карамзиным драмы Лессинга «Эмилия Галотти» был сделан под влиянием Ленца, см.: *Лемани-Карли Г. Я. М. Р. Ленц и Н. М. Карамзин // XVIII век: Сб. 20.* СПб., 1996. С. 154.

<sup>392</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 115. См. также: *Захаров Н. В.* У истоков шекспиризма в России: Н. М. Карамзин, А. А. Петров и Я. М. Р. Ленц // *Проблемы филологии, культурологии и искусствознания.* 2009. № 3. С. 119–129.

<sup>393</sup> *Карамзин Н. М.* О Шекспире и его трагедии «Юлий Цезарь» // *Карамзин Н. М. Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 87.* См. также: *Jakob Michael Reinhold Lenz: vom Sturm und Drang zur Moderne / Hrsg. von Andreas Meier.* Heidelberg, 2001.

<sup>394</sup> *Lenz J. M. R. Gesammelte Schriften / Hrsg. von L. Tieck.* Berlin, 1828. 3 Bde. Книга сопровождалась сочувственным предисловием Л. Тика, которое, в свою очередь, заинтересовало Г. Бюхнера, посвятившего немецкому драматургу незаконченную новеллу «Ленц» (1835). О Ленце см. дополнительно: *Розанов М. Н.* Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц: Его жизнь и произведения. М., 1901; *Лойкель Ю. В.* Жанр трагикомедии в драматургии Я. М. Р. Ленца: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1992; *Бурикова С. А.* Принципы новой эстетики в драматургии Я. М. Р. Ленца. М., 2015; *Какауридзе Н. А.* Социальные драмы Я. М. Р. Ленца: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тбилиси, 1972.

<sup>395</sup> Поэтический характер Клингера // *Телескоп.* 1831. Ч. 4. № 15. С. 394–395.

<sup>396</sup> Там же. С. 397.

принадлежит, скорее, к французской школе. «Однако ж сквозь Французскую интригу проглядывает в них простота Германская. Нет ничего отвратительнее и страннее, когда французские щеголи и щеголихи среди самого учтивого разговора принимаются вдруг за грубости, показывающие в них Германскую душу. <...> Немецкая комедия всегда слишком французила»<sup>397</sup>.

В Германии основным соперником Коцебу и по успеху на сцене, и по плодovitости был Август Вильгельм Ифланд (1759–1814). В 1787 г. одним из его произведений был открыт веймарский театр. Гёте, Шиллер, Клейст пользовались его советами<sup>398</sup>.

Достаточно сказать, что еще при жизни он выпустил сначала 16-томное собрание своих сочинений под названием «Драматические сочинения» («Dramatische Werke», 1798), в 1807–1809 гг. были дополнительно изданы еще два тома его «Новых драматических произведений» («Neue dramatische Werke»). Посмертно его сочинения были изданы в двух томах (Лейпциг, 1827–1828 гг.), затем в десяти томах (Лейпциг, 1844 и 1860 гг.). В 1864 г. бронзовый портрет Ифланда был установлен на фасаде Мангеймского театра.

Для Ифланда театр был школой мудрости, всепобеждающей силы доброты, прекрасных чувств. Но добродетель у него могла существовать лишь в бедной, естественной среде. Отсюда характерное для него тяготение к тщательности в изображении характера, внимание к бытовой детали, стремление показать человека в естественной среде, как он это сам сформулировал во «Фрагментах об изображении человека в немецком театре» («Fragmenten über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen», 1784). Как актер он также выступал за максимальное правдоподобие: игры в театре не существует, актер должен показывать саму жизнь. В немецком театре рубежа веков Ифланд, борясь против искусственности французского театра, занимал, тем не менее, антишекспировскую позицию. В своих мемуарах «О моей театральной жизни» («Über Meine Theatralische Laufbahn», 1798), говоря о развитии немецкого театра, он вспоминал слова Г. К. Эггофа, боявшегося излишнего влияния Шекспира на немецкую сцену<sup>399</sup> (актеру, говорил Эггоф, не нужно играть, достаточно лишь говорить, настолько яркие тексты Шекспира, постановки Шекспира и рыцарских драм отучили актера жить на сцене). Возможно, что именно данная установка, вместе с редкостным актерским дарованием Ифланда, способствовала тому, что исполнение им в Мангеймском театре роли Франца Моора в «Разбойниках» Шиллера вошло в театральные анналы: Луи Себастьян Мерсье, сам глубокий знаток и теоретик театра, посетивший Мангейм, был в восторге от его живой игры и необычной трактовки Франца не как злодея, но человека страждущего<sup>400</sup>. В восторженных тонах об игре Ифланда отзывался В. Л. Пушкин в письме к Н. М. Карамзину от 28 июня 1803 г.: «Вчера я видел

<sup>397</sup> Там же. О Клингере см.: *Смолян О. А.* Жизнь и творчество Фридриха Максимилиана Клингера: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1953.

<sup>398</sup> Об Ифланде см.: *Макаров А. Н.* Роль немецкой тривиальной драмы XVIII в. в развитии интереса к театру. С. 139–140; *Gerlach Kl.* Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland: August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer / K. Gerlach (Hrsg.). Berlin, 2009; *Klingenberg K.-H.* Iffland und Kotzebue als Dramatiker / Karl-Heinz Klingenberg. Weimar: Arion-Verl., 1962. (Beiträge zur deutschen Klassik; Bd. 15); *Wilkens D.* August-Wilhelm Iffland: der vergessene Gigant aus dem Dreigestirn der Klassik; Leben, Werdegang, Werk und Bedeutung für unsere heutige Zeit. Göttingen, 2009.

<sup>399</sup> *Iffland A. W.* Über meine theatralische Laufbahn. Heilbronn, 1886. S. 38.

<sup>400</sup> О том, как Ифланд сместил акцент в пьесе Шиллера, сделав главным героем не Карла Моора, но Франца, см.: *Филитпова С. А.* Воплощение зла или униженный сын? Образ Франца Моора на немецкой сцене XVIII–XIX вв. // Вопросы театра. 2013. № 3–4. С. 242–253.



в первый раз Ифланда: актер бесподобный, и каких я, конечно, видал мало. Он играет так натурально, так хорошо, что я хотя по-немецки знаю плохо, но понимал все»<sup>401</sup>.

Размышления об Ифланде как о великом актере записывает в свой дневник и Андрей И. Тургенев: «Великий человек, во всякой роле он то, что должен быть. В “Sonnenjungfrau” он настоящий первосвященник, а там какой-нибудь смешной управитель, он King Lear Шекспиров, он и Франц Моор; и везде неподражаемый, единственный! Как бы я желал видеть его Леаром, Первосвященником, управителем и Фр. Моором и везде»<sup>402</sup>. И тогда же Тургенев задумывает перевести драму «Преступник из тщеславия» («Verbrechen aus Ehrsucht», 1784) «и посвятить ему»<sup>403</sup> (замысел так и не был приведен в исполнение).

В России переводить Ифланда начинают довольно поздно — лишь в 1802 г. Первой переведена была «коллежской ассесоршей Марьей Фрейтах» пьеса «Охотники» («Die Jäger», 1786)<sup>404</sup>. Пьеса представляла собой в некотором смысле бюргерский (сельский) вариант шекспировского «Отелло» (аналогичные сюжетные коллизии впоследствии использует в своем «Маскараде» М. Ю. Лермонтов): сюжет «затягивался в узел» мнимой изменой героини (Фридерики), племянницы и воспитанницы оберфорстмейстера (главного лесничего); фигурировало здесь также и подложное письмо как свидетельство мнимого преступления, в результате которого главный герой Антон, сын лесничего, обвинялся в убийстве и оказывался в цепях. Все коллизии разрешались, однако, в драме благополучно. Попутно здесь ставилась и решалась важная социальная проблема, которая, по всей видимости, в особенности могла привлечь русского зрителя, — отношения барина и управителя.

Сам перевод «коллежской ассесорши» выполнен был языком архаическим и весьма своеобразным: любовное свидание именовалось в переводе «позорным сходьбищем»<sup>405</sup>, восхищение влюбленного героя (Антон) передавалось восклицанием: «Вот моя Фридерика, золотая моя девка»<sup>406</sup> и т. д. Возможно, что именно плохой перевод и стал препятствием для постановки пьесы на театральной сцене.

Следующей пьесой Ифланда, переведенной на русский язык в 1812 г. Д. И. Вельяшевым-Волынцевым (1774/1775–1818), стала шутливая пьеса «Комета» («Der Komet», 1799)<sup>407</sup>. В том же 1812 г. эта пьеса была поставлена в Петербурге (12 мая), однако уже в переводе Н. С. Краснопольского<sup>408</sup>. Спектакль, по-видимому, успеха не имел, так как более не возобновлялся. В печатном издании переводу предшествовало стихотворное, выдержанное в шутовском тоне посвящение генерал-майору Алексею Ивановичу Фон-Мертенсу (1765–1823):

<sup>401</sup> Пушкин В. Л. Стихи. Проза. Письма / Сост., вступ. ст., примеч. Н. И. Михайловой. М., 1989. С. 202. Примечательный анекдот о патриотизме Ифланда, вышедшего на сцену в пьесе «Охотники» (см. ниже) с букетом цветов в честь именин королевской четы, что было запрещено французским правительством в занятом французскими войсками Берлине, был занесен в дневник С. П. Жихаревым (*Жихарев С. П. Записки современника*. С. 432).

<sup>402</sup> Зорин А. Л. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. С. 239.

<sup>403</sup> Там же.

<sup>404</sup> Охотники: Изображение сельских нравов: В пяти действиях. Сочинено господином Ифландом / Пер. с нем. коллежская ассесорша Марья Фрейтах. СПб., 1802.

<sup>405</sup> Там же. С. 15.

<sup>406</sup> Там же. С. 35.

<sup>407</sup> Комета: Шутка в одном действии / Пер. с фр. Д. И. Вельяшева-Волынцева // Талия: Журнал для любителей театра. СПб., 1812. Ч. 3. С. 3–80.

<sup>408</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 484.

Ну, что за шутка эта?  
 К чему эта комета?  
 Довольно, право, с нас и той,  
 Которая гуляла  
 Над нашей головой  
 И весь народ пугала.  
 Не бось, мой друг!  
 Моя комета не страшна,  
 А только что смешна;  
 И я тебя уверить смею,  
 Что расхохочешься невольно ты над нею...  
 1811 года, августа 7 дня<sup>409</sup>

Героями пьесы оказывались, как это часто бывало у Ифланда, представители социальных низов — переплетчик, жена его, дочь, лекарь, стряпчий и т. д. Однако драматургическая интрига, на которой была построена «шутка», была уже известна высокой литературе: мотив грозящего (мнимого) конца света, заставляющего героев покаяться в своих прегрешениях и выявляющего их истинную сущность, присутствовал уже в одном из наиболее значительных романов, обозначивших кризис раннего немецкого романтизма и распад йенской школы, — «Ночных бдений» («Nachtwachen», 1804) Бонавентуры. При этом аллегоризация, излюбленный прием Бонавентуры, который был излюбленным приемом и йенских романтиков, у Ифланда переводился в бытовую плоскость (характерный пример «обытовления» в мещанской драме событий мировой истории)<sup>410</sup>. Служанка в пьесе отказывалась выполнять свои обязанности под предлогом: «...Сегодня преставление света... Так не все ли равно, выметена горница, или нет?»<sup>411</sup>, мать героини (Юлии) «с трепетом вспоминала о всех своих прегрешениях»<sup>412</sup>, сама Юлия полагала, что ее «грехи <...> не стоят того, чтоб Комета для них и с места тронулась»<sup>413</sup>. В финале же, разумеется, счастливом и примиряющем, явление кометы осмыслялось как то шутовское напоминание, которое способно удержать от супружеских измен:

*Балдер.* И когда во втором этаже будет у нас стоять какой-нибудь пригожий господин: то, пожалуй, вспомни Комету.

*Маргарита.* Это я тебе клятвенно обещаю.

*Балдер.* Право, ну так если и все жены, которых испугала Комета, это же мужьям своим пообещают и обещание свое выполняют, то все мужья нынешний день непременно должны записать в святцах...<sup>414</sup>

<sup>409</sup> Комета. Шутка в одном действии. С. 4.

<sup>410</sup> О соотношении массовой литературы и романтической см.: *Иванова Е. П.* Литературная борьба немецких романтиков против авторов «массовой» литературы в Германии первой половины XIX века // Жанр. Стиль. Образ: Актуальные вопросы современной филологии: Межвузовский сборник статей. Киров, 2014. С. 190–193.

<sup>411</sup> Комета: Шутка в одном действии. С. 5.

<sup>412</sup> Там же. С. 23.

<sup>413</sup> Там же.

<sup>414</sup> Там же. С. 80. Рецензию на пьесу Ифланда «Комета» см.: Талия. 1812. Ч. 3. См. также: Материалы по истории немецкого театра и немецко-русских театральных связей XVII — 1-й четверти XIX вв. в собрании А. А. Бахрушина. М., 2006. С. 26. Об отражении данного мотива в комедии Гоголя «Ревизор» см.: *Дмитриева Е. Е.* «Религия от искусства» в художественных исканиях Гоголя // А. М. П. Памяти А. М. Пескова. М., 2013. С. 410–422.

В 1812 г. в Петербурге дважды была сыграна еще одна драма Ифланда в пяти действиях «Исправленный игрок» («Der Spieler», 1798) в переводе драматурга П. Н. Титова (1773–1846)<sup>415</sup>.

Несмотря на достаточно умеренную собственно сценическую рецепцию Ифланда в России, в 1816 г., в параллель немецкому собранию его сочинений, задумывается многочастное издание его сочинений на русском языке, из которого, однако, была выпущена лишь первая часть. В ней был опубликован перевод ифландовской автобиографии «Über meine theatralische Laufbahn» под названием «Мое театральное поприще»<sup>416</sup>. Книга открывалась двумя посвящениями: переведенным авторским посвящением «Его превосходительству Прусскому государственному министру барону фон Гарденбергу. В изъявление глубочайшего чувства душевного высокопочитания» и посвящением переводчика, обращенным к «Катерине Семеновне Семеновой. В знак душевного уважения к превосходным ее дарованиям» (дата, стоящая под посвящением — 1815 г. Января 11-го). Сам текст «Моего театрального поприща» открывался предисловием, в котором Ифланд излагал кредо своего театрального пути: «Писесы мои не отличены теми сильными выражениями, коих требует разборчивый вкус наших современников и со всем тем я несомненно надеюсь, что Публика удостоит их своего благоволения: в этом уверяет меня мое сердце»<sup>417</sup>. Вспоминая о времени, когда король Фридрих Вильгельм II «возложил» на него дирекцию Берлинского театра, Ифланд еще раз подчеркивал собственную ориентированность на вкусы публики: «...старался — по мере сил моих — доставлять ей удовольствие, а Театру всевозможное совершенство...»<sup>418</sup>.

В пародийном «Объявлении» 1810 г., карикатуре на излюбленный театральный репертуар того времени, П. А. Вяземский очень точно определил «морфологию сюжетов» немецкой драмы, представленной в России как корифеями (Коцебу, Ифландом, Шписом, Цшокке, Вульпиусом), так и авторами менее известными и знаменитыми, но которые вкупе составили то, что мы теперь называем немецкой драмой в России начала XIX в.:

Разыгрывать на днях новейшу драму станут.  
Сумбур, творец ее, ручается собой,  
Что слезы зрители польют река рекой,  
Что волосы у них от страха дыбом станут!  
Акт первый: трубный глас, гром пушек, барабаны,  
Кровавая война, сраженье, вопли, раны...  
Вдали кладбище, гошпиталь...  
Второй акт: дождь, гроза, растрепанна Печаль  
По сцене бегает и водит за собою  
Свояка Голода с сестрицею Чумою;  
И с ревом рыскают медведи, львы в лесах.  
Акт третий: ужас! страх!  
Землетрясение и преставленье света...

<sup>415</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 481.

<sup>416</sup> Ифланд А. В. Сочинения. Ч. 1: Мое театральное поприще. М., 1816. Еще до того, как быть изданным отдельно, «Мое театральное поприще» дважды было напечатано в выдержках в журнале «Вестник Европы»: Театральное поприще Ифланда // Вестник Европы. 1812. Ч. 64. № 13. С. 44–54; Из Ифландова театрального поприща // Вестник Европы. 1816. Ч. 90. № 23–24. С. 209–230.

<sup>417</sup> Ифланд А. В. Сочинения. Ч. 1. Мое театральное поприще. С. 7.

<sup>418</sup> Там же. С. 286. См. также выше, с. 304, 312 наст. изд.

Смерть одинокая, во вдовой креп одета,  
Хоронит человеческий род!  
Финал: балет чертей и фурий хоровод.<sup>419</sup>

Правда, в отличие от Коцебу и Ифланда, драматургов по преимуществу, другие представители немецкой массовой (тривиальной) литературы — Вульпиус, Шпис, Цшокке, чьи пьесы также переводились в России, были по преимуществу прозаиками-романистами и в России пользовались известностью именно как авторы романов<sup>420</sup>.

Из драм Христиана (Кристиана) Августа Вульпиуса (Christian August Vulpius, 1762–1827), старшего брата жены Гёте Иоганны-Христины (Кристианы)-Софии Вульпиус, очень популярного как в Германии, так и за ее пределами автора квазиисторических и разбойничьих романов, на русский язык были переведены и имели сценическую историю лишь четыре драмы: «Бонапарте в Египте» («Bonaparte und seine Gefährten in Aegypten», 1790)<sup>421</sup>, «Карл XII при Бендерах»<sup>422</sup> (оригинальное название: «Sitah Mani, oder Karl der Zwölfte bei Bender», 1809), «Страшные тайны замка Фиомаре. Драма в 5 действиях» («Das Geheimnis», 1800), была переведена с немецкого В. Базилевичем, осталась неопубликованной, сыграна в Москве 20 мая 1812 г.)<sup>423</sup>, и «Маленький скиталец».

Относительно продолжительную театральную историю имела лишь пьеса «Карл XII при Бендерах». Поставленная в Петербурге 21 ноября 1810 г. (роль Карла XII исполнял актер А. С. Яковлев (1773–1817), что было прописано в печатном варианте книги вместе с «известием актеру, который будет представлять короля»), пьеса игралась в Москве в 1811–1812 гг. и была дважды возобновлена на сцене Петербургского театра в 1821, 1823–1825 гг.<sup>424</sup>

В основе сюжета данной исторической пьесы лежала любовная коллизия, определяемая национальными различиями и политическими событиями времени: герой ее, Густав, шведский офицер, влюбленный в татарку Ситу, оказывался в Бассе якобы по поручению короля. Ситуация, которая словно предвещала сюжетный ход гоголевского «Тараса Бульбы» (впрочем, в отличие от Тараса, король, узнав о Густаве, наивно-добродушно восклицал: «Любовь? Она не должна таскать моих офицеров»)<sup>425</sup>, разрешалась ко всеобщему благополучию. Проигрывалась в пьесе и тема благородных врагов, появлялось в ней и упоминание Петра I («Петр! Петр! Мы не спим. С отношением. Мы не спим, Московский Царь!»<sup>426</sup>), а заканчивалась она идеей государственной — апофеозом короля,

<sup>419</sup> Вестник Европы. 1810. №11. С. 209. См. также: Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века: От Гоголя до Чехова. М., 1988. С. 14.

<sup>420</sup> См. подробнее с. 223–245, 285–288 наст. изд.

<sup>421</sup> Вульпиус Х. А. Бонапарте в Египте: Взято из достовернейших источников и известий, с присовокуплением замечаний автора: С портретом Бонапарте и с изображениями обелиска Клеопатры и столпа Помпеева / Пер. с нем. М., 1803. 288 с.

<sup>422</sup> Вульпиус Х. А. Карл XII при Бендерах: Историческая драма в пяти действиях / Пер с нем. г. Шеллером. СПб., 1810.

<sup>423</sup> Рукописный текст перевода см.: Отдел рукописей и редкой книги Санктпетербургской государственной театральной библиотеки. О Вульпиусе см. также: Andere Klassik: das Werk von Christian August Vulpius (1762–1827): [aus Anlass des 250. Geburtstages von Christian August Vulpius (1762–1827) erscheint vorliegendes Begleitbuch zu einer Ausstellung im Kirms-Krackow-Haus in Weimar] / Hrsg. von Alexander Košenina. Hannover, 2012.

<sup>424</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 482.

<sup>425</sup> Вульпиус Х. А. Карл XII при Бендерах. С. 26.

<sup>426</sup> Там же. С. 28.

произносящего хвалу собственной добродетели: «И так я всегда жил как Король, сражался, как Король, и — надеюсь — умереть некогда, как Король»<sup>427</sup>.

Несколько более успешен как драматург в русской театральной и переводческой рецепции был Христиан Генрих Шпис (Christian Heinrich Spieß, 1755–1799)<sup>428</sup>, еще один плодовитый автор авантюрного (рыцарского, разбойничьего) романа, воздействию которого русская литература обязана поэмой Жуковского «Двенадцать спящих дев» (1810–1817), бывшей переложением одноименного романа Шписа «Die Zwölf schlafenden Jungfrauen. Eine Geistergeschichte»<sup>429</sup>. Параллельно с романами тайн и ужасов Шпис писал комедии. Первая его пьеса «Честное слово» («Das Ehrenwort», 1790) была переведена еще в конце XVIII в.<sup>430</sup> и достаточно долго продержалась на сцене (в Петербурге ее играли в 1793, 1803, 1807–1817, 1821 гг., в Москве — в 1792-м и в период между 1801–1819 гг.)<sup>431</sup>. В 1802 г. была переведена еще одна пьеса Шписа — «Генерал Шленсгейм» («General Schlenzheim und seine Familie», 1784)<sup>432</sup>.

Это была историческая драма, как и у Вульпиуса, где звучала тема благородных врагов: старого храброго плененного генерала и взявшего его в плен короля, пораженного отвагой и благородством пленника и предлагавшего ему провести у него остаток дней. Получив отказ, король безо всяких условий освобождал генерала. По ходу действия генерал узнавал, что взявший его в плен офицер — его сын, которого он считал погибшим во время английской войны. Вместе с сыном он обретал и свою жену — Каролину, которую также считал погибшей, и все заканчивалось всеобщим примирением. На сцене пьеса в Петербурге шла в 1803 и 1813 гг., в Москве в период между 1802 и 1825 гг.<sup>433</sup>

Опередив Шиллера на несколько лет, Шпис написал трагедию «Мария Стюарт» («Maria Stuart», 1783/1784), которая была представлена в придворном театре в Вене. На русский язык она была переведена (переделана) А. И. Шеллером<sup>434</sup> и шла на сцене в Петербурге в период между 1810 и 1825 гг. и в Москве — в 1812 и 1817–1818 гг.<sup>435</sup>

Иоганн Генрих Даниэль Цшокке (Чокке) (Johann Heinrich Daniel Zschokke, 1771–1848), писатель-полиграф, переводчик, теолог, романист, был известен прежде всего как автор, утвердивший жанр малой прозы в немецкой литературе<sup>436</sup>. Но за свою жизнь он написал также и восемь пьес, имевших немалый успех. Свой прославленный роман «Абеллино, великий разбойник» (1793), исполненный роковых страстей и мелодраматизма, в 1795 г.

<sup>427</sup> Там же. С. 111–112.

<sup>428</sup> О Шписе см.: *Skalitzky S.* Christian Heinrich Spiess, ein Schauerdichter und sein Schicksal. Prag; Reichenberg, 1934; *Hartje U.* Trivialliteratur in der Zeit der Spätaufklärung: Untersuchungen zum Romanwerk des deutschen Schriftstellers Christian Heinrich Spiess (1755–1799). Frankfurt a. Main; New York, 1995.

<sup>429</sup> См. подробнее с. 242, 245 наст. изд.

<sup>430</sup> [Шпис Х. Г.]. Честное слово: Комедия в 5 д. / Вольный пер. с нем. [А. Ф. Малиновского]. В первой раз представлена на Московском публичном театре, мая 18 дня 1792 года. Иждивением Ивана Водопьянова. М., 1793.

<sup>431</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 537.

<sup>432</sup> Генерал Шленсгейм: Драма в 4 д.: Перевод с последнего издания, исправленного гг. Бремелем и Плюмке. СПб., 1802. В оригинале текст пьесы был напечатан в обработке Плюмике (см. с. 338 наст. изд.).

<sup>433</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 490.

<sup>434</sup> Мария Стюарт, королева Шотландии / Переделка Шеллера. Рукописный текст перевода хранится в ОР и РК СПбГБ.

<sup>435</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 400.

<sup>436</sup> См. с. 285–288 наст. изд. О Цшокке (Чокке) см. также: *Нечепорук Е. И.* Генрих Даниэль Цшокке // История швейцарской литературы / Под ред. Н. С. Павловой. Т. II. М., 2002. С. 112–138.

он переделал в одноименную драму<sup>437</sup>. О том, что наряду с романом<sup>438</sup> на русский язык был переведен также и текст драмы, свидетельствует следующее воспоминание Вигеля: «Я помню раз в театре старого графа Строганова, который так и катался, читая “*Damen, Senatoren und Banditen*” на конце афишки, возвещающей первое представление Абеллино. Пристрастные к собственности своей, немцы между тем молчали и себе на уме думали, что придет время, когда они поставят на своем. Оно пришло»<sup>439</sup>.

И все же безусловный успех в России имела другая драма Цшокке — «Железная маска» («*Die eiserne Larve*», 1804), изданная в 1808 г. в переводе с немецкого Н. С. Краснопольским<sup>440</sup>. Но уже до того она стала известна в России по переводу артистом балета и хореографом И. И. Вальберхом (1766–1819) ее французской версии — мелодрамы Р.-Ш. Гильбера де Пиксерекура<sup>441</sup> «Человек в трех лицах, или Венецианский отверженный» («*L’homme à trois visages ou Le proscrit de Venise*», 1801), на русском языке получившей название «Изгнанник, или человек в трех лицах» (в более поздней редакции перевода — «Абелино великий разбойник, или Человек в трех лицах»)<sup>442</sup>.

Пьеса шла в обеих столицах в 1806–1823 гг. 13 раз<sup>443</sup>. П. С. Мочалов в 1822 г. играл роль Юлия. Известно также, что М. Щепкин переиграл в Полтаве в пьесе все роли, за исключением «узника Бастилии»<sup>444</sup>. При этом сама история постановки имела и свой драматический момент: не допустить «Железную маску» к постановке пытался А. А. Шаховской, указывая на ее исторические неточности (пьеса была в итоге поставлена по настоянию А. С. Яковлева, который хотел сыграть узника).

Как и в пьесах Шписа и Вульпиуса, о которых речь шла выше, доминирующей идеей пьесы Цшокке были политическая мудрость и великодушие. Театр представлял собой пространство Бастилии, в которой содержался Юлий, арестант в железной маске. Среди персонажей были выведены маркиз Лувуа, министр Людовика XIV, — главный злодей, стоящий между королем и его братом. Пьеса завершалась освобождением пленника: король Людовик XIV посещал Железную маску, и в стенах Бастилии разыгрывалась трогательная сцена между королем и губернатором тюрьмы:

<sup>437</sup> *Abällino der grosse Bandit: Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Von Zschocke. Frankfurt; Leipzig, 1799.* Об отголосках фигуры Абеллино и Ринальдо Ринальдини Вульпиуса в творчестве Гоголя см.: *Гольденберг А. Х.* Итальянский контекст в поэтике Гоголя и традиция европейского разбойничьего романа // *Творчество Гоголя в контексте европейских культур: Взгляд из Рима: Семнадцатые Гоголевские чтения / Под общ. ред. В. П. Викуловой.* Новосибирск, 2018. С. 110–118.

<sup>438</sup> Подробнее см. с. 223 наст. изд.

<sup>439</sup> *Вигель Ф. Ф.* Записки. С. 146. Справедливости ради здесь следует сказать, что критический отзыв об «Абелино» вписывается у Вигеля в общее неприятие поэтики немецких драм, одни названия которых («Минна фон-Барнгельм», «Гётц-фон-Берлихинген», «Доктор Фауст») казались ему уродливыми и чудовищными: «И что это за Мефистофель? И как можно черта пустить на сцену? Это то же, что пьяного сапожника представить в гостиную знатной модницы. Все это казалось неприличием, отвратительною неблагопристойностью» (Там же). См. также с. 293 наст. изд.

<sup>440</sup> *Цшокке. Железная маска: Драма в пяти действиях / Пер. с нем. Н. Краснопольским.* Представлена в первый раз в Санкт-Петербурге ноября 5 дня 1806 года. СПб., 1808. Изд. 2-е — СПб., 1811. Характерно, что в 1825 г. Вяземский ошибочно припишет ее авторство Коцебу: «Этой грязью... как намажешься, — и сходишь на железную маску в драме Коцебу». (Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 5. Ч. 1. М., 1909. С. 72).

<sup>441</sup> См. выше, с. 323 наст. изд.

<sup>442</sup> *Нечепорук Е. И.* Генрих Даниэль Цшокке. С. 136.

<sup>443</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 479. Рецензию на пьесу см.: *Лицей.* 1806. Ч. 4. Кн. 2. С. 77–81.

<sup>444</sup> Там же. С. 411. Об игре актеров (Воробьевой и Мочалова) в «Железной маске» см.: *Аглая.* 1809. Ч. 5. Январь. С. 51–54, 73–75.

Губернатор. Разве вечное заточение не та же смерть и не ужаснее ли это самого убийства. Ах сколько много несчастных здесь страдающих желают лучше скорее умереть, нежели жить в этой бедственной неволе <...> Государь! Сделайте священными сии минуты; возвратите свободу брату, свободу всем несчастным пленникам, которые томятся в здешних темницах! одно ваше слово разорвет их цепи, все заклепы тюремные и украсит корону вашу новым алмазом, который называется человеколюбие, милосердие.

Король. <...> Свобода несчастным пленникам, которые томятся в здешних темницах! <...> Эти минуты для меня столь драгоценны, что я должен их торжествовать! (*Громко восклицает*). Сюда из темниц ваших, несчастные жертвы! Придите сюда; вас призывает ваш государь <...>

Губернатор. <...> (*обратясь к освобожденным*) Несчастные! У вас отняты были ваши имения и права. Они вам опять возвращаются! В присутствии Государя, его именем, подтверждаю сию истину Государственною печатью <...><sup>445</sup>

Заканчивалась пьеса «хором освобожденных», славивших короля: «Да здравствует, да здравствует великодушный наш государь, наш избавитель!»<sup>446</sup>

«Железная маска» Цшокке отзовется впоследствии в небольшой заметке Пушкина о Железной маске, опубликованной в шестом номере журнала «Современник» за 1837 г. Основной посыл драмы — призыв к милосердию — был тем, что особенно занимало Пушкина в 1830-е гг., став актуальным в России после подавления восстания декабристов. Но, возможно, в представлении русского читателя и театрального зрителя начала XIX в. рассказ о Железной маске вызывал еще и определенные ассоциации, связанные с явлениями русской истории. Встреча Людовика XIV с Железной маской в отдельных деталях напоминала изобиловавшие в европейской исторической литературе конца XVIII — начала XIX в. упоминания, свидетельства, анекдоты о посещении Петром III в Шлиссельбургской крепости «таинственного узника» — императора Иоанна Антоновича (1740–1764), русской Железной маски, как его называли или могли называть в Европе<sup>447</sup>.

Еще одной репертуарной мелодрамой Цшокке стала «Волшебница Сидония» («Die Zauberin Sidonia», 1798), действие которой на этот раз было перенесено в Италию XVI в., ко двору герцога Моденского. Переведенная в 1807 г. Н. С. Краснопольским<sup>448</sup>, в Петербурге она шла с 1806 по 1825 г. и дважды была сыграна в Москве в 1810 г.<sup>449</sup> В пьесе играли все «звезды» петербургской сцены: Фердинанда, герцога моденского, исполнял Яковлев, Олимпию, его супругу — А. Д. Каратыгина, Сидонию, «благородную девицу из Калабрии» — Семенова. Сентиментальная по тональности, пьеса одновременно содержала в себе и явные выпады против сентиментализма, идеологию которого дезавуировала. Так герцог, влюбленный в Сидонию и потерявший интерес к своей сентиментальной жене, которую он когда-то привел в свой дворец из простой хижины, произносил иронически-остроумные реплики о «любовных глупостях, которые давно уже забыты»<sup>450</sup>. «Любезная Сидония! Ты лишаешь меня рассудка», — обращался он к своей

<sup>445</sup> Цшокке. Железная маска. Драма в пяти действиях. СПб., 1808. С. 160–161, 165, 167.

<sup>446</sup> Там же. С. 168.

<sup>447</sup> Ремарчук В. В. Заметка Пушкина о Железной маске // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 309–318.

<sup>448</sup> Волшебница Сидония. Драма в 4 д. Переделанная с нем. Н. Краснопольским. СПб., 1807.

<sup>449</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 138, 462.

<sup>450</sup> Волшебница Сидония. С. 8.

новой возлюбленной (Сидонии), утверждая, что верность жене, не подкреплённая любовью, и есть самый настоящий порок, излечить от которого может только новая любовь («Признаюсь, что я преступник, и ты должна возратить меня на путь добродетели»)⁴⁵¹.

Но одновременно пьеса и обманывала читательское (зрительское) ожидание. Вместо волшеббно-авантюрного сюжета предлагалась история добродетельной девицы Сидонии, чье волшебство, «поразившее ум герцога»⁴⁵², заключалось лишь в том, что ей удавалось в итоге примирить супругов и не дать мужу отравить свою жену. Пьеса заканчивалась общим примирением, и последней репликой был глас народа, верноподданически возвещавшего: «Да здравствует наш Государь и его супруга»⁴⁵³.

Еще одну драму Цшокке, «Ипполит и Розвида» («Hippolyt und Roswida», 1803), перевел в 1825 г. Н. И. Греч; она была поставлена в 1825 г. в Москве и сыграна два раза⁴⁵⁴.

Среди авторов, представленных в театральном репертуаре и в переводах всего лишь одной пьесой, но неизменно вызывавших, тем не менее, интерес и зрителя, и читателя, следует назвать имя Генриха Фердинанда Мёллера (Heinrich Ferdinand Möller, 1745–1798), немецкого драматурга и актера, игравшего в театральных труппах Гамбурга, а в 1780 г. ставшего директором Придворной труппы маркграфа Бранденбург-Шведт и режиссером придворного театра в Шведте. Его самой знаменитой пьесой была драма «Граф Вальтрон, или Субординация» («Der Graf von Waltron oder Die Subordination», 1776), которая в продолжении почти двадцати лет не сходила со сцен европейских театров, будучи переведена на французский, итальянский и шведский языки. Первый перевод этой пьесы на русский язык вышел в Москве в 1803 г.⁴⁵⁵ В 1816 г. П. А. Плавильщиков заново перевел-переделал пьесу, включив ее в свое собрание сочинений под названием «Граф Вальтрон, или Воинская подчиненность»⁴⁵⁶. Однако на сцене пьеса игралась еще задолго до появления ее печатного издания: в Москве начиная с 1796 г. (впервые поставлена в Москве на сцене Петровского театра в 1796 г., затем возобновлена в 1811 г. и игралась до 1829 г.), а в Петербурге она не сходила со сцены с краткими перерывами начиная с 1800 г. и вплоть до 1823 г.⁴⁵⁷ Популярность этой «солдатской» драмы⁴⁵⁸ была столь велика, что ее не раз в библиографических источниках приписывали Коцебу, а в 1816 г. она вошла в издание сочинений Коцебу (1816. Ч. 3)⁴⁵⁹.

В сущности, это была история, коллизию которой позже использовал Клейст в своей драме «Принц Гомбургский» («Der Prinz von Homburg», 1809/1819). Речь шла

⁴⁵¹ Там же. С. 25.

⁴⁵² Там же. С. 8. Мотив любви как коварного волшебства будет проигран почти в то же время Генрихом Клейстом в драме «Кетхен из Гейльбронна» («Käthchen von Heilbronn», 1807–1808).

⁴⁵³ Волшебница Сидония. С. 32.

⁴⁵⁴ История русского драматического театра. Т. 2. С. 480.

⁴⁵⁵ [Мёллер Г. Ф.] Граф Вальтрон: Драма в пяти действиях. М., 1803.

⁴⁵⁶ Плавильщиков П. А. Граф Вальтрон или Воинская подчиненность: Драма в пяти действиях. Содержание взято из немецкой драмы. В первый раз представлена была в Москве на Петровском театре. СПб., 1816.

⁴⁵⁷ История русского драматического театра. Т. 2. С. 467. В ОР и РК СПбГБ имеется два рукописных экземпляра этой пьесы — один для суфлера, другой с режиссерскими пометами. В последнем имеются сокращения, сделанные по ходу постановки.

⁴⁵⁸ О жанре солдатской драмы см.: Stockmayer K. H. Das deutsche Soldatenstueck des XVIII. Jahrhunderts seit Lessings Minna von Barnhelm. Weimar, 1898.

⁴⁵⁹ Экземпляр данной пьесы имелся, в частности, в библиотеке С. Т. Аксакова. См.: Сводный каталог русской книги. М., 2000. Т. 3. С. 53.



о необходимости соблюдения иерархии в армии, являющей собой малую модель государства. Солдат (граф Вальтрон) нарушает субординацию и отказывается выполнять приказ принца. Проблема, однако, заключается в том, что его «непослушание» для самой армии оказывается спасительным, что признает и сам принц. И все же субординация в армии есть непреложный закон, а потому графу грозит «эзекуция» («моя вспыльчивость и злая судьба меня погубили...») <sup>460</sup>. На защиту графа встает его жена, чей патетический монолог, обличающий «тиранов и крокодилов» <sup>461</sup>, легко можно было бы атрибутировать как шиллеровский, если бы пьеса Мёллера не была написана ранее «Разбойников» Шиллера. Заканчивается же драма, так же, как и предыдущие, всеобщим примирением: принц освобождает Вальтрона, «наряженного на эзекуцию», и тот отправляется проливать кровь в борьбе с неприятелем под возгласы «Да здравствует король».

В позднейшей рецензии на драму, опубликованной в журнале «Московский телеграф», рецензент, отмечая уязвимость конфликта, положенного в ее основу, признавал тем не менее то воздействие, которое она оказывала на публику, чему в немалой степени содействовала игра Мочалова, исполнявшего роль Вальтрона: «...от Португалии до Японии, где только существуют регулярные войска, предводители оных никогда не приносят в жертву дисциплине отличного офицера за мгновенную его запальчивость. <...> Главнокомандующий обыкновенно подписывает сентенцию, сделанную судом <...>, а не приговаривает самопроизвольно. Все эти несообразности извиняются тем, что на театрах по пословице — не всякое лыко в строку. Между тем драма понравилась публике, потому что в ней находились истинно трогательные сцены, и была играна прекрасно» <sup>462</sup>.

Еще одна пьеса, которая в первом десятилетии XIX в. пользовалась успехом на театральной сцене, — одноактная комедия Ф.Г. Хагемана «Добросердечный ветреник, или Легкомыслие и добросердие» («Leichtsinn und gutes Herz», 1802), переведенная И. Ленцом, которая, будучи поставлена в Петербурге в 1799 г., игралась на протяжении 1803–1809 гг. <sup>463</sup>

### И еще раз двойной перевод

С немецкого языка на русский переводились не только пьесы собственно немецких авторов, но и переведенные на немецкий французские пьесы. К числу таких переводов-переделок с французского принадлежит, к примеру, «Черный человек, или Сплин» — двухактная комедия Жерневальда (Gernevald) «L'homme noir ou le Spleen» (1778), переведенная в 1806 г. Н.С. Краснопольским с немецкого перевода Ф.В. Готтера «Der schwarze Mann» (1792) <sup>464</sup>. В Петербурге эта пьеса не сходила со сцены в период с 1805 по 1824 г., в Москве игралась в 1806–1814 и 1824–1825 гг. (в постановке были заняты актеры Яковлев и Семенова) <sup>465</sup>.

<sup>460</sup> Граф Вальтрон, или Воинская подчиненность. С. 55.

<sup>461</sup> Там же. С. 71.

<sup>462</sup> Московский телеграф. 1829. Ч. 29. Октябрь. № 20. С. 552–556.

<sup>463</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 472.

<sup>464</sup> [Жерневальд]. Черной человек: Комедия в двух действиях / Пер. с нем. [перевода Ф.В. Готтера] Н. Краснопольским. Представлена в первый раз в Санкт-Петербурге 29 сент. 1805. СПб., 1806.

<sup>465</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 537. Рецензию на бенефис М.С. Воробьевой в комедии «Черный человек» см.: Вестник Европы. 1806. Ч. 30. № 21. С. 46–48. Об игре А.Е. Пономарева в «Черном человеке» см.: Вестник Европы. 1811. Ч. 60. № 23. С. 221–231.

Примечательность этой пьесы, которую нередко сравнивают с «Новым Стерном» А. А. Шаховского<sup>466</sup>, заключается в ее, в сущности, «антинемецкой» направленности: в ней высмеивались авторы кровавых душераздирающих мелодрам, переделыватели шекспировских пьес в духе модных требований (можно сказать, что сатира Жерневальда совпала во многом с насмешками русских журналов в адрес Коцебу и его последователей). Действие происходило на постоялом дворе: перед зрителем появлялся Кулисин (в оригинале: Chevillard), автор новомодных пьес, который, сидя у стола, «кропал рукопись своего сочинения», размышляя, как закончить свою драму. Выбор, который ему предстояло сделать — следовать правилам Аристотеля или оставаться оригинальным, — пародировал актуальную для тех времен антитезу классической и романтической поэзии:

«Я хочу быть оригинальным Автором — Пусть у меня страдает добродетель; чем менее нравственности, тем ужаснее!»<sup>467</sup>

Во втором явлении Кулисин обсуждал с содержателем постоялого двора Обираловым (еще одно говорящее имя) написанную им пьесу про Артаксеркса и возможность приспособить ее к вкусам публики и театральных антрепренеров: «Я пошлю этот манускрипт в разные театры. Если не захотят ее принять так, как трагедию, то вставлю арии, прибавлю великолепных декораций и наполню волшебными превращениями: тогда выдержит она более ста репрезентаций сряду и убьет всех *Русалок* и *Невидимок*, а мне доставит приличное содержание»<sup>468</sup>. Проигрывался в пьесе пародийно и «модный мотив» героя, с которым «сделался сплин», что заставило его сбежать от жены и сына. А также модное в те времена обращение к английской литературе («Английские писатели всегда были лучшею моей пищею», — говорил Кулисин. «Английский бифштекс для меня сытнее», — отвечал содержатель постоялого двора, «поглаживая себя по брюху»<sup>469</sup>). Реплики, которыми обменивались персонажи, порой были не лишены остроумия (или, во всяком случае, претендовали на него)<sup>470</sup>.

Но самое примечательное было в пьесе то, что она заключала в себе *mise en abyme* — рассказ о том, как создаются пьесы, и тем самым являла разрушение сценической иллюзии, немецкому театру уже знакомое по драмам Людвиг Тика (Ludwig Tieck, 1773–1853), в частности, по его комедиям «Кот в сапогах» («Der gestiefelte Kater», 1797) и позже — «Шиворот-навыворот» («Die verkehrte Welt», 1812). На русский язык эти комедии в то время еще не были переведены. Qui pro quo же финала пьесы заключалось в том, что если сочинитель излечивал своего персонажа от хандры, то и сам герой излечивал своего сочинителя от «мук творчества».

Пример иных двойных переделок-переводов — комедия М. Метца (настоящее имя — Людвиг Бенедикт Франц фон Бильдербек (Ludwig Benedict Franz Freiherr von Bilderbeck, 1766–1856)) и М. Ж. Пэна (Marie Joseph Pain, 1773–1830) «Портрет герцога» («Le Portrait du duc», 1805), написанная по мотивам романа г-жи Жанлис (Caroline-Stéphanie-Félicité,

<sup>466</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 139.

<sup>467</sup> [Жерневальд]. Черной человек: Комедия в двух действиях. С. 2.

<sup>468</sup> Там же. С. 9.

<sup>469</sup> Там же. С. 32–33.

<sup>470</sup> Ср диалог: «Кулисин. — Я почитаю величественный дух бессмертного Попа. — Обиралов. — Да ты и сам похож на духа. — Кулисин. — Я переделал лучшие Шекспировы пьесы. — Обиралов. — Переделывать что-нибудь лучшее значит портить» (Там же. С. 33).

Madame de Genlis, 1746–1830)<sup>471</sup>, а также драма «Отец семейства» («Der deutsche Hausvater», 1780) Отто Генриха фон Гемминген-Горнберга (Хорнберга; Otto Heinrich von Gemmingen zu Hornberg, 1755–1836), композитора и писателя, близкого друга Моцарта, работавшего, как и Коцебу и Ифланд, в жанре мещанской (бюргерской) драмы. Пьеса была переделкой драмы Д. Дидро «Отец семейства» (1758)<sup>472</sup>. Изданная в 1784 г.<sup>473</sup> в переводе Н. Н. Сандунова, переделка оставалась в репертуаре петербургского театра в период между 1798 и 1823 г., московского театра — в период между 1794 и 1816 г.<sup>474</sup>

В 1820 г. на русский язык была переведена драматургом и театральным критиком Рафаилом Михайловичем Зотовым (1795–1871) трехактная мелодрама австрийского драматурга и поэта Игнаца Франца Кастелли (Ignaz Franz Castelli, 1781–1862) «Убийца и сирота» («Der Mörder und der Waise», 1819), бывшая, в свою очередь, переделкой на немецкий язык французской пьесы Фредерика Дюпети-Мере (Frédéric Dupetit-Méré, 1785–1827) «Долина горного потока, или Сирота и убийца» («La Vallée du torrent, ou l'Orphelin et le meurtrier», 1816)<sup>475</sup>. На петербургской сцене ее играли в 1819–1825 гг., а на московской — в 1820, 1822, 1823 гг.<sup>476</sup> В Европе Кастелли стал известен благодаря получившей широкое распространение «Военной песне для австрийской армии» («Kriegslied für die österreichische Armee», 1809) и опере Йозефа Вейгля (Joseph Weigl) «Швейцарское семейство» («Die Schweizer Familie», 1815), либретто к которой он написал. Заняв в 1811 г. место придворного театрального поэта и одного из руководителей венского Кернтнертортеатра (Theater am Kärntnertor), Кастелли как автор стал одним из основоположников литературы на австрийской разновидности немецкого языка — нижне-австрийском наречии. Другой его пьесой, переведенной на русский язык, была драма «Густав в Далекарлии, или Рудокопни шведские» («Gustav in Dalekarlien», 1811)<sup>477</sup>. В ее основу лег эпизод из истории шведской освободительной войны 1520–1523 гг., когда Густав I Ваза скрывался от датчан в Далекарлии, где поднял народ на восстание против иноземцев.

### «Балет чертей и фурий хоровод»: комическая и волшебная опера

Еще одним бытовавшим в России немецким драматическим жанром была комическая опера, нередко сопровождавшаяся балетом.

В 1802 г. в Москве была поставлена в переводе Н. Н. Сандунова на музыку Йиржи Бенда (Jiří Antonín Benda, нем. Georg Anton Benda, 1722–1795) мелодрама с балетами в 1 д. «Медея и Язон» («Medea. Ein mit Musik vermishtes Drama», 1775) Фридриха

<sup>471</sup> [Пэн М. Ж., Бильдербек Л. Б. Ф. фон]. Портрет герцога: Комедия М. Ж. Пэна и Метца по роману Жанлис / Пер с франц. А. А. Шаховского // Журнал драматический на 1811 год. 1811. Ч. 1. № 2. С. 101–168; № 3. С. 169–193.

<sup>472</sup> См. выше, с. 299 наст. изд.

<sup>473</sup> [Сандунов Н. Н.] Отец семейства: Драма в 5 д. / По расположению барона Геммингена; сочинена Н. Сандуновым 1783 г. М., 1816.

<sup>474</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 68, 134, 504. О пьесе-переделке см.: Орловская Н. На что искусство, коли оно бесполезно: Немецкая пьеса в переводе Н. Сандунова // Литературная Грузия. Тбилиси, 1991. № 7. С. 195–201.

<sup>475</sup> Кастелли И. Ф. Убийца и сирота. СПб., 1820. См. также: Материалы по истории немецкого театра и немецко-русских театральных связей XVII — 1-й четверти XIX вв. в собрании А. А. Бахрушина. С. 26.

<sup>476</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 530.

<sup>477</sup> Густав в Далекарлии, или Рудокопни шведские: Исторический анекдот в 5 д. М., 1811. Из более поздних переводов драм Кастелли см.: Кастелли. День Карла пятого / Пер. Ф. Миллера // Москвитянин. 1841. № 7–8. С. 293–346.

Вильгельма Готтера (Friedrich Wilhelm Gotter, 1746–1797), плодovitого немецкого поэта и драматурга, имевшего репутацию последнего представителя «французского вкуса» в немецкой поэзии<sup>478</sup>.

В 1817–1821 гг. особой популярностью пользовалась опера либреттиста и придворного актера Маттиуса Штегмейра (Matthäus Stegmayer, 1771–1820) «Рохус Пумперникель, или Приехал жениться, да не женился» («Rochus Pumpernickel», 1809), либретто которой<sup>479</sup>, бывшее переделкой водевиля Э. Скриба (Eugène Scribe, 1791–1861), и Ш. Г. Делестр-Пуарсона (Charles Gaspard Delestre-Poirson, 1790–1859) «Еще один Пурсоньяк» («Encore un Pourceaugnac», 1817), с немецкого языка перевел Р. М. Зотов. В Москве спектакль шел под названием «Рохус Пумперникель, или Фока Фалалеич». Оперу эту пародировал в 1819 г. А. А. Шаховской в пьесе «Пурсоньяк Фалалей Скотинин, или Рохус Пумперникель в новом виде. Святочный водевиль» (1819), поставленной им совместно с Н. Г. Лядовым (1777–1831) в 1819 г. на музыку, которая, как значилось в афише, была «набрана из романсов, вальсов, польских и малороссийских песен и мазурок сочинения гг. К. А. Кавоса, Л. В. Маурера, Ф. Антолини и А. Д. Жилина, аранжированная для оркестра Н. Г. Лядовым»<sup>480</sup>. Имя персонажа стало эвфемизмом для обозначения барона фон Кампенгаузена, бывшего в 1805–1809 гг. градоначальником в Таганроге, а в 1811 г. назначенного по протекции Аракчеева на должность Первого государственного контролера. Историю закрепившегося за ним прозвища рассказал в своих «Записках» Ф. Ф. Вигель: «Осенью 1810 года случился один забавный анекдот, который ходил по целому городу. Молоденький армейский офицер стоял в карауле у одной из петербургских застав. Тогда был обычай, как и ныне, у проезжающих в городских экипажах, не требуя вида, спрашивать об именах и записывать их; какой-то проказник вздумал назвать себя Рохус Пумперникель, шутовская роль в известной тогда немецкой комедии. Почему было знать и какая нужда была знать офицеру о существовании этой комедии? Но внесение Рохуса в вечерний рапорт было приписано его глупости и невежеству. Он был осужден на бессменный караул по заставам, пока не отыщется дерзновенный, осмелившийся надругаться над распоряжениями правительства. Едет в коляске с дачи худенький человек: его спрашивают, как зовут его; он отвечает: барон фон-Кампенгаузен. Имя и отчество? Балтазар Балтазарович. Чин и должность? Государственный контролер. “Тебя-то, голубчик, мне и надобно!” — воскликнул бедный офицер и, выгатавив министра из коляски, посадил его под стражу и немедленно донес о том начальству. Уверяли, что офицера перевели за то в гарнизонный полк»<sup>481</sup>.

<sup>478</sup> Другие комические оперы этого периода шли преимущественно на петербургской сцене: «Два Антона» (1804; «Der dumme Gärtner oder Die beiden Antone») / Пер. с нем. Е. Лифанова; муз. Б. Шака; «Волшебное зеркало» (1814; «Der Spiegel von Arkadien»); «Ариадна и Тезей» (1819; «Ariadne auf Naxos») И. Х. Брандеса / Пер. с нем. П. Ф. Шаповишникова; муз. Й. Бенда; «Жид в бочке» (1822; «Der Jude im Fass») Л. Вундера; переделка с нем. А. К. Берака; муз. Шнейдера и Туика; «Волшебный барабан или Благодарный дервиш» (1819/1821) Э. Щиканедера / Пер. с нем. Куныява; муз. Кавоса и Антолини. См.: История русского драматического театра. Т. 2. С. 491, 468, 454.

<sup>479</sup> Rochus Pumpernickel: ein musikalisches Quodlibet in drey Aufzügen: Im Verlage bey Joh. Bapt. Wallishausser, Wien, 1811, von Matthäus Stegmayer, kaiserl. königl. Hofschauspieler.

<sup>480</sup> См.: Помазанский А. Е. Лядовы и Помазанские — музыкальная семья: Из истории русской музыкальной культуры XIX–XX веков / Под ред. и с послесловием В. Ю. Жукова. СПб., 2014. С. 28. См. также: *Новашевская К. А. А. Шаховской* — идеолог русского национального театра. С. 149.

<sup>481</sup> Вигель Ф. Ф. Записки. С. 141. Ср. использование этого имени императрицей Елизаветой Алексеевной в письме великой княгине Марии Павловне (1811): «Я познакомилась на днях с человеком, у которого было

Комизм имени персонажа дополнительно был связан с его этимологией: пумернике-лем называли распространенный в Германии сорт ржаного хлеба, характерного для вестфальской кухни и использовавшегося как средство против запоров.

Тогда же, во втором десятилетии XIX в., в России стал популярен венский драматург и актер Карл Фридрих Генслер (Karl Friedrich Hensler, 1759–1825), бывший директором Театра ан дер Вин (Theater an der Wien), позже — основанного им же театра Иосифштадт в Вене, автор более 200 театральных пьес. В Москве и Петербурге в 1816–1818 гг. шли две волшебные-комические оперы, автором либретто к которым был Генслер: «Чертов камень в Медлингене» («Der Teufelsstein in Midlingen»)⁴⁸² и «Чертова мельница на Венской горе» («Die Teufelmühle am Wienerberg», 1804)⁴⁸³, отвечавшей представлению о немецкой модной опере как наполненной духами и призраками⁴⁸⁴. В качестве персонажей здесь фигурировал рыцарь Килиан фон Драхенфельд, прежний обитатель Чертовой мельницы с говорящим именем (Drache, нем. — дракон), Марина, жена его, «как дух являющаяся в разных видах», в виде богомольца, мельник Килиан — злой Сатана, духи погребенных «многих тысяч людей»⁴⁸⁵. В 1806 г. над переводом «Чертовой мельницы на Венской горе» работал В. А. Жуковский, руссифицировав как ее название, так и содержание (у Жуковского она получила название «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины»)⁴⁸⁶.

Особую популярность принесла Генслеру пьеса «Дева Дуная» («Das Donauweibchen»), положенная на музыку Ф. Кауэром и К. А. Кавосом (1803), которая в переложении Краснопольского не сходила со сцены между 1802 и 1825 г. под названием «Днепровская русалка»⁴⁸⁷. Вольный перевод либретто, выполненный Н. С. Краснопольским, публиковался в четырех частях в 1804–1807 гг. и был переиздан в 1816 г.⁴⁸⁸ В русской литературе

---

рекомендательное письмо от Вас для Императрицы]. Это — *Господин Рохус фон Пумперникель*, которого Императрица принимала несколько дней назад, у него красивые глаза фата. Вы хорошо знаете, любезная Сестрица, что всякий, кто рекомендован Вами, не может не вызывать у меня большого интереса, и потому я поспешила познакомиться с этим Господином, который полностью оправдал мои ожидания» (Александр I, Мария Павловна, Елизавета Алексеевна: Переписка из трех углов (1804–1826). С. 153).

⁴⁸² История русского драматического театра. Т. 2. С. 537.

⁴⁸³ См.: [Генслер К. Ф.] Чертова мельница: Опера в 4 д., почерпнутая из древней австрийской повести г-на Леопольда Губера и обработанная Карлом Фридрихом Генслером, переведенная с немецкого Герасимом Соколовским; муз. г-на Венцеля Мюллера. Представлена в первый раз Императорскими российскими актерами в бенефис Актера Г-на Каратыгина 2 ноября 1816. М., 1817.

⁴⁸⁴ Негативный отзыв об операх Генслера см. в записи Жихарева: «Рахманов говорит, что все эти русалки и прочая такая же дребедень только портят вкус публики, и дирекции следовало бы дать ему другое направление. На немецком театре “Русалка” и “Чертова мельница” даются большею частью по воскресеньям и другим праздничным дням для публики особого рода, но в обыкновенные дни можно слышать оперы Моцарта, Сальери, Вейгля и других знаменитых композиторов, хотя эти оперы исполняются и не очень удовлетворительно» (Жихарев С. П. Записки современника. С. 667).

⁴⁸⁵ О переводе ее В. А. Жуковским см.: *Гозенпуд А.* Театральные интересы В. А. Жуковского и его опера «Богатырь Алеша Попович» // Театр и драматургия. Труды Ленингр. гос. института театра, музыки и кинематографии: Вып. 2. Л., 1967. С. 181–187; *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 7. С. 569–581.

⁴⁸⁶ При жизни Жуковского текст оперы не печатался. Сравнение его перевода с подлинником см.: *Langer G. V. A. Zukovskij und der Wiener Dramatiker K. F. Hensler* // Die Welt der Slaven. 1983. Bd. 28. S. 418–445.

⁴⁸⁷ История русского драматического театра. Т. 2. С. 515–517. Рецензии на «Днепровскую русалку» см., в частности: Лицей. 1806. Ч. 4. Кн. 3. С. 126–135; Вестник Европы. 1810. Ч. 49. №4. С. 316–321.

⁴⁸⁸ *Краснопольский Н. С.* Русалка: Опера комическая в 3 д. Ч. 1–4. СПб., 1804–1807; Днепровская русалка. Опера комическая в 3 д. / Пер. с нем. Н. Краснопольским / Музыка Кауэра и Кавоса. Ч. 2. 1816. В середине 1810-х гг. (в 1812, 1813 в Петербурге и 1816, 1820 в Москве) в переводе Краснопольского шла еще одна комическая опера на сходный сюжет: Прекрасная мельничиха (La molinara): Комич. опера в 2 ч. / Текст Дж. Паломбы; пер. с нем. Н. С. Краснопольского; муз. Л. Паизиелло. См. также с. 306 наст. изд.

отголоски оперы Генслера обнаруживаются в «Русалке» А. С. Пушкина (1829)<sup>489</sup>, повести Н. В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница» (1831)<sup>490</sup>.

### Новая эпоха: немецкие романтики

Первая четверть XIX в. в Германии, на которую приходится расцвет немецкого романтизма, в драматургическом отношении не самая продуктивная эпоха в истории немецкой литературы (если сравнивать ее с другими). И все же эта эпоха породила истинные шедевры, создав совершенно новые драматические формы. Это и раннеромантическая комедия Людвиг Тика и его мистериальные драмы, драматические опыты Гельдерлина, трагедия рока Грильпарцера, Адольфа Мюльнера, Захария Вернера, наконец, драма Генриха фон Клейста и Христиана Дитриха Граббе (которым в начале XX в. будет увлекаться А. Ремизов, переведя его комедию «Шутка, сатира, ирония и нечто поглубже» («Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung», 1827))<sup>491</sup>. Однако в России первой четверти XIX в. немецкая романтическая драма странным образом оказывается очень мало освоенной, не привлекает внимание переводчиков и редко входит в театральный репертуар.

Из немецких драматургов нового поколения, вошедших в литературу уже после 1800 г., единственным, кто получил в России признание, был, пожалуй, Карл Теодор Кернер (Carl Theodor Körner, 1791–1813), занимавший промежуточную позицию как автор легких драм во вкусе Коцебу и вместе с тем поклонник и даже советчик Шиллера, его биограф, уделивший особое внимание его поздней исторической драматургии<sup>492</sup>. Написанная в легком жанре его комедия «[Недоразумение, или] Женская хитрость» («Das Quiproquo, oder Weiberlist», 18??), была переведена в 1808 г.<sup>493</sup>, сразу же поставлена в Петербурге и с некоторыми перерывами исполнялась вплоть до 1822 г. (в Москве — с перерывами с 1811 до 1820 г.)<sup>494</sup>. Для петербургской сцены в 1816 г. В. С. Кузиковым был сделан перевод его исторической драмы «Тони, или Страшная ночь на острове Сан-Доминго» («Toni, oder Schreckensnacht auf St. Domingo», 1812)<sup>495</sup>, написанной по мотивам новеллы Г. фон Клейста «Обручение на Сан-Доминго» («Die Verlobung in St. Domingo», 1811), история восстания рабов, переосмысленная К. Т. Кернером в религиозном духе. Дрaму эту высоко оценил Гёте и собирался ее поставить на веймарской сцене<sup>496</sup>. В Петербурге пьеса шла в 1816–1817 гг., в Москве — в 1817–1820 гг., и была позже (в 1831 г.) включена А. Шишковым в четырехтомник «Избранный немецкий театр»<sup>497</sup>. В 1832 г. в Тифлисе и в Москве появился отдельным изданием и перевод трагедии Кернера

<sup>489</sup> *Жданов И. Н.* «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. СПб., 1900; *Жданов И. Н.* Несколько слов о значении Пушкина в истории русской литературы: О драме А. С. Пушкина «Борис Годунов»; Пушкин о Петре Великом: «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. Изд. 2-е. М., 2016.

<sup>490</sup> *Гоголь Н. В.* Полное академическое собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 1. М., 2004. С. 737.

<sup>491</sup> См.: *Граббе Х. Д.* Шутка, сатира, ирония и нечто поглубже: Комедия в 3-х действиях / [Пер. с нем. А. М. Ремизова]; подгот. текста и публ. А. М. Грачевой // *Europa Orientalis*. 1994. № 13 (1). С. 233–283.

<sup>492</sup> См. довольно критический отзыв о Кернере: *Стасов В. В.* Переписка Шиллера с Кернером // *Стасов В. В.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. 1894. С. 893–926.

<sup>493</sup> Женская хитрость: Комедия в 1 д. Перделка с нем. комедии Кернера. СПб., 1808.

<sup>494</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 475.

<sup>495</sup> Сценический экземпляр пьесы имеется в ОР и РК СПбТБ и архиве Малого театра.

<sup>496</sup> Первые биографические известия о Кернере появились в 1819 г. в журнале «Вестник Европы» (1819. № 4. С. 258–273). О Кернере см.: *Тедива Э. И.* Место К.-Т. Кернера в немецком романтизме. М., 1977.

<sup>497</sup> *Кернер К. Т.* Тони: Драма // Избранный немецкий театр. Том четвертый. М., 1831. С. 181–222.

«Црини» («Zriny, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen», 1812), считавшейся одной из лучших лирических трагедий той эпохи<sup>498</sup>.

Блистательный немецкий драматург Людвиг Тик в России оказывается практически обойден вниманием переводчиков<sup>499</sup>. Лишь в 1827 г. журнал «Сын отечества» публикует перевод его статьи «Очерк о современном немецком театре» («Die geschichtliche Entwicklung der neueren Bühne», 1826)<sup>500</sup>. Самое же первое обращение к его пьесам относится уже к концу 1820-х гг., когда за перевод отрывка из сказочной драмы «Фортунат» («Fortunat»; входила в сборник «Фантазус» («Phantasmus, 1812–1817»)) берется А. Шишков и публикует его в задуманном им издании «Избранного немецкого театра»<sup>501</sup>. Примечательно было сделанное переводчиком предисловие, в котором в достаточно наивной форме излагалась суть тиковской иронии, а значение его драмы виделось в обращении читателя к народной поэзии. Впору ли перевод Тикова Фортуната? — задавался вопросом переводчик. «Россия — юноша, исполненный ума и дарований <...> силится отстать от всего привитого ему дряхлым, слабоумным Французом-наставником, из-под лозы которого его освободили собственная сила и природные способности. <...> ему, подобно Шекспиру, дороги, любезны, священны поучения седой старины; но, подобно Шекспиру, он вместе постиг совершенно свое время, со всеми его слабостями, причудами, пороками. Посему-то старина служит ему попеременно: то пародией своего времени и зеркалом для обличенья его недостатков, то образцом прежней, погибшей простоты и невинности. Ирония Тика иногда истинно Аристофановская <...> Самое полемическое направление многих его сочинений можно вменить ему в достоинство, ибо он всегда радуется за то, что есть лучшего в человеке: за веру, истину и поэзию, простоту и теплоту душевную! всегда вооружается противу того, что враждебно им: противу высокомерного полупросвещения, притворства и ложной чувствительности...»<sup>502</sup>. Завершалось же предисловие уверением: «Благодаря успехам России в последнем десятилетии все здесь упомянутое, вероятно, будет принято и оценено по достоинству <...> Быть может, он заставит даже молодых наших Поэтов обратить внимание на наши отечественные, простонародные сказки, наприм., на Еруслана Лазаревича, который, сказать мимоходом, не что иное, как эпизод из Фирдоусиевой Ша-Наме...»<sup>503</sup>.

А. Шишков своим изданием «Избранного немецкого театра» вводит в читательский оборот Захария Вернера (Friedrich Ludwig Zacharias Werner, 1768–1823), чью трагедию

<sup>498</sup> Цриний: Трагедия в 5 д. / С нем. г. Кернера, Николаем Михайловским. Тифлис, 1832; Црини: Трагедия в 5 д. / Соч. Кернера. М., 1832 (Карманная библиотека иностранной словесности; № 1). Текст монолога Црини был опубликован в журнале «Сын отечества» (1834. № 8. С. 527–528). Об этом прозаическом переводе неблагоприятно отзывался Белинский в своей рецензии на позднейший перевод драмы: «Помнится нам, что когда-то “Црини” был переведен прозою. Посредственные произведения всегда находят себе переводчиков» (Белинский В. Г. Црини. Трагедия в 5-ти действиях, сочинение Кернера. Переведена В. Мордвиновым. СПб., 1847 // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 385, 469).

<sup>499</sup> О значительно большем интересе к его прозе см. с. 370 наст. изд.

<sup>500</sup> Сын отечества. 1827. Ч. 114. № 15. С. 228–241. См.: Данилевский Р. Ю. Людвиг Тик и русский романтизм // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975. С. 80. О споре Жуковского с Тиком о Шекспире см.: Там же. С. 82.

<sup>501</sup> Избранный немецкий театр. Том третий: Содержащий в себе: 1) Фортунат. [Драматическая сказка] часть 1-я, в 5 действиях. и 2) часть Вторая, в 5 же действиях, в прозе и в стихах, соч. Людвиг Тика. [Пер. А. Шишкова]. М., 1831. О реакции Пушкина на тиковскую драму см.: Зусман В. Г., Сапожков С. В. Драматическая сказка Л. Тика «Фортунат» в оценке Пушкина // Известия ОЛЯ. 1989. Т. 48. № 3. С. 276–282.

<sup>502</sup> Избранный немецкий театр. Том третий. С. 7.

<sup>503</sup> Там же. С. 8.

«Аттила, царь гунов»» («Attila, König der Hunnen, romantische Tragödie», 1809) он переводит<sup>504</sup>. Годом позже Шишков перевел и издал еще одну драму Вернера «Двадцать четвертое февраля» («Der vierundzwanzigste Februar», 1808)<sup>505</sup>, создание которой ознаменовало в определенном смысле рождение в немецкой литературе драмы рока<sup>506</sup>, жанр, вызывавший в это время в России интерес. Еще до Шишкова в 1823 г. ее первое явление перевел М. П. Погодин, инкорпорировав перевод в свою статью о Вернере<sup>507</sup>. Над переводом этой драмы начнет работать в 1831–1834 гг. и В. А. Жуковский<sup>508</sup>. О драмах Вернера как о новом направлении в немецком театре, снизившем, однако, ту планку, которая была ему задана Шиллером и Гёте, писал рецензент журнала «Московский телеграф»<sup>509</sup>.

Более ранним откликом на драматургию Вернера являются дневниковые записи великой княгини Марии Павловны: «Видела в декабре у Гёте поэта *Вернера*, автора драм *Söhne des Thals*, *Weihe der Kraft* и т. д. Он очень интересен и менее мистически настроен, чем можно было бы подумать, читая его произведения; тем не менее ему свойственна определенная доля экзальтации. <...> В следующую среду он нам читал исторический очерк из своей драмы *Das Kreutz an der Ost-See*<sup>510</sup>, очерк очень интересен. Первое действие пьесы, которую он в тот раз нам также читал, изображает Пруссию XIII века: Вернер описывает в ней нравы и образ жизни местного населения; христианство там проповедовал св. Адальберт из Богемии; пруссы его убили в окрестностях Фишхаузена, недалеко от Кенигсберга; во втором акте пьесы тевтонские рыцари посланы на помощь обитателям польского города Плоцка в тот момент, когда дочь воеводы, которой удалось обратить в христианство младшего сына прусского государя, собирается выйти за него замуж; пруссы, которые знают об этом, предполагают неожиданно атаковать

<sup>504</sup> Избранный немецкий театр. Том четвертый. С. 3–180.

<sup>505</sup> Двадцать четвертое февраля: Трагедия в 1 д. 3. Вернера / Пер. с нем. А. Шишкова 2-го. М., 1832.

<sup>506</sup> В 1810 г. пьеса была поставлена в Веймарском театре под руководством Гёте, который, впрочем, в пьесе самому Вернеру (от 28 апреля 1809 г.) признавался, что опасается того, как она будет принята публикой (Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abteilung: Goethes Briefe, Bd. 1–50. Weimar, 1887–1912 (Goethe-WA-IV). Bd. 20. S. 318). Ранее, 30 октября 1808 г., Карлу-Фридриху Цельтеру он писал: «...меня приводят в замешательство подложины молодых поэтических талантов, которые при необыкновенных природных данных вряд ли сделают что-либо, что могло бы меня порадовать. Вернер, Эленшлегер, Арним, Брентано и другие работают и занимаются непрерывно, однако все растворяется в отсутствии формы и характера» (Ibid. S. 194).

<sup>507</sup> *Погодин М.* Суждение г-жи Сталь о Вернеровой трагедии: Двадцать четвертое февраля и отрывок из оной // Вестник Европы. 1823. Ч. 133. №23–24. С. 286–289.

<sup>508</sup> При жизни перевод опубликован не был, хотя в журнале «Телескоп» появлялся анонс перевода: «Произведение сие («Двадцать четвертое февраля». — *Е. Д.*) переведено на русский язык одним из известнейших наших писателей и будет помещено в “Телескопе”» (Телескоп. 1831. №8. С. 456). Подробнее см.: *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2011. Т. 7. С. 728–729. Позднейшие переводы этой драмы см.: *Вернер Захарияс.* Двадцать четвертое февраля: Трагедия в 1-м действ. / Пер. с нем. А. Струговщикова // Пантеон русского и всех европейских театров. Ч. 1–2. 1840. С. 67–88; Двадцать четвертое февраля: Трагедия в одном действии / Пер. А. Струговщикова // Европейский театр. 1875. Т. I. С. 229.

<sup>509</sup> «Немощные следовать за Шиллером и Гёте, двумя колоссами Немецкой драмы, одни из них бросались повсюду для изыскания новых красок, новых местностей, — говорилось в этой статье, — <...> Есть и особая школа драматистов немецких. Она начала Вернером, сумасшедшим гением, если так можно сказать <...> Вернер, выводя борьбу человека с судьбою, не хотел неизменно судьбы древних. Его судьба родится в душе человека: это борьба духа с вещественностью, необузданной воли с природою» (Русский театр // Московский телеграф. 1831. Ч. 37. №4. Февраль. С. 567–569).

<sup>510</sup> В основе драмы Вернера «Крест на Балтийском море» («Das Kreutz an der Ost-See», 1806) лежала история завоевания территории, на которой обитали древние пруссы, крестоносцами. Как сообщал Вернер в одном из писем, после чтения им еще не законченной второй части драмы Гёте сказал: «Это произведение сделает в нашей литературе эпоху, и Ваша слава обязывает Вас закончить его в самое ближайшее время так, как Вы его начали» (*Werner Z. Briefe. München, 1914. 2 Bde. Bd. 2. S. 97*).



замок в Плоцке и благодаря хитрости им это удастся; тевтонские рыцари, не будучи уврены в верности Принца прусского, нареченного дочери воеводы, которого зовут Вармию, отправляют его под охраной на остров на Вистуле, недалеко от Плоцка. В третьем акте св. Адальберт, который вел и сопровождал рыцарей с момента их прибытия в Пруссию под видом музыканта Регентмана, чудесным образом похищает дочь воеводы и перевозит ее на остров, где в это время находится Вармию; обоих настигают пруссы и убивают. Так заканчивается уже напечатанная часть этого произведения; продолжение еще не напечатано; сцена, где пруссы берут приступом замок, описана необычайно хорошо, история девушки, спасающей дочь воеводы из рук предателя, который помог пруссам войти в Плоцк, тем более интересна, что в ее основе лежит действительная история девушки, которая таким же образом спасла жизнь двум монашенкам польской части Пруссии. Событие это вошло в исторические анналы регентства Плоцкого, где их видел Вернер, будучи секретарем палаты города. В этой пьесе есть прекрасные места, но общая ее направленность также бесконечно мистическая»<sup>511</sup>.

Владычество вернеровой школы распространял «своим превосходным, но мрачным творением» Амандус-Готфрид-Адольф Мюльнер (Amandus Gottfried Adolf Müllner, 1774–1829)<sup>512</sup>. Крайне примечательным свидетельством того интереса, который в России вызвала его стихотворная трагедия «Вина» («Die Schuld», 1813), является сделанный в дневнике Жуковского (1815–1817) конспект. Изложив сюжет трагедии, далее Жуковский размышляет, какой должна была быть «развязка этой трагедии исходя из общего смысла ситуации и психологических особенностей характера главного героя»<sup>513</sup>. В 1833 г. трагедию А. Мюльнера перевела в стихах Е. Хотяинцова, озаглавив ее «Преступление»<sup>514</sup> (была сыграна в Петербурге с 1833 г.)<sup>515</sup>.

Еще одним парадоксом рецепции немецкой драмы в России первой четверти XIX в. является история освоения (а точнее — очень медленного приятия) драм Франца Грильпарцера (Franz Seraphicus Grillparzer, 1791–1872), одного из наиболее талантливых австрийских драматургов, успешно завоевавшего европейскую (но не русскую) сцену. На протяжении первой половины XIX в. творчество Грильпарцера не вызывало в России общественного интереса, а большинство упоминаний о нем в русской периодической печати носило случайный характер<sup>516</sup>. В 1824 г. в Петербурге немецкой артистической труппой разыгрывалась драма Грильпарцера «Золотое руно» («Das goldene Vliess», 1821). На спектакле присутствовал А. С. Грибоедов, весьма нелицеприятно отозвавшийся о нем в письме к П. А. Катенину (от 17 октября 1824 г.): «Вчера я храпел у немцев при шуме, треске и грохоте диких ямб Грильпарцера. Давали его “Золотое руно”. Главный план соображен счастливо. <...> Во втором акте превосходное место, когда посланный от Амфикионов требует ее (Медеи) изгнания из Коринфа, все прочее глупо

<sup>511</sup> Александр I, Мария Павловна, Елизавета Алексеевна: Переписка из трех углов (1804–1826). С. 475.

<sup>512</sup> Русский театр // Московский телеграф. 1831. Ч. 37. Февраль. №4. С. 569.

<sup>513</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 7. С. 688–689. Дополнительный интерес инцестуального сюжета драмы заключался для Жуковского в соотнесенности с его личной драмой — любовью к Маше Протасовой, его племяннице, браку с которой противилась ее мать, единокровная сестра поэта.

<sup>514</sup> Преступление: Трагедия в 4 д. Соч. Мюльнера / Пер. с нем. Екатерины Хотяинцовой. СПб., 1833.

<sup>515</sup> История русского драматического театра. Т. 2. С. 299.

<sup>516</sup> См. подробнее: Азадовский К. Блок и Грильпарцер // Азадовский К. Сюжеты и судьбы: Немецко-русские отражения. М., 2019. С. 9–13.

до крайности. Автор тонет в мелочных семейственных подробностях, и трагические его лица спускаются ниже самых обыкновенных людей»<sup>517</sup>. Драмой Грильпарцера «Сафо» («Sappho», 1819), наряду со сказками Л. Тика, интересуется в 1820-е гг. Н.М. Языков<sup>518</sup>. О драме Грильпарцера «Верный слуга своего господина» («Ein treuer Diener seines Herrn», 1830) сообщалось в альманахе «Атеней»<sup>519</sup>.

Первым переводчиком Грильпарцера на русский язык был поэт и драматург Платон Григорьевич Ободовский (1803–1864), напечатавший в 1829 г. в альманахе «Букет» и в «Театральном альманахе на 1830 год» отрывки из драмы Грильпарцера «Прародительница» («Die Ahnfrau», 1817)<sup>520</sup>. В том же году полный текст пьесы, в которой белый четырехстопный хорей подлинника был заменен александрийским стихом, пятистопным ямбом и разностопным хореем, цензура дозволила к исполнению<sup>521</sup>. Отзыв о спектакле, как и о самой пьесе, опубликованный в журнале «Московский телеграф», был скорее критического свойства: «Недавно мы видели здесь *Прародительницу* <...>, перевод г-на Ободовского. Противный брак соединил Прародительницу, за несколько столетий прежде действия, с одним из владетелей дома *Барминов*. За неверность она была умерщвлена супругом, и озлобленная тень убитой истребляет поколение *бармина*. <...> Все запутано, все пахнет мелодрамою, так что досадно, как подумаешь о переводчике, убившем светлые минуты в труде над Грильпарцером. Смело уверяю, что так написать такую трагедию не мудрено. В переводе слышны хорошие стихи, но что ж они значат? Роль Яромира <...> прекрасно выдержана Каратыгиным. <...> У госпожи Каратыгиной вырвались счастливые места. Нельзя умолчать об актрисе, представлявшей тень Прародительницы. Она ходила по сцене как из мрамора изваянная»<sup>522</sup>.

Премьера состоялась 4 ноября 1829 г. в Александринском театре, где главного героя пьесы исполнял В. А. Каратыгин. В московском Малом театре пьеса была сыграна в бенефис П. С. Мочалова. С. Т. Аксаков, посетивший 19 февраля 1831 г. спектакль в Малом театре, писал, что «роль Яромира как будто нарочно сотворена для Мочалова»<sup>523</sup>. Однако театральная критика по-прежнему оставалась непримиримой:

<sup>517</sup> Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. С. 82–83. О связи «Золотого руна» Грильпарцера с трагедией Грибоедова «Грузинская ночь» (1826–1827) см.: Вацуро В. Э. Грибоедовский замысел трагедии «Родомист и Зенобия» // Проблемы творчества А. С. Грибоедова / Отв. ред. С. А. Фомичев. Смоленск. 1994. С. 162–192.

<sup>518</sup> Языковский архив: Вып. 1: Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822–1829). 1913. С. 207.

<sup>519</sup> Атеней, издаваемый Михаилом Павловым. 1828. Ч. 4. № 15. С. 268–269.

<sup>520</sup> Монолог Берты из Грильпарцеровой комедии / Пер. П. Г. Ободовского // Букет: Карманная книжка для любителей и любительниц театра на 1829 год. Изд. Е. Аладыгина. СПб., 1829. С. 75–82; Прародительница: Отрывок из трагедии [Пер. П. Ободовский] // Театральный альманах на 1830. СПб., 1830. С. 174–170.

<sup>521</sup> Полный текст пьесы был опубликован лишь в 1893 г. (Прародительница. Романтическая трагедия в 5-ти д. в стихах, соч. Грильпарцера / Пер. с нем. П. Ободовского. СПб., 1893; литографированное издание писарской копии). Об особенностях перевода см.: Фридлиндер Г. М. Австрийская литература в России и русская литература в Австрии // Русская литература. 1993. № 4. С. 94–102; Потанова Г. Е. Перевод как беллетризация: Трагедия Ф. Грильпарцера «Die Ahnfrau» в переводе П. Г. Ободовского // Русский текст: Российско-американский журнал по русской филологии. СПб., 1997. № 5. С. 27–41; Potanova G. Je. Franz Grillparzer und sein erster russischer Übersetzer // Österreichische Literatur: Theorie, Geschichte und Rezeption. St. Petersburg, 1997. S. 194–203 (Jahrbuch der Österreich-Bibliothek. № 2 (1995/1996)); Батищева Т. С. Рецензия раннего творчества Франца Грильпарцера в России: На примере трагедии «Праматерь»: Дис.... канд. фил. наук. Н. Новгород, 2003; Азадовский К. Блок и Грильпарцер. С. 12–13.

<sup>522</sup> С-Петербургский театр (Письма в Москву) // Московский телеграф. 1829. № 22. Ноябрь. С. 247–252.

<sup>523</sup> Аксаков С. Т. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3 / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. Машинского. М., 1956. С. 755. О постановке «Прародительницы» см.: Осовцов С. Аксаков и Надеждин в театральном-критическом отделе «Молвы» // Русская литература. 1965. № 2. С. 134–148.

«Хорошо, да что-то нелепо, — говорили некоторые из зрителей. — Чему удивляться, что нелепо? — отвечал Классик с цветным воротником, ведь это *романтическое творение*». «Этот разговор не выдуман, — продолжал рецензент, — мы точно слышали его в креслах Московского Большого Театра 19 февраля 1831, когда загредел гром, Прародительница спряталась в ящик, сделанный на манер гробницы, и занавес зашумел, закрывая сцену»<sup>524</sup>. «Грильпарцер — *не творец*, — таков был вердикт критика, противопоставившего Грильпарцера великим драматургам второй половины XVIII в., Лессингу и еще более Шиллеру и Гёте, — он подражатель и — Немец. По его творениям нельзя судить о Романтизме»<sup>525</sup>. «Не имея самобытности, увлеченные другими, Грильпарцер и его товарищи, суть *Немцы*, сияющиеся быть *Германцами*. <...> Вернер, Мюльнер умели одушевить свои творения великою мыслию, развитие коей, в неистощимой живописи страстей и местности, являло полноту и поражало душу зрителя. Трагическое показывалось, как страшное привидение, заслоняющее всю природу; зритель был подавлен созерцанием страшилища. Грильпарцер чувствует слабость свою. Он хочет пособить этому, собирая все ужасы сценические <...> вдали это походит на картину, вблизи — безобразие <...> Страсти не развиты, лица не отделаны. <...> Показывая богатство Романтической свободы, Прародительница в то же время показывает нелепость мысли, что для Романтизма нет правил, и что Поэту позволено делать что угодно. Нет! Романтизм повинуется судье, гораздо более строгому, нежели Лагарп и Баттё — уму, и уложению более трудному, нежели Буалова Наука стихотворства — законам истины поэтической»<sup>526</sup>.

В дальнейшем (в 1830–1840-е гг.) упоминания о Грильпарцере носили и вовсе спорадический характер. О двух «новых пьесах» Грильпарцера («Жизнь — сон» («*Der Traum ein Leben*», 1834) и «Верный слуга своего господина»), поставленных на венской сцене, сообщал в скептических тонах журнал «Отечественные записки»: «Грильпарцер умеет заинтересовать зрителя, завлечь его, раздражить нервы до высокой степени, заставить плакать, бояться, словом, умеет вывести самого отъявленного флегматика из апатии, но не в силах заронить в душу ни одной живительной мысли, ни одного сильного чувства: он господствует над вниманием и нервами своих читателей и зрителей; к душе же их ему неизвестна дорога»<sup>527</sup>.

В рецензии на «Очерки русской литературы» Н. Полевого В. Г. Белинский упомянул Грильпарцера в одном ряду с Вернером и Мюльнером<sup>528</sup>, а в обзорной статье «Русская литература в 1842 году» построил его в один ряд с Гюго и Дюма: «...кто восхищался смолу драмами Гюго, Дюма, Вернера, Грильпарцера и т. п., — тому легко будет понять потом Шекспира: ибо того уже никакая форма не поразит изумлением, отнимающим способность вникнуть в сущность поэтического создания»<sup>529</sup>.

<sup>524</sup> Русский театр // Московский телеграф. 1831. Ч. 37. Февраль. №4. С. 564–565.

<sup>525</sup> Там же. С. 565.

<sup>526</sup> Там же. С. 570–572. См. также: *Барышникова О. Г.* «Прародительница» Ф. Грильпарцера в журнале «Московский телеграф»: особенности рецепции // Молодой ученый. 2015. № 11. С. 1569–1571.

<sup>527</sup> Отечественные записки. 1840. Т. 12. № 10. С. 5 (раздел «Иностранная литература»; подпись: Н.).

<sup>528</sup> «Что за чудное смешение имен: Гёте и Шекспир перемешаны с Грильпарцерами, Вернерами и Мюльнерами; Кальдерон и Софокл — с Корнелем...» (*Белинский В. Г.* Очерки русской литературы. Сочинение Николая Полевого. 1839. Санкт-Петербург. В тип. Сахарова. Две части. В 8-ю д. л. В 1-й части XLIII и 456, во 2-й — 510 стр. // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3. С. 518.

<sup>529</sup> Там же. Т. 6. С. 523.

И. И. Панаев будет вспоминать о своих театральных впечатлениях, помещая Грильпарцера рядом с Шиллером<sup>530</sup>.

Четыре последующих десятилетия (1845–1885), до того, как Блок увидит в Грильпарцере «неумолимые повторения, которыми дарит нас история...»<sup>531</sup>, есть время почти полного забвения его имени<sup>532</sup>.

В определенном смысле можно сказать, что итог освоению немецкой драмы в России как в положительном, так и в отрицательном смысле подвел в 1831 г. А. Шишков своим изданием «Избранного немецкого театра». И в утвержденный и утверждаемый им канон вошли: Шиллер, Тик, Вернер, Кернер и... Раупах. Последний будет уже определять театральные пристрастия следующего десятилетия.

---

<sup>530</sup> См. выше, с. 343 наст. изд.

<sup>531</sup> Блок А. А. Несколько мыслей о значении «Праматери» для нашего времени и краткие сведения о Грильпарцере // Грильпарцер Ф. Праматерь / Пер. Александра Блока. СПб., 1909. С. 7–17.

<sup>532</sup> На смерть Грильпарцера «Сын отечества» отозвался в 1872 г. некрологом (Сын отечества. 1872. № 24. С. 20).

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ



## ПОЭЗИЯ

### Введение

Несмотря на то, что в первой четверти XIX в. общий объем переводов английской поэзии на русский язык был заметно меньше переводов французской и немецкой, она сыграла в отечественной словесности значительную и своеобразную роль, кульминацией которой стал «байронизм» 1820-х гг. как важнейшее «событие в жизни русского духа»<sup>1</sup>.

Отечественная литература первых лет нового века была непосредственно связана с увлечением XVIII столетия описательной английской поэзией с ее нравственными, религиозными и натурфилософскими медитациями о Природе и Творце, элегическими ночными и кладбищенскими раздумьями, а также «духовными» эпическими поэмами Мильтона и Поупа и меланхолическими «оссиановскими мечтаниями». Общее представление о максимальном объеме английской литературы в отечественном восприятии рубежа веков дает вышедший в 1799–1801 гг. московский журнал П. А. Сохацкого «Иппокрена, или Утехи любословия»<sup>2</sup>. В нем, наряду с многочисленными эпиграфами из А. Поупа, переводами статей из журнала Дж. Аддисона и Р. Стила «Зритель»<sup>3</sup> и фрагментами из антологии «Красоты Стерна» в переводах П. И. Шаликова и Я. А. Галинковского, основное место занимали переводы из Т. Грея, Дж. Томсона, А. Поупа, Дж. Мильтона и У. Шекспира<sup>4</sup>. Все переводы прозаические, что было тогда нормой, но в основном

<sup>1</sup> Иванов Вяч. И. Байронизм как событие в жизни русского духа // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. М., 1917. С. 31–36. Ср. также на эту тему: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы. Л., 1978 (впервые: 1923).

<sup>2</sup> О Сохацком и журнале «Иппокрена» см.: *Беспозванный В. Г.* Кто был автором «Россиянина в Англии»? // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 49–56.

<sup>3</sup> См.: *Левин Ю. Д.* Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII в. // Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. Л., 1990. С. 5–102.

<sup>4</sup> Монологи из трех пьес Шекспира, в том числе монолог Гамлета, переведены в «Иппокрене» — что характерно для той эпохи — по фрагментам из учебника для юношества Роберта Додсли (*Dodsley R.* The Preceptor: Containing a General Course of Education: Wherein the first principles of polite learning are laid down in a Way most suitable for trying the Genius, and advancing the Instruction of Youth: In 12 parts. Part I. On Reading, Speaking, and Writing Letters. London, 1754). См.: *Левин Ю. Д.* Английская поэзия XVII–XVIII веков в русских переводах, 1745–1812 (Материалы к библиографии) // Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. № 46, 47, 56, 118, 128, 138, 188; [*Заборов П. П.*]. От классицизма к романтизму // Шекспир и русская культура / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965. С. 82.

Кроме того, в «Иппокрене» были помещены очерк Л.-С. Мерсье о поэмах Оссиана (ориг.: *Sur les Poèmes d'Ossian // Mon Bonnet de Nuit: Par Monsieur Mercier. Tome IV. Lausanne, 1786. P. 152–158*; см.: *Левин Ю. Д.* Оссиан в России. 1768–1833 (Материалы к библиографии) // Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. Конец XVIII — первая треть XIX века. Л., 1980. № 56); трагедия Аддисона «Катон» («Cato, A Tragedy», 1713) с предисловием к ней Поупа; переводы тогда практически неизвестных в России Д. Маллета (*David Mallet, 1705–1765*), Дж. Огилви (*John Ogilvy, 1733–1813*), М. Приора (*Matthew Prior, 1664–1721*), В. Шенстона (*William Shenstone, 1714–1763*), см.:

с английского, а не с более распространенных французских переводов-посредников<sup>5</sup>. Тут нужно заметить, что, при всей справедливости утверждения о том, что одним из основных отличий русской переводческой практики XVIII в. от той, что утвердилась с начала XIX в., был переход к переводу поэзии не прозой, а стихами<sup>6</sup>, которые мы будем преимущественно далее рассматривать, прозаические переводы сыграли важнейшую роль в формировании русского поэтического языка, в том числе языка поэтического перевода: они создали «особый язык для передачи эмоциональной гаммы подлинника, — язык, которого не имела еще русская поэзия»<sup>7</sup>.

Помещенные в «Иппокрене» сочинения отечественных авторов также в основном представляли собой описательные поэмы (в стихах и прозе), организованные по модели смены времен года / частей дня, заданной Томсоном, Сен-Ламбером и Делилем, и ночных медитаций в духе Юнга<sup>8</sup>, с прямыми упоминаниями прототипов, что вообще характерно для русского сентиментализма. Такова, например, пространная поэма П. Ю. Львова (1770–1825) «Сельское препровождение времени» (Иппокрена, или Утехи любословия. 1801. № 9), построенная по схеме «утро-полдень-вечер-ночь». Говоря о родном ему белозерском Матвеевском, и часто языком и образами «славенской поэзии» и «древних русских певцов», Львов постоянно апеллирует к фигурам английской описательной поэзии: читает «унылые песни Оссиана», беседует «с Оссианом, Юнгом, или Гервеем», вечером выходит «вкусить приятности вечера», «взяв с собою <...> Томсона», размышляя ночью на кладбище, чувствует «наитие сильного Юнгова духа».

«Карамзинский период» русско-английских литературных связей<sup>9</sup>, выросший из издательских и переводческих проектов Н. И. Новикова, в полной мере продолжался и в первые годы XIX в., как в литературной деятельности самого Н. М. Карамзина как первого издателя «Вестника Европы» (1802–1803), так и в более широком влиянии «карамзинизма», или «сентиментализма», который придавал переводам с европейских языков важную роль в формировании «нового слога» русского языка. Так, объявляя программу «Вестника Европы», Карамзин обещал «выбирать приятнейшие из <...> иностранных цветников и пересаживать на землю отечественную <...>», оговариваясь, что «хороший выбор иностранных сочинений требует еще хорошего перевода. Надобно, чтобы пересаженный цветок не лишился красоты и свежести своей»<sup>10</sup>.

*Левин Ю. Д.* Английская поэзия XVII–XVIII веков в русских переводах 1745–1812 (Материалы к библиографии). № 70, 90, 142–145, 147, 148, 153.

<sup>5</sup> См.: *Заборов П. П.* Переводы-посредники в истории русской литературы // *Res traductoria: Перевод и сравнительное изучение литератур.* К 80-летию Ю. Д. Левина. СПб., 2000. С. 38–50.

<sup>6</sup> История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. II. Драматургия. Поэзия / Отв. ред. Ю. Д. Левин. СПб., 1996. С. 142–143.

<sup>7</sup> *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 14.

<sup>8</sup> В «Иппокрене» был также помещен русский перевод «Писем Фонтенеля и Юнга», об этой литературной подделке см.: *Левин Ю. Д.* Английская поэзия и литература русского сентиментализма // *Левин Ю. Д.* Восприятие английской литературы в России. С. 158.

<sup>9</sup> «В русской литературе и критике Карамзин первый с полной ясностью и отчетливостью осознал, что к середине XVIII века литературная гегемония в Европе давно уже перешла от Франции к Англии <...>. Именно на английской почве выросли те новые явления, которые связаны были с формированием преромантических вкусов, — пейзажная поэзия, “ночная” поэзия, Оссиан и пр. <...>» (*Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 26), ср. также: *Топоров В. Н.* Пушкин и Голдсмит в контексте русской Goldsmithiana 'ы (к постановке вопроса). Wien, 1992. С. 19.

<sup>10</sup> [*Карамзин Н. М.*] Письмо к издателю // *Вестник Европы.* 1802. Ч. 1. № 1. С. 6.



Усвоение европейской, в том числе английской, литературы и эстетики происходило, конечно, не только в среде «карамзинистов» — так, своеобразный «архаист», хотя отнюдь не «шишковист»<sup>11</sup>, С. С. Бобров (1763/1765–1810) читал еще малоизвестных в России английских авторов в оригинале и в своих дидактических поэмах «осмелился <...> по аглинским образцам свергнуть с себя узы александрийского стиха и рифмы, — и имел в том удачу <...>»<sup>12</sup>, в 1800-е годы его особенно высоко ценили и печатали в журналах И. И. Мартынова «Северный вестник» (1804–1805) и «Лицей» (1806).

«Прекрасное это время, — по воспоминаниям Н. И. Греча о начале Александровского царствования, — благотворное, кроткое, спокойное, продолжалось до 1805 года» (т. е. до Аустерлицкого сражения)<sup>13</sup>. Отечественная война, «природная неприятельница наук и просвещения», несколько лет «затрудняла наши литературные связи с иностранцами»<sup>14</sup> и актуализировала в отечественной культуре национальные, патриотические и эстетически консервативные явления (в области переводов английских авторов способствуя прежде всего росту популярности Оссиана).

Только с исходом «длинного XVIII века», в конце 1810-х — начале 1820-х гг., стало формироваться понятие «романтизма» (или, как часто писали в то время, «романизма»), на русскую почву привнесенное из европейской культуры и вообще, по словам А. С. Пушкина, «самое темное»<sup>15</sup>, которое иногда определялось современниками и позднейшими исследователями как «немецкое или английское влияние вообще, пришедшее на смену французскому»<sup>16</sup>. Центральной фигурой, соединившей «карамзинский» и следующий, условно, романтический (или, в рассуждении английской литературы, «байронический») периоды, был В. А. Жуковский (1783–1852): он первый, последовательно переводя не с французских переводов-посредников, а с английского, дал отечественному читателю адекватное представление о жанре английской баллады, о поэзии В. Скотта, Т. Мура, лорда Байрона. В 1820-е гг. интерес отечественной литературы обратился к этим современным, живущим английским поэтам: их творческая эволюция, события

<sup>11</sup> У А. С. Шишкова тоже была переводческая программа, пусть непоследовательная, утопическая и «проигравшая» в истории литературы, но заслуживающая внимания: говоря в своем знаменитом «Рассуждении о старом и новом слоге русского языка» (1803): «...мы думаем быть Оссиянами и Стернами, когда, рассуждая о играющем младенце, вместо: как приятно смотреть на твою молодость! говорим: *коль наставительно взирать на тебя в раскрывающейся весне твоей!* <...>» (Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова. Ч. 2. СПб., 1824. С. 55), — он не призывал вовсе к отказу от переводов с европейских языков (хотя, по мнению Шишкова, «искусство красноречия» следовало черпать из «славянского» языка, а не «из Бонетов, Вольтеров, Юнгов, Томсонов и других иностранных сочинителей»; он сам переводил Тассо, Лагарпа, Геснера, Гомера и рассуждал о переводе слов с одного языка на другой), а к выработке языка принимающей культуры, свободного от калькированных заимствований, к тому, чтобы «вникать в свойство языка своего, и не располагать его по чужим выражениям, хотя бы они были Оссияновы или Гомеровы <...>» (Там же. С. 279).

<sup>12</sup> *Востоков А. А.* Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817. С. 30. Ср.: «Название безрифменных стихов *белыми стихами* взято <...> с аглинского языка, в котором ранее вошли в употребление таковые стихи» (Там же. С. 88). См. также: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры («Прорисование в царстве теней, или судьбина русского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва) // Уч. зап. Тартуского государственного университета. Вып. 358. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1975. Т. XXIV. С. 168–322.

<sup>13</sup> *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М.; Л., 1930. С. 330.

<sup>14</sup> *К[озлов] [В. И.]*. Краткое обозрение новейшей английской литературы // Русский инвалид. 1816. № 60. 12 марта. С. 252.

<sup>15</sup> *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений, 1837–1937: В 16 т. Т. 13. М.; Л., 1937. С. 183 (письмо П. А. Вяземскому, 25 мая или около середины июня 1825 г.).

<sup>16</sup> *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 88.

жизни, литературные стратегии разворачивались почти на глазах у читателей, оказывая актуальное воздействие на разные аспекты отечественного литературного поля. Романтический вкус к «народности и местности», «почве и климату» способствовал смене нормативного для XVIII в. перевода английской поэзии с языков-посредников, прежде всего французского, подвергавших оригинальность английской литературы классицистическому «улучшению», новым, ставшим общераспространенным представлением о том, что следует переводить, прежде всего новаторскую поэзию Байрона, с оригинала и стихами.

Таков, в самых общих чертах, очерк движения переводов английской поэзии на русский язык в первой четверти XIX в. Наша задача — описать его более подробно, по возможности полно (т. е., неизбежно, в большой степени компилятивно) — в значительной степени модифицирована тем, что история русских переводов английской литературы в первое десятилетие XIX в. почти исчерпывающе уже описана в классических работах Ю. Д. Левина<sup>17</sup>. Стремясь дать полную общую картину, мы, конечно, опирались на труды Левина, однако, чтобы не повторять его сплошь, фокусировались на менее исследованном им аспекте — переводоведческом, т. е. анализе переводов и паратекстов, описании рецепции, изложении дискуссий о переводе; а также на трудах переводчиков не только первых рядов, руководствуясь мыслью А. Н. Егунова о том, что «изучение второстепенных и даже прямо плохих переводов не менее показательно — в них бывают видны слабые стороны литературной эпохи, а не только недостатки переводчика»<sup>18</sup>.

### Джон Мильтон

Джон Мильтон (John Milton, 1608–1674) — один из первых английских поэтов, имя которого стало известно в России<sup>19</sup>. В начале XIX в. отечественное представление о нем в основном опиралось на заключительную главу «Опыта об эпической поэзии» Вольтера (1726), новейший и полный перевод которого, выполненный Н. Ф. Остолоповым, вышел в свет в 1802 г.<sup>20</sup> Вольтер характеризовал «Потерянный рай» как «сочинение более странное, нежели натуральное, более наполненное воображениями, нежели приятностями, смелостию нежели выбором», где «высокое утопает в нелепости»<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Левин Ю. Д. 1) Осиан в России. 1768–1833 (Материалы к библиографии); 2) Английская поэзия XVII–XVIII веков в русских переводах 1745–1812 (Материалы к библиографии); 3) Прижизненная слава Вальтера Скотта в России. С. 5–67. Работы Ю. Д. Левина опираются на составленные им, на основании сплошного просмотра периодики, библиографические обзоры, настолько полные и безупречные, что их практически не удастся дополнить, даже располагая современными возможностями работы с корпусом оцифрованной периодики и отдельных изданий той эпохи в Интернете. Впрочем, неоценимую роль сыграли в нашей работе возможности поиска в электронных библиотеках (rusneb.ru, rusbook.org, imwerden.de, archive.org, hathitrust.org и др.) и особенно Сводный каталог сериальных изданий России (1801–1825) / Ред. Е. К. Соколинский. СПб., 1997–2015. Т. 1–4. А–П.

<sup>18</sup> Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. М., 2001. С. 11 (первое изд.: 1964).

<sup>19</sup> См.: Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма. С. 134.

<sup>20</sup> Впервые «Опыт» был переведен на русский в 1763 г. Е. Р. Дашковой и напечатан в ее журнале «Невинное упражнение», перевод этот не всегда верный и внятный: Дашкова опускает сообщаемые Вольтером биографические сведения о Мильтоне и многие его соображения о «Потерянном рае». Также содержание эссе Вольтера было известно русской публике по пересказывавшему его предисловию к французскому переводу «Потерянного рая» 1729 г. Э. Дюпре де Сен-Мора (Emile Dupré de Saint-Maure, 1772–1854).

<sup>21</sup> Опыт Волтера на Поезию Епическую / Пер. Н. Остолопов. СПб., 1802. С. 126, 124.

В 1803 г. Сохацкий перевел «Главное начертание теории и истории изящных наук» («Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften», 1787) геттингенского профессора Кристофа Мейнерса (Christoph Meiners, 1747–1810), где упоминались английские авторы, в частности, Мильтон и его «Потерянный рай». Мейнерс считал, что Мильтон нарушил все правила написания эпических поэм ради постройки «своего величественного здания», и характеризовал поэму как вызывающую одновременно восторг и отвращение. Нарушения состоят в том, что в поэме действуют «сверхъестественные существа», т. е. добрые и злые ангелы, тогда как Адам и Ева «не действуют, но наипаче страждут». «Сатана есть самое деятельнейшее лицо во всей поэме, и если главные лица в эпическом творении определять единственно по величайшей мере деятельности, то бесспорно его должно объявить героем “Потерянного рая”». Особенно «невероятным и чудовищным» немецкий профессор называет поэтические вымыслы Мильтона: когда тот «добрых ангелов заставляет сражаться в доспехах древних героев; когда их отражают и ранят; когда Сатана без всякого вреда изрублен; когда он после первого поражения изобретает порох и пушки, но противники мещут на него целые горы. Не только смешно, но вовсе недостойно вводить Бога Отца так вещающим, как будто бы он в опасности от возмущения злых ангелов <...>. Выше всякого понятия отвратительно и нелепо превращение Сатаны в крысу, когда он в первый раз вкрался в Рай, а еще более аллегория Греха и Смерти <...>, которая, хотя и вселяет нестерпимое омерзение, однако ж при всем том содержит многие истинно высокие мысли и картины. Весьма удачен тот вымысел, что грех порожден из головы Сатаны; но дальнейшее там же распространение сей аллегии несносно»<sup>22</sup>. Мейнерс также отметил, что Мильтон «первый из англичан отважился столь великую поэму написать белыми ямбическими стихами, которых быстрый ход и бесподобную мелодию превозносят все искусные критики аглинской нации»<sup>23</sup>. Цитаты из Мильтона (и других английских авторов), приводимые в немецком трактате по-английски, Сохацкий оставляет без перевода.

В 1807 г. Мильтону и «Потерянному раю» как «библейской, или духовной эпопее» посвятил целый номер своей повременной компилятивной эстетической энциклопедии «Корифей, или Ключ литературы» (выходил в 1802–1807 гг., 11 книг) Я. А. Галинковский (1777–1815)<sup>24</sup>. Он опирался на имевшиеся в его библиотеке «славные биографии (Мильтона. — М. Б.) Филипса, Толланда, Д<окто>p<a>. Джонсона и проч.»<sup>25</sup>, а также,

<sup>22</sup> Главное начертание теории и истории изящных наук Мейнерса, профессора философии в Геттингене / Пер. с нем. Павлом Сохацким, профессором древней литературы при Императорском Московском университете. [В 2 ч.]. М., 1803. С. 88–89.

<sup>23</sup> Там же. С. 90.

<sup>24</sup> Корифей, или Ключ литературы. 1807. Ч. 2. Кн. 11. С. 1. Галинковский намеревался написать также о другой «библейской, или духовной эпопее» — «Мессиаде» Ф. Г. Клопштока, однако этот замысел не увидел света, так как «Корифей» прекратился. См.: *Лотман Ю. М.* Писатель, критик и переводчик Я. А. Галинковский // XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959. С. 230–256.

<sup>25</sup> Корифей, или Ключ литературы. 1807. Ч. 2. Кн. 11. С. 7. Имеются в виду не переведившиеся на русский язык воспоминания о Мильтоне его племянника Э. Филипса (Edward Phillips, 1630 — ок. 1696), напечатанные как приложение к сделанному Филлипсом переводу писем Мильтона (Letters of State Written by Mr. John Milton, to most of the sovereign princes and republics of Europe, from the year 1649, till the year 1659; to which is added, an account of his life; together with several of his poems, and a catalogue of his works, never before printed. London, 1694), «Жизнь Мильтона» (The Life of John Milton, Containing, besides the History of his Works... London, 1699) ирландского философа Д. Толанда (John Toland, 1670–1722) и биография Мильтона, написанная С. Джонсоном (Samuel Johnson, 1709–1784) и включенная в его «Жизнеописания поэтов» (Lives of the Most Eminent English Poets. In 6 vols. London, 1781). Кроме того, главка о «Потерянном рае» имела в популярных в России «Лекциях» («Lectures on Rhetoric and Belles Letters»,

прежде всего, на ключевой для европейского восприятия Мильтона разбор всех двенадцати песен поэмы в статьях Дж. Аддисона (Joseph Addison, 1672–1719) из «Зрителя»<sup>26</sup>.

В XVIII в. центральное произведение Мильтона, поэма «Потерянный рай» («Paradise Lost», 1667)<sup>27</sup>, переводилась четырежды прозой, два из этих переводов продолжали переиздаваться в первой половине XIX в.: довольно посредственное, по оценке Ю. Д. Левина<sup>28</sup>, хотя и полное переложение французского прозаического перевода Дюпре де Сен-Мора, сделанное архиепископом екатеринославским Амвросием (А. Н. Серебренниковым) в 1780 г., переиздавалось в 1803, 1810, 1820 гг., вместе с «Возвращенным раем», переведенным также прозой с французского учителем Троицкой семинарии Иваном Грешищевым (впервые: 1778); также перевод Ф. А. Загорского 1795 г. с английского подлинника в 1810 г. вышел анонимно в новой редакции (впрочем, М. Т. Каченовский в рецензии на это переиздание утверждал, анализируя ошибки переводчика, что перевод на самом деле сделан с французского)<sup>29</sup>. Старые прозаические переводы дали русскому читателю довольно полное представление о Мильтоне — эпическом авторе, «возвышенности» мысли которого способствовало прежде всего «прилежное чтение Священного Писания <...>. По сей причине исполнен он красот неподражаемых, которые сколь ни кажутся быть стихотворческие, однако почерпнуты из Слова Божия»<sup>30</sup>.

Позднее преимущественно отмечалось богатство его воображения: «Какое богатство новых описаний, сравнений, картин и мыслей в Клопштоке и Мильтоне!»<sup>31</sup> — воскли-

1783) Хью Блера (Hugh Blair, 1718–1800), рус. перевод: О потерянном рае (Из Блэра) / Пер. А. Бестужев // Соревнователь просвещения и благотворения. 1820. Ч. 12. С. 285–293.

<sup>26</sup> Статьи Аддисона о Мильтоне, впервые вышедшие в «Зрителе» в 1712 г., были собраны в отдельное издание (Notes on the Twelve Books of Paradise Lost, Collected from the Spectator. Written by Mr. Addison. London, 1719) и многократно переиздавались. Русский читатель, знакомый с «Потерянным раем» по французским переводам Дюпре де Сен-Мора и Делиля (1805), знал статьи Аддисона по их полному французскому переводу, предвалявшему оба издания, однако заслуга их передачи на русский язык принадлежит Галинковскому (он пересказал 12 эссе Аддисона обо всех 12 частях поэмы, опустив 5 вступительных эссе, в которых рассматривались ее общие достоинства и недостатки). В целом Галинковский перевел Аддисона достаточно точно, хотя опустил многочисленные цитаты из Мильтона и иное «сократил, другое переменял и прибавил, а в некоторых местах не мог с ним (Аддисоном. — М. Б.) соглашаться» (Корифей. 1807. Ч. 2. Кн. 11. С. 220). Несогласия переводчика субъективны: «...Пандемония, со всеми своими архитравами и фризами, не кажется мне замысловатою выдумкою. В этой пандемонии есть какое-то педанство» (Там же. С. 124); «Не так однакож приятно видеть смерть Каина и Авеля, которую естественно надлежало бы скрыть от человека и без того уже отчаянного, а тем более от отца» (Там же. С. 204); «Поэма Мильтона кончится печально. Главные действующие лица несчастливы; это противно правилам. Сверх того, не нравится мне это место, где Ангел, желая дать общее понятие о действиях преступления Адама над его потомством, представляет ему больницу, наполненную людьми страждущими от разных смертных недугов. Как ни живописно сие место, но оно более прилично было бы мрачной и жесткой кисти Данта, нежели нежному певцу райской любви; притом же красота поэзии не закрывает отвратительного впечатления болезней. Одна живопись только, как заметил Гораций, может брезгливые вещи представлять глазам без отвращения» (Там же. С. 204–205).

<sup>27</sup> См.: Левин Ю. Д. Английская поэзия XVII–XVIII веков в русских переводах 1745–1812 (Материалы к библиографии). С. 210–212. См. также о бытовании русских переводов Мильтона в виде лубочных библейских текстов: Плетнева А. А. Лубочная Библия: Язык и текст. М., 2013. С. 111–113.

<sup>28</sup> Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма. С. 161.

<sup>29</sup> [Каченовский М. Т.]. Потерянный Рай, поэма Иоанна Мильтона: новый перевод с английского подлинника // Вестник Европы. 1810. Ч. 54. № 22. С. 125–132. Как рецензия Каченовского, так и предисловие «Жизнь автора» к переизданию перевода Загорского опирались на «Опыт» Вольтера.

<sup>30</sup> [Амвросий (А. Н. Серебренников)]. Предуведомление // Потерянный рай, поэма героическая, творение г. Мильтона / Пер. с иностранного языка. Изд. 2. М., 1795. С. I–II. Амвросий упрекает Мильтона в некоторых погрешностях против буквы христианства, в частности, в арианской ереси (Там же. С. V).

<sup>31</sup> [Жуковский В. А.]. О поэзии древних и новых // Вестник Европы. 1811. Ч. 55. № 3. С. 209.

цал Жуковский; К. Н. Батюшков писал ему: «У тебя воображение Мильтона <...>»<sup>32</sup>. Это способствовало дальнейшему осмыслению Мильтона, первоначально усвоенного как автор наиболее высокого в классицистической иерархии жанра эпической поэмы, в «романтическом» ключе. «Воображение», считавшееся отличительной чертой вообще английской поэзии («...аглинские писатели, — сообщил М. И. Плещеев в написанном из Лондона в 1775 г. “Письме Англомана к одному из членов Вольного Российского собрания”, — может быть, дают воображению своему и излишнюю вольность; но мне кажется, что самая сия погрешность есть источник тех красот, коими их сочинения столь изобильны»)<sup>33</sup>, стало одним из ключевых концептов «романтизма». О. М. Сомов в своем во многом компилятивном, основанном на переводных европейских статьях, манифесте 1823 г. «О романтической поэзии» представил Мильтона, вместе с Шекспиром, в качестве родоначальников романтического — т. е. основанного на главенствующей роли воображения — вкуса в британской поэзии<sup>34</sup>.

В истории русских переводов Мильтона первой четверти XIX в. лучше всего известно, благодаря имени переводчика, переложение Н. И. Гнедичем (1784–1833) начальных стихов третьей книги «Потерянного рая», озаглавленное «Мильтон, сетующий о потере зрения»<sup>35</sup>. Перевод этот был сделан с новейшего французского стихотворного перевода Делиля (который, по известной позднейшей оценке Пушкина, «ужасно поправил его (Мильтона. — М. Б.) грубые недостатки и украсил его без милосердия»)<sup>36</sup> и представляет собой, в сущности, самостоятельное стихотворение, не дающее представления о поэме в целом (еще Аддисон заметил, что именно этот пассаж «лучше принимать <...> как нечто отдельное от целого творения, нежели как принадлежность поэмы»)<sup>37</sup>. Для Гнедича, только нащупывавшего подходы к переводу, обращение к этому тексту Мильтона было мотивировано, кажется, прежде всего личной темой потери зрения<sup>38</sup>.

Завершающий историю русской рецепции Мильтона первой четверти XIX в. прозаический перевод Е. П. Люценко (1776–1854), вышедший в 1824 г.<sup>39</sup>, был явлением незначительным и подтверждал резкую характеристику, данную переводчику-чиновнику Б. Л. Модзалевским: «...хотя он и принадлежал к числу довольно образованных людей своего времени, но лишен был как авторских дарований, так и литературного вкуса, включая сюда и способность владеть родным языком. Писал и переводил он много,

<sup>32</sup> Батюшков К. Н. Сочинения: В 3 т. Т. 3. СПб., 1886. С. 306 (письмо от 3 ноября 1814 г.).

<sup>33</sup> Опыт трудов Вольного российского собрания при Московском университете. Ч. 2. М., 1775. С. 260.

<sup>34</sup> Сомов О. М. О романтической поэзии // Соревнователь просвещения и благотворения. 1823. Ч. 23. Кн. 2. С. 162–163.

<sup>35</sup> Впервые в альм.: «Талия, или Собрание разных сочинений» (1807), вкл. в: Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих журналов, изданное Василием Жуковским. Ч. 5. М., 1811. С. 236–238; Пантеон русской поэзии. 1814. Ч. 2. С. 276; Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах / Изданное Обществом любителей отечественной словесности. Ч. 6. СПб., 1817. С. 149–151; и др.

<sup>36</sup> Пушкин А. С. «О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1837–1937: В 16 т. М., 1937–1959. Т. 12. С. 138.

<sup>37</sup> Addison J. Criticism on Milton's «Paradise Lost». From the Spectator 31 Dec., 1711 — 3 May, 1712 / Carefully ed. by Edward Arber. London, 1863. P. 74 (впервые: The Spectator. March 1, 1712).

<sup>38</sup> Образ «слепого поэта» составлял важный элемент литературной фигуры Мильтона. Ср., например, в стихотворении М. Н. Муравьева «Зрение» (1780-е гг.): «И ты, другой слепец, чувствительный Мильтон!»; эпистолу П. И. Голенищева-Кутузова «К знаменитому слепцу Н. П. Н.» (1810), льстиво приравнивавшую ослепшего Н. П. Николева к Гомеру и Мильтону.

<sup>39</sup> Потерянный рай: Поэма Иоанна Мильтона. С приобщением его же творения: Возвращенный рай / Пер. с фр., испр. по англ. подлиннику, с присовокуплением примечаний Е. Люценко. СПб., 1824.

но все его труды были лишены всякой оригинальности и притом носили случайный характер, зависевший иногда от житейской обстановки, в которой находился Люценко. Деятельность его была до такой степени бесцветна, что ее нельзя подвести ни под одно из господствовавших у нас литературных направлений»<sup>40</sup>. Предисловие переводчика, многообещающе озаглавленное «Нечто о достоинстве и прежних переводах Потерянного и Возвращенного рая», а также его комментарии (частью рифмованные) небрежны и неточны. Утверждая, что «не держался рабским образом *от слова до слова* подлинника; но в некоторых местах, где поэт упадает, старался его возвысить благороднейшими выражениями и по возможности уравнивал хотя единственный, но часто трудный и шероховатый путь его»<sup>41</sup>, и критикуя оба старые перевода, Загорского и Серебренникова, за «схоластическое смешение важных первобытных славянских слов с языком последующих веков и с простонародными выражениями»<sup>42</sup>, сам Люценко переводит (а «Возвращенный рай» сокращенно пересказывает) педантичной прозой. По словам рецензента «Сына отечества», перевод этот «не достоин своего изящного подлинника. Слог его <...> не имеет важности, равенства, чистоты, приличных языку поэмы эпической. В одном месте находим, например, целые славянские фразы, заимствованные непосредственно из Священного Писания <...>. А в других являются слова и обороты иностранные, вовсе неуместные в книге сего рода, например <...>: “подобно робкому клиенту, желающему подробно объясниться пред лицом знатного своего покровителя” <...>»<sup>43</sup>. Кроме того, вопреки утверждению Люценко, он, вероятно, не поправлял свой перевод по английскому подлиннику, а просто переводил с французского: «Нет нужды повторять, каковы бывают переводы с переводов»<sup>44</sup>.

В цитированном отзыве на перевод Люценко говорилось: «У нас напечатано несколько переводов “Потерянного рая”; но ни один из них не может назваться даже тенью превосходного подлинника»<sup>45</sup>. Здесь рецензент забывает, как и многие после него, незавершенный труд Галинковского: в подробный рассказ о жизни и произведениях Мильтона, помещенный в 11 книжке его «Корифея», озаглавленной «Уралия» (1807), включены сделанные Галинковским с английского переводы трех фрагментов поэмы (кн. 1, строки 6–48; 589–615; кн. 4, строки 635–656). Основная переводческая заслуга Галинковского заключается в попытке адекватно передать английский свободный стих:

Осанкой, поступью превосходящий всех,  
 Стоял он посреди высок, подобен башне,  
 Иль небодержному Атланту в облаках.  
 Еще лице его не всей красы лишилось:  
 Не весь затмился блеск, которым он сиял:  
 В нем виден был еще Архангел, но отпадный;  
 Лишенный одного излишества сиянья.  
 Как солнце вставшее на розовом востоке,  
 Сквозь утреннюю мглу, являет тусклой вид:

<sup>40</sup> Модзалевский Б. Л. Пушкин и Ефим Люценко // Русская старина. 1898. № 4. С. 88.

<sup>41</sup> Потерянный рай. Поэма Иоанна Мильтона... / Пер. Е. Люценко. С. VII, курсив в тексте.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Сын Отечества. 1824. Ч. 94. № 21. С. 38.

<sup>44</sup> Там же. С. 39.

<sup>45</sup> Там же. С. 37–38.

Или в затмении, луной заслоненно,  
 Кидает грозну тень на полушар земной,  
 И бедствия Царям предвосхищает: тако  
 Туманен, омрачен еще сиял *Денница*,  
 И всех превосходил величеством своим.  
 Хотя в бою небес огнисты стрелы грома  
 Изрыли язвами чело его; хотя  
 Отчаянье и грусть глубоко впечатлелись  
 Среди ланит его увядших, но еще  
 Казался он велик и в самом униженьи.  
 Под сумрачным челом сверкали зlobны очи;  
 Но в самой злобе сей, казалось, изъясляли  
 (К сообщникам его, невинно вовлеченным  
 В преслушность и напасть) любовь и состраданье.  
 Тмы тем Духов с небес низверженных, несчастных,  
 За возмущение Вождя их осужденных  
 Страдать на веки, в сей огнепалаящей бездне  
 Стояли вокруг его, беславны, наги, мрачны.  
 Так роща горных сосн или дубов дебелых,  
 Когда сожжет ее низпадшей молнии огонь,  
 Возносится еще — стоит, с своими пнями  
 Полузгоревшими и черными как уголь —  
 Над устланной землей курением и пеплом.<sup>46</sup>

Использование Галинковским безрифменного белого стиха в переводе Мильтона соотносится с его сделанным тремя годами ранее опытом перевода Гомера безрифменными дактилями (Корифей. 1804. Ч. 2. Кн. 7), который был ориентирован на новейшие европейские достижения, прежде всего на гекзаметрические переводы Фосса (Johann Heinrich Voss, 1751–1826) из Вергилия 1799 г.<sup>47</sup>, и предвосхитил опыты Н. И. Гнедича, С. С. Уварова, А. Х. Востокова, А. Ф. Воейкова в области русского гекзаметра<sup>48</sup>. Свою новаторскую переводческую программу Галинковский сформулировал тогда же, в 1804 г., в «Письме», адресованном Российской Академии в связи с ее переводческой программой, которое, однако, увидело свет только в 1813 г., в предисловии к публикации его гекзаметрического перевода первой эклоги Вергилия<sup>49</sup>, т. е. уже не имело характера новизны после фундаментального труда Востокова «Опыт о русском стихосложении» (впервые: Санктпетербургский вестник. 1812. № 4–6; отд. изд.: 1817), в котором те же мысли были высказаны более основательно<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> Корифей, или Ключ литературы. 1807. Ч. 2. Кн. 11. С. 61–62.

<sup>47</sup> В переводах Галинковского из Мильтона заметно влияние его предшествовавшей работы над Гомером и свойственная ему, хотя непоследовательная, архаистическая языковая ориентация: в использовании неполногласных форм, анжамбеманов и инверсий, в изобретении множества (отсутствующих в английском оригинале) составных эпитетов: «высокомощный Денница» (так переводчик именуется Люцифера), «молнии-мечущий громодержавный Царь», «небодержному Атланту», «быстрозорный Уриил», «златопесчаное побережье», «прямостебельные пальмы», «стекловидное озеро», «живодательные лобзания», «высокораменный Денница» и др.

<sup>48</sup> См.: *Езунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. С. 141–144.

<sup>49</sup> *Галинковский Я. А.* Письмо к издателям Академического журнала: *сочинения и переводы*, писанное 26 декабря 1804 года // Чтения в Беседе любителей русского слова. Чт. 10. СПб., 1813. С. 121–126.

<sup>50</sup> *Востоков А. Х.* Опыт о русском стихосложении. С. 24–30. В издание своего «Опыта» отдельной книгой Востоков добавил резкую критику высказанных Галинковским в «Чтениях в Беседе» представлений о гекзаметре: Там же. С. 52–53.

Отказ от ямбов и рифмы Галинковский мотивирует как архаист, в духе В. К. Третьяковского, А. Н. Радищева, С. С. Боброва: Ломоносов, введя в русскую поэзию по образцу немецкой ямбы и хорей, «обработал язык, очистил вкус, дал слогу своему выпренность, красоту и силу», но уже современник Ломоносова Третьяковский утверждал, что «стихотворство такого обильного языка, как наш, не могло ограничиваться одними только ямбами и хорейми или носить иго рифмы; и что язык славянский, вмещающий в себя все красоты греческого и латинского, имеет право удержать за собою величество, важность и сладкозвучие древнего их размера» (впрочем, «сей ученый профессор не имел ни капли стихотворного дара, и в плохих стихах своих оставил нам образец одного только механизма» — однако его мысль «о введении у нас древнего размера не переставала быть великою, прекрасною, и достойною внимания наших стихотворцев») <sup>51</sup>. Уже в конце XVIII в. и учителя Ломоносова, германцы, отступили от своей версификации:

Славные поэты их, напитанные духом Еллинизма, стали сочинять стихи размером древним и без рифм. Таким образом Клопшток написал свою «Мессияду», а славный Фосс перевел всех древних поэтов с удивительным сходством и силою. Не говорю об Англии; там давно не любят стихов с рифмами. Шекспир и Мильтон писали без них. Словом: везде, кажется, начинают чувствовать усталость от одного вкуса трубадуров, которые, не зная, чем украсить свои готические, полуварварские песни, выдумали новые прикрасы — рифмы — и считали, что, потя над прибором однозвучных слов, которые хорошо затверживались в памяти, можно было заменить достоинство поэзии. Французы, коих стихосложение состоит из одних складов и рифм, сами не перестают жаловаться на сию бедность, и не знают, как избавиться от столь долговременной и закоснелой неволи. <sup>52</sup>

Мы, имея «язык отличный, несравненный, звучный, музыкальный; превосходящий все европейские и подлинно достойный меряться с высокою и богатством древних», также можем отказаться от ямбов, «сделавшихся почти незначащими от ежедневного их употребления», и рифмы <sup>53</sup>. Галинковский противопоставил свой переводческий метод переложения «славного французского переводчика» Делиля — тот переводит «мастерски», но, как вообще французы, мало придерживается подлинника, когда может «заменить его своими красотою»; он же «не смел делать таких отступлений, как Делиль <...> и <...> переводил почти все стихи до слова» <sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Галинковский Я. А. Письмо к издателям Академического журнала. С. 121–122.

<sup>52</sup> Там же. С. 125–126.

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> Корифей. 1804. Ч. 2. Кн. 7. С. 218–219. Тут же Галинковский заметил, что, «желая настоящие узнать красоты <...> великого поэта, надобно непременно читать его в подлиннике; а кто судит о нем по переводам, тот видит только солнце в тумане или слышит музыку в непомерной дали» (Там же. С. 277). Впрочем, при всем новаторском понимании точности в переводе поэзии Галинковский, в духе времени, считал правильным кое-что в переводе прибавлять «для ясности» и «прикрашивать» и «совсем не старался придерживаться подлинника до слова; но искал как бы автор выразил это, если б писал по-русски» (Галинковский Я. А. Письмо к издателям Академического журнала. С. 135).

В переводе Мильтона Галинковский выступает в большей степени как «архаист»: придерживаясь установки на передачу формы подлинника, он при этом использует «славянскую» лексику как адекватную «высокому» жанру и избегает слов иностранного происхождения («Эдем» переводит как «вертоград»; «критики» как «рассматриватели» и пр.), так как «просторечие не годится для высоких материй; <...> язык обыкновенный, которым может говорить самый обработанный человек, без нужной примеси славянского, столько же несносен в важном сочинении, сколько приятен в романе и необходим в других мелких писках» (Корифей. 1807. Ч. 2. Кн. 11. С. 220). Впрочем, как уточняет Ю. М. Лотман, литературная позиция Галинковского была «“третьей” по отношению к полемике



В своем интересе к адаптации на русской почве безрифменного стиха английской поэзии Галинковский из современников сближается с Бобровым: оба пытались привить здесь идеи, сформулированные в английской эстетике. Так, Мильтон предварил свой «Потерянный рай» особым разделом «Стих» («The Verse») с критикой рифмы (раздел этот в интересующих нас старых русских переводах опущен, как и в современном издании «Литературных памятников»):

Размер — английский героический стих без рифмы, как у Гомера на греческом и Вергилия на латинском; ибо рифма не есть необходимое приложение или украшение поэмы или хорошего стихотворения, в длинных произведениях особенно, но изобретение варварского века, призванное оттенить жалкое содержание или хромающий размер; впрочем вошедшая с тех пор в милость у некоторых знаменитых новых поэтов, приверженных этой привычке, хотя и к изрядной собственной досаде, помехе и стеснению в выражении многих вещей иначе и по большей части хуже, чем они могли бы их выразить.<sup>55</sup>

Предпринятое им «восстановление древней свободы героической поэмы от назойливого нынешнего ига рифмы» Мильтон призывал «почитать за образцовый пример, первый в английском»<sup>56</sup>. О том же писал Хью Блер, профессор Эдинбургского университета, автор лекций по поэтике и риторике, а также нравственных религиозных проповедей, много переводившихся в России: «Смелость, свобода и разнообразие нашего свободного стиха бесконечно более предпочтительны для всех видов возвышенной поэзии, чем рифма. Самое полное доказательство этому дает Мильтон — автор, гений которого в совершеннейшей степени вел его к возвышенному»<sup>57</sup>. Эдуард Юнг, автор знаменитых «Ночных размышлений», в своем позднем сочинении «Соображения об оригинальном сочинении» («Conjectures on Original Composition», 1759), переведенном на русский в 1812 г. (подробнее о Юнге см. далее), критикуя рифмованный перевод Гомера Поупом, восклицал: «Сколько благородства и сколько наипаче прелестей было бы в его стихах, если бы он имел смелость презреть безрассудное пристрастие к рифме, сему готическому чудовищу<sup>58</sup>, которое заразило поэзию, и которое, соединясь с музами, лишило их бессмертия. <...> Свободный стих есть стих, не лишенный первоначального своего благородства, не претерпевший ничего от злой рифмы, — есть стих, заключающий в себе первое свое величие, первую свободу, — есть истинный язык Богов <...> желательно бы было дать сему стиху достойнейшее название, и не ослаблять величия вещи вялым прилагательным»<sup>59</sup>.

Несправедливое ироническое отношение современников и к Боброву-«Бибрису», и к «Корифею» Галинковского («...в сей книге — выданной за *классическую*, за *полный*

карамзинистов и шишковистов» (Лотман Ю. М. Поэзия 1790–1810-х годов // Поэты 1790–1810 годов / Вступ. статья и сост. Ю. М. Лотмана. Подг. текста М. Г. Альтшуллера. Л., 1971. С. 60).

<sup>55</sup> Paradise Lost: A poem in ten books. By John Milton. London, 1669, n. p. Пер. наш. — М. Б.

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> Blair Hugh. Lectures on Rhetoric and Belles Lettres: In 3 vols. Pt. 1. New York, 1817. P. 35 (лекция «The Sublime in Writing»). — Пер. наш. — М. Б. См. также: О высоком в произведениях словесности. (Из Блера) / [Пер.] Станислав Гельфрейх // Опыты в словесности воспитанников Благородного пансиона г. Коваленкова в Харькове. Харьков, 1823. С. 147–148.

<sup>58</sup> Ср.: «...славнейшие английские писатели Шекеспир, Мильтон, Аддисон, Томсон, Экензайд и мудрый певец ночей священных Юнг, также некоторые немецкие — Клопшток и другие, — писал Бобров в предисловии к своей описательной поэме “Херсонида, или Картина лучшего дня в Херсонесе Таврическом” (1804), — давно пренебрегли сей *готический* убор стихов» (Семен Бобров. Рассвет полночи: Херсонида: В 2 т. Т. 2 / Изд. подг. В. Л. Коровин. М., 2008. С. 11 («Литературные памятники»)).

<sup>59</sup> Мысли Юнга об оригинальном сочинении / Пер. с фр. [И. А. Грацианского]. СПб., 1812. С. 56–57.

курс *Словесности* — нет ничего, кроме *номенклатуры* совершенно бесполезной, дефиниций большею частью неправильных, дурного слога и бесчисленных ошибок против языка») <sup>60</sup> ограничило сферу их литературного влияния. Предпринятый Галинковским опыт безрифменного перевода с английского подлинника не был усвоен — после него немногочисленные русские переводы Мильтона по-прежнему делались рифмованными стихами с французских переводов-посредников <sup>61</sup>. Однако именно посвященный Мильтону номер «Корифея» 1807 г. открывает его новое, отличное от XVIII в., восприятие и подход к переводу: точному, с английского подлинника, безрифменным стихом <sup>62</sup>.

### Александр Поуп

Александр Поуп (Поуп; в тогдашнем русском написании также Попе; Alexander Pope, 1688–1744), известный в России, как и Мильтон, с середины XVIII в. <sup>63</sup>, в начале XIX в. считался классическим «философом и стихотворцем» <sup>64</sup>, переводы произведений которого и эссе о нем включались в антологии и дидактические сборники «образцовых» сочинений <sup>65</sup>. Значительную часть изданий Поупа первых лет XIX в. составляли переиздания лучших переводов предшествующего столетия — философской поэмы «Опыт о человеке» («*Essay on Man*», 1733–1734) в переводе 1754 г. Н. Н. Поповского (1728–1760), сделанном с французского прозаического перевода Э. де Силуэтта (*Etienne de Silhouette*, 1709–1767) <sup>66</sup>; «Всеобщей молитвы» в переводах Е. И. Кострова (1755–1796) и, вероятно, Карамзина <sup>67</sup>. Новейшие переводы этих произведений, напротив, выполнялись

<sup>60</sup> [Макаров П. И.]. [Рецензия]. Корифей, или ключ Литературы. С. П. Б. 1802 и 1803 г. Части: первая и вторая // Московский Меркурий 1803. Ч. 3. № 7, июль. С. 42.

<sup>61</sup> См.: Волков Г. <ригорий>. Низвержение злых ангелов. Преложено из Мильтоновой поэмы: Потерянный рай // Друг юношества. 1814. Декабрь. С. 89–90; Петр Артемьевский Г...къ <Гулак-Артемьевский>. Мучение Сатаны при воззрении на Эдем (Вольный перевод из Мильтонова Потерянного Рая) // Украинский вестник на 1817 год. Кн. 11. С. 195–198.

<sup>62</sup> Галинковскому также принадлежит заслуга одного из самых ранних переводов Шекспира с английского, причем не прозой, а «принадлежащим Мельпомене» шестистопным безрифменным ямбом (Корифей. 1803. Ч. 1. Кн. 2. С. 102–103). Это фрагменты «Бури» (д. I, сцена 2; д. II, сцена 2) — наиболее важной для русской рецепции той эпохи драмы Шекспира, наряду с монологом Гамлета и историческими хрониками. Подробнее об отечественном усвоении Шекспира в эту эпоху см. раздел «От классицизма к романтизму» в коллективной монографии: Шекспир и русская культура / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965. С. 70–129 (автор раздела П. Р. Заборов). Галинковский также собирался рассмотреть в своем «Корифее» «поэтов второй степени», включая Оссiana, Поупа и Юнга, но ограничился лишь сообщениями о них на заседаниях «Беседы» (см.: Галинковский Я. А. Рассмотрение Овидия // Чтение в Беседе любителей русского слова. Чт. 11. 1813. С. 20).

<sup>63</sup> См.: Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. С. 137–138, 213–216.

<sup>64</sup> Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / Изд. подг. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984. С. 378.

<sup>65</sup> См. фрагменты из Поупа в: Детские образцовые повести для исправления сердца и разума. Собрал П. В. [Вавилов П. А.]. М., 1817; Тестиада, или Чтение для пользы и удовольствия. Ч. 2. СПб., 1807; Новый Пантеон отечественной и иностранной словесности. М., 1819. Ч. 4. Фрагмент «Опыта о человеке» в переводе Поповского вошел в «Учебную книгу российской словесности», составленную Н. И. Гречем (Т. 4. 1822). Поуп интересовал русского читателя также как переводчик «Илиады», см.: О сражениях, описанных Гомером (Из Поупе) / [Пер.] Слрв [С. Г. Саларев] // Амфион. 1815. Кн. 3. Март. С. 82–93; Поупе о Гомеровоу Илиаде: Взято из предисловия г. Поупе к переводу его Гомеровоу Илиады // В удовольствие и в пользу. 1810. Ч. 2. С. 229–257. Также: Мысли из Поупе, английского поэта // Вестник Европы. 1806. Ч. 26. № 8. С. 272–278; Некоторые подробности из жизни Поупа: (Из Брит. библ.) // Вестник Европы. 1807. Ч. 33. № 10. С. 93–102; Поуп, славный английский поэт / С фр. Н. Ф. // Благонамеренный. 1821. Ч. 14. № 11/12. Июнь. С. 263–267; «Поупе» в разделе «Анекдоты» «Журнала новостей» (1805. Т. 1. Кн. 2. С. 84).

<sup>66</sup> Опыт о человеке господина Поупе / Переведено с французского языка Академии наук конректором Николаем Поповским 1754 года. М., 1802.

<sup>67</sup> Молитва: Из сочинений г. Поупе // Полное собрание всех сочинений и переводов в стихах г. Кострова. СПб., 1802. Ч. 1. С. 179–182 (впервые: Зеркало света. 1786. Ч. 1. № 6. 15 марта. С. 129–132); Всеобщая молитва: Сочиненная

переводчиками заурядными, Люценко и Загорским<sup>68</sup>, о которых мы уже писали в связи с Мильтоном<sup>69</sup>.

Князь С. А. Шихматов (1783–1837) сделал в 1806 г. вольный рифмованный перевод с английского поэмы в трех песнях «Опыт о критике» («An Essay on Criticism», 1711), посвятив свой труд «Его превосходительству Александру Семеновичу Шишкову». Слова анонимного рецензента: «Кто знает, как трудно, переводя со стихов в стихи, удерживать все мысли и силу подлинника, сохранять все красоты его и наблюдать притом все изящество собственного своего языка, тот <...> не преминет изъявить г. переводчику похвалы <...>»<sup>70</sup>, — несколько преувеличивают заслугу Шихматова: переводчик вольно зарифмовал (сохранив только чередование парных мужских и женских рифм, как в александрийском стихе оригинала) размышления о критике — однако то, что было ново для начала XVIII в., столетие спустя звучало эстетическим архаизмом.

Бобров выбрал для перевода редкий текст Поупа «Римско-католический вариант первого псалма для юной девушки» («The Roman Catholick Version of the First Psalm For the Use of a Young Lady», 1716) — травестию первого псалма в форме нравоучительного обращения к молодой женщине, авторство которого Поуп при жизни отрицал. Судя по заглавию, которое дал ему Бобров: «Парафразис Первой песни Еврейского певца в пользу молодой женщине (Соч. г. Попия)» (Северный вестник. 1805. Ч. 8. № 10. С. 74–75), он имел перед собой также точный прозаический французский перевод «Paraphrase du I Psaume, pour l'Usage d'une jeune Dame».

Отдельный раздел в переводах Поупа составляют вариации на тему его стихотворения «Умиравший христианин к своей душе» («The Dying Christian to His Soul», 1712), соотнесенные с отечественной традицией перевода псалмов. Оригинальное английское стихотворение отсылает к двум претекстам — Первому посланию к Коринфянам (15: 55), легко опознанному русскими переводчиками по финальным строкам («O Grave! where is thy victory? / O Death! where is thy sting?») <sup>71</sup>, и, в обращении к душе («Vital spark of heav'nly flame! / Quit, O quit this mortal frame: / Trembling, hoping, ling'ing, flying, / O the pain, the bliss of dying!»), — к автоэпитафии римского императора Адриана, его обращению к душе («Animula, vagula, blandula...»). Второй отсылки русские переводчики,

г. Попом / Пер. с англ. <Н. М. Карамзина?> // Детское чтение для сердца и разума. 1803. Ч. 18. С. 122–124 (впервые: Там же. 1789. Ч. 18. С. 141–144).

<sup>68</sup> Всеобщая молитва: Из Попе / <Пер.> Евф. Люценко // Журнал для пользы и удовольствия. 1805. Ч. 2. № 4. С. 5–8 (стихами); Опыт о человеке: Творение Александра Попе / Переведенный прозою с английского оригинала <Ф. Загорским>. М., 1801. Перевод Е. А. Болховитиновым «Опыта о человеке» (1806), интересный своими историческими и философскими примечаниями, сделан прозой. Также неизменно прозой переводились «священная эклога» «Мессия» и поэма «Пасторали» (см.: Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. С. 214–215). Послание «Элоиза к Абеляру» переводилось начиная с 1794 г. несколько раз, но исключительно с французских вольных переложений (Там же. С. 213; см. там же сведения о переводах «Эпитафии Ньютона», прозаических: № 126, 127).

<sup>69</sup> Минерва. 1806. Ч. 2. Август. С. 258.

<sup>70</sup> Любитель словесности. 1806. Ч. 4. № 10. С. 79.

<sup>71</sup> В Синодальном переводе: «Смерть! где твое жало? ад! где твоя победа?» (1 Кор. 15:55). Ср. ранние русские переводы стихотворения Поупа «Умиравший христианин...» в: Полезное увеселение. 1761. Январь. С. 23–24 (проза); Уединенный пошехонец. 1786. Март. С. 150–152 (стихи, вольный перевод); Приятное и полезное препровождение времени. 1796. Ч. 9. С. 297 (стихи). В анонимном переводе в составе сборника для нравоучительного чтения: Духовный год жизни христианина. 1816. Ч. 1. Кн. 3. 14 февраля. С. 162: «Смерть! где твоя всемогущая сила? / Где ужасы твои? О гроб!». В переводе Воейкова: «Где торжество твое победное, могила? / Смерть, где коса твоя?» (Вестник Европы. 1817. Ч. 91. № 3. С. 182).

кажется, не заметили<sup>72</sup>, хотя английский перевод Поупом этого латинского текста был известен русским читателям: Н. Ф. Грамматин (см. о нем далее в связи с переводами Оссиана) в 1813 г. перевел с английского письмо Поупа одному из издателей журнала «Зритель», воспроизведя содержащиеся в письме латинский подлинник Адриана и два предложенных Поупом перевода на английский, прозаический и вольный стихотворный. В примечании Грамматин оба подверг критике: Поуп «не соблюдает краткости и простоты подлинника не только в переводе стихами, но даже прозой. <...> Он распространял и украсил мысли своего автора, чего русский переводчик не осмелился сделать, думая, что читатели охотнее простят в подобном случае перевод самый посредственный, но верный, нежели превосходный, но прикрашенный, или лучше сказать подражание», — и предложил свой, трогательный и точный, перевод «сего разговора с душою при разлучении ея с телом»: «Душенька, странница, миленькая, / Гостья, подружка ты плоти моей! / В кои страны отлетаешь теперь? / Бледна и хладна, лишена одежд, / Брошишь затеи уж прежни свои»<sup>73</sup>.

В конце александровской эпохи Поуп, как и многие «возвышенные» английские стихотворцы, важные для русской культуры XVIII в., был освоен жанром массовой элегии: в 1824 г. в популярных «Литературных листках» Булгарина вышло подражание Олина «Посланию Элоизы Абеляру» под заглавием «Блаженство монастырской девы» (Ч. 4. № 23/24. С. 155); в «Дамском журнале» (Ч. 8. № 23. С. 168–169) — подражание одесского поэта-дилетанта М. М. Кобозева «Жизнь мудрого».

### Оссиан

Русские переводы сочиненных шотландским поэтом и фольклористом Джеймсом Макферсоном (James Macpherson, 1736–1796) поэм Оссиана — знаменитой литературной мистификации — делались преимущественно не с английского оригинала, написанного ритмической прозой («встречается проза столь мерная и возвышенная, — утверждал Блер в связи с Оссианом, — что почти приближается к поэзии») <sup>74</sup>, а с прозаических переводов-посредников, главным образом французского перевода 1777 г. Пьера Летурнера (Pierre-Prime-Félicien Letourneur, 1737–1788). По Летурнеру Е. И. Костровым был сделан прозаический перевод (1792 г., переизд. в 1818 г.), явившийся «основной базой русского оссианизма» <sup>75</sup>. Благодаря труду Кострова отечественный читатель имел достаточно полное представление о корпусе поэм Оссиана (Костров перевел также предисловие Летурнера, составленное на основании «рассуждений» Макферсона и Блера) <sup>76</sup>

<sup>72</sup> Ср. в переводе Воейкова: «Небесного огня божественная искра, / Душа, сбрось смертные одежды! / Болезней, страха и надежды, / О, жалкая игра! / Оковы разорви природы, / Пари к источнику и жизни и свободы! / Теперь твоя пора!» (Там же).

<sup>73</sup> О последних словах Римского императора Адриана. Письмо английского стихотворца Попе к г. Стилу, одному из издателей «Зрителя», Ноября 7го 1772 // Вестник Европы. 1813. Ч. 72. № 23/24. С. 251.

<sup>74</sup> О поэзии вообще / Пер. с англ. яз. из Блера покойным Павлом Александровичем Никольским // Сын отечества. 1817. № 26. С. 246.

<sup>75</sup> История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. II. С. 157.

<sup>76</sup> Блер, деятельно поддерживавший фольклорно-этнографические исследования Макферсона, был автором переведенных на русский язык лекций о поэмах Оссиана (рус. пер. 1805, 1815, 1817 гг., см.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. № 91, 158, 175), «Сравнения Оссиана с Гомером» (рус. пер. 1806 и 1821 гг., см.: Там же. № 100, 232), а также лекции «О высоком в произведениях словесности» (рус. пер. 1823 г.; Там же. № 254), где поэмы Оссиана играли ключевую роль в определении понятия «sublime» («высокого», или «возвышенного»).

и даже об оссианической поэтике, хотя и прошедшей через призмы летурнеровского «улучшения» и костровской «важной» (архаизированной, с обильным использованием славянизмов) прозы, но при этом местами, как и подлинник, ритмизированной и образцовой в отношении «благозвучия, возвышенности»<sup>77</sup>. По формулировке Ю. Д. Левина, «стилистическая приподнятость» перевода Кострова «служила уже созданию не классического, но романтического колорита, передаче сумрачного настроения “песен” Оссиана, их эмоциональной напряженности. И она немало способствовала успеху перевода Кострова»<sup>78</sup>.

Карамзин в программном стихотворении «Поэзия», с девизом «Британия есть мать поэтов величайших», написанном и напечатанном в самом конце XVIII в. и переизданном в начале XIX в. (Московский журнал. 1803. Ч. 7), задал восприятие Оссиана в духе преромантических «смешанных ощущений»: «...так песни Оссиана, / Нежнейшую тоску вливая в томный дух, / Настраивают нас к печальным представленьям; / Но скорбь сия мила и сладостна душе»<sup>79</sup>. Русский Оссиан начала XIX в. мог бы быть, впрочем, совсем другим — мрачным, туманным, величественным и близким к английскому подлиннику, — если бы состоялось задуманное С. С. Бобровым в 1806 г. по заказу издателя С. А. Селивановского переводное предприятие, сопоставимое с трудом Кострова, — полный перевод с английского по новейшему двухтомному изданию «The Poems of Ossian» (Edinburgh, 1805), однако оно не состоялось<sup>80</sup>.

В начале XIX в. представление русского читателя о поэмах Оссиана расширилось трагедией В. А. Озерова (1769–1816) «Фингал» (поставлена в 1805 г., опубли. в 1807 г., переизд. в 1816, 1817 (с предисл. П. А. Вяземского), 1824 гг.), которая составляет особую главу русского оссианизма. Она, конечно, отнюдь не является переводом, однако некоторые отечественные стихотворения «из Оссиана» подражали не собственно Макферсону, а Озерову<sup>81</sup>, поскольку современники были согласны с тем, что в этой в целом классицистической, написанной александрийским стихом трагедии отразились «черты разительны, унылы, / В которых Оссиан явил Фингалов дух»<sup>82</sup>. Вяземский и в 1820-е гг. писал, что трагедия Озерова «одушевлена оссиановскою поэзиею»<sup>83</sup> и раскрывает ее созвучие русской культуре: «Воображение Оссиана грустно, однообразно, как вечные

<sup>77</sup> Бестужев А. Взгляд на старую и новую словесность в России // Полярная звезда на 1823 год. СПб., 1823. С. 12.

<sup>78</sup> Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. С. 31. Впрочем, как показал Ю. Д. Левин, интерес основной части переводчиков привлекали лишь отдельные песни поэмы, переводы и подражания которым имели чаще форму самостоятельных эглических фрагментов: «Песни в Сельме» и «Берратон» (прежде всего приложение к нему, «Плач Минваны над Рино»), — это были именно те «романтические» песни, пассажи из которых приводит Гёте в «Страданиях молодого Вертера». Кроме того, на русский язык часто переводили «Картона». Также русские читатели были знакомы с новейшими европейскими подражаниями Оссиану: в 1802 г. в сборнике «Новости русской литературы» вышло два перевода французских «оссианид» (Choix de contes et de poésies erses, traduits de l'anglais. Pt. II. Amsterdam; Paris, 1772; см.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. № 58, 59), в 1803 г. — перевод Р. Ф. Тимковским немецкого сборника Гарольда (Там же. № 67) и одна песнь из него в переводе некоего «Г-ва» (Там же. № 70).

<sup>79</sup> Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений / Вступ. статья, подг. текста и прим. Ю. М. Лотмана. М.; Л., 1966. С. 60 («Библиотека поэта. Большая серия»).

<sup>80</sup> См.: Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 400–401, 403.

<sup>81</sup> См.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. С. 48–50.

<sup>82</sup> Озеров В. Алексею Николаевичу Оленину // [Озеров В. А.]. Фингал, трагедия в трех действиях... СПб., 1807. С. V. Ср.: Шарыткин Д. М. Скандинавская тема в русской романтической литературе // Ранние романтические явления. Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. акад. М. П. Алексеев. Л., 1972. С. 117–119.

<sup>83</sup> Бестужев А. Взгляд на старую и новую словесность в России. С. 20.

снега его родины. У него одна мысль, одно чувство: любовь к отечеству, и сия любовь согревает его в холодном царстве зимы и становится обильным источником его вдохновения. <...> Самый язык наш представляет более красот для живописания северной природы. Цвет поэзии Оссиана может быть удачнее обильного в оттенках цвета поэзии Гомеровой перенесен на почву нашу. Некоторые русские переводы песней северного барда подтверждают сие мнение»<sup>84</sup>.

В начале XIX в., особенно в годы Отечественной войны, восприятие Оссиана как «певца Севера» своеобразно соединяется с поисками в области жанра отечественной эпической поэмы<sup>85</sup>. Переводы Оссиана народным «русским складом» (хорей с дактилическими окончаниями, с обильным использованием славянизмов) представляют собой своеобразный отклик и на споры «о старом и новом слоге российского языка»<sup>86</sup>, и на усвоение «Слова о полку Игореве». Наиболее известны два переложения Гнедича 1804–1805 гг.<sup>87</sup>, вероятно, сделанные по переводу Кострова. Эти переделки «Песен в Сельме» и фрагментов «Берратона» самим автором были заявлены как обобщенное представление «всех красот Оссиана»<sup>88</sup>. Утверждая в примечании, что «к песням Оссиана никакая гармония стихов так не подходит, как гармония стихов русских»<sup>89</sup>, Гнедич находит им аналог в приемах русской фольклорной поэзии — параллелизмах, повторах, составных эпитетах, хореическом размере: «О источник ты лазоревой, / Воды льющий из горы крутой, / С пеной белою-жемчужною! <...> / О леса вы кудреватые, / кудреватые-высокие». В сочетании с романтическими мотивами ночного мрака, «гробной крышки», теней умерших друзей, слез, жалоб и излияния «чувств сердца» такая доместикация превращает суровый голос северного барда в меланхолическую «арфу томно-рокотную»: «Это пение приятное / Льет в сердца лишь томность некую. <...> / Это пение небесное / В душу льет одно уныние, / Но уныние приятное...».

Чтобы не пересказывать фундаментальное, практически исчерпавшее тему исследование Ю. Д. Левина «Оссиан в русской литературе» (Л., 1980), опишем историю переводов Оссиана на материале деятельности только двух самых плодовитых и при этом глупо различных между собой авторов, Н. Ф. Грамматина и В. Н. Олина.

<sup>84</sup> [Вяземский П. А.] О жизни и сочинениях В. А. Озерова // Сочинения В. А. Озерова. Ч. I. СПб., 1817. С. XXVIII–XXXIII.

<sup>85</sup> Так, Жуковский утверждал в 1811 г., что оригинальность стихотворного гения Оссиана не была бы меньше, если бы он «в меланхолических песнях своих употребил <...> греческую меру», т. е. гекзаметр, как эпический размер [Жуковский В. А.]. О поэзии древних и новых // Вестник Европы. 1811. Ч. 55. № 3. С. 208. См.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. С. 77–98; Шарыткин Д. М. Скандинавская тема в русской романтической литературе. С. 110–114; Ваууго В. Э. И. И. Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века // XVIII век: Сб. 16. Л., 1989. С. 139–179).

<sup>86</sup> В этом контексте актуализированному полемическому перечитыванию подвергся переизданный в 1818 г. перевод Кострова из Оссиана: рецензент «Благонамеренного» анахронистически заметил, что перевод «был бы еще лучше, если бы встречали в нем менее славянских слов и фразов», и в примечании привел слова В. Л. Пушкина из послания «В. А. Жуковскому», сказанные с позиции «карамзинистов» в резкой полемике с «шишковистами»: «Славянская слова таланта не дают» (Благонамеренный. 1818. Ч. 4. № 11. С. 246).

<sup>87</sup> Г-чь [Гнедич Н. И.]. 1) Последняя песнь Оссиана // Северный вестник. 1804. Ч. 1. № 1. С. 65–69; 2) Красоты Оссиана, или Песни в Сельме // Там же. Ч. 2. № 4. С. 100–105; 3) Красоты Оссиана // Там же. 1805. Ч. 6. № 4. С. 57–67.

<sup>88</sup> Г-чь [Гнедич Н. И.]. Красоты Оссиана, или Песни в Сельме. С. 100. Гнедич воспользовался обычным для той эпохи обозначением избранных отрывков, призванных передать, с точки зрения составителя и переводчика, «дух» переводимого автора (ср.: «Красоты Стерна» (1801), «Стихотворческие красоты Эдуарда Йонга» (1806) и проч.).

<sup>89</sup> Г-чь [Гнедич Н. И.]. Последняя песнь Оссиана. С. 65.

Н. Ф. Грамматин (1786–1827), воспитанник Московского благородного пансиона<sup>90</sup>, славного своей англоманией со времен Н. И. Новикова, один из самых трудолюбивых и ученых переводчиков, переводивший Оссиана с английского всю интересующую нас эпоху<sup>91</sup>, неизменно использовал «народный склад», который широкое распространение имел только в раннем русском оссианизме. Принято считать, основываясь на единственном напечатанном в «Московском телеграфе» (1829. Ч. 30. № 21. С. 96) отклике на вышедшие в 1829 г., через два года после смерти Грамматина, в составе сборника его стихотворений переводы из Оссиана, что эти монументальные 5000 строк размером карамзинского «Ильи Муромца» «безнадежно устарели»<sup>92</sup>. Дело, однако, в том, что для Грамматина выбор размера для перевода Оссиана был мотивирован не поэтической модой, а историко-филологическими рассуждениями в связи с его многолетними занятиями исследованием и переводом «старинным русским размером» «Слова о полку Игореве». Впервые о связи двух фольклорных, по его твердому убеждению, памятников<sup>93</sup> Грамматин упоминает в своей магистерской диссертации «Рассуждение о древней русской словесности» (М., 1809. С. 13, 20–21), одном из первых филологических трудов по древнерусской литературе. В «Критическом рассуждении о “Слове о полку Игореве”» (1823), с эпиграфом из послужившего ему образцом «Критического рассуждения о поэмах Оссиана» Блера, эта связь становится программной. Грамматин, в частности, отмечает сходство слога: в кратких, кое-где ритмизованных периодах автора «Слова» «происходит гармония, похожая на некоторый размер», сходствующая с «мерной прозой» («measured prose») «ученого переводчика Оссиана, Макферсона», в которой, по мнению Блера, «слышны разные роды звучных кадансов, или размеров» — «то же самое, — добавляет Грамматин, — можно сказать и о прозе “Слова о полку Игоревом”»<sup>94</sup>.

В выборе русского стиха для переводов Оссиана Грамматин руководствовался также стремлением к отказу от рифмы («стихи с рифмами, или без рифм, суть одна форма поэзии», — замечает он по поводу «Слова»<sup>95</sup>), что характерно для переводчиков, работавших с английским оригиналом, а не с переводом-посредником, и хорошо знавших труды Блера:

...я всегда думал, что оригинальность его (Оссиана. — М. Б.) <...> может быть сохранена только в переводе белыми стихами. <...> рифмы казались мне препятствием <...>. Как ни удачен английский перевод «Илиады», но почти все соглашаются в том, что в нем виден больше дух Попа нежели Гомера, которого знаменитый переводчик его поправлял. Я с Оссианом не осмелился этого сделать <...>. Я выбрал меру из трех хореев и дактиля на конце для того,

<sup>90</sup> Грамматин много переводил с английского для связанного с Пансионом альманаха «Утренняя заря», в том числе «Сравнение Оссиана с Гомером» Блера (1806. Кн. 4. С. 84–88).

<sup>91</sup> См.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. С. 67–71.

<sup>92</sup> Там же. С. 71; Прокурин О. А. Грамматин Николай Федорович // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь / Гл. ред. П. А. Николаев. Т. 2. Г–К. М., 1992. С. 11.

<sup>93</sup> Несмотря на то, что в начале 1820-х и в России была принята мысль о том, что поэмы Оссиана являются мистификацией, Грамматин неизменно утверждал, что «Оссиан жил и пел на гальском языке» и Макферсон выступил только его переводчиком (Грамматин Н. Ф. Древние гальские песнопения // Стихотворения Николая Грамматина. Ч. II. СПб., 1829. С. 3).

<sup>94</sup> Грамматин Н. Ф. Критическое рассуждение о «Слове о полку Игореве» // Слово о полку Игоревом и Суд Любуши Николая Грамматина. М., 1823. С. 31–32. Востоков также считал, признавая приоритет Грамматина, что в прозе «Слова», особенно если разделить ее на стихи, как текст Библии, есть «довольно ровные и мерные периоды или стихи» (Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. С. 161).

<sup>95</sup> Грамматин Н. Ф. Критическое рассуждение о «Слове о полку Игореве». С. 16.

что сии стихи никогда не терпят рифмы и что протяжный дактиль имеет в себе что-то унылое, а уныние есть одна из главных черт оссианова характера. Тем из моих читателей, для которых сие однозвучие покажется утомительно, напомним, что <...> не только в стихах сего рода, в которых размер довольно чувствителен и приятен, но в иной прозе гораздо больше духу поэзии и гармонии, нежели в чистых ямбических или хорейских стихах с рифмами. Примером сему могут служить на английском языке самый Макферсонов перевод Оссиана, а на русском «Марфа Посадница» г-на Карамзина.<sup>96</sup>

Если сделанные с английского переводы Грамматина из Оссиана отличает историко-филологическая обоснованность и неизменность переводческого подхода, то переводы с французских переводов-посредников В. Н. Олина (1788–1841) — литератора, проделавшего «примечательный путь: от сочувствия преромантическому крылу “Беседы...” до наивных ультраромантических притязаний»<sup>97</sup> — представляют собой зеркало, в котором отразилось все движение отечественного усвоения Оссиана: от классицистического через народно-патриотическое к «байроническому».

Первый выпущенный отдельным изданием перевод Олина «Сражение при Лоре, эпическая поэма из Оссиана» (СПб., 1813) был выполнен александрийским стихом, считавшимся тогда, в соответствии с французской классицистической традицией, предпочтительным для эпической поэмы<sup>98</sup>. Однако уже в 1815 г. в «Чтениях в Беседе» Олин публикует перевод военного отрывка из Оссиана, «Темора», сделанный гекзаметром<sup>99</sup>. Вероятно, Олин поддался влиянию опубликованного в 1813 г. в «Чтениях в Беседе» обмена мнениями между Уваровым и Гнедичем о достоинствах для эпопеи «русского гекзаметра» перед заимствованным у французов александрийским стихом<sup>100</sup>, который предлагал публикацию фрагмента из гнедичевского гекзаметрического перевода «Илиады». Кроме того, тогда же в среде «Беседы» вспомнили переводы В. В. Капниста из «Картонна» (1796)<sup>101</sup> «размером простонародных песней», в котором Востоков видел «русскую — дактилическую — разновидность гекзаметра»: «народный» хорей с дактилическими окончаниями был «у русских то же самое, что у греков экзаметр — только в меньшей и в скуднейшей пропорции, сколько могла уделить природа гиперборейцу против эллина»<sup>102</sup>.

С распадом в 1816 г. «Беседы» Олин начал сотрудничество в журнале Греча «Сын отечества», где в 1817 г. поместил два новых перевода из Оссиана<sup>103</sup>, сопроводив их примечанием о том, что старался «мерную поэзию сделать разнообразнее»: использовал «стопу

<sup>96</sup> Неопубликованное предисловие Грамматина к сборнику его сочинений и переводов цит. по: *Альтшуллер М. Г., Мартынов И. Ф.* Н. Ф. Грамматин — переводчик Оссиана // *Russia and the West in the Eighteenth Century* / Ed. by A. G. Cross. Newtonville, Mass., 1983. P. 73–74.

<sup>97</sup> Русская поэзия 1813–1825 / Сост. А. Архангельский и А. Немзер. М., 1990. С. 422.

<sup>98</sup> Десять лет спустя, в предисловии к предпоследнему своему оссианическому переводу, сделанному самым распространенным в русском романтизме 1820-х гг. размером, четырехстопным ямбом, Олин утверждал, что александрийский стих даже «неприличен» сему роду сочинений (Оскар и Альтос: Поэма / Сочинение В. Олина. СПб., 1823. С. II–III).

<sup>99</sup> Олин В. Н. Темора: Отрывок из пятой песни Оссиановой поэмы // Чтение в Беседе любителей русского слова. Чт. 14. 1815. С. 59–66.

<sup>100</sup> Чтения в Беседе любителей русского слова. Чт. 13. 1813. С. 56–72.

<sup>101</sup> См.: *Капнист В. В.* Письмо С. С. Уварову о эксаметрах // Чтение в Беседе любителей русского слова. Чт. 17. 1815. С. 34. Ср.: *Князь Цертелев.* О стихосложении старинных русских песен (Письмо к Н. Ф. Остолопову) // *Сын отечества.* 1820. Ч. 63. № 27. С. 14–15.

<sup>102</sup> *Востоков А. Х.* Опыт о русском стихосложении. С. 141.

<sup>103</sup> Олин В. 1) Отрывки из эпической поэмы Оссиана, под названием: «Сражение при Лоре» // *Сын отечества.* 1817. Ч. 37. № 18. С. 222–230; 2) *Каитбат и Морна (из Оссиана)* // Там же. Ч. 38. № 23. С. 133–137.



дактилическую, трохеическую, пеоническую 2-ю с дактилическою и трохеическою, пеоническую 1-ю с трохеем и пеоническую 3-ю с анапестом»<sup>104</sup>. Это демонстративно вольное обращение с подлинником (в примечании Олин отметил, что из одной «весьма небольшой песни» Оссиана составил «две песни и распространил равно как самим действием, так и описаниями, сохраняя дух и образ мыслей каледонского барда»<sup>105</sup>) разительного противоречит декларированным Олиным годом ранее в том же «Сыне отечества» принципам синтаксически точного перевода и, как представляется, отражает воздействовавшие на него разные литературные моды. В 1816 г. Олин поместил в журнале свой перевод прозаического латинского отрывка из Юстина «Происхождение и древность скифов», сопроводив его «Письмом к издателю», в котором патетически декларировал, что почитал «за некую священную обязанность» переводить «как можно ближе к подлиннику: «...где только дух свободного языка российского не противился, удерживал я и словорасположение моего писателя»<sup>106</sup>. Поскольку точная передача латинского синтаксиса («словорасположения») в прозаических переводах была в то время общим местом, особенно если речь шла о памятниках, переведившихся с образовательной, учебной целью, и не требовала специальных деклараций, можно предположить, что цель «Письма» Олина была в том, чтобы способствовать желанию издателей «Сына отечества» сделать журнал местом дискуссии о переводе, начатой известным спором между Гнедичем и Грибоедовым о сравнительных достоинствах двух вольных переводов «Леноры» Бюргера, выполненных Жуковским и Катениным<sup>107</sup>. Издатели сопроводили «Письмо» Олина своими возражениями, где предположили и тут же отвергли возможность аналогичного подхода к новым авторам: «Если латинских писателей надлежит переводить слово в слово, то без сомнения Боссюэт, Фенелон, Бюффон, Шиллер<sup>108</sup> и Гёте имеют то же право. Что же будет из нашего языка, когда мы вздумаем утвердить сие правило?»<sup>109</sup> — Олин в ответ апеллировал к известной мысли о сходстве русского и латинского как языков со «свободным» словорасположением (в противоположность новейшим языкам, французскому и немецкому, с их «механическим» порядком слов) и мотивировал необходимость синтаксически точного перевода прозы тем, что «порядок идей», т. е. смысл, в языке непосредственно зависит от «порядка словорасположения»<sup>110</sup>. Однако сам он как переводчик Оссиана отнюдь не следовал собственной максиме: «чем перевод по всем отношениям ближе к подлиннику, тем он разительнее и лучше»<sup>111</sup> — несмотря на то, что и в английском языке словорасположение «свободное». Вероятно, сравнительно новое для эпохи представление о точности перевода<sup>112</sup> Олин заимствовал у Катенина, который в эти годы активно сотрудничал в «Сыне отечества» и в том же 1817 г. в примечании к своему переводу терцин из Дантова «Ада»

<sup>104</sup> Там же. С. 133.

<sup>105</sup> Олин В. Отрывки из эпической поэмы Оссиана, под названием: «Сражение при Лоре». С. 222.

<sup>106</sup> Сын отечества. 1816. Ч. 34. № 52. С. 145.

<sup>107</sup> [Гнедич Н. И.]. О вольном переводе Бюргеровой баллады: «Ленора» // Сын отечества. 1816. Ч. 31. № 27. С. 7–10; Грибоедов А. С. О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады: «Ленора» // Там же. № 30. С. 150–160.

<sup>108</sup> В журнале явная опечатка: «Миллер» вместо «Шиллер».

<sup>109</sup> Там же. С. 152.

<sup>110</sup> Олин В. Ответ на сделанные возражения на перевод двух первых глав из 2-й книги Юстина // Сын отечества. 1817. Ч. 36. Кн. 8. С. 64.

<sup>111</sup> Там же. С. 65.

<sup>112</sup> Так, в упомянутой полемике того же года в «Сыне отечества» между Гнедичем и Грибоедовым по поводу переложений Бюргеровой «Леноры» критерий точности как формальной близости к оригиналу не приводился ни одной из сторон.

утверждал: «Перевод свободный, приноровленный ко вкусу большого числа читателей, был бы во всех отношениях выгоднее для переводчика; перевод близкий, из стиха в стих, где самый размер подлинника, сколько возможно, сохранен, лучше покажет самого сочинителя. Я предпочел последнее»<sup>113</sup>. Что же касается декларированного Олиным желани-я «мерную поэзию сделать разнообразнее», а также его жонглирование стиховедческими терминами («стопу дактилическую, трохеическую, пеоническую 2-ю с дактилическою и трохеическою...»)<sup>114</sup>, то тут он, как кажется, срочно откликается на фундаментальный «Опыт о русском стихосложении» Востокова с его подробным описанием разнообразных стихотворных размеров. Таким образом, в «Сыне отечества» Олин реализует эклектичную, внутренне противоречивую переводческую позицию: в паратекстах отражает новейшие влияния из области отечественного стиховедения и теории перевода, тяготеющей к воспринятому у немецких романтиков идеалу точности, однако в своей переводческой практике не пытается его воплотить.

В собственном недолговечном «Журнале древней и новой словесности» (1818–1819), пополнявшемся в значительной степени за счет его же переводов и стихотворений, Олин поместил два своих перевода из Оссиана. Первый был выдержан в уже уходящем патриотически-военном славянизированном духе, восходящем к эпохе Отечественной войны: «Играй Каррун в брегах высоких! / Затих и смолкнул бранный звук. / Враги надменны, стран далеких, / Познали крепость наших рук! <...> / Восстал Фингал, восстал Царь славы! / За ним Морвенцы потекли: / Вскипел Каррунский бой кровавый <...> / Но если бранью ополчится, / Комалов сын! Страна твоя — / Морвен с Локлинцами сразится: / Нам будет в радость брань сия!» и проч.<sup>115</sup> Второй, где появляется «тень Комалы», построен на штампах иного рода — элегических: «Когда твой глас и песни нежны / Нас будут сладко утешать? / И легки персты белоснежны / По струнам арфы пробегать? / Твои сопутницы с зарею / Везде искать тебя пойдут; / Скорбь овладеет их душою: / Они тебя уж не найдут!». В 1818 г. такая обработка Оссиана в жанре элегического фрагмента была общим местом. Например, песнь «Ларнуль, или Отчаяние» и отрывок из «Картона»<sup>116</sup> перевели А. А. Никитин (1789/1790–1859), один из основателей и секретарь Вольного общества любителей российской словесности (ВОЛРС)<sup>117</sup>, и скрывшийся под

<sup>113</sup> Сын отечества. 1817. Ч. 36. Кн. 9. С. 97. Эту позицию Катенин развил в известной дискуссии 1822 г. с Сомовым о переводе октав Тассо, утверждая, что «у великих авторов форма не есть вещь произвольная, которую можно переменить, не вредя духу сочинения <...>», апеллируя к гекзаметрическим переводам Гомера Фоссом и Гнедичем (Сын отечества. 1822. Ч. 76. № 14. С. 305).

Собственный перевод Катенина из Оссиана — «Песни в Сельме» (Цветник. 1810. Ч. 5. № 1. С. 69–85; № 2. С. 147–159) — был сделан в самом начале его переводческого пути и потому далек от принципа точности (Катенин выполнил перевод александрийским стихом и расцвелит множеством привнесенных образов, ср. переработанный вариант: Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина с приобщением нескольких стихотворений князя Николая Голицына. Ч. 2. Подражания и переводы. СПб., 1832. С. 5–17).

<sup>114</sup> Олин В. Каитбат и Морна. С. 133.

<sup>115</sup> В годы Отечественной войны героические мотивы в сочетании с элегическими (оплакивание павших воинов) стали, как замечает в связи с переводами Оссиана Мордовченко, универсальной культурной матрицей (Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. С. 86–92).

<sup>116</sup> Сюжеты эти таковы: 1) Ларнуль по просьбе своей возлюбленной Азалы убивает своего друга Аллара и после совершает самоубийство. 2) Клессамор, занесенный бурей в Балклуту, женится на Мойне, дочери ее правителя, но вынужден бежать и не может вернуться. Мойна производит на свет сына, которого называет Картоном, и умирает. Фингал разоряет Балклуту, молодой Картон приплывает из-за моря мстить за сожжение Балклуты, уже составившийся воин Клессамор убивает в бою Картона, не зная, что это его сын, а узнав, сам умирает, фингаловы барды оплакивают обоих.

<sup>117</sup> Соревнователь просвещения и благотворения. 1818. Ч. 4. № 10. С. 73–78; 1820. Ч. 11. № 16. С. 245–250.

криптотонами «М. Ф.» и «Z.» Михаил Философов<sup>118</sup>. Несмотря на разную индивидуальную эстетическую ориентацию авторов (Никитин выбирал для своих многочисленных переводов из Оссиана прежде всего те, где есть романтические темы «горесть, страдание и смерть»<sup>119</sup>, тогда как оссианические переводы Философова, вошедшие в его «Сочинения и переводы в стихах и прозе» (1819), были выдержаны в эпически-народном героическом духе), — переводы эти разительно сходны. В том же 1818 г. в «Благонамеренном» в одном номере (Ч. 4. № 10) были помещены подряд два перевода одного и того же оссианического фрагмента, оба с жанровым подзаголовком «романс»: «Сон Мальвины» В. И. Панаева (1792–1859), автора идиллий («русского Геснера»), и «Видение Минваны» подписавшегося криптотонимом «Z» того же М. Философова, — оба с характерно романсными рефренами: «Мальвина, о друг мой! Не плачь обо мне!» (Панаев) / «Не плачь, о Минвана, я всюду с тобой!» (Философов).

Оссианические вариации Олина 1820-х гг. — вышедшие отдельными изданиями «Оскар и Альтос» (СПб., 1823) и «Кальфон» (СПб., 1824; фрагмент — в «Литературных листках» Булгарина (1824. Ч. 4. № 19–20. С. 27–31)) — были выдержаны, по признанию самого переводчика, в самом общем «тоне оссианическом». Он использовал «только остов поэм», а положения «частные, картины и оттенки» черпал «из собственного источника <...>, стараясь, однако ж, сколько возможно — особенно в описаниях — согласоваться с характером и тоном поэм оссиановых или, лучше сказать, Макферсоновых»<sup>120</sup>. Последнее уточнение, с дополнительным примечанием («...теперь уже нет никакого сомнения, что Оссиан не существовал никогда, и что песни или поэмы, известные под именем Оссиановых, сочинены самим Макферсоном. Давно бы, кажется, не следовало в этом сомневаться <...><sup>121</sup>»), вероятно, призвано было мотивировать вольность обращения с оригиналом. Тут Олин опирался на новый авторитет — Байрона, его поэму «Калмар и Орла», также написанную «в тоне оссианическом»<sup>122</sup>.

Несмотря на то, что оссианические вариации Олина менялись вместе с литературной модой, сам его подход к переводу оказался чужд эстетике романтизма своим отказом от передачи национального своеобразия, что отметил Сомов в иронической рецензии на перевод Олиным «Кальфона»: «...только те картины и описания могут быть удачны,

<sup>118</sup> М. Ф. 1) Ларнуль, или Отчаяние (из Оссиана) // Труды друзей. 1818. С. 37–40; 2) Картон. Поэма (Из Оссиана) // Там же. С. 45–70 (фрагмент: Z. Отрывок из Картона, поэмы Оссиановой / С англ. // Благонамеренный. 1818. Ч. 3. № 7. С. 15–19). Авторство установлено нами на том основании, что эти же переводы включены в изд.: Философов М. Сочинения и переводы в стихах и прозе. М., 1819 (то же: Подарок на 1819 год. М., 1819). Философов сообщает, что перевел с английского. Ср.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. № 187, 188.

<sup>119</sup> Ср.: «...сердце скорбное томится в сей пустыне <...> мрачные туманы дол скрывают, и скоро облекут твой камень гробовой! <...> Ночь мрачной пелены небесный свод одела; / Уныло ветер выл меж диких, грозных скал <...> Ларнуля мстяща тень внезапно ей предстала. / Взор мрачен был его, на дланях черна кровь, / И язва тяжкая в груди его зияла; / Грозящим манием и с скрежетом зубов / Он следовать велел Азале за собою <...> стеснилась скорбью грудь <...> невольный страх ей преграждает путь <...> с душой печальной, скорбной <...> с хладным ужасом <...> отчаянна, бледна <...> Азала скорбная за призраком стремится <...> бледны тени их / Блуждают над горой в час полночи глубокой, / Когда глядит луна из облаков густых, / И меж гробами их свистящий ветр летает <...> и пр. (Смерть Азалы (из Оссиана) // Соревнователь просвещения и благотворения. 1818. Ч. 4. № 12. С. 353–359).

<sup>120</sup> Олин В. Оскар и Альтос: Поэма. СПб., 1823. С. 1.

<sup>121</sup> Впрочем, в 1821 г. Олин перевел (ранее уже переведившееся Грамматиным) «Критическое сравнение Оссиана с Гомером» Блера, утверждавшее несомненную подлинность поэм Оссиана (Рецензент. 1821. 2 марта. № 9. С. 33–34).

<sup>122</sup> Олин В. Оскар и Альтос. С. III. «Оссианическую» поэму Байрона «Калмар и Орла» («The Death of Calmar and Orla», 1807) на русский перевели (с французского) прозой Каченовский (Вестник Европы. 1821. Ч. 117. № 5. С. 3–12) и стихами Загорский (Соревнователь просвещения и благотворения. 1823. Ч. 24. Кн. 1. С. 40–52).

которые списаны с природы. Поэмы Байрона, В. Скотта и Пушкина представляют тому прекраснейшие образцы. <...> в них мы находим те особенные черты, которые рисуют нашему воображению описываемую страну со всеми ее красками и тенями, и знакомимся с местами, дотоле нам неизвестными. Этого нельзя достигнуть очертаниями общими: <...> это будут все те же горы, долины, пещеры и леса, которые здесь, и там, и везде»<sup>123</sup>. Устарели и славянизмы, принятые в раннем русском оссианизме — к строкам Олина «Невеста-дева молодая / Цвет ненаглядной красоты» Сомов замечает: «*Ненаглядный цвет*, выражение прекрасное, говоря о русской сельской девушке; но с именем Эвиралины как-то не клеится, и кажется, после сего можно сказать, что она была *красна, как маков цвет*». «Сколько нового в этих стихах! — иронизирует Сомов. — *Крутая палуба, боевая стрела, звезда, отражающая солнце, приветно голубой взор, вьющие кудри* <...> ни одной мысли новой, ни одного выражения, которое осталось бы в памяти, кроме тех, кои прежде рождения Кальфона затвержены читателями»<sup>124</sup>.

В предисловии к «Кальфону» Олин заявил, что это его последнее оссианическое произведение, чувствуя, вероятно, что оссианизм отдан уже «мальчикам в забаву»: в 1820-е гг. немногочисленные переводы из Оссиана сосредотачиваются в журнале «Благонамеренный», ориентированном на консервативный вкус и домашний круг и, в частности, по старинке на вольный перевод<sup>125</sup>, в трудах совсем юных В. Е. Вердеревского (1801/1802/1803–1872), Ф. И. Бальдауфа (1800–1839), В. Н. Григорьева (1803–1876)<sup>126</sup> — как заметил Ю. Д. Левин, «увлечение оссианизмом русские поэты начала XIX в. переживали, как правило, в молодые годы, в процессе овладения романтической поэтикой», это относится и к лицейским стихам Пушкина<sup>127</sup>. К концу первой четверти XIX в. Оссиан как литературное явление редуцировался до «своего рода общего понятия, довольно смутного и расплывчатого»<sup>128</sup>, став одним из синонимов русского преромантизма, как его характеризует А. Н. Веселовский: «ночной кладбищенский пейзаж Юнга соединился с «Оссиановскими туманами и миром экзотических призраков»<sup>129</sup>.

## Эдуард Юнг

Самым значительным в истории русского юнгианства считается двухтомный перевод «Ночных размышлений» («The Complaint: or Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality», 1742–1745), выполненный масоном новиковского круга А. М. Кутузовым

<sup>123</sup> Сомов О. Письмо к приятелю, при отсылке ему поэмы «Кальфон» // Сын отечества. 1825. Ч. 100. № 6. С. 169–170.

<sup>124</sup> Там же. С. 176.

<sup>125</sup> Ср., например, сравнение в номере «Благонамеренного», посвященном памяти М. В. Милонова (1792–1821), двух переложений стихотворения Шиллера «Идеал» («Die Ideale», 1796), Жуковским и Милоновым. Автор разбора В. М. Княжевич исходит из представления, что только «одним подражанием можно знакомить читателя с лирическими произведениями поэтов иностранных» и что переводчик вправе выбирать и вольно обрабатывать то, что «согласнее с его чувствами», руководствоваться «собственным вдохновением» и даже «брать верх» над переводимым автором (Благонамеренный. 1821. № 23/24. С. 217–245).

<sup>126</sup> См.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. № 211–214, 226, 239, 246, 248.

<sup>127</sup> Левин Ю. Д. Оссиан (Ossian) // Пушкин и мировая литература: Материалы к «Пушкинской энциклопедии» / Ред. В. Д. Рак, цит. по: URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=381>.

<sup>128</sup> Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. С. 118.

<sup>129</sup> Веселовский А. Н. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и сердечного воображения. СПб., 1904. С. 37.

(1748–1791)<sup>130</sup>. Перевод увидел свет в 1785 г., переиздавался в 1799 и 1812 гг.<sup>131</sup> Мы рассмотрим подробнее этот перевод Кутузова как тот фон, на котором формировалось восприятие Юнга (Edward Young, 1683–1765) в начале XIX в. Кутузов, характерным для своей эпохи образом, переводил прозой<sup>132</sup>, и не с английского подлинника, а с немецкого перевода брауншвейгского профессора истории и литературы Иоганна Альберта Эберта (Johann Albert Ebert, 1723–1795)<sup>133</sup>. Обычно, когда речь идет о русском переводе этой эпохи с переводов-посредников, имеются в виду «улучшающие» классицистические французские переводы — здесь перед нами совершенно другой, немецкий, тип перевода: замечательно точный, эквилинарный (что подчеркнуто помещенным параллельно английским текстом), снабженный филологическим комментарием. В целом перевод Кутузова, хотя и через посредство немецкого текста, создает изобретательный, патетический и возвышенный слепок поэтического мира Юнга. Иной характер имеет работа русского переводчика с корпусом постраничных филологических примечаний Эберта, который представляет собой целую диссертацию о месте Юнга в европейской культуре. Эберт приводит параллельные юнговским образы у Шекспира, Мильтона и Поупа, а также Гомера, Вергилия, Сенеки, Софокла, Феокрита, Петрарки и др.<sup>134</sup>, однако даже для такого просвещенного русского переводчика, как Кутузов, эта «упоминательная клавиатура» не работает: он опускает практически все филологические комментарии Эберта, включая сотни цитат из Шекспира (представление которых русскому читателю хотя бы в таком отрывочном виде было бы культурным событием), и значительно сокращает число цитат из Мильтона (хотя он был ценим в масонских кругах)<sup>135</sup>. Отличия русского

<sup>130</sup> См.: Заборов П. П. «Ночные размышления» Юнга в ранних русских переводах // XVIII век: Сб. 6. Л., 1964. С. 277; ср.: Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. С. 152.

<sup>131</sup> Плач Эдуарда Юнга, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии, в девяти ночах помещенные. С присовокуплением двух поэм: 1) Страшный суд, 2) Торжество веры над любовью, творения сего же знаменитого писателя. [В 2 т.] / Пер. [А. М. Кутузова]. 3-е изд. М., 1799; далее ссылки на это издание даются с обозначением: «Кутузов» — и указанием тома (римской цифрой) и страницы. Кутузову русская культура обязана также переводом с немецкого поэмы Ф.-Г. Клопшток «Мессиада» (под назв. «Мессия», 1785–1787; переизд. в 1820–1821 гг.), «верным и ясным» (Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 66).

<sup>132</sup> Отметим, кстати, что подписи под иллюстрирующими перевод Кутузова аллегорическими гравюрами — стихотворные и сделаны как меморативные лубочные формулы: «Вселенная корабль; заботы жизни — море... / Волнуясь в ней мы зрим опасности и горе» (Кутузов I, 128; параллельное место в основном тексте перевода: «Мир сей есть великолепный корабль, пущенный в ярящееся море <...>», I, 127–129), «Душевные очи зрят тайны редкие среди глубокой ночи» (II, 189) и пр.

<sup>133</sup> Dr. Eduard Young's Klagen, oder Nachtgedanken über Leben, Tod, und Unsterblichkeit: In neun Nächten; Nebst Desselben sieben Characteristischen Satiren auf die Ruhmbegierde, die allgemeine Leidenschaft / Aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt, durchgehends mit kritischen und erläuternden Anmerkungen begleitet, und mit dem nach der letzten englischen Ausgabe abgedruckten Originale herausgegeben, von Prof. J. A. Ebert. Braunschweig: bey sel. Ludolph Schröders Erben, 1769–1774; далее ссылки на это издание даются с обозначением: «Эберт» — и указанием тома (римской цифрой) и страницы.

<sup>134</sup> Например, в примечании к первому же стиху первой песни «Tired Nature's sweet restorer, balmy sleep!» («Утомленные природы сладостный возобновитель, целебный сон!», пер. Кутузова) немецкий переводчик дает параллельные пассажи из Шекспира («It seldom visits sorrow; when it doth, / It is a comforter» («Буря»); «O gentle sleep, nature's soft nurse...» («Генрих IV»); «Our softer nurse of nature — / Balm of hurt minds» («Макбет»); «To die, to sleep, — / No more <...> Must give us pause» («Гамлет»)), а также из элегии Конгрива «Ko сну» («O sleep! thou flatterer of happy minds <...> With friendly shape around my restless bed?»), «Утешения в философии» Бозция и «Одиссеи» Гомера, — все с немецкими подстрочными переводами.

<sup>135</sup> Ср.: Кутузов I, 203; II, 191, 252.

На этом фоне курьезом выглядит неожиданно переведенный Кутузовым по Эберту, из примечания к словам «Who think it Solitude, to be Alone» («почитающие уединением быть на едине»; Кутузов I, 84), фрагмент оды «Уединение» («Solitude», 1755) некоего поэта, имя которого немецким комментатором не названо, из антологии Додсли (A Collection of Poems in Six Volumes by Several Hands / [Ed. by R. Dodsley]. London, 1758. Vol. 4. P. 231): «Один

переводческого паратекста от немецкого наглядно показывают огромный разрыв в культурном контексте восприятия Юнга в России и Европе.

Немецкий перевод основан также на более высоком, чем в России того времени, уровне переводческой рефлексии. Так, в примечании к фразе: «Night, fable Goddess! from her ebony throne...» (I, 13) Эберт отмечает различие в «тоне» между немецким «schwarz» и английским «black» (которое часто имеет также семантический оттенок «gloomy» — «печальный», «мрачный»), приводя тут же целый ряд цитат из английской поэзии, создающих «семантический ореол» юнговского выражения «ebony night»<sup>136</sup> как ночи не только черной, но и мрачной. Кутузов же, опуская этот комментарий Эберта, переводит с немецкого буквально: «на черном престоле» (I, 5)<sup>137</sup>. В другом случае Эберт примерами из английской поэзии мотивирует сознательное отступление от точности — введение отсутствующего в оригинале цветового эпитета: «the mantled pool» он переводит как «der grüne Sumpf» (I, 25), опираясь на Шекспира («the green mantle of the standing pool») и Томсона («Where the pool / Stands mantled o'er with green»). Для русской культуры конца XVIII в. эта родословная поэтического образа не релевантна, и Кутузов переводит Эберта дословно: «зелению покрытым блатом» (I, 15).

В своем переводческом паратексте Кутузов программно отрицает книжную «ученость» и эстетическое прочтение Юнга, воспринимая «Ночные размышления» как по преимуществу нравственное, религиозное сочинение («...весьма кажется малая польза будет, ежели читая сочинение сие, станем мы удивляться единым красотам стихотворения, не внимая истинам, которые в нем содержатся <...>»; I, 136) и указывая параллельные места и источники Юнга почти исключительно в Священном Писании и псалмах<sup>138</sup>, а также в русской духовной оде. Впрочем, в этих источниках Кутузов обна-

---

аглинский стихотворец, говоря о уединении, и приписывая ему многие полезные изобретения, говорит следующим образом: Но предпочтительно всему, о уединение! присвоило ты себе торжественную песнь, в которой оплакивается юная и веселая Нарцисса. Когда ты бряцаешь в горести исполненные струны, тогда и сама мрачность, потрясая черными своими крыльями, изъявляет тебе свое одобрение. Ужасы оставляют непроходимые дебри, ослабляется нахмурившаяся меланхолия, престаёт звать спящая полночь, воинство звезд воспящает приближаться деннице, и сами Серафимы полагают арфы свои, дабы внимать, о Юнг! сладостному твоему плачу» (Кутузов I, 84–85; здесь немецкий перевод не совсем точен, отсюда расхождение текста Кутузова с английским подлинником). Это несомненно первый и, вероятно, единственный в те годы русский перевод стихотворения шотландского врача, поэта и переводчика Джеймса Грейнджера (James Grainger, ок. 1721–1766), в антологии Додсли действительно не поименованного (имя указ. в: *The Works of the English Poets, from Chaucer to Cowper; including the Series edited, with preface, biographical and critical, by Dr. Samuel Johnson; and the most approved translations. Additional Lives by Alexander Chalmers: In 21 vols. Vol. 14. London, 1810. P. 469–511*).

<sup>136</sup> Эберт приводит цитаты из поэм Джона Гея (John Gay, 1685–1732) «Тривия» («Trivium, or the Art of Walking the streets of London», 1716): «Ere night has half roll'd round her ebon throne»; «Прелести меланхолии» («The Pleasures of Melancholy», 1747) Томаса Уортона (Thomas Warton, 1728–1790): «Hail, sacred Night! thou shalt share my song! / Sister of ebon-scepter'd Hecat, hail»; «Аллегро» («L'Allegro», 1645) Джона Милтона: «ebon shades».

<sup>137</sup> Кутузов также опускает приводимую Эбертом цитату из «Ars poetica» Горация, важную для рассуждений о переводе: «Nec verbum verbo curabis reddere fidus / interpres...» (133 сл.; Эберт I, 13), хотя она была уже известна в России в переводе В. К. Тредиаковского: «...когда не от слова до слова верно переводить имеете и когда подражанием и в такую тесноту не зайдете, от которых вам отстать стыд запрещает или закон предприятия» (*Василий Тредиаковский. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою / Изд. подг. Н. Ю. Алексеева. СПб., 2009. С. 56* («Литературные памятники»)).

<sup>138</sup> Кутузов, впрочем, высоко ценит как достоинства «стихотворческого языка» Священного Писания (II, 224): «совершенно восточную смелость» его аллегорий (II, 265), «смелые» и «прекрасные» метафоры (II, 282, 285), — способные служить источником вдохновения для поэтов («Можно сказать, что религия воспалила небесное пламя в сих ночных размышлениях; такое пламя, которого никакая языческая муза и в самом Пиндаре не возжигала»; I, 137–138), так и то, что Юнг обогатил «христианское стихотворство» «сильнейшими и смелейшими метафорами и фигурами», которые для описания столь возвышенных материй «суть наиместественнейшие выражения» (II, 229).

руживаает достаточные языковые ресурсы для адекватного перевода: так, передавая размышления Юнга на одну из важнейших для европейской мысли XVIII в. тем о человеке как звене в «цепи бытия» и соединении в нем ничтожного и божественного<sup>139</sup>, Кутузов хотя и опускает в своем комментарии приводимую Эбертом цитату из начала второй эпистолы «Опыта о человеке» Поупа (хотя уже имелся его русский перевод Поповского<sup>140</sup>) и указание на ее источник в «Мыслях» Паскаля<sup>141</sup>, но буквальным переводом немецких фраз (в свою очередь, буквально передающих английский подлинник<sup>142</sup>) создает по-русски яркие и лаконичные антиномические формулы: «Знатнейший член в бесконечной цепи вещей! Половина пути от ничтожества к Божеству! <...> слабое подобие совершеннейших великостей! Наследник славы! Слабое чадо праха! Беспомощный бессмертный! Бесконечное насекомое! червь! Бог!» (I, 9–11), основываясь на внятном ему языке — русской оде и переложениях псалмов Ломоносовым и Державиным<sup>143</sup>.

На рубеже веков, в 1799 г., вышел перевод С.С. Джунковского (1762–1839), явно противопоставленный переводу Кутузова, озаглавленный точно так же: «Плач, или Ночные мысли о жизни, смерти и бессмертии... с присовокуплением двух поэм...». При этом переводчик подчеркивает, что это «аглинское творение» им «вновь переведено с аглинского подлинника» (в отличие от выполненного предшественником перевода с немецкого). Джунковский, несколько лет проживший в Англии, действительно переводил с английского (в частности, в его переводе есть «Предупреждения» Юнга к нескольким песням, у Эберта и Кутузова опущенные) и снабдил свой труд соответствующим переводческим предупреждением:

...сие творение на аглинском языке писано белыми стихами и самым дерзновенным и новым стилем; то и не можно ожидать, чтобы перевод был простее или яснее подлинника. Впрочем со стороны переводчика всевозможное употреблено старание, чтобы везде сохранить в точности смысл, а часто слова и выражения аглинского подлинника: и посему о разности и несходствах между нынешним и напечатанным в Москве 1785 года переводом «Юнговых ночей» делать заключение отдается на благорассуждение всякому беспристрастному читателю; поелику прежний перевод сделан был с немецкого языка. Отрывистый во многих местах слог, пышность или простота покажут сочинителя, каков он есть; излишняя гладкость и плавность, может быть, сделали бы Юнга поверхностным и обыкновенным писателем. Трудности, кои переводчику надлежало преодолеть при переводе, известны могут быть только тем, кои читали самый подлинник. Стихами в рифмах перевести было бы больше, нежели сам автор мог

<sup>139</sup> См.: Лавджой А. О. Великая цепь бытия: История идеи / Пер. с англ. В. Софронова-Антони. М., 2001 (Lovejoy Arthur O. The Great Chain of Being: A Study in the History of an Idea. Cambridge, Mass., 1936); Клайн Й. Религия и Просвещение в XVIII веке: Ода Державина «Бог» // XVIII век: Сб. 23. СПб., 2004. С. 126–133.

<sup>140</sup> «Как будто меж двумя поставлен он морями, / Различен в существе, различен и делами / <...> За Бога ли себя, за зверя ли вменить, / И телу первенство, душе ли уступить? / <...> Загадка естества, честь, слава, стыд и срам» (Опыт о человеке, господина Поупа / Переведен с французского языка Академии наук конректором Николаем Поповским 1754 года. М., 1763. С. 27–28).

<sup>141</sup> Ср.: «Что же это за химера — человек? Какая невидаль, какое чудовище, какой хаос, какое поле противоречий, какое чудо! Судья всех вещей, бессмысленный червь земляной, хранитель истины, сточная яма сомнений и ошибок, слава и сор вселенной» (Паскаль Б. Мысли. Малые сочинения. Письма. М., 2003. С. 82).

<sup>142</sup> Ср.: «Distinguished link in Being's endless chain! / Midway from Nothing to the Deity! <...> Dim miniature of Greatness Absolute! / An heir of Glory! A frail child of dust! / Helpless immortal! Insect infinite! / A worm! A God!».

<sup>143</sup> О параллельных местах в оде Державина «Бог» к «Ночам» Юнга и оде Клопштока «К Богу» см. в комм. Я.К. Грота в изд.: Державин Г.Р. Сочинения. СПб., 1876. Т. 1. С. 142; Левин Ю.Д. Восприятие английской литературы в России. С. 193–194. Ср. также эпиграф Жуковского к его ранней, созданной в подражание Юнгу, оде «Человек» (1801): «A Worm! A God! Young».

предпринять. Паче всего желать должно, чтобы российские читатели могли восчувствовать в сем точном переводе весь жар человеколюбивого и благоговейного Юнга и при чтении его пленялись бы более важностию божественных мыслей, нежели красотою его слога. Сим образом недостатки нынешнего перевода покроются и приуготовлен будет путь к вящему одного исправлению, и Юнг останется любимым в России, как и во всей Европе, писателем.<sup>144</sup>

При этом Джунковский, нигде это не оговаривая, заимствовал все примечания Кутузова, как переведенные из труда Эберта, так и оригинальные, в том числе отмеченные его личным масонским пафосом. Сам перевод Джунковского лишь в деталях отличается от перевода Кутузова, но основан на гораздо более поверхностном, иногда просто неверном понимании текста и совершенно лишен свойственного переводу Кутузова высокого поэтического пафоса. Так, Кутузов создает прекрасный образ «Тишина и Тма, пасмурные сестры!...» (I, 6), воспроизводя аллитерацию, имеющуюся в немецком и английском («*Stille, und Finsternis! Ihr ernstest Schwwestern*» / «*Silence and Darkness! Solemn sisters*») — Джунковский не замечает ни аллитерации («Безмолвие и мрачность! Важные сестры!»<sup>145</sup>), ни того, что «безмолвие» (средний род) едва ли может быть «сестрой».

Не отличается высоким качеством перевода и посвященный императору Александру I роскошный, с золотым обрезом, толстый том М. А. Паренаго (1780–1832) «Стихотворческие красоты Эдуарда Юнга» (М., 1806) — прозаическое переложение фрагментов «Ночных размышлений» и поэмы «Страшный суд», сделанное по английской антологии «Красоты Эдуарда Юнга» («*Beauties of Edward Young*», 1802)<sup>146</sup>, включая помещенный в ее конце тематический словник, а также предисловие, написанное упоминавшимся в связи с переводом Кутузова немецким профессором Эбертом. Паренаго излагает Юнга приземленной, обыденной прозой, лишенной поэтической страстности. Ср., например, пассаж из первой ночи: «*The bell strikes one. We take no note of time / But from its loss. To give it then a tongue / Is wise in man*». Кутузов в своем переводе: «Я слышу, час бьет. Мы замечаем время по единой одного утрате» (I, 8), — учитывает тонкое наблюдение из комментария Эберта об отличии поэтической дикции от обыденной: «Сие новое начало размышлений, не взирая на простоту свою, представляется здесь толико же торжественным, как и первое вступление. Слова: *Час бьет*, выговариваемые нами без всяких мыслей, по малой мере без

<sup>144</sup> С<тепан> Д<жунковский>. Предупреждение: О жизни и сочинениях г. Юнга и о нынешнем переводе ночных его мыслей // Плач, или Нощныя мысли о жизни, смерти и бессмертии: Аглинское творение г. Юнга... Вновь переведенное с аглинского подлинника... Ч. 1. СПб., 1799. С. XXI–XXIII.

<sup>145</sup> Плач, или Нощныя мысли о жизни, смерти и бессмертии. Ч. I. С. 5.

<sup>146</sup> Паренаго, возможно, как предположил П. Р. Заборов (Ночные размышления Юнга в ранних русских переводах. С. 278), имел перед глазами не собственно английскую антологию 1802 г., а ее более доступный в России французский перевод, изданный с параллельным английским текстом (Les Beautés poétiques d'Edouard Young / Trad. en Français, avec le texte anglais en regard, par Bertrand Barère. Avec une Notice sur Edouard Young, par J. Evans. Paris, 1804). Однако нет сомнений, что переводчик, позже составивший англо-русский словарь и грамматику английского языка, перевел с подлинника. На это косвенно указывает и его лобопытное сообщение о знакомстве с одной английской книгой, по его выражению, «феноменом в литературе», «Дневные размышления, или Оправдание благодати Божией», написанной священником Джозефом Борруфсом белым стихом в опровержение Юнга (Стихотворческие красоты Эдуарда Юнга / Пер. с англ. Михайло Паренаго <так!>. М., 1806. С. 16–17). Вероятно, речь идет о книге «The Vindication: or, Day-thoughts on Wisdom and Goodness; occasioned by The Complaint, or, Night-thoughts on Life, Death, and Immortality» (London, 1753), которая до сих пор считалась анонимной (см.: Fairchild H. N. Religious Trends in English Poetry. Vol. II: 1740–1780. Religious Sentimentalism in the Age of Johnson. New York, 1942. P. 204; в серии «British Library Historical Print» (2011) «Дневные размышления» были переизданы также без указания имени автора). Тем ценнее указание Паренаго, из которого следует, что автор ее — вероятно, Джозеф Берроуз (Joseph Burroughs, 1685–1761), английский баптистский священник.



таких, которые б соразмерны были великому и важному смыслу, в них заключающемся, получают здесь совершенно новое знаменование и новую силу. Размышляющий человек находит в них избыточные источники важнейших и полезнейших истин» (Кутузов I, 8 / Эберт I, 16–17). Паренаго же переводит высокую поэтическую дикцию в сниженную бытовую: «Колокол ударяет час. Мы примечаем время по одной его потере»<sup>147</sup>.

Первый стихотворный перевод — «Юнговы ночи, переведенные стихами Сергеем Глинкой» (1803, 1806)<sup>148</sup>, сделанный александрийским стихом с французского прозаического перевода Пьера Летуэрнера<sup>149</sup>, заставляет вспомнить слова Джунковского о том, что «излишняя гладкость и плавность, может быть, сделали бы Юнга поверхностным и обыкновенным писателем»<sup>150</sup>. Здесь заложенная переводом Кутузова традиция возвышенного восприятия Юнга в контексте русской духовной оды<sup>151</sup> сменяется не просто улучшающим переводом, как у Летуэрнера, но радикальным переписыванием переводимого текста в сентименталистском духе. С. Н. Глинка (1775–1847) заменил оригинальные посвящения Юнга собственными, иногда стихотворными, обращенными к лично близким ему лицам, и добавил от себя нравоучительную критику в адрес переводимого автора. Так, в переводе наиболее известной ночи, «Нарцисса» (четвертая по Летуэрнеру, третья у Юнга)<sup>152</sup>, Глинка дал ей объяснительный подзаголовок, которого нет у Летуэрнера: «Нарцисса, или Сетованье о смерти дочери». Он также заменил оригинальный (и воспроизведенный Летуэрнером) мужественный эпиграф из четвертой книги «Георгик» Вергилия: «Ignoscenda quidem, scirent si ignoscete manes!»<sup>153</sup> — на сентиментальный эпиграф из элегии Малерба (François de Malherbe, 1555–1628) «Утешение К. М. дю Перье на кончину его дочери» («Consolation à M. du Périer sur la mort de sa fille», 1598): «Et Rose, elle a vécu ce que vivent les Roses, / L'espace d'un matin»<sup>154</sup>, и добавил собственное стихотворное посвящение «Праху моих родителей».

В самом переводе Глинка, вслед за Летуэрнером, значительно сокращает текст Юнга, в основном за счет последовательного исключения просвещенческого мотива «разума». Это становится очевидным из сравнения уже первой строки в его переводе: «Исчезли сна мечты; я снова пробужден!» (то же у Летуэрнера: «Sortant des rêves bisarres où le fommeil égaroit ma pensee, je m'éveille encore une fois»), — с английским подлинником: «From

<sup>147</sup> Стихотворческие красоты Эдуарда Юнга. С. 29.

<sup>148</sup> Первое издание перевода Глинки, 1803 г., включало только ночи I–IV (по нумерации Летуэрнера), второе (1806) и повторявшее его третье (1820) содержали в себе, как сообщалось, «все 12 ночей, с портретом и виньетками».

<sup>149</sup> См.: *Заборов П. П.* Ночные размышления Юнга в ранних русских переводах. С. 271–272.

<sup>150</sup> С. Д. Предупреждение: О жизни и сочинениях г. Юнга. С. XXII.

<sup>151</sup> Так, некий надворный советник Александр Андреев, переведивший Юнга прозой по французской прозаической антологии Жюли Карон (см. о ней: *Заборов П. П.* Ночные размышления Юнга в ранних русских переводах. С. 274), присовокупил в качестве приложения к своему переводу произведения Державина (оду «Бог», «Из псалма 81», «На смерть К. М.» и «Ключ»), Ломоносова («Утреннее размышление о Божием величестве», «Вечернее размышление о Божием величестве» и переложения псалмов), переводы Карамзина и Хераскова из Жуковский и др., см.: Дух или Нравственные мысли славного Юнга, извлеченные из Нощных его размышлений; с присовокуплением некоторых нравственных стихотворений лучших российских и иностранных стихотворцев: Ломоносова, Хераскова, Державина, Карамзина, Томсона и других / Переведено с французского языка. СПб., 1798 (переизд.: М., 1806).

<sup>152</sup> «Нарциссу» в переводе Глинки — вероятно, прежде всего из-за ее небольшого размера — Жуковский включил в составленное им «Собрание русских стихотворений…» (М., 1811. Ч. 5. С. 116–126). «Нарциссу» с французского перевода Летуэрнера также перевел стихами П. С. Политковский (1783–1830) (Новости русской литературы на 1803 год. Ч. 5. № 16. С. 245–256).

<sup>153</sup> «Можно б его и простить — но не знают прощения маны!» (пер. С. В. Шервинского, 1933 г.).

<sup>154</sup> «И Розою звалась, и расцвела как роза, / Чтоб завтра умереть…» (пер. Павла Лыжина, 1940-е гг.).

dreams, where thought in fancy's maze runs mad / *To reason, that heav'n-lighted lamp in man / Once more I wake <...>*» (в переводе Кутузова: «Оставля мечты, где дух мой блуждал безчувственен в лабиринте воображения, пробуждаюсь я паки к разуму, оному светильнику, небесами в человеке возженному <...>»; I, 83–84; курсив наш. — М. Б.). Иногда Глинка избавляется от понятия «разум» даже там, где французский переводчик его сохранил. Так, строка «*Le seul flambeau de la raison luit devant mon âme*» переводится как «Душевный только луч сияет предо мною», что приводит к искажению смысла (у Глинки луч не разума, а чувствительности). Точный интеллектуальный язык Юнга, «галлицизмы умственных понятий», по позднему выражению Вяземского, Глинка последовательно заменяет элегическим языком, составленным из таких графариетных формул, как «звуки сладостны», «друг нежности», «слез горестных», «лью слезы и мечтаю», «в цвету весенних лет», «первый луч любви едва блеснул в очах», «все от невинности прелестней в ней блистало». Трагический и философский финал Юнга: «Смерть уязвляет, дабы исцелить нас; мы кончаемся, встаем, владычествуем! летим из уст наших и приемлем небеса в свое владение <...> О! когда скончаюсь я для сует и мучения? Когда умру я? Когда начну жизнь вечную?» (пер. Кутузова) — заменен «кладбищенским» элегическим топосом могилы как места меланхолических медитаций для «чувствительных сердец»: «И юноша, еще ведут в ком страсти брань, / Лет пылкостью своих взнесен на верьх веселья, / Сердечной жалости почувствовав движенья, / Пойдет в унынии, с поникшею главой / В обитель смерти, — чтоб заняться там тобой» (заключительной неуклюжей двусмысленности у Летурнера нет: «мечтаю о тебе среди гробниц» («*rêver à toi au milieu des tombeaux*»)). «Строгий, угрюмый, задумчивый и слезный» (Кутузов II, 177) Юнг у Глинки редуцируется до «горестного» меланхолического стихотворца<sup>155</sup>.

В 1812 г. отдельным изданием вышло сочинение «Ночь на гробах. Подражание Юнгу князя Сергея Шихматова, члена Императорской Российской Академии и Беседы любителей русского слова». Вполне возможно, что князь С. А. Ширинский-Шихматов (1783–1837), переведший в 1806 г. с английского стихами «Опыт о критике» Поупа, читал Юнга в подлиннике. Он создал длинное компилятивное подражание всему репертуару тем Юнга: начав с кладбищенских мотивов («Блажен, кто в мире сем воюя с суетами, / Скучая пышными ничтожества мечтами, / для отдыха души, охотно каждый день, / Спешит под смертную, безмолвну, мрачну тень, / К усопшей братии, под ветвия унылы!»), он переходит к мотиву уединения («Безмолвствуют земля и воздух и пучина, / Как будто общая приблизилась кончина; / Природа кажется движенья лишена, / И все творение покоит тишина») и завершает медитациями о смерти<sup>156</sup>.

<sup>155</sup> Ср. в стихотворении С. Глинки «К Т\* Л\* Т-ой, при посылке Юнговых Ночей»: «Вот горестный поэт и лирой и душою!» (Аглая. 1808. Ч. 1. №3. С. 78).

<sup>156</sup> Батюшков, слышавший в 1812 г. на заседании «Беседы», как Шихматов читал из этой поэмы, отозвался о ней в письме Вяземскому: «Черствое подражание Юнгу, которому бы по совести и подражать не должно» (*Батюшков К. Н.* Сочинения: В 3 т. Т. 3. СПб., 1886. С. 182). Гетерогенная вторичность этого перевода, вообще свойственная поэтике Шихматова (ср., например, его «Песнь российскому слову» (СПб., 1809), представляющую собой ряд вариаций на темы прославляемых им поэтов, от Ломоносова до Шишкова) разительно противоречила мнению самого Юнга из его позднего трактата «*Conjectures on Original Composition*» (1759), русский перевод которого вышел в том же 1812 г., что и подражание Шихматова. В нем Юнг со страстью прославляет оригинальных творческих писателей, подражающих только природе, и резко критикует литературную подражательность: «... подражатели и переводчики суть, так сказать, подножия своих оригиналов и часто более их прославляют, нежели самих себя, показывая, что не могут и подражать им» (Мысли Юнга об оригинальном сочинении / Перевод. с фр. [святи. Иоанна Грацианского]. СПб., 1812. С. 53).

Отечественное усвоение Юнга, в основном завершившееся в первое десятилетие XIX в., далее предьявляло Юнга либо морализатором, присвоенным поэтами «Беседы» (Политковским, Шихматовым), либо элегическим «поэтом скорби, плача». В последнем случае он воспринимался как часть устойчивой британской триады, включавшей также Томсона, «поэта природы, времен года», и Грея, «поэта кладбищ, смерти»<sup>157</sup>.

Своеобразной тенью Юнга стал в России, как и в Европе, англиканский священник и поэт Джеймс Гервей (James Hervey, 1714–1758), автор прозаического, в духе Юнга, произведения «Размышления среди могил» («Meditations Among the Tombs», 1748), которое регулярно печаталось в Европе вместе с «Ночами» Юнга, прежде всего в переизданиях перевода Летурнера. Также и Жюли Карон (Marie Julie Caron de Beaumarchais, 1735–1798) в своей антологии из Юнга («L'existence reflechie ou, Coup d'œil moral sur le prix de la vie», 1784), решив, что глава Юнга о «праведнике умирающем» «не довольно обстоятельно окончена», дополнила ее пассажем из «Размышлений» Гервея, перенесенным и в русские переводы ее антологии: «Сии два изображения совокупно составляют толико утешительную и приятную картину, колико первое страшно и томно»<sup>158</sup>. «Размышление» Гервея стало известно в России с 1782 г.<sup>159</sup> После нескольких вышедших в первое десятилетие XIX в., во время славы Юнга, прозаических переводов<sup>160</sup>, а также подражаний, как «Размышление при гробе благодетеля» члена «Беседы» Е. И. Станевича (1775–1835)<sup>161</sup>, в 1820-е гг. о Гервее вспоминали только в консервативном «Благонамеренном», где был помещен, без обещанного продолжения, прозаический отрывок некоего К-ва «Размышления Гервея»<sup>162</sup>, да еще молодой малороссийский провинциал И. П. Бороздна (1804–1858) сочинил в 1824 г. стихотворное «подражание Гервею» «Гробница юноши»<sup>163</sup>.

### Джеймс Томсон

Начало XIX в. было отмечено восходящим к новиковским изданиям 1780-х гг. интересом к шотландскому поэту Джеймсу Томсону (James Thomson, 1700–1748), прежде всего к его написанной белым стихом описательной поэме «Времена года» («The Seasons», 1726–1730)<sup>164</sup>.

<sup>157</sup> Топоров В. Н. «Сельское кладбище» Жуковского: К истокам русской поэзии // Russian Literature. 1981. Vol. X. С. 212.

<sup>158</sup> Цит. по: Предупреждение от сочинителя // Дух или Нравственные мысли славного Юнга, извлеченные из Нощных его размышлений. СПб., 1798. С. IV.

<sup>159</sup> Надгробная размышления, сочиненная на аглинском языке г. Жервеом / Перевод с французского [Е. К. Ниловой]. М., 1782.

<sup>160</sup> См.: «Благоговейный зритель природы, или Утренния, полуденная, вечерняя и ношняя размышления славнаго Гервея», переведенные с французского протоиреем И. М. Кондорским (1800, 1822); «Прозаическая похвальная песнь всем тварям. Из сочинений господина Гервея славнаго англискаго писателя», пер. с англ. И. Нечасова. Псков, 1805; Утренняя прогулка (Из «Meditations» d'Hervey) / [Пер.] В. Козлова // Друг юношества. 1810. Апрель. С. 81–82.

<sup>161</sup> Ср. в сатире Батюшкова «Певец в Беседе любителей русского слова» (1813) о Станевиче: «наш пасмурный Гервей»; при публикации в «Чтении в Беседе любителей русского слова» стихотворение Станевича было снабжено редакторским примечанием: «...мы имеем мало таких сочинений, какими Англия хвалится в своем Юнге. Мрачность их нравочувствительна; она имеет свои красоты, приятности и пользу» (Чт. 1. СПб., 1811. С. 57).

<sup>162</sup> Благонамеренный. 1822. Ч. 18. № 16. С. 103–109.

<sup>163</sup> Вестник Европы. 1824. № 11. С. 226–228.

<sup>164</sup> См.: Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. № 159, 160, 162, 163, 164–170 и др. Так, седьмой номер журнала «Иппокрена, или Утехи любословия» за 1800 г. был в основном посвящен Томсону: в нем помещены анонимные прозаические переводы «Гимна» (заклчительной части «Времен года») и стихотворения «Гимн

В 1802 г. вышло переиздание четырех из пяти переведенных Карамзиным с английского частей «Времен года»<sup>165</sup>, которые впервые были напечатаны в 1787–1789 гг. в журнале «Детское чтение для сердца и разума»<sup>166</sup>. Карамзин создал русский феномен «своего Томсона», спутника сентиментального путешественника-наблюдателя природы. В том же номере «Детского чтения», где заканчивалось «Гимном» («А Нумн») печатание карамзинского перевода, было помещено его собственное эссе «Прогулка»<sup>167</sup>, непосредственно связанное с переводом. Эссе с английским эпиграфом из «Гимна» «— Forth in the pleasing Spring / Thy beauty walks, Thy tenderness and love» представляло собой образец «техники созерцания природы с книгой в руках»<sup>168</sup>, и именно с книгой Томсона. В начале автор сообщает, что, «взяв в руки своего Томсона, пошел за город прогуливаться»<sup>169</sup>, в финале возвращается, «исполненный почтения к Творцу и разных сладостных чувств <...> и дорогою читал Томсонов *Гимн*, которым заключает он бессмертную свою поэму»<sup>170</sup>. Собственно, весь перевод Карамзиным «Времен года» был ориентирован на пропедевтику прогулки: первая переведенная им часть, «Весна», завершалась оригинальным, принадлежащим переводчику, пассажем, который потом варьировался в «Прогулке»:

#### Весна

Настает час прогулки, приятнейший час для того, кто в уединенных местах привык дружески беседовать с Природою. Сколь восхитительны таковые беседы! Что чувствовало сердце мое, когда в исходе прелестного мая, в тихие часы вечера, гуляя на брегах широкой реки, в которой, как в чистейшем зеркале, виден был образ заходящего солнца! Рассматривание довело меня до размышления, размышление до восторга. О Юнг! тебе обязан я склонностью к уединению, сею спасительною

#### Прогулка

...как я, в конце прекрасного дня, взяв в руки своего Томсона, пошел за город прогуливаться. <...> Пришедши на берег реки и обратив на нее глаза свои, увидел я в чистых водах ее образ солнца. <...> Буди благословенна, тишина уединения! <...> возбуждай меня к священным размышлениям, к ближайшему собеседованию с сердцем моим <...>. Да пробудятся все духовные силы мои, и да чувствую во глубине души своей, что я существую! <...> Чувство существования, в едином

уединению», а также стихотворное посвящение Р. Бёрна (Robert Burns, 1759–1796) «В честь Томсона» («Address to the Shade of Thomson», 1791), ода У. Коллинса (William Collins, 1721–1759) «На смерть Томсона» («Ode Occasion'd by the Death of Mr. Thomson, 1749») и прозаическое посвящение малоизвестного английского поэта и священника В. Томсона (William Thompson, 1712 — ок. 1766) «Джемсу Томсону. На его “Времена года”».

<sup>165</sup> Четыре времени года / <Пер. Н. М. Карамзина> // Сокращенная библиотека в пользу господ воспитанников Первого кадетского корпуса. СПб., 1802. Ч. 2. С. 339–414.

<sup>166</sup> Сначала, в №9–12 «Детского чтения» за 1787 г., были помещены сокращенные прозаические переводы «Весна», «Лето», «Осень» и «Зима» без указания, как было принято тогда и, в частности, в этом журнале, имен автора и переводчика; в 1789 г. (ч. 18) — переведенный шестистопным нерифмованным ямбом заключительный «Гимн» с указанием «перевод с английского» и примечанием: «Сим Гимном заключает Томсон свою поэму *Seasons*». И в том же 1789 г. (ч. 19) был напечатан перевод шестистопным ямбом вставного фрагмента «Осени» под заглавием «Лавиния, осенняя повесть», принадлежность которого Карамзину не достоверна. Журнал «Детское чтение» переиздавался, с некоторыми изменениями, в 1801–1812 и 1819 гг.

<sup>167</sup> Детское чтение для сердца и разума. 1789. Ч. 18. С. 161–175.

<sup>168</sup> Зорин А. Л. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М., 2016. С. 170, ср. с. 167.

<sup>169</sup> Детское чтение для сердца и разума. 1789. Ч. 18. С. 161–162. Ср. в иронической критике Шишкова 1804 г. мотив прогулки с книгой Томсона в руках как общее место «нового слога»: «Проникнутый эфирным ощущением всевозвращающей весны, схватив мирный посох свой милого мне Томсона, стремлюсь в объятия природы» (Шишков А. С. Рассуждение о старом и новом слоге. С. 54). Как указал И. Ю. Виницкий, Шишков цитирует тут сочинение «Утехи меланхолии» (1802) литератора-дилетанта А. В. Обрезкова (1772 — после 1802) (подробнее см.: *Прокурин О. А.* Литературные скандалы пушкинской эпохи. С. 29).

<sup>170</sup> Зорин А. Л. Появление героя. С. 175.

склонностию, питающею сердце мое сладостию несказанною! Уединение! ты научаешь человека тому, что ему более всего знать надлежит: ты учишь его познавать самого себя.  
(Детское чтение для сердца и разума. 1787. Ч. 9–12. С. 371–373)

человеке на земле сей обитающее! колико ты для меня драгоценно! сколь восхитительно для меня думать, что я вечно буду тобою наслаждаться!  
(Детское чтение для сердца и разума. 1789. Ч. 18. С. 161–165)

Прагматике обучения прогулке с книгой в руках отвечает характер перевода: Карамзин значительно сокращает текст оригинала, сосредотачивая его на цели воспитания чувств, преимущественно посредством культивации зрительного восприятия природы, иногда дополняя и без того живописные описания Томсона (курсив в цитатах далее наш. — М. Б.)<sup>171</sup>:

*Достоин воззрения и сей луг, усеянный разнovidными цветами, где Природа является в прекрасной будничной одежде. Разсматривающее око видит безпредельная красоты, необезобразенная подражательным искусством.*

*Nor is the meadow worthless of our foot,  
Full of fresh verdure, and unnumber'd flowers,  
The negligence of Nature, wide, and wild;  
Where undisguish'd by mimic Art, she spreads  
Unbounded beauty to the boundless eye.*

По емкой характеристике Ю. Д. Левина, «опираясь на английскую поэму, Карамзин создал в значительной мере самостоятельное произведение — дескриптивные прозаические этюды, посвященные временам года и рассчитанные на аудиторию “Детского чтения”. <...> В результате сокращений яснее выступили основные особенности томсоновской поэмы: непосредственное изображение природы, ее изменений, созерцание природы человеком, который открывает в ней присутствие Творца и прославляет его. Это была, так сказать, квинтэссенция “Времен года”»<sup>172</sup>.

В переиздание 1802 г. включены только четыре части «Времен года», сокращенно переведенные Карамзиным прозой и имеющие описанную выше воспитательную прагматику. Иной характер носит перевод не включенной в переиздание заключительной части, «Гимн» (Детское чтение для сердца и разума. 1789. Ч. 18. С. 161–175), сделанный шестистопным нерифмованным ямбом, в целом весьма точно и полно. Выбор метрической организации здесь, кажется, имеет меморативную функцию, дополнительно подкрепляемую тем, что Карамзин регулярно дополняет томсоновские образы эмоционально повышенными тавтологическими повторами-ассонансами:

Yet so harmonious mix'd, so fitly join'd...

...но благо учрежденный...

Столь мудро и *добро, добро* для тварей всех...

A secret world of wonders in thyself...

*Мир* тайный, *мир чудес, чудес* неизчислимых!

... for the great Shepherd reigns;  
And yet again the golden age returns.

Великий Пастырь *Царь*, и *Царство* безмятежно  
Сего *Царя Царей*  
Еще придет впредь.

<sup>171</sup> Ср. в «Письмах русского путешественника» об английской литературе: «...отечество живописной Поэзии (Poésie descriptive) <...>. По сие время ничто еще не может сравниться с Томсоновыми *Временами года*; их можно назвать зеркалом *Натуры*» (Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 368, курсив в тексте).

<sup>172</sup> Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. С. 172–173.

His praise, ye brooks, attune, ye trembling rills; *Журчите* вы ручьи, трепещущий поток,  
And let me catch it as I muse along... *Журчите* песнь *Ему*, хвалу *Его* гласите...

In one united ardor rise to heaven. В усердии *все* вдруг *возвысьте* вы его, —  
*Возвысьте все* свой глас к превыспреннему небу!

Считается, что помещенный в «Детском чтении» в 1789 г. (Ч. 19. С. 193–198) и также не включенный в переиздание 1802 г. перевод вставной новеллы из «Осени» Томсона «Лавиния, осенняя повесть» («Lavinia») шестистопным нерифмованным ямбом принадлежит Карамзину<sup>173</sup>. Если исходить из этого предположения, сличая «Лавинию» с несомненно принадлежащим Карамзину прозаическим переводом этого же текста в составе «Осени» (Детское чтение для сердца и разума. 1787. Ч. 11. №39. С. 193–194), то перед нами метавысказывание Карамзина на тему перевода прозой/стихами. В паратексте к стихотворному переводу «Лавинии» поэтический перевод прямо противопоставлен прозаическому: «Кажется, что в сем новом метрическом переводе удержано более красот подлинника; и потому можно надеяться, что читателям будет он не неприятен» (Детское чтение для чувства и разума. 1789. Ч. 19. С. 193). Однако лексически и, в частности, морфологически прозаический перевод выдержан в «среднем» слого, тогда как поэтический архаичен:

Поэтический перевод:	Прозаический перевод Карамзина:
И сладкую воню во всю пустыню льет...	...питает благовонием своим всю пустыню...
...и мысль свою вперяя В осенни красоты...	...увеселяя воображение свое осенними картинами...
Краснейшая весны!	Ты прелестнее Весны...
Будь сада моего гордейшей красотою!	...будь украшением сада моего!

Также более архаичен поэтический синтаксис<sup>174</sup>, тогда как прозаический перевод точно и внятно воспроизводит синтаксис оригинала:

Оригинал:	Поэтический перевод:	Прозаический перевод Карамзина:
...save innocence and Heaven...	...кроме подпоры Неба, / Невинности своей...	...кроме невинности и покрова Невес...
...her widow'd mother, feeble, old, / And poor.	...и мать ея / Беднейшая вдова и в старости больная.	...с матерью своею, старостию и болезнями отягченною...

Таким образом Карамзин, возможно, демонстрировал, что «новый слог» прежде всего формируется сейчас в прозе, а не в поэзии, т. е. что, парадоксальным образом, именно прозаический перевод, как он заметил в примечании к переводу «Лета» Томсона, способен «познакомить <...> со слогом поэзии»<sup>175</sup>.

<sup>173</sup> См.: Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений / Вступ. статья, подг. текста и прим. Ю. М. Лотмана. М.; Л., 1966. С. 360–364, 403.

<sup>174</sup> О карамзинской реформе в области русского синтаксиса см.: Левин В. Д. Краткий очерк истории русского литературного языка. Изд. 2-е. М., 1964. С. 197–199.

<sup>175</sup> О языке «Детского чтения» см.: Левин В. Д. Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в. Лексика. М., 1964. С. 154–171.

В одном ряду с «Временами года» Томсона, слава которого пришла в Россию с запозданием, следует упомянуть краткую известность поэта-самоучки Роберта Блумфилда (Robert Bloomfield, 1766–1823), почти совпавшую у нас с интересом к нему европейского читателя в связи с выходом его первого произведения — поэмы «Сельский работник» («The Farmer's Boy: a Rural Poem», 1800), написанной по модели Томсона. В июле 1802 г. Карамзин в своем «Вестнике Европы» (Ч. 4. № 13. С. 21–25) перевел новейшую рецензию на французский перевод этой поэмы из «Journal de Paris» (1802. [Mars 11]. № 170. P. 1023–1025)<sup>176</sup>, дав ей громкое заглавие «Феномен английской литературы» и сократив таким образом, чтобы отчетливо вписать фигуру Блумфилда в сферу собственных эстетических представлений о «гении», подражании «натуре» и ее познании с книгой Томсона в руках: «Натура производит стихотворцев <...>. Один гений мог научать первых поэтов, и стихи уже были тогда, когда еще не имели идеи о правилах. <...> Случай доставил ему (Блумфилду. — М. Б.) Томсоновы *Времена года*, Мильтонов *Потерянный рай* и несколько романов: он читал их с живейшим удовольствием и душа его обогатилась новыми идеями. Через несколько времени ему надлежало ехать в деревню: там вид полей и Томсоновы прекрасные описания воспалили его воображение»<sup>177</sup>. Далее Карамзин замечает, что, хотя поэма Блумфилда разделена на четыре времени года, она отлична от Томсоновой и есть «ничто иное, как самое скромное буколическое стихотворение». Кратко пересказав содержание ее картин, Карамзин приводит прозаический перевод фрагмента, чтобы дать читателю возможность «судить о кисти живописца»: «Уже никто не смотрит на раннюю маргаритку; и ты, бедная фиалка, не одна цветешь в поле. Весна в своем *плодотворном* шествии сыплет цветы всяких красок и ароматы сладчайшие» и т. д.<sup>178</sup>, и заключает, не без иронии говоря о наивных прозаизмах Блумфилда, что при всех смиренных красотах поэмы «многое, что хорошо в английском языке, показалось бы странным в переводе: например мысли о несчастной судьбе почтовых лошадей, описание свињи и проч.»<sup>179</sup>.

В 1803 г. был переиздан впервые вышедший в 1798 г. полный русский перевод «Времен года», выполненный Д. И. Дмитриевским (1762–1848)<sup>180</sup>, переводчиком, близким к Карамзину, воспитанником переводческого семинария Новикова и Шварца<sup>181</sup>. Этот перевод, как и карамзинский, был сделан прозой, за исключением заключительного «Гимна», переданного шестистопным нерифмованным ямбом. Язык перевода, как замечает Ю. Д. Левин, ориентирован на карамзинскую прозу<sup>182</sup> и одушевлен той же, что в переводе Карамзина, идеей просвещения молодого человека, обучения его уединенному созерцанию и «чтению» Бога в Природе:

<sup>176</sup> В том же году в «Новостях русской литературы на 1802 год» (Ч. 4. № 83. С. 78–80) появились прозаический перевод Каченовским фрагмента из продолжения поэмы, «Возвращение на мою родину» («On Revisiting the Place of My Nativity», 1800), и перевод пространного предисловия К. Лоффта (Capel Lofft, 1751–1824) к первому английскому изданию «Сельского работника» (Там же. № 92. С. 209–224; № 93. С. 225–233; оригинал: *Lofft Capel. Preface // The Farmer's Boy: A Rural Poem. By Robert Bloomfield. London, 1800. P. III–XX*). В 1809 г. М. Ошанин сделал полный прозаический перевод поэмы с французского, включая биографическое предисловие Лоффта (Сельской работник. Поэма Роберта Блумфильда. М., 1809).

<sup>177</sup> Феномен английской литературы // Вестник Европы. 1802. Ч. 4. № 13. С. 21–22.

<sup>178</sup> Там же. С. 24; курсив в тексте.

<sup>179</sup> Там же. С. 25.

<sup>180</sup> Четыре времени года. Поэма Томсона / [Пер. Д. И. Дмитриевского]. М., 1798 (переизд.: 1803, 1812); отрывок: Восхождение солнца. Из поэмы Томсона. М., 1817.

<sup>181</sup> См.: Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. С. 175–179.

<sup>182</sup> Там же. С. 178.

Юноша благих чаяний, но безвольный! ты не научился еще читать великое творение Божие в самом подлиннике: око твое неспособно объять всего его пространства, ухо не может слышать повсеместного согласия онаго и ты не в состоянии созерцать и воспевать Господа вселенныя со всеми высшими существами и со всяким дыханием дольным во всеобщем гармоническом хоре: созерцай же Его в сем малом списке <...>.

Перевод Дмитревского полон и включает в себя опущенные Карамзиным краткие вводные «аргументы» ко всем частям поэмы, обращения к британцам, восхваления Британии, ее дев, философов, писателей, климата и проч. По сравнению с переводом Карамзина перевод Дмитревского более архаичен лексически. Отчасти это связано с тем, что он опирается на немецкий текст (по убедительному предположению Ю. Д. Левина, Дмитревский переводил с немецкого перевода И. Тоблера)<sup>183</sup>, откуда появляется много составных слов: «росоносных облаков» («träufelnden Wolke»; ср. англ.: «dropping cloud»), «пространновладельческому Риму» («weitherrschenden Rom»; англ.: «the full Roman court») и проч. Тоблеру Дмитревский обязан также многими неуклюжими и невнятными конструкциями (курсив в цитатах далее наш. — М. Б.):

...чтобы посредством разнородных образовательных трубочек обнаружить возрожденныя бальзамическия сокровища...	...um durch zahllose Gattungen plästischer Röhrchen die aufgeregten balsamischen Schätze des vorigen Tages ans Licht zu stellen...	...to give again, / Transmuted soon by Nature's chemistry, / The blooming blessings of the former day...
---	--	--

Полносолная кисть без орудия и нагбеня выливалась в сосуды.	...wo aufzuklimmen nicht genöthigt ohne Schnitt und Beugung die saftige Traube in Weingüsse borst.	...untaught / To climb, unprun'd and wild, the juicy grape / Burst into floods of wine.
---	--	---

В целом в переводе Дмитревского остро чувствуется лексическая пестрота, соединение архаизмов («вождедательное благорастворение» — «diesem Wechsel wollüstig» — «this change / Delicious» и проч.) с многочисленными сентименталистскими эпитетами «приятный», «изящнейший», «очаровательный», «неизъяснимый».

На этом фоне в своем роде замечательна антикарамзинская попытка Николая Назаревича Муравьева (1775–1845) перевести Томсона «славяно-российской» прозой<sup>184</sup>. Переводчик, хорошо знавший английский язык и восхищавшийся всем в Британии (где находился в 1797–1802 гг. для совершенствования в морском деле)<sup>185</sup>, при этом считал, что «надобность знать многие иностранные языки должно видеть несчастием», поскольку это знание «ослабляет достоинство народа и его собственного языка» и вместо «здравого суждения о предметах» создает «некую *понугаевищину* на многих языках и в слове,

<sup>183</sup> Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. С. 178; Thomson Vier Jahreszeiten: Aus dem Englischen. Zürich, 1761 и др. изд.

<sup>184</sup> Северный вестник. 1805. Ч. 6. №5. С. 158–175. Атрибуцию перевода Н. Н. Муравьеву (подписавшемуся «Николай Муравьев») см. в: Максимов А. Г. Журналы И. И. Мартынова «Северный вестник» 1804–1805 гг. и «Лицей» 1806 г. Историко-библиографическое исследование. СПб., 1904. С. 16 (Оттиск из 3-й кн. «Литературного вестника» за 1904 г.).

<sup>185</sup> Муравьева восхищали британское государственное устройство, патриотизм, климат, география, трудолюбие жителей и благовидность девиц ([Муравьев Н. Н.]. Опыт о Великобритании и последственные рассуждения // Северный вестник. 1805. Ч. 5. №2. С. 150–156; №3. С. 247–260). Ориентируясь на этот образец, он представлял себе идеальную Россию как своего рода остров, огражденный от соседей, где, в частности, власть, литература и театр не употребляют «никакого другого слова, кроме народного», благодаря чему «народ сей не будет тогда ни столь плавно, ни столь ясно говорить каким либо иностранным, к стыду своему предпочитаемым своему, языком <...>, а явится народом важным, особенным, имеющим свою благородную нравственность» (Там же. С. 254).



и в мысли»<sup>186</sup>, а также что русские слова обладают «благопристойностью, без малейшей двусмысленности», в отличие от «мерзости» их иноязычных аналогов<sup>187</sup>. О трудностях предпринятого им перевода Томсона (ценимого им, наряду с Мильтоном: «Мильтон гремит и прельщает; Томсон более тих, но прелестен более»<sup>188</sup>) с английского языка на «славяно-русский»<sup>189</sup> Муравьев писал издателю «Северного вестника»:

Простые выражения, которые Томсон столь счастливо приновил к природе и вкусу <...> соотечичей своих <...> казались мне мало согласующимися со вкусом нынешней российской словесности — Я принужден был делать дерзкие шаги, чтоб, так сказать, хотя тащить за Томсоном. Ибо принадлежит власти великих писателей и знатоков отечественного слога понижать те слова, которые без права и причины возведены на высокую степень, и в то же время вводить в употребление беззачинное те, которые небрежением без вины и причины унижены. А по сему буду несравненно счастлив, ежели нерассудительною, может быть, смелостию своею привлеку хотя единого истинного знатока и любителя нашей отечественной словесности к тому, чтобы более приспособить оную к природе, которая столь многообразна в действии и виде своем: здесь она величественна, важна, благородна; там нежна, любезна и проста.<sup>190</sup>

Перевод Муравьева изобилует лексическими и синтаксическими архаизмами:

Нетерпеливый оратай радостно усматривает смягчающую природу. Выводит он своих тучных волов из сени их и направляет стопы свои туда, где плуг его надежный, от мраза освобожденный, на ниве лежит. Там волы послушно принимают на выю свою снаряженное ярмо и песню простоты и поднебесным жаворонком забавляемы, за работу свою принимаются; между тем их вождь, над блестящим сошником согбенный, отвращает глыбы затрудняющие, направляет течение орала и на едину сторону бразду кладет. Сеятель белоодежный шествует по полю соседственному шагом размеренным и метет щедро семена в надежную персь бразды своей. Борона вослед за ним течет, дробит землю и все свершает.<sup>191</sup>

Соединение такого языка со скрупулезно переданными Муравьевым обращениями английского поэта к леди Гартфорд, британцам, Лондону, производит гротескное впечатление, однако предпринятая им языковая работа любопытна. Доместикация на архаичный «славяно-русский» лад создается использованием специфических возможностей русского языка — его свободного словорасположения, позволяющего создавать многочисленные поэтические инверсии («вейте ветерки питательныя! падайте росы умягчительныя!», «на ваших нивах возвышенных и на длинных между-гориях, взором недосязаемых, пусть осень подвергнет лучам солнечным ея пышныя богатства, ея сокровища бесчисленные», «воздух умягчительный <...> во движении беспрестанном по всей земле юнообразной», «между тем как пища млекотворная возникает от пажити, дождем

<sup>186</sup> [Муравьев Н. Н.]. О чувствительных невыгодах знания нескольких языков // Некоторые из забав отдохновения, с 1805 года, Николая Наз. Муравьева. Ч. 3. СПб., 1828. С. 51–52.

<sup>187</sup> [Муравьев Н. Н.]. О красоте и достоинстве слога русских слов, преимущественно перед иностранными // Там же. Ч. 6. СПб., 1829. С. 21–25.

<sup>188</sup> Муравьев Н. К издателю «Северного вестника» // Северный вестник. 1805. Ч. 6. № 5. С. 156.

<sup>189</sup> Представление Муравьева о «славяно-русском» языке было вполне традиционным, в шишковском духе: он возмущался тому, что «нынешние славяно-россияне», имея свою речь «изгибистую, роскошную и разноизменяющуюся», привержены «испорченному полу-французскому разговору» и «в низкое угождение мимоходящим пришлецам, слагают обезображенные стихи на полу-иностранным языке <...>» ([Муравьев Н. Н.]. Опыт о Великобритании (Окончание) // Северный вестник. 1805. Ч. 5. № 3. С. 254).

<sup>190</sup> Муравьев Н. К издателю «Северного вестника». С. 157–158.

<sup>191</sup> [Томсон Д.]. Весна / [Пер. с англ. Н. Н. Муравьева] // Северный вестник. 1805. Ч. 6. № 5. С. 160.

орошенной, обзрывает поля цветно-сияющая»), и уменьшительных суффиксов («капельки», «веточки», «прутики», «цветки», «тропинки», «дождики», «пернатые малюточки» с «крылышками» и «прилежными носиками»). Перевод представляет собой довольно изобретательное калькирование английских слов и выражений с использованием «славяно-русских» языковых ресурсов («vegetable life» — «жизни прозябения», «the sweeten'd zephyr» — «усладительный зефир», «the falling glory» — «нисходящую славу»), включая многочисленные составные слова: «the rapid radiance» — «лучезарность быстротечная», «interminable plain» — «межлежащей ровнины», «the white mingling maze» — «белосмешанного лабиринта»<sup>192</sup>.

В 1808 г. вышло стихотворение В. А. Жуковского «Гимн. (Подражание Томпсону)» (Вестник Европы. Ч. 40. № 14. С. 165–170). Этот вольный перевод стал центральным для русского усвоения Томсона. Переводы Жуковским «Гимна» Томсона и «Сельского кладбища» («Elegy Written in a Country Church-yard», 1751) Т. Грея (Thomas Gray, 1716–1771), вышедший в 1802 г., знаменуют совершенно новое явление в отечественном усвоении английской поэзии, связанное с именем великого русского поэта-переводчика, поэтому далее мы рассматриваем эти переводы вместе в специальной главе.

### «Сельское кладбище» Грея и «Гимн» Том(п)сона в переводе В. А. Жуковского

В декабре 1802 г. в созданном в начале года Карамзиным журнале «Вестник Европы» было опубликовано стихотворение «Сельское кладбище, Греева элегия, переведенная с английского» с посвящением, вынесенным в важную позицию подзаголовка: «Переводчик посвящает А. И. Т-у». Дальше был помещен перевод «Эпитафии», завершающей элегию Грея, и подписано имя переводчика: «В. Жуковский», неизвестное пока почти никому, кроме ближайшего круга друзей и родственников<sup>193</sup>. Не только его собственная поэзия, по парадоксальному признанию Жуковского, началась Греевой элегией<sup>194</sup>, но и в истории русской литературы этот перевод стоит «у истоков русской лирики» и, в частности, русской элегии<sup>195</sup>. По словам Владимира Соловьева, «несмотря на иностранное происхождение и на излишество сентиментальности в некоторых местах, “Сельское кладбище” может считаться началом истинно-человеческой поэзии в России <...>»<sup>196</sup>.

<sup>192</sup> В 1808 г. Н. Н. Муравьев сделал также прозаический перевод «Гимна» Томсона, опубликованный только в 1828 г., гораздо менее эстетически последовательный: в нем он то неудачно пытается калькировать английский синтаксис («В юном блеске поля, — в воздухе бальзам, — меж гор отголоски, — дубравы зеленеют, — радость в каждом сердце, в каждом чувстве!...»; ср.: «Wide-flush the fields; the softening air is balm; / Echo the mountains round; the forests live; / And every sense, and every heart is joy»), то выдумывает бессмысленные торжественные фразы: «... составьте хор жертвы небесной, чистойшей, благолепно песнь свою прелагая звучно, громко, тихо <...>» (Гимн к Богу, Томсона (с английского) // Некоторые из забав отдохновения, с 1805 года, Николая Наз. Муравьева... Ч. 2. СПб., 1828. С. 1–2).

<sup>193</sup> Вестник Европы. 1802. Ч. 6. № 24. С. 319–325. Перевод был также опубликован в родном Жуковскому альманахе воспитанников Университетского благородного пансиона «Утренняя заря» (М., 1803. Кн. 2. С. 103–114).

<sup>194</sup> Уткинский сборник: Письма В. А. Жуковского, М. А. Мойер и Е. А. Протасовой / Под ред. А. Е. Грузинского. М., 1904. С. 109.

<sup>195</sup> Топоров В. Н. «Сельское кладбище» Жуковского: К истокам русской поэзии. С. 207.

<sup>196</sup> Авторское примечание В. С. Соловьева к стихотворению «Родина русской поэзии (По поводу элегии “Сельское кладбище”»)» (1897), цит. по: Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы / Вступ. статья, сост. и прим. З. Г. Минц. Л., 1974. С. 118 («Библиотека поэта. Большая серия»).

Первоначальный интерес Жуковского к английской поэзии, как известно, был связан с влиянием «Дружеского литературного общества», составившегося из недавних выпускников Московского университетского благородного пансиона, и, прежде всего, Андрея Ивановича Тургенева (1781–1803), которому посвящен перевод Грея в издании «Вестника Европы». Часто цитируемые слова Тургенева 1802 г., адресованные Жуковскому: ты «окружен Греем, Томпсоном», — не столько, кажется, описывали положение дел, сколько имели характер совета: «...ты, кажется, не можешь не быть доволен своею участью. Уединение, независимость, легкая должность! В перспективе весна и деревня! Окружен Греем, Томпсоном, Шекспиром, Попе и Руссо! И в сердце жар поэзии! Ты, верно, не имеешь этих минут тягостной пустоты и скуки»<sup>197</sup>. «Греева элегия» Жуковского представляет собой диалог с «Элегией» Тургенева<sup>198</sup>. Что касается самого произведения Грея, то ко времени обращения к нему Жуковского оно было в содержательном, «познавательном» плане уже знакомо русской публике<sup>199</sup> и приобрело статус «хрестоматийно известной элегии на английском языке»<sup>200</sup>. Е. Г. Эткинд считал, что Жуковский «перевел жанр элегии, а не индивидуальное произведение английского поэта, имеющего свой особый, индивидуальный стиль»<sup>201</sup>, что текст Грея «не подсказывает переводчику стилистическую позицию: текст этот скорее пассивен, он сам избран по принципу соответствия некой общей системе; но он и вливается в нее, обогащая репертуар художественных средств <...>»<sup>202</sup>. Переводческие решения Жуковского — замена пятистопного ямба шестистопным, чередование мужских и женских рифм вместо сплошных мужских в подлиннике, введение отсутствующей в нем «кантиленности»<sup>203</sup>, — задали, по словам В. Э. Вацура, «мелодический рисунок [русской] элегии 1810–1820-х гг., некую общую модель ее музыкального и интонационного оформления. <...> читатель, знакомый с элегией допушкинской и пушкинской поры, почти безошибочно узнает ее по одной интонационной схеме, где доминантой является шестистопная ямбическая строка в четверостишии, обычно с перекрестной рифмовкой»<sup>204</sup>.

Ранний перевод Жуковского уже демонстрирует черты его характерной и своеобразной переводческой индивидуальности: это перевод, сравнительно с общей практикой той поры, весьма точный и сделанный с английского оригинала, и при этом явно отмеченный двойным авторством: переводимого поэта и самого поэта-переводчика, — в результате возникает тип переводного произведения, в котором, по словам Жуковского, «все чужое или по поводу чужого, — и все, однако, мое»<sup>205</sup>. Уже при первом обраще-

<sup>197</sup> Письма Андрея Тургенева к Жуковскому / Публ. В. Э. Вацура и М. Н. Виролайнен // Жуковский и русская культура: Сб. научных трудов. Л., 1987. С. 396.

<sup>198</sup> «Элегия» А. Тургенева была опубликована в «Вестнике Европы» несколькими месяцами ранее (1802. Ч. 4. № 13. С. 52–56; подпись: «—въ») с несколько снисходительным, но благожелательным примечанием Карамзина.

<sup>199</sup> *Топоров В. Н.* «Сельское кладбище» Жуковского. С. 237–238. Между 1784 г., когда вышел первый русский (стихотворный) перевод фрагмента эпитафии, заключающей греевскую элегию, и 1802 г. это произведение переведилось на русский язык пять раз, всегда прозой и чаще всего с французского перевода Летурнера.

<sup>200</sup> *Вацура В. Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 48.

<sup>201</sup> *Эткинд Е. Г.* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973. С. 64.

<sup>202</sup> *Вацура В. Э.* Лирика пушкинской поры. С. 72.

<sup>203</sup> Там же.

<sup>204</sup> Там же.

<sup>205</sup> Письмо Жуковского Гоголю, 20 янв. 1850 г., цит. по: *Эткинд Е. Г.* Русские поэты-переводчики. С. 55. См. также главы, посвященные Жуковскому-переводчику, в новейшей монографии И. Ю. Виницкого «Переводные карточки: Литературный перевод как интерпретация и провокация» (М., 2022).

нии к стихотворению Грея, в начале 1801 г.<sup>206</sup>, Жуковский дал своему переводу два альтернативных заглавия, маркирующих его как оригинальное стихотворение Жуковского («Элегия», с подписью «Василий Жуковский») и как перевод («Элегия, писанная на сельском кладбище. Из Грая»), и далее при переизданиях и переработках «Сельское кладбище» определялось Жуковским и воспринималось читателями как одновременно перевод («Из Грая», «Греева Елегия», «Греева элегия переведенная с английского») и оригинальное произведение Жуковского, — и вошло в «пантеон русской словесности» в двойном статусе «Сельского кладбища» Грея/Жуковского.

Начальное четверостишие перевода дает представление о последовательной продуманности переводческих решений. Вариант «Вестника Европы» с первой же строки: «Уже бледнеет день, скрываясь за горою», — демонстративно отходит от оригинала, т. к. исключает начальный в нем мотив колокола («The Curfew tolls the Knell of parting day...»). О том, что эта вольность сознательная, говорит вариант 1801 г., где мотив колокола в точности сохранен: «Вечерний колокол печально раздаётся...». Замена начальной строки влечет за собой изменение эвфонической организации всего текста: ассонанс в варианте 1801 г. — повторение сонорного звука /л/, подражающего звуку колокола («The lowing herd wind slowly o'er the lea» — «Шумящие стада долины оставляют») — заменяется повторением гласных, придающим тексту большую напевность («Шумящие стада толются над рекой»), ту «кантиленность», которую В. Э. Вацуро назвал одной из модельных черт этого перевода для отечественного жанра элегии<sup>207</sup>.

Е. Г. Эткинд отметил также последовательное перекодирование Жуковским в переводе конкретного и повествовательного слога Грея «в канонах карамзинского сентиментализма», в частности, добавление трафаретных украшающих эпитетов («в гробах *уединенных*» (ср.: «narrow cell»), «денницы *тихий* глас, дня *юного* дыханье» («the breezy call of incense-breathing morn»), «прах сердца *нежного, умевшего любить*» («some heart once pregnant with celestial fire») и проч.), включая излюбленные карамзинистами эпитеты «унылый», «тихий», «чувствительный»<sup>208</sup>. Вероятно, это было необходимо для того, чтобы перевод органично вошел в принимающую культуру начала века с ее доминирующим влиянием карамзинского сентиментализма (напомним, что «Сельское кладбище» было в самом прямом смысле адресовано Жуковским Карамзину как его первому читателю, критику и издателю).

Там, где отход от оригинала не мотивирован личными художественными задачами поэта-переводчика, вариант 1802 г. в общем весьма точен: прежде всего, в него вводится отсутствовавшее в варианте 1801 года деление на строфы, благодаря чему оформляется соответствующая оригиналу семантическая завершенность четверостиший. Ср. другие примеры приближения перевода 1802 г. к подлиннику (курсив в цитате наш):

<sup>206</sup> Вариант перевода 1801 г. («Вечерний колокол печально раздаётся...») остался неопубликованным при жизни Жуковского, но был известен современникам, подробно о нем см. комм. Э. М. Жильяковой в: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / Гл. ред. А. С. Янушкевич. Т. 1. М., 1999. С. 432–433. Об основном варианте перевода, 1802 г., см.: Там же. С. 436–438; о варианте 1839 г. (который мы здесь рассматривать не будем): Там же. Т. 2. С. 717–719; сравнение переводов 1802 и 1839 гг.: Эткинд Е. Г. Русские поэты-переводчики. С. 57–73.

<sup>207</sup> Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 72.

<sup>208</sup> Эткинд Е. Г. Русские поэты-переводчики. С. 59–61.

	1801	1802
Now fades the glimmering <i>landscape</i> on the sight...	В туманном сумраке таятся <i>горы</i> , <i>воды</i> ...	В туманном сумраке <i>окрест-</i> <i>ность</i> исчезает...
Save where the <i>beetle</i> wheels his droning flight...	Все тихо — лишь в траве <i>кузнечи-</i> <i>ки</i> стучат...	Лишь изредка, жужжа, вечер- ний <i>жук</i> мелькает...
Fair Science frowned not on his humble birth, / And <i>Melancholy</i> marked him for her own.	Как странник, в мире сем печаль- но он скитался! / Без утешения с природой он расстался!	Но <i>музы</i> от него лица не от- вратили, / И <i>меланхолии</i> пе- чать была на нем.

Перевод последних строк заключающей элегию Грея «Эпитафии» отменяет первоначальное, 1801 г., интонационное и пунктуационное разыгрывание текста в ключе державинской оды и дает стилистически адекватный перевод английского оригинала:

	1801	1802
No farther seek his merits to dis- close, / Or draw his frailties from their dread abode, / (There they alike in trembling hope repose) / The bosom of his Father and his God.	Прохожий! Наша жизнь как молния летит! / Родись! — Страдай! — Умри! — вот все, что рок велит!	Прохожий, помолись над этою могилой; / Он в ней нашел при- ют от всех земных тревог; / Здесь все оставил он, что в нем грехов- но было, / С надеждою, что жив его спаситель-бог.

Обратимся теперь к другому ключевому для отечественной словесности начала XIX в. произведению Жуковского — вольному переводу заключительной части «Времен года» Томсона: «Гимн (Подражание Томпсону)»<sup>209</sup>. Написание в подзаголовке «Томпсон», в отличие от уже устоявшегося в России «Томсон», вероятно, указывает на то, что перевод был сделан, в отличие от перевода элегии Грея, не с английского оригинала, а с французского перевода-посредника, возможно, с наиболее распространенного в России прозаического перевода г-жи Бонтан (M. J. de Châtillon, Madame Bontemps, 1718–1768)<sup>210</sup>. Сличение английского, французского и русского текстов не помогает, впрочем, точнее ответить на этот вопрос, поскольку перевод Жуковского в своей образной системе, ритме и размере является, как и указано в его подзаголовке, не собственно переводом, а именно «подражанием» — можно предположить, что французское написание фамилии английского автора следует читать как указание на выбранное в данном случае Жуковским следование традиции вольного перевода.

Возвышенный и сдержанный натурфилософский пафос Томсона Жуковский переводит в близкий ему самому лирический восторг перед явлениями природы. Соответственно меняется и образ лирического героя, оригинальный образ «лира поэта» («the poet's lyre») разворачивается в автопортрет переводчика: «Возведши взор на светлый неба свод, / Сквозь зыблемую сеть древесных сеней зримый, / Певец в задумчивом восторге слезы льет». Этот образ возникает в финале стихотворения, который в основном

<sup>209</sup> Вестник Европы. 1808. Ч. 40. № 14. С. 165–170.

<sup>210</sup> Les saisons. Poème / Trad. de l'anglois de Thompson. Paris, 1759, многократно переизд. В другом прозаическом французском переводе 1801 г., Ж.-Ф.-Ф. Делеза (Joseph-Philippe-François Deleuze, 1753–1835), было принято написание «Thomson». В России написания «Томпсон» придерживался в эту эпоху только В. Л. Пушкин в своем вольном подражании, сделанном по французскому переводу, «Отрывок из поэмы “Времена года” г. Томпсона» (Друг просвещения. 1804. Ч. 1. С. 120–121).

представляет собой не перевод, а оригинальное произведение Жуковского, «задумчивого» и «беспечного» «друга полей», которому текст «Томпсона» служит творческим импульсом.

Такой способ присвоения оригинала Жуковский описал в эссе «О переводах вообще и в особенности о переводах стихов»<sup>211</sup>, опубликованном с пометой «С французского», но без указания источника. Здесь, как и в собственно переводах, Жуковский высказал «свое» через «чужое», так как это эссе, часто цитируемое как выражение собственных мыслей Жуковского, представляет собой перевод заключительной части предисловия Делиля к его переводу «Георгик» Вергилия<sup>212</sup>. В финале перевода Жуковский, сохраняя основную мысль Делиля, заменяет оригинальную апелляцию к Вергилию более для него в тот момент актуальным Томсоном и таким образом отсылает к эссе своего учителя Карамзина «Прогулка», где речь идет о восприятии природы с книгой Томсона в руках (см. об этом подробнее выше, с. 404–405). Одновременно Жуковский дает тут метаописание собственного подхода к переводу «Гимна» Томсона:

...необходимо нужно не только наполниться, как говорят, духом своего стихотворца, заимствовать его характер и переселиться в его отечество; но должно искать его красот в самом их источнике, то есть в Природе; чтобы удобнее подражать ему в изображении предметов, надлежит самому видеть сии предметы, и в таком случае переводчик становится творцом. *Ты хочешь переводить Томсона — оставь город, переселись в деревню, пленяйся тою Природою, которую хочешь изображать вместе со своим поэтом: она будет для тебя самым лучшим истолкователем его мыслей.*<sup>213</sup>

Соположение двух ранних переводов Жуковского, из Грея и Томсона, демонстрирует своеобразие его начального переводческого подхода: точность, часто изобретательно достигаемая, не является, однако, доминантой переводческого задания — Жуковскому важнее усвоить, адаптировать переводимый текст в собственных лирических целях. Для этого, в зависимости от конкретной переводческой ситуации, может быть предпочтителен как точный, так и вольный перевод. Эту же своеобразную переводческую стратегию можно увидеть в романсе «К Нине», с указанием в подзаголовке «С английского», который представляет собой перевод «Песни» («A Song», 1758) английского поэта, священника и переводчика Томаса Перси (Thomas Percy, 1729–1811)<sup>214</sup>. В черновом варианте это был перевод вполне полный и точный, однако при дальнейшей работе над ним Жуковский отошел от уже достигнутой точности: так, придумав изящный и точный способ

<sup>211</sup> Вестник Европы. 1810. Ч. 49. № 3. С. 190–198.

<sup>212</sup> См. комментарий О. Б. Лебедевой и А. С. Янушкевича в: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 12. М., 2012. С. 489.

<sup>213</sup> Вестник Европы. 1810. Ч. 49. № 3. С. 198. У Делиля выделенному нами курсивом фрагменту соответствует следующий: «Только увидев деревню, жатву, фруктовые сады, стада, пчел, — прелестные картины, которыми вдохновлялся автор “Георгик”, я ощутил в себе искру пламени, необходимого, чтобы их описать; никогда Природа не казалась мне столь прекрасной, как при чтении Вергилия; никогда Вергилий не восхитал меня так, как при созерцании Природы: одним словом, Природа служила мне единственным комментарием к поэтам, которые ей подражали» (пер. наш. — М. Б.).

<sup>214</sup> См.: Kenneth H. Ober & Warren U. Ober. Percy’s «Nancy» and Zhukovsky’s «Nina»: A Translation // The Slavonic and East European Review. 1979. Vol. 57. № 3, July. P. 396–402. Можно предположить, что стихотворение Перси, почти неведомого в России, а в Англии известного прежде всего как составитель сборника «Reliques of Ancient English Poetry» (1765), способствовавшего возрождению жанра баллады, попало на глаза Жуковскому в популярной антологии Додсли (A Collection of Poems in Six Volumes by Several Hands / Dodsley Robert and James, eds. 1758. Vol. VI. P. 233–234).

передать рефрен подлинника «fairest of the fair» — «и милых всех была милей», — в окончательном варианте он выбирает другой, демонстративно неточный, используя домашнее имя своей возлюбленной: «несравненно в кругу Прелест»<sup>215</sup>.

Грей Жуковского и Томсон Жуковского в полной мере вошли в состав русской поэзии. Редкие позднейшие подражания Томсону вольно варьируют его темы в литературных интересах самих поэтов-переводчиков: А. Ф. Мерзляков (1778–1830) перевел вставной эпизод части «Лето», «Селадон и Амелия», торжественным александрийским стихом<sup>216</sup>; мастер жанра «унылой элегии» М. В. Милонов (1792–1821), обозначивший в примечании к своей элегии «Уныние»: «Подражание Томсону»<sup>217</sup>, дал, скорее, обобщенное подражание жанру кладбищенской элегии<sup>218</sup>. Влияние Грея, замечает В. Н. Топоров, после появления в 1802 г. перевода Жуковского, осуществлялось уже исключительно через него<sup>219</sup>.

Впрочем, солидную прибавку к русским переводам Грея сделал в 1803 г. П. И. Голенищев-Кутузов (1767–1829): в сборнике его переводов «Стихотворения Грея» (1803), переизданном на следующий год в составе «Стихотворений» Кутузова (Ч. 4. 1804), было представлено 17 переводов из Грея. Тогда же Кутузов выпустил перевод «Од» Пиндара

<sup>215</sup> См. единственную прижизненную публикацию: Вестник Европы. 1808. Ч. 38. № 8. С. 272–273; черновой автограф приведен в: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1. С. 516.

<sup>216</sup> Вестник Европы. 1810. Ч. 54. № 24. С. 290–292.

<sup>217</sup> Там же. 1811. Ч. 59. № 19. С. 176–179.

<sup>218</sup> В 1804–1805 гг. вышло еще несколько подражаний Томсону: вольное стихотворное, сделанное с французского, В. Л. Пушкина, которое имело в себе мало специфически томсоновского, кроме описания прелестей сельской жизни (Отрывок из поэмы: Времена года, г. Томпсона (Перевод с французского) // Друг просвещения. 1804. Ч. 1. № 2. С. 120–121; 2-я ред.: Отрывок из Томпсона // Санктпетербургский вестник. 1812. Ч. 4. № 10. С. 29–30; то же: Пушкин В. Сельский житель: подражание // Амфион. 1815. Кн. 4. С. 66–68; перепеч. в: Стихотворения Василия Пушкина (СПб., 1822)); в 1805 г. философ А. С. Лубкин (1771–1815) перевел с немецкого «Четыре времени года в их сокращении и четыре части дня. Поэма. Подражание Томсону» немецкого поэта Захария (Justus Friedrich Wilhelm Zachariae, 1726–1777), в 1806 г. эта же поэма «Г-на Захария» была переведена с французского Б. К. Бланком (1769–1826). Вышедшая в 1808 г. карманной книжкой «Поэма четыре времени года» будущего генерала и оренбургского военного губернатора В. А. Перовского (1795–1857), хотя и заявленная как перевод с французского и построенная по схеме смены сезонов, не имеет прямого отношения к Томсону (см.: Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. С. 181, прим. 151). Последним в первой четверти XIX в. о Томсоне вспомнил поклонник Карамзина Н. Д. Иванчин-Писарев (1790–1849): в конце 1823 — начале 1824 гг. он напечатал «поэтический трактат» «Грация», где сами имена поэтов, отечественных (Жуковский, Батюшков, Богданович и др.) и иностранных (из английских — Оссиан, Милтон, Юнг, Грей, Томсон) использовались как знак соответствующей поэтики (Томсон, вслед Карамзину, был назван «певцом Натуры», см.: Дамский журнал. 1823. Ч. 4. № 21. С. 106).

<sup>219</sup> Топоров В. Н. «Сельское кладбище» Жуковского. С. 212. В 1803 г. в Петербурге вышел сборник переводов с французского «Отрывки литературы», куда переводчиком, неким «А... В...м», был включен прозаический текст «Элегия, написанная на деревенском кладбище. Соч. г. Грея». Позже элегическая «кладбищенская поэзия», подражавшая, в частности, Грею/Жуковскому (см.: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 48–73), продолжала быть актуальной в основном для второстепенных и провинциальных поэтов-переводчиков, ср. не учтенные в библиографии Ю. Д. Левина подражания, печатавшиеся в журнале «Друг юношества»: некая переводчица из Бараново поместила в нем прозаические, без финальной «Эпитафии», «Вечерние размышления на кладбище: Подражание аглинскому», любопытные тем, что они изложены от лица женщины: «Одна, среди ночного мрака, в созерцательном молчании склоненная на столб, временем полусокрушенный, я без страха нахожусь в сем царстве разрушения...» (Друг юношества. 1808. Ноябрь. С. 73–76); см. также: Д.-Пле [Лопов Д. И.]. Ночь на кладбище: Элегия (Подражание Грею) // Друг юношества. 1811. Февраль. С. 88–92. Украинская переводчица А. И. Каменская перевела французское «Сельское кладбище» — входивший в хрестоматию фрагмент поэмы Легуве (Gabriel Marie Jean Baptiste Legouvé, 1764–1812) «Меланхолия» («La Mélancholie», 1798), варьирующий Грея: Сельское кладбище: Из Легуве // Украинский вестник на 1817 год. Кн. 1. С. 90–93. Завершилась эпоха пародий Н. А. Полевого на перевод Жуковского — элегией «Книжная лавка»: «Последний солнца луч сверкает за горою! / Повсюду шум глухой заповор и ключей, / Из лавок, погребов медлительной ступою / Идут за самовар купцы к семье своей» (Невский альманах на 1825 год, изданный Е. Аладыным. СПб., 1825. С. 105–112).

(с немецкого), представлявший собой, по замечанию Вацуро, антикарамзинистскую демонстрацию<sup>220</sup> — аналогично демонстративным актом, полемическим по отношению к Жуковскому и его учителю Карамзину, были и переводы Грея. «Писал ли я тебе о том, что Кутузов в месяц перевел всего Грея? О бедной Грей! — сообщал Мерзляков Жуковскому. — Этого мало: в полторы недели он же перевел 14 од Пиндаровых. Страшное беззаконие, за которое наказывают его перстнями»<sup>221</sup>. Сделанный Кутузовым перевод «Элегия, сделанная на сельское кладбище» — довольно близкий, хотя и небрежный, ямбический, с точной рифмовкой, — мог бы иметь значение, если бы впервые знакомил русского читателя с Греем. В переводе много синтаксических неловкостей и непоследовательной лексической архаизации, связанных с неспособностью передать рациональную и компактную английскую речь: «Сколь часто их серпу колосья покорялись! / Колико крат земля пахалась их сохой! / Как весело они к работе собирались! / Сколь часто падал дуб, сраженный их рукой!», «Он им не повелел чрез действия кровавы, / Чрез слезы ближнего до счастья досягнуть» и проч.

### Жанр английской «переводной баллады» в творчестве В. А. Жуковского 1810-х гг.: Оливер Голдсмит, Дэвид Маллет, Роберт Саути

Ю. Н. Тынянов выделял в творчестве Жуковского отдельный жанр «переводной баллады»<sup>222</sup>, прежде всего немецкой и английской. В интересующий нас период (в отличие от 1830-х гг., отмеченных новым обращением Жуковского к балладе) сами имена английских авторов — О. Голдсмита, Д. Маллета, Р. Саути — в его переводах не указываются: важны жанровые обозначения «баллада» и «с английского», а также имя переводчика (в позднейших переработанных публикациях Жуковский, напротив, неизменно указывал имена английских авторов). Определение, которое Жуковский дал своему переводу одной из баллад Саути: «...вчера родилась у меня еще баллада-приемыш, то есть перевод с английского»<sup>223</sup>, — точно описывает двойственный статус этих текстов в его творчестве и в истории русской литературы как одновременно переводных, «приемных», — и рожденных самим русским поэтом, «родных». Не рассматривая такие хорошо изученные темы, как роль переводов Жуковского в создании отечественного жанра баллады, дискуссию 1816 г. о балладах Катенина и Жуковского, кружковое бытование первых переводных баллад Жуковского в среде «Арзамаса», — остановимся только на собственно переводческом аспекте.

Первым произведением Жуковского в жанре переводной английской баллады стал «Пустынник» (1813) — перевод баллады Оливера Голдсмита (Oliver Goldsmith, 1728–1774) «Edwin and Angelina» (1765–1766)<sup>224</sup>. Начало перевода Жуковского отмечено сдви-

<sup>220</sup> Вацуро В. Э. И. И. Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века. С. 150.

<sup>221</sup> Русский архив. 1871. Кн. 1. Стлб. 0143. Письмо от 22 сент. 1803 г.

<sup>222</sup> Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 111.

<sup>223</sup> В цитируемом письме Жуковского А. И. Тургеневу от 20 марта 1814 г. (Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895. С. 128) речь идет о вольном переводе баллады Саути «Старушка из Беркли. Баллада. О том, как одна старушка ехала на чёрном коне вдвоём и кто сидел впереди» («The Old Woman of Berkeley: A Ballad. Showing how an old woman rode double, and who rode before her», 1799), пропущенном цензурой в печать только после многочисленных исправлений в 1831 г. (см. комментарий И. А. Айзиковой в: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 3. С. 305).

<sup>224</sup> Вестник Европы. 1813. Ч. 69. № 11/12. С. 179–185. Еще в 1805 г. две строки из финала этой баллады Голдсмита, «Эдвин и Ангелина», использовал в качестве эпиграфа Бобров, приведя их в оригинале и собственном



гом лексики в сторону славянской архаики, что мотивировано, впрочем, религиозными коннотациями образа «пустынника»: «святой анахорет», «обитель», «келья», «брашно», «денницы» (с рифмой «зеницы») и проч. Новаторство Жуковского заключается в использовании сюжетных возможностей, которые давал вводившийся им в русскую поэзию новый жанр: начало *in medias res* («Веди меня, пустыни житель, / Святой анахорет <...>»), резкая смена интонации (здесь мотивированная кви-про-кво: странник оказывается «девой-прелестью», «старец»-анахорет — некогда влюбленным в нее юношей), мотив смерти в сильной финальной позиции: «Ах! будь и самый час кончины / Для двух сердец один: / Да с милой жизнью Мальвины / Угаснет и Эдвин» (Жуковский выбирает мрачный вариант финала, который был придан Голдсмитом балладе при ее включении в состав романа «Векфильдский священник» («The Vicar of Wakefield», 1766) — в первоначальной отдельной публикации (1765) баллада заканчивалась иначе: «We'll love again in heaven»).

Жанровое новаторство вольного перевода Жуковским баллады Дэвида Маллета (David Mallet, 1705–1765) «Edwin and Emma» (1760), озаглавленного переводчиком «Эльвина и Эдвин» (Амфион. 1815. Кн. 2. С. 77–81), проявляется исподволь: в начале русский текст не выходит за рамки традиционного сентименталистского канона идеализации простой жизни («О! сладко жить, когда душа в покое / И с тем, кто мил, начав, кончаешь день; / Вдвоем и радости все вдвое... / Но ах! они как тень»). Однако далее переводчик начинает действовать решительно: он исключает образ завистливой сестры героя, отчасти дублирующей действия разлучившего любовников отца, а в последних строках вводит в преромантический балладный канон (мотивы ночной мглы, кладбища, одиночества, холодного северного ветра, полночной совы, стонущей тени умершего) неожиданную и психологически остро современную имитацию задыхающейся разговорной речи:

...Благослови... зовут... иду к Эдвину...  
 Но для тебя мне жаль покинуть свет.  
 Умолкла... мать зовет Эльвину...  
 Эльвины больше нет <...>

— не имеющую аналога в подлиннике (ср.: «I feel, I feel this breaking heart / Beat high against my side — / From her white arm down sunk her head, / She shivering sigh'd, and died»). Иначе усваивал жанр английской баллады С.С. Бобров: его, видимо, интересовали прежде всего два преромантических элемента этого жанра — волшебное и восточное. В стихотворении «Селим и Фатьма» с подзаголовком «Древняя быль. Подражание Маллетовой английской балладе “Генрих и Эмма”» (Лицей. 1806. Ч. 2. Кн. 3. С. 3–6; в подзаголовке, вероятно, опечатка: имеется в виду та же баллада «Edwin and Emma»)

---

рифмованном переводе: «Never from this hour to part, / We'll live and love so true. — Oliver Goldsmith» — «С чего часа мы будем вечно / Друг с другом жить, любить сердечно» (Песнь эпиталамическая на брак высочайших лиц // Северный вестник. 1805. Ч. 6. №4. С. 72; подпись: Се-нь Б-въ), а в 1809 г. ее перевел П. С. Политковский стихами, изобилующими архаичными неполногласными формами («препятства», «спокойство», «брегись») (Цветник. 1809. Ч. 1. № 1. С. 49–58). В 1805 г. Усолец (М.С. Шулепников, 1778–1842) стихами перевел короткое стихотворение Голдсмита «On a Beautiful Youth Struck Blind by Lightning», переименовав пол ослепленного молнией, подобно Купидону, юноши: «На молодую красавицу, ослепшую от молнии» (Новости русской литературы на 1805 год. Ч. 14. №42. С. 250).

Бобров прочитывает трагический сюжет, проникнутый фатализмом и, в частности, темой покорности родительской воле, как ориентальный, мусульманский и переносит действие из Европы в среду крымских татар: героя именует Селимом (как героя своей поэмы «Таврида»), героиню — Фатьмой; вводит, снабжая этнографическими комментариями, множество локальных слов: «бакша», «мурзы», «мечеть», «минарет», «гурии». Балладу Маллета «William and Margaret» (1723) Бобров переводит прозой (Вильгельм и Маргарита. Баллада / С англ. С-ъ Б-въ // Северный вестник. 1805. Ч. 7. № 7. С. 94–97) и объединяет в единый корпус с переводом прозаического эссе Аддисона, которому дает заглавие «Видение» (Там же. С. 88–94; оригинал: Spectator. 1711. № 110 («At a little distance from Sir Roger's house...»)). В примечании переводчик поясняет, что эти «пьесы», хотя они «по слогу различны», объединены для него тем, что в них представлено «бытие и действие духов» (Там же. С. 89–90).

Жуковский в 1810-е гг. также перевел с английского две баллады Роберта Саути (Сутей в написании того времени; Robert Southey, 1774–1843): «Адельстан» (Вестник Европы. 1813. № 3/4. С. 212–218; оригинал: «Rudiger», 1797) и «Варвик» (Амфион. 1815. Кн. 4. С. 59–66; оригинал: «Lord William», 1798). Первая, как и описанные выше переводческие опыты Жуковского, сочетает традиционализм с беспрецедентным новаторством. Традиционный элемент, облегчающий введение перевода в русло отечественной словесности, заключается в использовании «русского склада» — четырехстопного хоря, только что удачно использованного Жуковским в другой переводной балладе, «Людмила», а также соответствующих образов, как «терема зубчаты стены», «девы красные», и архаично-поэтических словоформ «криле» (крылья), «жила» (жиля), «древес» (деревьев). «Славянские» элементы соединяются с сентименталистской лексикой, это прежде всего многократно повторяющиеся (отсутствующие в оригинале) слова «душа» и «ангел»: «Видом ангельским для взора, / Для души — душой мила», «Но душой и красотой», «с оживленною душой», «ангел милый». Новаторство проявляется в значительном усилении мелодичности текста, ради чего оригинальное (мотивированное немецким сюжетом) имя «Rudiger» заменяется на сонорное «Адельстан», «Waldhurst» на «Аллен», «Rhine» транслитерируется двухсложным, с зиянием внутри, «Реин». Наиболее значимое и решительное отступление от оригинала — сюжетное изменение финала: если у Саути в бездну падает не младенец, а сам рыцарь, то у Жуковского — обратный, «страшный», конец, характерный для его баллад, — гибель ребенка:

И воскликнула: Спаситель!  
 Руку рыцаря схвата.  
 Нет спасения! Губитель  
 В бездну бросил уж дитя.

И дитя, внясь, стенало  
 В грозных сжатое когтях...  
 Вдруг все пусто, тихо стало  
 В глубине и на скалах.<sup>225</sup>

<sup>225</sup> Цит. по первой журнальной публикации, в позднейшем варианте финал такой же, как в подлиннике (см.: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 3. С. 31).

Что касается баллады «Варвик», то в ней Жуковский работает, как представляется, с переводом как приемом: всячески подчеркивая чужеземность текста, переводчик мотивирует таким образом новизну, непривычность заимствованного жанра. Прежде всего, это загадочность, эллиптичность сюжета, начиная с первой же, открывающейся *in medias res*, строфы: «Никто не зрел, как ночью бросил в волны / Эдвина злой Варвик; / И слышали одни берега безмолвны / Младенца жалкий крик» (только к середине стихотворения проясняется сюжетная канва: Варвик (в оригинале Lord William) утопил маленького Эдвина (в оригинале Edmund), сына своего умершего брата). Переименование Жуковским лорда Вильяма в Варвика также подчеркивает чужеземный колорит: зловещая суггестивность многократно повторяющегося, доминирующего в поэтическом тексте странного для русского уха имени («Варвик! Варвик! свершил ли данно слово? / Исполнен ли обет? / Варвик! Варвик! возмездие готово», «Спеши, Варвик, спасись от потопленья; / Беги! беги Варвик!») усиливается четырехкратным повторением рифмы «Варвик — крик»<sup>226</sup>.

Значительное отступление от оригинала — то, что третья строфа («The ancient house of Erlingford / Stood midst a fair domain, / And Severn's ample waters near / Roll'd through the fertile plain») разрастается при переводе до четырех:

Стоял среди цветущия равнины  
Старинный Ирлингфор;  
И пышныя с высот его картины  
Повсюду видел взор.

Авон, шумя под древними стенами,  
Их пеной орошал,  
И низкий брег с лесистыми холмами  
В струях его дрожал.

Там пламенел берегов на тихом склоне  
Закат сквозь редкий лес,  
И трепетал во дремлющем Авоне  
С звездами свод небес.

Вдали, вблизи, разсыпанные села  
Дымилась по утрам;  
От резвых стад равнина вся шумела,  
И вторил лес рогам <...>

Амплификация служит прежде всего жанровой цели: идиллическая живописная картина старинного замка на берегу реки («цветущия равнины», «низкий брег», «на тихом склоне», «разсыпанные села», «резвых стад»), развернутая переводчиком в духе уже привычной для русского читателя английской описательной поэзии, призвана контрастировать с непривычно напряженным и эллиптичным основным повествованием баллады, ср.

<sup>226</sup> Самый известный носитель английского графского титула Варвик (в совр. написании: Уорик) — Ричард Невилл, 16-й граф Уорик (Richard Neville, 16<sup>th</sup> Earl of Warwick, 1428–1471) — герой ранней трагедии популярнейшего в России французского литературного критика-классициста Жана Франсуа де Лагарпа (Jean-François de La Harpe, 1739–1803) «Le comte de Warwik» (поставлена в 1763, напеч. в 1764, рус. пер.: Граф Варвик: Трагедия в 5 д. Сочинение славного Лагарпа / Вольн. пер. с франц. Осипа Ширяева. СПб., 1814); также имя Варвик упоминается в поэме Саути «Жанна д'Арк» («Joan of Arc», 1796).

противопоставление широкого кругозора описательной поэмы («с высот <...> низкий», «вдали, вблизи») и напряженного восприятия Варвика, сведенного не к зрению («вотще в его глазах»), а к слуху («устремить <...> не смеет / Он взора на Авон <...> во слух убийцы веет Эдвинов жалкий стон») <sup>227</sup>.

\* \* \*

Несмотря на то, что Жуковский познакомил русского читателя с Саути, поэтом «озерной школы», другие представители этого британского романтического движения в России первой четверти XIX в. известны не были: переводов Уильяма Вордсворта (William Wordsworth, 1770–1850) и Сэмюэла Кольриджа (Samuel Coleridge, 1772–1834) <sup>228</sup> мы не обнаружили, что можно объяснить и характером изредка появлявшихся в русской печати оценок их творчества, заимствованных у некоторых европейских критиков. В.И. Козлов в своем обзоре новейшей английской литературы, составленном по английским журналам, который публиковался в «Русском инвалиде» в 1816 г., назвав «превосходными» и «заслужившими одобрение публики» совершенно сейчас забытые поэмы <sup>229</sup>, относительно «длинной Вордсвортовой поэмы: The Excursion» сообщил, что она приобрела «меньшую похвалу» <sup>230</sup>. В помещенной в 1821 г. в «Сыне отечества» обширной новейшей статье французского критика и переводчика Филарета Шаля (Philarète Chasles, 1798–1873) «Исторический опыт об английской поэзии и о нынешних английских поэтах» <sup>231</sup>, переведенной из «Revue Encyclopédique» (1821. Т. 9. № 26. Р. 228–240; № 27. Р. 446–458), появление «лейкистов» возводилось к «таинственной чувствительности и воздушным мечтаниям, заимствованным из новой школы поэзии немецкой» <sup>232</sup> и к духу французской революции <sup>233</sup>. Причем Кольриджу и Вордсворту были даны краткие и в целом отрицательные характеристики: «Кольридж <...> более всех способствовал успехам сей последней школы: он пожертвовал ей сильным и оригинальным воображением, которое могло бы поставить его на первую степень между поэтами нынешнего века. Вордсворт (Wordsworth) также, несчастным старанием отличаться простотою и чувствительностию, обессилил и испортил слог свой, впрочем нежный и естественный» <sup>234</sup>.

<sup>227</sup> При том, что в целом перевод довольно точен, наиболее потрясающие, жуткие образы — плод развития и усиления переводчиком оригинальных образов Саути, например, две строки оригинала: «In vain by restless conscience driven / Lord William left his home», — разворачиваются Жуковским в следующий готический образ: «Страшилищем ужасным совесть бродит / Везде за ним вослед», ср. также: «Тоскующий и грозный призрак бродит / В толпе его гостей; / Везде пред ним; с лица его не сводит / Пронзительных очей».

<sup>228</sup> Единственное, кажется, исключение — перевод неким К.П. Б. прозой с английского эпиграфа из поэмы Кольриджа «Кристалль», предположительно стихотворению Байрона «Прощание» («Соревнователь просвещения и благоговения. 1820. Ч. 12. Кн. 11. С. 197»).

<sup>229</sup> В.И. Козлов упоминает поэмы «Персия» Джона Малкольма (*Sir John Malcolm. Persia: A Poem*, 1814), «Гельга» Уильяма Герберта (*Hon. William Herbert. Helga*, 1815), «Маргарита д'Анжу» мисс Гольфорд (*Miss Holford. Margaret of Anjou: A Poem*, 1816) (Русский инвалид. 1816. № 183. 8 августа. С. 719; № 62. 15 марта. С. 259).

<sup>230</sup> Там же.

<sup>231</sup> Сын отечества. 1821. Ч. 72. № 34. С. 3–20; № 35. С. 49–67 / Пер. Ив. По-ко. О Шале см.: *Phillips E. Margaret. Philarète Chasles, critique et historien de la littérature anglaise*. Paris, 1933.

<sup>232</sup> Сын отечества. 1821. Ч. 72. № 35. С. 50.

<sup>233</sup> Там же.

<sup>234</sup> Там же. С. 51. Шаль дал Саути хвалебную, но несколько расплывчатую характеристику (ставшую в переводе невятной): «Сутей (Southey) <...> изображает сильно и истинно все то, что велико, чудесно и удивительно: он отличается в изображении нравов восточных, пиров и битв, шуму празднеств и собраний народных — он Павел Веронез в поэзии! Он любит бурным воображением своим носиться по странам чародейства и с неистощимым изобилием силы и красок рисовать огненные врата, светлые фонтаны, воздушные палаты, жилища его чародеев. Посреди

Как отмечает Ю. Д. Левин, русское общество долгое время «почти не знало живых английских писателей. В XVIII в. прижизненную славу здесь обретали французы — Вольтер, Дидро, Руссо и другие — вплоть до Мерсье, или немцы — Гёте, Шиллер, Виланд, даже швейцарцы, как Гесснер, но не англичане. Не только давно умершие Мильтон или Шекспир, но и писатели XVIII в. — Свифт, Поуп, Ричардсон, Томсон, Юнг, Голдсмит, Стерн и др. — становились известными в России лишь посмертно. Карамзин, странствуя по Европе в 1789–1790 гг., встречался в Германии с Виландом и Гердером, в Швейцарии с Лафатером, а в Англии он пошел в Вестминстерское аббатство поклониться могилам писателей. И это очень характерно»<sup>235</sup>. Еще пример преимущественного внимания отечественных журналов к далекому прошлому английской литературы — помещенный в 1806 г. в «Лицее» И. И. Мартынова анонимный прозаический перевод историко-литературной поэмы Аддисона «Краткая история великих английских поэтов» («An Account of the Greatest English Poets. To Mr. Henry Sacheverell. April 3, 1694», 1694)<sup>236</sup>, в которой речь шла, естественно, о поэтах XIV–XVII вв., включая не только Джеффри Чосера (Шосера; Geoffrey Chaucer, ок. 1340/1345–1400), Эдмунда Спенсера (Edmund Spenser, 1552/1553–1559), Абрахама Каули (Ковлея; Abraham Cowley, 1618–1667), Эдмунда Валлера (Edmund Waller, 1606–1687), Джона Драйдена (John Dryden, 1631–1700) и Уильяма Конгрива (William Congreve, 1670–1729), но и гораздо менее значительных Роскомона (Wentworth Dillon, 4th Earl of Roscommon, 1637–1685), Монтегю (Charles Montague, 1st Earl of Halifax, 1661–1729) и Дорсета (Charles Sackville, 6th Earl of Dorset, 1643–1706). Впрочем, из всех перечисленных поэтов российскому читателю хорошо был известен только Мильтон, поэтому анонимный русский переводчик снабдил текст краткими сведениями о них и другими любопытными примечаниями, выдающимися в нем знатока. Некоторое представление о поэзии Валлера можно было составить по эстетическому трактату Мейнерса, переведенному в 1803 г. Сохацким: в нем приводились (по-английски, без перевода) как образец жанра «песни» пространные цитаты из стихотворений Валлера «К поясу» («On a Girdle»), «Песня» («Song» («Go, Lovely Rose...»)) и «К Аморет» («To Amoret»)<sup>237</sup>. Кроме того, Мейнерс в разделе о «поучительной» (т. е. аллегорической, или дидактической) поэме рассказал о длинной аллегорической поэме шотландца Джона Огилви (John Ogilvie, 1733–1813) «Провидение» («Providence», 1764). Несмотря на многочисленные упреки: «Сей стихотворец имел намерение оправдать Провидение против всех обвинений, возводимых на оное из разных зол и бедствий на свете», для чего прибегнул «к картинам, подобиям, описаниям и аллегориям, которые рассыпал с величайшею расточительностью, и не столько украсил ими, как обременил свою

---

сих мечтаний вы с удивлением находите нежные, невинные чувствования ангельских существ, которые дают отдохновение вашему уму и тихо трогают сердце, и сия противоположность нежной чувствительности с блистательным воображением имеет несказанную прелесть. Слог Сутея возвышен и ровен. Пользуясь всеми размерами, он соотнобразяет стихи с качеством своих мыслей. Поэзия его богатая, сильная, катит, подобно Пиндаровой, волны чувствований и картин; иногда она небрежна и запутана, но всегда рисует легко и правдоподобно. Можно упрекнуть Сутея еще в том, что он доводит вымысел до крайности и не довольно точно изображает страсти человеческие, и что выпренение существа его не могут возбудить сильного участия в читателях» (Там же. С. 51–52).

<sup>235</sup> Левин Ю. Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. ак. М. П. Алексеев. Л., 1975. С. 24.

<sup>236</sup> Краткая история великих английских поэтов, писанная Аддисоном к г. Захеверелю // Лицей. 1806. Ч. 1. № 2. С. 16–25 (перевод, вероятно, был выполнен С. С. Бобровым).

<sup>237</sup> Главное начертание теории и истории изящных наук Мейнерса. С. 260.

поэму. <...> особенно непрестанные аллегории делают поэму невразумительною и чудовищною»<sup>238</sup>, — изложение Мейнерсом поэмы Огилви, содержащее пространные цитаты из нее на английском, весьма увлекательно как образец высокого поэтического слога и разительных аллегорий. «Часто картины Огилвиевы подлинно величественны, и даже описания слишком увеличенные или растянутые и искусственные, имеют нечто великое и ослепляющее»: так, описанием землетрясения «возбуждается чрезвычайно живое представление об ужасной тишине всей с томительным ожиданием безмолвствующей природы, когда представишь себе, что в неизмеримом воздушном пространстве даже не слышны тихие движения крыльев малейшего насекомого!»<sup>239</sup>, величественны также пейзажи нагорной Шотландии («Едва ли всякий размышляющий читатель прочтет сии строки, чтобы при них не остановиться и не представить себе картины природы, престольствующей на высоких утесах и внемлющей шуму далеких волн океана») и образ моровой язвы как «shapeless monster»<sup>240</sup>.

Раздел книги Мейнерса о басне, одном из важнейших жанров классицизма, позволяет предполагать, что русским авторам могли быть известны басни Джона Гея, которые Мейнерс подробно излагает прозой. Несмотря на то, что ученый критик упрекает Гея, ставя его ниже Лафонтена, в том, что тот «зверей своих изобразил учнее, остроумнее, замысловатее и особливо насмешливее против человека, нежели как с некоторым вероятием можно их описывать и воображать себе; что он придает им такие мысли и чувствования, которых в зверях принять невозможно <...>, что наконец нравственное наставление или никак не выходит, или не довольно ясно выводится из его повестей <...>»<sup>241</sup>, сами пересказы басен могли послужить образцом русским баснописцам, например: «... автор заставляет борова делать овну упреки за малодушие и низкую слабость всего рода баранов и овец, когда они без мщения смотреть могут, что мясник пред их глазами убивает и раздробляет на части бедных невинных ягненков. Овен отвечает: пусть мы мстить не можем, но люди сами себя наказывают за свою жестокость: ибо в умерщвлении овец находят они две казни, которые делают весь человеческий род злосчастливым: кожи для барабанов, ободряющих к сражению, и пергамен <так!> для законоискусников, превращающих всякую правду в неправду»<sup>242</sup>.

Только с начала 1820-х гг. знакомство с современными, живущими английскими авторами — В. Скоттом, Т. Муром, Дж. Г. Байроном — придало работе переводчиков и критиков, а также читательскому восприятию иной, актуальный характер: русское общество следило за творческой эволюцией поэтов, получало сведения о событиях их личной и общественной жизни, путешествиях, гонорарах, болезнях и смерти, что сближало отечественное литературное поле с общеевропейским и, в частности, британским, внося в него новые элементы.

<sup>238</sup> Главное начертание теории и истории изящных наук Мейнерса. С. 301–302.

<sup>239</sup> Там же. С. 306.

<sup>240</sup> Там же. С. 304–306.

<sup>241</sup> Там же. С. 270.

<sup>242</sup> Там же. С. 270–271. Ученый немец делает тут критическое примечание: «Если б овцы и бараны даже и говорить могли, то однако ж никогда бы не были в состоянии сделать таких тонких и язвительных замечаний, и боров был бы еще глупее, нежели как пристойно свиному роду, когда бы он овец вздумал подговаривать к мщению и отпору против человека» (С. 271).

## Вальтер Скотт

Первые, самые общие и заемные, сведения о шотландском романисте и поэте Вальтере Скотте (Sir Walter Scott, 1771–1832) начали проникать в Россию в середине 1810-х гг.: в анонимном «Письме русского из Англии» сообщалось: «Общее мнение приписывает ему первое место между живыми английскими стихотворцами»<sup>243</sup>. Автор уже упоминавшегося компилятивного обзора современной английской литературы В. И. Козлов сообщал о выходе романа «Веверлей» («Waverley», 1814) «любимого стихотворца нации Вальтера Скотта»<sup>244</sup>, его же поэмы «Поле сражения при Ватерлоо» («The Field of Waterloo», 1815)<sup>245</sup> и дневника путешествия («Paul's Letters to His Kinsfolk», 1816)<sup>246</sup>. В 1818 г. в «Вестнике Европы» в переводной статье, извлеченной из женевской «Bibliothèque Universelle», была помещена характеристика Скотта как романтического поэта, пишущего на исторические сюжеты: «Владея вместе лирою Барда и Трубадура, он представляет картину нравов времен феодальных со всеми разительными их оттенками. Все живет, все движется в его творениях, в которых, как в зеркале, видите странные тех веков обычаи; читатель, перенесенный чародейством поэта в другой мир, совсем отличный от нынешнего, совершенно забывается. Лица, одежды, кони, знамена, охота, сражения описаны со всею возможною живостию; сцена же, на коей представлено множество сих разнообразных фигур, есть то дикая природа, то туманное небо, то густые сосны, водопады, скалы, озера, которые в совокупности составляют мрачную, но в своем роде превосходную картину стран северных. <...> Чудесное обилие сего поэта <...> справедливо изумляет каждого. В короткое время вышло четыре огромных (тома. — М. Б.) его стихотворений; ему приписываются также некоторые романы, известные однако ж под другим именем»<sup>247</sup>. Если в 1821 г. Олин сокрушался, что «многие из первостепенных иностранных писателей <...> совершенно у нас неизвестны», в их числе «знаменитый Вальтер Скотт, столь же неистощимый, как и разнообразный в своих сочинениях»<sup>248</sup>, то уже в 1826 г. критик «Московского телеграфа» предполагал, что «страсть к чтению сочинений В. Скотта, которая в Англии, Франции, Германии, Италии и Швеции достигла высшей степени, кажется, сделается и у нас скоро всеобщою страстью»<sup>249</sup>. И уже в следующем году этот же журнал фиксировал: «Байрон, Шекспир, В. Скотт диктаторствуют почти бесспорно в нашей литературе»<sup>250</sup>.

<sup>243</sup> Российский музей. 1815. Ч. 1. № 3. С. 275.

<sup>244</sup> Русский инвалид. 1816. № 61. 14 марта. С. 256. Впрочем, через несколько месяцев, сообщая о выходе романа «автора "Веверлея"» «Антикварий» («The Antiquary», 1816), Козлов писал, отражая текущие европейские слухи: «Теперь уже доказано, что стихотворец Скотт не имеет в сих романах никакого участия» (Там же. № 187. 12 августа. С. 735).

<sup>245</sup> Там же. № 62. 15 марта. С. 259.

<sup>246</sup> Там же. № 180. 4 августа. С. 703.

<sup>247</sup> Обзорение нынешнего состояния английской литературы / Пер. У. // Вестник Европы. 1818. Ч. 99. № 9. С. 43–44. Более подробный биографический очерк «О жизни и писаниях Валтера Скотта», напечатанный в «Вестнике Европы» (1823. № 15. Июль и август. С. 177–193), представлял собой русский перевод из недолговечного (вышло всего 5 номеров в 1823 г.) издания «The English Literary Journal of Moscow» (1823. Vol. 1. № 1. January. P. 4–23; все материалы помещались в журнале на английском и параллельно на французском). Очерк был написан редактором журнала, преподавателем английского языка в Московском университете У. Венсом (W. Wens), см. также в финале его статьи о Байроне пространное сравнение последнего с В. Скоттом (The English Literary Journal of Moscow. 1823. Vol. 1. № 2. February. P. 88–89).

<sup>248</sup> Рецензент. 1821. № 24. 22 июня. С. 96.

<sup>249</sup> Московский телеграф. 1826. Ч. 8. № 7. С. 255.

<sup>250</sup> Там же. 1827. Ч. 15. № 11. С. 237.

Русские переводы Скотта появились в 1820 г. и — несмотря на то, что в Британии он сначала прославился как поэт, — это были фрагменты из романов (три главы из «Айвенго» в «Вестнике Европы» и «Сыне отечества»), а также вышедший в следующем году отдельным изданием «Беглец», приписанный шотландскому писателю ошибочно<sup>251</sup>). Первые прозаические переложения его стихов были сделаны молодым В. Н. Григорьевым (1803–1876) и напечатаны в «Благонамеренном» в 1822 г.<sup>252</sup> Кроме того, Н. А. Бестужев (1791–1855) перевел прозой поэму «Гленфинлас. Надгробная песнь лорду Рональду»<sup>253</sup>. Не только романы, но и поэмы Скотта переводились с французских прозаических переводов-посредников: «Участь поэм В. Скотта в России весьма несчастлива, — сетовал в 1825 г. Н. А. Полевой. — Надобно знать, что поэмы В. Скотта переведены в дурную французскую прозу; с этой прозы переводят <...> в прозу русскую!»<sup>254</sup>. В этом контексте вышедшая в 1822 г. вольная балладная вариация «Шотландская песня (с английского)»: «Кто во мраке ночном, / В перелеске глухом / Мчится в твердой броне / На усталом коне? <...> То Шотландский герой, / То Ричард молодой: / Он стрелою летит, / К Голай-Роду спешит, / Чтоб могучей рукой / И секирой стальной / Там врага поразить / И убийце отомстить!»<sup>255</sup> и т. д., — свидетельствует о том, что ее автор, вероятно, читал Скотта по-английски. По замечанию Ю. Д. Левина, «в сущности, только с 1823 г., когда в Москве появились (роман. — М. Б.) “Кенильворт” <...> и две поэмы, переведенные прозой»<sup>256</sup> <...>, русские переводы стали играть серьезную роль в ознакомлении читателей с творчеством Скотта»<sup>257</sup>.

Выполненный Каченовским прозаический перевод с польского (!) «Поэма последнего барда» («The Lay of the Last Minstrel», 1805)<sup>258</sup>, вообще совершенно не дававший представления о поэтике оригинала<sup>259</sup>, интересен сопровождавшей его краткой биографией

<sup>251</sup> См.: Левин Ю. Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России; Дроздов Н. А. Английская литература в России в первой четверти XIX в.: библиография // Из истории русской переводной художественной литературы первой четверти XIX века: сб. статей и материалов. СПб., 2017. С. 431.

<sup>252</sup> Умиравший бард, или Последняя песнь Кадваллона (Из Вальтера Скота) // Благонамеренный. 1822. Ч. 18. № 22. С. 332–334 (пер. стихотворения «The Dying Bard», 1806); Солнце над холмом Веирдлава // Там же. № 23. С. 415 («The Sun Upon the Weirclaw Hill»); Гельвеллин // Там же. Ч. 19. № 30. С. 132–135 («Hellvellyn», 1806).

<sup>253</sup> Соревнователь просвещения и благотворения. 1822. Ч. 18. № 2. С. 176–189 (в разделе «Проза»; ориг.: «Glenfinlas, or Lord Ronald's Coronach», 1800). Другие прозаич. переводы: «Ужасный охотник» (Благонамеренный. 1824. Ч. 28. № 20. С. 116–130, пер. В. Сафоновича; оригинал: «The Wild Huntsman» (1796), который, в свою очередь, является переводом «Wilde Jäger» Бюргера); «Первая песнь из поэмы Валтер-Скотта: Помолвка Триэрмена, или Долина Святого Иоанна» (Дамский журнал. 1825. Ч. 12. № 22. Ноябрь. С. 163–179, пер. Ник. Заборовского; отд. изд.: Невеста Триэрмена, или Долина Святого Иоанна: Поэма в трех песнях / Пер. с фр. М., 1825; оригинал: «The Bridal of Triermain, or the Valley of St. Joan», 1813).

<sup>254</sup> Московский телеграф. 1825. Ч. 6. № 21. С. 99. Каченовский критикует здесь перевод Ник. Заборовского «Невеста Триэрмена, или Долина Святого Иоанна».

<sup>255</sup> Сын отечества. 1822. Ч. 82. № 49. С. 126–128; подпись «А. П...л.н.й».

<sup>256</sup> Имеются в виду поэмы «Матильда Рокби» в анонимн. прозаич. пер. с англ. (1823) и «Поэма последнего барда» в прозаич. пер. Каченовского с польского (1822, см. подробнее далее). Позже фрагменты из поэмы «Матильда Рокби» переводились стихами: «Лира» (Благонамеренный. 1824. Ч. 27. № 15. С. 182–184; пер. И. В. Галбаева) и «Разбойник» (Московский телеграф. 1825. Ч. 2. № 8. С. 276–279; пер. И. И. Козлова). Сделанный Олиным в 1823 г. перевод отрывка из этой поэмы под заглавием «Замок Литлькот» не был пропущен цензурой (см.: Пешин Джозеф. Жалоба Валериана Олина: материалы из архива Санкт-Петербургского архивного комитета // Verba Volant, Scripta Manent: Фестшрифт к 50-летию Игоря Пильщикова / Ed. Nikolai Poseliagin and Mikhail Trunin: Special issue of Zbornik Matice Srpske za Slavistiku. 2018. № 92. С. 359, 370).

<sup>257</sup> Левин Ю. Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России. С. 16.

<sup>258</sup> Вестник Европы. 1822. № 9–10. С. 88–124; № 11–12. С. 255–293; № 13–14. С. 70–113; отд. изд.: Поэма последнего барда. Соч. Вальтера Скотта; Изд. М. Каченовский. М., 1823.

<sup>259</sup> Ср. отриц. рец. на перевод Каченовского: Московский телеграф. 1825. Ч. 6. № 21. С. 99. Два года спустя, откликаясь на выход новых русских переводов В. Скотта, «Московский телеграф» иронизировал: «Кто знает: может



Вальтера Скотта, где сообщались, в частности, связанные с его именем новые для отечественной литературы факты профессиональной экономики и этики литературного труда, вероятно, небезытересные для переводчика-издателя: то, что Скотт, «довольствуясь славою поэта, не ищет другой славы» и поэтому не ставит своего имени под написанными им романами, а также то, что он «имеет огромный достаток, и он богаче всех поэтов, ныне живущих»<sup>260</sup>. В рецензии на перевод Каченовского речь шла также в основном не о его качестве («Перевод самой поэмы хорош, слог благороден», плохо лишь смешение «обветшалых» славянских слов с выражениями «среднего стиля»<sup>261</sup>), а о новом для русской литературы устройстве писательского труда: «Вальтер Скотт получил за свои сочинения более ста тысяч фунтов стерлингов, что на наши деньги составляет за *два миллиона рублей!*»<sup>262</sup>.

Первый и наиболее значительный стихотворный перевод из Скотта принадлежит Жуковскому: ранняя баллада шотландского поэта «Канун святого Иоанна» («The Eve of St. John», 1801) была переведена им в 1822 г., но из-за претензий цензуры<sup>263</sup> увидела свет только в 1824 г.<sup>264</sup> Цензоры стали первыми критиками поэмы (в частности, отвечая на их претензии, Жуковский сообщал, что в переводе в целом «соблюдена вся возможная верность»: сохранены объем, балладная строфа, сюжет, диалоги, имена и названия, характеры героев<sup>265</sup>). Цензор (вероятно, А. С. Бируков, 1772–1844), зная английский язык, тщательно сравнил перевод с подлинником, для чего даже сделал подстрочник (и насчитал у Жуковского 23 неточности):

В подлиннике:

O fear not the priest, who sleepeth to the east!  
For to Dryburgh the way he has ta'en;  
And there to say mass, till three days to pass,  
For the soul of a knight that is slayne.<sup>266</sup>

For the Dryburgh bells ring, and the white monks do sing  
For Richard of Coldinghame.<sup>267</sup>

У Жуковского (курсив цензора):

Он уйдет к той поре; в монастырь на горе  
*Панихиду* он позван служить.  
Кто-то был умерщвлен — по душе его он  
Будет три дня поминки творить.

*Уж три ночи, три дня* как поминки творят  
*Чернецы* за его упокой.

быть и сии переводы переташены с польского языка, куда они также приехали не прямо с Британских берегов, а сначала переплыли через пролив Кале, были в карантине французского переводчика, который своими курами и зельями истребил из них все краски подлинника, и потом уже явились в русской одежде» (Там же. 1827. Ч. 16. №15. С. 273).

<sup>260</sup> Вестник Европы. 1822. №9–10. С. 89–90.

<sup>261</sup> Сын отечества. 1824. Ч. 92. №9. С. 83.

<sup>262</sup> Там же. Курсив в тексте.

<sup>263</sup> См.: *Сухомлинов М. И.* Исследования и статьи по русской литературе и просвещению: В 2 т. Т. 1. СПб., 1889. С. 440–446, 523.

<sup>264</sup> Перевод был опубликован в журнале «Соревнователь просвещения и благотворения» (1824. Ч. 25. №2. С. 131) под загл. «Замок Смальгольм. Шотландская сказка»; в «Новостях литературы» (1824. Кн. 7. №7. С. 106–111) под загл. «Дунканов вечер. Шотландская сказка»; в позднейших переизданиях восстановлено заглавие «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», вызвавшее претензии цензуры (по замечанию цензора, в «Иванов день (в июле и августе месяце) обыкновенно бывает пост, по уставу греко-российской церкви», «между тем как читателям предлагается чтение о соблазнительных делах») (цит. по: *Сухомлинов М. И.* Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. Т. 1. С. 444)).

<sup>265</sup> Там же. С. 437 (Письмо Жуковского министру духовных дел и народного просвещения А. Н. Голицыну от 17 авг. 1822 г.).

<sup>266</sup> Подстрочный перевод цензора: «О, не бойся священника, который спит на восточной стороне! / Он ушел в Дрейбург (в монастырь), / И там останется целые три дня служить обедню / По душе какого-то убитого кавалера» (цит. по: Там же. С. 521–523).

<sup>267</sup> Подстрочный перевод цензора: «Ибо дрейбургские колокола звонят, / И белые монахи поют, помяная / Сэра Ричарда Кольдингама» (Там же, курсив в тексте).

Слова «панихида» и «чернецы» представлялись цензору политически опасным аспектом «склонения на наши нравы»: «...русский читатель, находя в шотландской сказке *часовню, панихиду и чернецов*, невольно подумает, что ему хотят представить рассказываемое происшествие случившимся или, по крайней мере, могущим случиться и в России. У католиков, и тем менее у протестантов (прежних и нынешних жителей Шотландии), нет ни часовен, ни панихид; название же иноков *чернецами*, т. е. употребляющими черную одежду, исключает монахов, носящих белую одежду, которые есть в некоторых орденах римской церкви, но которых вовсе нет в греко-русской. <...> от русского переводчика, пользующегося в России именем известного писателя, можно было ожидать большей разборчивости в названии священных предметов...»<sup>268</sup>. Вероятно, по этой же причине цензорским курсивом выделено выражение «Уж три ночи, три дня» как повтор, характерный для русской песенной традиции, ср. также претензии к замене шотландских реалий славянскими:

His arms shone full bright in the beacon's light,  
His plume it was scarlet and blue;  
On his shield was a hound, in a silver leash bound  
And his crest was a branch of the yew.<sup>269</sup>

Показалось мне при блестящем огне:  
Был шелом с соколиным пером,  
И *палаш* боевой на цепи золотой,  
Три звезды на щите голубом.

Свойственное переводам Жуковского добавление психологических объяснений действиям героев подвергается критике по причинам нравственным: «Некоторые отступления переводчика от ясного смысла оригинала и собственные прибавления затемняют усматриваемое даже в подлиннике намерение автора касаться с большею разборчивостью предметов, равно почитаемых католиками и протестантами, и говорить в некоторых местах с большей осторожностью и скромностью о непозволенной любви»<sup>270</sup>, например:

В подлиннике:

And I heard her name the midnight hour,  
And name this holy eve;  
And say, "Come this night to thy lady's bower,  
Ask no bold Baron's leave".<sup>271</sup>

He lifts his spear with the bold Bucleuch,  
His lady is all alone;  
The door she'll undo to her knight so true,  
On the eve of good St. John.<sup>272</sup>

Yet hear but my word, my noble lord.  
For I heard her name his name;

У Жуковского:

И сказала, я слышал: «в полуночный час  
Перед светлым Ивановым днем  
Приходи ты; *мой муж не опасен для нас*:  
Он с могучим Боклю ополчился теперь».

Он в сраженьи забыл про меня;  
И *тайком* отопру я для милого дверь  
Накануне Иванова дня

Нет, не чудилось мне; я стоял при огне,  
И увидел, услышал я сам,

<sup>268</sup> Там же. С. 445.

<sup>269</sup> Подстрочный перевод цензора: «Его оружие ярко блистало при свете маяка, / Перья отсвечивали багряным и лазуревым цветом; / На его щите изображена была собака на серебряной привязи, / А на шишаке была ветка тисового дерева» (Там же).

<sup>270</sup> Там же. С. 446.

<sup>271</sup> Подстрочный перевод цензора: «И я слышал, как она поминала полночный час, / И как называла этот святой вечер, / И говорила: Приходи в эту ночь в беседку (грот) твоей госпожи; / Не спрашивай у храброго барона позволения» (Там же).

<sup>272</sup> Подстрочный перевод цензора: «Он поднимет копье (он на войне) вместе с храбрым Боклю, / Барыня (жена) его одна одинехонька; / Она отворит дверь столь верно своему кавалеру / Вечеру перед Ивановым днем (собственно: ввечеру милостивого Иоанна)» (Там же).

And that lady bright, she called the knight  
Sir Richard of Coldinham.<sup>273</sup>

*Как его обняла, как его назвала –  
То был рыцарь Ричард Колдинггам.*

The lady blush'd red, but nothing she said;  
Nor added the Baron a word.  
Then she stepp'd down the stair to her chamber fair  
And so did her moody lord.<sup>274</sup>

*При ответе таком изменилась лицом,  
И ни слова... Ни слова и он!  
И пошла в свой покой с наклоненной главой,  
И за нею суровый барон.*

Наконец, цензор отмечает как отступление от подлинника характерное для переводных баллад Жуковского форсирование элементов ужасного и таинственного: «...описание <...> страшных явлений убитого рыцаря Кольдингама <...>, — замечает он, — принадлежит к числу суеверных повестей и может более разгорячать и пугать воображение, нежели наставлять простых людей или мало просвещенных читателей, особливо молодых людей и женщин»<sup>275</sup>:

By the Baron's brand, near Tweed's fair stand,  
Most foully slain, I fell;  
And my restless sprite on the beacon's height  
For a space is doom'd to dwell.<sup>276</sup>

*Он с тобой, он с тобой, сей убийца ночной,  
И ужасный теперь ему сон!  
И надолго во мгле, на пустынной скале,  
Где маяк, я бродить осужден.*

Переводоведческие рассуждения цензора Бирукова, мотивированные соображениями духовно-нравственной цензуры, оказались довольно точно сфокусированы на приемах, характерных для переводческой манеры Жуковского.

### Томас Мур

Первая на русском языке характеристика ирландского поэта Томаса Мура (Thomas Moore, 1779–1852), хотя односторонняя и охватывающая только ранний период творческой биографии «Анакреона-Мура», как его именовали за перевод «Од» Анакреона (1800), содержалась во второй части «Исторического опыта об английской поэзии и о нынешних английских поэтах» (1821) Филарета Шаля:

Томас Мур, называемый его почитателями английским Катуллом, в эротических своих стихотворениях отличается приятностью, гармониею и воображением. Он самый модный поэт у людей нестрогих нравов. К нежности он присовокупляет сладострастие, к чертам истинного чувства движения сластолюбия <...>. Ни один английский поэт не соединяет, подобно ему, сей сладости выражений, сего очаровательного изобилия мыслей, сей чудесной силы возбуждать все нежные, все сладострастные чувства! Его поэма *Лалла Рук* есть превосходное произведение воображения и прелести.<sup>277</sup>

<sup>273</sup> Подстрочный перевод цензора: «Но позволь мне сказать еще словечко, знатный мой барин, / Я ведь слышал, как она называла его по имени, / Знатная барыня называла кавалера: / Сэр Ричард Колдинггам» (Там же).

<sup>274</sup> Подстрочный перевод цензора: «Жена покраснела, только ничего не сказала, / И барон ни слова не промолвил. / Потом она пошла вниз по лестнице в свою прекрасную комнату, / Куда пошел и ея сердитый (огорченный) муж» (Там же, курсив в тексте).

<sup>275</sup> Там же. С. 444.

<sup>276</sup> Подстрочный перевод цензора: «У баронова маяка, близ прекрасного берега реки Твиды, / Я был убит самым бесчестным образом; / И моему беспокойному духу на высоте маяка / Определено оставаться на некоторое время» (Там же).

<sup>277</sup> Сын отечества. 1821. Ч. 72. № 35. С. 58–59.

В следующем году В. И. Козлов в обзоре английских литературных новостей в газете «Русский инвалид», сообщая, что «английский писатель Томас Мур, в особенности известный драматическо-стихотворным романом своим: *Лалла-Рук*», занимает «первое место между анакреонтическими стихотворцами новейших времен», отнес к «образцовым произведениям легкой поэзии» также его «собрание новых романсов и песен, под названием *Ирландских мелодий* (Irish melodies)», выходявшее в 1807–1834 гг.<sup>278</sup>

В том же 1822 г. журнал «Благонамеренный» поместил перевод несколько более основательной французской статьи «Нечто о Томасе Муре»<sup>279</sup>, где Мур было сформулировано представление о «пиитическом триумвирате» британского Парнаса: «Англия равно удивляется и Валтеру Скотту и Лорду Байрону и Томасу Муру»<sup>280</sup>, — ставшее общим местом<sup>281</sup>. Во французской статье сообщались общие сведения о биографии Мура и его произведениях — анакреонтических переводах, оригинальных стихотворениях в эротическом духе и о «пиитическом романе» «Лалла Рук» (который был уже известен русским читателям по фрагменту в переводе Жуковского, см. об этом далее), где восточный колорит соединился с европейской культурой стиха: «Если бы классическая Муза вкуса не всегда внушала песни Томаса Мура, то читая *Лалла Рук*, можно бы почтить его превосходным переводчиком одной из тех поэм, богатых чувствами и картинами, которые блестящее солнце Востока внушает потомкам Гафеца или Сади»<sup>282</sup>. Эту мысль повторил Сомов в статье «О романтической поэзии»: «В поэме *Лалла-Рук* он приводит читателя в приятное заблуждение: кажется, что ее писал не европеец, а какой-нибудь поэт, соотечественник Фердоузи или Амраль-Кеизи»<sup>283</sup>.

Внимание к «Лалла Рук» было отчасти связано с характерным для эпохи романтизма ориентализмом: «...некоторый отблеск восточных цветов есть колорит поэзии века <...> кисти Байрона, Мура и других первоклассных поэтов современных напоены его радужными красками», — писал Вяземский<sup>284</sup>. Сообщение об «Ирландских песнях» сопровождалось цитатой из предисловия к ним Мура, которое, с его пафосом внимания к национальному, также было созвучно идеям романтизма: «Слишком долго пренебрегали мы <...> единственным даром, в котором соседи наши англичане нам не отказывают. До сих пор еще музыка наша (ирландская. — М. Б.) никем не была собрана. <...>

<sup>278</sup> Русский инвалид. 1822. № 124. 27 мая. С. 495.

<sup>279</sup> Благонамеренный. 1822. Ч. 19. № 28. С. 41–60. Пер. с фр. Очкина.

<sup>280</sup> Там же. С. 41.

<sup>281</sup> Автор статьи в «Русском инвалиде» заметил, впрочем, что охотнее поставил бы «здесь, на третье место, Роберта Соутея. <...> Если Мур и не уступает ему талантом; то по крайней мере Соутей заслуживает преимущество по важности и нравственному достоинству своих творений. Но Мур, кажется, более любим публикою и имеет обширнейший круг читателей» (Русский инвалид. 1822. № 203. 1 сент. С. 824).

<sup>282</sup> Благонамеренный. 1822. Ч. 19. № 28. С. 42.

<sup>283</sup> Соревнователь просвещения и благотворения. 1823. Ч. 23. Кн. 2. С. 166–167.

<sup>284</sup> Цит. по: Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика / Сост., подг. текстов, вступ. статья и комм. Л. В. Дерюгиной. М., 1984. С. 70. На волне интереса к восточным поэмам Мура и Байрона внимание русских переводчиков привлек сборник «Восточные эклоги» («Oriental Eclogues», 1759; в первом изд. — «Persian Eclogues», 1742) из небольшого поэтического наследия рано умершего английского поэта XVIII в. Уильяма Коллинса (в тогдашнем написании Виллиам Колинс; William Collins, 1721–1759). В отсутствие французских переводов, Коллинса переводили с оригинала, но чаще прозой: некий М. Булгаков переложил прозой первую из сборника эклог: «Восточная эклога Виллиама Колинса (Селим, или Нравоучение пастуха. Долина близ Багдада. Утро)» (Аглая. 1810. Ч. 10. Май. С. 55–60); дважды была переведена вторая эклога, прозой: Гассан (Восточная эклога) / С англ. А. Н. // Улей. 1812. Ч. 4. Октябрь. № 22. С. 280–283; и стихами: Гассан (Из восточных Эклог Коллинса. ...) / [Пер.] К. .... // Вестник Европы. 1820. Ч. 109. № 2. С. 92–96.

Надеюсь, что теперь достигли мы эпохи, счастливейшей для нашего политического состояния и для нашей музыки; связь этих двух предметов между собой — по крайней мере в Ирландии — доказывается задумчивым и даже печальным характером большей части старинных наших песен. Не легко приделать слова к этим голосам. Поэт, желающий следовать за различными чувствами, которые они выражают, должен иметь быстрые переходы идей и необыкновенное смещение мрачной задумчивости с легкомыслием: таков наш характер и цвет нашей музыки. <...><sup>285</sup>.

Своеобразие истории русских переводов Мура в том, что — хотя в 1820 г. вышло два полных французских прозаических перевода поэмы «Лалла Рук» («Lalla Rookh, an Oriental Romance», 1817), сделанных переводчиком Байрона Амедеем Пишо (Joseph-Jean-Marie-Charles-Amédée Pichot, 1795–1877) и одним из редакторов швейцарской «Универсальной библиотеки»<sup>286</sup>, — первые русские переводы двух из составляющих «Лалла Рук» повествовательных восточных поэм были сделаны в 1821 г. не с французского перевода-посредника, а с английского оригинала. Из них два — прозой и один, Жуковского, — стихами<sup>287</sup>.

Прозаические переводы Н. А. Бестужева (1791–1855) и второго переводчика, скрывшегося под криптонимом К. П. Б.<sup>288</sup>, были помещены в журналах в отделе прозы, а редакторы харьковского «Украинского журнала» в примечании к анонимному сокращенному прозаическому пересказу «Обожателей огня»<sup>289</sup> (вероятно, сделанному по французскому прозаическому переводу «Bibliothèque Universelle» и с оглядкой на перевод Бестужева) даже мотивировали сокращения в тексте поэмы тем, что «подробности, отступления, описания и т. п. <...> особенно пленительны в поэзии, но в прозе много теряют своей занимательности»<sup>290</sup>.

<sup>285</sup> Благонамеренный. 1822. Ч. 19. №28. С. 46–48. Далее переводчик А. Н. Очкин (1791–1865) дал свои прозаические пересказы (по приведенным в статье французским переложениям) ирландских песен Мура «Далеко она» («She is Far From the Land»), «Завещание» («When in Death I Shall Calmly Recline»), «Перестаньте порицать барда» («O! Blame not the Bards») и «В полночь» («At the Mid Hour of Night»). Последний перевод послужил источником для стихотворения П. Г. Ободовского 1822 г. «К сестре. Подражание элегии Томаса Мура» (см.: *Алексеев М. П.* Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века). М., 1982. С. 710–711).

<sup>286</sup> Lalla Rookh ou la Princesse mogole: Histoire orientale par Thomas Moore / Par le traducteur des œuvres de Lord Byron [A. Pichot]. Ponthieu, 1820. 2 т.; Choix de Poésies de Byron, W. Scott et Moore. Traduction libre par l'un des redacteurs de la Bibliothèque Universelle. Genève et Paris, 1820 (впервые в 13-м и 14-м номерах «Библиотеки» за 1820 г.). Сделанный некоей Татьяной Антоновой прозаический перевод двух «Ирландских песен» (Дамский журнал. 1823. Ч. 3. № 18. С. 203–205) был выполнен с французского прозаического перевода Л. С. Беллок (Louise Swanton Belloc, 1796–1881) «Les amours des anges, et les Mélodies Irlandaises» (Paris, 1823); его же, вероятно, имел в виду А. И. Тургенев, когда писал Вяземскому в октябре 1823 г.: «Я собирался заказать тебе перевести несколько пьес или хотя одну из “Irish Melodies” de Moore. Они переведены на французский: “Mélodies Irlandaises”, хотя и слабо. Достань и прочти» (Остафьевский архив. Т. 2. С. 361). См.: *Жаткин Д. Н., Яшина Т. А.* Томас Мур в русских переводах 1820-х гг. (П. А. Вяземский, А. И. Одоевский, Д. П. Ознобишин) // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2008. № 1. С. 101–102; *Гиривенко А. Н.* Отражение творчества Томаса Мура в русской литературе первой трети XIX в. // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1984. Т. 43. № 6. С. 537–543.

<sup>287</sup> Вышедшее в 1824 г. стихотворение Олина «К плачущей Юлии», представлявшее собой (что не было указано) перевод стихотворения Мура «To Julia Weeping» из цикла «Juvenile Poems» (1799–1804), также было снабжено пометой «С английского» (Полярная звезда. Карманная книжка на 1824 год для любителей и любительниц русской словесности. Изданная А. Бестужевым и К. Рылевым. СПб., 1824. С. 316).

<sup>288</sup> Бестужев перевел поэму «Обожатели огня. Восточная повесть (Из Томаса Мура)» (Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. Ч. 16. Кн. 2–3. С. 113–156, 249–297; оригинал: «The Story of Fire-Worshippers»). Переводчик, подписавшийся К. П. Б., — «Рай и Пери» (Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. Ч. 13. Кн. 1. С. 37–62; оригинал: «Paradise and the Peri») — вероятно, это тот же К. П. Б., который годом ранее сделал, также прозой, первый опубликованный русский перевод Байрона с английского (Соревнователь просвещения и благотворения. 1820. Ч. 12. Кн. 11. С. 197–200).

<sup>289</sup> Лалла-Рук: Восточная повесть Т. Мура // Украинский журнал. 1825. № 10. С. 210–217; № 11/12. С. 290–300.

<sup>290</sup> Там же. С. 290.

Для нас, конечно, наиболее интересен стихотворный перевод Жуковским второй поэтической повести «Лалла Рук» — «Пери и Ангел» («Paradise and the Peri», 1821)<sup>291</sup>. Не рассматривая исключительно важных личных коннотаций образа Лалла Рук в эстетической философии Жуковского<sup>292</sup>, остановимся только на собственно переводческом аспекте. Жуковский, переводя стихами, при этом парадоксальным образом усиливает прозаический, нарративный элемент «повести» за счет распространения описаний, что увеличивает объем текста, а также снятия разбивки на строфы: в оригинале нерегулярно чередующиеся неравнострочные (от 6 до 56 строк) строфы с индивидуальными схемами рифмовки — в русском переводе сплошной текст с постоянной смежной рифмой и прозаическим делением текста на три крупных сюжета (соответствующих трем дарам, которые приносит Пери к вратам Рая).

Несмотря на сохранение экзотического колорита и взятых у Мура этнографических комментариев (что, вероятно, вызвало известное раздражение Пушкина: «Жуковский меня бесит. Что ему понравилось в этом Муре, чопорном подражателе безобразному восточному воображению? Вся Лалла Рук не стоит десяти строчек Тристрама Шенди»<sup>293</sup>), Жуковский европеизирует текст, приписывая Пери и Ангелу индивидуальные психологические черты, способность к любви и состраданию (далее приводим только эпитеты, которых нет в оригинале): Ангел подлетает к Пери «с утехой», с «состраданьем», «приветно», «с улыбкой», «в слезах»; Пери описывается как «одинокая», она «тихо плакала», умирающему она смежает вежды «рукой любви», она «горестно-безгласна», «в жалости, в участье, / Забыв себя и жребий свой», — что выливается в значительно измененный, христианизированный по сравнению с английским текстом, финал (следующих строк в оригинале нет):

И сострадательной рукою,  
К несчастному преклонена,  
Как нежная сестра, она  
Поддерживала с умилением  
Главу, нагбенную смиреньем;  
И быстро из его очей  
В мирительную руку ей  
Струя горячих слез бежала;  
И на небе она искала  
Ответа милости слезам...

Несколько стихотворных переводов из Мура принадлежат И.И. Козлову (1779–1840). В вольном переводе небольшого отрывка из «The Veiled Prophet of Khorassan»,

<sup>291</sup> Сын отечества. 1821. Ч. 69. №20. С. 243–265.

<sup>292</sup> См.: *Алексеев М. П.* Т. Мур и русские писатели XIX века // Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII в. — первая половина XIX в.). М., 1982; перевод Жуковским стихотворения Г. фон Штегеман (Hedwig von Staegemann Olfers, 1799–1891) «Лалла Рук» и его статью «Рафаэлева Мадонна (Из письма о Дрезденской галерее)» и комментарий к ним в: *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 2. С. 224, 604–605; Т. 12. С. 342–345, 497–499.

<sup>293</sup> Письмо Вяземскому от 2 янв. 1822 г. (*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 13. С. 34). «Знаешь, почему не люблю я Мура? — потому что он чересчур уже восточен. Он подражает ребячески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета. — Европеец и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца. Вот почему Байрон так и прелестен в “Гяуре”, в “Абидосской невесте” и проч.» (письмо Пушкина к Вяземскому, конец марта — нач. апр. 1825 г. // Там же. С. 160).

под заглавием «Покровенный пророк Хорасана»<sup>294</sup>, катрены оригинала переданы восьмистишиями, так что на четыре строки довольно точного перевода приходится столько же дописанных переводчиком (далее выделены нами курсивом). В результате стихотворение оказывается совершенно изъятю из восточного контекста английского подлинника и переведено в привычный русскому читателю лирический жанр романса, и соответственно озаглавлено «Романс»:

Есть тихая роща у быстрых ключей;  
И днем там и ночью поет соловей,  
Там светлые воды приветно текут,  
Там алые розы, красуясь, цветут.  
*В ту пору, как младость манила мечтать,  
В той роще любила я часто гулять;  
Любуясь цветами под тенью густой,  
Я слышала песни и млела душой.*

There's a bower of roses by Bendemeer's stream,  
And the nightingale sings round it all the day long;  
In the time of my childhood 'twas like a sweet dream,  
To sit in the roses and hear the bird's song.

Так памятью можно в минувшем нам жить  
И чувств упоенья в душе сохранить;  
Так веет отрадно и поздней порой  
Бывалая прелесть любви молодой!  
*Не вовсе же радости время возьмет!  
Пусть младость увянет; но сердце цветет.  
И сладко мне помнить, как пел соловей,  
И розы и рощу у быстрых ключей!*

Thus memory draws from delight ere it dies  
An essence that breathes of it many a year;  
Thus bright to my soul, as 'twas then to my eyes,  
Is that bower on the banks of the calm Bendemeer!

Аналогичным образом Козлов domesticiрует «Ирландские мелодии»: в стихотворении «Молодой певец (Ирландская песня Томаса Мура)» («The Minstrel Boy») <sup>295</sup> он, относительно точно передавая содержание оригинала, подвергает его глубокой поэтической русификации: народный песенный ритм английского текста («The Minstrel-Boy to the war is gone, / In the ranks of death you'll find him; / His father's sword he has girded on, / And his wild harp slung behind him») заменяется ямбом, вводится славянская лексика: «На брань летит младой Певец; / Дней мирных кинул сладость; / С ним меч отцовский кладенец / С ним арфа — жизни радость»<sup>296</sup>.

Значительно ближе к подлиннику перевод Козловым стихотворения «As a Veem O'er the Face of the Waters May Glow...», опубликованный в «Северных цветах на 1825 год» под заглавием «Ирландская песня. Из Мура» (при позднейших переизданиях: «Ирландская мелодия»). Стихотворение близко душевному строю самого Козлова, что в его случае являлось, кажется, главной гарантией удачного перевода: достаточно точно передано не только содержание стихотворения, но и строфическая форма (три четверостишия) и даже система рифмовки (парные мужские рифмы). А.П. Баласогло не без оснований назвал Козлова «русским Муром»<sup>297</sup>.

<sup>294</sup> Новости литературы. 1823. Кн. 3. №5. С. 79–80.

<sup>295</sup> Там же. Кн. 6. №43. С. 61.

<sup>296</sup> См. также вольное подражание Олина «Ирландским мелодиям»: Полночный час: К Эльвире: (Подражание) / Из Ирландских мелодий Томаса Мура // Литературные листки. 1823. №5. С. 61.

<sup>297</sup> Баласогло А. П. А. Н. В. // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922. С. 203. См. также: Жаткин Д. Н., Яшина Т. А. И. И. Козлов как переводчик произведений Томаса Мура // XXI век: Итоги прошлого и проблемы будущего: Межвузовский сборник научных трудов. Пермь, 2006. Вып. 7. С. 137–143.

Конец интересующей нас эпохи, 1824 г., был отмечен новым всплеском интереса к биографии Мура в связи с сообщениями о том, что он сжег переданную ему для печатания автобиографию Байрона: «Из Англии пишут, что любители литературы с нетерпением ожидают появления биографии Лорда Бейрона, написанной им самим и присланной им к другу его Томасу Муру. Пишут, что он произносит в ней строгий суд над самим собою»<sup>298</sup>, «Г. Томас Мур сообщил рукопись, содержащую в себе жизнеописание Лорда Бейрона, сестре его, которая нашла в оной многие места оскорбительные для лиц, находящихся еще в живых. Г. Мур предал потом сию рукопись огню, возвратив книгопродавцу две тысячи гиней (около 60 т. р.) полученных было за позволение печатать сию рукопись»<sup>299</sup>, «В газете the Times пишут, что публика не лишилась записок Лорда Бейрона, ибо имеются с оных копии»<sup>300</sup>.

### Лорд Байрон

Период с 1815 г., с появления первого русского перевода лорда Байрона (Бейрона, Бирона; George Gordon Byron, 1788–1824) в журнале «Российский музеум», и вплоть до откликов на гибель поэта в 1824 г., окрашен в отечественной литературе широким феноменом «байронизма»<sup>301</sup>. Первые известия о Байроне стали проникать в Россию вскоре после выхода первых двух песней «Паломничества Чайльд-Гарольда» («Child Harold's Pilgrimage», 1812) и трех «восточных» поэм «Гяур» («Giaour», 1813), «Абидосская невеста» («The Bride of Abydos», 1813) и «Корсар» («The Corsair», 1814). 20 декабря 1814 г. С. С. Уваров писал Жуковскому: «...поэтов теперь у англичан <...> только два: Walter Scott и Lord Byron. Последний превышает, может быть, первого»<sup>302</sup>. В журнале «Российский музеум» за 1815 г. был помещен первый русский перевод Байрона — выдержки из поэмы «Корсар» в прозаическом переложении, озаглавленном «Морской разбойник», довольно неточном и стилистически архаичном, но с параллельным английским текстом. Анонимный переводчик охарактеризовал «светлые и темные стороны Биронова таланта»: «...слог возвышенный, красивый, цветущий пиитической живописью, но слегка испорченный *концеттами* (вероятно, от *conceitti* (фр.) — игра слов. — М. Б.), набором обветшалых слов <...>; чувствительность живая, нежная, общительная, но своенравная и упорная против мнений общепринятых; великое богатство оригинальных замечаний на местные нравы, не много изобретательности в плане, но несколько характеров удачно изображенных <...>»<sup>303</sup>, а также подверг критике с точки зрения нормативной эстетики некоторые выражения Байрона, как «наш флаг — скипетр» («our Flag the scepter») и «которого веселье не может развеселить» («whom pleasure cannot please»): «Со *скипетром* сравненный *флаг* представляют чувствам образ для них неприятный, и веселье не веселящее есть холодная игра слов»<sup>304</sup>.

<sup>298</sup> Сын отечества. 1824. № 21. С. 40–41.

<sup>299</sup> Там же. № 22. С. 95.

<sup>300</sup> Там же. № 24. С. 188.

<sup>301</sup> Эта часть нашего очерка написана с опорой на новейшую библиографию: Бодрова А. С., Степина С. А., Мартыненко А. И. Байрон в русских переводах 1810–1869-х годов, [2018]. URL: <http://lib2.pushkinskijdom.ru/байрон>.

<sup>302</sup> Русский архив. 1871. № 2. Стлб. 0163.

<sup>303</sup> Морской разбойник, в трех песнях, сочинение Лорда Бирона. (The Corsair, a Tale, и проч., и проч.). Лондон 1814 // Российский музеум. 1815. № 1. С. 37–38.

<sup>304</sup> Там же. С. 40.



В 1816 г. В. И. Козлов в своем «Кратком обозрении новейшей английской литературы» сообщал, что «счастливейший из соперников Вальтера Скотта» молодой лорд Байрон издал поэмы «Корсар», «Лара», «Чайльд-Гарольд», «Абидосская невеста», «Осада Коринфа», оду «К Буонопарте», переводы псалмов «Еврейские мелодии», стихотворение «Прощание с Англией», сатиры «Шотландские пересмотрщики», «Новая Дунциада» и «Проклятие Минервы»<sup>305</sup>. «Стихотворения его потому нравятся публике, что носят на себе впечатление странного его характера и дикого, но тем не менее образованного таланта. Он сделался славным не прежде, как в 1812-м году, хотя вообще известен уже около 10 лет. На 18-м году своего возраста издал он собрание мелких стихотворений, под названием: *Hours of idleness* (*Часы праздности*). Оные были вообще весьма посредственны и не удостоились бы никакого внимания, если бы сочинитель не был шотландец и лорд»<sup>306</sup>. После выхода в 1812 г. первых песен «Чайльд-Гарольда», которых «в 6 недель разошлось <...> четыре издания!», почитается он «первым стихотворцем в северной и южной Британии. Скотт и Кампбелль сами уступили ему пальму»<sup>307</sup>. Эта и последующие первоначальные русские заметки о Байроне, считает В. Д. Рак, не показывали «прямого знакомства с сочинениями упоминаемого в них “любимого поэта английского”»; сами лестные эпитеты, ставшие в русской печати постоянными, выражали не собственное мнение редактора или сотрудника журнала, вынесенное от чтения произведений, а лишь их осведомленность о репутации Байрона, которая была им известна из вторых рук»<sup>308</sup>.

Автор другой напечатанной в русском переводе статьи о Байроне, из парижского ежемесячника «*Revue encyclopédique*», упрекал поэта в отсутствии «правильного течения мыслей», «чистых выражений» и «легкой, связной речи», в том, что он уклоняется в сторону «ложного рода» романтизма, который «имеет главным правилом наносить хоть неверные, но сильные удары». При этом автор признавал, что способности Байрона, будучи «обработаны», могли бы сделать его великим поэтом, а философия его «угрюма и дика, но привлекательна; она есть достояние сердец самых чувствительных»<sup>309</sup>. Русский переводчик статьи, скрывшийся под криптонимом К. П. Б., предварил перевод полемическим примечанием, в котором отметил «какое-то непростительное недоброхотство французского рецензента к английскому поэту» и высказал пожелание, чтобы «особы, одаренные разборчивым вкусом и знакомые со всеми тонкостями и красами английского языка, приняли на себя труд познакомить русских литераторов с одним из счастливейших любимцев Муз»<sup>310</sup>. Вероятно, стремясь способствовать интересу переводчиков к Байрону, К. П. Б. в следующем номере «Соревнователя» поместил собственный, сделанный с английского, перевод — вернее, довольно точный прозаический подстрочник — стихотворения Байрона «Прощание» («*Fare Thee Well*», 1816)<sup>311</sup>.

<sup>305</sup> Русский инвалид. 1816. № 62. 15 марта. С. 259; № 186. 11 августа. С. 731.

<sup>306</sup> Там же. № 183. 8 августа. С. 719.

<sup>307</sup> Там же. С. 780.

<sup>308</sup> Рак В. Д. Заметки к теме «Пушкин и Байрон»: I. Раннее знакомство Пушкина с произведениями Байрона // Рак В. Д. Пушкин, Достоевский и другие. СПб., 2003. С. 83.

<sup>309</sup> О сочинениях лорда Байрона (из «*Revue encyclopédique*») / Пер. К. П. Б. // Соревнователь просвещения и благотворения. 1820. Ч. 12. Кн. 10. С. 101–120. Каченовский поместил другой, сокращенный перевод этой же статьи: «Другое мнение о л. Байроне» (Вестник Европы. 1821. Ч. 121. С. 213–221) — как противовес тут же им напечатанному восторженному «Мнению француза о лорде Байроне (из немецкого журнала)» (Там же. С. 199–213).

<sup>310</sup> О сочинениях лорда Байрона (из «*Revue encyclopédique*»). С. 101–102.

<sup>311</sup> Соревнователь просвещения и благотворения. 1820. Ч. 12. Кн. 11. С. 197–200.

Уже в 1820 г. начала проявляться настороженная позиция официальной печати в отношении к Байрону. Весной 1820 г. в «Русском инвалиде» (№ 92. С. 368) была помещена характеристика Байрона А.-Э. Женудом (Antoine-Etienne Genoude, 1792–1819)<sup>312</sup>, который противопоставил Байрона, «сторонника доктрины зла», Ламартину — поэту, «черпающему вдохновение в религии, подлинном источнике света и жизни», и уподобил «бурный и мрачный» гений английского поэта «блеску зловредного метеора» («Бейрон талантом своим обольщает душу, но не успокаивает и не убеждает ее <...> самое преступление изображает он страстию и как бы необходимою потребностью великих душ <...>. Можно сказать, что лорд Бейрон переложил в стихи душу атеиста»). Эта статья была сразу перепечатана официальными газетами обеих столиц<sup>313</sup>, что, по мнению В. Д. Рака, свидетельствовало об «уже существовавшей в официальных и консервативных кругах боязни пробуждения интереса в России к поэту, в чьих творениях можно было найти, как писал французский критик, “одни только блуждающие огни, мерцающие над глубокою пропастию”. Несомненно, трижды повторенная публикация имела целью поставить духовный заслон на пути к Байрону, предупредить и минимизировать грозящее соотечественникам “обольщение”; но она же, создавая образ сильной, исключительной, гениальной творческой личности, придавала ему обаяние, которым в литературе обладают мощные отрицательные характеры <...>»<sup>314</sup>. Впоследствии многие произведения Байрона в России запрещались или их переводы подвергались цензурной правке: так, «Каин» («Cain», 1821) был полностью запрещен в 1823 г., и запрет этот был подтвержден в 1829 г. (что, конечно, не препятствовало его чтению во французских переложениях или подлиннике, относительно доступных в России)<sup>315</sup>.

Забегая вперед, опишем один перевод Вяземского из Байрона 1825 г., представляющий собой, как кажется, реакцию на цензурные запреты прошедшей эпохи<sup>316</sup>. Основную часть статьи Вяземского «Нью-Стидское аббатство», помещенной в «Московском телеграфе» (1825. Ч. 5. № 20. С. 343–354, подпись «В.», далее ссылки даются в тексте с указанием страницы) в ряду откликов на смерть Байрона, составляет прозаический перевод

<sup>312</sup> Статья Женуда была переведена из немецкой газеты, которая взяла ее из французского журнала «Conservateur» (Genoude A.-E. Sur les «Méditations poétiques», de M. de la Martine // Le Conservateur. 1820. T. 6. Liv. 76. P. 509–510).

<sup>313</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1820. № 33. 23 апреля. С. 393; Московские ведомости. 1820. № 35. 1 мая. С. 964.

<sup>314</sup> Рак В. Д. Заметки к теме «Пушкин и Байрон». С. 82. Даже эта опасливая оценка творчества Байрона показала бывшему директору почт Д. П. Руничу, как раз назначенному попечителем Санкт-Петербургского учебного округа, недостаточно решительной, и он отправил редакторам «Русского инвалида» известное ультраконсервативное письмо «об английском безбожнике стихотворце»: «Что подумать, когда ядовитые мечты распространителя вельзевуловой логики, хотя и признаются пагубными, со всем тем уважаются как изящное произведение, а творец их называется истинным поэтом. О чем кто не слышит, того и знать не желает; любопытство прокладывает дорогу в сердце самому ужаснейшему богоотступству и злодеяниям. <...> Поэзии Байронов и приписываемое им достоинство гениев и истинных поэтов родят Зандов и Лувелей!», — которое, впрочем, было предано гласности только в конце века (Рунич Д. П. Письмо к издателям «Русского Инвалида», 23 апреля 1820 г. // Русская старина. 1896. Т. 88. Октябрь. С. 135–138).

<sup>315</sup> См.: Оксман Ю. Г. Борьба с Байроном в Александровскую и Николаевскую эпоху // Начала. 1922. № 2. С. 259, 262–263.

<sup>316</sup> Подробнее о Вяземском — переводчике Байрона см. в нашей статье: Заметки к «байронщизне» П. А. Вяземского: «бледные выписки французские» и цензурные вычерки // Unacknowledged Legislators. Studies in Russian Literary History and Poetics in Honor of Michael Wachtel / ed. by Lazar Fleishman, David M. Bethea and Ilya Vinitsky. Berlin, 2020. P. 71–82 (Stanford Slavic Studies. Vol. 50).

восемнадцати строф 13-й песни «Дон Жуана» («Don Juan», 1819), точно следующий французскому переложению Пишо. Русский перевод содержит изыятия, скрупулезно отмеченные отточиями (далее подчеркнуты):

1. ...видно было еще одно изображение... (349).

Изъято собственно описание изображения: «The Virgin Mother of the God-born Child, / With her Son in her blessed arms, look'd round» / «la Vierge mère de l'enfant-Dieu, avec son fils dans ses bras divins» («Мадонна юная с младенцем на руках / Стояла благостно, на дол глядя из ниши»)<sup>317</sup>, — что делает немотивированной непосредственно дальше следующую фразу «...казалось, оно проливало небесную благодать на все, что было под ним» (Там же).

2. ...казалось, оно проливало небесную благодать на все, что было под ним... Обломки храма, какого бы ни был он богослужения, возбуждают всегда мысли религиозныя <...> (349–350).

Изъят следующий фрагмент: «This may be superstition, weak or wild» / «Ceci peut bien être superstition, faiblesse, ou folie» («Что — суеверье тут или слабость?»).

3. ...умеренные лучи солнца... (349).

Изъято: «the deepen'd glories once could enter, / Streaming from off the sun like seraph's wings» / «les rayons adoucis du soleil, semblables à la claret que violent les ailes d'un séraphin» («И солнце, в радуго крутую сгушено, / Сквозь них лилось игрой архангеловых крылий»).

Кроме того, Вяземский последовательно перифразирует слово «святые» («saints» («all the sainted») / «les saints»), заменяя на: «благочестивых мужей» (349), «существа возвышенные» (351), «бессмертная» (353). Последнее изъятие особенно нелепо: речь идет о живописных полотнах с изображением «мучеников», написанных кистью, «омоченной в кровь бессмертную» (353) — имеется в виду кровь этих священномучеников, что из перевода непонятно.

Для объяснения изъятия этих религиозных мотивов из текста «богохульного» Байрона важна датировка перевода. В октябре 1825 г., когда был опубликован перевод Вяземского, министр просвещения А. Н. Голицын (1773–1844), в «мрачную годину» правления которого, 1822–1824 гг., отмеченную крайним цензурным «невежеством и ханжеством»<sup>318</sup>, строго не допускалось употребление вне религиозного дискурса слов, связанных со сферой сакрального (с чем Вяземский столкнулся и как автор литературно-критической статьи<sup>319</sup>, и как издатель «Бахчисарайского фонтана» Пушкина<sup>320</sup>), уже

<sup>317</sup> Здесь и далее цит. пер. Г. А. Шенгели по изд.: *Байрон Дж. Дон-Жуан* / Пер., послесл. и прим. Г. Шенгели. М., 1947.

<sup>318</sup> Ср. эпиграмму Вяземского 1823 г. на цензора А. И. Красовского в: *Вяземский П. А. Стихотворения* / Вступ. статья Л. Я. Гинзбург; сост., подг. текста и прим. К. А. Кумпан. Л., 1986. С. 161.

<sup>319</sup> См.: *Щебальский П. К. Исторические сведения о цензуре в России*. СПб., 1862. С. 28; *Скабичевский А. М. Очерки истории русской цензуры*. СПб., 1892. С. 177–183.

<sup>320</sup> Стих, измененный цензурой в тексте «Бахчисарайского фонтана»: вместо «Святую заповедь Корана» стало «И самые главы Корана», — Вяземский в издании 1824 г. выделил красноречивым курсивом. Ср. также его выпады против цензуры в статье о «Кавказском пленнике» и ответ Пушкина с благодарностью за «щелчок цензуре» (*Пушкин А. С. Полное собрание сочинений*, 1837–1937: В 16 т. Т. 13. С. 57).

полтора года был отставлен<sup>321</sup>. Его сменил адмирал А. С. Шишков (1754–1841), при котором этот запрет отчасти был ослаблен, что отметил Пушкин во «Втором послании к цензору» (1824): «Как изумилася поэзия сама, / Когда ты разрешил по милости чудесной / Заветные слова божественный, небесный, / И ими назвалась (для рифмы) красота, / Не оскорбляя тем уж Господа Христа!»<sup>322</sup>. Как раз в 1824–1825 гг., в краткий период между отставкой Голицына и принятием нового цензурного устава 1826 г., в печати, и в особенности в «Московском телеграфе» Н. А. Полевого, патроном которого выступал Вяземский<sup>323</sup>, во множестве появились «крамольные» выражения и «нескромные» образы (в частности, в переводах из Байрона И. И. Козлова: «И ты, кто была мне *небесной мечтой*, / И радостью сердца, и жизни душой — / Неправдой со мной разлучили»<sup>324</sup>, «Тот брег, мечты *священной* полный»<sup>325</sup>). Конечно, сакральные образы во фрагменте из «Дон Жуана», выбранном Вяземским для перевода, носят несколько иной характер: здесь они в основном мотивированы описанием развалин аббатства с неизбежными упоминаниями «монастыря», «монахов», «богослужения», «мыслей религиозных», «монастырского назначения», «набожности», «моленной» и проч., а также, в заключительной части, религиозной живописи, поэтому исключение или парафразирование части из них разительно нелепо. Можно, кажется, предположить, что вычерки принадлежат самому переводчику и представляют собой иронический оммаж только что завершившейся цензурной эпохе<sup>326</sup> — как скоро оказалось, поспешный: уже в 1829 г. специальной резолюцией Комитета цензуры иностранной именно эти два произведения Байрона — «Дон Жуан» и переписка с другом и матерью<sup>327</sup> — подверглись в России безусловному запрещению<sup>328</sup>.

<sup>321</sup> Ср. в письме Вяземского его товарищу по «Арзамасу» Д. В. Дашкову от 30 мая 1824 г.: «Чем темнее, тем скорее будет светло! Чем беседнее, тем скорее будет арзамасно!» (цит. по: *Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский: Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 43).

<sup>322</sup> См.: *Бодрова А. С.* Поэт Языков, цензор Красовский и министр Шишков: К истории цензурной политики 1824–1825 годов // *Русская литература*. 2018. № 1. С. 38.

<sup>323</sup> См.: *Скабичевский А. М.* Очерки истории русской цензуры. С. 233.

<sup>324</sup> *Козлов И. И.* Байрон // *Новости литературы*. 1824. Кн. 10. С. 88.

<sup>325</sup> *Абидосская невеста* (Отрывок из песни второй) / Пер. И. Козлова // *Московский телеграф*. 1825. Ч. 5. С. 250. См. также: *Пешио Джозеф*. Жалоба Валериана Олина. С. 362.

<sup>326</sup> В частности, изъятие в третьем из приведенных примеров уподобления лучей солнца крыльям серафимов, возможно, переключается с известным Пушкину и Вяземскому «Мнением» Шишкова, поданным им в 1822 г. в Комитет министров по поводу цензурных претензий к стихотворению Ф. Н. Глинки «Земная грусть», где цензор в строке: «О дай мне, друг, ты крылья серафима!» — вычеркнул слово «серафима». «Можно ли таким образом стеснять писателей? — восклицал Шишков. — Какая беда просить крылья серафима, чтобы взлететь на небеса? Да на каких же иных крыльях можно туда вознестись? Все народы на всех языках говорят и пишут о прекрасных женщинах или благонравных мужчинах: *какой ангел! какой у него ангельский нрав!* и проч. Если не позволять сего писать, так надобно все книги сечь и всякому запереть уста» (цит. по: *Сухомлинов М. И.* Исследования и статьи по русской литературе и просвещению: В 2 т. Т. 1. СПб., 1889. С. 389–390), ср. в письме Пушкина Вяземскому 24–25 июня 1824 г. при обсуждении перемен в Министерстве народного просвещения: «...теперь, как позволят Фите Глинке говорить своей любовнице, что она божественна, что у ней очи небесные, что любовь есть священное чувство...». Кроме того, нужно учесть, что, по сообщению Щебальского, при Шишкове как раз было запрещено обозначать точками или другими знаками места, не пропущенные цензурою (*Щебальский П. К.* Исторические сведения о цензуре в России. С. 29) — не известно точно, когда именно было принято это требование (см.: *Бодрова А. С.* Поэт Языков, цензор Красовский и министр Шишков: К истории цензурной политики 1824–1825 годов. С. 36, прим. 5), но если предположить, что сразу, тогда Вяземский мог позволить себе отточия именно потому, что они *не* обозначали места реальных цензурных изъятий.

<sup>327</sup> В начале статьи «Нью-Стидское аббатство» Вяземский привел свой перевод письма Байрона к матери по поводу продажи имения, выполненный по новейшему французскому изданию писем поэта (*Correspondance de Lord Byron avec un ami, et lettres écrites à sa mère, en 1809, 1810, et 1811, du Portugal, de l'Espagne, de la Turquie, et de la Grèce, Souvenirs et Observations; le tout formant une histoire de sa vie, de 1808 à 1814 / Par feu R. C. Dallas. Paris, 1825*).

<sup>328</sup> *Оксман Ю. Г.* Борьба с Байроном в Александровскую и Николаевскую эпоху. С. 259.

Вернемся к началу русского «байронизма»: широкое знакомство с поэзией Байрона началось с французских прозаических переводов. В 1817–1819 гг. в женевском энциклопедическом журнале «Bibliothèque universelle des sciences, belles lettres et arts» (серия «Littérature») были напечатаны, с содержательными предисловиями, сокращенные прозаические пересказы поэм Байрона, сделанные одним из редакторов-составителей этого журнала Пикте де Рошмоном (Charles Pictet de Rochemont, 1755–1824)<sup>329</sup>. Пересказы третьей песни «Чайльд-Гарольда» и «Шильонского узника», помещенные в 5-м томе «Универсальной библиотеки» за 1817 г., сопровождались параллельным английским текстом. Также были переведены «Корсар», «Лара» и «Гяур» (Т. 6. 1817), «Сетования Тасса» и «Осада Коринфа» (Т. 7. 1817) и четвертая песнь «Чайльд-Гарольда» (Т. 9. 1818)<sup>330</sup>. Кроме того, в 1819–1821 гг. выходило многократно потом переиздававшееся и более известное в России французское десяти томное собрание сочинений Байрона в прозаических переводах Амедея Пишо (Amédée Pichot, 1796–1877)<sup>331</sup>. В течение интересующего нас периода значительная часть переводов Байрона делалась с французских переложений Пишо. Дело было не только в незнании большинством русских литераторов английского — французский как язык-посредник облегчал понимание Байрона даже тем русским, которые знали английский: так, знаменитый переводчик Байрона И. И. Козлов, «лишившийся ног, но приобретший вкус к литературе и выучивший в три месяца (sapienti sat!) по-аглински»<sup>332</sup>, сначала перевел «Абидосскую невесту» на французский (перевод не сохранился). Также через посредство французского переложения осваивали «Гяура» знавший английский язык Н. Н. Раевский-сын и начинавший учить язык А. С. Пушкин<sup>333</sup>. Как замечает В. Д. Рак, «первоначальное осмысление сложного английского поэтического текста удобнее было, видимо, вести на французском языке, где легче давался подбор лексических и синтаксических эквивалентов и соответствий»,

<sup>329</sup> См.: Пильщиков И. А. «Есть наслаждение и в дикости лесов...» К. Батюшкова: (Предыстория и эдичионная судьба) // Хрестоматийные тексты: Русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон / Ред. А. Вдовин, Р. Лейбов. Тарту, 2013. С. 111–112 (Труды по русской и славянской филологии. Новая серия: Литературоведение: Вып. IX).

<sup>330</sup> Эти переводы были перепечатаны в сборнике: Choix de poésies de Byron, Walter Scott et Moore / Trad. libre, par l'un des Rédacteurs de la Bibliothèque universelle. Genève; Paris, 1820. Т. 1. Женевская «Универсальная библиотека» была доступна в России: короткий пассаж о Байроне из помещенного в ней обзора английской литературы (Coup-d'œil sur la littérature anglaise // Bibliothèque Universelle des Sciences, Belles-Lettres, et Arts. Genève. Т. 1. 1816. Littérature. P. 7–8) был полностью переведен в 1818 г. в «Вестнике Европы», в частности, пассаж о Байроне: «Стихотворения Лорда Бейрона (Byron) отличаются каким-то мрачным колоритом. Он долго путешествовал по Востоку и потому в сочинениях своих везде ищет случая представить разительную картину противоположности между благодеяниями попечительной Природы и опустошительным действием деспотизма. Даже в его описаниях человека всегда приметна склонность изображать первобытную возвышенность души, униженной и подавленной мятежными страстями. Он равно философ и поэт; стихотворения его столько же отличаются прелестью благозвучия, сколько и своим внутренним глубоким смыслом. Талант его имеет в себе весьма много оригинального, необыкновенно разительного и блестящего; но сей блеск утомителен, и поэзия его оставляет какое-то тягостное чувство в душе читателя» (Обозрение нынешнего состояния английской литературы // Вестник Европы. 1818. Ч. 99. № 9. С. 42).

<sup>331</sup> Первые тома первого издания были подписаны Пишо и Эзбем де Салем (Eusèbe de Salle, 1796–1873), впоследствии имя последнего было снято. Собрание переводов Пишо несколько раз переиздавалось (в 5 т. в 1820–1822 гг.; в 15 т. в 1821–1824 гг.; в 8 т. в 1822–1825); в 1824 г. вышло дополненное издание «Œuvres nouvelles de lord Byron» в 10 т. О выходе первого парижского издания («Œuvres de lord Byron») «Вестник Европы» сообщил летом 1820 г. (Ч. 111. № 11. С. 238; Ч. 112. № 16. С. 310–312).

<sup>332</sup> Письмо А. И. Тургенева Вяземскому, 22 окт. 1819 // Остафьевский архив князей Вяземских / Под ред. и с примеч. В. И. Сaitова. СПб., 1899. Т. 1. С. 335–336.

<sup>333</sup> См.: Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Науч. описание / Сост. Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский. М.; Л., 1937. С. 22.

свою роль тут, вероятно, играла и большая степень разработанности англо-французских словарей по сравнению с англо-русскими<sup>334</sup>.

Особый успех имела последняя, четвертая песнь «Паломничества Чайльд-Гарольда», о пребывании героя в Италии: ее выделял А. И. Тургенев<sup>335</sup>, Вяземский перевел несколько фрагментов из нее прозой<sup>336</sup> (см. подробнее далее). К. Н. Батюшков, находясь в Италии в 1819 г.<sup>337</sup>, вольно перевел 178-ю — начало 179-й строфы этой песни — его элегию «Есть наслаждение и в дикости лесов...» можно назвать первым русским переводом из «Чайльд-Гарольда», хотя собственно переводом являются только две первые, вошедшие в состав русской поэзии, строки: «Есть наслаждение и в дикости лесов, / Есть радость на приморском бреге» («There is a pleasure in the pathless woods, / There is a rapture on the lonely shore»), остальное же представляет собой весьма отдаленную вариацию на байроновские темы. И. А. Пильщиков убедительно оспорил долгие годы принятые в исследовательской литературе предположения Л. Н. Майкова и Д. Д. Благого, исходившие из ошибочной посылки, будто в 1819 г. еще не существовало французского перевода поэмы и Батюшков получил письменный перевод этих строф «от одного из тех англичан, с которыми познакомился в Неаполе в 1819 г.»<sup>338</sup> или переводил с итальянского перевода<sup>339</sup>. На самом деле французский прозаический перевод этих строф «Чайльд-Гарольда» вышел в 1818 г. в уже упоминавшейся женеvской «Универсальной библиотеке» (Т. 9. Р. 411–412). Возможным, хотя, конечно, недостаточным подтверждением предположения, что Батюшков пользовался именно этим изданием, может служить то, что заглавное у него выражение «в дикости лесов» дословно повторяет французский перевод «Il y a du plaisir dans les forêts sauvages» (ср. у Вяземского, переведившего с этого же источника: «Дикие леса...»<sup>340</sup>), тогда как в оригинале несколько иначе: «in the pathless woods».

### «Байронщина» П. А. Вяземского

Одним из самых деятельных отечественных «проповедников» Байрона был князь Вяземский. С осени 1819 г., когда он в Варшаве «брeдил о Байроне»<sup>341</sup> и бесконечно писал об этом друзьям, и до 1827 г., когда вышел его стихотворный отрывок «Байрон»<sup>342</sup> (написанный в основном, вероятно, в 1825 г.) и последняя из трех рецензий

<sup>334</sup> Рак В. Д. Заметки к теме «Пушкин и Байрон». С. 94.

<sup>335</sup> Остафьевский архив. Т. 1. С. 282, 334.

<sup>336</sup> Там же. С. 330–331.

<sup>337</sup> Ср. обсуждение вопроса датировки элегии Батюшкова в: Вацуро В. Э. Последняя элегия Батюшкова: К истории текста // Русская речь. 1993. № 2. С. 8–22.

<sup>338</sup> Батюшков К. Н. Сочинения: Со статьей о жизни и сочинениях К. Н. Батюшкова, написанною Л. Н. Майковым, и примечаниями, сост. им же и В. И. Саитовым. СПб., 1886. Т. 1. С. 439 (комм. Л. Н. Майкова). То же: Венгеров С. А. Русские переводы Байрона // Байрон. [СПб.], 1904. Т. 1. С. 582 (Библиотека великих писателей. Под ред. С. А. Венгерова).

<sup>339</sup> Благой Д. Д. Комментарии // Батюшков К. Н. Сочинения. М.; Л., 1934. С. 544. Подробнее см.: Пильщиков И. А. «Есть наслаждение и в дикости лесов...» К. Батюшкова. С. 108–110.

<sup>340</sup> Остафьевский архив. Т. 1. С. 331. Также отмечено в: Пильщиков И. А. «Есть наслаждение и в дикости лесов...» К. Батюшкова. С. 113 и далее.

<sup>341</sup> Письмо А. И. Тургенева И. И. Дмитриеву от 6 янв. 1820 г. // Письма разных лиц к Ивану Ивановичу Дмитриеву, 1816–1837. М., 1867. С. 183–184.

<sup>342</sup> Опубл.: Московский телеграф. 1827. Ч. 13. С. 48. См. комм. в изд.: Вяземский П. А. Стихотворения. С. 485–486

на романтические поэмы Пушкина, которые он соотносил с поэтическими открытиями Байрона<sup>343</sup>, образ Байрона как «гения чудного» и как «политического поэта»<sup>344</sup>, как создателя образа нового героя современности («...подобные лица часто встречаются взору наблюдателя в нынешнем положении общества...»<sup>345</sup>) и жанра современной «романтической поэмы», план которой, полный эллипсов, выражает «верное понятие о характере эпохи» («ныне и стрелка времени как-то перескакивает минуты и считает одними часами»<sup>346</sup>), был для него предметом самых актуальных размышлений. «Нынешнее поколение требует байроновской поэзии <...> по глубоко в сердце заронившимся потребностям нынешнего века. <...> Байрон <...> положил на музыку песню поколения, он ввел буквы, которые напечатлели понятия и чувства, таящиеся под спудом за недостатком знаков выразительности»<sup>347</sup>, Чайльд-Гарольд — «лицо, прототип поколения нашего»<sup>348</sup>.

Также хорошо известно, что, не зная английского языка, Вяземский читал Байрона в нормативных и часто просто неточных французских прозаических пересказах, сначала швейцарской «Универсальной библиотеки»<sup>349</sup>, потом Амедея Пишо. Деятельно «проповедуя» «байронщизну»<sup>350</sup> в критике и письмах друзьям, восхищаясь поэтической новизной «беснующегося» Байрона<sup>351</sup>, «образцовой» «безобразностью» его поэм<sup>352</sup>, Вяземский имел собственно о поэтике английского автора очень приблизительное представление и много способствовал характерному для русской рецепции прочтению Байрона через романтические поэмы Пушкина<sup>353</sup>.

При этом Вяземский одним из первых русских литераторов осознал, что Байрона невозможно переводить с французских переводов-посредников, а только с английского подлинника и «слово в слово» («переводи его буквально, или не принимайся»<sup>354</sup>) — такие переводы способны «бросить перчатку старой, изношенной шлюхе — нашей поэзии, которая никак не идет языку нашему»<sup>355</sup>. Понимая вынужденный перевод Байрона

<sup>343</sup> [Вяземский П. А.]. [«Цыганы». Поэма Пушкина] // Московский телеграф. 1827. Ч. 15. С. 111–122. См.: Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. С. 72–82, также: С. 43–53.

<sup>344</sup> [Вяземский П. А.]. Письмо из Парижа (Извлечение) // Московский телеграф. 1826. Ч. 12. №22. С. 51–65, без подписи. Цит. по: Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. С. 57.

<sup>345</sup> Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. С. 45. Ср. далее: «Преизбыток силы, жизни внутренней, которая в честолюбивых потребностях своих не может удовлетворяться уступками внешней жизни, щедрой для одних умеренных желаний так называемого благоразумия; необходимые последствия подобной распри: волнение без цели, деятельность, пожирающая, неприкладываемая к существенному; упования, никогда не совершаемые и вечно возникающие с новым стремлением — должны неминуемо посеять в душе тот неистребимый зародыш скуки, приторности, пресыщения, которые знаменуют характер *Child-Harold*, Кавказского пленника и им подобных» (Там же. С. 45–46).

<sup>346</sup> Там же. С. 74.

<sup>347</sup> Там же. С. 67–69.

<sup>348</sup> Там же. С. 30.

<sup>349</sup> В Варшаве Вяземскому в знакомстве с поэзией Байрона помогал знавший английский язык его польский знакомый Францишек Моравский: он, «как Жуковский, дал шиллеровское выражение языку польскому и воюет с классиками за романтиков. Он поэт в душе. <...> Он меня влюбил в Байрона и читал мне его» (Письмо П. А. Вяземского А. И. Тургеневу, 25 окт. 1819 г. // Остафьевский архив. Т. 1. С. 336).

<sup>350</sup> Вяземский допускал, что своими цитатами из Байрона в письмах к А. И. Тургеневу «наговорил» Пушкину «байронщизну» элегии «Погасло дневное светило...» (Остафьевский архив. Т. 2. С. 107). Жуковский признал роль Вяземского в своем обращении к Байрону, посвятив другу перевод «Шильонского узника» (1822).

<sup>351</sup> Остафьевский архив. Т. 2. С. 360.

<sup>352</sup> Письмо П. А. Вяземского А. И. Тургеневу. 1 ноября 1819 г. // Там же. С. 343.

<sup>353</sup> См.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 21.

<sup>354</sup> Остафьевский архив. Т. 2. С. 343.

<sup>355</sup> Письмо П. А. Вяземского А. И. Тургеневу. 11 октября 1819 г. // Остафьевский архив. Т. 1. С. 327.

с французского перевода-посредника как стоявшую перед ним серьезную проблему<sup>356</sup>, Вяземский предпринял несколько разных по методу попыток решить ее, показательных вообще для истории русских переводов английской поэзии.

Сначала, в письме А.И. Тургеневу 17–18 октября 1819 г., Вяземский перевел несколько строф из самой для него и многих русских читателей важной, четвертой, песни «Паломничества Чайльд Гарольда» — слово в слово по французскому прозаическому пересказу «Универсальной библиотеки»:

Кати твои волны, океан лазурный, кати твои волны глубокия! Десять тысяч флотов браздят тебя и не единого следа не оставляют. Человек означает переход свой по земле развалинами, но валы твои ограничивают его владычество, кораблекрушения — твою собственностью. Опустошения наши даже и тени по себе не оставляют, когда падаем мы, как капля дождевая, в недра твои и спускаемся с ропотом кончины во глубину вод твоих, без звона колоколов, гроба, эпитафии. Человек не ходит по стезям твоим. Равнины твои не покорятся его завоеваниям. Ты подымаешься и стряхиваешь его далеко от себя. Ты пренебрегаешь сею силою разрушительною, которую употребляет он на земле; ты с пеною своею из лона вскидываешь его к небесам. Он содрогается, призывает богов, на коих положил свою надежду, но ты с яростью бросаешь его об берег, и тут он лежит. Забудем о нем.  
(Остафьевский архив. Т. 1. С. 330).

Roule tes flots, océan azure! Roule tes eaux profondes! Dix mille flottes te sillonnent, sans laisser une trace. L'homme marque son passage sur la terre par des ruines, mais tes vagues limitent son empire. Les naufrages sont de ton domaine. Nos ravages ne laissent pas même une ombre, quand nous tombons comme une goutte de pluie, dans ton sein, et que nous descendons, avec un murmure d'agonie, au fond de tes eaux, sans cloches, sans bier, sans épitaphe. L'homme ne marche point dans tes voies. Tes plaines ne sauroient être sa conquête. Tu te lèves, et tu le secoues loin de toi! Tu méprises cette force de destruction qu'il emploie sur la terre; tu le lances de ton sein vers les cieux, avec ton écume. Il frémit, il invoque les dieux en qui il mit son espérance; mais tu le jettes avec violence contre le rivage; et là git. Oublions-le!  
(Bibliothèque Universelle des Sciences, Belles-Lettres, et Arts. Genève T. 9. 1818. Littérature. P. 412).

Через французское посредство Вяземский уловил в общих чертах восхитивший его новый «туман поэтический»: «Нырйяй в него и освежай чувства, опаленные знойною пылью земли. Что ваши торжественные оды, ваши холодные поэмы! Что весь этот язык условный, симметрия слов, выражений, понятий! Капля, которую поглощает океан лазурный, но иногда и мрачный, как лицо небес, в них отражающееся»<sup>357</sup>. Однако перевести эту новую поэзию с нормализованного французского переложения было все равно, что «живописать Байрона с бледного трупа <...> Что за бледность после этого была бы в списке моем, уже не смертная, а шишковская»<sup>358</sup>.

<sup>356</sup> Конечно, существовал близкий Вяземскому небольшой дружеский круг русских, читавших Байрона в подлиннике: летом 1819 г. Д.Д. Блудов из Лондона прислал английское издание «Мазепы» Жуковскому (Письмо А.И. Тургенева П.А. Вяземскому. 5 августа 1819 г. // Остафьевский архив. Т. 1. С. 281–282), который переслал его И.И. Козлову. «Много читал Байрона, — записал Козлов в дневнике 31 августа 1819 г. — Ничто не может сравниться с ним. Шедевр поэзии, мрачное величие, трагизм, энергия, сила бесподобная, энтузиазм, доходящий до бреда; грация, пылкость, чувствительность, увлекательная поэзия, — я в восхищении от него... Но он уж чересчур мизантроп, я ему пожелал бы только более религиозных идей, как они необходимы для счастья. Но что за душа, какой поэт, какой восхитительный гений! Это — просто волшебство!» (Дневник И.И. Козлова, изд. К.Я. Гротом // Старина и новизна. Кн. XI. СПб., 1906. С. 40). А.И. Тургенев выписал себе собрание сочинений Байрона по-английски (вероятно, 7-томное брюссельское; см.: Остафьевский архив. Т. 1. С. 282, 334; Цявловский М.А. Заметки о Пушкине: Пушкин и английский язык // Пушкин и его современники. СПб., 1913. Вып. 17/18. С. 48–73).

<sup>357</sup> Остафьевский архив. Т. 1. С. 331.

<sup>358</sup> Там же. С. 331–332.



Помимо того, что французский перевод-посредник не давал никакого представления о собственно стихотворческих качествах текста Байрона, он содержал множество досадно разбавленных, искаженных сравнительно с оригиналом образов. Так, парадоксальный образ «приятного страха» («pleasing fear»), вообще внятный Вяземскому (ср. в отрывке «Байрон»: «страшно-сладостно»<sup>359</sup>), здесь им передан через банализирующее французское посредство («la crainte que tu m'inspirais étoit mêlée de Plaisir») как «пополам с веселием». В отличие от Батюшкова, услышавшего через тот же французский прозаический пересказ «Универсальной библиотеки» интонацию оригинала («There is a pleasure in the pathless woods»): «Есть наслаждение и в дикости лесов»<sup>360</sup>, Вяземский грамматически буквально перевел французский оборот «Il y a du plaisir dans les forêts sauvages»: «Дикие леса не без приятности, берега уединенные не без восторгов», — так что манерный синтаксис вошел в столкновение с романтическими образами «диких лесов» и «уединенных берегов».

Другой попыткой Вяземского переводить Байрона стало вольное поэтическое переключение текстов, в которых в наименьшей степени были представлены ключевые и новые, с его точки зрения, черты Байрона-поэта — «беснования» и «безобразность» его поэм, слияние «красок <...> романтизма <...> с красками политическими»<sup>361</sup>. Вяземский «переводит» Байрона в область малых лирических жанров «песни» и «стихотворения в альбом». Таковы «Португальская песня» («From the Portuguese») и перевод стихотворения «Строки, записанные в альбом, на Мальте» («Lines Written in an Album, at Malta»), который был включен Вяземским в двухчастный цикл с жанровым подзаголовком «Стихи в альбом», где были соединены перевод «(Из Бейрона)» и оригинальное стихотворение самого Вяземского «К спящему Амуру»<sup>363</sup>. Оба вольных перевода подвергают подлинник облегчающей гармонизации одним и тем же приемом — привнесенным переводчиком рефреном ключевых романтических слов-образов: «улыбается *любовь* <...> *любовь* зовет», «*жизнь* изменит <...> не *жизнью* <...> вне *жизни*», «*душой* своей зови. / Тверди: “*душа* моя!” *душа* не умирая», «Но все, что *жизнью сердца* было, / И *сердце* самое оставил при тебе!» (курсив наш. — М. Б.).

Наконец, третий способ решения проблемы перевода Байрона при плохом владении английским Вяземский представил в эпиграфе к своему стихотворному отрывку «Байрон». Небольшой текст, взятый из «Паломничества Чайльд-Гарольда» (97-я строфа 3-й песни), представляет собой прозаическую кальку, явно и даже подчеркнуто сделанную по английскому подлиннику, а не по французскому переводу Пишо:<sup>364</sup>

<sup>359</sup> Вяземский П. А. Стихотворения. С. 185.

<sup>360</sup> Остафьевский архив. Т. 1. С. 331.

<sup>361</sup> Там же. Т. 2. С. 171.

<sup>362</sup> Послано в письме А. И. Тургеневу 6 декабря 1819 г. (Остафьевский архив. Т. 1. С. 367), опубли. в: Сын отечества. 1820. Ч. 60. № 12. С. 268, без указания имен переводчика и автора.

<sup>363</sup> Опубли. в «Дамском журнале» (1823. Ч. 1. № 1. С. 29), который, по словам самого же Вяземского, «читают / Две три набожные лани, / Зверишки бедные, без связей, без подпор» (письмо А. И. Тургеневу, 21 апреля 1825 г. // Остафьевский архив. Т. 3. С. 34), переизд. А. Ф. Воейковым под загл. «Стихи в альбом (Из Бейрона)» в: Новости литературы. 1824. Кн. 7. № 3. С. 46. Этот перевод, вероятно, был сделан Вяземским с французского переложения Пишо. Относительно первого, «Португальской песни», В. Д. Рак предположил, что, поскольку французского перевода этого стихотворения тогда, кажется, не существовало, Вяземский мог переводить со слов Моравского (Рак В. Д. Заметки к теме «Пушкин и Байрон». С. 76). Во всяком случае, по манере вольного обращения с оригиналом эти переводы однородны.

<sup>364</sup> Эту строфу Вяземский выписал по-английски в своей записной книжке от 7 августа 1825 г.: Вяземский П. А. Записные книжки (1813–1848) / Изд. подг. В. С. Нечаева. М., 1963. С. 119 (серия «Литературные памятники»).

Если я мог бы дать тело и выход из груди своей тому, что наиболее во мне, если я мог бы извергнуть мысли свои на выражение и таким образом, душу, сердце, ум, страсти, чувство слабое или мощное, всё, что я хотел бы некогда искать и всё, что ищу, ношу, знаю, чувствую и *выдыхаю* ещё, бросить в одно слово, и будь это *одно* слово перун, то я высказал бы его; но, как оно, теперь: живу и умираю, не расслуханный, с мыслью совершенно безголосною, влагая ее как меч в ножны.<sup>365</sup>

Could I embody and unbosom now  
That which is most within me, could I wreak  
My thoughts upon expression, and thus throw  
Soul, heart, mind, passions, feelings, strong or weak,  
All that I would have sought, and all I seek,  
Bear, know, feel, and yet breathe into one word,  
And that one word were Lightning, I would speak;  
But as it is, I live and die unheard,  
With a most voiceless thought, sheathing it as a sword.

Придя к мысли о культурном преимуществе «подчиненного», буквального прозаического перевода<sup>366</sup>, Вяземский, кажется, специально делает синтаксические кальки с английского, демонстрируя, как с усилием и не без ошибок разбирает сложный подлинник: «извергнуть мысли свои на выражение» («wreak / My thoughts upon expression»), «но, как оно теперь: живу и умираю» (буквально переведено «as it is»). Характерно английские способы словообразования Вяземского, впрочем, не интересуют: так, «embody and unbosom» он переводит, игнорируя семантику префиксов (дословным русским переводом было бы: «воплотить и излить»), аналитически: «дать тело и выход из груди»<sup>367</sup>.

Если для Вяземского переводы Байрона с французских прозаических переложений были проблемой, то большинство русских переводчиков спокойно переводило с опорой на Пишо: Каченовский, как только вышли первые тома французского издания, перевел по ним «Осаду Коринфа», «Мазепу», «Гяура»<sup>368</sup>, «Абидосскую невесту» и «Калмара и Орлу» (опубл. в «Вестнике Европы» в 1820–1821 гг. и тут же выпущены отдельным изданием: Выбор из сочинений лорда Байрона, переведенных с французского. Издал М. Т. Каченовский. М., 1821). Рецензент эстетически близкого «Вестнику Европы» «Благонамеренного» миролюбиво заметил: «Перевод прекрасен, жаль только, что сделан не с подлинника, впрочем, это нисколько не умаляет его достоинства»<sup>369</sup>. Вяземский же

<sup>365</sup> Московский телеграф. 1827. Ч. 13. № 2. С. 41; курсив в тексте.

<sup>366</sup> [Вяземский П. А.]. [Сонеты Мицкевича] // Московский телеграф. 1827. Ч. 14. С. 191–222.

<sup>367</sup> Французский перевод Пишо здесь перефразирован и нормализован: «Si je pouvais donner un corps à mes pensées les plus intimes, si je pouvais leur trouver une expression matérielle et peindre d'un seul mot mon âme <...>», — и явно не служит Вяземскому ориентиром.

<sup>368</sup> В 1822 г. также отдельным изданием вышел перевод «Джяур, отрывки турецкой повести. Из сочинений Лорда Байрона, в стихах», имя переводчика было обозначено криптонимом Н. Р. Рецензент «Сына отечества» (1823. Ч. 83. № 1. С. 11) решил, что это перевод С. И. Раича (1792–1855) — ему возразил другой автор того же журнала: «Дух перевода, слог, версификация — все показывает, что не г. Раич в нем трудился: романтический Байрон переведен в сей книжке шестистопными ямбическими стихами <...>. Сколь ни бедны прозаические переводы Байрона, но они, по нашему мнению, лучше сих стихов передают его мысли, картины и чувства» (Там же. № 6. С. 279–280). Только позже стало известно, что переводчиком был сын А. Н. Радищева, член ВОЛСНХ Николай Радищев (1779–1829), см.: Русский вестник. 1858. Т. 18. Кн. 1. С. 432.

<sup>369</sup> Благонамеренный. 1822. Ч. 17. № 5. С. 204, подпись И. К-о. Ср. также вышедшие в 1821 г. переведенные с французского прозой анонимные «Отрывок из поэмы “Шилонский узник”» (С фр. Н. Ф. // Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. Ч. 15. Кн. 3. С. 299–310) и «Оскар Альвский: Повесть» (С фр. N. N. // Вестник Европы. 1821. Ч. 121. № 21. С. 16–31). Дважды, оба раза с французского прозой, было переведено стихотворение «The Darkness» — Сомовым (Мрак: (Из сочинений лорда Байрона) // Благонамеренный. 1822. Ч. 17. № 3. С. 122–126) и Ф. Глинкой (Тьма, из Байрона // Соревнователь просвещения и благотворения. 1822. Ч. 17. С. 159–164). Н. А. Бестужев и М. А. Яковлев перевели прозой поэму «Parisina»: Бестужев Н. А. Паризина, историческое происшествие: Из лорда Байрона // Там же. С. 290–310; [Яковлев М. А.] Паризина: Историческая повесть: В прозе // Новости литературы. 1824. Кн. 9. Октябрь. С. 163–180. Также см.: Пл. [Г.] Ободовский. К другу: (На просьбу его, чтоб я перевел

назвал перевод Каченовского «холодным и бездушным <...>, в коем пересушена сухая французская проза», и добавил: «Французский перевод Байрона не дурен, но что за неволя переводить английского поэта и еще своенравного и смелого Байрона с французской прозы робкой и стесненной?»<sup>370</sup>.

Массовое русское предствление о Байроне, сложившееся на основании французских переводов Пишо, отразилось, например, в стихотворении Д. П. Глебова (1789–1843) «В. Л. Пушкину (Приславшему к автору Байроновы сочинения)» (Вестник Европы. 1822. Ч. 122. № 2. С. 96–99). Несмотря на то, что в нем возникают сюжетные мотивы и имена Чайльд Гарольда, Зулейки, Гяура и др., стилистически оно не свидетельствует об усвоении поэтического языка Байрона («Я по следам Британского Поэта / Лечу в тот край, где Фебовых жрецов / С младенчества питаю медь Гимета, / Поил восторг божественных певцов» и проч.). Единственное выражение, к которому Глебов делает примечание «выражение Байрона»: «К золотым звездам Поэзии небес» — делает оригинальный образ из «Чайльд Гарольда» «Ye stars! which are the poetry of heaven!» невнятным и банальным<sup>371</sup>.

### «Шильонский узник» в переводе В. А. Жуковского

В 1822 г. вышел по-русски «Шильонский узник» Байрона (СПб., 1822; переизд. в альманахе «Новые Аониды на 1823 год»; оригинал: «The Prisoner of Chillon», 1816), переведенный Жуковским стихами с английского и впервые адекватно представивший поэзию Байрона по-русски. Книга, подготовленная под присмотром Н. И. Гнедича<sup>372</sup>, вышла с посвящением Вяземскому как дань «проповедыванию» им Байрона.

Появившиеся почти одновременно «Шильонский узник» Жуковского и «Кавказский пленник» Пушкина соединились в сознании современников как новые, романтические, поэмы: они, писал Вяземский, означают «успех у нас поэзии романтической», берущей свои законы не у французской классицистической традиции, «Расинов, Вольтеров, Лагарпов», а «от Шекспиров, Байронов, Шиллеров»<sup>373</sup>.

нечто из Байрона) // Благонамеренный. 1821. Ч. 19. № 33. С. 275; *М-л Яковлв* [Яковлев М. А.]. К Лине (Подражание лорду Байрону) // Благонамеренный. 1822. Ч. 17. № 9. С. 353.

<sup>370</sup> Вяземский П. А. Полное собрание сочинений. Т. 1. СПб., 1878. С. 91–92. В потоке массовых переводов с французского произошло даже характерное недоразумение: Сомов напечатал в «Благонамеренном» (1821. Ч. 15. № 16. С. 211–212; в оглавл. ошибочно: «К Мирзе») перевод «К Мире: Отрывок из поэмы “Ирнер”, соч. лорда Байрона», не зная, вероятно, что французский текст является подделкой: роман с таким заглавием под именем Байрона и с использованием его героев Конрада, Лары и других издал французский переводчик Эзеб де Саль (Irner, par lord Byron, traduit de l’anglais et publié, par le traducteur des Œuvres complètes de lord Byron. Paris, 1821. 2 vols.), см.: *Estève Edm.* Byron et le romantisme français. Paris, 1906. P. 82. Пишо был против этой мистификации и после ее появления прекратил сотрудничество с де Салем, о чем сообщил в примечании к 6-му тому французского собрания сочинений Байрона (1821. P. 241), которое после этого переиздавалось под именем одного переводчика, Пишо.

<sup>371</sup> См. также подражание Глебова стихотворению «Sun of the Sleepless»: К луне, подражание Байрону // Сын отечества. 1825. Ч. 100. № 7. С. 301; переизд.: Новости литературы. 1825. Кн. 14. Октябрь. С. 64.

<sup>372</sup> В 1822 г. вышло «подражание лорду Байрону» самого Гнедича «Арфа Давида» (Вестник Европы. 1822. Ч. 122. № 3. С. 176–177; «The Harp of the Monarch Minstrel»); переизд. в: Новые Аониды на 1823 год. См. также датированный 1824 г. вольный перевод Гнедичем стихотворения «My Soul is Dark»: «Мелодия» (Гнедич Н. И. Полное собрание поэтических произведений и переводов. Т. 1. СПб., 1905).

<sup>373</sup> Вяземский П. А. О Кавказском Пленнике: Повести соч. А. Пушкина // Сын отечества. 1822. Ч. 82. № 49. С. 115–116, 118. П. А. Плетнев также начал свою рецензию на перевод Жуковского с характеристики нового эпического жанра — романтической поэмы: «Не прибегая к вымыслам чудесного, он (Байрон. — М. Б.) ограничивается повествованием действия естественного. Часто у него в целой поэме один только герой. Сочинитель описывает его

Авторы двух наиболее существенных рецензий на «Шильонского узника» Жуковского, П. А. Плетнев и О. М. Сомов, с восторгом отозвались о поэтическом качестве перевода, где точность воспроизведения иноязычного оригинала соединилась с естественностью и новизной русского стиха. По мнению Сомова, несмотря на то, что «иногда язык российский делается для нас как бы языком чужим от излишней заботливости стихотворца передать нам слово в слово мысль и выражение подлинника»<sup>374</sup>, этот перевод «несравненно менее подвергается сему упреку, и если кое-где находим в нем места, которые нам кажутся не ясно выраженными, то как они искупаются истинными красотами поэзии, рассеянными во многих других местах сей поэмы!»<sup>375</sup>

Плетнев безоговорочно пишет о «совершенстве перевода»:

Читая оный, ничего не находишь, что бы напоминало о переводе. Кто по собственному опыту знаком с сим занятием, тот в состоянии понять, сколько предстоит трудностей переводчику, если он захочет в точности удержать не только полную мысль автора, но даже и форму, в какой она им изложена. Сочинитель властен перестанавливать ход мыслей, раздроблять и сжимать их — это все вместе облегчает труд его: но переводчик, если он хочет быть верным зеркалом мыслей другого, не имеет права ни на какую вольность. Поэтому чаще всего в переводах встречаются нам или недоговоренные места, или неестественное течение мыслей и проч. У Жуковского в этом случае удивительное искусство: он часто перелагает слово в слово, и в переводе точно так же хорошо изображается мысль, как хорошо она изображена в подлиннике. Это надобно приписать особенной способности, с какою он мысли и чувства другого вмещает в душе своей — и, будучи весь исполнен ими, излагает их, как свои. <...> Мы даже осмеливаемся решительно сказать, что переводить таким образом, как переводит Жуковский, все равно, что созидать. Автор берет главную мысль свою в собственном сердце или в природе: Жуковский, усмотрев ее, погружается в тот же источник, и вдруг показывает ее нам как такую вещь, которою он давно обладал, но случайно забыл о ней.<sup>376</sup>

«До сих пор на русском языке мы читали некоторые сочинения Лорда Байрона в прозаических переводах, — продолжал Плетнев. — Известно, что поэзия, передаваемая прозою, точно то же, что музыка в устах человека, который ее слушал и который ее рассказывает. Наконец Жуковский перевел одну его поэму стихами. Таланты переводчика, которого мы всегда можем назвать чистым отголоском чужеземных поэтов, дают нам право и возможность судить верно о Лорде Байроне. После прозаических переводов мы начинали было с его именем соединять что-то странное, часто темное, а чаще ужасно-непонятное. Но, судя по переводу Жуковского, видим, что он прост, ясен и естествен»<sup>377</sup>.

Жуковский воспроизвел сплошные мужские рифмы подлинника, внушив сразу нескольким критикам идею «семантического ореола» рифмы: «Предмет поэмы, сам по себе (если можно так сказать) жесткий, требовал языка отрывистого и сильного,

чувствования, которые должны рождаться в нем, судя по тому положению, в каком поэт его представляет» (Плетнев П. А. Шильонский узник, поэма лорда Байрона, переведенная с английского В. Жуковским // Соревнователь просвещения и благотворения. 1822. Ч. 19. Кн. 2. С. 210, курсив в тексте).

<sup>374</sup> Сын отечества. 1822. Ч. 79. № 29. С. 99. Сомов намекает на перевод Жуковским гётевского «Рыбака» («Der Fischer», 1779), который он недавно осуждающе назвал «немецко-русской» балладой и, уподобив «Телемахиде», предлагал поместить в «шкаф Литературных редкостей» (*Житель Галерной Гавани* [О. М. Сомов]. Письмо к г. Марлинскому // Невский зритель. 1821. Ч. 5. № 1. С. 58).

<sup>375</sup> Сын отечества. 1822. Ч. 79. № 29. С. 100.

<sup>376</sup> Плетнев П. А. Шильонский узник, поэма лорда Байрона, переведенная с английского В. Жуковским. С. 219–221.

<sup>377</sup> Там же. С. 214.

который от мужеских стихов получил особенную твердость и естественность»<sup>378</sup>; «Падение стихов сих весьма соответствует унылому и отрывистому рассказу Шильонского узника и совершенно опровергает мнение тех, которые думают, будто бы на русском языке нельзя писать стихов с одними мужскими или женскими окончаниями»<sup>379</sup>; «Одинокое заунывное падение мужеского четверостопного ямба столь умилительно напоминает воображению мерный топот шагов несчастного *Узника*, осужденного влечить тяжелую цепь кругом рокового темничного столба в течение долгих лет...»<sup>380</sup>.

Оценка А. Н. Веселовским перевода «Шильонского узника» («переделка, как все у Жуковского: исчезли острые тона, усилен элемент элегии. <...> “Преступления” и “бурные страсти” устранены») <sup>381</sup> кажется не совсем справедливой<sup>382</sup>. Жуковский действительно опустил вводный сонет о свободе и французское примечание к нему Байрона, рассказывающее героическую историю Бонивара — патриота, борца за свободу Женевской республики, который после освобождения из шестилетнего заточения был вознагражден Республикой и служил ей. Впрочем, Жуковский в небольшой прозаической прамбуле к переводу исторически точно охарактеризовал героя поэмы «женевским гражданином, мучеником веры и патриотизма». Интерес Жуковского сосредоточен на индивидуальной трагической судьбе узника, который для него не столько реальный, исторический, сколько лирический образ<sup>383</sup>. Поэтому, вероятно, Жуковский счел возможным произвести сюжетную экономию: у Байрона узник говорит «нас было семеро — из которых теперь остался один, шесть юных и один старик» («We were seven — who now are one, / Six

<sup>378</sup> Там же. С. 213.

<sup>379</sup> Сын отечества. 1822. Ч. 79. №29. С. 101, рец. О. М. Сомова.

<sup>380</sup> Вестник Европы. 1830. № 5. С. 151–152 (подп. N. N. [Надеждин Н. И.]). Как замечает В. М. Жирмунский, «для рифмовой техники английских поэтов здесь не было ничего своеобразного: такое впечатление получилось только в русском переводе. Другие авторы байронических поэм, начиная с Пушкина (“Кавказский Пленник”, 1822), не примкнули к Байрону и Жуковскому в этом метрическом новшестве и вернулись к привычным для русских поэтов чередующимся рифмам. Однако к традиции Байрона–Жуковского примыкают Подолинский (“Нищий”, 1830) и Лермонтов (в большинстве своих юношеских поэм, а также в “Мцыри”). <...> Не без влияния английских образцов (в этом случае — баллады) проникли сплошные мужские рифмы в трехдолгие размеры. Примером может служить переводная баллада Жуковского “Замок Смальгольм” (из Вальтера Скотта) <...>» (*Жирмунский В. М.* Рифма, ее история и теория. Пб., 1923. С. 33 (Вопросы поэтики. Вып. III), см. подробнее в его же статье «Стих и перевод (Из истории романтической поэмы)» в сб. «Русско-европейские литературные связи: Сб. статей к 70-летию ак. М. П. Алексеева. М.; Л., 1966. С. 423–433).

<sup>381</sup> *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. С. 234.

<sup>382</sup> Такая оценка более справедлива для сделанной ранее, в 1820 г., весьма вольной вариации Жуковского «Песня» на стихотворение Байрона «Stanzas for Music» (Сын отечества. 1822. Ч. 77. № 15. С. 35–36). Сравнив его с подлинником, Э. М. Жилиякова отмечает, что в переводе Жуковского английское стихотворение «приобрело элегический и песенный характер <...>: пять 4-строчных строф развернуты в пять 8-строчных; вместо 7-стопного ямба Жуковский использовал 4-стопный хорей с дактилическими окончаниями в нечетных строках, тем самым придав тексту песенную ритмику и интонацию» (*Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 2. С. 586). Белинский справедливо называет этот перевод «Песни» «неудачным»: «Жуковский дал ей совсем другой смысл и другой колорит, так что байроновского в ней ничего не осталось, а замененного переводчиком, после даже прозаического, но верного перевода, нельзя читать с удовольствием» (*Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. / Гл. ред. Н. Ф. Бельчиков. Т. 7. М., 1955. С. 208).

<sup>383</sup> Ср. в письме Вяземского к А. И. Тургеневу 25 февраля 1821 г.: у Жуковского «все душа и все для души. Но душа, свидетельница настоящих событий, видя эшафоты, которые громоздят для убийства народов, для зарезания свободы, не должна и не может теряться в идеальности Аркадии. Шиллер гремел в пользу притесненных; Байрон, который носится в облаках, спускается на землю, чтобы грянуть негодованием на притеснителей и краски его романтизма сливаются часто с красками политическими» (Остафьевский архив. Т. 2. С. 170–171). Можно, конечно, предположить, что единственные полностью выпущенные Жуковским строки: уподобление младшего брата полярному дню в четвертой строфе («A polar day, which will not see / A sunset till its summer's gone, / Its sleepless summer of long light, / The snow-clad offspring of the sun») — были убраны из-за возможной ассоциации с Россией.

in youth, and one in age»): отец был сожжен на костре («father perish'd at the stake»), как и один из трех сыновей («One in fire, and two in field») — Жуковский, вероятно, считая две смерти от огня тавтологией, одну убирает и, соответственно, сокращает число персонажей: «Нас было шесть — пяти уж нет / Отец <...> / Погибший старцем на костре. / Два брата, павшие во пре, <...> Три заживо схоронены»<sup>384</sup>.

По этой же причине Жуковский избегает политических обобщений, отсюда немногие изменения оригинального текста:

And mine has been the fate of those  
To whom the goodly earth and air  
Are bann'd, and barr'd — forbidden fare.

Лишенный сладостного дня,  
Дыша без воздуха, в цепях,  
Я медленно дряхлел и чах,  
И жизнь казалась без конца.

Он также приглашает тему «веры», заменяя ее мотивами индивидуального «страдания» и «любви» (далее в цитате курсив наш. — М. Б.):

One in fire, and two in field,  
Their *belief* with blood have seal'd,  
Dying as their father died,  
For the *God* their foes denied

Отец, страдалец с юных лет,  
Погибший старцем на костре,  
Два брата, падшие во пре,  
Отдав на *жертву* честь и кровь,  
Спасли *души своей любовь*.

I had no earthly hope but faith,  
And that forbade a selfish death.

Не знаю — вера ль то была,  
Иль хладность к жизни жизнь спасла?

Но в целом это поэтически прекрасный и поразительно адекватный оригиналу перевод, заставляющий вспомнить слова Пушкина о Жуковском: «он, как Voss, гений перевода»<sup>385</sup>.

### «Слепой Козлов» — переводчик Байрона

В том же 1822 г., что и «Шильонский узник» Жуковского, появился первый перевод из Байрона И. И. Козлова — одной из самых заметных фигур раннего русского байронизма, переводческого и поэтического. Козлов страстно увлекся Байроном, которого читал по-английски, еще в 1819 г. под влиянием Жуковского<sup>386</sup>. Первой попыткой перевода было (несохранившееся) переложение «Абидосской невесты» на французский, первой публикацией (без упоминания имени Байрона и факта перевода) — послание «К С-е», вольный перевод стихотворения «Lines Written in an Album, at Malta»<sup>387</sup>. Козлов, переводчик с биографией «страдальца, в цветущих годах лишившегося ног, а потом зрения»<sup>388</sup>,

<sup>384</sup> Отмечено Сомовым (Сын отечества. 1822. Ч. 79. № 29. С. 103–194, прим.), хотя он мог судить только по прозаическому французскому переводу Пишо.

<sup>385</sup> Письмо Пушкина Вяземскому 25 мая или около середины июня 1825 г. (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1837–1937: В 16 т. Т. 13. С. 183).

<sup>386</sup> См.: Дневник И. И. Козлова, изд. К. Я. Гротом. С. 40; запись от 31 января 1819 г.

<sup>387</sup> Новости литературы. 1822. Кн. 1. № 12. С. 191–192. Стихотворение адресовано А. А. Воейковой, известной в литературных кругах как «Светлана», по заглавию посвященной ей баллады Жуковского.

<sup>388</sup> Примечание издателей при публикации первого стихотворения Козлова, «К С-е» (Сын отечества. 1821. № 44. С. 177–179).

соответственно выстраивал свой индивидуальный образ Байрона: «Поет — и чье ж воспоминанье / С его тоскою не слилось, / В какой душе не отдалось / Страдальца рыанье стenanье? / И кто страдать с ним не готов?»<sup>389</sup> Уже в первом переводе он сообщил Байрону «колорит своего собственного вдохновения и силу Байрона превращал в простое чувство унылости»<sup>390</sup>, вдвое увеличив текст, в основном за счет его стилистического перекодирования в духе кладбищенской элегии. Ср. энергичную начальную строку Байрона «Как над хладным могильным камнем» («As o'er the cold sepulchral stone») — и перевод Козлова: «Когда над сонною рекой / В тумане месяц красной всходит / И путник робкою стопой / По сельскому кладбищу бродит».

В той же книжке «Новостей литературы», где был помещен исправленный вариант послания «К С-е», под заглавием «В альбом \*\*\*»<sup>391</sup>, вышел другой перевод Козлова, «К звезде, в бессонную ночь (Из Байрона)» («Sun of the Sleepless!..»), из цикла «Еврейские мелодии»<sup>392</sup>. Выбор переводчиком этого стихотворения с содержащимся в нем воспоминанием о былом счастье («Joy remember'd well» — «в памяти радость утраченных дней»), подтверждает мнение А. А. Григорьева о Козлове: он «более переводчик, чем оригинальный поэт, более подражатель, чем творец», но «переводит только то и подражает только тому, что связано внутренним, гармоническим единством с его душевным миром: в переводном и подражательном он высказывает свое собственное созерцание — и на переводах его, на его подражаниях, лежит его печать, печать его натуры»<sup>393</sup>. Впрочем, позднейшая переработка Козловым этого перевода свидетельствует о стремлении к большей точности: сокращен объем текста (8 строк во втором варианте, как и в подлиннике, против 12 в первом), восстановлен яркий начальный образ «Sun of the Sleepless» (1-й вар.: «Звезда, приветный свет тоски моей!»; 2-й вар.: «Бессонного солнца...»), убраны произвольные стилистические интерполяции первого варианта, как балладная формула «Все призраков ночь страшная полна!» (у Байрона такой строки вовсе нет); эпитет «томное» (сиянье) заменен «тусклым» (мерцаньем); финальное противопоставление «Distinct, but distant — clear — but, oh how cold!» интонационно и пунктуационно заострено, как в оригинале: «Видна — но далеко, ярка — но хладна» (в первом варианте было: «Горит в дали, блистает, но не греет»).

Козлов также перевел созвучные ему стихотворения Байрона «Прости. Элегия лорда Байрона на разлучение супругов» («Fare Thee Well») <sup>394</sup> и «Прощание Чайльд-Гарольда» из первой песни поэмы. Перевод Козлова «Добрая ночь» («Прости, прости, мой край родной!») в видоизмененном варианте стал русской народной песней<sup>395</sup>.

<sup>389</sup> Из черновика стихотворения «К другу В<асилию> А<ндреевичу> Ж<уковскому>», цит. по комм. в: *Козлов И. И.* Полное собрание стихотворений / Вступ. статья, подг. текста и прим. И. Д. Гликмана. Л., 1960. С. 446.

<sup>390</sup> *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 446.

<sup>391</sup> *Новости литературы.* 1823. Кн. 3. № 12. С. 188–189.

<sup>392</sup> Там же. С. 188; в исправленном виде: Полярная звезда на 1825 год. С. 312–315, под загл. «Еврейская мелодия».

<sup>393</sup> Не публиковавшаяся при жизни автора статья А. А. Григорьева о «Стихотворениях» Ивана Козлова (СПб., 1855) цит. по: *Спиридонов В. С.* Иван Иванович Козлов // *Sertum Bibliologicum* в честь президента русского библиологического общества проф. А. И. Малеина / Ред. и автор предисл. А. Поляков. Пб., 1922. С. 244.

<sup>394</sup> Сын отечества. 1823. Ч. 85. № 18. С. 182–184. Перерабатывая перевод для включения в собрание своих сочинений 1833 г., Козлов значительно его сократил и приблизил к оригиналу, см.: *Козлов И. И.* Полное собрание стихотворений. С. 448–449.

<sup>395</sup> Северные цветы на 1825 год, собр. бароном Дельвигом. С. 269–273. См.: *Алексеев М. П.* Из истории английской литературы: Эпюды, очерки, исследования. М.; Л., 1960. С. 309–310.

Поэму «Абидосская невеста» Козлов переведил в 1822–1825 гг. и печатал по частям<sup>396</sup>, в 1826 г. она вышла отдельным полным изданием<sup>397</sup>, где ранее публиковавшиеся отрывки были значительно исправлены<sup>398</sup>. Самый ранний анализ переводческой манеры Козлова дал в рецензии на «Абидосскую невесту» 1826 года Н. А. Полевой в своем «Московском телеграфе». Высоко оценив собственно поэтическое качество текста Козлова: «Перевод Байроновой поэмы прекрасными русскими стихами, значительная новость в русской словесности!»<sup>399</sup>, — он на вопрос: «дает ли перевод г-на Козлова верное понятие о стихах и выражении Байрона?» — вынужден был ответить, что, хотя «русские стихи прекрасны; но в них нет мужественной силы, нет выражения *Бейронова*»<sup>400</sup>. Для доказательства своего мнения критик тщательно сличил перевод с оригиналом:

Байрон:

Know ye the land where the cypress and myrtle  
Are emblems of deeds that are done in their clime?  
Where the rage of the vulture, the love of the turtle,  
Now melt into sorrow, now, madden to crime?

Козлов:

*Кто знает край далекий и прекрасный,  
Где кипарис и томный мирт цветут,  
И где они во знаменье растут  
Суровых дел и неги сладострастной?  
Где нежность чувств с их буйностью близка,  
Вдруг голубь тих, а горлица дика?*  
(курсив Полевого. — М. Б.)

В переводе Козлова, заключает Полевой, «много лишнего и мысль Байрона растянута» и часто искажена: Байрон «не называет страны, о которой хочет говорить, *далекою, прекрасною, мирта томным* (прилагательное несвойственное дереву, притом и кипарис не может *цвести*) и, вероятно, кипарис и мирт он не хотел назвать эмблемами *суровых дел и неги сладострастной*. Кипарис есть эмблема тишины гроба, а мирт счастья любви: смерть и любовь, какое разительное соединение понятий! Положим, что *нега сладострастная* может выразить любовь, но *суровые дела* не точно и не верно выражают мысль Байрона»<sup>401</sup>.

<sup>396</sup> Леандрова ночь // Новости литературы. 1823. Кн. 4. №24. С. 175–176; Абидосская невеста, отрывок из поэмы л. Байрона: Песнь I-я // Соревнователь просвещения и благотворения. 1825. Ч. 30. №3. С. 290–294; Абидосская невеста: (Отрывок из песни второй) // Московский телеграф. 1825. Ч. 5. №19. С. 250–252.

<sup>397</sup> *Лорд Байрон*. Невеста Абидосская. Турецкая повесть / Перев. И. И. Козлова. СПб., 1826.

<sup>398</sup> В 1827 г. сообщалось, что Козлов «хочет <...> заняться новым изданием перевода “Абидосской невесты”, в котором исправит он некоторые отступления от подлинника» (Московский телеграф. 1827. Ч. 16. №13. С. 88), что и было сделано в прижизненном «Собрании стихотворений Ивана Козлова» (1833). При этом во всех переизданиях, включая советские, воспроизводятся вмешательства одиозного цензора А. И. Красовского в переведенные Козловым многочисленные реальные примечания из области мусульманской религии и быта, которыми Байрон снабдил текст поэмы, например: «Сокровища султанов, которые, *по нелепому мнению турок*, были до Адама» (Козлов И. И. Полное собрание стихотворений. С. 374; курсивом мы выделили цензурную вставку; см.: Оксман Ю. Г. Борьба с Байроном в Александровскую и Николаевскую эпоху // Начала. 1922. №2. С. 258).

<sup>399</sup> Московский телеграф. 1826. Ч. 12. №23. С. 182–183.

<sup>400</sup> Там же. С. 188; курсив в тексте. Ср. то же в характеристике Белинским этого перевода: «...весьма замечательная попытка; но сжатости, энергии, молниеносных очерков оригинала в нем нет и тени» (Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 446). Оценив перевод Козловым «Абидосской невесты»: «прекрасно, но неверно!» (Московский телеграф. 1827. Ч. 15. №9. С. 57), — Полевой вскоре, в рецензии на перевод фрагментов из «Лары», отмечал, что переводы Козлова становятся более точными (Там же. №11. С. 258–263).

<sup>401</sup> Московский телеграф. 1826. Ч. 12. №23. С. 188–189. Ю. Д. Левин, также анализируя первую строфу «Абидосской невесты» и во многом повторяя наблюдения Полевого, добавляет, что хотя Козлов сравнительно близко держался подлинника, он растянул его в полтора раза (27 строк вместо 19), заменил энергичный четырехстопный дактило-анапестический стих Байрона довольно вялым пятистопным ямбом и придал словами «томный», «ветерок», «сладостна» и т. п. чуждый английскому поэту налет сентиментальности, а также снял резко контрастные ритмико-синтаксические параллелизмы, подчеркнутые аллитерацией и, более того, заменил поэтический



Стихотворение Козлова «К морю» (1824) является, хотя указания на это нет, вольным переводом 178-й строфы четвертой песни поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда». «Стихи, написанные лордом Байроном в альбом одной молодой итальянской графини, за несколько недель до отъезда своего в Мессолунги»<sup>402</sup>, напротив, представляют собой псевдоперевод — воображаемое послание, которое Байрон мог бы написать, отправляясь туда, где ему было суждено погибнуть, выдержанное в элегической стилистике, мелодически и ритмически тяготеющей к русскому романсу и характерной для Байрона в интерпретации Козлова: «О, как же сердцу не грустить! / Как высказать печаль, — / Когда от тех, с кем мило жить, / Стремимся в темну даль; / Когда, быть может, увлечет / Неверная судьба / На целый месяц, целый год, / Быть может — навсегда!»<sup>403</sup>

Несмотря на известную критику того образа Байрона, который создан переводами Козлова («лорд в Жуковского пудре»<sup>404</sup>) и отмечен явной печатью личности переводчика («Таинство страдания, покорность воле провидения, надежда на лучшую жизнь за гробом, вера в любовь, тихое уныние, кроткая грусть, — вот обычное содержание и колорит его вдохновений. Присовокупите к этому прекрасный мелодический стих — и муза Козлова охарактеризована вполне, так что больше о нем нечего сказать»<sup>405</sup>), благодаря Козлову Байрон и некоторые другие английские поэты оказались освоенными массовой русской поэзией<sup>406</sup>.

После переводов, сделанных Жуковским и Козловым с английского, переводы Байрона с французских прозаических переложений («это эстамп с Рафаэлевой картины»<sup>407</sup>) Полевой небезосновательно именовал «выродками», «которых не должен читать тот, кто хочет иметь подходящее к истинному понятие о Байроне»<sup>408</sup>. Подобные подражания и вольные переводы, сделанные с французских переводов-посредников, продолжали, конечно, появляться в эстетически консервативных изданиях<sup>409</sup>. Так, в «Русском вестнике» С. Н. Глинки вышел цикл вольных стихотворных переводов «Еврейские стихотворения из Лорда Байрона», выполненных С. Баккаревичем (1824. Кн. 3. С. 56–59); «Соревнователь просвещения и благотворения» (1824. Ч. 25. Кн. 1. С. 52–53, 253–254) поместил два вольных стихотворных перевода из «Еврейских мелодий», выполненных В. Н. Григорьевым: «Чувства плененного певца» («By the Rivers of Babylon») и «Жалобы Израильтян» («The Wild Gazelle»). Особенно много заурядных переводов с французского появилось

конфликт «гармонией согласия» (Левин Ю. Д. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма // Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. акад. М. П. Алексеев. Л., 1972. С. 252–253).

<sup>402</sup> Новости литературы. 1825. Кн. 11. Март. С. 150–151; в поздней редакции загл. «На отъезд».

<sup>403</sup> Ср. выдержанное в том же ключе изложение жизни Байрона-«страдальца» в написанном под влиянием известия о его смерти стихотворении Козлова «Байрон» в: Новости литературы. 1824. Кн. 10. С. 85–90.

<sup>404</sup> Письмо А. А. Бестужева Пушкину от 9 марта 1825 г. // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 13. С. 149.

<sup>405</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 446; ср.: Левин Ю. Д. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма. С. 247.

<sup>406</sup> Перечень переводов Козлова из Байрона см. в: Труш К. Очерк литературной деятельности И. И. Козлова (1799–1840). М., 1899. С. 20–21.

<sup>407</sup> Полевой Н. А.]. Невеста Абидосская: Турецкая повесть Лорда Байрона. С. 182–183.

<sup>408</sup> Там же.

<sup>409</sup> В альбом (Из Байрона) / Пер. Г. И. Лузанова // Благонамеренный. 1823. Ч. 23. № 17. С. 361 (оригинал: «Lines Written in an Album, at Malta»); Калмар и Орла / Пер. [М. П.] Загорского // Соревнователь просвещения и благотворения. 1823. Ч. 24. С. 40–52.

в год смерти британского поэта: в «Новостях литературы»<sup>410</sup>, «Благонамеренном»<sup>411</sup>, переводы Олина в «Литературных листках» Булгарина<sup>412</sup>. Помещенные в «Новостях литературы» как отклик на известие о смерти Байрона прозаические переводы, сделанные, вероятно, самим издателем журнала Воейковым<sup>413</sup>, были подвергнуты А. А. Бестужевым крайне резкой критике:

Ни один гений не прошел сквозь переводный кубик французов без промена сильного своего духа на приторную их сладость <...>. Но чтобы в XIX веке, при настоящем состоянии русской словесности и жажде к основательным знаниям, к первородным красотам — нас потчевать объедками французских переводов с других языков — это, признаюсь, чересчур смело в отношении к публике, и слишком маловажно в отношении к переводчикам.<sup>414</sup>

Этот отклик — наглядное свидетельство эволюции, произошедшей в русских переводах английской поэзии в течение первой четверти XIX в.

<sup>410</sup> Переводы Н. А. Маркевича (1804–1860): Мелодия (Из сочинений лорда Байрона) // Новости литературы. 1825. Кн. 11. С. 36 («I Saw thee Weep...»); Мелодия (Из лорда Байрона) // Там же. Кн. 12. С. 55–56 («When Coldness Wraps This Suffering Clay»); Мелодия II // Там же. Кн. 12. С. 140 («She Walks in Beauty»); Два отрывка из «Паризинь», поэмы лорда Байрона // Там же. Кн. 13. Сентябрь. С. 176–177; Кн. 14. Ноябрь. С. 71–73 («Parisina»).

Переводы М. А. Яковлева (1798–1853): Стелование Тасса // Новости литературы. 1825. Кн. 11. С. 73–81 («The Lament of Tasso»); Тьма // Там же. Кн. 12. С. 172–175 («Darkness»); Корсар (песни I и II) // Там же. Кн. 14. Октябрь. С. 42–63; Ноябрь. С. 89–111.

<sup>411</sup> Оскар д'Альва: Повесть: Из сочин. Лорда Байрона / [Пер.] Петр Кудряшев // Благонамеренный. 1825. Ч. 30. № 18. С. 137–152; К Тирзе: Первая элегия лорда Байрона / С фр. Хр...ь // Там же. С. 164–166; К Тирзе: Вторая элегия лорда Байрона / С фр. Х. // Там же. № 21. С. 261–262; Прости: Элегия лорда Байрона / С фр. Х. // Там же. № 22. С. 273–276; Еще элегия лорда Байрона / [Пер.] Н. // Там же. № 23. С. 316–319; Марии / Из сочинений лорда Байрона / [Пер.] Н. // Там же. № 24. С. 364–366; Стансы / Из соч. лорда Байрона / [Пер.] Н. // Там же. № 25–26. С. 378–381.

<sup>412</sup> Романс Медоры: Из 1-й песни Байроновой поэмы: Корсар, the Corsair // Литературные листки. 1824. Ч. 1. № 1. С. 23–24; Романс Лоры: Из романтической поэмы в 2-х песнях, под названием «Манфред» // Там же. С. 231–232.

<sup>413</sup> Оскар д'Альва // Новости литературы. 1824. Кн. 9. С. 76–89; Осада Коринфа // Там же. Кн. 9. С. 97–128; Мазепа // Там же. Кн. 10. С. 9–33.

<sup>414</sup> Б.[естужев] А. [Рецензия]. Осада Коринфа: Из сочинений Лорда Байрона. Перевод (с какого языка, неизвестно) помещенный в Новостях Литературы, месяц Сентябрь, 1824 года // Сын отечества. 1824. Ч. 98. № 51. С. 219–220. Сравнив перевод Воейкова с английским подлинником и отметив многочисленные неточности и прямые ошибки (доказывающие, что перевод был сделан с французского), Бестужев заключил: «Если бы не имя Байрона требовало возмездия, то без сомнения не стоило бы и упоминать о подобных ему переводах, коих целью служит наполнение страниц в журналах, но следствием — скука в уме и худой пример в словесности» (Там же. С. 230).

## ПРОЗА

### Введение<sup>1</sup>

С английской прозой русский читатель начал активно знакомиться во второй половине XVIII в. Как отмечал Ю. Д. Левин, в выборе произведений переводчики этого периода обращали особое внимание «не на художественные достоинства, но, соответственно просветительской эстетике, <...> на нравственное совершенство и воспитательное значение, сочетание <...> полезного и приятного»<sup>2</sup>. Переводы сочинений Д. Дефо (Daniel Defoe, ок. 1660–1731), Г. Филдинга (Henry Fielding, 1707–1754), Дж. Свифта (Jonathan Swift, 1667–1745), Т. Смоллетта (Tobias Smollett, 1721–1771), С. Ричардсона (Samuel Richardson, 1689–1761), О. Голдсмита (Oliver Goldsmith, 1730–1774), Л. Стерна (Laurence Sterne, 1713–1768), С. Джонсона (Samuel Johnson, 1709–1784)<sup>3</sup> надолго сформировали в русском читательском сознании представление о «классических» английских авторах XVIII в. Далеко не все из них, однако, продолжали публиковаться отдельными изданиями в России первой четверти XIX в.

В критике начала XIX в. предпринимались попытки обозначить место английской литературы в общеевропейской словесности, и их результаты в общем и целом были похожими. В статье И. Красицкого (Ignacy Błażej Franciszek Krasicki, 1735–1801), известного польского литератора, появившейся в русском переводе в 1807 г., утверждалось, например, что в нравоучительном романе «англичане <...> удерживают преимущество перед всеми: тому доказательством служат повести фильдингovy и ричардсоновы, а особливо превосходное творение голдсмитово, известное под названием “Вакфильдский священник”. К сим хорошим сочинениям относится и “Памела”»<sup>4</sup>. При этом, однако, давать читать подобные тексты «молодым девицам» Красицкий не советовал. Похожей позиции придерживался Ж.-Г. Романс де Мемон (Germaine-Huacynthe de Romance, marquis de Mesmon, 1745–1831) в статье «О чтении романов вообще, и английских в особенности»: главенствующие позиции в английской

<sup>1</sup> В процессе работы над обзором английской прозы в русских переводах первой половины XIX в. была подготовлена библиография, доступная как в бумажной версии, так и в сети Интернет (*Дроздов Н. А.* Английская литература в России первой четверти XIX в.: Библиография // Из истории русской переводной художественной литературы первой четверти XIX в. Сб. статей и материалов. СПб., 2017. С. 381–442; URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=11326>; дата обращения: 30.06.2021).

<sup>2</sup> Левин Ю. Д. Англо-русские литературные связи // Русско-европейские литературные связи: XVIII век. Энциклопедический словарь. Статьи. СПб., 2008. С. 22.

<sup>3</sup> История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Т. 1. Проза / Отв. ред. Ю. Д. Левин. СПб., 1995. С. 185–194, 222–223, 258–263, 267–270, 276–279.

<sup>4</sup> Красицкий И. О романах. (Из соч. Красицкого.) // Вестник Европы. 1807. Ч. 34. № 15. С. 185.

литературе занимали Филдинг, Стерн и Голдсмит, но пальма первенства отдавалась Ричардсону, чьи «нравоучительные вымыслы могут питать душу постоянным образом, согреть ее теплою умеренною, которая приводит не в распаление, но в умиление»<sup>5</sup>. Та же мысль высказывалась в небольшой заметке П. Бланшара (Pierre Blanchard, 1772–1856), напечатанной в русском переводе в 1809 г.: «...невзирая на тысячи романов, которыми обременены мы, Ричардсон в Англии, а Лесаж во Франции остаются еще до сих пор на троне»<sup>6</sup>.

Первым английским романом, появившимся в XVIII в. на русском языке, стал «Робинзон Крузо» Дефо. Перевод, выполненный Я.И. Трусковым с французского языка и изданный в 1763–1764 гг., включал в себя историю о пребывании Робинзона на необитаемом острове и менее известное продолжение его путешествий, во время которых он побывал на Мадагаскаре, в Азии и России. Перевод был переиздан до конца XVIII в. три раза (1775, 1787, 1797)<sup>7</sup>, а в 1814 г. вышел пятым изданием (на обложке помечено «четвертым»), без существенных изменений. Несмотря на то, что этот перевод можно назвать «сокращением, граничащим с переделкой»<sup>8</sup>, он пользовался успехом<sup>9</sup>. Помимо этого, в первой четверти XIX в. были опубликованы две сокращенные версии первой части романа. В 1811 г. вышел перевод под названием «Жизнь и приключения Робинзона Крузе. Им самим описанные», выполненный Я.К. Лангеном<sup>10</sup>. В этом издании пересказывались только узловые сюжетные элементы романа: отъезд из Лондона, пленение, бегство, попадание на остров, встреча с Пятницей и возвращение в Англию. Уже в XVIII в. в Великобритании, а затем и в США, появились рассчитанные на детскую аудиторию сокращенные пересказы «Робинзона Крузо», один из которых, вероятно, был непосредственным источником для Лангена. Издание «The life and adventures of Robinson Crusoe, of York, mariner. Written by himself», датируемое 1810 г.<sup>11</sup>, преимущественно воспроизводило предшествующие версии этого пересказа<sup>12</sup>, но при этом отличалось в деталях сюжета, соответствия которым можно обнаружить в русском переводе.

<sup>5</sup> *Roman de Mémor Ж.-Г.* О чтении романов вообще, и английских в особенности // Российский музей. 1815. Ч. 4. №10 и 11. С. 110. Оригинальное заглавие: Fragment d'un manuscrit sur la sensibilité // Le Spectateur du Nord: Journal politique, littéraire et moral. 1797. Т. 3. Août. P. 207–228.

<sup>6</sup> *Бланшар П.* Роман и комедия. (Отрывок.) // Аглая, издаваемая к. П. Шаликовым. 1809. Ч. 6. Кн. 2. Май. С. 65–66.

<sup>7</sup> См.: *Левин Ю.Д.* Англо-русские литературные связи. С. 22.

<sup>8</sup> *Привалова Е.П.* «Робинзон Крузо» в детской и педагогической литературе // Книга детям. 1929. №2–3. С. 15. См. также: *Валуйская Л.А.* Первый русский перевод и переработки романа Д. Дефо «Робинзон Крузо» (1762–1840 гг.) // Вопросы сопоставительной типологии иностранного языка. Душанбе, 1976. С. 101–103; История русской переводной художественной литературы. Т. 1. С. 186.

<sup>9</sup> *Алексеев М.П.* «Робинзон Крузо» в русских переводах // Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. М., 1983. С. 88–90.

<sup>10</sup> На протяжении более 40 лет (с 1811 по 1854 г.) Ланген издавал языковые пособия по европейским языкам (английский, немецкий, французский, испанский, шведский, голландский, латынь). Переводил Ланген преимущественно с немецкого и английского.

<sup>11</sup> См. датировку в: *Lovett R.W., Lovett C.C.* Robinson Crusoe: a bibliographical checklist of English language editions (1719–1979). New York, 1991. P. 55.

<sup>12</sup> См., например, самое раннее из доступных американское издание под названием «Travels of Robinson Crusoe», подготовленное Исайей Томасом в 1786 г. (только текст). URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/evans/N15415.0001.001?rgn=main;view=fulltext> (дата обращения: 30.06.2021).

Русский перевод и английская версия 1810 г.	Английская версия 1796 г. <sup>13</sup>
Рассказывается, как Робинзон использовал шкуру убитого льва	Рассказ отсутствует
Сразу после отправления с острова, где был убит лев, Ксури погибает во время шторма	Робинзон продает Ксури капитану португальского судна, покупает плантацию в Бразилии и попадает в шторм во время следующего путешествия
Отсутствует пассаж о спасении собаки с потерпевшего крушение корабля	Рассказ приводится

Некоторые пассажи из текста 1810 г. Ланген пропускал, некоторые видоизменял. Например, в эпизоде со вторым набегом островитян он поменял ружья на дубины, а краткую просьбу Робинзона о порядке стрельбы превратил в длинный мотивационный пассаж: «...теперь ты должен собраться со всеми твоими силами и мужественно помогать мне. Теперь настала решительная для нас минута; если не одержим победы над сими жестокими людоедами, то мучительнейшая смерть будет нашим уделом»<sup>14</sup>. Кроме того, Ланген ввел в перевод имя мальчика, с которым Робинзон сбежал из плена, — Ксури, тогда как ни в одной из сокращенных англоязычных версий оно не упоминалось.

На детскую аудиторию ориентировался еще один переводчик Дефо первой четверти XIX в. — С. Н. Глинка (1775–1847), издававший в 1821–1824 гг. журнал «Новое детское чтение». В его четвертой части были опубликованы «Приключения Робинзона, или Следствие легкомыслия и торжество семейных добродетелей», представляющие собой традиционную нравоучительную повесть, сюжетные элементы которой служат лишь поводом для поучения юного читателя (для большей наглядности сентенции часто выделяются курсивом). Свобода переводчика проявилась в замене рассказа от первого лица на повествование от третьего, многочисленных модификациях текста (здесь Робинзон, например, — единственный ребенок в семье, а по возвращении он застаёт родителей живыми) и введении ряда новых героев (в образе двоюродного брата Робинзона Эдвина, например, дается противоположная нравственная модель: добродетельный образ жизни вознаграждается счастливым браком и материальным достатком). По мнению Л. А. Новосельцевой, Глинка предложил переработку «Робинзона Крузо», в которой, «несмотря на несостоятельность некоторых моральных сентенций», ему «удалось передать мысли английского писателя о необходимости всеобщего равенства и труда, который, по его словам, является источником удовольствия и признаком добродетели»<sup>15</sup>. Однако полный и адекватный оригиналу перевод «Робинзона Крузо» в первой четверти XIX в. не был создан. При этом интерес к сюжету романа, проявившийся в том числе в появлении переводов т. н. «робинзонад», не угасал, и уже вскоре, в 1842 г., он был переведен еще раз — П. А. Корсаковым (1790–1844)<sup>16</sup>.

Что касается Дж. Свифта, в 1820 г. третьим изданием был опубликован его роман о путешествиях Гулливера. Выполненный Е. Н. Каржавиным (1719–1772) перевод,

<sup>13</sup> *Defoe D. Travels of Robinson Crusoe: Written by himself. Windham, 1796.*

<sup>14</sup> *Дефо Д. Жизнь и приключения Робинзона Крузе: Им самим описанные / С англ. пер. Я...в Л...н. СПб., 1811. С. 41.*

<sup>15</sup> *Новосельцева Л. А. Даниэль Дефо в России (1762–1917 гг.): К проблеме оценки и восприятия английской литературы эпохи Просвещения. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1987. С. 5.*

<sup>16</sup> *Алексеев М. П. «Робинзон Крузо» в русских переводах. С. 88–90.*

первое издание которого вышло в 1772–1773 г., а второе в 1780 г., был частично переработан: помимо исправлений стилистического характера, из текста были исключены некоторые фрагменты, в частности, сцена тушения пожара и фраза о том, что японцы заставляют европейцев «ногами топтать распятие Христово»<sup>17</sup>.

### Лоренс Стерн

В первой четверти XIX в. наиболее востребованным английским писателем прошлой эпохи оказался Стерн. Его произведения начали появляться в русских переводах через двадцать лет после его смерти, и к концу XVIII в. русский читатель уже мог прочитать «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» («A sentimental journey through France and Italy. By Yorick», 1766) в переводе А. В. Колмакова (1793), а также «Письма Йорика к Элизе и Элизы к Йорику» («Letters from Yorick to Eliza», 1773; «Letters from Eliza to Yorick», 1775) в трех разных версиях — того же Колмакова (в приложении к роману), Г. П. Апухтина (1789) и Н. Г. Карина (1795)<sup>18</sup>. К началу XIX в. популярность Стерна в России выросла настолько, что стала осознаваться необходимость как можно более полного перевода его произведений на русский язык.

В 1801 г. в Москве отдельным изданием вышла книга «Красоты Стерна, или Собрание лучших его патетических повестей и отличнейших замечаний на жизнь для чувствительных сердец» («The Beauties of Sterne: including all his pathetic tales, and most distinguished observations on life, selected for the heart of sensibility», 1782), посвященная взошедшему на престол 12 марта этого же года Александру I<sup>19</sup>. Книга представляла собой компиляцию 25 отрывков из двух романов и проповедей Стерна, составленную неким W. H. Подобные сборники, обычно содержавшие нравственные поучения и назидания, были чрезвычайно распространены в XVIII в. (ср., например, подготовленный У. Доддом (William Dodd, 1729–1777) сборник «Красоты Шекспира»; «The beauties of Shakespeare», 1752)<sup>20</sup> и предназначались для любителей чтения религиозного характера: «...они знакомили читателей с “красотами” произведений “чувствительного” Стерна, заботливо очищенных от двусмысленностей и фривольных шуток»<sup>21</sup>.

Переводчик книги, Я. А. Галинковский (1777–1816), опубликовал 13 эпизодов из «Красот Стерна» в 1800 г. в журнале «Иппокрена, или Утехи любословия», причем последний отрывок из этой подборки («Чувствительность»; оригинальное заглавие: «The Bourbonnois») открывал отдельное издание «Красот Стерна». И русский вариант заголовка, и маркированность его расположения в обеих публикациях позволяют увидеть определенное литературное задание. Как писал В. И. Маслов, «Галинковский хотел воздействовать <...> на современных писателей сентименталистов,

<sup>17</sup> О переводах и рецепции творчества Свифта в России XVIII и начала XIX вв. см.: Левин Ю. Д. Раннее восприятие творчества Джонатана Свифта // Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России: исследования и материалы. Л., 1990. С. 114–122.

<sup>18</sup> История русской переводной художественной литературы. Т. 1. С. 276–278.

<sup>19</sup> Оригинальное издание было посвящено римскому императору Юсифу II.

<sup>20</sup> Cook D. Authors unformed: Reading «Beauties» in the eighteenth century // *Philological Quarterly*. 2010. Vol. 89. Issue 2/3. P. 283–309. К 1800 г. в Великобритании вышло тринадцать изданий «Красот» Стерна.

<sup>21</sup> Атарова К. Н. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». М., 1988. С. 71.

которые несколько превратно понимают понятие “чувствительность”<sup>22</sup>. Целью перевода было не столько «развлечение» читателя чувствительными историями, сколько поучение и наставление, в связи с чем сентиментальные мотивы избавлялись от любой орнаментальности и акцентировали внимание на духовной сфере человеческой жизни. «Чувствительность» в интерпретации Галинковского оказывалась способностью выйти за пределы своего «я» и сопереживать, а выбранные им отрывки из «Сентиментального путешествия» представляли собой самостоятельные минисюжеты, которые могли помочь читателю составить представление о своеобразии художественного мира Стерна: это, в первую очередь, рассказ о Марии, описание ужина и молитвы в семье фермера, встретившегося рассказчику на пути, а также знаменитый отрывок о перчатках, в котором Йорик ведет тонкую любовно-эротическую игру с молодой гризеткой. Последним из «Сентиментального путешествия» приводится отрывок под названием «Мечта», которого у Стерна в действительности нет: этот пассаж входит в третий раздел, озаглавленный «Паспорт. Версаль». Галинковский целенаправленно выделяет это рассуждение, давая ему новое название и как бы завершая «сентиментальный» цикл. Созвучной ему представляется мысль о том, что воображение помогает человеку восторжествовать над суровой действительностью и переживать самые трудные минуты его жизни. Таким образом, «сентиментальность» играет роль своеобразного аналога «нравственности», задающей определенные моральные ориентиры.

В своем сборнике Галинковский затронул и проблему перевода Стерна на русский язык. Перевод «Сентиментального путешествия», выполненный Колмаковым, казался ему «очень <...> неудачным»<sup>23</sup>. Еще в «Иппокрене» он особо отмечал, что переводы выполнялись им «с английского подлинника»<sup>24</sup>, а в отдельном издании оговаривал, что также пользовался французским и немецким переводами сборника, подчеркивая, что Стерн — один из самых сложных для перевода английских авторов<sup>25</sup>. Несмотря на желание предложить более точный перевод, Галинковский не смог избежать многочисленных погрешностей и стилистических шероховатостей, затемняющих и искажающих смысл целых предложений. Если большинство отступлений от оригинала в переводе Колмакова было мотивировано приверженностью к сентиментальной эстетике и представляло собой, скорее, сознательные трансформации исходного текста, то встречающиеся в «Красотах Стерна» изменения кажутся хаотичными и немотивированными

<sup>22</sup> Маслов В. И. Интерес к Стерну в русской литературе конца XVIII-го и нач. XIX-го вв. // Историко-литературный сборник: Посвящается В. И. Срезневскому. Л., 1924. С. 347. См., например, следующий пассаж из рассматриваемого издания: «Желаю, чтобы и те, которые слишком пристрастились проповедовать свою чувствительность при всяком кусточке, при всяком ручейке в окрестностях нашего города — поучились у Стерна чувствовать с большею подлинностью глядя на сцену света не одними заплаканными глазами, но изливая свои чувства к пользе отчужденного суетами мира сего, ближнего нашего; к возбуждению сей любви к нему, соединяющей толь нежными узами общество, — на которой основывается земное наше блаженство — и которая толь ясно изображена на всех сих страницах» (Стерн Л. Красоты Стерна, или Собрание лучших его патетических повестей и отличнейших замечаний на жизнь для чувствительных сердец / Пер. с англ. М., 1801. С. IV–V).

<sup>23</sup> Там же. С. II.

<sup>24</sup> Стерн Л. Красоты Стерна / Пер. с англ. Я\*\*\* Г\*\*\* // Иппокрена, или Утехи любословия. 1800. Ч. 5. № 13. С. 193.

<sup>25</sup> Стерн Л. Красоты Стерна, или Собрание лучших его патетических повестей и отличнейших замечаний на жизнь для чувствительных сердец. С. 18.

и в большей степени напоминают ошибки при переводе<sup>26</sup>. Н. Д. Кочеткова писала, что «Галинковскому принадлежат наиболее удачные переводы из Стерна»<sup>27</sup>, однако более обоснованным представляется мнение В. Д. Левина, считавшего, что «язык в переводах Галинковского заметно уступает переводам Колмакова и Домогацкого, не говоря уже о переводах Карамзина»<sup>28</sup>.

Галинковского привлекли не только художественные тексты Стерна, но и его проповеди, которые традиционно рассматривались как неотъемлемая часть его творчества. В том же 1801 г. появился перевод сборника проповедей Стерна — «Нравоучительные речи и некоторые нравственные мнения г. Стерна: те самые, о которых он в первом письме своем к славной Элизе Драпер говорит, что они проистекли пламенной рекой из его сердца, и что он предпочитает их всем прочим его сочинениям». Перевод был выполнен П. В. Чичаговым (1767–1849), адмиралом, занимавшим пост морского министра Российской империи с 1802 по 1809 г., и посвящен Г. Р. Державину. Чичагов был известным англоманом, много путешествовал и владел, кроме французского и немецкого, и английским языком; по его собственному признанию, однако, перевод был им выполнен с французского издания (вероятнее всего, с издания «*Sermons choisis par L. Sterne, traduits de l'anglais par Mr. D. L. B.*», 1786). Чичагов объяснял это практически так же, как Галинковский: «... трудно простоту слога, <...> краткость речений и чистоту мыслей стерновых преложить так, как они суть в подлиннике»<sup>29</sup>. Обращение к проповедям Стерна Чичагов мотивировал необходимостью осознавать, «на каком побуждении все его сочинения основаны»<sup>30</sup>, соотнося и сближая, таким образом, художественное творчество и проповеднические тексты.

Обращение к менее известным текстам Стерна, впрочем, не ослабило интереса к его главным романам: «Сентиментальное путешествие» было вскоре переведено еще раз. Основой для новой версии, подготовленной П. Н. Домогацким (Дамогацким), послужил французский перевод аббата Ж.-П. Френе (Joseph-Pierre Frénais, ум. 1788), который очень произвольно обращался с текстом Стерна, сокращая или дополняя его по своему усмотрению<sup>31</sup>. Краткие названия глав «Сентиментального путешествия» Френе заменил на развернутые заголовки, а знаменитое двусмысленное окончание второго тома было дополнено еще несколькими строками. Все эти особенности были воспроизведены

<sup>26</sup> См. сопоставительный анализ переводов Галинковского и Колмакова в: Дроздов Н. А. «Сентиментальное путешествие» по России: ранние переводы // Из истории русской переводной художественной литературы первой четверти XIX века. Сборник статей и материалов. СПб., 2017. С. 240–242.

<sup>27</sup> Кочеткова Н. Д. Середина 1780-х годов — 1800: Сентиментализм // История русской переводной художественной литературы. Т. 1. С. 278.

<sup>28</sup> Левин В. Д. Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в. (Лексика). М., 1964. С. 286.

<sup>29</sup> Стерн Л. Нравоучительные речи и некоторые нравственные мнения г. Стерна. М., 1801. Предуведомление. [С. 2].

<sup>30</sup> Там же. Предуведомление. [С. 3].

<sup>31</sup> Voogd P. J. de. Laurence Sterne in Dutch // Something understood: Studies in Anglo-Dutch literary translation / Ed. by Bart Westerweel, Theo d'Haen. Amsterdam, 1990. P. 199. — В гораздо большей степени, чем «Сентиментального путешествия», это коснулось перевода «Тристрама Шенди» на французский язык, также выполненного Френе. О своем вполне осознанном решении вносить изменения в текст Стерна переводчик открыто писал во вступлении (*Sterne L. La vie et les opinions de Tristram Shandy / Traduites de l'anglais de Stern, par M. Frénais. Paris, 1776. T. 1. P. XIII–XIV*). Трансформации, который по сравнению с «Тристрамом Шенди» претерпело «Сентиментальное путешествие», были не так значительны (см.: *Asfour L. Movements of sensibility and sentiment: Sterne in eighteenth-century France // The reception of Laurence Sterne in Europe / Ed. by P. de Voogd and J. Neubauer. London, 2004. P. 13–19*).



и Домогацким, несмотря на то, что еще в 1798 г., уже после смерти Френе, появилась отредактированная версия его перевода, соотношенная с оригиналом как в плане названий глав, так и в отношении концовки. Этот же перевод был переиздан в 1803 г. в составе французского шеститомного собрания сочинений Стерна, но Домогацкий последовательно сохраняет верность первой версии французского перевода, даже в тех случаях, когда, казалось бы, все должно было останавливать его: уже широко известная к 1803 г. Мария становится, вслед за Френе, Юлией («*Juliette*» и «*Suite de l'histoire de Juliette*», главы 25 и 26 второй части)<sup>32</sup>. В современных исследованиях перевод Домогацкого нередко интерпретируется как своеобразный «шаг назад»<sup>33</sup>.

Домогацкий не просто взял за основу вольный вариант «Сентиментального путешествия», но и сам, в свою очередь, далеко отошел от перевода Френе, регулярно трансформируя содержание текста и допуская многочисленные ошибки. Наиболее значительное отступление обнаруживается в концовке романа: Домогацкий следует за Френе, продолжая прерванный рассказ, но при этом меняя предшествующую «расстановку» персонажей. Если у Стерна и во французском переводе между Йориком и путешествующей дамой оказывается ее горничная, то Домогацкий ставит в неловкое положение саму даму: «...барыня, устращась, чтоб спор наш не дошел до драки, встала с постели, и по-видимому хотела пробраться за горничною девушкою; а в то самое время — протянутая моя рука ее схватила...»<sup>34</sup>. Что касается стиля перевода, главный герой романа в версии Домогацкого выглядит более грубым и прямолинейным, чем аристократический путешественник Стерна, как это было отмечено В. Д. Левиным: «В отличие от перевода Колмакова, явно стремившегося выдержать среднюю литературную норму и избегать просторечия даже в местах шуточных, Домогацкий свободно обращается иногда к простонародной лексике и фразеологии»<sup>35</sup>. Перевод Домогацкого можно назвать, таким образом, лишь приблизительной версией «Сентиментального путешествия», идеологически и стилистически уступающей переводу Колмакова<sup>36</sup>.

Наконец, в 1806 г. выходит еще один перевод «Сентиментального путешествия», на этот раз, как заявлено на титульном листе, «с подлинника»: «Путешествие Йорика по Франции, или Забавные и остроумные замечания и живописные оттенки нравов и характера французского народа до революции. Сочинение известного английского писателя г-на Стерна. Изданное по его смерти другом его Евгением». Состояла книга уже не из двух, а четырех частей, поскольку, помимо оригинального «Сентиментального путешествия», в него был включено и продолжение романа, написанное, возможно, другом Стерна Дж. Холл-Стивенсоном (John Hall-Stevenson, 1718–1785) («*Yorick's sentimental journey, continued. To which is prefixed, some account of the life and writings of Mr. Sterne, 1769*»)<sup>37</sup>. Несмотря на то, что появление этих двух поддельных томов было единогласно

<sup>32</sup> Отмечено в: *Stewart N.* «Glimmerings of wit»: Laurence Sterne und die russische Literatur von 1790 bis 1840. Heidelberg, 2005. S. 129.

<sup>33</sup> *Cross A.* Translating a title: Russian variations on Stern's Sentimental Journey // *Res Traductoria: Перевод и сравнительное изучение литератур*. К 80-летию Ю. Д. Левина. СПб., 2000. P. 91; *Stewart N.* «Glimmerings of wit». S. 129.

<sup>34</sup> *Стерна Л.* Чувственное путешествие Стерна во Францию / С фр. М., 1803. Ч. 2. С. 209–210.

<sup>35</sup> *Левин В. Д.* Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в. С. 283.

<sup>36</sup> См. сопоставление переводов Домогацкого и Колмакова в: *Дроздов Н. А.* «Сентиментальное путешествие» по России. С. 243–246.

<sup>37</sup> Авторство Дж. Холл-Стивенсона не доказано, см.: *Hartley L.* Yorick's «Sentimental Journey Continued»: A reconsideration of the authorship // *The South Atlantic Quarterly*. 1971. Vol. 70. №2. P. 180–190.

осуждено современной критикой<sup>38</sup>, они настолько тесно срослись с текстом Стерна, что их авторство стали часто приписывать ему самому. Все четыре тома неоднократно публиковались вместе (с указанием на то, что третий и четвертый тома Стерну не принадлежат) как в отдельных изданиях «Сентиментального путешествия», так и в собраниях сочинений писателя.

Уже отмечалось, что русский перевод 1806 г. практически копировал перевод Домогацкого, исправляя лишь самые грубые его ошибки<sup>39</sup>. Прежде всего, без изменения были оставлены названия глав, за исключением глав о Юлии: здесь, в отличие от издания 1803 г., они были озаглавлены «Мария» и «Продолжение о Марии», т. е. так же, как в оригинале. Кроме того, в обоих изданиях возлюбленная Йорика именуется Лизетой, вслед за французским переводом; Колмаков в 1793 г. выбрал более соответствующее оригиналу «Элиза» (в некоторых случаях «Елиза»). Что касается основного текста, издание 1806 г. воспроизводит предыдущее не полностью: первые 16 глав первой части еще содержат значительные изменения по сравнению с изданием 1803 г. Начиная с 17-й главы они становятся более редкими: исправляются только отдельные слова или словосочетания, очень редко — предложения. Вторая половина первой и вся вторая часть почти полностью повторяют издание 1803 г.

Внесенные изменения неоднородны: некоторые из них значительно улучшают русский перевод, приближая его и к французской версии, и к оригиналу, тогда как другие, наоборот, представляются немотивированными и излишними. Среди наиболее значительных улучшений необходимо отметить исключение введенной Френе концовки второй части, а также возвращение горничной в качестве жертвы неосторожно протянутой Йориком руки. Некоторые изменения свидетельствуют о том, что Домогацкий обращался к оригиналу, но обозначить доминантную стратегию работы с французским и английским текстами не представляется возможным. Изменения коснулись лишь части текста, тогда как большая часть романа не была переработана. С уверенностью можно сказать лишь то, что следов последовательной работы с оригинальным текстом «Сентиментального путешествия» в издании 1806 г. не обнаруживается, поэтому поставленная на титульном листе помета «с подлинника» вводила читателя в заблуждение<sup>40</sup>.

В эти же годы выходит и шеститомный перевод первого романа Стерна под названием «Жизнь и мнения Тристрама Шанди. Сочинение Стерна. Перевод с английского» («The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman», 1759–1767), выполненный М. С. Кайсаровым. Перевод был принят современниками с большим интересом: уже в 1804 г. в примечании к переводной статье о Стерне издатель «Северного вестника» И. И. Мартынов писал, что сочинение «Тристрам Шанди» «переведено на русский язык, и довольно хорошо»<sup>41</sup>. Позже, в 1823 г., А. А. Бестужев отметил, что «М. Кайсаров сделал себе имя

<sup>38</sup> Howes A. B. Yorick and the critics: Sterne's reputation in England, 1760–1868. New Haven, 1958. P. 47.

<sup>39</sup> Stewart N. «Glimmerings of wit». S. 129.

<sup>40</sup> См. сопоставление двух версий переводов Домогацкого в: Дроздов Н. А. «Сентиментальное путешествие» по России. С. 248–253.

<sup>41</sup> Известие о Лаврентии Стерне и его сочинениях: Из «Французского Меркурия» 11 июня 1803 года // Северный вестник. 1804. Ч. 3. № 8. С. 165. Оригинальное заглавие: Œuvres complètes de Laurent Sterne // Mercure de France. 1803. T. 12. № 52. 11 juin. P. 535–544.

переводом Стерна»<sup>42</sup>. Перевод действительно можно считать одним из лучших за весь рассматриваемый период. Кайсаров не просто придерживался оригинального текста, воспроизведя стилистические особенности «Тристрама Шенди», большую часть примечаний автора и схемы из оригинального английского издания романа, но и графически оформил перевод таким же образом, как это было сделано у Стерна. Он сохранил размещение латинского текста и его перевода друг напротив друга на двух страницах разворота, воспроизвел списки. Части текста были заключены в рамку, использованы отточия, пропущены целые главы и страницы и др. Все это позволяет считать перевод «Тристрама Шенди» уникальным литературным явлением: по мнению Н. Стюарта, Кайсаров «продемонстрировал более глубокое понимание прозы Стерна, чем большинство его современников»<sup>43</sup>.

Тем не менее упреков в свой адрес Кайсаров не избежал. В 1809 г. вышло издание «Коран, или Жизнь, характер и чувства Лаврентия Стерна» («The Koran, or Essays, sentiments, characters, and callimachies, of Tri Juncta in Uno, M. N. A. or Master of No Arts», 1770), переведенное с английского В. Н. Берхом (1781–1834). В предисловии к книге он писал о своей любви к творчеству Стерна: «...я <...> нашел, что *Тоби* его и *Трим* изда ны уже в свет, переводчиком, заслуживающим одобрение публики, хотя я и не знаю, для чего он выпустил некоторые главы»<sup>44</sup>. В переводе Кайсарова действительно не хватало около десяти глав. Берх решил восполнить эти лакуны и в конце третьей части своего издания предложил перевод отсутствовавших у Кайсарова фрагментов «Тристрама Шенди». Тем не менее упущения Кайсарова не могли сравниться с теми огрехами, которые допустил сам Берх. Собственно, переведенное им сочинение принадлежало не Стерну, а его позднему приятелю, Р. Гриффиту (Richard Griffith, 1704–1788), который решил выдать «Коран» за ненапечатанный труд английского писателя. Несмотря на то, что через два года в книге «Кое-что новое» («Something new», 1772) Гриффит признался, что «Коран» не имел к Стерну никакого отношения<sup>45</sup>, это сочинение продолжало издаваться на протяжении следующих нескольких десятилетий. В десятитомное собрание сочинений Стерна, вышедшее в Лондоне в 1780 г., ни продолжение «Сентиментального путешествия», ни «Коран» не были включены, однако они стали печататься в последующих собраниях, начиная с 1790 г.<sup>46</sup> Таким образом, вполне понятно, почему Берх посчитал, что «Коран» принадлежит перу Стерна. Как указано на титульном листе, перевод выполнен с «нового полного издания», а в предисловии уточняется, что «из последнего лондонского издания»<sup>47</sup>. Последнее на момент выхода перевода лондонское издание было выпущено в 1808 г., однако оно не включало «Коран», поэтому им Берх воспользоваться не мог.

<sup>42</sup> Бестужев А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России // Полярная звезда на 1823-й год, для любителей и любителей русской словесности / Изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. СПб., [1823]. С. 17.

<sup>43</sup> Stewart N. From Imperial Court to Peasant's Cot: Sterne in Russia // The Reception of Laurence Sterne in Europe. P. 138.

<sup>44</sup> Гриффит Р. Коран, или Жизнь, характер и чувства Лаврентия Стерна, пребендаря Юркского викария Суттонского, Форрестского и Стиллингтонского подле Юрка: Служащий пояснением на все его сочинения: С приложением описания его жизни и дополнения к Тристр. Шанди / Пер. с нового полного издания. СПб., 1809. Ч. 1. Издатель к любителям Стерна. [С. 1] (здесь и далее в цитатах курсив принадлежит автору цитируемого текста, если это не оговаривается отдельно. — Н. Д.).

<sup>45</sup> Laurence Sterne: The Critical Heritage / Ed. by Alan B. Howes. London; New York, 2002. P. 212.

<sup>46</sup> Библиография собраний сочинений Стерна представляет собой чрезвычайно запутанную проблему; см. обзор вышедших изданий в: Ibid. P. 469–473.

<sup>47</sup> Гриффит Р. Коран, или Жизнь, характер и чувства Лаврентия Стерна. Ч. 1. Издатель к любителям Стерна. [С. 2].

Перевод выполнялся, скорее всего, с восьмитомного лондонского издания 1803 г., в шестой том которого входил «Коран».

В общих чертах перевод Берха воспроизводит структуру оригинала: книга разбита на три части, каждая из которых состоит из различного рода замечаний и максим, как серьезных, так и сатирических, доходящих даже до крайней парадоксальности, как у самого Стерна (в первой части — 45 глав среднего объема, во второй и третьей — 170 и 189 преимущественно небольших высказываний). В переводе часто встречаются неточности: некоторые слова переводятся неправильно или очень приблизительно, без видимых причин происходят отступления от грамматических особенностей оригинала; отдельные слова и целые фразы исключаются полностью, например, слово «devil» («дьявол»). Часто купюры можно объяснить цензурными соображениями, например, когда речь заходит о Библии: фраза «сама библия разделена на главы»<sup>48</sup> в оригинале звучала по-другому: «The Bible itself might, perhaps, to some appear tedious, if it was not for the comfortable relief of chapters»<sup>49</sup> («Сама Библия могла бы, возможно, кому-то показаться утомительной, если бы не удобное разделение на главы»<sup>50</sup>). Помимо этого, особую трудность для переводчика, судя по всему, представляли латинские фразы, регулярно используемые Гриффитом. Во второй части Берх полностью исключает пассаж № 3<sup>51</sup>, который наполовину состоит из латинских выражений; по такому же принципу исключаются и другие отрывки, например, № 109, 113. Чаще переводчик избавляется только от латинского фрагмента, оставляя основной текст раздела, например, № 75 (67), 95 (74), 110 (111), 154 (141), 159 (144); иногда латинская фраза оставляется в тексте без перевода или объяснения, например, № 33 (29), 39 (35), 47 (42), 58 (53). Переведены латинские фразы только в двух разделах — № 71 (64) и 129 (112).

Из второй части Берх убирает любые потенциально опасные рассуждения о религии, которую Гриффит регулярно делает объектом насмешек: подобные разделы либо выпускаются (№ 18, 20, 59, 65, 73, 76, 78, 79–82, 144, 155), либо сокращаются: № 2, 17 (16), 42 (38), 62 (56), 86 (71). Изымаются и разделы, связанные с темами любви, брака и развода (№ 100, 129, 134, 156), а также правосудия и монархии (№ 102 и 146 соответственно). Таким образом, нарушается структура текста, что приводит к сдвигу нумерации разделов. К середине второй части, однако, переводчик смешивает порядок настолько, что найти источник некоторых разделов не представляется возможным. Вполне возможно, что для восполнения утраченного объема переводчик вставил в текст собственные размышления (№ 72, 76, 80, 84, 89, 91, 92, 94–98, 101, 105, 109, 113, 117, 121). Такие же изменения были сделаны и в третьей части, из которой Берх удалил рассуждения о религии, монархии, смертной казни и других «рискованных» темах. В общем и целом, качество перевода остается на достаточно низком уровне, как в плане точности отражения смысла, так и стилистического оформления<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> Там же. Ч. 1. С. 3.

<sup>49</sup> *Griffith R.* The Koran, or Essays, sentiments, characters, and callimachies, of Tri Juncta in Uno, M. N. A. or Master of No Arts // Posthumous works of a late celebrated genius, deceased. Dublin, 1770. Vol. 1. P. 7.

<sup>50</sup> Здесь и далее в данном разделе, если не указано иное, перевод Н. А. Дроздова.

<sup>51</sup> Здесь и далее дается нумерация отрывков соответствующей части оригинала. Если нумерация в русском переводе не совпадает с оригинальной, она дается в скобках.

<sup>52</sup> Здесь и далее в таблицах в примечании к заголовкам столбцов указываются выходные данные цитируемых изданий, а после каждой цитаты — их тома (если есть) римскими цифрами и страницы арабскими.

Оригинал<sup>53</sup>

Some people pass through life, soberly and religiously enough, without knowing why, or reasoning about it but, from force of habit merely, go to heaven, *like fools* (155).

I forget where (158).

Poets should turn philosophers in age, as Pope did (163).

I cannot taste *Cassio's kisses on her lips*, but I can see a lour on her brow (167).

Lovers express themselves properly when they talk of an *exchange of hearts* (192).

A friend of mine was so conscientious a wench, that he always compounded with vice, by taking an old mistress. So that though he made an harlot, he did not make a bastard (198).

A lie is *desperate cowardice*. It is to *fear* man, and *brave* God (208).

Listen to this, ye jovial country squires, and never boast again of being able to carry off a greater quantity of liquor — I think that is the phrase — than other men (231).

She is beautiful when grave, but looks like an idiot whenever she laughs (261–262).

Русский перевод<sup>54</sup>

Многие проводят жизнь довольно благочестиво и умеренно — без всякого о сем знания и размышления — но, единственно от привычки (II, 7).

Я позабыл чего (II, 9).

Поэты так как поп должны делаться на старости философами (II, 16).

Не могу вкусить Кассиева поцелуя на устах ее, но могу видеть любовника на ее коленях (II, 21).

Любовники изъясняются пристойно, когда говорят о мене сердец (II, 51).

Один из моих приятелей был такой совестливый валочага, что почитал всегда за порок оболстить женщину. И так хотя он сделал много б... но ни одного В... (II, 54)

Ложь есть отчаянная трусость — она значит бояться человека и храбрость над Богом (II, 58).

Внемлите сему вы знаменитые питухи (III, 14).

Она прекрасна, когда сурьезна; но не хороша, когда смеется (III, 57).

В конце второй части Берх поместил «подражания Стерну», в которые входили отрывки «Война» и «Благоденствие и человеколюбие». Тематически и стилистически они не похожи ни на тонкие юмористические зарисовки Стерна, ни на смелые и едкие пассажи Гриффита: в двух диалогах, имитирующих сцены «Тристрама Шенди», Берх поднимает типичные для начала XIX в. нравственные темы, такие, как война и рабство. Он, несомненно, подражает Стерну чувствительному и человеколюбивому, т. е. тому образу писателя, который к моменту издания «Корана» сформировался в России.

Наконец, последней книгой первой четверти XIX в., непосредственно связанной с фигурой Стерна, стало пятитомное собрание его писем: «Письма Л. Стерна к искренним его друзьям, собранные дочерью его Лидией Стерн де Медальль» (1820–1821). Это издание подготовил М. А. Паренаго (1780–1832), переводчик с английского языка и составитель английских словарей и грамматик. Первые четыре тома предлагали перевод писем Стерна, опубликованных в разное время после его смерти, а пятый — уже известную русскому читателю переписку Йорика и Элизы. Здесь его письма к ней и ее к нему не чередовались, как в предыдущих изданиях, а шли двумя отдельными блоками, т. е. в том же виде, в котором они были первоначально изданы в 1773 и 1775 гг. соответственно. Таким образом, за полвека с момента выхода «Писем Йорика к Элизе и Элизы к Йорику» в Великобритании они были переведены на русский язык четыре раза и, несомненно, вызывали читательский интерес. «Письма Йорика к Элизе и Элизы к Йорику, хотя и не содержат в себе ни библиографических известий, ни географических описаний,

<sup>53</sup> Griffith R. The Koran, or Essays, sentiments, characters, and callimachies, of Tri Juncta in Uno, M. N. A. or Master of No Arts.

<sup>54</sup> Гриффит Р. Коран, или Жизнь, характер и чувства Лаврентия Стерна.

ни астрономических наблюдений, но не менее того они приятны»<sup>55</sup>, — писал анонимный автор в 1805 г.

Вокруг Стерна в Европе сложилась целая литературная традиция, основанная на имитациях текстов Стерна и разного рода мистификациях. В России появилось два псевдостернианских издания, о которых уже говорилось выше, и еще одно «дополнение», копирующее творческую манеру писателя и эксплуатирующее его персонажей. Речь идет о приложении к «Сентиментальному путешествию» — «Переписка Марии с Сент-Флосом, с присовокуплением известия о ее смерти. Дополнение к чувствительному путешествию Йорика по Франции и Италии» (1803; оригинальное заглавие: «The letters of Maria; to which is added an account of her death», 1790). Публикация этих писем была встречена в Англии достаточно холодно: так, например, критик журнала «The Monthly Review» назвал их появление «святотатством» («sacrilege») по отношению к гению Стерна<sup>56</sup>, а в журнале «The Analytical Review» отмечалось, что «сентиментальные тирады» не вызывают ничего, кроме смеха<sup>57</sup>. Выбор переводчика, обратившего внимание именно на это «продолжение» «Сентиментального путешествия», был мотивирован, возможно, популярностью образа Марии в России. История героини представлена в ее переписке с возлюбленным Сент-Флосом и подругой Анеттой, которая передала рассказчику все письма, когда тот был проездом в Мулине. Появляется в книге и главный герой «Сентиментального путешествия»: в одном из писем к Анетте Мария описывает встречу с незнакомым путешественником, который выслушал ее историю и «проливал слезы сострадания и старался утешить <...> растерзанное сердце»<sup>58</sup> девушки.

Стерн оказался последним из «великой четверки» (кроме него, Филдинг, Ричардсон и Смоллетт)<sup>59</sup>, став символом завершения «золотого века» английской прозы. В 1801 г. Н. М. Карамзин включил в «Письма русского путешественника» пассаж о современном состоянии литературы в Великобритании: «Новейшая английская литература совсем не достойна внимания: теперь пишут здесь только самые посредственные романы, а стихотворца нет ни одного хорошего. Йонг, гроза счастливых и утешитель несчастных, и Стерн, оригинальный живописец чувствительности, заключили фалангу бессмертных британских авторов»<sup>60</sup>.

В начале 1800-х гг. также завершаются некоторые переводческие проекты, начатые еще в XVIII в. Так, роман Ф. Берни (Frances Burney, 1752–1840) «Цецилия, или Приключения наследницы» («Cecilia, or Memoirs of an heiress. By the author of “Evelina”», 1782), первые две части которого появились в русском переводе Н. П. Савелова в 1794 г., продолжал выходить в 1803–1804 гг. Пик популярности Берни пришелся на 1790-е гг.: в 1798 г. появился перевод ее романа «Евелина, или Вступление в свет молодой девицы» («Evelina, or

<sup>55</sup> Письмо к защитнику «Нового Стерна», в ответ на письмо его, напечатанное в XI книжке «Северного вестника» // Журнал российской словесности. 1805. Ч. 3. №12. С. 196.

<sup>56</sup> The letters of Maria; to which is added an account of her death // The Monthly Review, or Literary journal, enlarged. 1791. Vol. 4. March. P. 355.

<sup>57</sup> The letters of Maria, to which is added an account of her death // The Analytical Review, or History of literature, domestic and foreign, on an enlarged plan. 1790. Vol. 8. December. P. 462–463.

<sup>58</sup> Переписка Марии с Сент-Флосом, с присовокуплением известия о ее смерти: Дополнение к чувствительному путешествию Йорика по Франции и Италии. М., 1803. С. 90.

<sup>59</sup> Baker E. A. The history of the English novel. Vol. 5. The novel of sentiment and the Gothic romance. New York, 1950. P. 11.

<sup>60</sup> Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / Изд. подг. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984. С. 369, 675 (прим.).

the History of a young lady's entrance into the world», 1778), а двумя годами раньше «девице Бурней» был приписан роман А. М. Беннет (Agnes Maria Bennett, 1750 или 1760–1808) «Юношеская неосмотрительность» («Juvenile indiscretions», 1786), вышедший во французском переводе под заглавием «Неосмотрительность юношества, автора “Цецилии”» («Les imprudences de la jeunesse, par l'auteur de “Cécilia”», 1788). После того как перевод «Цецилии» был завершён, к творчеству Берни переводчики больше не обращались, хотя новые ее произведения продолжали вызывать определенный интерес. Так, в 1815 г. в «Российском музее» появилась переводная рецензия на последний роман Берни «Странница, или Женские трудности» («The Wanderer, or Female difficulties», 1814)<sup>61</sup>.

### Роль Франции в восприятии английской литературы в России

Уже приведенные выше примеры демонстрируют, что языком, с которого выполнялся перевод английских авторов, был обычно французский (Стерн оказался в этом плане счастливым исключением). Ориентация переводчиков на перевод-посредник берет начало в XVIII в.<sup>62</sup> и продолжает доминировать в начале следующего века, когда речь идет о художественной литературе, в частности, романах. Отдельными изданиями в переводе с английского выходили в начале XIX в. преимущественно публицистические сочинения: «Мысли о ссылке» («Reflections upon Exile», 1752) Г. С.-Д. Болингброка (Henry St. John, 1<sup>st</sup> Viscount Bolingbroke, 1678–1751) в 1802 г., «Сто мыслей молодой англичанки» («The pleasures of reason, or The hundred thoughts of a sensible young lady. By R. Gillet, lecturer on Philosophy and F.F.R.S.», 1796) Р. Джиллета (Robert Gillet) в 1802 г., «Дух лорда Честерфильда, или Избранные мысли из нравоучительных его сочинений и писем к сыну своему» («Letters written by the late Right Honourable Philip Dormer Stanhope, Earl of Chesterfield, to his son, Philip Stanhope, Esq; Late envoy extraordinary at the court of Dresden: together with several other pieces on various subjects. Published by Mrs. Eugenia Stanhope, from the originals now in her possession», 1774–1775) Ф. Д. Честерфилда (Philip Dormer Stanhope, 4<sup>th</sup> Earl of Chesterfield, 1694–1773) в 1815 г. и «Новая Атлантида» («New Atlantis. A worke unfinished», 1627) Ф. Бэкона (Francis Bacon, 1561–1626) в 1821 г. Кроме того, с оригинала переводились повести, такие, как анонимно опубликованная «Гризельда» («The story of Griselda. With three copperplates», 1804) в 1805 г. и «Индейцы» («The Indians, a tale», 1774) У. Ричардсона (William Richardson, 1743–1814) в 1806 г. Произведения малого прозаического жанра в переводе с английского регулярно печатались в периодике, начиная с середины XVIII в., и в начале следующего века эта традиция продолжилась в таких изданиях, как «Журнал для пользы и удовольствия» (1805), «Друг юношества» (1807–1815) и др. Также отдельной книгой вышел сборник переводов с английского языка под названием «Прохлада сердца, или Весенний подарок» (1802).

Франция, однако, была не только формальным проводником, предлагавшим многочисленные переводы английской литературы, но и ее идеологическим спутником

<sup>61</sup> Новый английский роман. («The Wanderer or female difficulties», и проч.) // Российский музей, или Журнал европейских новостей. 1815. Ч. 3. № 8. Август. С. 192–205. Оригинальное заглавие: La femme errante, roman traduit de l'anglais de Miss Burney, auteur d'«Évelina», «Cécilia», «Camilla» // Mercure de France. 1815. T. 62. № 672. Samedi, 25 février. P. 338–347.

<sup>62</sup> История русской переводной художественной литературы. Т. 1. С. 155.

и «соавтором». Именно там в начале XVIII в. зародилось такое явление, как «англома-ния», включавшее в себя не только рецепцию английской культуры, но и создание мо-делей ее интерпретации и воспроизведения. Формирование представлений о тех осо-бенностях английской словесности, которые выделяли ее на фоне других европейских литератур, протекало во Франции на протяжении всего XVIII в. и сопровождало про-цесс стремительного развития английской экономики и популяризации господствовав-ших в стране политических и религиозных доктрин<sup>63</sup>. В 1725 г., например, вышло пол-ное издание книги Б.-Л. Мюра (Béat Louis de Mural, 1665–1749) «Письма об англичанах и французах» («Lettres sur les Anglais et les Français»), в котором предлагалось следую-щее наблюдение: «Англия до такой степени страна страстей и катастроф, что один из их лучших старинных поэтов Шекспир переложил значительную часть их истории в траге-дии. Кроме того, дух этого народа серьезен, а язык немногословен, энергичен и хорошо приспособлен к выражению страстей. <...> Пьесы, как и характеры, представляют со-бой мешанину комического и серьезного. Печальнейшие события и абсурднейшие фар-сы следуют друг за другом... И, наконец, большинство убийств, совершающихся в их трагедиях, показаны прямо на сцене, так что к концу представления она зачастую прямо завалена мертвыми телами»<sup>64</sup>. Похожим образом английский театр в начале 1730-х гг. оценивал аббат Прево (Antoine François Prévost d'Exiles, 1697–1763): «Что же касается красоты чувств, нежных и возвышенных, трагической формы, которая способна возбу-дить в душе уснувшие страсти, энергичной речи, умения строить сценическую интри-гу и разрабатывать ситуацию, то я не знаю ничего столь блестящего ни в греческом, ни во французском театре»<sup>65</sup>. Впоследствии Прево пересмотрел свое отношение к драмати-ческим сочинениям английских авторов, сохранив при этом указание на ключевые осо-бенности национальной литературы: «Их театр до сих пор ни в коей мере не освободил-ся от гнета жестокости. <...> О боже, придет же такое в голову! И как это противоречит естеству! В этих трагедиях мы не найдем ни людских обычаев, ни характеров. Действие в них продолжается по тридцать-сорок лет, по содержанию они еще менее правдоподоб-ны, чем наши старые романы, но зато героини — безумицы, а герои чаще всего умира-ют насильственной смертью. Добавьте к этому проблески юмора, мрачную помпезность и описание сражений — и вот вам английская трагедия, которую восхваляют на все ла-ды!»<sup>66</sup>

Главным адептом «английскости» во Франции оказался, однако, Вольтер, находив-шийся в изгнании в Великобритании с 1726 по 1728 или 1729 г. Он был впечатлен в пер-вую очередь новой английской системой государственного управления и общественными устоями, но восхищение его не было исключительно политическим по своей природе — не в меньшей Вольтер оказался почитателем английской религии, науки, литературы, культуры и других сфер жизни<sup>67</sup>. Английские впечатления отразились в книге «Письма,

<sup>63</sup> *Israel J. I.* Enlightenment contested: Philosophy, modernity, and the emancipation of man 1670–1752. Oxford; New York, 2006. P. 345, 355.

<sup>64</sup> Цит. по: *Кагарлицкий Ю. И.* Шекспир и Вольтер. М., 1988. С. 12–13.

<sup>65</sup> Цит. по: Там же. С. 13.

<sup>66</sup> Цит. по: Там же. С. 14.

<sup>67</sup> *Buruma I.* Voltaire's coconuts, or Anglomania in Europe. London, 1999. P. 20–21; *Israel J. I.* Enlightenment Contested. P. 360–362. При этом Вольтер избегал идеализации английской действительности, отмечая и то, что вы-зывало у него неприятие или насмешку (*Артамонов С. Д.* Вольтер и его век. М., 1988. С. 100).



написанные из Лондона об англичанах и других темах» («Lettres écrites de Londres sur les Anglois, et autres sujets», 1734), также известной под названием «Философские письма» («Lettres philosophiques»), которая была запрещена во Франции<sup>68</sup>. Помимо Вольтера, значительную роль в распространении англomanии сыграли Ш. де Монтескье, Р. А. Реомюр и П. Л. де Мопертюи<sup>69</sup>.

Процесс популяризации «английскости» во Франции был запущен и в 1730–1740-х гг. только набирал обороты, методично захватывая сферу литературы и эстетики. В вышедшей в 1744 г. книге «Воин-философ, или Воспоминания герцога \*\*» («Le guerrier philosophe, ou Mémoires de Mr. le duc de \*\*» Ж.-Б. Журдана (Jean-Baptiste Jourdan, 1711–1793; русский перевод вышел в 1790 г.) высказывалось следующее мнение: «С тех пор как пришли к нам из Англии правила для сего рода сочинений, мы уже можем, не опасаясь критики, давать своим действующим лицам противоположные свойства, то есть: мы можем изображать героя нашего в одно время скупым и мотом, кротким и грозным, горделивым и низким, вспльчивым и рассудительным; одним словом, изображать так, как он в то время представится мыслям нашим»<sup>70</sup>. Считалось, что, с одной стороны, англичанам были свойственны свободолюбие, рационализм и некоторая привлекательная грубость нравов, выражавшаяся в их пристрастии к боксу<sup>71</sup> и петушиным боям<sup>72</sup> или целенаправленном использовании просторечной лексики в театральных представлениях<sup>73</sup>, с другой — повышенная восприимчивость к проявлениям духовной жизни, сентиментальность и отрешенность от мира. Англия предлагала Европе разнообразие эмоций и моделей поведения — от ярости до нежности, от грубости до утонченности, предоставляя неограниченную свободу в выборе литературного материала. Какая бы модель ни избиралась англичанами, они доводили ее до определенного максимума, поэтому в сознании современников укрепилось представление о непоколебимости понятия чести для англичан и той всепоглощающей меланхоличности, которая обуревают их во времена борьбы и доводит порой до самоубийства (которое нередко воспринималось как высшее проявление чувствительности)<sup>74</sup>. Журдан рассматривал и такие ситуации,

<sup>68</sup> Там же. С. 101–108.

<sup>69</sup> *Israel J. I. Enlightenment contested*. P. 358–360. — «Англomanия», несомненно, не только трансплантировалась из Франции, но и культивировалась в России: английский язык быстро набирал популярность, чему есть много свидетельств, собранных в статье М. П. Алексеева (*Алексеев М. П.* Английский язык в России и русский язык в Англии // Ученые записки. Серия филологических наук / Ред. проф. С. Д. Балухатый. Л., 1944. Вып. 9. С. 77–137). Особое место этого интенсивного интереса к английской культуре в конце XVIII в. отмечал В. В. Каллаш в своей статье о Жуковском (*Каллаш В. В.* Поэтический дядька чертей и ведьм немецких и английских (Памяти В. А. Жуковского) // Русская мысль: Ежемесячное литературно-политическое издание. 1902. Кн. 4. С. 145–149). Многие русские дворяне совершали заграничные поездки, в 1782 г. был создан известный «Английский клуб». Переводчики английских текстов также отмечали постоянно растущий интерес русских читателей к британским авторам и их произведениям. Так, Н. И. Страхов писал в предисловии к роману О. Голдсмита «Вакефильдский священник»: «<...> всегда примечаемая наклонность россиян к англичанам и уважение к сочинениям их не мало могут споспешествовать одобрению сей книги» (*Страхов Н. И.* Предисловие // Голдсмит О. Вакефильдский священник, история: Английское сочинение. М., 1786. Ч. 1. С. 8).

<sup>70</sup> *Журдан Ж.-Б.* Воин-философ / Пер. с фр. Егор Лихонин. М., 1790. С. XI.

<sup>71</sup> См.: *Свиньин П. П.* Воспоминания на флоте Павла Свиньиного. СПб., 1818. Ч. 1. С. 15–16; Северная пчела. 1825. № 58. 14 мая. [С. 2–3]; № 150. 15 декабря. [С. 3].

<sup>72</sup> См.: Выписка из лондонских журналов // Вестник Европы. 1803. Ч. 9. № 10. С. 116; Граф Глейхен // Цветник. 1810. Ч. 5. № 1. С. 43; Северная почта, или Новая Санкт-Петербургская газета. 1818. № 63. 7 августа; Записки об Англии // Сын отечества. 1827. Ч. 113. № 9. С. 37.

<sup>73</sup> См.: *Артамонов С. Д.* Вольтер и его век. С. 73–74, 83.

<sup>74</sup> См.: *Grieder J.* Anglomania in France 1740–1789: Fact, fiction, and political discourse. Genève, 1985. P. 65–116.

когда в английском романе ставились под сомнение нравственные идеалы просвещенного человека: «Самый порок, если он только сохранит хорошую наружность, покажется прелестным в глазах читателей; пусть так, что во внутренности его сокрыта гордость; что под обманчивым покровом смирения скрывается у него тщеславие, и наконец что единое притворство служит ему правилом для достижения того предмета, к которому он стремится»<sup>75</sup>.

Не все французские читатели, конечно, считали главной заслугой английской прозы изображение страстей и пороков. Так, Романс де Мемон полагал, что английские романы «изображают природу и человека в подлиннике, которого отпечаток не изглажен трением света. Их цель, их предмет клонятся к тому, чтобы питать чувствительность не редко ослабленную и для многих людей совершенно утраченную от бедствия. Они обращают читателя к самому себе и приводят его к тем истинам чувства и сердца, которых не подозревают в обществе»<sup>76</sup>. Но, вне зависимости от пристрастия к тем или иным художественным моделям, практически все критики отмечали искренность, честность и неприятие любого лицемерия в английской прозе, внимание к правдивому и не скованному литературными условностями изображению человеческих характеров и конфликтов.

В такой атмосфере зародилось и явление, известное под названием «*histoire anglaise*», т. е. «английское сочинение», или «английская повесть», своеобразная стилизация под английскую сентиментальную прозу, герои которой были англичанами и вели себя как истинные англичане. С середины 1760-х и до 1800 г. в России было опубликовано в общей сложности около 40 переводов, которые имели в подзаголовке слово «английский», причем эта характеристика далеко не всегда заимствовалась из заглавия непосредственного источника русского текста. Переводчики использовали узнаваемую формулу, когда в самом названии была эксплицитно выражена отнесенность сочинения к «английским», например, если в нем использовались английские имена или другие опознавательные знаки: «О графе Оксфордском и о милადии Гербии. Англинская повесть» (1764; оригинальное заглавие: «*Histoires du comte d'Oxford, de Miledy d'Herby, d'Eustache de St. Pierre et de Beatrix de Guines. Au siège de Calais sous le règne de Philippe de Valois, roi de France. Par madame de Gomez*», 1737), «Милорд Станлей или Добродетельной преступник. Англинская повесть» (1771; оригинальное заглавие: «*Mylord Stanley, ou Le criminel vertueux. Histoire tirée nouvellement des mémoires de l'illustre maison de L\*. V\*\*\*. & mise en ordre par l'auteur d'An\*\**»), «Торжество благоденствия, или История Франциска Вильса. Аглинское сочинение» (1781; оригинальное заглавие: «*Histoire de François Wills, ou Le triomphe de la bienfaisance. Par l'auteur du "Ministre de Wakefield". Traduction de l'anglois*», 1774)<sup>77</sup>.

Основной массив «английских сочинений» представляли созданные во Франции фиктивные тексты, в основном принадлежавшие перу Ф. Т. М. де Бакюлара д'Арно. В период с 1764 по 1777 г. он выпустил в свет семь «английских повестей». Все они были переведены на русский язык, некоторые по два раза<sup>78</sup>. Популярный в России

<sup>75</sup> Журдан Ж.-Б. Воин-философ. С. XI.

<sup>76</sup> Романс де Мемон Ж.-Г. О чтении романов вообще, и английских в особенности. С. 117.

<sup>77</sup> Последнее сочинение было, действительно, переводом с английского («*The triumph of benevolence, or The history of Francis Wills*», 1772).

<sup>78</sup> См. более подробный анализ «английских повестей» Бакюлара д'Арно в докладе на Французском семинаре Института высших гуманитарных исследований им. Е. М. Мелетинского: Дроздов Н. А. «*Histoires anglaises*» в русских переводах второй половины XVIII века. URL: <https://youtu.be/ejcOGGy3wxI> (дата обращения: 30.06.2021).

конца XVIII — начала XIX в. французский писатель Ф. Г. Дюкре-Дюминиль (François Guillaume Ducray-Duminil, 1761–1819) начал свою карьеру также с псевдоанглийского сочинения под названием «Лолотта и Фанфан» («Lolotte et Fanfan, ou les aventures de deux enfans abandonnées dans une isle déserte. Rédigées & publiées sur les manuscrits Anglais, par M. D\*\* du M\*\*», 1788), выдав его за текст английской рукописи. Роман появился в русском переводе Ф. Ф. Розанова (1767–1810) в 1791 г. под названием «Лолотта и Фанфан, или Приключения двух младенцев, оставленных на необитаемом острове» и был дважды переиздан в течение десятилетия (1793, 1795). «Английские сочинения», переведенные в XVIII в. на русский язык, считались сочинениями благопристойными, поскольку они обычно предлагали истории о победе добродетели над злодейством. В «Московских ведомостях», например, был помещен следующий анонс перевода «Лолотты и Фанфана»: «Книга сия одобряет себя наилучшим образом чтению, приятным и занимательным повествованием, любопытными описаниями неизвестных предметов, встречающихся в отдаленных странах света, нежными и трогательными положениями, чувствительность в читателе возбуждающими; словом, принадлежит к числу тех отличающихся изящностью своею *английских романов*, которых чтение всякому возрасту и полу дозволить можно, и в которых во всей точности соблюдено правило, чтоб приятное никогда не было разлучено с полезным»<sup>79</sup>.

Такие благопристойные сочинения, живописующие английские нравы, появлялись и в начале XIX в., но псевдоанглийских сентиментальных текстов среди них было уже гораздо меньше. В 1804 г. четвертым изданием был напечатан роман «Лолотта и Фанфан», а среди переводов произведений Бакюлара д'Арно, которые продолжали появляться и в первой четверти XIX в., только два имели узнаваемый подзаголовок. В 1802 г. вышла повесть под названием «Мартон и Сусанна, английский анекдот», переводчик которой решил по какой-то причине изменить имя главного героя. В оригинале текст назывался «Norston et Susanne, ou Le malheur»<sup>80</sup>, и именно в этой версии он впервые появился в русском переводе в 1789 г.: «Норстон и Сусанна, или Коловратность рока»<sup>81</sup>. Более того, в оригинале не было специфических подзаголовков, которыми пользовался Бакюлар д'Арно («*histoire anglaise*» или «*anecdote anglaise*»), т. е. переводчик 1802 г. воспользовался инерцией уже сложившейся традиции. И в деталях его версия, несомненно, гораздо дальше ушла от оригинала, чем первый перевод. Так, например, в издании 1802 г. полностью отсутствовал первый абзац, в котором приводились морализаторские рассуждения о том, что необузданные страсти приводят лишь к потере человеческого достоинства и страшным несчастьям. Вместо этого абзаца переводчик 1802 г. вставил от себя небольшой эпиграф:

Ни ум, ни красота, ни даже добродетель,  
От лютых рока стрел ничто не защитит!<sup>82</sup>

<sup>79</sup> Цит. по: Шкловский В. Б. Чулков и Левшин. Л., 1933. С. 204 (курсив мой. — Н. Д.).

<sup>80</sup> Baculard d'Arnaud F.-T.-M. de. Norston et Susanne, ou Le malheur // Baculard d'Arnaud F.-T.-M. de. Délassements de l'homme sensible, ou Anecdotes diverses. Par M. d'Arnaud. Paris, 1783. Т. 3. Pt. 5. P. 5–44.

<sup>81</sup> Бакюлар д'Арно Ф. Т. М. де. Норстон и Сусанна, или Коловратность рока // Полезное упражнение юношества, состоящее в разных сочинениях и переводах, изданных питомцами Вольного Благородного пансиона, учрежденного при Императорском Московском университете. М., 1789. С. 114–159.

<sup>82</sup> Бакюлар д'Арно Ф. Т. М. де. Мартон и Сусанна, английский анекдот / С фр. М., 1802. С. 3.

Трансформировано было и начало текста, вместившее в себя гораздо более резкие инвективы против сентиментализма, чем в оригинале и раннем русском переводе:

Оригинал <sup>83</sup>	Русский перевод 1789 г. <sup>84</sup>	Русский перевод 1802 г. <sup>85</sup>
Norston avoit reçu une éducation cultivée, qui sans doute le rendit plus malheureux, en le rendant plus sensible: les lumieres de l'esprit neservent souvent qu'à multiplier nos sources de chagrin (6).	Норстон имел приличное своему состоянию воспитание, которое, образовав его чувствования, без сомнения соделало его несчастливейшим из человек. Нередко просвещение разума служит к умножению источников наших бедствий (115).	Мартон получил хорошее воспитание, которое наконец и погубило его, сделав слишком чувствительным. Просвещение разума усугубляет в нас чувствительность, а она-то впоследствии и есть первая губительница человека несчастного (3).

Та же установка прослеживается и далее в переводе 1802 г.: появляется, например, отсутствовавшая в оригинале фраза: «супруг мой имел слишком чувствительное сердце — вот что и погубило его»<sup>86</sup>. Эта особенность была подчеркнута и в заметке «Санкт-Петербургские ведомостей»: «Небольшая сия повесть, представляющая двух жертв своей чувствительности, уповательно заслужит одобрение читателей, любящих принимать сострадательное участие в бедствиях человечества»<sup>87</sup>. Такое осуждающее и предостерегающее отношение рецензента к британской «сентиментальности» отражало те представления о крайностях английского национального характера, о которых уже шла речь.

Вторым похожим текстом была повесть Бакюлара д'Арно «Нанси, или Несчастья от неосторожности и ревности» («Nancy, ou Les malheurs de l'imprudence et de la jalousie, histoire imitée de l'anglais. Par M. D'Arnaud», 1768), которая впервые появилась в России в 1783 г. («Нанси или Пагубные следствия ревности и безрассудной ветрености»), а затем в 1810 г. в переводе Д. Топольского («Нанси, или Невинная жертва легкомыслия. Истинное английское происшествие»). В этом случае оба перевода были практически в равной степени близки к оригиналу. Таким образом, оба «английских» сочинения Бакюлара д'Арно, появившиеся в начале XIX в., уже были известны русскому читателю. И оба вышли в свет без указания имени автора. Сюжеты в обоих случаях были из числа трагичных: «Мартон и Сусанна» — история об обедневшей семье, которая погибает под бременем бедности и жестокости окружающих; в «Нанси», в свою очередь, рассказывается о судьбе молодой ветреной девушки, пытающейся найти свое место в лондонском свете и тайно выходящей замуж за сына богатого дворянина. Кратковременное счастье пары омрачается сначала смертью матери Нанси, а затем ложными подозрениями в неверности, которые начинает испытывать ее муж. Заканчивается повесть смертью Нанси и ее ребенка.

«Английские повести» продолжали выходить и в начале XIX в. Из них лишь одна может быть с уверенностью отнесена к псевдоанглийским — «Виллиам и Генрих, или Первая неосторожность опасна. Английской роман» (1803), перевод французского сочинения Бриля «Le danger d'une première faute, histoire angloise» (1784). Роман этот уже появлялся в русском переводе — в 1789 г. под заглавием «Опасность первого проступка.

<sup>83</sup> *Baculard d'Arnaud F.-T.-M. de. Norston et Susanne, ou Le malheur.*

<sup>84</sup> *Бакюлар д'Арно Ф. Т. М. де. Норстон и Сусанна, или Коловратность рока.*

<sup>85</sup> *Бакюлар д'Арно Ф. Т. М. де. Мартон и Сусанна, английский анекдот.*

<sup>86</sup> Там же. С. 56.

<sup>87</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1802. № 73. 12 сентября. С. 1924.

История английская». Новая версия была подготовлена М. С. Щулепниковым и посвящена «истинному моему другу» мужу его сестры П. А. Шипову, которому также было адресовано стихотворение:

*Вилльяма я в себе нередко познавал;  
Но Ты, соделавшись жены моей супругом,  
Всегда мне лучшим был наставником и другом;  
Как Генрих, здравые советы мне давал.  
Признательность, любовь, и дружба и почтенье  
Тебе приносят в дар Твое изображение.<sup>88</sup>*

Цель перевода была вполне отчетливо сформулирована в предисловии: «Люди добродетельные, но слабые, не имеющие силы или стыдящиеся отказывать в том, что противно вашим правилам, вашему сердцу! прочтите и ужаснитесь. *Виллиам*, с такою прекрасною душою, с такими благородными чувствами, не должен ли во всю жизнь свою угрызаем быть совестью? Легко ли перенести все те мучения, каким он себя подвергал? Кто бы не устрасился, если бы, покушаясь на *первый проступок*, помыслил о могущих произойти последствиях! — О слабость! о скорость!»<sup>89</sup> Наконец, Щулепников предпосылает тексту эпиграф, взятый из либретто оперы «Арминий» («*Arminio*»), написанного Ф. Моретти (Ferdinando Moretti) в 1785 г.:<sup>90</sup>

*Одна порока тень — честь нашу потемняет;  
За шагом к злу — вослед другой готов бывает.  
Нередко самые невинные слова,  
Коль мало мы об них размыслили сперва,  
По следствиям своим бывают преступленьем.*

### Оригинальные «английские сочинения» начала XIX в.

Представляется, что в конце XVIII — начале XIX в. русские читатели не видели принципиальных отличий между фиктивными «английскими повестями» и оригинальной английской литературой<sup>91</sup>. Так, в последней настолько же активно разрабатывалась тема пагубности чрезмерной сентиментальности, которая была столь актуальна для фиктивных «английских сочинений». Основным отличием от предыдущего периода было то, что

<sup>88</sup> *Бриль*. Виллиам и Генрих, или Первая неосторожность опасна: Английский роман / Пер. с фр. М., 1803. [Посвящение. С. 1].

<sup>89</sup> Там же. [Предисловие. С. 1–2].

<sup>90</sup> Примечательно, что текст эпиграфа, представленный Щулепниковым не только в переводе, но и по-итальянски, совпадает не с первым изданием, а с редакцией 1794 г. из собрания сочинений Моретти, которое было опубликовано в Санкт-Петербурге (*Moretti F. Opere drammatiche di Ferdinando Moretti*. St. Pietroburgo: Nella Stamperia imperiale del Corpo de' Greci, 1794. Т. 2. P. 53).

<sup>91</sup> В этом отношении показателен пример повести «Фанни Артур и Монроз. Англинская новость» (1817). Перевод был выполнен с французского издания «L'Orpheline angloise, ou Histoire de Charlotte Summers, imitée de l'anglais de M. N\*\*\*\*» (1751; Т. 2. P. 270–322; Suite & conclusion de l'Histoire de Montrose, & de Fanny // *Ibid.* Т. 3. P. 226–277). В английском оригинале («The history of Charlotte Summers, the fortunate parish girl», 1749; написан предположительно сестрой Г. Филдинга Сарой), однако, эта вставная новелла отсутствовала, поэтому может быть отнесена к категории «псевдоанглийских». Еще в 1763 г. вышел полный перевод романа на русский язык, выполненный Е. С. Харламовым и также включавший эту вставную повесть (Повесть о Фанни Артур, и о Монрозе // Сирота аглинская, или История о Шарлотте Суммерс / Пер. с фр. Е. Х. СПб., 1763. Т. 2. С. 203–241; Продолжение и конец повести о Монрозе и о Фанни // Там же. Т. 3. С. 167–203).

оригинальных «английских сочинений» стало в первой четверти XIX в. намного больше. В 1802 г. был напечатан роман «Нерешимость, или Жизнь сира Эдуарда Балхена, баронета. Английский роман» («The perplexed lovers, or The history of Sir Edward Balchen, Bart.», 1768), переведенный Щулепниковым. Трехтомное сочинение предлагало историю взаимоотношений между главным героем и его возлюбленной, которым соблюдение хороших манер и условностей высшего общества на протяжении долгого времени мешало соединиться узами брака. В газете «Санкт-Петербургские ведомости», печатавшей хвалебные объявления о книгах с целью обеспечить им коммерческий успех<sup>92</sup>, роман был описан следующим образом: «Сей роман отличается занимательностию повествования, приятностию слога, натуральным ходом происшествий, пленяющими душу картинами и трогаящим сердце нравоучением. Смело можно сказать, что все чувствительные читательницы и читатели сильно тронутся чтением сей книги и верно не сочтут потерянным то время, в которое займутся ею»<sup>93</sup>. Акцент в обзоре был сделан не только на сочетании благопристойности и чувствительности как ключевых характеристиках текста, но и расчете на женскую аудиторию, что вполне соответствовало содержанию романа. Примечательно то, что в редких примечаниях Щулепников затрагивает и проблемы перевода, в частности, выбор лексики: «Я написал *кокетка*, а не *жеманиха*, для того, что первое, хотя и не русское, но известнее последнего, которое, кажется, не совсем еще вошло в употребление. Так же и далее стану иногда ставить слова иностранные, ежели они употребительнее соответствующих им русских: в чем, надеюсь, меня простят великодушно, ибо перевод сей издается не для того, чтоб учить русскому языку или вводить в него новые речения»<sup>94</sup>.

Ориентация переводчиков и издателей на ключевые для «английских сочинений» элементы назидания и развлечения, на сочетание полезного и приятного отчетливо видна в предисловии к переводу анонимного английского романа «Прогулки, или Приключения мисс Эвелин» («The morning ramble, or History of Miss Evelyn», 1775): «Издаваемый мною в свет перевод <...> может занимать место в числе первых романов. Если общая цель их та, чтоб истинными или выдуманскими происшествиями обратить внимание читателя на главное действующее лицо, дабы выиграть у него или сострадание, или ощутительное участие, а что больше того, исправить его сердце изображением порока во всей его гнусности и добродетели во всей ее прелести; словом: если цель их та, чтоб быть вместе и полезными и приятными, то она в сем романе выполнена наилучшим образом»<sup>95</sup>. В свою очередь, в рецензии на перевод сочетание этих двух функций интерпретировалось уже как отличительная особенность жанра «английских сочинений»: «Почтенная публика довольно имеет одобрительное мнение о произведении английской словесности. Общее замечание, что английские романисты преимуществают пред другими; лучшая их цель романов та, чтоб сделать нечувствительно влияние купно на ум и сердце»<sup>96</sup>.

<sup>92</sup> Это нередко приводило к противоречию между содержанием рецензируемых книг и впечатлением, которое должно было создаваться у читателя.

<sup>93</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1802. №95. 28 ноября. С. 2534.

<sup>94</sup> Нерешимость, или Жизнь сира Эдуарда Балхена, баронета: Английский роман / Пер. с фр. М., 1802. Ч. 1. С. 15.

<sup>95</sup> Прогулки, или Приключения мисс Эвелин: Английское творение / Пер. с фр. Московского императорского университета студент Матвей Алексеев. Иждивением И. Сытина. Смоленск, 1801. С. III.

<sup>96</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1802. №25. 23 марта. С. 598. В более поздней рецензии текст прямо соотносится с литературной категорией: «Сей в настоящем английском вкусе роман <...>» (Санкт-Петербургские ведомости. 1803. №65. 14 августа. С. 2131).

Среди всех этих анонимных авторов благопристойных «английских» сочинений можно выделить лишь одну писательницу, имя которой было известно русскому читателю. Речь идет об Амелии Опи (Amelia Opie, 1769–1853), авторе романа «Отец и дочь» («The Father and Daughter, a tale, in prose; with an epistle from the Maid of Corinth to her Lover; and other poetical pieces. By Mrs. Opie», 1801). По сюжету молодая девушка, совращенная и оставленная с новорожденным сыном, возвращается домой, где пытается заботиться о своем отце, обезумевшем от горя после бегства дочери, и вернуть утраченное уважение окружающих. Несмотря на ожидаемое сопротивление и неприятие общества, ей удается добиться сочувствия. К ее отцу на некоторое время возвращается память, но он не выдерживает эмоционального напряжения и умирает; умирает и подавленная горем героиня. Опи с сочувствием описывает желание оступившейся девушки искупить свой грех и с явным неприятием относится к персонажам, которые принципиально не допускают возможность искупления вины. Такое видение традиционного мотива совращения — хоть и не новаторское для английской литературы — вызвало определенный интерес, и роман в том же году был напечатан вторым, переработанным изданием, с которого был переведен на французский, а с него Г. Н. Городчаниновым (1771 или 1772–1853) на русский язык. Использование перевода-посредника, как и в случае с «Чувственным путешествием Стерна во Францию» Домогацкого, привело к изменению главного имени героини: Агнеса у Опи (Agnes) превратилась в Цецилию во французской версии (Cecile) и в русской. Городчанинов, поэт, писатель и переводчик, уже с конца XVIII в. проявлял повышенный интерес к нравоучительной литературе, поэтому роман Опи вполне укладывался в его персональную систему ценностей. Тем не менее он не преминул усилить морализаторский эффект, сопроводив заглавие перевода пояснительной характеристикой: «Отец и дочь, или Следствия неповиновения родителю: Трогательная повесть из сочинений г-жи Опи». Эпитет «трогательная» (в особенности повесть), типичный для литературы конца XVIII — начала XIX в., давал читателю определенный ориентир восприятия текста. Помимо этого, Городчанинов раскрыл основные сюжетные узлы книги в предисловии (начало которого совпадает с текстом обзора из «Санкт-Петербургских ведомостей»<sup>97</sup>), лишив читателя удовольствия «первого чтения». Цель переводчика заключалась в том, чтобы «доставить приятную пищу чувствительным сердцам»<sup>98</sup>, что вполне соответствовало общим тенденциям развития такого рода литературы. Городчанинов также приводил иностранный журнальный отзыв о романе, согласно которому «должно от негодования трепетать и содрогаться от чувствительности, взирая на опасности и страдания добродетели, сражающейся с пороком»<sup>99</sup>. Извещение о благодарности читателей, призывавших переводчика издать на русском языке еще какую-нибудь подобную книжку, появилось в «Санкт-Петербургских ведомостях» уже в конце месяца<sup>100</sup>.

На фоне других английских нравоучительных романов текст Опи оказался, однако, гораздо более востребованным. Уже в июле в той же газете было напечатано объявление о продаже книги «Отец и дочь, или Пагубные следствия обольщения. Английское

<sup>97</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1803. №44. 2 июня. С. 1544.

<sup>98</sup> *Опи А.* Отец и дочь, или Следствия неповиновения родителю: Трогательная повесть из сочинений г-жи Опи / Пер. с фр. Иждивением переводчика. СПб., 1803. [Предисловие. С. 2].

<sup>99</sup> Там же.

<sup>100</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1803. №52. 30 июня. С. 1836.

сочинение г-жи Опи»<sup>101</sup>. Это издание не удалось обнаружить в библиотеках, но упоминание о нем содержится также в библиографии В. С. Сопикова (№ 7977), а переводчик устанавливается по второму изданию, вышедшему в 1808 г.: им был Н. А. Старынкевич (1783–1857), для которого перевод романа Опи стал первым серьезным литературным опытом. Особых различий в идеологических установках переводчиков не было. Старынкевич также дополнил заглавие, сделав его еще даже более «говорящим», чем у его предшественника: формула «пагубные следствия» начинает употребляться в заглавиях как переводных, так и оригинальных русских сочинений уже с 1780-х гг.<sup>102</sup> Как и Городчаинов, Старынкевич описал сюжет романа в предисловии, перенес акцент с содержания текста на его прагматику: это не развлекательное, а наставительное произведение, иллюстрирующее «пагубные следствия» неосмотрительности. Для подкрепления своей позиции Старынкевич упоминает две противоположные литературные традиции, в свете которых можно воспринимать переведенное им произведение: «Сие новейшее сочинение *г-жи Опи* нимало не принадлежит к числу тех английских романов, где невероятное, основанное на невозможном, превосходя чудесное и наполняя воображение токмо подземельями, темницами, привидениями и тому подобным, не оставляет по себе никаких впечатлений, кроме впечатлений ужаса. Сей роман, судя по цели его, может причислен быть к романам Ричардсоновым, Фильдинговым, — к тому роду чтения, которое мать, тщательно занимающаяся воспитанием дочери, всегда без опасения предпишет ей»<sup>103</sup>. В 1815 г. перевод Старынкевича вышел третьим изданием, без каких-либо значимых изменений.

По всей видимости, известность имени сочинительницы в России стала причиной появления перевода еще одного ее произведения. В 1819 г. был опубликован перевод «Лади Елена и лади Анна, или Пагубные следствия расточительности. Новейший английский роман. Соч. госпожи Опи», вновь с французского перевода-посредника («*La dissipatrice, ou Lady Elenn et Lady Anna*», 1815), и вновь с изменением имени одной из героинь (оригинальное заглавие романа, вышедшего в 1813 г.: «*Lady Anne and Lady Jane*») <sup>104</sup>. Переводчик, скрывшийся за инициалами «О. Ж.», воспользовался подходом Старынкевича и добавил к ключевому сюжетообразующему мотиву романа уже знакомую формулу. Идеологическая основа текста этому в полной мере соответствовала: он представляет собой иллюстрацию к мысли о недопустимости расточительности. Склонность Елены к неконтрольной трате денег и азартным играм, которые регулярно

<sup>101</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1803. № 57. 17 июля. С. 1967.

<sup>102</sup> Первое подобное издание, относящееся к 1783 г., было переводом уже упоминавшейся ранее «английской повести» Баюлар д'Арно «Нанси, или Пагубные следствия ревности и безрассудной ветрености». См. также: Турьян М. А. Рефлексии мифа о губительной статусе: Антоний Погорельский // Пушкинские чтения в Тарту 4: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария. Материалы международной конференции. Тарту, 2007. С. 202–203.

<sup>103</sup> *Опи А.* Отец и дочь, или Пагубные следствия обольщения. Английское сочинение г-жи Опи / Пер. с фр. Изд. второе. М., 1808. С. I–II. — Этот отрывок был почти полностью воспроизведен в газетном объявлении: «Читатель не встретит здесь, конечно, ни подземельев, ни темниц, ни привидений, но зато повсюду найдет нежные оттенки чувствования, самые трогательные сцены, какие только может являть драма человеческой жизни! — Сей роман, представляя полезнейшее для прекрасного пола нравоучение, может смело причислен быть к романам ричардсоновым, фильдинговым — к тому роду чтения, которое мать всегда без опасения предпишет дочери своей» (Санкт-Петербургские ведомости. 1803. № 57. 17 июля. С. 1967).

<sup>104</sup> Помимо леди Джейн, переименовали и главного героя романа: г-н Перси превратился (несомненно, через французский перевод) в г-на Кларн.



ставят ее в трудное или опасное для репутации положение, вызывают осуждение как ее мужа, так и сестры Анны. На протяжении всего романа они пытаются оградить ее от пагубного пристрастия, но избежать трагической развязки им не удастся. В последнем из эпизодов рассказывается о цветочнике Валтерсе (также подверженном склонности к неограниченным тратам), который поставлял свои товары для устраиваемых Еленой ужинов. Не сумев получить причитающиеся ему деньги (которые Елена проиграла в карты), Валтерс не может расплатиться с кредиторами. Наконец, когда за ним приходят приставы, он предпочитает перерезать себе горло, чтобы не попасть в тюрьму. Обезумевшая от горя жена Валтерса, проведя некоторое время в доме умалишенных, решает отомстить заказчице мужа и вонзает нож в грудь Елены, смертью которой заканчивается роман.

В этом романе Опи предлагает уже знакомую повествовательную модель, в которой позиция абстрактного автора выражена не менее отчетливо, чем точки зрения персонажей. Пагубная страсть Елены, несомненно, вызывает не только осуждение, но и сожаление, а предельно драматизированный сюжет, не типичный для традиционного сентиментального романа, призван упрочить его нравственный посыл. Возможно, именно такая «кровавая» концовка мотивировала переводчика выбрать именно этот роман Опи; при этом еще одно ее произведение, «Аделина Моубрей, или Мать и дочь» («*Adeline Mowbray, or The Mother and Daughter*», 1805), последовавшее за «Отцом и дочерью», появилось в русском переводе гораздо позже, в 1837 г. («Аделина Мовбрай. Сочинение мистрисс Опи»). В благожелательной рецензии на этот перевод критик «Библиотеки для чтения» отмечал, что роман Опи представляет один из удачных экземпляров «нравственного направления английского романа». Среди относящихся к нему авторов были отмечены также М. Эджуорт, Ф. Берни, а родоначальником жанра был назван Ричардсон<sup>105</sup>.

Подобные благопристойные «английские» сочинения продолжали выходить почти до конца первой четверти XIX в., но все менее и менее регулярно. Определенные произведения вызвали всплески интереса, например, небольшой роман «Флора, или Оставленное дитя» («*Flora, or The deserted child by Elizabeth Somerville*», 1800) Э. Сомервилль (Elizabeth Somerville, 1774–1850), вышедший в 1806 г. в двух переводах — в Москве и Санкт-Петербурге (оба с французского). Произведение было рассчитано на детскую аудиторию и предлагало поучительную религиозно-нравственную историю в литературной обработке.

Похожие по цели и объему произведения английских авторов особенно активно публиковались в России в 1814–1819 гг. Среди них наиболее популярным был проповедник Ли Ричмонд (Lekh Richmond, 1772–1827), чьи повести религиозного содержания появлялись с 1809 г. в журнале «*The Christian Guardian*» под псевдонимом «Simplex». В 1814 г. британское «Общество религиозных трактатов» («*Religious Tract Society*») опубликовало сборник Ричмонда «Рассказы о бедняках» («*Annals of the poor*»), включавший в себя повести «Дочь молочника» («*The dairyman's daughter*»), «Арап невольник» («*The negro servant*») и «Молодая крестьянка» («*The young cottager*»), а также два небольших дополнения: «Сельский разговор» («*The cottage conversation*») и «Посещение лазарета» («*A visit to the infirmary*»). Во время визита Александра I в Англию летом 1814 г. Ричмонд

<sup>105</sup> [Аделина Мовброй. Сочинение мистрисс Опи] // Библиотека для чтения. 1837. Т. 25. Отд. 6. Ноябрь. С. 63.

встречался с ним в Портсмуте, а впоследствии передал ему через кн. А. Н. Голицына это издание<sup>106</sup>. Все три повести сборника разрабатывали мотив обращения в христианскую веру представителей наименее защищенных социальных слоев и были основаны на жизни реальных людей, которых знал Ричмонд. Именно эти тексты были выпущены в России несколькими изданиями. Первая из них, «Дочь молочника», впервые появилась в русском переводе в конце 1813 г. в журнале «Друг юношества и всяких лет», издававшемся М. И. Невзоровым и полностью подходившем для такого рода публикаций. В посвящении М. Е. Лопухиной, жене И. В. Лопухина, переводчик Иван Андреев назвал повесть «прекраснейшей в роде истинно христианских сочинений»<sup>107</sup>. Во втором издании, вышедшем отдельной книжкой в 1815 г., текст был сокращен, а некоторые предложения претерпели определенные стилистические изменения. С одной стороны, трансформации подверглись некоторые неблагозвучные фрагменты.

Русский перевод 1813 г.<sup>108</sup>

Разговор посредством писем, равно как самый непосредственный разговор голосом <...> (101).

Я имею жену глубокой старости <...> (104).

<...> исполняет душу приятнейшим печалованием <...> (114).

Русский перевод 1815 г.<sup>109</sup>

Разговор, равно письменный как и словесный <...> (9).

Я имею жену престарелую <...> (10).

<...> исполняет душу радостно <...> (17).

С другой стороны, во втором издании лексика была несколько приближена к церковнославянской, а цитаты из Библии оформлены со ссылками на источники.

Русский перевод 1813 г.<sup>110</sup>

<...> без Него мы ничего творить не можем (96).

<...> в час одиннадцатый (126).

Надейтесь на благость милосердного Бога, — отвечал я, — и помните обещанное им: «До конца дней и до седых волос ваших пребуду Я с вами» (125).

Русский перевод 1815 г.<sup>111</sup>

<...> без Него мы ничего творити не можем (5).

<...> во единонадесятый час (25).

Надейтесь на благость милосердного Бога, — отвечал я, — и помните обещанное им: «Аз есмь, и дондеже состаретесь, Аз есмь и Аз терплю вам, Аз сотворих, и Аз понесу, Аз подыму, и спасу вы» (Исаия. 46. 4.) (24)<sup>112</sup>.

Третье издание книги (1817) воспроизводило некоторые особенности второго (исключение прямой речи Элизабет из конца первой главы, вопрос о возрасте детей старца, отсутствовавший в английском тексте), но при этом содержало большее количество изменений. Андреев решил, по всей видимости, усовершенствовать перевод, разделив текст на абзацы в соответствии с оригиналом, при этом вводя все новые элементы церковнославянского языка.

<sup>106</sup> A memoir of the Rev. Legh Richmond, A. M. of Trinity college, Cambridge. 2<sup>nd</sup> edition. London, 1828. P. 350–355.

<sup>107</sup> Ричмонд Л. Дочь молочника: Истинная и занимательная повесть, в пяти частях // Друг юношества и всяких лет, издаваемый Максимом Невзоровым. 1813. Ноябрь. С. 92.

<sup>108</sup> Там же.

<sup>109</sup> Ричмонд Л. Дочь молочника: Истинная и занимательная повесть: В пяти частях. Второе изд. Печатано в первый раз в ежемесячном издании «Друг юношества», в 1813-м году, в двух книжечках в ноябре и декабре месяцах. М., 1815.

<sup>110</sup> Ричмонд Л. Дочь молочника: Истинная и занимательная повесть, в пяти частях.

<sup>111</sup> Ричмонд Л. Дочь молочника: Истинная и занимательная повесть: В пяти частях. Второе изд.

<sup>112</sup> См. также с. 34, 56, 57 этого издания.

Русский перевод 1813 г.<sup>113</sup>  
 Список той особы, с которою хочу я познакомить моих читателей, взят с самой натуры, и обстоятельства жизни ее, здесь мною предлагаемые, суть справедливы (94–95)  
 Принимаю смелость к вам писать, которую простите мне, ибо я никогда не говаривала с вами (95)  
 Продолжайте ваше дело с помощью Вышнего (95)

Русский перевод 1815 г.<sup>114</sup>  
 Описание особы, с которою хочу я познакомить моих читателей, и обстоятельства жизни ее, здесь мною предлагаемые, суть справедливы (4)  
 Принимаю смелость к вам писать, которую простите мне, ибо я никогда не говаривала с вами (4)  
 Продолжайте ваше дело с помощью Вышнего (5)

Русский перевод 1817 г.<sup>115</sup>  
 Описание особы, с которою я хочу здесь познакомить моих читателей, равно как и содержащиеся в оном обстоятельства ее жизни, основаны на сущей истине (4)  
 Приемлю смелость к вам писать и прошу меня в том извинить, поелику я никогда не имела чести с вами лично объясняться (4)  
 Продолжайте подвизаться силою Господнею (4)

Второй отрывок из сборника Ричмонда, «Арап невольник», появился в России сразу отдельным изданием в конце 1814 г., в переводе, выполненном с английской или французской журнальной публикации, поскольку текст этой повести в сборнике «Рассказы о бедняках» был значительно расширен. Вышедшее в 1817 г. переиздание ничего нового, кроме некоторых орфографических изменений и исправления опечаток, не содержало. В 1815 г. была опубликована и третья повесть, «Обращение молодой крестьянки». Переводчица, С. С. Мещерская, предварила перевод посвящением племяннице Лидии, дочери Н. С. Всеволожского, которой на тот момент было десять лет. Внук Мещерской, А. В. Мещерский, вспоминал: «Бабушка была строго православная, соблюдала все посты и все правила церкви, что не мешало ей в своем образе жизни и в своем мировоззрении очень походить на английских поэтистов. Она была англоманка, очень много переводила и печатала сочинений с английского языка, преимущественно тех простых и превосходных рассказов для детей, которые в Англии составляют целую литературу. Легкий оттенок в ней религиозного методизма происходил столько же от ее глубоких религиозных убеждений, сколько от влияния на нее простой и ясной религиозно-нравственной английской литературы»<sup>116</sup>. В 1817 г. повесть была переиздана, также без значительных изменений, но уже без посвящения.

Мещерская принимала активное участие в деятельности созданного в 1812 г. Библейского общества, которое переводило религиозную литературу, издаваемую «Обществом религиозных трактатов»; по наблюдению А. Н. Пыпина, за сравнительное недолгое время Мещерская издала 93 книги и брошюры, общим тиражом около 400 тысяч экземпляров<sup>117</sup>. Она владела английским и сама переводила с оригинала многие сочинения, среди которых были религиозные трактаты Дж. Аддисона (Joseph Addison, 1672–1719), «беседы» С. Уокера (Samuel Walker, 1714–1761), страноведческие исследования К. Бьюкенена (Claudius Buchanan, 1766–1815), а также художественная литература. Помимо повестей Ричмонда, в 1815 г. в русском переводе появился ключевой текст Х. Мор (Hannah More, 1745–1833), популярной британской писательницы, педагога и филантропа:

<sup>113</sup> Ричмонд Л. Дочь молочника: Истинная и занимательная повесть, в пяти частях.

<sup>114</sup> Ричмонд Л. Дочь молочника: Истинная и занимательная повесть: В пяти частях. Второе изд.

<sup>115</sup> Ричмонд Л. Дочь молочника: Истинная и занимательная повесть: В пяти частях. Третье изд. СПб., 1817.

<sup>116</sup> Мещерский А. В. Воспоминания князя Александра Васильевича Мещерского. М., 1901. С. 12.

<sup>117</sup> Пыпин А. Н. Религиозные движения при Александре I / Предисл. и примеч. Н. К. Пиксанова. Пг., 1916. С. 107–108.

«Благочестие в хижине, или Пастух Сализбургской долины» («The Shepherd of Salisbury Plain», 1795) (переиздан без значительных изменений в 1817 и 1819 гг.). Кроме того, в 1814 г. в журнале «Друг юношества и всяческих лет» (Февраль. С. 81–124) появился еще один перевод, выполненный Андреевым, — повесть английского проповедника Х. Стоуэлла (Hugh Stowell, 1768–1835) «Жизнь Вильгельма Келли, или Счастливый христианин» («The life of William Kelly, or The Happy Christian, by Hugh Stowell», после 1800), которая впоследствии вышла отдельными изданиями в 1815 и 1817 гг.

Целью всех этих переводов было приобщение читателей к принципам христианства, предложенное в форме не религиозного трактата, а более доступного художественного произведения. Об этом писал Р. Пинкертон, член английского Библейского общества, который приезжал в Россию с целью расширения организации: «...эти издания составили в России новую эру относительно религиозных книг, потому что главнейшие догматические и религиозные книги у русских все написаны по-славянски; так что, когда эти трактаты появились на новейшем русском языке, и притом написаны были в простом и изящном стиле, вместо тяжелой схоластической манеры церковных сочинений, религия как будто облеклась в более привлекательную одежду, была приближена и сделана более понятною читателям из всех классов»<sup>118</sup>. При этом для читателей информация об авторах текстов, равно как и стране их происхождения, была вторичной; имена Ричмонда, Мор и Стоуэлла не были широко известны. Примечательно, что в 1830-х гг. началась вторая волна массовой печати религиозной литературы: все упомянутые выше произведения были опубликованы по крайней мере еще по одному разу, иногда под другими названиями.

В 1805–1806 гг. появилось еще несколько переводов, авторы которых не упоминались в заглавиях и, скорее всего, не были известны переводчикам: «Прекрасная индианка, или Приключения внучки великого могола. Английский роман» («Zoriada, or Village annals. A Novel», 1786) А. Хьюджесс (Anne Hughes, ок. 1760–1816), «Молодая вдова. Роман, переведенный с английского языка на французский г. Монтаньем, автором многих драматических пьес, а с французского на российской К. Т.» («The young widow, or The history of Cornelia Sedley, in a series of letters», 1789) У. Хейли (William Hayley, 1745–1820) и «Адамина, или Испытания добродетели. Английский роман» («Adamina, a novel. By a Lady», 1801) неизвестного автора. В центре всех трех романов — бытовые и любовные сюжеты из жизни добродетельных героинь, воспроизводившие готовые формулы английской литературы XVIII в. По мнению критиков, роман «Молодая вдова», например, «можно дать безопасно молодым читателям и читательницам: он писан скромною кистью и превосходит руссову “Новую Элоизу” и проч.»<sup>119</sup>.

Уже ближе к концу первой четверти XIX в. двух переводов удостоился еще один нравоучительный роман — «Жульетта Бельфур» («Julietta, or The triumph of mental acquirements over personal defects», 1802), написанный У. Парнеллом (William Parnell, 1777–1821), ирландским политическим и религиозным деятелем и активистом, членом

<sup>118</sup> Цит. по: Там же. С. 108–109; оригинальное заглавие: *Pinkerton R. Russia, or Miscellaneous observations on the past and present state of that country and its inhabitants: Compiled from notes made on the spot, during travels, at different times, in the service of The Bible Society, and a residence of many years in that country. By Robert Pinkerton, D.D. London, 1833. P. 359–360.*

<sup>119</sup> Молодая вдова, сочинение английское, в 8 частях // Московский курьер: Еженедельное издание на 1805 год. 1805. Ч. 1. С. 158–159.

парламента от графства Уиклоу в 1817–1820 гг. Литературная деятельность играла в его жизни скорее роль увлечения, и оба его романа — упомянутый выше и более поздний «Морис и Бергетта» («Maurice and Berghetta», 1819) — были встречены в Великобритании без особенного энтузиазма. В России в 1823 и 1824 гг. было опубликовано два перевода первого романа Парнелла. Первый из них вышел в Москве, принадлежал, как следует из посвящения, М. Тихомировой и был озаглавлен «Любезная горбунья, или Жюльета Бельфур». На титульном листе утверждалось, что он был выполнен с английского языка, что избавляло переводчицу от необходимости указывать на принадлежность текста к «английским сочинениям». Второй перевод, также выполненный женщиной<sup>120</sup>, вышел в Петербурге и был сделан с французского языка. Роман переводился на французский дважды — в 1803 г. («Juliette Belfour, ou les Talens récompensés. Nouvelle anglaise») и в 1811 г. («Juliette, ou Le triomphe des talens, sur les défauts corporals»), и название русского перевода («Жульетта Бельфур, или Награжденные таланты. Английская новость») позволяет предположить, что переводчица пользовалась более ранней французской версией.

Перевод Тихомировой был действительно выполнен с английского языка, но некоторые фрагменты она исключила, а географические наименования часто изменяла или опускала. Так, город Фалмут, куда приезжает мать Жюльетты, Тихомирова меняет на Портмут, а название города Эксетер сокращает до «Е...». В анонимном переводе подобных отступлений не было, но фрагменты текста пропадали гораздо чаще, чем из перевода Тихомировой. И если Тихомирова выпускала пассажи, касавшиеся описания дурного нрава госпожи Бельфур или денег, потраченных на лечение Жюльетты, то анонимная переводчица избавлялась в первую очередь от деталей взаимоотношений между супругами, в особенности тех, которые были наделены отчетливой иронической интонацией, описания беременности и других «грубых» тем (поцелуи беззубых старух).

### Переводы «готических романов»

В начале XIX в., когда популярность псевдоанглийских сочинений и оригинальных английских нравоучительных романов стала постепенно снижаться, параллельно долю литературного рынка начал отвоевывать новый жанр, который имел гораздо более тесные связи со страной его происхождения. Речь идет о так называемом «готическом романе», или «романе тайн и ужасов». Первые переводы «готики» стали появляться еще в 1790-х гг., и уже тогда связь с английской литературой эксплицировалась в подзаголовках. Например, в 1792 г. под названием «Рыцарь добродетели. Повесть, взятая из самых древних записок английского рыцарства» был опубликован роман К. Рив (Clara Reeve, 1729–1807) «Старый английский барон» («The old English baron: A gothic story», 1778)<sup>121</sup>, а в 1794 г. вышел перевод романа С. Ли (Sophia Lee, 1750–1824) «Убежище, или Повесть иных времен» («The recess, or A tale of other times. By the author of “The chapter of accidents”»), озаглавленный переводчиком «Подземелье, или Матильда, сочиненное на английском языке мисс Софию Леею». В начале XIX в. на рынок хлынул

<sup>120</sup> См. помету «от трудившейся в переводе» на титульном листе.

<sup>121</sup> Как писал В. Э. Вацуро, ссылка на историю «английского рыцарства» была важна для переводчика романа, К. А. Лубьяновича, как указание на английскую масонскую систему, долженствовавшую стать примером для подражания в России (Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 55–56).

поток переводных «готических романов», многие из которых были привязаны к стране их происхождения. В отличие от нравоучительных и сентиментальных «английских сочинений», переводившиеся в это время на русский язык готические романы, которые переводчики называли «английскими», действительно были созданы в Великобритании, хотя заблуждения по поводу авторства и встречались. Первым был напечатан перевод романа М. А. Берджес (Mary Anne Burges, 1763–1813) «Пещера смерти. Нравственная повесть» («The cavern of death. A moral tale», 1794), публиковавшегося сначала в газете «The True Briton», а затем, в 1794 г., вышедшего отдельным изданием<sup>122</sup>. Русский переводчик, скрывшийся за инициалами «С. Р.», пользовался французским переводом («La Caverne de la mort, roman traduit de l'anglais par L. F. Bertin», 1799), что дало ему возможность соответствующим образом озаглавить свой текст: «Родольф, или Пещера смерти в дремучем лесу. Английское сочинение» (1801). В «Санкт-Петербургских ведомостях» автором романа по неизвестной причине был назван Дюкре-Дюминиль<sup>123</sup> (что, впрочем, нисколько не противоречило бы «английскому» характеру сочинения). Как отмечал В. Э. Вацуро, роман продолжал традиции волшебной готики, восходящей к родоначальнику жанра, Г. Уолполу (Horace Walpole, 1717–1797), и его роману «Замок Отранто» («The Castle of Otranto», 1764)<sup>124</sup>. Роман полон сверхъестественных событий и сбывающихся пророчеств, а также мрачных и пугающих описаний леса и пещеры. При этом главной идеологической установкой оказывается торжество провидения, наказывающего грешников и награждающего невинных. Таким образом, роман предлагал довольно традиционную систему ценностей в новой, необычной и, несомненно, привлекательной форме.

Следующим появился перевод романа Дж. Мура (George Moore) «Грасвильское аббатство» («Grasville Abbey. A romance», 1797), одного из самых ярких произведений английской готики 1790-х гг., которое, как и «Пещера смерти», первоначально печаталось в периодике (с 1793 по 1797 г. в журнале «The Lady's Magazine», ориентированном на женскую аудиторию). Переводчик романа, Ф. П. Вронченко (1779–1852), озаглавил его соответствующим образом: «Грасвильское аббатство. Английское сочинение». В немногословной заметке о переводе в «Санкт-Петербургских ведомостях» были отмечены его основные отличительные особенности: «Сочинение сие есть из числа английских романов, в котором удивительные, странные и ужасные происшествия более и более заманивают любопытство читателя»<sup>125</sup>. Действительно, роман предлагал запутанную интригу, обилие таинственных событий и полный набор готических мотивов. В конечном итоге все казавшиеся сверхъестественными события получали рациональное объяснение (по этой причине и в связи с другими мотивными переключками этот роман Мура часто рассматривают в контексте ранних сочинений А. Радклиф)<sup>126</sup>. Перевод был выполнен с французского языка, и русская версия воспроизводила ключевые

<sup>122</sup> Longchamps D. Elizabeth Simcoe (1762–1850): une amatrice et intellectuelle anglaise dans les Canadas: Son œuvre écrite et dessinée, et le projet colonial. Thèse présentée au Département d'histoire de l'art: Comme exigence partielle au grade de philosophiae doctor (Ph.D.). Montreal; Quebec, 2009. P. 85–87.

<sup>123</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1802. № 23. 21 марта. С. 540.

<sup>124</sup> Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 305–306.

<sup>125</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1802. № 13. 14 февраля. С. 296.

<sup>126</sup> Hoeveler D. L. The Gothic Ideology: Religious Hysteria and anti-Catholicism in British Popular Fiction 1780–1880. Cardiff, 2014. P. 232–233.

особенности текста-посредника. В начале некоторых глав Мур поместил небольшие по объему размышления, которые определенным образом иллюстрировали происходящие события, но большая их часть не появилась в переводах, за исключением восьмой и двенадцатой глав первой части.

Ближе к концу 1802 г. начал печататься перевод еще одного из ключевых (и самых объемных — около 260 тысяч слов) британских романов 1790-х гг. — «Дети аббатства» («The children of the abbey, a tale», 1796) Р. М. Рош (Regina Maria Roche, 1764—1845). Выполненный М. А. Арбузовой<sup>127</sup> перевод («Дети аббатства, английский роман») вышел без указания имени автора, несмотря на то, что оно было дано в названии французского перевода-посредника («Les Enfants de l'abbaye, Par Madame Regina Maria Roche», 1797). По содержанию «Дети аббатства» гораздо ближе к бытовому роману эпохи Просвещения, чем к готическому жанру, но традиционно рассматриваются именно в контексте романа тайн и ужасов. В центре повествования добродетельные герои, брат и сестра, которые борются за восстановление незаконно отнятого наследства и дворянского титула, сталкиваясь с многочисленными трудностями и злоключениями. Аманда (у Арбузовой Аминта) пытается соединиться узами брака со своим возлюбленным Мортимером, но его отец лорд Шербюри постоянно препятствует этому, поскольку хочет женить своего сына на богатой Евфразии, таким образом рассчитавшись с бесчисленными долгами. В свою очередь, саму Аманду постоянно преследует домогательствами полковник Бельграв, традиционный для конца XVIII в. либертин, презирающий любые нормы морали и вполне комфортно чувствующий себя в готическом романе. Единственный страшный эпизод — посещение Амандой Данретского аббатства, где ее пугает мачеха ее матери, раскрывающая окутывающие историю семейства тайны.

Типологическое сходство «Детей аббатства» с романами Радклиф было вполне очевидным как для современников, так и для следующих поколений. В «Санкт-Петербургских ведомостях», например, «Дети аббатства» интерпретировались через призму творчества более именитой романистки (несомненно, для повышения читательского спроса на издание): «Сей роман писан в роде сочинений г-жи Радклиф, с тою лишь разницею, что в нем менее ужасов, более светской интриги и того, что случается в общежитии»<sup>128</sup>. Гораздо позднее, описывая свое детство (1830-е гг.), А. А. Григорьев рассказывал о том, как слушал взрослых, проводивших вечера за чтением книг: «Чтение было у нас поистине азартное в продолжение нескольких лет. Оно имело огромное влияние на мое моральное развитие. По распущенности ли, по неверию ли в то, что книжки дело серьезное, как будто не замечали, что я сижу в углу по вечерам вместо того, чтобы играть в игрушки, и не сплю ночи, слушая с лихорадочным трепетом “Таинства Удольфского замка”, “Итальянца”, “Детей Донретского аббатства”, и проч., и проч.»<sup>129</sup>. Тем не менее различие между произведениями Радклиф и романом Рош было достаточным, чтобы П. И. Макаров (1765—1804), редактор журнала «Московский Меркурий», известного крайне негативным отношением к готике, назвал «Детей аббатства» «одним из лучших английских романов

<sup>127</sup> См. указание на имя переводчицы в: Марья Алексеевна Арбузова // Дамский журнал. 1830. Ч. 31. №30. С. 52.

<sup>128</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1802. №95. 28 ноября. С. 2535.

<sup>129</sup> Григорьев А. А. Воспоминания / Изд. подг. Б. Ф. Егоров. Л., 1980. С. 30. Григорьев приводит название второго перевода романа Рош, который был напечатан в 1805 г. (см. о нем ниже).

женского рукоделья»<sup>130</sup>. При этом он не считал книгу серьезным чтением, поскольку она «должна служить единственно к удовольствию людей праздных»<sup>131</sup>.

Собственно «готические романы» вызывали у Макарова резкое неприятие, как это видно по его реакции на еще один текст с подзаголовком «Английское сочинение», под названием «Полночный колокол, или Тайнства Когенбургского замка» («The midnight bell, a German story, founded on incidents in real life», 1798), переведенный И. Ф. Росляковым (ум. после 1815) в 1802 г.: «Сплетение чрезвычайных приключений! — без цели, без хорошего плана, без характеров, без картин общежития, без пленительной живописи, без цветов слога: убийства, похищения, страхи, разбои, даже пытки! — и более... ничего!»<sup>132</sup> Роман был написан Ф. Лэтомом (Francis Lathom, 1777–1832) в 1798 г. и сразу переведен на французский язык («La cloche de minuit. Traduit de l'anglais», 1798). Росляков пользовался этим переводом-посредником, и поэтому характеристика «немецкая история» из английского заголовка не была воспроизведена в названии русской версии. «Полночный колокол» был одним из наиболее ярких «готических романов», написанных «с искусством драматурга, привыкшего обращаться к зрителю с подмостков театра»<sup>133</sup>. Отчетливый акцент в романе был сделан на захватывающем сюжете, неожиданных поворотах и узнаваниях, но все сверхъестественные события получали рациональное объяснение, а преступники — справедливые наказания согласно степени их тяжести. Таким образом, и здесь провидение торжествовало над персональной человеческой волей<sup>134</sup>.

Замок оказывается самым регулярным элементом заглавий переводных английских сочинений, что вполне соответствовало тенденциям готической прозы конца 1790-х гг. В русском переводе появляется роман некоего мистера Сингера (Singer) «Тайственный замок, или Наследник-сирота» («The mystic castle, or Orphan heir, a Romance», 1796), попавший в Россию через французскую версию («Le château mystérieux, ou l'Héritier orphelin», 1797). Как и «Дети аббатства», этот роман перевела Арбузова, которая убрала из заглавия вторую часть, оставив только узнаваемый топос и отсылку к стране происхождения текста: «Тайственный замок, английская повесть». Название актуализировало и принцип таинственности, который лежал в основе многих «готических романов». События действительно разворачивались гораздо более стремительно, чем в «Детях аббатства», а среди типичных для жанра мотивов встречались и более нестандартные элементы, такие, как гниющая отрубленная рука. Очередной «замок» был охарактеризован Макаровым предельно кратко: «Дурное подражание госпоже Радклиф»<sup>135</sup>.

<sup>130</sup> Макаров П. И. Дети аббатства. Пер. с фр. // Московский Меркурий. 1803. Ч. 1. № 3. Март. С. 211. В этом ему вторила более поздняя «рецензия» из газеты «Санкт-Петербургские ведомости»: «Это один из лучших английских романов. В нем читатели найдут занимательные, разнообразные и хорошо связанные приключения, трогательные происшествия, контрасты характеров, картины обществ, прекрасные портреты и смешные карикатуры, несколько сцен истинно театральные, много чувствительности, довольно остроумия — и двух молодых соперников — любезных, милых — разных во всем, и только честностию, только живою пылкою страстию ко всему благородному, один на другого похожих» (Санкт-Петербургские ведомости. 1803. № 102. 22 декабря. С. 3236).

<sup>131</sup> Макаров П. И. Дети аббатства. Пер. с фр. С. 212.

<sup>132</sup> Макаров П. И. Полночный колокол, или Тайнства Когенбургского замка: Английское сочинение; пер. с фр. Ивана Рослякова // Московский Меркурий. 1803. Ч. 1. № 2. Февраль. С. 158.

<sup>133</sup> Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 201.

<sup>134</sup> Малкина В. Я., Полякова А. А. «Канон» готического романа и его разновидности // Готическая традиция в русской литературе. М., 2008. С. 20–21.

<sup>135</sup> Макаров П. И. Тайственный замок, английская повесть: Перевод // Московский Меркурий. 1803. Ч. 2. № 4. Апрель. С. 29.



«Замок» попадал в заглавие даже тогда, когда в названии оригинала и французской версии этого слова не было, например, в случае с романом «Разбойники в подземелье Кутанского замка. Английское сочинение» (оригинальное заглавие: «Norman Banditti, or The fortress of Coutance. A tale. In two volumes. By Felix Ellia», 1799; французский перевод-посредник: «Albert et Théodore ou les brigands», 1800). Роман Ф. Эллиа (Felix Ellia, 1775–1820)<sup>136</sup> скорее можно назвать разбойничьим, нежели готическим. Нетривиальность романа для русского читателя этого периода не помешала Макарову, предвосхищая критиков 1830-х гг., вынести ему почти медицинский диагноз: «Из расстроенной только головы человека больного горячкою можно вылиться такому *роману!*.. И вся эта чепуха даже не украшена приятностями слога!! — Надобно думать, что автор хотел (для шутки) показать, до чего воображение, не управляемое рассудком, удобно забрести»<sup>137</sup>.

Все эти случаи переводов «английских сочинений» демонстрируют невысокий интерес к категории авторства в начале XIX в.: вне зависимости от степени популярности автора (от хорошо известной Рош до некоего мистера Сингера) их имена часто в заглавиях переводов не упоминаются. Гораздо более важную роль играют узнаваемые топысы и мотивы, которые регулярно воспроизводятся в заглавиях переводных «английских сочинений» даже в тех случаях, когда они отсутствовали в английских или французских названиях. В 1802 г. исключением оказался роман «Братоубийца, или Тайнства Дюссельдорфа. Сочинение англичанки, Анны-Марии Маккензи» («Dusseldorf, or The fratricide. A romance. By Anna Maria Mackenzie», 1798), переведенный З. А. Буринским (1784–1808). В своей традиционно разгромной рецензии Макаров вновь рассматривал роман в отношении к произведениям Радклиф: «Из всех подражаний госпоже Радклиф это, кажется, самое неудачное. Думаем, что оно не понравится даже любителям сего рода сочинений. Многие фразы надобно прочесть несколько раз, прежде нежели поймешь их. Развязка не удовлетворяет любопытству. Запутанная интрига остается темною еще по прочтении всего. Не знаем, автору или господину переводчику так было угодно»<sup>138</sup>.

### Анна Радклиф

Как видно по обзору одних только «английских сочинений», главным автором «готических романов» уже в тот момент считалась Радклиф, чье имя надолго стало визитной карточкой жанра и чьи произведения до сих пор издаются. Четыре из пяти опубликованных на тот момент романов писательницы были переведены один за другим в 1801–1802 гг. Первыми появляются три из восьми частей перевода романа Радклиф, который сделал ее имя всемирно известным, — «Лес, или Сент-Клерское аббатство» («The romance of the forest. Interspersed with some pieces of poetry. By the authoress of “A Sicilian romance” etc.»), 1791) — и на который, как отмечал Вацуро, подписались около 140 человек из самых разных социальных слоев<sup>139</sup>. В «Санкт-Петербургских ведомо-

<sup>136</sup> См. о нем: Chandler D. 'Elia, the Real': The Original of Lamb's «Nom De Plume» // The Review of English Studies. New Series. 2007. Vol. 58. № 237. P. 669–683.

<sup>137</sup> Макаров П. И. Разбойники в подземелье Кутанского замка: Английское сочинение / Пер. с фр. // Московский Меркурий. 1803. Ч. 1. № 2. Февраль. С. 144.

<sup>138</sup> Макаров П. И. Братоубийца, или Тайнства Дюссельдорфа: Сочинение англичанки, Анны Марии Маккензи / Пер. с фр. // Московский Меркурий. 1803. Ч. 3. № 8. Август. С. 127–128.

<sup>139</sup> Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 129.

стях» рецензия на перевод «Леса» сопровождалась развернутой характеристикой всего творчества романистки: «Мистрис Радклиф, новейшая английская писательница, прославилась в отечестве своею оригинальностью ее умопроизведений, наипаче же романических, в которых виден дух изобретения, ей единой свойственный, и где она, поражая воображение читателя страшными и ужасными картинами, возбуждает всю его чувствительность, внушает ему после того самые нежнейшие ощущения и исполняет душу его добродетельными чувствованиями. Предлагаемый здесь на российском языке роман ее: “Лес”, почитается от г. беллетристов одним из удачнейших ее творений, а потому и может смело рекомендован быть для чтения особ, нежною чувствительностью одаренных»<sup>140</sup>.

В русском тексте, как и во французском переводе-посреднике, которым пользовался переводчик романа П. Чернявский (с третьей книги его имя на титульном листе было обозначено буквами «П. Ч.»), не было эпиграфов, поэтических цитат и некоторых стихотворений Радклиф. Воспроизведенные же Чернявским стихотворения претерпели значительные трансформации, выдающие в нем сторонника сентиментальной эстетики<sup>141</sup>. Эта же ориентация, по всей видимости, руководила русским переводчиком и в описании персонажей. Образ Аделины идеализируется, «подстраивается» под сентиментальный канон: из сцены, где она впервые предстает перед Ла Моттом, исключается упоминание о том, что необыкновенную пленительность ее чертам придавало отчаяние (как было в оригинале и французском переводе). Вместо этого героиня изображается гораздо в более традиционно-сентиментальном ключе: «Невинность изображалась на бледных чертах прекрасного ее лица; лучи кротости и благочестия мелькали в голубых глазах нежной девицы»<sup>142</sup>. Там же, обращаясь к Ла Мотту с благодарностью, она надеется найти в нем «друга и отца»<sup>143</sup>, тогда как у Радклиф речь идет только о дружеской благодарности. Чернявский всякий раз подчеркивает юность героини, «детский» характер ее поступков и переживаний, внося в перевод, например, следующий отсутствующий у Радклиф пассаж: «Аделина слишком была чувствительна; ее детская признательность была чистосердечна»<sup>144</sup>. Ее признания госпоже Ла Мотт Чернявский дополняет стандартными элегическими мотивами: «Несчастливые часы молодости моей! вы летите для меня медленно, — сказала Аделина, — я не могу об начале вашем вспомнить без ужаса; вы трогаете сердце мое, делаете хладнокровною ко всему мирскому»<sup>145</sup>. Похожим образом в русской версии Ла Мотт не испытывает таких же нравственных колебаний, как в оригинале. У Чернявского им движет преимущественно человеколюбие, тогда как красота Аделины не упоминается как важный стимул для принятия решений<sup>146</sup>.

Кроме того, Чернявский неоднократно отступал от французского текста, пытаясь усилить драматический эффект описываемых событий. В некоторых случаях он дополнял текст собственными словами: «...голоса умолкли и мертвая тишина на черных крыльях

<sup>140</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1802. №4. 14 января. С. 61.

<sup>141</sup> Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 134–139.

<sup>142</sup> Радклиф А. Лес, или Сент-Клерское аббатство: Сочинение славной Радклиф; перевел с французского Павел Чернявский. М., 1802. Кн. 1. С. 18.

<sup>143</sup> Там же. Ч. 1. С. 19.

<sup>144</sup> Там же. Ч. 1. С. 32.

<sup>145</sup> Там же.

<sup>146</sup> Там же. Ч. 1. С. 30–31.

своих спустилась опять в печальный замок»<sup>147</sup>. В той же сцене Чернявский вложил в руки разбойника не один, как в оригинале и французском переводе, а два пистолета<sup>148</sup>.

Второе издание «Леса» вышло в Смоленске в 1810 г., третье — в Орле в 1823 г.; в обоих изданиях имя переводчика на титульном листе не было указано. Издание 1823 г. незначительно отличается от первого: заменяются отдельные слова, реже — структура или порядок предложений, не полностью совпадает деление на части. Переводы стихотворений «К нарциссу» и «Ночь» также претерпели некоторые изменения. По поводу второго стихотворения, по неизвестным причинам воспроизведенного прозой, Вацуро писал: «Чернявский редактировал свой перевод, устраняя шероховатости стиля и приближая его к эталонам сентиментальной “поэтической прозы”»<sup>149</sup>.

«Лес» продолжал печататься в 1802 г. (ч. 4–8), и одновременно появлялись переводы сразу трех других романов Радклиф — ее самые известные «Таинства Удольфские» («The mysteries of Udolpho, a romance; interspersed with some pieces of poetry. By Ann Radcliffe, author of “The Romance of the Forest”, etc.», 1794), «Италиянец, или Исповедная черных кающихся» («The Italian, or The Confessional of the Black Penitents. A romance. By Ann Radcliffe, author of “The Mysteries of Udolpho”, &c. &c.», 1797) и «Юлия, или Подземелье Мадзини» («A Sicilian romance, by the authoress of the “Castles of Athlin and Dunbayne”», 1790). «Таинства Удольфские», с которыми «оказалось связанным имя Радклиф в сознании русских литераторов и критиков» и которые «определили ее литературную репутацию в России»<sup>150</sup>, были переведены Ф. А. Загорским. С точки зрения сюжета перевод оказался достаточно близким к тексту оригинала, а в отступлениях от него виноват по большей части французский перевод-посредник. Уже в нем из всех стихотворений, включенных в роман, осталось только одно — самое первое. Но и оно оказалось не переводом, а совершенно другим текстом. В русском переводе оно было воспроизведено прозой, поэтому никакого даже визуального сходства с оригиналом не осталось.

Оригинал <sup>151</sup>	Русский перевод 1802 г. <sup>152</sup>	Французский перевод <sup>153</sup>	Русский перевод 1996 г. <sup>154</sup>
SONNET	Весьма слабые изъяснители моих горестей, искрен-	De mes chagrins trop foibles interprètes, Enfans naïfs du plus pur sentiment;	СОНЕТ
Go, pencil! faithful to thy master’s sights!	ние дети чистей-	O vous! mes vers,	Спешите, мой карандаш!
Go — tell the Goddess of this fairy scene,	шего чувствова-	quand un objet	послушный моим вздохам.
When next her light steps wind these wood-walks green,	ния, о вы, слова мои, когда прелест-	charmant	Спешите поведать нимфе здешних мест,
	ный предмет при-	Visitera ces paisibles retraites,	Когда раздастся звук ее шагов воздушных.
	дет в сии мирные		Причину слез моих и скорби нежной!

<sup>147</sup> Там же. Ч. 1. С. 12. (Жирным шрифтом выделен отрывок, отсутствующий в оригинале и французском переводе. Далее жирным шрифтом выделяются элементы, наиболее важные для сравнения перевода и оригинала. — Н. Д.)

<sup>148</sup> Там же. Ч. 1. С. 14.

<sup>149</sup> Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 135.

<sup>150</sup> Там же. С. 170. См. подробный обзор романа на стр. 169–199.

<sup>151</sup> Radcliffe A. The Mysteries of Udolpho, a romance; interspersed with some pieces of poetry: By Ann Radcliffe, author of «The Romance of the Forest», etc. London, 1794.

<sup>152</sup> Радклиф А. Таинства Удольфские: Творение Анны Радклиф / Пер. с фр. С... Ф... З... М., 1802.

<sup>153</sup> Radcliffe A. Les Mysteres d’Udolpho, par Ann Radcliffe: Traduit de l’anglois sur la troisième édition. Paris, An V — 1797.

<sup>154</sup> Радклиф А. Удольфские тайны: Роман / Пер. с англ. Л. Гей. М., 1996.

When all his tears, his tender sorrows, rise: Ah! paint her form, her soul-illumin'd eyes, The sweet expression of her pensive face, The light'ning smile, the animated grace – The portrait well the lover's voice supplies; Speaks all his heart must feel, his tongue would say: Yet ah! not all his heart must sadly feel! How oft the flow'ret's silken leaves conceal The drug that steals the vital spark away! And who that gazes on that angel-smile, Would fear its charm, or think it could beguile! (I, 18–19)	убежища, пред- ставьте ему муче- ния влюбленной души моей. Несчастный день, день, в кото- рой ее присутствие возжгло в моем сердце первой пла- мень; злополуч- ный! Я не знал очарований, изли- вающихся из глаз ее; мне казалось, что небесный вест- ник оживлял меня сладкою своею си- лою. Заблуждение немедленно исчез- ло, и ее отсутствие поселило в моем сердце все востор- ги непреодолимой любви (I, 16–17).	Retracez-lui mon amoureux tourment. Le jour fatal, le jour où sa présence Fit à mon cœur sentir ses premiers feux; Infortuné! j'étois sans défiance Contre l'attrait répandu dans ses yeux: Il me sembloit qu'un messenger des cieux Me pénétrait de sa douce influence. L'erreur cessa bientôt, et son absence Vint à mon cœur révéler sans détour Tous les transports d'un invincible amour. De mes chagrins, &c. (I, 13)	Изобрази ее прелестный образ И взор ее, где светится душа, И лик задумчивый и кроткий, Улыбку грустную, и грацию движений, — Портрет тебе подскажет юноша влюбленный. О, выскажи ей все, что у него на сердце... Но нет, не всю ту грусть скажи, что в сердце он таит; Так, часто под шелковым лепестком цветка Таится яд, что может искру жизни погубить. Но кто, глядя на эту ангельскую улыбку, Может бояться ее чар и думать, что она обманет! (18)
---	---	--	--

Тем более странным было упоминание «нимфы» в следующем предложении, которая была в английском варианте стихотворения, но, соответственно, не попала во французскую и русскую версию 1802 г.:

Оригинал <sup>155</sup>	Русский перевод 1802 г. <sup>156</sup>	Французский перевод <sup>157</sup>	Русский перевод 1996 г. <sup>158</sup>
These lines were not in- scribed to any person; Emily therefore could not apply them to her- self, though she was un- doubtedly the <b>nymph</b> of these shades (I, 19).	Сии строки ни к кому прямо не клонились. Эмилия не могла их к себе отнести, хотя она без всякого со- мнения была <b>Ним- фюю</b> сих рощей (I, 17).	Ces vers ne s'adres- saient à personne. Emi- lie ne pouvait se les appliquer, quoiqu'elle fût sans aucun doute la <b>nymphé</b> de ces bo- cages (I, 14).	При стихах не было ника- кого посвящения, поэтому Эмилия не могла отнести их к себе, хотя несомненно она, а не кто другой, могла быть названа <b>нимфой</b> зде- шних мест (18).

Также ни во французском переводе-посреднике, ни в русском тексте не были использованы эпитафьи, предварявшие каждую главу романа в оригинале. То же самое произошло и с французским и русским переводами романа «Итальянец»: эпитафьев ни в одном из них не было. При этом сюжетная линия также была переведена достаточно близко к оригиналу<sup>159</sup>.

<sup>155</sup> Radcliffe A. The Mysteries of Udolpho, a romance.

<sup>156</sup> Радклиф А. Таинства Удольфские: Творение Анны Радклиф.

<sup>157</sup> Radcliffe A. Les Mystères d'Udolphe, par Ann Radcliffe.

<sup>158</sup> Радклиф А. Удольфские тайны: Роман.

<sup>159</sup> Логинова Д. Л. Проблема передачи жанровых особенностей подлинника в массовом переводе (на материале русского перевода романа А. Радклиф «Итальянец»; 1802–1804) // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 302. С. 21–24.

Что примечательно, наибольший переводческий интерес, по крайней мере, на начальном этапе освоения творчества Радклиф, вызвала ее ранняя работа «Сицилийский роман». В 1802 г. вышел перевод «Юлия, или Подземелье Мадзини; сочинение Анны Радклиф», выполненный «губерн. секретарем Максимовичем»<sup>160</sup> и переизданный в 1819 г. («второе исправленное издание») с незначительными изменениями, а в 1803 г. — еще один, под названием «Юлия, или Подземная темница Мадзини. Сочинение госпожи Радклиф». Оба издания переводились с французской версии («*Julia, ou les Souterrains de Mazzini. Par Anne Radcliffe. Traduit de l'anglais sur la seconde edition*», 1798), хотя в подзаголовке второго русского перевода было обозначено «Перевод с английского». Многочисленные отступления от оригинала с самых первых страниц не позволяют утверждать, что второй перевод выполнялся с английского текста:

Оригинал <sup>161</sup>	Французский перевод <sup>162</sup>	Русский перевод 1802 г. <sup>163</sup>	Русский перевод 1803 г. <sup>164</sup>
<...> a lady yet <b>more distinguished</b> for the sweetness of her manners and the gentleness of her disposition, <b>than for her beauty</b> (I, 5).	<...> jeune personne intéressante <b>par sa douceur et ses vertus</b> privées (I, 5).	<...> молодою, привлекательною особою <b>как по красоте своей, так и</b> превосходным добродетелям (I, 9).	<...> молодая, любезная женщина <b>как по красоте своей, так и</b> по добродетелям (I, 9).
The arrogant and impetuous character of the marquis, operated powerfully upon the mild and susceptible nature of his lady; and it was by many persons believed, that his unkindness and neglect put a period to her life (I, 5).	Sa mort avait été en partie occasionnée par les violences et les mauvais procédés du marquis, qui bientôt songea à prendre une seconde épouse (I, 5).	Причину преждевременной смерти ей были жестокие и худые поступки Маркиза, которой вскоре потом женился на другой (I, 10).	Жестокие и грубые поступки Маркиза были причиною преждевременной ее смерти (I, 9).
<...> to be inhabited by a supernatural power (I, 22).	<...> étaient habités par des puissances surnaturelles, telles que des fées, des esprits, des magiciens ou des revenans (I, 26).	<...> обитают сверхъестественные силы, <b>как то: колдуны, ведьмы, духи, мертвецы</b> (I, 23).	<...> обитают нечистые духи, как то: чародеи, ведьмы, мертвецы, словом: все то, что может только породить фантазия мужиков (I, 22).

Приведенные выше примеры демонстрируют, что переводчик 1803 г. переводил текст гораздо более свободно, как сокращая, так и дополняя французскую версию. В других случаях, однако, перевод 1803 г. превосходил перевод 1802 г. в плане точности воспроизведения французского текста.

<sup>160</sup> Сотиков В. С. Опыт российской библиографии / Ред., прим., доп. и указ. В. Н. Рогожина. СПб., 1905. Ч. 4. С. 175. №9397.

<sup>161</sup> Radcliffe A. A Sicilian Romance, by the authoress of the «Castles of Athlin and Dunbayne». London, 1790.

<sup>162</sup> Radcliffe A. Julia, ou les Souterrains de Mazzini. Par Anne Radcliffe / Traduit de l'anglais sur la seconde édition. Avec figures. Paris, 1798.

<sup>163</sup> Цит. по переизданию: Радклиф А. Юлия, или Подземелье Мадзини. Сочинение Анны Радклиф / Пер. с фр. Второе испр. изд. М., 1819.

<sup>164</sup> Радклиф А. Юлия, или Подземная темница Мадзини. Сочинение госпожи Радклиф / Пер. с англ. М., 1803.

Оригинал	Французский перевод	Русский перевод 1802 г.	Русский перевод 1803 г.
However this might be, he soon afterwards married Maria de Vellorno, a young lady eminently beautiful, but of a character very opposite to that of her predecessor. She was a woman of infinite art, devoted to pleasure, and of an unconquerable spirit (I, 5).	Maria de Vellomo, c'est le nom de celle-ci, d'une beauté remarquable, avait un caractère tout opposée à celui de Louisa. Elle aimait le plaisir, l'indépendance et les <b>intrigues d'amour</b> (I, 5).	Мария Велорно, так называлась она, была редкая красавица; но нима-ло не сходствовала с характером Луизы. Она любила удовольствие, независимость и <b>светские удовольствия</b> (I, 10).	Мария Велорно — редкая красавица — скоро потом сделалась второю супругою Маркиза; но характер нима-ло не сходствовал с характером первой его супруги. Веселая — открытая жизнь, своевольничество и <b>любовные интриги</b> — составляли первые желания Марии (I, 10).

Примечательно также, что, в отличие от предыдущих романов, в обеих версиях «Сицилийского романа» остались стихотворные вставки, причем в обоих случаях оформленные в соответствии с французским текстом (вдвое расширенным по сравнению с оригиналом) и иногда даже повторяющие друг друга в количественном плане (оба состоят из двух строф по семь строк, в отличие от восьми строк во французской версии) и лексических решениях (см. выделенные жирным шрифтом совпадения).

Оригинал	Французский перевод	Русский перевод 1802 г.	Русский перевод 1803 г.
SONNET. STILL is the night-breeze! — not a lonely sound Steals through the silence of this dreary hour; O'er these high battlements Sleep reigns profound, And sheds on all, his sweet oblivious power.	ROMANCE. O nuit! ce n'est pas le repos Qu'ici te demandent mes larmes; Ton ombre a pour moi plus de charmes Que le sommeil et les pavots! Fais qu'on ne puisse me surprendre... Mais, déjà dans ce séjour Tout dort, excepté l'Amour, Sans craindre il peut se faire entendre.	Романс О ночь! любовник здесь стена, Не просит у тебя покою; Твой мрак ему милее сна, <b>Покрой его своею тьмою</b> И сон меня не победит. Но здесь одна любовь не спит Зульмира стон мой пусть услышит!	<i>Романс.</i> К стр. 48 О ночь! не просит у тебя Спокойства страждущий любовник: Оно не мило для него, <b>Покрой его своею тьмою</b> — Покрой! она не усыпит; Меня любовь здесь оживляет — Мой стон Зульмира здесь, внимает!
On all but me — I vainly ask his dews To steep in short forgetfulness my cares. Th' affrighted god still flies when Love pursues, Still — still denies the wretched lover's prayers (I, 53).	Saisissons de si doux momens; Loin de toute oreille indiscreète, Que ma lyre soit l'interprète De mes longs et secrets tourmens; À Zulmire osons les apprendre. Vain espoir! dans ce séjour Tout dort, excepté l'amour, Comment pourrait-elle m'entendre? (I, 40).	От слуха всех я удален В сии минуты драгоценны; <b>Пусть голос мой</b> — пусть лиры звон, Мученья мною претерпенны Моей Зульмире изъяснит. Но здесь одна любовь не спит, Зульмира стон мой не услышит! (I, 55).	Пусть лирный звон — <b>пусть голос мой</b> Мучения мои жестоки Моей Зульмире изъяснит; Теперь минуты драгоценны, Теперь в природе все мертво; Меня любовь здесь оживляет — Мой стон Зульмира здесь внимает! (I, 48/1).

\*

Что касается оформления поэтических отрывков, Максимович подходит к ним более профессионально, чем его последователь. Например, стихотворение «Вечер» Максимович переводит рифмованным стихом (правда, меняя использованную во французской версии опоясывающую рифму в четверостишиях на перекрестную)<sup>165</sup>, тогда как в переводе 1803 г. стихотворение воспроизведено белым стихом<sup>166</sup>.

Популярность Радклиф была настолько велика, что ее вскоре стали воспринимать как представителя национальной английской литературы. Перевод одного из произведений Дюкре-Дюминилля, например, предварялся следующим примечанием: «Этот роман не имеет ничего ни радклифиного, ни лафонтенова, следственно ни английского, ни немецкого»<sup>167</sup>. В статье «О некоторых новейших английских романах» критик журнала «Любитель словесности» упоминает только Радклиф как главного представителя современной английской прозы, перечисляя как оригинальные, так и приписанные ей романы, вышедшие на тот момент в русском переводе<sup>168</sup>. В русской критике романы Радклиф воспринимались как единый текст, представляющий новую английскую литературу тайн и ужасов. Редактор «Московского Меркурия» в свойственном ему тоне отмечал, что произведения романистки почти не отличаются друг от друга: «Все романы госпожи Радклиф, если смеем так сказать, имеют один характер, одну физиономию»<sup>169</sup>. В этой же статье Макаров продолжал: «В рассуждении *приятности*, мы не думаем, чтобы картины убийств, насилий, пыток и всех злодеяний могли кому-нибудь нравиться. В рассуждении *пользы* романы госпожи Радклиф — не имея никакой цели, не сообщая никакого справедливого понятия о свете, об обществах, об людях, не открывая новой моральной истины, не указывая новой черты на сердце человеческом — ни с какой стороны не полезны, а вредными быть могут. Они действуют на нервы. Долговременные впечатления ужаса производят иногда печальные следствия: ссылаемся в том на всех врачей. Мы знаем женщин, которые ночи по три не спали, прочитав “Аббатство Сен-Клерское”, или “Таинства Удольфские”»<sup>170</sup>.

В том, что произведения Радклиф представляли собой новый тип литературных произведений, сомнения не было. Ее романы неоднократно противопоставлялись более нравственным и достойным сочинениям: «Жены <...> читали моральные книги, а не романы госпожи Радклиф»<sup>171</sup>; «в огромных библиотеках, наполненных иностранными книгами, для русских книг нет и тесного уголка!.. По несчастному предубеждению и подражанию теперь и те, которые не знают иностранных языков, охотнее читают романы Радклиф и Жанлис, нежели творения Ломоносова, Сумарокова, Богдановича и прочих отечественных наших писателей»<sup>172</sup>. Примечателен и пассаж, появившийся

<sup>165</sup> Радклиф А. Юлия, или Подземелье Мадзини: Сочинение Анны Радклиф. Ч. 1. С. 116–117.

<sup>166</sup> Радклиф А. Юлия, или Подземная Темница Мадзини. Сочинение Госпожи Радклиф. Ч. 1. С. 96. [Приложение. С. 1–2].

<sup>167</sup> Убегай любви: Повесть доброго Ж\*\*\* Ж\*\*\*, отысканная по его смерти в его бумагах // Московский курьер. Еженедельное издание на 1805 год. 1805. Ч. 1. № 2. С. 17.

<sup>168</sup> О некоторых новейших английских романах // Любитель словесности. 1806. Ч. 2. № 6. С. 250, 252.

<sup>169</sup> Макаров П. И. Монах, или Пагубные следствия пылких страстей. Сочинение г-жи Радклиф / Пер. с фр. И. Релкв // Московский Меркурий. 1803. Ч. 1. № 3. Март. С. 219.

<sup>170</sup> Там же.

<sup>171</sup> Колодезь истины: Не вымышленная повесть, переведенная с немецкого // Вестник Европы. 1802. Ч. 6. № 24. С. 262.

<sup>172</sup> Русский вестник. 1811. Ч. 14. С. 49.

в журнале «Патриот» на пике популярности Радклиф в России, в котором противопоставляются старая и новая литературные системы: «Славные островитяне, гордящиеся Ричардсонами, Стернами, Голдшmithами (так в оригинале — *Н.Д.*), не произвели еще ничего в сем роде. В наши дни англичанка, одаренная неоспоримым талантом, превосходным умом, всем нужным для того, чтобы представлять в приятных картинах разнообразные оттенки сердца и любопытные сцены общежития, посвятила перо свое ужаснейшим вымыслам, какие может только изобретать не сердце чувствительной женщины, но воображение разгоряченнейшего фанатика. Может быть пасмурное небо Англии способствовало мрачным вдохновениям девицы Радклиф; но под тем же туманным небом родился чувствительный Стерн, и мы можем надеяться, что английская музыка, испугав нас на минуту дикими ужасами радклифина воображения, пленят скоро приятными картинами во вкусе Мармонтеля»<sup>173</sup>.

Тем не менее многие критики воспринимали творчество писательницы вполне благожелательно. Сравнивая романы Радклиф и мадам де Жанлис (*Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, comtesse de Genlis, 1746–1830*), рецензент «Вестника Европы» замечал: «...подземелья г-жи Радклиф мне более нравятся. <...> Первая умеет изумить чудесностию происшествий, умеет возбуждать любопытство»<sup>174</sup>. К 1806 г. относится следующая заметка из того же журнала: «Известная г-жа *Радклиф* принадлежит к лучшим английским писательницам, не смотря на важные погрешности, находящиеся в ее сочинениях. Один рецензент эдинбургский пишет, что едва ли возбудить сам Гомер мог в читателе такой ужас, какой производит сия необыкновенная женщина. Следующее обстоятельство показывает, как уважаются ее сочинения. За новейший роман свой, который хочет напечатать, она требует 1500 фунтов стерлингов. Книгопродавцы предлагают 1000; но сочинительница не соглашается, и верно получит требуемую сумму»<sup>175</sup>.

По-видимому, эта же новость обсуждалась в журнале «Минерва», в котором печатались переводы различных заметок из газет «*L'Abeille du Nord*» и «*Journal de Paris*»: «Романы г-жи Радклиф, вышедшие уже из моды во Франции, читаются в Англии с такою же охотою, как и прежде. Уверяют, что рукопись одного новейшего ее романа, недавно в свет вышедшего, куплена книгопродавцем за 1500 фунтов стерлингов, или за 36 тысяч франков. “Жаль, что мы не знаем, — так пишут французские журналисты, — как называется сие редкое произведение ума, занимающегося привидениями, мертвецами, скелетами, подземельями и таинственными замками! Надеемся однако ж, что охотники до иностранной словесности не замедлят нас о том уведомить. Тридцать шесть тысяч франков! и за роман г-жи Радклиф! Едва ли и Дидрот получил столько за “Энциклопедию”»<sup>176</sup>. Примечательно в данном случае то, что слова «занимающегося привидениями, мертвецами, скелетами, подземельями и таинственными замками» в оригинальном тексте отсутствовали<sup>177</sup>, т. е. были вставлены русским переводчиком. В России первой четверти XIX в. творчество Радклиф воспринималось именно в этом ключе — как

<sup>173</sup> *Измайлов В. В.* Взгляд на повести или сказки // *Патриот*. 1804. Т. 2. Кн. 2. Май. С. 210.

<sup>174</sup> О новом романе г-жи Жанлис «Альфонсина, или матерняя любовь» // *Вестник Европы*. 1806. Ч. 27. № 10. С. 120.

<sup>175</sup> *Вестник Европы*. 1806. Ч. 28. № 14. С. 118.

<sup>176</sup> *Минерва*. 1806. Ч. 2. Август. С. 281–282.

<sup>177</sup> *Journal de Paris*. 1806. 3 Juillet. Jeudi. P. 1368.



пространство страшного и загадочного; ее произведения заставляли читателей «трепетать <...> от сладкого страха; угадывать — и терять в ту же минуту всякую догадку!»<sup>178</sup>

Радклиф не просто погружает читателей в мир таинственного «чужого» пространства, но и придает ему вполне конкретную форму и зримые очертания. Карамзин, например, в следующих словах описывал полуразрушенный дворец Алексея Михайловича: «Госпожа Радклиф могла бы воспользоваться сим дворцом и сочинить на него ужасной роман; тут есть все нужное для ее мастерства: пустые залы, коридоры, высокие лестницы, остатки богатых украшений, и (что всего важнее) ветер воеет в трубах, свистит в разбитые окончины и хлопает дверьми, с которых валится позолота»<sup>179</sup>. Необычной формы грот вызывает похожие ассоциации у И. М. Долгорукова, автора заметки «Софиевка»: «Здесь какая-нибудь Радклиф, первая при свете луны испытал ужас ночи, доставила б свету тысячу новых предметов страха»<sup>180</sup>. Встречи путешественников с типичными топомами романов Радклиф сопровождаются и соответствующими сюжетными ассоциациями: «Сегодня я был в той части города, где некогда существовал мужеской монастырь Успения Богородицы. Обитель сия ныне опустела. <...> На месте сем осталась каменная церковь, обращенная в приходскую — деревянная колокольня, и часовня с кружкой для общего вклада. Все это построено на берегу зеркального пруда; в тихой вечер в нем живописуются все противоположные виды — бесподобная картина природы! Долго я ходил по окружным местам монастыря и искал остатков тихого жилища отшельцов мира. Спрашивал у каждого встречающегося о первоначальном основании монастыря, и всегда оставался неудовлетворенным. Бродя в задумчивости по берегу пруда, вижу вдруг монаха идущего прямо ко мне. Мысли мои ожили, я обрадовался, видя, наконец, человека, который (думал я) расскажет мне всякую подробность; но, предчувствие не всегда говорит правду. Вошед в разговор с новым своим знакомцем, слышу от него сказки, похожие ужасами на воображение *славной* г-жи Радклиф (как пишут в наших газетах)»<sup>181</sup>. После перенасыщения книжного рынка околорадклифианской продукцией любое соприкосновение с миром страшного, ужасного и таинственного автоматически отсылало к соответствующему литературному канону. Так, в «Походных записках русского офицера» И. И. Лажечникова посещение Айзенаха с его богатым рыцарским прошлым вызывает уже практически рефлекторные ассоциации с миром английской писательницы: «Случалось ли вам, читая бредни радклифины, утомившись подземельями, напугавшись гробами, мертвецами и привидениями, закрыть вдруг книгу и для оживления мыслей и сердца приняться за Карамзина? Желая полюбоваться скорее красотами здешней природы, я сделал то же с хозяйкой моей, взялся за ручку двери и отворил уже ее; но моя Радклиф все еще преследовала меня по лестнице грозной тению какого-то охриплого во бранях витязя...»<sup>182</sup>. Похожая стратегия обнаруживается в стихотворении «Сергиевские серные воды», где вид полуразрушенного здания становится поводом вспомнить о Радклиф и соответствующим образом трансформировать описываемое пространство:

<sup>178</sup> Шаликов П. И. Плод свободных чувствований. М., 1801. Ч. 3. С. 11.

<sup>179</sup> Карамзин Н. М. Исторические воспоминания и замечания на пути к Троице // Вестник Европы. 1802. Ч. 4. № 15. С. 215. Перепечатано в: Сочинения Карамзина. М., 1804. Т. 8. С. 312.

<sup>180</sup> Долгорукий И. М. Софиевка. (Перевод г. Поспелова) // Вестник Европы. 1811. Ч. 56. № 6. С. 128.

<sup>181</sup> Кузусев Н. М. Мой курс в Липецке в 1804 году. М., 1804. С. 53–55.

<sup>182</sup> Лажечников И. И. Отрывок из «Походных записок русского офицера» // Вестник Европы. 1817. Ч. 93. № 12. С. 299–300.

Здесь разные картины  
 Встречает быстрый взор:  
 Вот цепь отлогих гор;  
 Вот мертвые руины —  
 Ряды седых камней  
 И груды кирпичей —  
 Убежище ужей:  
 Тут слышно их шипенье,  
 Тут гнездится змея...  
 Ну, что, когда бы я  
 Имел воображение  
 Какой-нибудь Радклиф?  
 Хоть ты и терпелив,  
 Но и твое терпенье  
 Тогда б я истощил?  
 Я вмиг бы превратил  
 Руины в замок старый,  
 Ужасный, обветшалый...  
 В него бы поселил  
 Толпы страшилищ, теней,  
 Кикимор, привидений;  
 Притом бы не забыл  
 И мхом обросших сводов,  
 И башен, и зубцов,  
 И страшных погребов,  
 И длинных переходов,  
 В которых здесь и там  
 По углам, по стенам  
 Узрел бы ты в картинах  
 Ряды потусклых лиц  
 Дам, рыцарей, девиц...<sup>183</sup>

При всем этом Радклиф с ее системой ценностей была более чем востребована в среде сентименталистов. В трехтомнике «Плод свободных чувствований» П. И. Шаликов упоминает имя писательницы еще до появления переводов ее романов на русский язык: «...с какою приятностию сию я по утрам <...> в безмолвной моей комнате, с “les Mystères d’Udolphe”, с “les Châteaux d’Athlin”, с “la Forêt”, с “Eléonore de Rosalba”! Любезная мистрис Радклиф играет воображением моим, как ей угодно. Никогда не читывал я романов с такою мечтательностию, с таким энтузиазмом, как милой, единственной сей сочинительницы»<sup>184</sup>. Шаликов отдавал произведениям писательницы предпочтение перед произведениями Вольтера: «Что бы ни говорили о романах, но волшебная кисть несравненной мистрисс Радклифы пишет живее, нежели *циническое* перо прелестную картину добродетели и отвратительную карикатуру

<sup>183</sup> Кудряшов П. М. Сергиевские серные воды. (П. Е. Р-ну) // Вестник Европы. 1826. № 4. С. 286–287. См. похожие случаи обращения к творчеству Радклиф: Записки Сергея Алексеевича Тучкова. 1766–1808 / Под ред. и со вступ. ст. К. А. Военского. СПб., 1908. С. 65; Письма А. И. Тургенева к Н. И. Тургеневу. Лейпциг, 1872. С. 629.

<sup>184</sup> Шаликов П. И. Плод свободных чувствований. Ч. 2. С. 140–141. Шаликов приводит заглавия французских переводов романов Радклиф: «The Mysteries of Udolpho», «The Castles of Athlin and Dunbayne» (1789), «The Romance of the Forest» и «The Italian, or The Confessional of the Black Penitents».

порока. Романы ее, в которых против обыкновения романов, не всегда любовь играет первую роль, наставительнее сухих моральных трактатов. Читайте “la Forêt”!»<sup>185</sup>

Каких-либо значительных теоретических проблем, связанных с переводческой практикой, творчество Радклиф не актуализировало, но ее собственные и жанрово близкие ее романам произведения сравнивались с текстами, которые казались критикам более значимыми в культурном плане. Так, например, критик «Сына отечества» противопоставлял современным романам сочинение русско-немецкого академика Ф. И. Шуберта: «У нас довольно охотников переводить. Для чего не примутся они предложить на русской язык знаменитого сочинения г. Шуберта: “Populäre Astronomie” <...>? Кажется, этому есть два препятствия: во-первых, сочинения г. Шуберта требуют в переводчике немного более познаний, прилежания и искусства, нежели бессмертные творения Дюкредюмениля, Радклифы и Жанлисы, а во-вторых, титул коротенец»<sup>186</sup>. Развлекательная литература не считалась «кузницей» литературного языка: «Переводы обогащают язык, говорят критики; мы беспрестанно переводим, и переводим все без разбора, начиная от Омира до Радклиф; но, к сожалению, обогащения в языке не видим»<sup>187</sup>.

### Псевдорадклифиана

Появление четырех романов Радклиф в русских переводах, несомненно, стало событием для русской литературы. Тем не менее имя писательницы оказалось связанным не только с ее собственными произведениями, но и с приписанными ей текстами, которые составляют корпус так называемой «псевдорадклифианы»<sup>188</sup>. Явление зародилось во Франции, когда в 1799 г. два литератора опубликовали роман под заглавием «Гробница. Посмертное сочинение Анны Радклиф, автора “Сент-Клерского аббатства”, “Удольфских тайн”, “Итальянца” и др. Переведено с рукописи Г. Шоссье и Бизе» («Le Tombeau, ouvrage posthume d’Anne Radcliffe, auteur de l’“Abbaye de Sainte-Claire”, des “Mystères d’Udolphe”, de l’“Italien”, etc. Traduit sur le manuscrit par H. Chaussier et Bizet»). Произведение было названо посмертным на основании слухов о кончине знаменитой английской писательницы, которая после выхода «Итальянца» перестала появляться на публике. Распространение слухов о скоростижной смерти писательницы (в действительности Радклиф умерла в 1823 г.) могло стать основной причиной появления многочисленных апокрифичных романов, отражавших желание авторов или книгоиздателей заработать на всеохватной популярности писательницы, которая захлестнула европейскую литературу. Очевидно, что под категорию «радклифианского» текста торопливые авторы и издатели спешили подогнуть тот литературный материал, который соответствовал неким стержневым особенностям поэтики романов Радклиф. При этом, однако, многие из приписываемых ей произведений смело преодолевали горизонт читательского ожидания, что привело к искажению ее литературного амплуа. К 1818 г.

<sup>185</sup> Там же. Ч. 3. С. 11.

<sup>186</sup> О новой книге: «Санкт-Петербургский карманный месяцеслов на лето от рождества Христова 1814, которое есть простое, содержащее в себе 365 дней» // *Сын отечества*. 1814. Ч. 11. №4. [Примечание.] С. 148–149.

<sup>187</sup> *Давыдов И. И.* Отрывки из Цицерона // *Труды Общества любителей российской словесности при Императорском московском университете*. 1817. Ч. 9. С. 85–86.

<sup>188</sup> Термин введен В. Э. Вацуру.

во Франции вышло шесть «псевдорадклифианских» романов, четыре из которых были переведены на русский язык. И хотя подобная литература появлялась также в других европейских странах, единственным ее «поставщиком» в Россию была Франция. Русские книгоиздатели, однако, подхватили общеевропейскую тенденцию с особым энтузиазмом: помимо переводных, в России было опубликовано еще двенадцать произведений под именем Радклиф. Всего вместе с переизданиями в 1801–1825 гг. вышло двадцать семь «псевдорадклифианских» текстов, что более чем вдвое превышало их количество в других европейских странах.

Упомянутый выше первый «псевдорадклифианский» роман, «Гробница», был опубликован в 1799 г. Э. Шоссье (Bernard-François Hector Chaussier, 1769 или 1775 — ок. 1838) и Бизе (Bizet), которые, вероятно, и были его авторами. Текст переиздавался под тем же заглавием в 1812 и 1821 (еще при жизни Радклиф) и в 1835 г., несмотря на то, что ложная атрибуция была раскрыта еще в 1824 г.<sup>189</sup> В 1850 г. этот роман был напечатан под другим заглавием: «Le Tombeau, par Anne Radcliffe», а в качестве переводчика на титульном листе был указан А. Морелле (André Morellet, 1727–1819), подготовивший еще в начале XIX в. французские версии «Итальянца» и «Детей аббатства» Рош. В таком виде, без каких-либо значительных изменений в самом тексте, роман был переиздан еще дважды — в 1852 и 1863 гг. Уже само количество французских изданий свидетельствует о том, что это был самый популярный «псевдорадклифианский» роман в Европе. Подтверждением этому служит и то, что переведен он был на несколько европейских языков: дважды на немецкий в 1800 («Das Grab, ein der Miss Anna Radcliff zugeschriebener Roman»<sup>190</sup>) и 1801 гг. («Die unterirdischen Gefängnisse, oder das Grab. Aus dem Englischen der Miss Anna Radcliff»), шведский в 1806 г. («Grafven. Af Anna Radcliffe»), итальянский в 1817 г. («La tomba, storia inglese della signora Radcliffe»), испанский в 1825 г. («El sepulcro, novela escrita en inglés por Ana Radcliffe»), дважды на португальский в 1838 («O tumulo, obra posthuma de Anna Radcliffe») и 1842 гг. («O sepulcro, novella escrita em inglez por Anna Radcliffe»). Некоторые из этих переводов переиздавались впоследствии, вплоть до конца XIX в.

В России роман также оказался самым популярным «псевдорадклифианским» текстом. Его перевод появился сразу вслед за немецкими, в 1802 г., под заглавием: «Гробница. Сочинение г-жи Радклиф, изданное после ее смерти». Кроме того, в течение первой четверти XIX в. он был переиздан трижды — в 1805, 1822 и 1823 гг., чего не удостоился ни один из оригинальных романов Радклиф. Для начала века «Гробница» была одним из самых ярких остросюжетных романов: «Злобный и бесчеловечный Перкинс заключает жертву своего мщения в гробницу. Сир Карл, молодой человек, с пылким характером, с неустрасимую душою, брат несчастной Жени, попадает в замок к сему извергу и для избавления страдающей сестры своей дает клятву умертвить того, чей портрет был ему дан. Между тем как ищет он поразить свою жертву, нападают на него разбойники, от которых его избавляет отец его. В сем отце узнает он того человека, которого клялся

<sup>189</sup> Biographie nouvelle des contemporains, ou Dictionnaire historique et raisonné des tous les hommes qui, depuis la Révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes, soit en France, soit dans les pays étrangers. Paris, 1824. Т. 17. Р. 205.

<sup>190</sup> Примечательно, что уже в этом, самом раннем, переводе «Гробницы» в заглавии было указано на апокрифический характер этого текста.

убить; но вместе с ним и друзьями своими находит замок Перкинсов, умерщвляет злодея и освобождает мать и сестру свою. Роман сей отличается интересными, трогательными приключениями, занимательностью повествования и весьма удовлетворительною развязкою»<sup>191</sup>. К 1816 г., однако, отношение к роману поменялось: слово «гробница» было разгадкой для следующей шарады:

Мое начало домик тесной —  
Но всяк его невольно посетит;  
Второе — городок в Италии прелестной  
На берегу морском стоит;  
А целое — Радклиф роман известной,  
От коего читатель спит.<sup>192</sup>

Как писал Вацуро, роман Бизе и Шоссье можно назвать «“страшным”, но вовсе не суггестивным романом»<sup>193</sup>. Действительно, ничего сверхъестественного или кажущегося таковым не происходит, а любые подозрения героев относительно фантастической природы событий, с которыми они сталкиваются, развеиваются в считанные секунды с помощью апелляции к здравому смыслу. Все тайны объясняются родственными связями, узнаваниями и совпадениями, которыми изобилует текст: так, например, сразу три героя, которых события разбросали по разным частям света, одновременно оказываются на одном и том же берегу в Шотландии.

С точки зрения сюжета, системы героев и общелитературных установок «Гробница» сильно отличалась от романов Радклиф. Женские персонажи находились на периферии повествования, играя роль беспомощных жертв, а основная роль была отведена мужчинам и их подвигам. Рассуждений в романе почти нет, а весь объем занимают описания приключений. Наконец, в «Гробнице» встречаются такие элементы, которые были бы невозможны в романах Радклиф, например, описание визита главного героя к проституткам. В свою очередь, недопустимую для добродетельных героинь Радклиф инициативу проявила возлюбленная Кистона (персонаж найденной в подземелье рукописи), предложившая своему возлюбленному сбежать из дома<sup>194</sup>. Вместе с тем, определенные радклифианские (шире — готические) мотивы в «Гробнице» присутствуют, прежде всего, в вынесенном в заглавии локусе, вбирающем в себя и мотив заточения, типичный для романа тайн и ужаса в целом. Кроме того, определенной отсылкой к «Итальянцу» может служить описание суда инквизиции из рукописи Кистона. В остальном «Гробница» радклифианскому канону не соответствовала.

Что касается самого перевода, в России этому роману повезло в какой-то степени даже больше, чем произведениям самой Радклиф: переводчик, скрывшийся за инициалами «А. С.», предложил очень близкую к оригиналу версию. Немногочисленные стихотворения (три романа, исполняемые персонажами) были переложены прозой, два примечания из четырех также воспроизведены. Одно примечание — о рыцарях Круглого стола — русский переводчик добавил от себя.

<sup>191</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1802. № 86. 28 октября. С. 2309.

<sup>192</sup> Шарады. 2 // Благонамеренный. 1821. Ч. 15. № 17 и 18. С. 337.

<sup>193</sup> Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 301.

<sup>194</sup> Там же. С. 304.

Следующей «жертвой» французских издателей стал первый роман английской писательницы К. Катбертсон (Catherine Cuthbertson, ок. 1775–1842) «Пиренейский роман» («Romance of the Pyrenees»), вышедший в Лондоне в 1803 г. без указания имени автора<sup>195</sup>. Возможно, отсутствие информации о создателе текста, сходство его названия с «Лесным романом» («Romance of the forest») и, наконец, типологическая близость этого романа и произведений Радклиф стали причиной появления ее имени на титульном листе во французском переводе («Les visions du château des Pyrénées, par Anne Radcliffe»), выполненном экономистом и писателем Ж. Гарнье (Germain Garnier, 1754–1821) и мадемуазель Циммерманн (Zimmermann) и опубликованном в 1809 г. Этот роман также переводился на иностранные языки, везде с указанием на авторство Радклиф: на немецкий в 1818 г. («Die Erscheinungen im Schlosse der Pyrenäen. Aus dem Englischen der Anna Radcliff»), нидерландский в 1820-м («De verschijningen op het kasteel der Alpen, gelegen in de Pyreneën. Gevolgt naar het engelsch van Anne Radcliffe»), итальянский в 1826 г. («Le visioni del castello dei Pirenei di Anna Radcliffe») и испанский в 1828 г. («Las visiones del castillo de los Pirineos por Ana Radcliffe»). В России же роман вышел под именем Радклиф в том же 1809 г., и сразу в двух переводах («Видения в Пиренейском замке» и «Ужасные, необыкновенные и чрезвычайные приключения, или Видения в Пиренейском замке»), что само по себе примечательно в связи с его значительным объемом. Над этой поспешностью, «переводами скоролетами» и «переводчиками скороходами»<sup>196</sup> иронизировал М. Н. Макаров, скептически относившийся к качеству такого рода деятельности. Из его же статьи можно заключить, что автором одного из двух переводов романа Катбертсон был А. В. Иванов, который через год выпустил перевод романа Рош «Изгнанный сын, или Вертеп разбойников» (см. ниже).

Спустя полтора десятка лет в «Московском телеграфе» была опубликована заметка, которая хоть и не проливала свет на авторство переводов, но обозначала последовательность их выхода: «Знатоки книжного ремесла уверяют, что название много значит в литературной промышленности. Вот какие рассказывали нам тому примеры. Кто-то переводил роман Радклиф “Visions du Château des Pyrénées”. Уже оканчивался третий том романа, вдруг “Ведомости” обеих столиц уведомили публику, что этот роман переводом кончен, напечатан и продается. Какой удар переводчику! Но он не уныл, увидя, что книга получила скромное название “Видения Пиренейского замка”. Он печатает свой перевод, называет его “Ужасные, необыкновенные и чрезвычайные приключения, или видения Пиренейского замка”, и книга сошла с барышом»<sup>197</sup>. Действительно, согласно «Московским ведомостям», первая книжка «Видений Пиренейского замка» поступила в продажу 21 июля 1809 г.<sup>198</sup>, а второй перевод, с «приключениями» в заглавии (впрочем, уже целиком) — в конце августа<sup>199</sup>. Примечательно здесь, что рекламные объявления обеих книг не просто соседствовали на одной

<sup>195</sup> Первое издание было почти полностью уничтожено в пожаре, поэтому с 1804 до 1807 г. роман печатался заново отдельными главами в журнале «Lady’s Magazine» (*Mayo R. D. The English novel in the magazines, 1740–1815: With a catalogue of 1375 magazine novels and novelettes.* Evanston, 1962. P. 581). В 1807 г. вышло отдельное третье издание с авторским предисловием, после чего роман был еще несколько раз переиздан. Всего Катбертсон выпустила семь романов, последний из которых появился в 1830 г.

<sup>196</sup> Макаров М. Н. О русских переводах // *Агглия*, издаваемая к. П. Шаликовым. 1810. Ч. 12. Октябрь. С. 49.

<sup>197</sup> Литературные замечания // *Московский телеграф*. 1825. Ч. 1. Прибавление к «Московскому телеграфу» [№ 1]. С. 12.

<sup>198</sup> *Московские ведомости*. 1809. № 58. 21 июля. С. 1332.

<sup>199</sup> *Московские ведомости*. 1809. № 68. 25 августа. С. 1511.

странице, но и использовали характеристики романа (например, творение/произведение «адской архитектуры») из одной и той же французской рецензии<sup>200</sup>.

Здесь же необходимо отметить, что еще один роман Катбертсон — «Лес Монтальбано» («Forest of Montalbano. A novel», 1810) — был выдан во Франции за произведение Радклиф: «Лес Монтальбано, или Щедрый сын. Перевод с английского, автора “Видений в Пиренейском замке”, выполненный мадам П\*\*\*» («La forêt de Montalbano, ou Le fils généreux. Traduit de l’anglais de l’auteur des “Visions du château des Pyrénées”, par M-me P\*\*\*», 1813). Хотя имя писательницы не указывалось в названии, ее «авторство» заявлялось на основании атрибуции «Видений в Пиренейском замке». Этот роман пользовался гораздо меньшей популярностью, чем первый роман Катбертсон, и был переведен только на немецкий язык. В данном случае ситуация с заглавием оказалась еще более необычной: отмечалось и авторство Радклиф, и то, что перевод был выполнен с английского языка: «Ангелина, или Приключение в лесу Монтальбано. Перевод с английского, г-жи Анны Радклиф, автора “Видений в Пиренейском замке” и др.» («Angelina, oder Die Abentheuer im Walde von Montalbano. Aus dem Englischen von Miss Anna Radcliff, Verfasserin der “Erscheinungen im Schlosse der Pyrenäen” u. a. m.», 1828).

Сразу в двух русских переводах (1811 и 1815 гг.) вышел и роман «Монастырь св. Екатерины, или Нравы XIII века. Исторический роман А. Радклиф» («Le couvent de Sainte Catherine, ou Les mœurs du XIIIe siècle. Roman historique d’A. Radcliffe», 1810). Согласно подзаголовку французского издания («Traduit par Mme. la baronne Caroline A\*\*\*\*\*, née W\*\*\* de M\*\*\*\*\*»), роман был переводным, однако, как и в случае с «Гробницей», английского оригинала, по-видимому, не существует, а автором произведения была «переводчица» К. Ауффдинер (Auffdiener K., née Wuiet, 1766–1835). В предисловии к роману она отмечала, что он действительно принадлежал перу Радклиф и распространялся в Великобритании только по подписке. Мистификацию не приняли всерьез: в журнальных рецензиях авторство английской романистки ставилось под сомнение<sup>201</sup>. А те, кто условно допускал, что это сочинение могло принадлежать Радклиф, отмечали, что это был бы ее наименее успешный опыт<sup>202</sup>. Этому мнению вторил и немногословный русский критик, усомнившийся в авторстве Радклиф и ограничившийся коротким замечанием: «Дурной перевод не слишком хорошего романа»<sup>203</sup>.

В обоих русских изданиях посвящение Ауффдинер к мужу и предисловие, в котором она описала обстоятельства частной жизни, сопровождавшие работу над переводом, были опущены, и русский читатель знакомился только с текстом романа. Начинается он с пространного исторического экскурса в эпоху Эдуарда I, вокруг которого завязывается

<sup>200</sup> «Personne, comme on le sait, ne la surpasse en ce genre d’architecture vraiment infernale» (Les Visions du château des Pyrénées; par Anne Radcliffe // L’Esprit des journaux français et étrangers, par une société de gens de lettres. 1809. Т. 5. Mai. P. 132).

<sup>201</sup> Le couvent de Sainte Catherine, ou Les mœurs du XIIIe siècle; roman historique d’Anne Radcliffe // Journal de Paris. 1810. №231. 19 août. P. 1635.

<sup>202</sup> Le couvent de Sainte Catherine, ou Les mœurs du XIIIe siècle; roman historique d’Anne Radcliffe // Mercure de France. 1810. Т. 43. №469. 14 juillet. P. 104.

<sup>203</sup> Монастырь Святой Екатерины, или Нравы XIII века: Исторический роман. Сочинение госпожи Радклиф (?) Пер. с фр. // Сын отечества. 1815. Ч. 26. №52. С. 266.

история о противостоянии двух семей — Монтфорта и Сент-Альбана. Как и в «Видениях в Пиренейском замке», в «Монастыре святой Екатерины» множество персонажей, которых объединяют сложные связи и взаимоотношения. Сверхъестественное играет в романе существенную роль: перед персонажами постоянно предстают необъяснимые и пугающие видения, но все события, как всегда у Радклиф, получают рациональное объяснение.

Текст перевода 1815 г. отличается от версии 1811 г., но эти различия кажутся в большей степени исправлениями, нежели самостоятельной переводческой работой. Иными словами, складывается ощущение, что создатель второго перевода использовал первый в качестве базы для своего текста, внося определенные лексические и стилистические изменения, чтобы создать ощущение того, что перед читателем не плагиат, а новый перевод. В пользу этой версии говорит то, что некоторые отрывки были перенесены в издание 1815 г. без изменений.

Оригинал<sup>204</sup>

Hélas! le tems marche à pas réglés tandis que la calomnie qui s'élançe par bonds arrive au but et atteint ses victimes (I, 16).

Русский перевод 1811 г.<sup>205</sup>

Увы! время идет равными шагами, между тем как клевета, делая скачки, достигает цели и поражает свои жертвы (I, 19).

Русский перевод 1815 г.<sup>206</sup>

Увы! время идет равными шагами, между тем как клевета делая скачки достигает цели и поражает свои жертвы (I, 23).

Некоторые отступления от оригинала, допущенные в издании 1811 г., повторяются и во втором переводе, например, не переведенная фраза «*ma belle cousine*»<sup>207</sup>. С другой стороны, отрицать вероятность того, что создатель второго перевода обращался к оригиналу, нельзя. Так, некоторые фрагменты в издании 1815 г. ближе к французскому тексту, чем версия 1811 г.

Оригинал<sup>208</sup>

J'étais seule une nuit dans mon appartement, livrée aux chimères enchantées de l'espérance; mes fenêtres étaient ouvertes, *je n'entendais que le silence, je ne voyais que les ténèbres* (\*); une douce voix troubla le silence, et me parut éclairer l'obscurité. (I, 158).  
(\* ) Shakespear (I, 158).

Русский перевод 1811 г.<sup>209</sup>

В ночное время, находясь одна в своих покоях, я предавалась приятнейшим мечтаниям; окна были отворены, и я ничего не слышала, кроме безмолвия, ничего не видала, кроме мрака; вдруг приятный голос прерывает молчание и, казалось, прогоняет несколько темноту (I, 143).

Русский перевод 1815 г.<sup>210</sup>

<...> предавалась лестным химерам надежды; окна были открыты, *я ничему не внимала, кроме молчания, ничего не видала, кроме мрака*. (\* ) Тихие тоны нарушали молчание, и мне так казалось, осветили мрак (II, 51–52).  
(\* ) Шакеспир (II, 52).

<sup>204</sup> *Auffdiener K.* Le couvent de Sainte Catherine, ou Les mœurs du XIIIe siècle: Roman historique d'Anne Radcliffe / Traduit par Mme. la baronne Caroline A\*\*\*\*\*, née W\*\*\* de M\*\*\*\*\*, agrégée à plusieurs Académies étrangères, auteur du «Phénix», d'«Esope au bal de l'Opéra», des «Mémoires de Babiolo», du «Sterne du Mondego», etc., etc., etc. Paris, 1810. 2 t.

<sup>205</sup> *Ауффдинер К.* Монастырь Св. Екатерины, или Нравы XIII века, исторический роман, соч. Анны Радклиф / Перевод. М., 1811.

<sup>206</sup> *Ауффдинер К.* Монастырь Св. Екатерины, или Нравы XIII века. Исторический роман. Сочинение госпожи Радклиф / Пер. с фр. Орел, 1815.

<sup>207</sup> *Auffdiener K.* Le couvent de Sainte Catherine, ou Les mœurs du XIIIe siècle. T. 1. P. 178; *Ауффдинер К.* Монастырь Св. Екатерины, или Нравы XIII века, исторический роман, соч. Анны Радклиф. Ч. 1. С. 160; *Ауффдинер К.* Монастырь Св. Екатерины, или Нравы XIII века. Исторический роман. Сочинение госпожи Радклиф. Ч. 2. С. 76.

<sup>208</sup> *Auffdiener K.* Le couvent de Sainte Catherine, ou Les mœurs du XIIIe siècle.

<sup>209</sup> *Ауффдинер К.* Монастырь Св. Екатерины, или Нравы XIII века, исторический роман, соч. Анны Радклиф.

<sup>210</sup> *Ауффдинер К.* Монастырь Св. Екатерины, или Нравы XIII века. Исторический роман. Сочинение госпожи Радклиф.



Переводчик 1815 г. не только оставляет курсивное выделение цитаты, как это было сделано в оригинале<sup>211</sup>, но и сопровождает отрывок указанием на его автора; всего этого в издании 1811 г. нет.

Наиболее интересный и неожиданный элемент перевода 1815 г. — это вставной романс, который одна из героинь слышит ночью<sup>212</sup>. В оригинале он состоит из четырех восьмистиший, написанных пятистопным ямбом; в 1811 г. русский переводчик воспроизводит его alexandрийским стихом, добавляя при этом по четыре строки во вторую и третью строфы<sup>213</sup>. В издании 1815 г. перевод был, однако, существенно переработан: был сделан выбор в пользу четырехстопного ямба, который звучал гораздо более легко и бегло; вторая и третья строфы вернулись к оригинальному объему, тогда как первая увеличилась на четыре строки; наконец, каждая строфа получила собственную схему рифмовки. Примечательно то, что редакция 1815 г. оказалась версией стихотворения «Романс. (Перевод с французского)» за подписью «Ф. Глинка», опубликованного в журнале «Славянин» двенадцатью годами позже (жирным шрифтом выделены отличающиеся фрагменты).

Редакция 1815 г.<sup>214</sup>

**Уж небо светится зарею.**  
Седлай мне **быстро** коня!  
Любовь, любовь зовет меня!  
**Мне должно раннею** порою,  
Еще у милой побывать,  
Еще **к груди ее прижать.**  
Дай *шарф*, **мне ею** подаренный,  
Ее слезами **омоченный:**  
В боях **он будет мне щитом;**  
Когда **паду на брани в нем;**  
Когда навек расстанусь с милой,  
Пусть веет над моей могилой!

Весна, с **гремящими** певцами,  
Сошла **с лазоревых** небес;  
**Оделся в зелень мрачный** лес;  
Касатки вьются над зубцами.  
**Все чтит любви прелестной** плен,  
**Все дышит в мире** наслажденьем;  
Лишь я один, **судьбы гоненьем!**  
**С любовью, с жизнью** разлучен!

**Зефиром нежась меж кустами,**  
**Я воображу, что вместе с ней,**

Редакция 1827 г.<sup>215</sup>

**Восток краснеет за горою,**  
Седлай мне **чалого** коня!  
Любовь, любовь зовет меня!..  
**Когда б мне утренней** порою,  
Еще у милой побывать:  
Еще **одно: «прости!» сказать!**  
Дай шарф, **Раисой** подаренный,  
Ее слезами **орошенный:**  
В боях, **в турнирах — он мой щит!**  
Когда **ж судьба меня сразит,**  
Когда навек расстанусь с милой,  
Пусть веет над моей могилой!

Весна, с **дубравными** певцами,  
Сошла **волшебницей с** небес,  
**Помолодел нагорный** лес;  
Касатки вьются над зубцами.  
**И все, толпой в волшебный** плен;  
**Живет и дышит** наслажденьем;  
Лишь я, **судьбы моей вельнем,**  
**Бегу от сих зубчатых стен!**

**Лобзаясь нежно ветерками,**  
**Я стану думать, что я с ней,**

<sup>211</sup> В большинстве случаев курсив из французского текста воспроизводится в обоих переводах, хотя в обоих русских версиях есть и отступления от оригинала.

<sup>212</sup> *Auffdiener K. Le Couvent de Sainte Catherine, ou Les mœurs du XIIIe siècle.* Т. 1. P. 159–160.

<sup>213</sup> *Auffdiener K. Монастырь Св. Екатерины, или Нравы XIII века, исторический роман.* Соч. Анны Радклиф. Ч. 1. С. 143–145.

<sup>214</sup> *Auffdiener K. Монастырь Св. Екатерины, или Нравы XIII века. Исторический роман. Сочинение госпожи Радклиф.*

<sup>215</sup> *Глинка Ф. Н. Романс. (Пер. с фр.) // Славянин. 1829. Ч. 9. № 1–2. С. 68–69.*

Ея лобзаюся устами.  
 Но стоны горести моей  
 Пошлю я к милой с стоном бури...  
 Где конь, мой конь! **Заря** в лазури!  
 Нас ждут, **пора! спешим** лететь,  
 Проститься с ней и умереть!

Не плачь, о друг мой неизменный!  
 Как быть? Не нам владеть судьбой:  
 Есть **мир иной** за жизнью брэнной,  
 Там, там мы свидимся с тобой! —  
 Не **трепещи**... Я буду славен:  
 Вот *плетень* из твоих власов!  
**Залог священный!** — кто мне равен?..  
 Прости! лечу громить врагов! (II, 52–54)

Ее лобзаюся устами...  
 Но стоны горести моей  
 Пошлю я к милой с стоном бури.  
 Где конь, мой конь? **уж день** в лазури!  
 Нас ждут, **Летун! пора** лететь,  
 Проститься с ней и умереть!

«Не плачь, о друг мой неизменный!  
 Как быть? Не нам владеть судьбой:  
 Есть **вечный мир** за жизнью брэнной,  
 Там, там мы свидимся с тобой! —  
 Не **унывай!**.. Я буду славен:  
 Вот плетень из твоих власов!  
**Он мой, со мной: с ним кто** мне равен?  
 Прости!..» **И уж не слышно слов!**..

Каким образом Глинка поучаствовал в переводе 1815 г., остается неизвестным, но, по крайней мере, источник опубликованного в «Славянине» перевода устанавливается вполне точно.

Наконец, последним псевдорадклифянским переводом французского происхождения был роман «Пустынник таинственной гробницы, или Привидение старого замка. Анекдот из летописей тринадцатого века. Сочинение Анны Радклиф» («L'hermite de la tombe mystérieuse, ou Le fantôme du vieux château, anecdote extraite des annales du treizième siècle, Par Mme Anne Radcliffe», 1816). Автором романа был плодовитый французский писатель и мистификатор Э. Л. де Ламот-Лангон (Étienne-Léon de Lamothe-Langon, 1786–1864). Он также решил использовать предисловие для объяснения происхождения романа, утверждая, что получил его рукопись в 1814 г. в Тулузе, во время военных действий между Францией и Англией, от пленного шотландского солдата, родственника Радклиф. По замечанию Ж. Прюнно, сам факт передачи рукописи англичанином французскому свидетельствовал о превалировании культурного взаимодействия над политическими разногласиями между нациями<sup>216</sup>. С трудом прочитав рукопись, Ламот-Лангон больше не сомневался в принадлежности текста Радклиф, но решил перевести его, внося определенные изменения: добавил вступление об альбигойцах, исправил исторические и географические неточности, убрал длинноты и описания, вставил романсы. Эти переводческие стратегии были не новы и вполне соответствовали французской традиции вольного переложения. Гораздо более интересным ходом было то, что Ламот-Лангон встраивал свой текст в уже существующую псевдорадклифянскую традицию, противопоставляя свой подлинный перевод из Радклиф предшествующим текстам — двум романам Катбертсон и «Монастырю святой Екатерины».

Впрочем, как и Ауффдинер, Ламот-Лангон переносит действие романа далеко в прошлое — в тот же тринадцатый век, хотя исторический фон не играет в сюжете какой-либо значимой роли. Скорее, это антураж для страшных событий, которыми наполнен роман. Действие разворачивается вокруг подверженного приступам суеверного страха

<sup>216</sup> Prungnaud J. La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIIIe siècle // Genres littéraires et traduction. 1994. Vol. 7. № 1. P. 18.

Арамберта, богатого и властного правителя, которого преследуют ужасные видения и страшный голос, обещающий мщение за совершенные им преступления. На протяжении всего романа постепенно раскрывается история преступлений Арамберта, чему способствует таинственный пустынный, которому, кажется, известны все его тайны. В конце выясняется, что пустынный — это брат Арамберта Беранжер, которого тот приказал убить задолго до этого и считал мертвым. Как и «Монастырь святой Екатерины», «Пустынный таинственной гробницы» — это остросюжетный роман, наполненный разнообразными событиями и персонажами. Типичных радклифианских описаний и рассуждений здесь нет — все три тома посвящены выяснению тайн и загадок персонажей. За фантастическое в романе отвечает вынесенная в заглавие фигура пустынного, которого местные жители считают колдуном. Он необъяснимым образом оказывается свидетелем всех ключевых сцен и спасителем невинных жертв, может одним прикосновением причинять боль своим врагам, а также исторгает вокруг себя синеватое пламя и эффектно растворяется в дыме. Текст романа не дает этим явлениям никаких рациональных объяснений, поэтому Ламот-Лангон включает в текст «Рассказ пустынного», в котором он делится своей историей с другими персонажами. Источником его почти сверхъестественных способностей оказываются знания, полученные им во время пребывания в восточных странах, где он познакомился с тайнами природы и был введен в тайное общество, занимающееся мистическими практиками. На самом интересном месте рассказ о посвящении неожиданно прерывается: «Здесь манускрипт Беранжера изорван; но из слов, которые можно еще прочесть, видно, что он был наставлен в таинства общества, искусного в фантазмагии, химии, физике; словом, он научился в Толеде тем морочениям, которыми в Сент-Феликсе пугал своего брата и кои в наши времена отысканы учеными»<sup>217</sup>. Продолжая заниматься науками, Беранжер смог «делать чудеса, пользуясь только пособиями, которые предлагает нам природа»<sup>218</sup>. Радклиф никогда не оставляла пространства для подобных интерпретаций, но указание на типологическое сходство «Пустынного таинственной гробницы» с ее романами появилось в тексте еще раз, в самом конце. Ламот-Лангон обрывает рассказ Беранжера на полуслове: «Тут манускрипт совсем утрачен. Несколько страниц оно выдрано и окончание истории пустынного нам неизвестно. Догадливый читатель, читавший “Таинства Удольфского замка”, “Итальянца”, “Подземелья Мадзини”, “Гробницы” и проч., может сам дополнить сей недостаток»<sup>219</sup>.

Еще в меньшей степени похож на вполне демократичное творчество Радклиф мотив «крови», которые проходит через весь текст романа. Адемар, сын Беранжера и воспитанник Арамберта, испытывает сильные душевные терзания из-за своего происхождения: «Ах! до сего дня почитал я себя существом, покинутым с самого детства и происшедшим, может быть, от самой подлой крови»<sup>220</sup>. Когда тайна происхождения Адемара выясняется, его возлюбленная Алиенора испытывает явное облегчение: «Она, восхищенная своим освобождением от Арамберта и еще более тем, что узнала высокую породу

<sup>217</sup> Ламот-Лангон Э. Л. де. Пустынный таинственной гробницы, или Привидение старого замка. Анекдот из летописей тринадцатого века. Сочинение Анны Радклиф / Пер. с фр. А. Татищева. М., 1818. Ч. 3. С. 154.

<sup>218</sup> Там же. Ч. 3. С. 221.

<sup>219</sup> Там же. Ч. 3. С. 255. Этот прием был знаком русскому читателю по переводу романа К. Рив «Рыцарь добродетели. Повесть, взятая из самых древних записок английского рыцарства» (1792 г.), в котором текст прерывался из-за плохого состояния рукописи.

<sup>220</sup> Там же. Ч. 1. С. 92.

своего любезного, с улыбкою представляла себе прелесть будущего времени»<sup>221</sup>. Этот мотив повторяется еще несколько раз от лица и персонажей, и повествователя.

Наконец, переводчица романа, А. П. Татищева, также внесла свою лепту в отдаление «Пустынного таинственной гробницы» от радклифианского канона. Из всех стихотворных вставок, преимущественно исполняемых персонажами романсов, которыми изобилует французский текст, на русский язык не была переведена ни одна. Переводчица выпускает и некоторые примечания, которыми снабжен роман. С другой стороны, она в полном объеме воспроизвела предисловие Ламота-Лангона, что позволило в полной мере оценить роль его романа в рамках псевдорадклифианской традиции.

Все остальные публикации русской «псевдорадклифианы» не имели иностранных первоисточников и представляли собой результат особой предприимчивости русских переводчиков и издателей. Первая волна таких переводов приходится на то же самое время, когда появляются переводы оригинальных романов Радклиф и «Гробница», — 1802–1803 гг.: под именем романистки издаются ключевые произведения английской готики — «Монах» («The Monk: a romance», 1796) М. Г. Льюиса (Matthew Gregory Lewis, 1775–1818), «Полночный колокол» Ф. Лэтома и анонимный «Замок Алберта, или Движущийся скелет» («The animated skeleton», 1798) — все в переводах с французского.

Во Франции перевод «Монаха» («Le Moine. Trad. de l'anglais par J. M. Deschamps, J. B. D. Desprès, P. V. Benoist, P. V. de Lamare», 1797) выполнялся с первого английского издания, поэтому в нем сохранились особенности романа, которые сам Льюис впоследствии устранил из текста (из допечатки первого издания он убрал жестокую сцену мучений Амбросио в финале, а из четвертого издания — антибиблейский пассаж)<sup>222</sup>. Используя французский перевод И. Павленков и Росляков, таким образом, предложили русскому читателю текст первого издания романа («Монах, или Пагубные следствия пылких страстей. Сочинение славной г. Радклиф»; переиздан в 1805 г. с уточнением конфессиональной принадлежности главного героя: «Монах францисканский...»<sup>223</sup>). Русские переводчики, как и Льюис впоследствии, исключили эпизод с чтением библии, которую Эльвира отредактировала для своей дочери Антонии. Кроме того, вслед за французской версией из сцены ритуала было исключено упоминание о черепае и костях, который использовал Великий Могол для вызова Кровавой Монахини. В русской версии романа нашли отражение некоторые незначительные отступления от оригинала, которые допустил французский переводчик, а также форма воспроизведения стихотворных фрагментов: многие из них уже в переводе-посреднике были переданы прозой и в таком виде перешли в русский текст. Павленков и Росляков, в отличие от многих других переводчиков, сохранили эпиграфы, предварявшие каждую главу романа, что было особо отмечено в хвалебном газетном обзоре<sup>224</sup>. В нем же была дана характеристика романа, в которой не могло не проскользнуть упоминание о его отличиях от стандартного радклифианского текста: «Почтенной публике известно уже оригинальное перо сей славной английской писательницы; скажем только, что сей издаваемый ныне роман может почестся из числа превосходнейших ее творений.

<sup>221</sup> Там же. Ч. 3. С. 61.

<sup>222</sup> Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 161–164.

<sup>223</sup> Там же. С. 210–213.

<sup>224</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1802. № 83. 17 октября. С. 2237.

Пылкость живого и плодovitого воображения, разительные картины, ловкая и интересная завязка приключений, неожиданные сцены, отличая его от подобных сего рода сочинений и непрестанно заманивая вдаль, неприметно доводят до развязки, которая при нравственной цели своей есть так сказать одно из редких и неподражаемых произведений фантазии, производящее в душе читателя нового рода впечатления»<sup>225</sup>. Об этом же писал и П. И. Макаров, который, несомненно, ощущал чуждость романа идеологии Радклиф: «В “Монахе” только видишь нечто отменное — в “Монахе” только сочинительница имела моральную цель; но средства, которые она выбрала для достижения сей цели, довольно странны. Намерение очевидно: госпожа Радклиф хотела показать, что человек не должен превозноситься строгостию своих нравов и что надежда на Бога есть необходимая подпора всех добродетелей. Истоца уже давно *привидения* и *чудеса*, она решилась наконец вывести на сцену самого *Дьявола!* жаль только того, что этот Дьявол очень любезен»<sup>226</sup>.

Несмотря на то, что «Монах» был приписан Радклиф, авторство Льюиса было известно благодаря другой ложной атрибуции: в 1807 г. вышла книга под заглавием «Разбойник в Венеции. Сочинение г-на Левиса, автора “Монаха”». В действительности этот роман, называвшийся в оригинале «Абеллино, великий разбойник» («Abällino der grosse Bandit von Jhdz», 1794), принадлежал перу немецкого писателя И. Г. Д. Цшокке (Johann Heinrich Daniel Zschokke, 1771–1848). В 1805 г. он был переведен на английский язык Льюисом («The Bravo of Venice, a romance: translated from the German by M. G. Lewis»), а в 1806 г. на французский («Le Brigand de Venice, par M. G. Lewis, auteur du “Moine”, des “Orphelines de Werdenberg”, etc. Traduit de l’anglois par P. de C\*\*\*»). Таким образом, в Россию роман пришел через два перевода-посредника, претерпев неизбежные и очень значительные изменения. Во-первых, сам Льюис, чья версия пользовалась исключительной популярностью, трансформировал оригинальный текст, начав с имен действующих лиц: главный герой остался почти единственным персонажем, чье имя Льюис не изменил. Далее, он исключил предисловие Цшокке, но вставил свое, в котором разъяснил, какие коррективы внес в сюжет и с какой целью исправил определенные стилистические особенности оригинала. Прежде всего, Льюис отметил, что ввел дополнительного персонажа, Мональдечи, который не принимает непосредственного участия в происходящих событиях, но играет роль соперника Абеллино в борьбе за руку его возлюбленной Розабеллы<sup>227</sup>. Кроме того, Льюис трансформировал последнюю, заключительную, главу романа, в которой Цшокке в шуточной форме отказывался рассказывать предысторию Абеллино (чье настоящее имя в немецкой версии звучит как «граф Обиццо»), задаваясь двумя вопросами: с удовольствием ли слушают его рассказы и достаточно ли у него времени на сказки<sup>228</sup>. Льюис же превратил эту главу в развернутый синопсис не описанных в тексте романа приключений Абеллино до и во время его пребывания в Венеции, в которых рассказывалось бы о его конфликте с Мональдечи, о его предыдущей возлюбленной Валерии, о Ломеллино и других

<sup>225</sup> Там же.

<sup>226</sup> Макаров П. И. Монах, или Пагубные следствия пылких страстей. С. 219–220.

<sup>227</sup> По мнению ряда исследователей, целью этого шага было стремление к «готификации» текста Цшокке (Bridgwater P. The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective. Amsterdam; New York, 2013. P. 466–467; со ссылкой на: Guthke K. S. Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang: M. G. Lewis' Stellung in der Geschichte der deutsch-englischen Literaturbeziehungen. Göttingen, 1958. S. 208); тем не менее от типичного «готического романа» в «Разбойнике в Венеции» нет почти ничего, за исключением атмосферы тайны вокруг фигуры главного героя.

<sup>228</sup> Zschokke J. H. D. Abällino der grosse Bandit von Jhdz. Frankfurt; Leipzig, 1794. S. 156.

персонажах, а также закрывались бы сюжетные лакуны истории. Далее Льюис повторяет первый вопрос Цшокке и трансформирует второй: «Если читателям нравится то, как я рассказываю о приключениях, неужели у меня не найдется лучшего способа потратить свое время?»<sup>229</sup> Задав этот вопрос, Льюис демонстративно обещает подумать о том, чтобы снова взяться за перо, таким образом давая читателю надежду на продолжение.

Французский переводчик, скрывшийся за инициалами «P. de C\*\*\*», снял предисловие Льюиса и введенный им эпиграф из драмы «Ричард III»; из заключения были изъяты два вопроса и обещание подумать над продолжением. Таким образом, французский текст предлагал лишь рассказ о приключениях Абеллино, без тех ярких игровых деталей, которыми Цшокке, а за ним и Льюис дополнили историю. В свою очередь, русский переводчик, также не раскрывший свою личность (в первом издании посвящение князю В. Ю. Мещерскому подписано инициалами «С. П...»), еще сильнее сжал заключительную главу, исключив конкретные подробности возможного продолжения приключений Абеллино, например, о его пребывании среди цыган и кораблекрушении. С другой стороны, ему, вероятно, показалось, что французский перевод обрывался слишком резко, поэтому он добавил заключительную фразу: «Надобно бы описать все это: но мы почитаем оное не ненужным (так в тексте. — *Н.Д.*) и оставляем читателю самому докончить сей роман»<sup>230</sup>.

Что касается стилистического оформления текста, в предисловии Льюис признается, что неоднократно вмешивался в повествование, устраняя или сокращая те эпизоды, которые показались ему «слишком грубыми для английских читателей»<sup>231</sup>. С другой стороны, он так же демонстративно сохраняет определенные пассажи, которые для него как литератора неприемлемы, но необходимы для раскрытия авторского стиля или характера персонажей. Французский переводчик, однако, внес в текст значительные изменения, которые отразились и в русской версии. Можно проследить, как от немецкой к русской версии меняется содержание и тон фразы одного из заговорщиков, Парощи, во время обсуждения планов по свержению власти дожа. В конечном итоге, русский текст оказывается совершенно не похожим на оригинальный:

Немецкий оригинал <sup>232</sup>	Перевод Льюиса <sup>233</sup>	Французский перевод <sup>234</sup>	Русский перевод <sup>235</sup>
O, Geduld, Abellino bricht ihm den Hals, dann kann er mit dem Teufel und seiner Gromutter liebeln (121–122).	Oh! wait till tomorrow, and then he may make love to the devil and his grandmother, if he likes it — Abellino by that time will have wrung his neck round, I warrant you! (260).	Patience! je ne lui donne pas vingt-quatre heures avant qu'il n'ait été chercher dans l'autre monde un objet digne de lui. Je te répons que demain Abellino nous en donnera des nouvelles (208).	Погоди! через двадцать четыре часа найдет он себе другую любезную. Я отвечаю головою, завтра же Абеллино уведомит нас о смерти его (II, 77).

<sup>229</sup> Zschokke J. H. D. The Bravo of Venice, a romance / Translated from the German by M. G. Lewis. London, 1805. P. 340. Перевод мой. — *Н.Д.*

<sup>230</sup> Цитируется по: Циошке Г. Разбойник в Венеции, или Ужасный Абеллино. Сочинение г-на Левиса, автора «Монаха» / Пер. с фр. Изд. третье. М., 1816. Ч. 2. С. 134.

<sup>231</sup> Zschokke J. H. D. The Bravo of Venice, a romance. P. V. Что примечательно, эта стратегия в полной мере дублировала отношение многих французских переводчиков к английским текстам. Перевод мой. — *Н.Д.*

<sup>232</sup> Zschokke J. H. D. Abällino der grosse Bandit von Jhdz.

<sup>233</sup> Zschokke J. H. D. The Bravo of Venice, a romance.

<sup>234</sup> Zschokke J. H. D. Le Brigand de Venice, par M. G. Lewis, auteur du «Moine», des «Orphelines de Werdenberg», etc. / Traduit de l'anglais par P. de C\*\*\*. Paris, 1806.

<sup>235</sup> Циошке Г. Разбойник в Венеции, или Ужасный Абеллино.

Русский переводчик довольно близко следовал французскому тексту, также временами смягчая некоторые формулировки, например, заменив несколько раз слово «черт» на «ч...». И немецкий оригинал, и все переводы пользовались популярностью в XIX в. Русская версия была переиздана дважды — в 1810 (под тем же названием) и 1816 г. (под названием «Разбойник в Венеции, или Ужасный Абеллино»).

Авторство как «Монаха», так и «Абеллино» надежно закрепилось за Льюисом: в 1825 г. вышел роман «Летний вечер, или Таинственная пещера в дремучем лесу» с подзаголовком «Старинная повесть, соч. Левиса, автора “Монаха”, “Разбойника в Венеции”, и проч.». Атрибуция была, действительно, заимствована из французского источника, но там Льюис фигурировал только как автор «Монаха» («*La soirée d’été, par M. Lewis, auteur du “Moine”, traduit de l’anglais*», 1801)<sup>236</sup>. Указание на авторство «Разбойника в Венеции» было, таким образом, сделано уже в России. Вполне возможно, однако, что русский переводчик заимствовал из упомянутого французского издания только название, пользуясь при этом другим источником. Прежде всего, были изменены имена главных героев: Зелида (Zelida) стала Виннифридой, а Филипп (Philippe) превратился в Евстахия. В каталоге Национальной библиотеки Франции содержится библиографическое описание еще одного перевода этого романа, выполненного А.-С.-М. Канвеллом (André-Samuel-Michel Cantwell, 1744–1802) и опубликованного также в 1801 г.: «Канун Иванова дня, перевод с английского» («*La veille de la Saint-Jean, traduit de l’anglais*»). В нем приведена подпись к гравюре во втором томе, позволяющая установить источник одного из имен: «*Mais quel fut son désespoir en reconnoissant dans cet inconnu les traits d’Eustache*»<sup>237</sup>. Кроме того, особое значение имеет различие концовок русского перевода и «*La soirée d’été*». Во французском тексте используется знакомый по «Монаху» мотив инцеста: лорд Мольтон признается, что Зелида его дочь, поэтому ее брак с Филиппом преступен. Кроме того, чтобы скрыть свои преступления, он убивает ее с помощью спрятанной в розе отравленной иглы, но, вырывая цветок из рук сына, ранит самого себя и тоже погибает. Этот сюжетный поворот исключен из русского перевода: лорд Мольтон умирает под гнетом совершенных им преступлений, а Виннифрида и Евстахий живут счастливо. Несмотря на это изменение, «Летний вечер» сохраняет ряд общих черт с френетической ветвью «готического романа», главным представителем которого был Льюис. В тексте происходят сверхъестественные события, предлагаемые как безусловная реальность. Они вызывают у персонажей ужас, но при этом они неизменно справедливы: так, например, под деревом, с листьев которого стекают капли крови, была похоронена предыдущая хозяйка замка, убитая его нынешним владельцем, лордом Мольтоном. Дух этой же героини является в последний момент, чтобы спасти честь Виннифриды от его посягательств. Источником зла являются персонажи реального мира, совершающие жестокие преступления ради утоления порочных страстей. В этом смысле «Летний вечер» продолжает традицию таких романов, как «Пещера смерти в дремучем лесу», «Замок Алберта, или Движущийся скелет», о котором речь

<sup>236</sup> Как установил М. Леви, источником французского перевода был анонимный английский роман «*Midsummer Eve, or The country wake, a tale of the sixteenth century*» (1800) (*Lévy M. Le roman «gotique» anglais 1764–1822. Toulouse, 1968. P. 396*).

<sup>237</sup> URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39320740q> (дата обращения: 30.06.2021). «Но каково было его отчаяние, когда он узнал в этом незнакомце черты Евстахия!» (*фр.*, перевод мой. — Н. Д.).

пойдет ниже, и, соответственно, «Замок Отранто» Уолпола, сходство с которым отмечалось в английской критике<sup>238</sup>. С этими романами «Летний вечер» объединяет и камерность происходящих событий: в отличие от сентиментальной готики (Радклиф, Мур, Рош и др.), действие разворачивается в одном месте, без каких-либо пространственных передвижений или перемещений. Вероятно, именно в связи с этим русский переводчик расширил заголовок до «Таинственная пещера в дремучем лесу» (возможно, ссылаясь на узнаваемое название романа Берджес), чего не было ни в одном из источников. Мотив пещеры объединяет различные временные пласты, двигая тем самым сюжет и приближая неизбежную кару за содеянные преступления. А сам преступник, чьи философские рассуждения напоминают либертинские идеи персонажей маркиза де Сада и преподносятся в однозначно негативном ключе, в финале переходит в статус «раскаявшегося грешника», что только укрепляет позиции «божественного сверхъестественного». В этом аспекте «Летний вечер», в котором оно неизменно оберегает добродетель от преступных покушений, несомненно, предлагает противоположную «Монаху» аксиологическую систему.

Следующий текст, который был приписан Радклиф в России, — это уже упоминавшийся роман Лэтома «Полночный колокол». По всей видимости, Рослякова опередил неизвестный московский переводчик, дополнивший заглавие на свой манер: «Полночной колокол, или Таинства Когенбургского замка. Сочинение Анны Радклиф». Первые извещения о выходе перевода стали появляться уже в июне 1802 г.: «Не для чего хвалить сие английское сочинение. Славная Радклиф, сочинительница сего романа, везде останется беспримерною Радклиф. Первая книжка выйдет чрез две недели»<sup>239</sup>. Рекламные механизмы газетных объявлений подчеркивали те ключевые особенности этого рода романов, которые привлекали публику: «Славная Радклиф обогатила своими произведениями английскую литературу. Сей роман из лучших произведений ее пера, где она, водя читателя из завязки в завязку, из ужасов в ужас, заставляет одного участвовать в сценах ею описываемых и так же заставляет удивляться пылкости и правильности ее воображений»<sup>240</sup>. Из нового, самого полного извещения в «Санкт-Петербургских ведомостях» следует, что к концу 1802 г. роман уже можно было полностью прочитать (хотя на титульном листе четвертого тома годом издания обозначен 1803-й): «Славная Радклиф, обогатя оригинальными произведениями ума своего английскую литературу, сделала имя свое всем известным. Они переведены на многие европейские языки, и все читают их с отменным удовольствием. Сей роман “Полночный колокол”, предпочитаемый всем прочим ее творениям, отличается более, нежели все другие, теми ужасами, чрезвычайностями, запутанностями приключений, которыми наполнены все ее повествования. Он, поражая читателя страшнейшими изображениями, водя из завязки в завязку, увеличивая от часу его недоумение, возбуждая всю чувствительность, заставляет сильнейшим образом участвовать в происшествиях, в нем описываемых, и до бесконечности восхищает неожиданною и удовлетворительнейшею развязкою»<sup>241</sup>.

<sup>238</sup> *Midsummer eve, or The country wake, a tale of the sixteenth century // The critical review, or Annals of literature; extended and improved by a society of gentlemen: A new arrangement.* 1801. Vol. 32. May. P. 107.

<sup>239</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1802. №47. 14 июня. С. 1201.

<sup>240</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1802. №56. 15 июля. С. 1479.

<sup>241</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1802. №90. 11 ноября. С. 2402.



Таким образом, в газетных объявлениях на первый план выходили два аспекта: динамичный сюжет и рациональное объяснение событий, кажущихся сверхъестественными. И если вторая особенность действительно сближала «Полночный колокол» с творчеством Радклиф, то первая, наоборот, отдаляла их друг от друга. Чуждая произведениям романистки сюжетная стремительность, с которой происходят события в романе Лэтома, обилие сюжетных поворотов, совпадений, неожиданных встреч и т. д.<sup>242</sup> отмечались в цитируемой выше рецензии Макарова на перевод Рослякова. Она завершалась показательной ремаркой: «Сей роман хуже всех Радклифиных»<sup>243</sup>.

В 1803 г. Павленков, переведивший вместе с Росляковым «Монаха», опубликовал под именем Радклиф еще один, менее известный, но смело ломающий рамки жанра роман — «Замок Алберта, или Движущийся скелет». Английский текст («The animated skeleton») появился в 1798 г., французская версия, созданная Кантвеллом<sup>244</sup> («Le château d'Albert, ou Le squelette ambulante. Traduit de l'anglais par Cantwell») — годом позже. Сравнение русского перевода французской версии с исходным английским оригиналом показывает, что русский текст близок к английскому и не содержит каких-либо значительных сюжетных пропусков<sup>245</sup> или стилистических купюр, что в данном случае особенно важно. Главным изменениям, возможно, уже во французской версии, подверглись стихотворные вставки: некоторые были исключены (первая песня Гильдегарды и песни Гримоальда), одно переведено белым стихом, остальные воспроизведены прозой. В русском переводе появляется также отсутствовавшее в оригинале примечание о французском короле Гуго Капете, во время правления которого (987–996) происходит действие<sup>246</sup>: таким образом, среди романов, написанных и приписанных Радклиф, этот глубже всех уходил в прошлое. От ее идеологии вновь остается лишь объясненное сверхъестественное<sup>247</sup>, в остальных же отношениях это совершенно иной тип «готического романа». Как и в «Полночном колоколе», в «Замке Алберта» акцент сделан на захватывающем сюжете, но повествование еще более сжато и интенсивно: здесь нет какой-либо экспозиции или описаний природы. Активную роль по ходу сюжета играют не только аристократы, но и бедные крестьяне, которых преследуют жестокая герцогиня Брюншильда и ее брат граф Губерт<sup>248</sup>. Ключевым элементом сюжета становится тайна заброшенной части за-

<sup>242</sup> В этом смысле, конечно, роман Лэтома был гораздо ближе к «Грасвильскому аббатству» и «Гробнице».

<sup>243</sup> Макаров П. И. Полночный колокол, или Таинства Когенбургского замка. С. 158.

<sup>244</sup> До этого он перевел роман «Канун дня летнего солнцестояния» («Midsummer eve»); см. прим. 235. Особенно активно Кантвелл переводил английские романы во второй половине 1790-х гг., все чаще обращаясь к готическому жанру: «Le château d'Albert» и «La veille de la Saint-Jean» были его последними работами перед смертью в 1802 г.

<sup>245</sup> Из русской версии был исключен эпизод, во время которого Гримоальд играл на арфе, а также часть рассказа графа Губерта о Дюнифледе; на магистральный сюжет эти изъятия не повлияли.

<sup>246</sup> Замок Алберта, или Движущийся скелет. Сочинение г-жи Радклиф / Пер. с фр. И. Пивкв. СПб., 1803. Ч. 1. С. 33.

<sup>247</sup> Повествователь в данном случае даже не считает нужным держать читателя в неведении относительно природы происходящих событий: он неоднократно дает понять, что суеверия не могут существовать в сознании просвещенного человека. Иными словами, и у читателя не должно возникнуть никакого сомнения в том, что все эти необычные явления устроены кем-то из героев. В конце романа граф Рихард формулирует его основную идеологическую установку: «Теперь ты видишь, Губерт, что я не привидение: здравомыслящий человек не может верить таким нечестностям <...> привидения или мертвецы есть одна мечта виновной совести или слабоумия» (Там же. Ч. 2. С. 97).

<sup>248</sup> Кроме того, в начале второй части от лица сира Раймонда приводится пространное рассуждение о том, что правосудие должно быть в равной степени справедливым по отношению как к аристократам, так и к простым крестьянам, и даже короли не должны обладать никакими привилегиями в этих вопросах. Все эти рассуждения Павленков аккуратно воспроизводит.

мка, в которой, по слухам, обитают привидения. Герцог Альберт решает исследовать эти комнаты и с двумя другими рыцарями отправляется туда под покровом ночи, наталкиваясь на ужасный двигающийся скелет. В этом эпизоде и возникает то не обычное для жанра сочетание мрачной готической атмосферы и откровенной буффонады. Персонажем, который принимает на себя главные удары сверхъестественных сил, становится один из двух странствующих рыцарей, таинственный Гримоальд-мститель, обещающий вскоре раскрыть тайны замка Альберта. Пытаясь понять, чей гробовой голос раздается в одной из комнат, он сталкивается с высохшим скелетом, который в темноте хватается за руку, после чего кисть скелета отрывается и падает на пол. После выхода из мрачных комнат на свежий воздух Гримоальд продолжает словесную перепалку с неизвестным голосом, которая в переводе звучит довольно необычно для романа «славной госпожи Радклиф»: «“Сойди, мерзавец, и выведи нас отсюда”, — кричал ему Гримоальд. “Твои эпитеты не очень охотно к тому побуждают”, — отвечал ему голос. “Чтоб сам ад пожрал тебя, проклятый негодяй, — возразил Гримоальд, — долго ли тебе над нами издеваться?” “Ты, кажется, слишком разгорячился; но река отсюда близко: вскочи в нее и простуди жар свой”»<sup>249</sup> и т. д. Перепалка вызывает у Альберта и Раймонда смех, хотя их собственное положение не менее неприятно. Наконец, в порыве бешенства Гримоальд падает в болото, и его спутникам приходится вытаскивать его оттуда. Вообще, его образ больше подошел бы для романа авантюрного, а не готического. Он приезжает к Альберту и объявляет о том, что обладает знанием о некоей тайне, которая может все изменить в жизни персонажей и вернуть замок истинному владельцу. В конце он объявляет всем, что является сыном Людвига (отца графа Губерта и Брюншильды) от первого брака, и требует вернуть ему замок и владения, но настоящий граф Рихард (фигурировавший в романе под именем Гродерн) уличает его во лжи. После этого «Гримоальд-мститель» ретируется и никак более на сюжет не влияет<sup>250</sup>. По всей видимости, этот персонаж был специально введен в текст, для того чтобы не заставлять главных героев истории выглядеть слишком нелепо и смехотворно.

Со стилистической точки зрения перевод в отдельных местах отличается от оригинала большей экспрессивностью, как это можно видеть на примере описания смерти персонажей в русской версии.

	Оригинал <sup>251</sup>	Русский перевод <sup>252</sup>
Смерть Дюнифледы	Life, no longer willing to animate her body, departed rudely, and in the shock caused her jaw-bone to descend (I, 43).	«<...> последний вздох жизни вылетел с усилием, разверзшим ее челюсти» (I, 27).
Смерть Брюншильды	<...> she threw herself to the bottom, and dashed her brains out (II, 121).	Она раздробила себе череп, так что весь мозг из него выскочил» (II, 68).

Особое место в романе занимают описания сексуального поведения персонажей, в частности, графа Губерта и Брюншильды. Так, например, она одобряет сладострастные желания своего брата, направленные на ее собственную дочь Гильдегарду. Павленков

<sup>249</sup> Там же. Ч. I. С. 81.

<sup>250</sup> Такого рода персонаж вызывает неподдельное удивление и у современных читателей: URL: <http://amestrian-chronicles.forum-actif.net/t167-grimoald-le-vengeur-est-parmi-vous-tremblez-ou-pas> (дата обращения: 30.06.2021).

<sup>251</sup> The animated skeleton. London, 1798.

<sup>252</sup> Замок Алберта, или Движущийся скелет.

наделяет отчетливым сексуальным смыслом рассказ Раймонда о ночном визите Эдварда к Брюншильде и гораздо более резко и прямолинейно, чем в оригинале, описывает распущенность Губерта:

Оригинал<sup>253</sup>

Surely, Albert, these private meetings could have been for no purposes but those of evil (II, 53).

Never yet could he find one female that could truly love him; many fearing his power, or, from sordid motives, had become his prey; but none from love. This made him swear in his own heart enmity to the whole female sex; and he was determined to add every aggravation to that enmity which his fancy could suggest (II, 38–39).

I have exerted every power to render you detested; for scarcely was there a wife, daughter, or sister of any poor vassal in your domains, but what I have drawn into my wiles, and made the villany pass for yours (II, 149).

Русский перевод<sup>254</sup>

Трудно меня уверить, чтоб это ночное свидание было невинно: по крайней мере, должно почесть его неблагоразумным и весьма подозрительным (II, 29).

Граф никогда не был любим ни одною женщиною. Многие его боялись, другие оказывали благосклонность за деньги, но все без изъятия не могли его терпеть и столь сильно ненавидели, что первейшее его удовольствие состояло в том, чтоб которую-нибудь из них обесчестить (II, 22).

Я <...> прилагал все усилия к возбуждению против тебя ненависти и мщения, производя на твой счет разные насильства. Все поселянские дочери и жены несколько пригожие перебивали попеременно в руках моих; я приказывал вводить их в замок и удовлетворял надо ними сладострастие свое, распространяя повсюду, что ты был их похитителем (II, 82–83).

Все эти особенности делают перевод «Замка Альберта» необычным явлением на фоне остальных псевдорадклифских романов. Сопоставляя этот роман со «Старым английским бароном», М. Леви отмечал близость сюжетных линий двух произведений. Однако, с его точки зрения, если роман Рив был призван наставлять читателя, взывать к его добродетели (что подчеркивалось в названии русского перевода 1792 г. — «Рыцарь добродетели»), то «Замок Алберта, или Движущийся скелет» просто пугал<sup>255</sup>. Таким образом, в России арсенал романов Радклиф пополнялся чисто развлекательными текстами, которые не имели отчетливого нравственного посыла, типичного для ее собственных произведений. Еще одной особенностью этого нового вида «готического романа» был небольшой объем. Если «Гробница» (ок. 68 тыс. слов), «Монах» (ок. 137 тыс. слов) и «Полночный колокол» (ок. 87 тыс. слов) в целом соответствовали радклифской «норме» (от ок. 67 тыс. в «Сицилийском романе» до почти 300 тыс. слов в «Удольфских тайнах»), то новые экземпляры «псевдорадклифианы» были как минимум вдвое короче («Замок Алберта» — всего ок. 34 тыс. слов).

К таким мини-романам относятся также «Живой мертвец, или Неаполитанцы, анекдот, извлеченный из рукописи, найденной на берегах Тамизы» («Le fantôme vivant, ou Les Napolitains, anecdote extraite d'un manuscrit trouvé sur les bords de la Tamise») М.-Ж. Булло (Mathurin-Joseph Boullault, 1772–1865) и «Аманда, или Ночные видения» («Amanda, ou les apparitions nocturnes») Л.-А. Маркана (Louis-Antoine Marquand, ок. 1745–1801) (оба напечатаны во Франции в 1801, объемом ок. 20 тыс. слов). Первый был переведен Б. К. Бланком (1769–1825) в 1806 г. под названием «Живой мертвец, или Неаполитанцы.

<sup>253</sup> The animated skeleton. London, 1798.

<sup>254</sup> Замок Алберта, или Движущийся скелет.

<sup>255</sup> Lévy M. Le roman «gothique» anglais 1764–1822. P. 498.

Сочин. Радклиф» и дважды переиздан — в 1808 и 1816 гг., что помогло ему прочно обосноваться в читательской среде. Так, в одном из писем к В. Г. Теплякову П. П. Каверин удивлялся: «Не знаю, за что вы меня принимаете за роман *m-me Radcliffe*»<sup>256</sup>. Булло писал преимущественно драматические тексты, и это наложило отпечаток на его прозу. «Живой мертвец, или Неаполитанцы», последний из трех опубликованных им в 1800–1801 гг. романов, представляет собой скорее ряд нанизанных друг на друга эпизодов из жизни распутного и склонного к азартным играм графа Менфреды, чем традиционное романное повествование. По сюжету его спасает от нападения офицер по имени Лоредо, но Менфреды женится на его возлюбленной, Аделине. Лоредо похищает родившегося у них ребенка, после чего Аделина заболевает и умирает. Оказывается, однако, что Лоредо с помощью служанки Аделины дал ей снотворное и вывез из замка. Таким образом, Менфреды остается уверенным в том, что его жена мертва, и когда спустя 18 лет фигура Аделины предстает перед ним, он, естественно, падает в обморок. Для читателя, однако, никакой тайны в этом нет, поскольку соглашение между мстительным Лоредо и Аделиной раскрывается на следующей же странице, и вся коллизия заключается лишь в том, насколько быстро об этом узнает Менфреды. Таким образом, в контексте творчества Радклиф русское заглавие оказывалось не более чем попыткой сыграть на узнаваемом мотиве, тем более что «мертвец» звучал гораздо мрачнее, чем оригинальное «*fantôme*» — призрак, привидение. Никаких мрачных и тем более френетических мотивов в «Живом мертвце» нет, и без «призрака» Аделины текст был бы вполне традиционным бытовым романом, построенном на любовных приключениях персонажей. А традиционная «тайна» в романе лишь одна: соперником Менфреды в борьбе за молодую Сесилию оказывается его собственный сын, Изидор. Перевод Бланка, известного поэта-сентименталиста, близок к оригиналу, но даже из этого «безобидного» текста он исключил некоторые потенциально опасные фрагменты, например, пассаж о том, зачем Лоредо привел Аделину в церковь, где она напугала Менфреды: «*Que l'on juge maintenant de la position d'Adelina. Le vindicatif Lorédo a voulu qu'elle soit témoin de cette lugubre cérémonie; il a voulu l'environner un moment des couleurs de la mort. Nous ne cherchons point à peindre cette scène cruelle et déchirante, nous allons reporter nos regards sur des tableaux plus riants*»<sup>257</sup>.

Второй роман, появившийся в России в 1811 г. под названием «Ночные видения, или Приключения несчастной Аманды и варварства ее мужа. Соч. Анны Радклиф», был написан Л.-А. Марканом. После 1797 г. он перевел на французский язык несколько объемных английских романов, среди которых был уже упоминавшийся «Дюссельдорф» Маккензи; «Ночные видения», вышедшие посмертно, были, согласно небольшой вступительной заметке, подражанием эпизоду из некоего английского романа, «который еще не был переведен и вряд ли когда-либо будет»<sup>258</sup>. В обзоре немецкой «*Allgemeine Literatur-Zeitung*» утверждалось, что роман «относится, как видно уже из заглавия, к подражаниям романам

<sup>256</sup> Из бумаг Виктора Григорьевича Теплякова / Публ. А. Ф. Шидловского // Русская старина. 1896. Т. 85. Февраль. С. 427.

<sup>257</sup> *Boullault M.-J. Le fantôme vivant, ou Les Napolitains, anecdote extraite d'un manuscrit trouvé sur les bords de la Tamise; par l'auteur de la «Mendiant de qualité», des «Amours de Nanterre», etc. Paris, An IX (1801). P. 123–124.* «Пусть судят теперь о положении Аделины. Мстительный Лоредо хотел, чтобы она стала свидетельницей этой мрачной церемонии; он хотел окружить ее на мгновение красками смерти. Мы не хотим описывать эту жестокую и душераздирающую сцену, мы переместим наш взгляд на сцены более привлекательные».

<sup>258</sup> *Marquand A. Amanda, ou les apparitions nocturnes. Par Antoine Marquand. Paris, An IX [1801]. P. 5.*

Радклиф, которые уже начинают надоедать»<sup>259</sup>. В русском переводе и небольшая вступительная заметка, и более объемное предисловие были сняты, а вместо них предложено экстравагантное предуведомление за подписью «Радклиф»: «Приключения несчастной Аманды и варварство ее мужа есть истинная история, всем старым лондонским жителям известная. Ах! и теперь еще содрогается вся Великобританская столица сим ужасным воспоминанием. — Мне доставили манускрипт сей, и я совершенно в том виде решилась представить его публике, — ибо истина не требует украшения!»<sup>260</sup> Начинается роман почти так же, как «Замок Алберта»: зимним вечером в крестьянский дом стучится замерзшая женщина. Выясняется, что это Аманда, жена отличающегося исключительной жестокостью местного помещика, от которого ей удалось сбежать. Найдя готовых ее защитить покровителей, она отправляет им рассказ о своих злоключениях, который и составляет большую часть текста. В самом конце право голоса возвращается повествователю.

В этом обрамляющем повествовании от третьего лица обнаруживается большое количество не свойственных поэтике Радклиф элементов. Прежде всего, это обилие «низких» сцен, которые «готическому роману» в общем не были чужды, но обычно использовались с осторожностью. В «Ночных видениях», напротив, на них частично строится сюжет, например, в эпизоде с приходом Ганай в дом к главной героине, когда добрый крестьянин Жюе спускает прислужницу (и любовницу) Гримстава с лестницы. Многочисленные диалоги также выдержаны в соответствующем стиле: они изобилуют просторечной лексикой. Иногда русский переводчик, дополняя текст, делает его еще более «приземленным».

Оригинал<sup>261</sup>

Joë avoit plus d'humanité et moins de scrupules (37).

Elle commença, en conséquence, à lui frapper dans le creux de la main, puis à lui faire respirer un peu de vinaigre, et à en frotter ses tempes (40).

Русский перевод<sup>262</sup>

Но Жюе, **простой, добрый мужик**, имел более его сострадания и менее робости (13).

Она начала тереть ей ладони и потом дала нюхать уксусу **и спирту** (16).

Даже в рассказ Аманды проникают игровые элементы, которых не было в оригинале. Так, например, в начале своей истории она называет Гримстава «сельский Нерон»<sup>263</sup>. В плане экспрессивности, напротив, русский текст уступает оригиналу. Переводчик не всегда передает стилистические особенности разговорного французского языка, поэтому крестьянская речь часто воспроизводится нейтральным стилем.

## Оригинал

<...> quand v'la q' tout-à-coup je la vois qu'arrive ni pu' ni moins qu'une bombe, madame: eh b'en, t'nez, vrai comme j'existe, dans c'moment-là, j'étions si abasourdie, qu'on m'aurions jettée par terre avec c't'épingle que v'la!.. All' entre tout d'go, dà!.. (70)

## Русский перевод

<...> как вдруг вижу приезжает дама; (однако ж должно заметить, что все это правда) я была так вскружена, что не помнила себя. Она входит!.. (44)

<sup>259</sup> Allgemeine Literatur-Zeitung. 1804. № 171. 24 Oktober. S. 1380.

<sup>260</sup> Маркан А. Ночные видения, или Приключения несчастной Аманды и варварства ее мужа. Сочинение Анны Радклиф / Пер. с фр. М., 1811. С. 3.

<sup>261</sup> Marquand A. Amanda, ou les apparitions nocturnes.

<sup>262</sup> Маркан А. Ночные видения, или Приключения несчастной Аманды и варварства ее мужа.

<sup>263</sup> Там же. С. 55.

Французские ругательства русский переводчик также смягчает: «sarpéjeu»<sup>264</sup> («черт поberi») он превращает в «ох-ох!»<sup>265</sup>, а «morguîène»<sup>266</sup> («проклятье») и вовсе не воспроизводит.

В свою очередь, рассказ Аманды, продолжающий традиции готической истории о призраках, в русской версии передан вполне близко к оригиналу, без каких-либо серьезных пропусков или стилистических искажений. Напротив, переводчик интенсифицирует готический потенциал романа, вставляя в текст пассажи нужной тональности. Так, первая встреча Аманды с «привидением» дополнена отсутствующим в оригинале описанием ночи: «<...> бледные звезды мелькали сквозь тонкие облака и мгновенно исчезали, потом, как теперь вижу, проглянула ясная луна, божество задумчивых, — свет ее струился на вершине нашего замка, на этой адской темнице, в которой иссыхало мое сердце»<sup>267</sup>. Далее во французском тексте следует небольшое рассуждение Аманды о том, как хороша была ее жизнь в родительском доме, когда вокруг нее постоянно мелькало множество лиц, не дававших ей заскучать. В русском же переводе эта бытовая зарисовка превращается в элегический пассаж, в котором упоминается и ее возлюбленный: «Ах! где те дни спокойствия и доверенности, (говорила я тогда) в которые сама *невинность* в лице милого Обери нисходила к нам, вмешивалась в непорочные наши забавы, в которых сей милый мой товарищ разделял со мною восторги»<sup>268</sup>. Ах как горько покидать любимую привычку, — делить время с милыми, — но все в мире сем тленно; где здесь постоянное счастье? — время летит и махом мощных крыл своих гонит союзы людей, как ветры разносят легкую пыль»<sup>269</sup>. Далее, в той же главе, переводчик решает поместить и более драматичную сцену, которая, по-видимому, должна была соответствовать поэтике романов Радклиф: «Вдруг черные облака покрыли небо; атмосфера находилась в таком сильном движении, какое бывает при наступлении бури. Я спешу в замок; ветер по длинным колидорам (так в тексте. — *Н.Д.*) производил глубокое стенание, иногда прерываемое, что пуще приводило меня в ужас; наконец кое-как добрела я чрез множество горниц в тюрьму свою»<sup>270</sup>. Определенные изменения касаются и мотивировки поведения героини в этом эпизоде:

Оригинал<sup>271</sup>

Je tressaillis, et, maîtrisée par la crainte et par l'impatience, je me décidai à ouvrir la porte du cabinet... (117).

Русский перевод<sup>272</sup>

Я в смятении охладела от страха!.. Однако ж чрез несколько минут **сильное любопытство** возвратило мне несколько силы, и я хотела отворить в кабинета двери (так в тексте. — *Н.Д.*) <...> (91).

Так же ведут себя и героини Радклиф: несмотря на испытываемый страх, они всегда решают исследовать неизвестное, а не отступают перед ним. В переводе было дополнено

<sup>264</sup> Marquand A. Amanda, ou les apparitions nocturnes. P. 35.

<sup>265</sup> Маркан А. Ночные видения, или Приключения несчастной Аманды и варварства ее мужа. С. 11.

<sup>266</sup> Marquand A. Amanda, ou les apparitions nocturnes. P. 60.

<sup>267</sup> Маркан А. Ночные видения, или Приключения несчастной Аманды и варварства ее мужа. С. 83.

<sup>268</sup> К этому предложению следует примечание, вносящее новую сюжетную деталь: «Надобно заметить, что Обери был сын бедного дворянина соседа нашего, и мы в ребячестве всегда были вместе» (Там же. С. 84).

<sup>269</sup> Там же. С. 84–85.

<sup>270</sup> Там же. С. 90–91.

<sup>271</sup> Marquand A. Amanda, ou les apparitions nocturnes.

<sup>272</sup> Маркан А. Ночные видения, или Приключения несчастной Аманды и варварства ее мужа.

и описание привидения, которое Аманда встречает по возвращении в поместье (в оригинале упоминалась только кровавая рана на груди): «Фигура показалась окруженная пурпоровым (так в тексте. — Н. Д.) облаком; стан тонкий высокий, в белом саване, лицо бледное, глаза впалые»<sup>273</sup>. Однако наиболее значительное дополнение было сделано русским переводчиком при возвращении к повествованию от третьего лица в конце романа. У Маркана история завершалась приездом Аманды в Лондон и поимкой Гримстава и его шайки, тогда как переводчик предварил это «объяснением» сверхъестественных событий из рассказа героини. Он ввел еще одного персонажа — управителя имения, который должен был пугать Аманду, появляясь перед ней в облики Гертруды, первой жены Гримстава. По просьбе Обери этот самый управитель, изображая привидение, вывел пленницу из заточения. Введение подобной мотивировки и является непосредственной имитацией творческой манеры Радклиф, в произведениях которой не было места сверхъестественным явлениям. Если в оригинале нет сомнений в том, что Аманда видела призраков (по крайней мере, если не сомневаться в правдивости ее рассказа), то в русской версии ситуация оказалась гораздо менее однозначной. Предлагаемая повествователем реалистическая мотивировка выглядит совершенно не убедительной, поскольку многие подробности встречи с привидениями остаются необъясненными. Таким образом, попытка имитировать радклифианский текст оказалась не вполне удачной, но предложила очень интересный вариант фантастического текста с неснятой мотивировкой.

Самым необычным «псевдорадклифианским» изданием был сборник под заглавием «Две повести. Мария и граф М-в, или Несчастливая россиянка; Истинное происшествие. Пагубное супружество, или Трагическая смерть Бланши: Сицилийская повесть. Сочинения г-жи Радклиф. Перевод с английского В. Озерова» (1810)<sup>274</sup>. Как следует из названия, оба произведения были переведены с английского языка, что уже само по себе вызывает определенные подозрения: в первой четверти XIX в. не вышло ни одного романа, написанного или приписанного Радклиф, в переводе с английского — все они переводились с французского. Помимо этого, первый текст из сборника, «Мария и граф М-в», представляет собой не роман, а небольшой рассказ (ок. 2200 слов), что совершенно не типично для творчества Радклиф. Наконец, его содержание ломает все возможные представления о жанре: это не перевод с иностранного языка, а вариация традиционного фольклорного сюжета «Купеческая дочь и дворник»<sup>275</sup>. «Мария и граф М-в» рассказывает о дочери барона, разлученной со своим возлюбленным. Граф направляется за ней в Сибирь и добивается свидания. Услышав шаги приближающегося отца, Мария прячет графа в сундук, где тот задыхается. Желая спрятать тело, героиня обращается к караульному, который решает воспользоваться положением и шантажирует ее. Добившись близости, он отводит Марию на пир к местным крестьянам. В порыве мщения она закалывает

<sup>273</sup> Там же. С. 145.

<sup>274</sup> В библиографии (Дроздов Н. А. Английская литература в России первой четверти XIX в.: библиография. С. 411) в качестве переводчика ошибочно указан В. А. Озеров, на что обратил внимание Б. Н. Тихомиров (Тихомиров Б. Н. К проблеме генезиса «итальянской мечты» Достоевского: Радклиф или псевдо-Радклиф? // Достоевский и мировая культура: Филологический журнал. 2020. № 2 (10). С. 137). В электронной версии библиографии ошибка устранена. Имя этого переводчика встречается на страницах «Журнала для пользы и удовольствия», где был опубликован подписанный В. Озеровым перевод «Характеры Пита и Фокса», выполненный, как сообщалось, также с английского (Журнал для пользы и удовольствия. 1805. Ч. 1. № 1. С. 90–94).

<sup>275</sup> См. его регистрацию в: Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова. 2 кн. СПб., 1998. Кн. 2. № 184. С. 118–119.

караульного и всех остальных и постригается в монахини, храня на своей груди портрет графа. Большинство из перечисленных мотивов, не говоря уже о композиционных приемах, вступают в резкое противоречие с поэтикой радклифианских романов, за исключением, пожалуй, того, что героиня падает в обморок<sup>276</sup>. Второй текст из этого сборника озаглавлен «Пагубное супружество, или Трагическая смерть Бланши. Сицилийская повесть». В отличие от первого, он действительно является переводом, однако выполнен был не с английского языка, а с французского: оригиналом оказалась вставная повесть «Брак из мести» из романа А. Р. Лесажа (Alain-René Lesage, 1668–1747) «История Жиль Бласа из Сантильяны». Этот текст в еще меньшей степени напоминает роман Радклиф, поскольку от готического романа здесь нет ничего. В повести рассказывается о молодом сицилийском короле Генрикеце, не имеющем возможности соединиться с возлюбленной из-за козней ее отца. Коллизия заканчивается трагической гибелью главной героини.

В первом десятилетии XIX в. корпус псевдорадклифианы пополнялся и другими способами, например, за счет использования уже опубликованных ранее переводов. В этих случаях книгоиздатели ставили на обложку имя Радклиф, оставляя текст произведения без изменений. Прежде всего, такой трансформации подвергся один из первых переведенных в России «готических романов», который уже упоминался выше, — «Родольф, или Пещера смерти в дремучем лесу». В 1806 г. в Москве вышло сразу два переиздания романа, оба без имени персонажа в заголовке («Пещера смерти в дремучем лесу») и одинакового объема (198 стр., как в издании 1801 г.). В одном из них, напечатанном С. И. Селивановским, почти полностью был воспроизведен титульный лист первого издания (включая круглую гравюру); во втором, изданном А. Г. Решетниковым, титульный лист был оформлен без иллюстраций. На обоих титульных листах соседствовали подзаголовки «Сочин. г-жи Радклиф» и «Английское сочинение», сохранившиеся и в третьем издании, вышедшем в 1835 г.

То же самое произошло с романом «Исидора галлийская» («Isidora of Galicia», 1797) английской писательницы, известной как «миссис Хьюджелл» (возможны различные варианты написания имени — Hugell, Hugill; также она известна под именем Martha Harley). Французский перевод («Le château de Gallice: traduit de l'anglais de Mrs. Hugill, par P. L. Lebas») появился в 1798 г., русский — без указания имени автора — в 1802 г. («Замок в Галиции. Перевод с французского»). В 1808 г. вышло второе русское издание, в котором, однако, поменялось заглавие: «Замок, или Ночные привидения в западной башне черного леса и таинства Орланда», при этом автором была названа Радклиф. В 1816 г. появилось аналогичным образом оформленное третье издание, на которое «Сын отечества» отозвался коротким, но едким комментарием: «Издание третье! это ужаснее всех ночных привидений и черных лесов»<sup>277</sup>. Своей начальной сценой роман очень напоминает «Пещеру смерти в дремучем лесу»: Орlando и его слуга Лопец, точно так же, как Родольф и Мориц, пробираются через лес. Диалоги между персонажами не лишены грубого юмора, а события развиваются с чрезвычайной стремительностью. Еще современная критика отмечала чрезвычайную запутанность сюжета романа<sup>278</sup>, который бук-

<sup>276</sup> См. подробнее о бытовании сюжета в фольклоре и литературе в: *Виноградов В. В.* Сюжет и стиль: Сравнительно-историческое исследование. М., 1963 (о повести «Мария и граф М-в»: Глава VII. С. 98–105).

<sup>277</sup> Замок, или Ночные привидения в западной башне черного леса и таинства Орланда: Сочинение г-жи Радклиф. С французского. 4 части. Издание третье // *Сын отечества*. 1816. Ч. 30. №23. С. 151.

<sup>278</sup> *Isidora of Galicia: A novel. By Mrs. Hugill // Critical review, or Annals of literature*. 1798. Vol. 22. April. P. 478.



важно «набит» готическими мотивами: таинственные голоса, переодетые разбойники, привидения с окровавленным кинжалом и т. д. В 1818 г. в русском переводе вышло еще одно сочинение миссис Хьюджелл, также без указания ее авторства, — «Аббатство С. Бернарда, или Наказанный похититель», перевод ее первого романа («St. Bernard's priory. An old English tale; being the first literary production of a young lady», 1786), в котором многое было заимствовано из «Убежища, или Повести иных времен» С. Ли и «Замка Отранто» Уолпола при более осторожном обращении со сверхъестественным началом<sup>279</sup>. В России имя писательницы не было известно, и связь ни с предыдущим ее романом, ни с Радклиф никак не была обозначена. В подзаголовке русского перевода было отмечено, что роман представляет собой «творение, переведенное с английского языка», но никаких других намеков на его происхождение не было.

Новые «псевдорадклифианские» романы продолжали появляться и в 1810-е гг. Среди них можно найти экземпляры, относящиеся к «золотому фонду» готического жанра: это, прежде всего, романы Дж. Палмера (John Palmer, 1771–1810) и У. Г. Айрленда (William Henry Ireland, 1775–1835). Первому из этих авторов принадлежит написанный в 1796 г. роман «Тайна черной башни» («The mystery of the Black Tower»). Его русский перевод вышел в 1812 г. под заглавием «Таинства черной башни. Роман, переведенный с английского. Сочинение г-жи Радклиф», которое вполне могло ввести читателя в заблуждение. На самом деле роман был переведен с французского посредника, а фраза «роман, переведенный с английского» лишь воспроизводила подзаголовок французского издания («Les Mystères de la Tour Noire, roman traduit de l'anglais», 1797). Сюжет романа вполне традиционен: молодой герой из низов, пытающийся добиться успеха в жизни, борется за свою любовь, противостоит козням злодеев, путешествует по подземельям, натываясь на разлагающиеся трупы, и наконец узнает тайну своего происхождения: по тому, насколько стремительно разворачиваются события романа, «Таинства черной башни» в гораздо большей степени напоминают «Полночный колокол» Лэтома, чем произведения Радклиф. Тем не менее роман дополняет уже сформировавшееся к 1812 г. амплуа Радклиф как приключенческой писательницы, в творчестве которой сюжет доминирует над суггестивностью и описательностью.

Русский перевод романа Палмера был удостоен развернутого, хотя и не вполне лестного, критического отзыва. П. А. Никольский, член «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», опубликовал в июньском выпуске «Санкт-Петербургского вестника» типичную для противников готического жанра рецензию, в которой перечислял его основные мотивы: «Роман г-жи Радклиф! Таинства башни! да еще и черной! (воскликнут охотники до сего рода романов, который в газетных объявлениях книгопродавцы называют ужасным) как это хорошо! Тут верно есть разбойники, убийства, темницы, подземелья, мертвецы, черти!»<sup>280</sup> Претензии Никольского к роману, казалось, повторяли злые выпады «Московского Меркурия»: «<...> недостает только безделицы, которой впрочем и не ищут никогда в бессмертных творениях г-жи Радклиф и г-на Дюкре-Дюминия, сущей безделицы: здравого смысла, приятного слога, хороших мыслей и связи в происшествиях; это такие маловажные достоинства в романе, что их один разбойник,

<sup>279</sup> Summers M. The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel. London, 1968. P. 171.

<sup>280</sup> Никольский П. А. Таинства черной башни, роман, переведенный с английского, соч. г-жи Радклиф // Санкт-Петербургский вестник. 1812. Ч. 2. № 6. С. 310.

а уж о мертвецe и говорить нечего, совершенно заменить может»<sup>281</sup>. При этом Никольский первым отметил существование рынка псевдорадклифианских подделок, которых к тому моменту накопилось уже более пятнадцати: «Но я должен сказать, что г-жа Радклиф и не думала писать его (роман. — *Н.Д.*), хотя в заглавии сказано, что мы ей одолжены этим сочинением. Книгопродавцы наши часто употребляют такие хитрости, чтобы выманить деньги у простодушных почитателей г-жи Радклиф. Несмотря на то, что она уже умерла, и что все ее сочинения переведены на русский язык, у нас беспрепятственно выходят романы, в заглавии которых печатается: *новое сочинение г-жи Радклиф*»<sup>282</sup>. Никольский, впрочем, ошибся в двух вещах: написав о смерти романистки (очевидно, вслед за подзаголовком «Гробницы») и отметив, что все ее сочинения были к тому моменту переведены на русский язык: первый роман Радклиф «Замки Этлин и Данбейн» (упомянутый еще в 1799 г. Шаликовым)<sup>283</sup> ни тогда, ни позднее не был переведен на русский язык.

Сочинение Айрленда «Гондец-монах. Роман тринадцатого века» («Gondez, the monk. A romance of the thirteenth century», 1805) было переведено на русский язык в 1816 г. под названием «Монастырь с. Колумба, или Рыцарь красного оружия. Сочинение Радклиф». Своим названием русский текст обязан французскому переводу-посреднику «Le Monastère de St. Columba, ou le Chevalier des armées rouges» (1810), в подзаголовке которого было указано «Imité de l'anglais» («подражание английскому»). Уже во французской версии, как установил Вацуро, многие сюжетные особенности романа, которые «решительно противоречат эстетике сентиментальной готики»<sup>284</sup>, претерпели значительные изменения. В частности, были устранены почти все сверхъестественные элементы, которые в оригинале не получают рационального объяснения. Из них в русской версии остается лишь одно фантастическое явление — падение капли крови на руку главного героя Губерто Авинцо в монастыре<sup>285</sup>, которое, в свою очередь, заменяет гораздо более впечатляющую сцену в оригинальном тексте, где герой видит, как кровь течет из фигуры Христа на распятии<sup>286</sup>. Трансформируется также одна из самых ярких сцен первой части романа — когда плутающий в лесу Авинцо наталкивается на собаку, которая ведет его в замок с двумя ведьмами, совершающими колдовской обряд. Стихотворные предсказания, развернутый диалог с ведьмами, которые вырывают по семь волос из головы Авинцо и бросают их в кипящий котел<sup>287</sup>, — все это не попало ни во французский, ни в русский переводы. Как отмечал Вацуро, в подобных местах «текст <...> становится иной раз немотивирован и просто непонятен»<sup>288</sup>. Это касается даже самого названия перевода, в котором отражена замена персонажа — женщины в красном — на «красного рыцаря», который играет роль древней легенды, позволяющей героям (как в «Монахе») сымитировать появление призрака, чтобы сбежать из монастыря. Из французского, а следовательно, и русского переводов пропадают такие сверхъестественные детали, как высокий белый

<sup>281</sup> Там же.

<sup>282</sup> Там же. С. 311.

<sup>283</sup> См. примеч. 184.

<sup>284</sup> Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 310.

<sup>285</sup> Айрленд У. Г. Монастырь с. Колумба, или Рыцарь красного оружия. Сочинение Радклиф / Пер. с фр. М., 1816. Ч. 1. С. 157.

<sup>286</sup> Ireland W. H. Gondez, the monk: A romance of the thirteenth century. By W. H. Ireland, author of «The abbess», &c. &c. &c. London, 1805. Vol. 1. P. 198–199.

<sup>287</sup> Ibid. Vol. 1. P. 92–102.

<sup>288</sup> Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 310.

человек (которому посвящена целая легенда, исполняемая одиноким бардом), призрак на скелете лошади, говорящая мраморная фигура кардинала и духи родителей Ронильды, появляющиеся на ее свадьбе с Авинцо, а также упоминание о казни Гондеца на «медленном огне» («a slow fire»)<sup>289</sup>. Таким образом, через французское посредничество русский перевод предлагал вполне традиционную историю вознагражденной добродетели, при этом оставаясь динамичной «мужской» версией готики, далекой от радклифянского канона. В романе остаются типичные мотивы тайн и ужасов (например, история происхождения Авинцо и пленников Гондеца), но гораздо большую роль играли приключенческие элементы, позволяющие сделать сюжет максимально захватывающим.

Еще один псевдорадклифянский роман, «Наследница Монтальда, или Привидение и таинства замка Безанто», появился в России в 1818 г. Это было первое сочинение А. Кер (Anne Ker, 1766–1821)<sup>290</sup>, изданное в 1799 г. («The Heiress di Montalde, or The castle of Bezanto, a novel. By Mrs. Anne Ker. Dedicated, by permission, to her Royal Highness the Princess Augusta Sophia»). В одной из критических статей этого же года отмечалось, что роман — «неудачная копия стиля госпожи Радклиф», а таинственная история «не освещается ни единым лучом гения этой леди»<sup>291</sup>. В известной работе о творчестве Радклиф Р. Нортон также приводит некоторые детали, которые Кер позаимствовала из «Удольфских тайн»<sup>292</sup>. В центре сюжета две путешествующие по Пиренейским горам молодые женщины — мисс Клинор, от лица которой ведется повествование, и графиня Палмира, страдающая от холодности своего супруга. Весь роман построен на выяснении причин его странного поведения, которое, как всегда оказывается в романе тайн и ужасов, обусловлено мрачными событиями прошлого, раскрываемыми в многочисленных вставных историях. В этом случае, необычном для жанра в целом, граф Роза, муж Палмиры, вступил в ней в брак, ошибочно полагая, что его первая супруга, Зефирина, умерла. Ситуация двоеженства в конечном итоге благополучно разрешается (задолго до финала), поскольку Палмира и ее муж, оказавшиеся вместе вследствие ряда случайностей, находят счастье с другими людьми.

По сюжету можно заключить, что «Наследница Монтальда» — сентиментальный роман, но вторая часть его заглавия («Привидение и таинства замка Безанто»), несомненно, апеллирует к готической традиции. Больше всего необъяснимых событий приходится на четвертую и пятую часть русского перевода, когда героини приезжают в таинственный замок Безанто, где скрывается граф Роза. Вокруг этого места ходит множество суеверных слухов, во многом распускаемых трусливой служанкой Лизетой; в нем, как и положено, есть башни, внезапно появляющиеся «привидения» и мрачная история, объясняющая многие детали сюжета. Предыдущая хозяйка замка, синьора Эмилия, была найдена с перерезанным горлом в своей спальне, а заказчиком убийства считают отца графа Роза, заставлявшего ее выйти за него замуж.

<sup>289</sup> В русском переводе лишь констатируется, что «Гондец осужден на сожжение» (*Айрленд У.Г.* Монастырь с. Колумба, или Рыцарь красного оружия. Ч. 4. С. 109).

<sup>290</sup> См. о жизни и творчестве писательницы: *Howard R. Anne Ker (1766–1821): A Biographical and Bibliographical Study*. URL: [http://sites.cardiff.ac.uk/romtextv2/files/2013/01/cc11\\_n04.pdf](http://sites.cardiff.ac.uk/romtextv2/files/2013/01/cc11_n04.pdf) (дата обращения: 30.06.2021).

<sup>291</sup> «The Heiress de Montalde is a wretched imitation of Mrs. Radcliffe's manner, but the black horror of the mysterious tale is not brightened by a single ray of that lady's genius» (The new London review, or Monthly report of authors and books. For October, 1799. 1800. Vol. 2. P. 388).

<sup>292</sup> *Norton R. Mistress of Udolpho: The Life of Ann Radcliffe*. London, 1999. P. 161.

Вообще, роман Кер можно во многом назвать феминистическим: мужчины на протяжении всего текста постоянно подчиняют женщин своей воле, заставляя их вступать в часто ненавистный им самим брак, заключаемый лишь ради состояния. Повествовательница, мисс Клинор, будучи не в силах повлиять на судьбу Палмиры каким-либо значительным образом, играет роль судьбы, регулярно выносящего приговор «мужскому» миропорядку: «Как люта доля, думала я, нас, злополучных, которых заставляют жить с такими несправедливыми существами! Не лучше ли позволять нам следовать своему собственному выбору!»<sup>293</sup> Сама Палмира испытывает ужасные страдания на протяжении всего романа, а пределом ее мучений становится рождение мертвого младенца, до которого графу Роза, кажется, нет дела. Описание состояния Палмиры в русском переводе интересным образом отличается от оригинального.

Оригинал<sup>294</sup>

I had but just entered her room when the housekeeper as well as myself were sent for to Palmira's, where in a few hours she presented us with a dead son (I, 208).

Русский перевод<sup>295</sup>

Но не успела еще войти в комнату Изабеллы, как прибежали нам сказать, что графине сделалось чрезвычайно дурно, и она терпит страшные судороги. Я бросилась к ней опрометью, и после многих, крайне болезненных, более часа продолжавшихся, переломов, которые заставляли трепетать о ее жизни, она произвела на свет сына... к самой горькой ее скорби, мертвого (V, 23).

В русском переводе очевиден гораздо больший акцент на мелодраматичность, судя по всему, заимствованный из перевода французского. Отступления от оригинала многочисленны, причем по большей части проявляются они в добавлении информации в текст. Например, значительно дополняется мотивировка мисс Клинор, уже столкнувшейся с таинственной фигурой в замке.

## Оригинал

The house-keeper I could not catch an opportunity of speaking with. Loft in a maze of conjectures, one night about a week after, I involuntarily, and by accident, strolled into a distant part of the Castle; and, looking round, perceived it was the weft gallery that Lisette had spoken of with no final degree of terror (I, 209).

## Русский перевод

В сем состоянии томила я почти целую неделю, как случай привел меня ночью в одну отдаленную часть замка; я увидела себя в той же самой галерее, о которой Лизета говорила с ужасом в столь высокой степени. Тогда пришло мне на память, что она мне рассказывала; я пошла тише, желая узнать совершенно сии места и испытать сама, может ли страх, который овладел ею, быть некоторым образом оправдан (V, 26–27).

Дополнением оказываются и теплые слова мисс Клинор, которыми она пытается утешить подавленную смертью родителей и сына Палмиру<sup>296</sup>. Своими «нововведениями» русский текст временами разбавляет эмоционально монотонную английскую версию: «Правда! но испугалась ли я, как ты, дурочка?»<sup>297</sup> В разговоре с «привидением», которым оказывается чудом избежавшая смерти Зефирина, раскрываются тайны прошлого:

<sup>293</sup> Кер А. Наследница Монтальда, или Привидение и тайнства замка Безанто. Сочинение Анны Радклиф / Пер. с фр. М., 1818. Ч. 5. С. 9–10.

<sup>294</sup> Кер А. The Heiress di Montalde, or The Castle of Bezanto, a novel. By Mrs. Anne Ker. Dedicated, by permission, to her Royal Highness the Princess Augusta Sophia. London, 1799.

<sup>295</sup> Кер А. Наследница Монтальда, или Привидение и тайнства замка Безанто.

<sup>296</sup> Там же. Ч. 5. С. 47–48. См. в оригинале: Кер А. The Heiress di Montalde, or The Castle of Bezanto, a novel. Vol. 1. P. 220.

<sup>297</sup> Кер А. Наследница Монтальда, или Привидение и тайнства замка Безанто. Ч. 5. С. 51.

Эмилия на самом деле покончила жизнь самоубийством, не желая выходить замуж за ненавистного жениха. Подробно описанные угрызения совести, терзающие отца графа Роза<sup>298</sup>, были также добавлены переводчиком: в оригинале их нет<sup>299</sup>. В общем и целом, русский перевод регулярно отстывает от оригинала, вероятнее всего, повторяя отступления французского перевода. Упор на мелодраматичность просматривается достаточно отчетливо, но и «страшные» мотивы, включающие убийства, похищения и нападения разбойников, делают «Наследницу Монтальда» интересным примером сентиментальной готики, очень похожей по своей структуре на романы Радклиф.

К той же категории можно отнести и роман «Луиза, или Подземелье Лионского замка. Сочинение г-жи Радклиф», переведенный, как утверждается на титульном листе, с французского языка. Источник этого текста пока не обнаружен, но интерес переводчика к нему вполне объясним: в центре повествования здесь, как и в «Удольфских тайнах», прекрасная молодая девушка и ее отец, которые сталкиваются с разного рода злоключениями.

«Псевдорадклифиана» представляет собой наиболее объемный пласт «английской» переводной литературы начала XIX в. По общему количеству изданий она опережает и саму Радклиф, и ее ближайшую конкурентку — Р. М. Рош, и Стерна; отвоевать первое место получилось только в 1830-х гг. у В. Скотта (Walter Scott, 1771–1832). По всей видимости, именно псевдорадклифиана стала причиной определенной «демонизации» образа Радклиф. Художественные особенности ее произведений представлялись в отчетливо гипертрофированном виде, например, в эпиграмме «План романа à la Radcliff» О. М. Сомова (1793–1833):

Разбойники и подземелья,  
С полдюжины на башне сов;  
Луна чуть светит сквозь ущелья,  
Вдали — шум ветров, вой волков;  
Во сне моим героям снится  
Дракон в огне, летящий гриф;  
Страх, ужас вслед за ними мчится...  
Вот вам роман à la Radcliff!<sup>300</sup>

Несмотря на распространенность и популярность псевдорадклифианских текстов в России первой четверти XIX в., вскоре у читателя все-таки появилась возможность отличить аутентичные романы писательницы от подделок. В одной из журнальных заметок 1826 г. перечислялись четыре романа Радклиф, которые появились в начале века в русских переводах, после чего сообщалась примечательная новость: «Не порадуются ли пугливые читательницы обоего пола (а еще больше книгопродавцы), когда узнают, что покойная *Анна Радклиф* оставила в здешнем свете часть самой себя, доньине еще никому неизвестную? Одним словом, наследники Анны Радклиф обогатили всемирную словесность новым романом знаменитой сочинительницы; уже он переведен на французский язык, и носит на себе все признаки достоверности несомненной. Титул романа:

<sup>298</sup> Там же. Ч. 5. С. 96–99.

<sup>299</sup> Ker A. The Heiress di Montalde, or The Castle of Bezanto, a novel. Vol. 2. P. 12.

<sup>300</sup> Сомов О. М. План романа à la Radcliff // Харьковский Демокрит. 1816. Май. С. 61.

“Гастон Блондевилский”. Сие творение состоит из трех томов»<sup>301</sup>. При этом творчество Радклиф уже окончательно вышло из моды: последний роман писательницы так и не был переведен. В 1830 г. в России вышло еще одно псевдорадклифианское издание — «Берлинские привидения, или Нечаянная встреча в маскараде, истинное происшествие. Последнее соч. г-жи Радклиф»<sup>302</sup>, на появление которого критики отреагировали единодушным осуждением. Так, рецензент «Московского телеграфа» недоумевал, зачем «какой-то затейливый переводчик всклепал сущую напраслину на г-жу Радклиф, <...> когда и (ее. — *Н.Д.*) настоящие сочинения <...> перестают читать?»<sup>303</sup> Он приво- дил наиболее полный, хотя и не исчерпывающий, список псевдорадклифианских тек- стов, отмечая, что основным фактором, заставлявшим переводчиков использовать имя писательницы, была прибыль. Возмущенную рецензию написал и А. А. Дельви́г (1798– 1831): «Никогда московские продавцы подобных книжонок не были так сильно уверены в оплошности покупателей, как издатель “Берлинских привидений”. Имя г-жи Радклиф, им выставленное на заглавном листке, совершенно уподобляется червяку на удочке. Как неосторожная рыба, едва схватившись за лакомую пищу, узнает, что она жестоко обма- нута, так и читатель, привлеченный именем славной сочинительницы, на первой стра- нице текста этой пустой повести открывает странную шутку, с ним сыгранную, читая сетование автора, что такой предмет привелось описывать не г-же Радклиф, а ему»<sup>304</sup>. Когда в 1835 г. третьим изданием была опубликована «Пещера смерти в дремучем лесу», В. Г. Белинский почувствовал, насколько нетипичной эта книга была для его времени: он верно предположил, что «это должна быть спекуляция кого-нибудь из наших досу- жих Лавока», а «перевод этой книги, вероятно, был сделан во время оно, а теперь просто перепечатан»<sup>305</sup>. В апокрифичности «Пещеры смерти в дремучем лесу» не сомневался и Б. М. Федоров, отметивший также, что появление большого количества ложных пере- водов не позволило критике оценить достоинства произведений самой Радклиф<sup>306</sup>.

Спустя еще некоторое время готические романы начала века стали вызывать уже не раздражение, а, скорее, чувство ностальгии. А. В. Дружинин на страницах «Современни- ка» вспоминает «толстенские книги в коричневых кожаных или так называемых змеиных переплетках», «с которыми отрадно сидеть перед ярким камином». Среди прочих он упоми- нает «Пещеру смерти в дремучем лесу», «Улло, горный бард» и «Видения в Пиренейском замке», которые вызывают устойчивые ассоциации с именем Радклиф<sup>307</sup>. Писательница неизменно считалась лучшей в своей нише: приводя имена Лафонтена, Жанлис и Коцебу,

<sup>301</sup> Вестник Европы. 1826. № 13. Июль. С. 75–76.

<sup>302</sup> Этот текст был переводом французского анекдота, опубликованного в 1816 г. (*Le revenant de Berlin, ou Une aventure de bal masqué. Anecdote véritable // Mercure de France. 1816. Т. 69. Octobre. P. 55–62*). Собственно, в пред- словии к нему, которое было воспроизведено в русском переводе, утверждалось, что данный текст не принадлежит Радклиф, а, скорее, предлагает историю в ее духе.

<sup>303</sup> [Берлинские привидения, или Нечаянная встреча в маскараде, истинное происшествие / Пер. с фр. Послед- нее сочинение г-жи Радклиф] // Московский телеграф. 1830. Ч. 36. № 23. С. 466 (ошибка в нумерации: должна быть 366. — *Н.Д.*)

<sup>304</sup> Дельви́г А. А. Берлинские привидения, или Нечаянная встреча в маскараде, истинное происшествие. Пер. с фр., последнее сочинение г-жи Радклиф // Литературная газета. 1830. Т. 1. № 30. 26 мая. С. 242.

<sup>305</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953. Т. 1. С. 189.

<sup>306</sup> Федоров Б. М. Обзорение книг, вышедших в России в 1835 году. (Окончание.) // Журнал Министерства на- родного просвещения. 1838. Т. 19. Сентябрь. С. 718–719.

<sup>307</sup> Дружинин А. В. Письма иногороднего подписчика в редакцию «Современника» // Современник. 1851. Т. 26. Отд. 6. С. 83–84.

М. А. Дмитриев писал, что «никто не пользовался такой славою, как г-жа Радклиф! *Ужасное и чувствительное* — вот были наконец два рода чтения наиболее по вкусу публики»<sup>308</sup>. Вообще, чтение Радклиф и другой подобной литературной продукции становится общим местом воспоминаний о юношестве, относящимся к первой половине XIX в.<sup>309</sup>

Романы самой Радклиф, а также приписываемые ей произведения стали определенной вехой в восприятии английской литературы в России. Новые и новые «романы тайн и ужасов», появившиеся в начале XIX в., неизбежно сопоставлялись с жанровым каноном и довольно быстро становились объектами насмешек. В 1810 г. критик «Вестника Европы» с иронией писал о проблеме выбора в английской литературе: «Романы, сочиняемые в *ужасном тоне г-жи Радклиф* и уже слава Богу наскучившие всем порядочным людям, в Англии еще и теперь не потеряли своего достоинства. Одни названия таких романов, недавно вышедших в Англии, могут испугать до смерти: “Серый монах и белый мертвец”; “Монахиня отступница”; “Ночной гудильщик”; “Лесные разбойники” и проч. Видя сии нелепости, читатель спрашивает англичан, куда девались их Фильдинги и Ричардсоны»<sup>310</sup>. Со временем тон сообщений, в которых упоминалась Радклиф, становился все более ироничным. Так, среди книг умершего в 1823 г. титулярного советника Невежина в лотерею разыгрывались в том числе «романы славнейшей английской писательницы гжи Радклиф и прочих новейших сочинителей с ужаснейшими заглавиями, например *Гробницы, Мертвецы, Пещеры смерти, Подземелья, Разбойники, Полночные колокола, Таинства башен, лесов* и т. п.»<sup>311</sup>. Радклиф часто ставили в один ряд с другими писателями конца XVIII — начала XIX в., которые не выдерживали сравнения с Лесажем, Стерном и Сервантесом: «...будьте уверены, что, познакомив юношу с избранными романами, вы поселите в нем навсегда сильное отвращение к *полуночным колоколам, разбойничьим замкам, рыцарям круглого стола* и прочим подобным бредням. <...> Мой Виктор после такого чтения считает стыдом взять в руки слезливый роман Лафонтена, или Коцебу, пустые описания Жанлис, неестественные характеры Котен и ребяческие сказки Радклиф. Таким только образом можно предохранить молодого человека от пагубного влияния вредного чтения, образовать его вкус и сохранить чистоту нравственности»<sup>312</sup>.

### Борьба с «готическим романом»

Вообще, противостояние «готическому роману» пришлось практически на тот же период, когда поднялась волна интереса к нему. В 1802 г. в русской периодике начали появляться ироничные «обзоры» жанра, в которых перечислялись его самые яркие

<sup>308</sup> *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1854. С. 26. См. также описание вечернего чтения «готических романов»: «Вся семья садилась в кружок, кто-нибудь читал, другие слушали; особенно дамы и девицы. Какой ужас распространяла славная г-жа Радклиф. (Славная — печаталось иногда при ее имени на заглавии книги)» (С. 27). Этот эпизод присутствовал в заголовках переводов «Леса» и «Монаха».

<sup>309</sup> *Достоевский Ф. М.* Зимние заметки о летних впечатлениях // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л., 1973. Т. 5. С. 46; Незатейливое воспитание: Из записок А. Щ. // Атеней. 1858. Ч. 6. № 12. С. 122–123 (примечательно, что автор этого текста продолжает причислять «Монаха» к сочинениям Радклиф); *Селиванов И. В.* Воспоминания прошедшего. Были, рассказы, портреты, очерки и проч. Автора Провинциальных воспоминаний. М., 1868. Вып. 2. С. 78; М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке: В 5 т. СПб., 1912. Т. 2. С. 183.

<sup>310</sup> Вестник Европы. 1810. Ч. 54. № 23. С. 241.

<sup>311</sup> О книжной лотерее // Благонамеренный. 1823. Ч. 23. № 18. С. 415–416.

<sup>312</sup> *Дмитриев В.* Отрывок из книги: Русской Эмиль, или Карманная книжка моего отца // Соревнователь просвещения и благотворения. 1825. Ч. 31. № 1. С. 11–12.

штампы. В напечатанной в «Журнале приятного, любопытного и забавного чтения» паралитературной повести «Любовники-соперники в авторстве, или Наставление писателям 19 века» («*La nouvelle poétique, ou Les deux amans rivaux de gloire. Conte moral*») главный персонаж, вынужденный по требованию возлюбленной написать роман, обращается за помощью к «ученому человеку» по имени Димас, который предлагает ему определенный механизм создания литературных произведений. Среди прочего он обсуждает и особенности «ужасного жанра»: «...кто хочет писать в высоком роде, тому непременно надобно смастерить замок. Сей род, недавно изобретенный в Англии, вошел у нас в большую моду»<sup>313</sup>. Ненадолго остановившись на специфике категории ужасного в современной литературе, Димас продолжает выстраивать свою систему: «Итак, чтоб сочинить роман в новом английском вкусе, и такой, чтоб во все продолжение трех или четырех томов трясла читателя беспрестанная лихорадка, не должно много трудиться над планом, а только надобно уметь снять его, как снимают обыкновенно землемеры и архитекторы. Должно, чтоб замок был велик, зарос мохом и весь почти развалился, что ныне очень легко найти во Франции, и это уже большая выгода, которую имеем мы пред английскими романистами. Писатель переносится в избранный им замок, снимает с него верный план, и три четверти романа его уже и готовы; после сего останется только ему выводить героиню свою по всему замку, начиная от погреба до чердака включительно. По ночам же должен он водить ее из одной комнаты в другую, так же по галереям, по старым часовням, по развалинам, и от всего этого становятся дыбом волосы у самого храбрейшего читателя. Сочинитель, подобно архитектору, придает сколько можно более разнообразия планам своих романов, переменяя только расположение замка. Сей род столь удивительно прост, что самый неопытный автор может в один почти миг сравняться с первейшими мастерами» (45–47). Этот ироничный обзор не был оригинальным: он принадлежал перу Жанлис и появился впервые в 1801 г. в «*Nouvelle bibliothèque des romans*»<sup>314</sup>, а в 1802 г. был переиздан в ее сборниках «*Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques*» и «*Nouveaux romans*».

Подобные переводные сатирические «рецепты» оказались востребованы в России, поскольку, перечисляя основные клише романов тайн и ужасов, они создавали отчетливый комический эффект. В 1812 г. в журнале «Санкт-Петербургский вестник» был помещен перевод рецензии, посвященной выходу в Париже романа «Подземелье Рош де Бом, или Привидение и разбойники» («*Les souterrains de la Roche de Baume, ou Le fantôme et les brigands*», 1811) и содержавшей подобный «рецепт» типичного романа тайн и ужасов<sup>315</sup>. Через четыре года этот пассаж был перепечатан в журнале «Сын отечества» в качестве своеобразной рецензии на новые издания «Грасвильского аббатства» Мура и «Замок, или

<sup>313</sup> Жанлис С. Ф. де. Любовники. Соперники в авторстве, или Наставление писателям 19 века // Журнал приятного, любопытного и забавного чтения. 1802. Ч. 1. № 1. С. 45.

<sup>314</sup> Genlis S.-F. D. de. La nouvelle poétique, ou Les deux amans rivaux de gloire. Conte moral // Nouvelle bibliothèque des romans, Dans laquelle on donne l'analyse raisonnée des romans anciens et modernes, français, ou traduits dans notre langue, avec des anecdotes, des notices historiques et critiques concernant leurs auteurs ou leurs ouvrages; ainsi que les mœurs, les usages du tems, les circonstances particulières et relatives, et les personnages connus, déguisés et emblématiques. Par une Société de gens de lettres. Paris, 1801. Т. 11. P. 55–82.

<sup>315</sup> Известие о новом французском романе «Les souterrains de la Roche de Baume, ou le Fantôme et les Brigands» // Санкт-Петербургский вестник. 1812. Ч. 1. С. 250. Перевод статьи был выполнен Д. М. Княжевичем; см. протоколы заседаний ВОЛСНХ, запись от 15 февраля. URL: <http://old.library.spbu.ru/rus/Volsnx/prot/prot12.html> (дата обращения: 30.06.2021).



Ночные привидения в западной башне черного леса и таинства Орландта»<sup>316</sup>. Переводчик рецензии, Д. М. Княжевич, сопроводил ее текст комментарием: «Мы <...> уверены, что весьма в непродолжительном времени, кто-нибудь из тех писателей, которые ревностно снабжают нас переводами таких бессмертных сочинений, каковы “Полночный колокол”, “Целина”, “Видения в Пиренейском замке” и проч. и проч. доставит нам удовольствие читать и сей роман на русском языке. Без сомнения наши книгопродавцы, заказав перевести оный, распишут о достоинстве его в ведомостях обеих столиц с величайшею подробностью; а любители *пещер, разбойников, привидений и чертей* увеличат оным свои библиотеки. Стыдно писать, но еще стыднее переводить такие вздорные книги!»<sup>317</sup> Два из трех упомянутых критиком романа принадлежат писателям из Великобритании. Относящаяся к концу рассматриваемого периода фраза А. С. Пушкина: «британской музы небыллицы» («Евгений Онегин», гл. 3, с. 12; 1824) — позволяет говорить о специфике английского готического романа: несмотря на то, что подобные сюжеты активно разрабатывались и в немецкой, и во французской литературе, именно в Великобритании появились наиболее известные (и переиздаваемые до сих пор) образцы этого жанра. Размышляя о пристрастии В. А. Жуковского к мистицизму немецкой литературы, Ф. Ф. Вигель (1786–1855) с иронией отмечал: «Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною, да это все принадлежит к сказкам да разве английским романам»<sup>318</sup>.

«Борьба» с жанром велась не только в критике. В конце 1790-х гг. в Европе стали появляться пародии на романы тайн и ужасов, нередко от тех же самых авторов, которые их писали<sup>319</sup>. Первой «большой пародией» на жанр стало вышедшее в 1799 г. в Париже сочинение французского писателя Л. Ф. М. Беллена де ла Либорьера (Louis-François-Marie Bellin de La Liborlière, 1774–1847) под заглавием «La nuit anglaise, ou Les aventures, jadis un peu extraordinaires, mais aujourd’hui toutes simples et très-communes de M. Dabaud, marchand de la rue Saint-Honoré, a Paris. Roman comme il y en a trop, traduit de l’arabe en iroquois, de l’iroquois en samoyède, du samoyède en hottentot, du hottentot en lapon, et du lapon en françois, par le R. P. Spectroruini, moine italien. Se trouve dans les ruines de Paluzzi, de Tivoli; Dans le caveaux de Ste. Claire; dans les abbayes de Grasville, de Saint-Clair; dans les châteaux d’Udolphe, de Mortymore, de Montnoir, de Lindenberg, en un mot dans tous les endroits où il y a des revenans, des moines, des ruines, des bandits, des souterrains et une tour de l’Ouest»<sup>320</sup>. В 1803–1804 гг. это сочинение было переведено на русский

<sup>316</sup> [Грасвильское аббатство: Английское сочинение: Замок, или Ночные привидения в западной башне черного леса и таинства Орландта: Соч. г-жи Радклиф] // Сын отечества. 1816. Ч. 34. № 48. С. 95–97. Отмечено в: Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 339–340. Текст этого «рецепта» был помещен на задней обложке цитируемого сборника статей Вацуро, опубликованного через два года после его смерти и составленного из статей и заметок о рецепции жанра в России.

<sup>317</sup> Известие о новом французском романе «Les souterrains de la Roche de Baume, ou le Fantôme et les Brigands». С. 250. Княжевич указал источник перевода — статья из французской газеты «Journal de l’Empire» (1811. Lundi. 18 novembre. P. 1–4), подписанная литерой «Р.». Примечательно, что часть этого «рецепта» уже появлялась в той же газете четырьмя годами ранее (Journal de l’Empire. 1807. 9 septembre. Mercredi. P. 3, за подписью «N.») в рецензии на французский перевод английского романа «Замок графа Родерика, или Готические времена» («Count Roderic’s castle, or Gothic times», 1794). Таким замысловатым образом рецепт «готического романа» с обложки главного исследования о рецепции жанра в России оказался связан с одним из ранних его экземпляров с исключительно «говорящим» заглавием.

<sup>318</sup> Вигель Ф. Ф. Записки / Ред. и вступ. ст. С. Я. Штрайха. М., 1928. Т. 1. С. 342.

<sup>319</sup> См.: Lévy M. Le roman «gothique» anglais 1764–1822. P. 489–491.

<sup>320</sup> Ibid. P. 491.

язык Н. И. Страховым (1768 — после 1843)<sup>321</sup>, который тщательно передал все особенности его длинного заглавия: «Английская ночь, или Приключения прежде несколько необычайные; но ныне совершенно простые и общие г. Дабо, купца, живущего в Париже в улице Сент-Оноре. Роман, каких есть весьма много, переведенный с арабского языка на ирокезский, с ирокезского на самоедский, с самоедского на готтентотский, с готтентотского на лапонский, с лапонского на французский, итальянским монахом Спектроруини, а с французского на русский г. Страхолюбовым. Продается: в развалинах Палуцци, Тиволи, в подземельных выходах Сент-Клерских, в аббатствах Грасвильском, Сент-Клерском; в замках Удолфе, Мортиморе Моннуаре, Линденберге, одним словом, во всех местах, где есть привидения, разбойники, подземелья и западная башня».

Упомянутый в заглавии «итальянский монах Спектроруини» — переводчик составляющей основной текст романа рукописи, которую рассказчик «Английской ночи» находит в разрытой могиле во время прогулки по кладбищу. Там же оказывается письмо, адресованное сочинителю романа «Целестина, или Супруги, не будучи супругами», с настойчивым требованием опубликовать текст рукописи. Как признается монах, он хотел было послать ее к Радклиф, но, «узнав недавно, что она умерла»<sup>322</sup>, решил обратиться к автору «Целестины». Реакция рассказчика, в частности, сама его готовность прочесть это послание, выдает в нем автора «Целестины», которым в реальности был сам Беллен де ла Либорльер, опубликовавший в 1798 г. четырехтомный роман «Célestine, ou Les époux sans l'être». Этот текст, во многом наследовавший традициям английской готики, а также основанный на впечатлениях молодого автора от ужасов революции<sup>323</sup>, уже был наделен отчетливым ироническим звучанием<sup>324</sup>. «Английская ночь», однако, была первым полностью пародийным текстом, эксплуатировавшим схемы и шаблоны готических романов.

В рукописи рассказывается о зажиточном купце Дабо, который, устав от чтения нравоучительных сочинений, томится от скуки в поместье. Своему сыну Рожеру он не позволяет жениться на разорившейся дворянке и увозит его в деревню, где их навещает друг Рожера Дюберт. Он привозит Дабо романы, обещая незабываемые впечатления от этого рода чтения. Главный герой, поначалу настроенный довольно скептически, открывает книгу под названием «Монах» и видит фронтиспис, на котором изображен дьявол, несущий Амброзио над Сьерра-Мореной. Дабо затягивает водоворот впечатлений от романов, которые принес ему Дюберт, и они в течение нескольких дней обсуждают их содержание и художественные особенности. В один из таких вечеров нервы Дабо не выдерживают напряжения, и он пугается звука разбитой посуды. С этого момента у Рожера и Дюберта возникает план, как смягчить Дабо в вопросе

<sup>321</sup> Переводчик указан в: *Шторх А. К., Адельунг Ф. П.* Систематическое обозрение литературы в России в течение пятилетия, с 1801 по 1806 год. СПб., 1810. Ч. 1. Российская литература. С. 197. № 1250.

<sup>322</sup> *Беллен де ла Либорльер Л. Ф. М.* Английская ночь, или Приключения прежде несколько необычайные; но ныне совершенно простые и общие г. Дабо, купца, живущего в Париже в улице Сент-Оноре. Роман, каких есть весьма много, переведенный с арабского языка на ирокезский, с ирокезского на самоедский, с самоедского на готтентотский, с готтентотского на лапонский, с лапонского на французский, итальянским монахом Спектроруини, а с французского на русский г. Страхолюбовым. Продается: в развалинах Палуцци, Тиволи, в подземельных выходах Сент-Клерских, в аббатствах Грасвильском, Сент-Клерском; в замках Удолфе, Мортиморе Моннуаре, Линденберге, одним словом, во всех местах, где есть привидения, разбойники, подземелья и западная башня. М., 1803. Ч. 1. С. XIV.

<sup>323</sup> *Hale T.* French and German Gothic: the beginnings // *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* / Ed. by Jerrold E. Hogle. Cambridge, 2002. P. 76.

<sup>324</sup> *Hall D.* French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth Century. Bern, 2005. P. 144.

брака и одновременно «отучить» его от чтения готики. Они решают сделать его героем романа тайн и ужасов, разыгрывая перед ним типичные для жанра ситуации и пугая его привидениями, подземельями, разбойниками и, наконец, одним из слуг дьявола (сам дьявол оказался якобы слишком занят для такого незначительного повода). Чтобы спасти свою жизнь от неминуемой гибели, Дабо подписывает предложенный ему договор об отказе от чтения модных романов и обязуется брать в руки только старую английскую литературу: Ричардсона, Филдинга, мисс Беннет и т. п. Когда повествование достигает наивысшей точки напряжения, перед Дабо предстают организаторы этой мистификации, тайны раскрываются, механизмы чудес объясняются; подписанный договор оказывается брачным контрактом, и Дабо, смягчившись, соглашается на брак сына и его возлюбленной.

Главный герой проживает ситуации, типичные для романов тайн и ужасов, сопоставляя собственный опыт с недавно прочитанными текстами и воспринимая себя центральным элементом разворачивающегося у него на глазах романа. Дабо продолжает испытывать страх перед происходящим (а читатель — сомнения в том, насколько все это реально), поэтому эта пародия успевает одновременно играть роль своего объекта, т. е. обычного «готического» романа<sup>325</sup>. Эта двойственность «Английской ночи» достигается не в последнюю очередь за счет использования прямых отсылок к романам-претекстам, которые, за исключением первого и последнего, к 1804 г. уже были переведены на русский язык: «Целестина» самого Беллена де Либорльера, «Грасвильское аббатство», романы Радклиф, «Монах» Льюиса, псевдорадклифианская «Гробница» и роман М. Робинсон (Mary Robinson, 1757–1800) «Юбер де Севрак, роман восемнадцатого века» («Hubert de Sévras, a romance, of the eighteenth century; by Mary Robinson, author of “Poems”, “Angelina”, the “Sicilian Lover”, the “Widow”, &c. &c. &c.», 1796). В оригинале отсылки на эти тексты (в форме указания на источник упоминаемых в «Английской ночи» имен, локаций и мотивов или прямой цитаты в кавычках) оформлялись в виде сносок, в которых приводилось название произведения, а также том и страница используемого фрагмента. Страхов воспроизвел названия и номера томов, но опустил номера страниц. Единственное исключение можно найти в эпизоде с разбитой посудой в начале романа, когда Дабо в страхе кричит: «Идет!», — полагая, что сверхъестественные создания должны нанести ему визит. К этой реплике дается примечание с указанием страницы из перевода «Монаха» Льюиса, на которой находится произносимая Дабо фраза: «Точно так Матильда говорит в “Монахе”. III. 96»<sup>326</sup>. Зная о существовании русских изданий романов, упоминаемых в «Английской ночи», Страхов, тем не менее, переводил цитаты из нее самостоятельно: в его переводе они не совпадают с формулировками из отдельных изданий 1801–1804 гг.<sup>327</sup> Таким образом,

<sup>325</sup> Ibid. P. 244–245.

<sup>326</sup> Беллен де ла Либорльер Л. Ф. М. Английская ночь. Ч. 1. С. 39. См. в оригинале: *Bellin de La Liborlière L.-F.-M. La nuit anglaise, ou Les aventures, jadis un peu extraordinaires, mais aujourd’hui toutes simples et très-communes de M. Dabaud, marchand de la rue Saint-Honoré, a Paris; Roman comme il y en a trop, traduit de l’arabe en iroquois, de l’iroquois en samoyède, du samoyède en hottentot, du hottentot en lapon, et du lapon en françois, par le R. P. Spectroruini, moine italien. Se trouve dans les ruines de Paluzzi, de Tivoli; Dans le caveaux de Ste. Claire; dans les abbayes de Grasville, de Saint-Clair; dans les châteaux d’Udolphe, de Mortimore, de Montnoir, de Lindenberg, en un mot dans tous les endroits où il y a des revenans, des moines, des ruines, des bandits, des souterrains et une tour de l’Ouest. [Paris], [1799]. Т. 1. P. 35.*

<sup>327</sup> См. сравнение цитат в: Дроздов Н. А. «Английская ночь» Беллена де ла Либорльера: К истории рецепции псевдоанглийской литературы в России // Толкования правды в русской культуре / Ред. Г. В. Обатнин, Т. Хуттунен. Helsinki, 2021. С. 58–59. (Slavica Helsingiensia 54. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XVII). Примечательно также, что и имя главного героя «Монаха» Страхов воспроизвел в соответствии с оригиналом («Амброзио»), тогда как в переводе 1802 г. оно было изменено на «Гиларий» (см. об этом: Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 212–213).

на пике популярности английской (и псевдоанглийской) готики в России у читателя появилась возможность познакомиться и с текстом, пародирующим ее основные приемы и мотивы.

После этого были опубликованы еще два перевода, которые с большой вероятностью принадлежат к псевдоанглийской традиции. В 1811 г. вышло произведение под названием «Пещера Вестбури, или Матильда и Валькур. Английский роман». На данный момент установлен лишь его французский источник, в названии которого указано, что это перевод с английского языка («*La Grotte de Westbury, ou Mathilde et Valcourt, Roman traduit de l'anglais*», 1809). Кроме того, в 1809 г. был опубликован, а в 1813 г. перепечатан роман, который вспоминал Дружинин: «Улло Горный бард, или Страшилища в скалах Хиллы. Перевод с англинского П... Т...ва». Источник этого текста также пока не установлен, и вполне возможно, что он является имитацией английского романа, сочиненной русским автором. Почти все эпитафии к шести книгам, например, взяты из русских стихотворений (преимущественно Карамзина, но, кроме него, Державина и менее известного А. И. Мещевского). Больше всего этот роман напоминает опубликованного пятью годами позже «Пустынника таинственной гробницы»: в нем на первом плане также оказывается старец — бард Улло, наделенный, как всем кажется, сверхъестественными силами и способный появляться, подобно привидению, плывя по воздуху в белых одеждах, или, снимая капюшон, открывать взорам собеседников «обнаженный, мертвый череп»<sup>328</sup>. Улло напоминает пустытника Беранжера и во многих других аспектах: он оказывается отцом одного из главных героев, и его в прошлом оклеветал один из соратников (у Ламот-Лангона родной брат), из-за чего он был вынужден скрываться. Он так же тайно следит за всеми происходящими вокруг событиями, временами предотвращая кажущуюся неумолимой гибель персонажей, пугает злодеев громовым голосом. Необычной для готической традиции представляется принадлежность Улло к певцам-бардам: арфа используется им для того, чтобы напомнить персонажам о себе, придать им сил в борьбе против зла, обозначая свое присутствие и покровительство, и указать правильный путь. В конечном итоге добродетель торжествует, а злодеи получают заслуженное наказание. Сверхъестественные способности Улло, однако, почти никак не объясняются, как это было в «Пустыннике таинственной гробницы», пусть и с умолчаниями.

### Режина Мария Рош и другие английские авторы

Авторы начинают выходить на литературную арену, отвоевывая популярность у безымянных «английских сочинений». Особенно показателен в этом отношении пример Р. М. Рош, чье авторство не было обозначено в первом переводе «Детей аббатства», выполненном Арбузовой. Спустя сравнительно недолгое время, в 1805 г., был опубликован второй перевод романа, под заглавием «Дети Донретского аббатства. Сочинение г. Реджины-Марии Рош». В 1824 и 1825 гг. роман был дважды переиздан под этим названием, но текст его повторял перевод Арбузовой. Обе русские версии опирались на французский перевод-посредник, достаточно редко допуская отступления от него. Как и во

<sup>328</sup> Это описание встречается в тексте дважды: Улло Горный бард, или Страшилища в скалах Хиллы / Пер. с англ. П... Т...ва. Изд. второе. М., 1813. [Ч.] 1. Кн. 2. С. 16; Кн. 3. С. 88.

французской версии, в русских переводах не было эпиграфов; стихотворные вставки в первой части романа были переведены в обеих русских версиях одинаково — рифмованным четырехстопным ямбом<sup>329</sup>; оба переводчика сохранили и текст отрывка из «Гамлета» Шекспира по-английски, который был приведен в примечаниях во французской версии. Кроме того, при сопоставлении двух русских версий можно обнаружить одинаковым образом сформулированные фрагменты текста, однако они не так многочисленны и, вероятнее всего, случайны: переводчик 1805 г. работал самостоятельно, без регулярного обращения к тексту Арбузовой.

Различия между версиями достаточно редки. Так, например, Арбузова по какой-то причине не использовала в переводе отсылку к «Макбету», которая была аккуратно воспроизведена в переводе 1805 г.

Оригинал <sup>330</sup>	Французский перевод <sup>331</sup>	Версия 1802 г. <sup>332</sup>	Версия 1805 г. <sup>333</sup>
<p>&lt;...&gt; but when she saw lady Euphrasia rise to enter it, had death, in his most frightful form stared her in the face, she could not have betrayed more horror. She looked towards it with a countenance as expressive of wild affright, as <b>Macbeth's when viewing the chair, on which the spectre of the murdered Banquo sat</b> (II, 249).</p>	<p>Mais, quand elle vit lady Euphrasia elle-même, se lever pour y entrer, la mort se présentant à elle sous les formes les plus affreuses, ne lui eut pas inspiré plus d'horreur. Elle la suivit des yeux avec un visage où se peignoient l'égarement et l'effroi réunis, <b>comme sur celui de Macbeth quand il voit le spectre de Banco</b> (III, 152–153).</p>	<p>Но когда увидела она, что леди Евфразия сама встает идти в оный, то конечно бы не столько вдохнула ей ужаса самая смерть, представившаяся к ней в наипоужаснейших видах. Она преследовала ее глазами, с лицом, изображающим испуг, соединенное с трепетом, <b>подобящимся тому, какое ощущает преступник, подходя к эшафоту</b> (III, 259).</p>	<p>Но когда леди Ефрасия встала с места и пошла за ним, то смерть, представляясь под самыми страшными видами, не произвела бы в ней большего ужаса. Она следовала за нею глазами с таким лицом, в котором изображались страх и сумасшествие, <b>подобно Магбету, когда он видит привидение Банко</b> (III, 300).</p>

В общем и целом, представляется, что перевод 1805 г. звучал гораздо более естественно, чем его предшественник.

Оригинал <sup>334</sup>	Французский перевод <sup>335</sup>	Версия 1802 г. <sup>336</sup>	Версия 1805 г. <sup>337</sup>
<p>Nicholas also quitted his seat, and following her, caught her in his arms,</p>	<p>Nicolas se levant aussi de son siégé et la suivant, la prit dans ses</p>	<p>Николай, также встав с своего стула, шел за нею, и взял ее руку,</p>	<p>Николай также встал с своего места, пошел за нею и, схватив ее</p>

<sup>329</sup> *Poussin P. M.* Дети аббатства, английский роман / Пер. с фр. М. А. М., 1802. Ч. 1. С. 116–117, 123–124; *Poussin P. M.* Дети Донретского аббатства. Сочинение Г. Реджины-Марии Рош / Пер. с фр. М., 1805. Ч. 1. С. 143, 150–151. В обеих версиях были воспроизведены и примечания: Ч. 2. С. 179 и Ч. 2. С. 213–214 соответственно.

<sup>330</sup> *Roche R. M.* The Children of the Abbey, a Tale, by Regina Maria Roche. London, 1796.

<sup>331</sup> *Roche R. M.* Les Enfants de l'abbaye, par Madame Regina Maria Roche. Traduit de l'anglais par André Morellet. Orné de gravures. Paris, 1797.

<sup>332</sup> *Poussin P. M.* Дети аббатства, английский роман.

<sup>333</sup> *Poussin P. M.* Дети Донретского аббатства.

<sup>334</sup> *Roche R. M.* The Children of the Abbey, a Tale, by Regina Maria Roche.

<sup>335</sup> *Roche R. M.* Les Enfants de l'abbaye, par Madame Regina Maria Roche.

<sup>336</sup> *Poussin P. M.* Дети аббатства, английский роман.

<sup>337</sup> *Poussin P. M.* Дети Донретского аббатства.

exclaiming, «Bless us how **hoity toity** you are grown» (II, 271).

A young woman leaned over Amanda, and surveyed her with **the most malignant scrutiny** (II, 284).

bras, en lui disant: Bon Dieu! comme vous êtes devenue tout à coup **dif- ficile** (III, 187).

Une jeune femme s'ap- proche alors d'Amanda, et l'observa **d'un œil malveillant** (III, 206).

говоря ей: «Боже мой! как вы вдруг сдела- лись **затруднитель- ны!**» (III, 296).

Одна молодая жен- щина подошла тогда к Аминте и **неблаго- приятным оком** рас- сматривала ее (III, 316).

обеими руками, сказал ей: «Ах! Боже мой! как вы вдруг стали **несго- ворчивы!**» (III, 344).

Тут молодая женщина подошла к Аманде и по- смотрела на нее с **злоб- ным видом** (III, 368).

В том же 1805 г. на русский язык был переведен второй роман Рош, написанный перед «Детьми аббатства», — «The Maid of the Hamlet. A tale» (1793), под заглавием «Деревенская девушка. Сочинение госпожи Режины Марии-Рош». Перевод был выполнен С. Клинским, уже имевшим к тому времени опыт переводчика художественной литературы. В 1790 г. в переводе «лекаря Севастиана Клинского» с латинского вышла объемная «География Готлиба Рихтера Полная диететика», а чуть ранее — сборник сказок «Славные волшебницы». В предисловии к этому сборнику Клинский определил ориентиры, которые он принимал во внимание при выборе материала: для него важно было переводить отличающееся «изыщностью» сочинение, в котором можно найти «тысячу приятностей» и «ничего нет непристойного, а все соединено с величайшим благоразумием»<sup>338</sup>. «Деревенская девушка» была опубликована более чем через пятнадцать лет после этого, и за это время значительные изменения претерпел язык, которым пользовался Клинский: он почти полностью отказался от церковно-славянизмов и приблизил звучание своего перевода к карамзинскому стилю. Но выбор материала для перевода, по всей видимости, базировался на тех же принципах, что и раньше. Клинский выбирает роман Рош, который можно назвать черновиком «Детей аббатства»: сюжет построен вокруг такой же молодой и чувствительной героини, которую преследует развратный помещик Бромли, пытающийся совратить ее. Роль «готических» мотивов в этом случае еще менее значительна, чем в «Детях аббатства». В «Деревенской девушке» нет ни тайн, ни ужасов, а традиционные «готические» топоры остаются лишь декоративными элементами. Так, главная героиня романа Матильда проявляет интерес к загадочному соседу Чарльзу Говарду, «мизантропу», который «проводит целые ночи среди гробов»<sup>339</sup>. Герои регулярно оказываются в полуразрушенных домах или около кладбищ и гробниц<sup>340</sup>, которые, впрочем, не играют какой-либо сюжетной роли, а нужны для характеристики находящихся там героев, имеющих склонность к меланхолии и чувствующих себя вполне уютно в подобных местах, таинственность и потенциальная опасность которых вполне соответствует традиционной эстетике сентиментализма.

Влияние французского перевода-посредника и в этом случае оказалось значительным: уже в нем пропали эпиграфы к каждой главе, но сохранилась большая часть стихотворных вставок (без указания авторства, как было в оригинале); Клинский оставил лишь

<sup>338</sup> Славные волшебницы, сочинение В. Н., посвященное прекрасному полу, состоящее в трех действиях / Пер. с фр. М., 1789. От сочинителя к читателям. [С. 1].

<sup>339</sup> Рош Р. М. Деревенская девушка. Сочинение госпожи Режины Марии-Рош / Пер. с фр. М., 1805. Ч. 1. С. 110, 84.

<sup>340</sup> Там же. Ч. 1. С. 154; Ч. 2. С. 72–73, 81–82; Ч. 3. С. 60–62; Ч. 4. С. 72–74.

одну из них, переведенную прозой<sup>341</sup>. Примечания в русской версии сохранились, хоть и были сокращены в некоторых случаях<sup>342</sup>. Перевод, в общем и целом близкий к французскому тексту, временами допускает отступления, искажающие смысл оригинала. Самое яркое из них касается сцены ссоры Матильды и ее мужа Хартланда, когда тот обнаруживает у нее портрет Говарда, которого он считает ее любовником.

Оригинал <sup>343</sup>	Французский перевод <sup>344</sup>	Русский перевод <sup>345</sup>
The picture fell from her, and she sunk upon a chair almost lifeless. Frantic with rage, he <b>stamped upon it</b> as it lay at her feet (II, 189).	Le portrait échappa de sa main, et elle se laissa tomber sur sa chaise presque sans vie. Ne se possédant pas de rage, Hartland <b>le foula</b> sous ses pieds où il avoit roulé <...> (III, 69).	<...> портрет выпал из рук ее; она упала почти без чувств. Гартланд в бешенстве своим <b>бил ее ногами</b> без всякой пощады <...> (IV, 8).

В этом случае не только меняются детали сцены, но и вся она становится демонстрацией случая домашнего насилия, совершенно невозможного в английском или французском тексте. Вообще, это не первое место в русском переводе, где появляется мотив удара ногой. Во второй части перед главным злодеем Бромли внезапно появляется собака сованной им девушки, что вызывает у него достаточно агрессивную реакцию: «Собачка не преставала ласкаться к Бромли, который ударил ее ногою, и бедное животное завизжало»<sup>346</sup>. Здесь, однако, русский перевод следовал оригиналу в полной мере.

Русские переводчики пропустили два романа Рош, последовавшие за «Детьми аббатства», — «Клермонт» («Clermont», 1798) и «Ночной визит» («Nocturnal visit», 1800). Особенно в первом из этих романов Рош отошла от манеры Радклиф, сделав мир, окружающий ее героиню, гораздо более устрашающим и опасным<sup>347</sup>. Той же художественной стратегии она придерживалась и в романе «The discarded son, or Haunt of the banditti». Он был опубликован в 1807 г., в 1808 г. переведен на французский («Le fils banni, ou La retraite des brigands»), и сразу же на русский язык: «Изгнанный сын, или Вертеп разбойников, английский роман. Соч. Режины Марии Рош, автора “Детей аббатства” и проч.». Переводчик, уже упоминавшийся А. В. Иванов, посвятил свой труд «Наталье Ивановне Ганчеровой, урожденной Загряжской», матери будущей жены Пушкина. Иванов работал с невероятной быстротой: в том же 1808 г. он выпустил двухчастный перевод «Осада Ла-Рошели, или Несчастье и совесть» Жанлис, в следующем году многотомные «Видения в Пиренейском замке»<sup>348</sup>, затем исторический роман «Брабантская Женева», «Письма и мысли маршала принца Де Линь», а в 1811 г. «Прекрасный паж, или Арестант Шпандау» Пиго-Лебрена (Pigault-Lebrun, Charles-Antoine-Guillaume Pigault de l'Épino, 1753–1835). С точки зрения сюжета и системы персонажей «Изгнанный сын» предлагает русскому читателю типичный роман Рош: это история о молодой девушке Елисавете,

<sup>341</sup> Там же. Ч. 3. С. 63.

<sup>342</sup> Там же. Ч. 2. С. 93; Ч. 3. С. 84.

<sup>343</sup> Roche R. M. The Maid of the Hamlet: A tale. By Regina Maria Roche, author of the «Vicar of Landsdown». Second edition, with additions. London, 1793.

<sup>344</sup> Roche R. M. La fille du hameau, par Regina Maria Roche, auteur des «Enfants de l'Abbaye», de la «Visite nocturne», de «Clermont» / Traduit de l'anglais, par M. \*\*\*. Orné de jolies gravures. Paris, An IX. (1801).

<sup>345</sup> Рош Р. М. Деревенская девушка. Сочинение госпожи Режины Марии-Рош.

<sup>346</sup> Рош Р. М. Деревенская девушка. Сочинение госпожи Режины Марии-Рош; пер. с фр. Ч. 2. С. 24.

<sup>347</sup> См. описание романов в: Frank F. S. The first gothics: A critical guide to the English gothic novel. New York; London, 1985. P. 318–320.

<sup>348</sup> См. примеч. 194.

которую преследует сразу несколько злодеев. Первый — лорд о’Синистер, перевоплощающийся для заключения брака в старого мистера Итона<sup>349</sup> и затем в господина Раймонда, второй — господин Ротвен, либертин<sup>350</sup>, не гнушающийся применять насилие для достижения своих целей. Однако в этом уже проявляются и отличия: новый роман Рош гораздо более динамичен, наполнен страшными и угрожающими героям событиями<sup>351</sup>. Этот роман можно с уверенностью отнести к самым «готическим» текстам Рош. Многие особенности оригинала, однако, не попали во французский и русский переводы. Описание поведения Ротвена в интерпретации французского переводчика претерпело существенные изменения: он, например, исключил из текста характеристику «некоторая любезная жестокость» («a kind of gentle violence»<sup>352</sup>), которую Рош использовала в рассказе о первой попытке героя добиться взаимности Елисаветы. Из той же сцены было исключено описание ее собственной реакции — «почти задыхаясь от гнева и страха» («almost panting with anger and alarm»<sup>353</sup>). Изменена и сцена борьбы Елисаветы с Ротвеном, переданная во французском и русском переводах с гораздо меньшей экспрессией, чем в оригинале.

Оригинал<sup>354</sup>

<...> endeavouring to check the terror his conduct inspired, emphatically laying one hand on his arm, and with the other parrying off the efforts he made to kiss her (II, 39).

Французский перевод<sup>355</sup>

<...> dans le plus grand effroi, et en faisant tous ses efforts pour se dégager (II, 28).

Русский перевод<sup>356</sup>

<...> с величайшим ужасом и делая все попытки, чтобы освободиться из рук его (II, 36).

Исчезает и «говорящая» характеристика Ротвена «с самым либертинским видом» («with the most libertine air imaginable»<sup>357</sup>), трансформированная в «непринужденно» («d’un air léger»)<sup>358</sup> во французской и в «ветреностию»<sup>359</sup> в русской версии. Тем не менее краткая философия либертинажа, которой Ротвен мотивирует свои поступки, была переведена французским переводчиком достаточно близко к оригинальному тексту и в русском переводе также не подверглась сокращению<sup>360</sup>. Вообще, уже во французский перевод не попали большие фрагменты оригинального текста, в особенности размышления

<sup>349</sup> Можно обратить внимание на то, что многоликость отрицательных персонажей проходит лейтмотивом через творчество Рош: так, в «Детях аббатства» Бельграв перевоплощается в пятой части романа в господина Сипторпа, чтобы в очередной раз подобраться к Аманде.

<sup>350</sup> Вполне вероятно, что эту фамилию Рош позаимствовала у К. Лэм (Caroline Lamb, 1785–1828), которая изобразила лорда Байрона в образе развратника Рутвена в романе «Гленарвон» («Glenarvon», 1816). Оттуда, в свою очередь, фамилия перешла в роман Дж. В. Полидори (John William Polidori, 1795–1821) «Вампир» («The Vampire», 1819). Что примечательно, в обоих романах большую роль играли трансформации персонажей, когда один и тот же герой предстал в разных обликах, так же как лорд Синистер у Рош.

<sup>351</sup> *Pou P. M.* Изгнанный сын, или Вертеп разбойников, английский роман. Соч. Режины Марии Рош, автора Детей аббатства и проч.; пер. с фр. Александр Иванов. М., 1808. Ч. 1. С. 63–65, 160–162, 177.

<sup>352</sup> *Roche R. M.* The discarded son, or Haunt of the banditti: A tale. By Regina Maria Roche, author of the «Children of the Abbey», &c. London. 1807. Vol. 2. P. 36.

<sup>353</sup> *Ibid.* Vol. 2. P. 36.

<sup>354</sup> *Ibid.*

<sup>355</sup> *Roche R. M.* Le fils banni, ou La retraite des brigands: Par Madame Regina-Maria Roche, auteur des «Enfants de l’Abbaye». Traduit de l’anglais. Paris, 1808.

<sup>356</sup> *Pou P. M.* Изгнанный сын, или Вертеп разбойников, английский роман.

<sup>357</sup> *Roche R. M.* The discarded son, or Haunt of the banditti. Vol. 2. P. 37.

<sup>358</sup> *Roche R. M.* Le fils banni, ou La retraite des brigands. T. 2. P. 27.

<sup>359</sup> *Pou P. M.* Изгнанный сын, или Вертеп разбойников. Т. 2. С. 34.

<sup>360</sup> Там же. С. 34–35.



повествователя о происходящих событиях<sup>361</sup>. Соответственно, и русский текст этих фрагментов не содержал. Отступления самого Иванова от французской версии были незначительны: например, в описании одной из сцен между Елисабет и господином Ротвенном он проявляет большую резкость, называя его жену и мисс Рай «мегерами»<sup>362</sup>. Кроме того, подобно анонимному переводчику «Разбойника в Венеции», ругательства (преимущественно слово «diable»), которое в основном встречается в речи ирландца Макталла) Иванов воспроизводит с помощью лишь первой буквы и уточняя: «ч...» вместо слов «черт» или его производных<sup>363</sup> и «д...» вместо «дьявол»<sup>364</sup>.

Неоспоримым свидетельством популярности творчества Рош может служить и то, что ей, как Радклиф или Льюису, приписали чужой текст. В изданном в 1814 г. «Опыте российской библиографии» Сопиков обратил внимание на то, что «в книжной нашей торговле недавно появилось некоторое непохвальное ремесло, возбуждающее общее негодование читателей. Оно состоит в легком способе: старые книги превращать в новые и из одной вдруг делать две, а именно к старой книге припечатывать совсем новое, с другим годом название»<sup>365</sup>. Среди примеров можно обнаружить следующую пару: «Кильярнское озеро. СПб., 1807» — «Роза, или Подкинутае дитя. М., 1812»<sup>366</sup>. Действительно, за исключением титульного листа, различий между двумя изданиями не было. Роман «Кильярнское озеро» («The Lake of Killarney: A novel, in three volumes. By Anna Maria Porter, author of “Octavia”, “Walsh Colville”, &c. &c.», 1804) был написан А. М. Портер (Anna Maria Porter, 1780–1832), что и было обозначено в подзаголовке русского перевода: «Повесть в трех частях. Сочинение Анны Марии Портер. Перевод с английского»<sup>367</sup>. В свою очередь, издание 1812 г. называлось «Роза, или Подкинутае дитя, английский роман, сочинения Марии Режины де ла Рош, автора книги “Дети аббатства” и пр.». Представляется, что мистификаторы вполне сознательно пошли на этот шаг. Главную героиню романа «Кильярнское озеро» действительно зовут Роза, и она была брошена родителями в младенчестве. Кроме того, «Кильярнское озеро» и романы Рош имеют ряд сюжетных параллелей. Без родителей воспитывается и Матильда из «Деревенской девушки», а семейная история Розы, как и в «Детях аббатства», покрыта некоей тайной. Одновременно, в отличие от романов Радклиф, и у Рош, и у Портер эта тайна не двигает сюжет, оставаясь на периферии и лишь создавая ореол загадочности вокруг героев. «Готических» мотивов в «Кильярнском озере», как и у Рош, практически нет, а описания руин играют скорее орнаментальную роль, интенсифицируя в нужные моменты элегические настроения персонажей.

Портер, автор романов, прозаических и поэтических сборников, пользовалась в России меньшей популярностью, чем Рош. Ближе к концу первой четверти XIX в., в 1822 и переизданием 1823 г., в Орле вышел перевод еще одного ее романа — «The knight of St. John, a romance» (1817). Переводчик, А. И. Трескин, как это часто происходило с менее

<sup>361</sup> Roche R. M. The discarded son, or Haunt of the banditti. Vol. 1. P. 265–266, 269–273.

<sup>362</sup> Рош P. M. Изгнанный сын, или Вертеп разбойников. Т. 2. С. 61.

<sup>363</sup> Там же. Т. 2. С. 39; Т. 3. С. 187, 188, 189; Т. 4. С. 127.

<sup>364</sup> Там же. Т. 4. С. 183.

<sup>365</sup> Сопиков В. С. Опыт российской библиографии. Ч. 2. С. VI.

<sup>366</sup> Там же. С. VII. Наблюдение было также опубликовано в: Сын отечества. 1814. Ч. 16. № 37. С. 198.

<sup>367</sup> Редкий случай перевода художественного текста с оригинала.

известными авторами, указал и национальную принадлежность текста, и имя его создателя: «Мальтийский рыцарь. Английский роман, сочинение Мисс Портер», предложив немного другое заглавие, чем в оригинале и французской версии, которой он пользовался («Le chevalier de Saint-Jean», 1818).

Вообще, что касается английской литературы в России, женская проза была представлена в первой четверти XIX в. (по крайней мере, до появления на арене Скотта-прозаика) шире, чем мужская. Имена мужчин-авторов довольно редко были известны читателю, и среди новых писателей, чьи произведения публиковались в 1790-х гг., в России был широко известен только Льюис. Учитывая, что и оригинальные названия, и французские переводы часто не раскрывали имени сочинителя, вполне закономерно, что Лэтом и Мур не присутствовали в русском читательском сознании. Редкий случай, когда имя писателя все-таки было указано в заглавии, — вышедший в 1806–1807 гг. русский перевод романа «Три испанца, или Тайны замка Монтильского. Английское сочинение Георга Валкера» («The three Spaniards a romance. By George Walker, author of the “Vagabond”, &c.», 1800). Д. Уокера (George Walker, 1772–1847) традиционно относят к «школе Льюиса», а «Трех испанцев» называют «самым готическим» из его многочисленных романов»<sup>368</sup>. Уокер не просто воспроизводит определенные сюжетные ходы и мотивы «Монаха», но, как представляется, пытается превзойти своего предшественника в изображении ужасного. Как и в романе Льюиса, сверхъестественное в «Трех испанцах» преподносится как полноправная часть художественного мира: герои неоднократно сталкиваются с привидениями, становятся свидетелями магических ритуалов и необъяснимых явлений, осознавая себя как поле борьбы между божественным провидением и дьявольским соблазном. Так, уже в начале романа один из «трех испанцев» утверждает, что он не суеверен, но признает, что «только необыкновенные причины могут переменить порядок Натуры»<sup>369</sup>. Герои все чаще соприкасаются с миром неизведанного, количество тайн и неожиданных совпадений неизменно растет, а оставшиеся не проясненными к финалу детали сюжета раскрывает на заседании суда инквизиции ведьма Берениса, заключившая договор с дьяволом. Уокер активно пользуется основными приемами романов тайн и ужасов, включая даже такие, как отложенный рассказ об ужасном явлении, представшем перед глазами одного из героев (как в «Удольфском замке» Радклиф). Только во время суда Фернандо де Коельо признается, что в одной из комнат Монтильского замка он стал свидетелем колдовского обряда, для совершения которого обнаженная и окровавленная Берениса расчленила извлеченное из могилы тело. Практически все натуралистические подробности, а также описания магических явлений переданы в русском переводе достаточно близко к оригинальному тексту, без каких-либо купюр, включая разговор между Беренисой и Люцифером, разгневанным на нее за желание раскаяться в грехах и расторгнуть заключенный между ними договор. Единственным значимым отступлением от английского текста было отсутствие упоминания о казни Беренисы через год и день заключения в тюрьме инквизиции. Это изменение было сделано именно русским переводчиком, поскольку во французском

<sup>368</sup> Summers M. The Gothic Quest. P. 29; Frank F.S. The first gothics. P. 400.

<sup>369</sup> Уокер Д. Три испанца, или Тайны замка Монтильского: Английское сочинение Георга Валкера / Пер. с фр. В четырех частях. М., 1806. Ч. 1. С. 102.

переводе-посреднике («Les Trois Espagnols, ou Les mystères du château de Montillo: roman. Trad. de l'anglais par le traducteur de "Théodore et Olivia"», 1805) эта деталь осталась на месте.

Утверждать, однако, что французский переводчик аккуратно следовал за оригинальным английским текстом, нельзя, поскольку внесенные им изменения оказались довольно значительными. Были исключены целые фрагменты текста, не имеющие непосредственного влияния на сюжет романа, например, история проводника, с которым маркиз Альберт Дения пересекает опасную гористую местность, или описание ночлега. Часто сокращаются метафизические размышления героев и диалоги. Кроме того, во французском тексте не приводятся стихотворные отрывки, которыми наполнены «Три испанца»: песни, серенады и даже реквием по умершей героине. Лишь одна баллада была воспроизведена французским переводчиком, но — прозой. Все эти трансформации проникли и в русскую версию. Таким образом, сюжет романа практически не пострадал, но многие второстепенные его особенности оказались недоступны русскому читателю. Вслед за французским посредником в русском переводе появилось и небольшое примечание о предрассудках европейских матросов<sup>370</sup>, отсутствовавшее в оригинальном тексте.

Роман Уокера представляет собой еще один яркий пример «мужской» готики. В отличие от женщин-авторов, он уделяет особое внимание остросюжетным сценам, в деталях описывая различные виды физического насилия. Все эти эпизоды передаются в русском тексте без каких-либо значимых отступлений от оригинала, например, попытка главного злодея изнасиловать собственную дочь: «Падилла, раздраженный таковым приемом, схватил ее за руки и приказал ей молчать, угрожая и произнося ужасные клятвы. Видя, однако ж, что она делала величайшие усилия, чтобы вырваться от него, он схватил ее за шею и хотел удавить»<sup>371</sup>. Еще более натуралистична сцена драки между Дения и Жаком: «Воспользовавшись светом вспыхнувшего уже в последний раз факела, он ударил заступом прямо в голову своего неприятеля столь сильно, что он от слабости упал на землю — и маркиз, обрадовавшись счастливому своему успеху, еще несколько раз со всею силою ударил его по голове, и Яков лишился чувств»<sup>372</sup>. Таким образом, «Три испанца» представляют редкий для русской переводной литературы экземпляр френетической готики, изобилующей сверхъестественными мотивами и сюжетами. Вслед за Льюисом Уокер «разбавил» свой роман и юмористическими эпизодами, подчас достаточно грубыми, однако только часть из них проникла во французский и русский переводы.

Авторство женщин указывалось в заглавии русских переводов гораздо чаще. В 1811 г. был опубликован перевод «Проклятие, или Тень моего отца. Новейший английский роман г-жи Беннет» («Vicissitudes abroad, or The ghost of my father. By Mrs. Bennett, author of "Anna"; "Juvenile indiscretions"; "Agnes de Courci"; "Ellen"; "Beggar girl", &c.»), 1806). Два произведения Беннет уже появлялись в России в конце XVIII в., и оба перевода были выполнены М. Д. Копьевым, который, по замечанию И. В. Немировского, проявил «особое внимание <...> к т. н. "английскому роману", не только следуя европейскому

<sup>370</sup> Там же. Ч. 3. С. 116.

<sup>371</sup> Там же. Ч. 3. С. 46.

<sup>372</sup> Там же. Ч. 2. С. 168.

интересу к этому жанру, но и создавая на него моду в России»<sup>373</sup>. Тем не менее Беннет не упоминалась в качестве автора переведенных романов: «Генрих-Дельмор или Неблагодарные поступки юношества» (1796; оригинальное заглавие: «Juvenile indiscretions. A novel. In five volumes. By the author of “Anna, or the Welch heiress”»), 1786) был приписан Берни (вслед за французским переводом «Les imprudences de la jeunesse, par l’auteur de “Cécilia”», 1788), а «Аннушка» (1797–1798; оригинальное заглавие: «Anna, or Memoirs of a Welch heiress. Interspersed with anecdotes of a nabob. In four volumes»), 1785) вышла без указания имени автора (в заглавии французского перевода было указано только то, что он выполнен с английского языка).

В 1821 г. на русском языке был издан еще один большой по объему роман — «Савиния Риверс, или Опасность любви. Сочинение мистрисс Софии Лее, автора “Матильды, или Подземелья”» («The life of a lover: In a series of letters. By Sophia Lee. In six volumes», 1804). Ли была вполне известна русскому читателю по упомянутому в заглавии переводу, вышедшему в 1794 г.<sup>374</sup>, однако «Савиния Риверс», написанная, по ее собственному признанию, еще до «Убежища», не была связана с готической традицией. Этот эпистолярный роман рассказывал историю молодой девушки, оставшейся без родителей (в оригинале не Савинии, а Сесилии), которая вынуждена устроиться гувернанткой, чтобы зарабатывать себе на жизнь. Английские критики встретили роман с интересом, но упрекали автора в чрезмерности объема ее произведения и неоправданном обилии откровенных сцен и описаний, которые не позволяли рекомендовать роман невинным и неопытным молодым людям<sup>375</sup>. Появление нового произведения писательницы «нанесло долгосрочный ущерб ее литературной репутации, поскольку читатели, привыкшие воспринимать Ли как безупречную школьную учительницу, были ошеломлены тем, насколько откровенно в романе описывалось влечение»<sup>376</sup>. Само его название («The life of a lover») вызывало недоумение, поскольку применение слова «lover» («любовница») по отношению к молодой девушке не было свойственно литературе того времени<sup>377</sup>. Действительно, Сесилия совершенно не похожа на стандартных героинь сентиментальных романов, поскольку, сталкиваясь с надменными и развращенными представителями высшего света, она имеет смелость противостоять им и отстаивать свои убеждения. В письмах она с неприкрытым сарказмом описывает поведение знатных лиц, воспроизводя особенности их речи (часто неграмотной или диалектной) и оставляя едкие комментарии по поводу их моральных ориентиров.

Французский переводчик начал с того, что поменял заголовок на более стандартный («Savinia Rivers, ou Le danger d’aimer», 1808), связав таким образом роман с благонамеренными историями об опасностях, подстерегающих молодых и неопытных героев. Вместе с тем, по всей видимости, были изъяты определенные фрагменты оригинального

<sup>373</sup> Немировский И. В. Копьев Михаил // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2 (К–П). С. 126.

<sup>374</sup> См. о нем: Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 69–77.

<sup>375</sup> The life of a lover: In a series of letters. By Sophia Lee // The monthly review, or Literary journal. 1804. Vol. 45. December. P. 366.

<sup>376</sup> Soderman M. Sentimental memorials: Women and the novel in literary history. Stanford, 2015. P. 24.

<sup>377</sup> The life of a lover; In a series of letters. By Sophia Lee // The Anti-Jacobin Review and Magazine, or Monthly Political and Literary Censor. 1806. Vol. 24. June. P. 136. Здесь же содержались упреки в грамматических опрехах и вульгарности языка.

текста, поскольку и в русском переводе их нет. Это заметно уже в его первом абзаце, где не упоминается о том, что дети Амелии Форрестер, с которой ведет переписку Сесилия, заболели коклюшем. Кроме того, в следующем абзаце русской версии появляется пассаж о смерти некоей миссис Герберт, которого нет в оригинале (впоследствии эта героиня еще два раза упоминается в переводе). Далее различия между ними становятся все более многочисленными, особенно когда речь идет о не самых приятных моментах жизни Сесилии. Так, в русском переводе ее рассказ об ответах, полученных на объявление о поиске работы учительницы, сразу обращается к семье Вестбери, взаимоотношения с которой составляют основное содержание романа. В оригинале, однако, этому предшествует объемное (ок. 8 тыс. слов) описание ее недолгого трудоустройства в семье Грантэм, где она сталкивается с грубой и малообразованной хозяйкой дома и ее сыном, который домогается Сесилии. От изнасилования ее спасает лишь крик, на который сбегаются обитатели дома. Леди Грантэм оправдывает сына тем, что Сесилия сама спровоцировала его, после чего девушке не остается иного выбора, кроме как оставить должность. Вместе с этим отрывком пропадают и рассуждения Сесилии, касающиеся взаимоотношений между полами, в которых она отстаивает идеи их равенства и права женщины на независимость и неприкосновенность<sup>378</sup>. При описании взаимоотношений между Сесилией и лордом Вестбери также можно найти отступления от оригинала: например, когда герой заболевает, она называет себя «невнимательной душой» («thoughtless idiot»<sup>379</sup>); в русском тексте этого нет. В общем и целом, перевод в этих местах близок к оригиналу, но в английском тексте некоторые идеи формулируются более отчетливо и резко.

Оригинал<sup>380</sup>

Friendship and esteem are formal, feminine phrases, for feminine feelings. Language does not supply a term to express the sentiments I entertain for you (I, 248).

Русский перевод<sup>381</sup>

Уважение, дружба суть такие выражения, кои употребляются для означения чувств несравненных с теми, кои вы в меня поселили (I, 270).

Кроме того, когда во время свидания с Сесилией лорду Вестбери приходится скрыться от посторонних глаз, в оригинале он укрывается за занавеской, а в русской версии — в спальном кабинете собеседницы. Одновременно из перевода пропадает язвительное замечание Сесилии о привычности подобных ситуаций для лорда Вестбери: «...но, как бы дурно ему ни было, лорд Вестбери был в совершенно трезвом сознании; возможно, он привык к подобным ситуациям, а уловку, употребленную им для моего спасения, уже использовал ранее» («...but, sick as he was, lord Westbury wanted not more presence of mind, perhaps he might be used to such dilemmas, and the expedient he took to save me by no means a new one to him»<sup>382</sup>). Нет в русской версии и наполненного юмором диалога между взволнованной Сесилией и миссис Эллисон, в котором, среди прочего, заходит разговор о кулинарных достижениях горничной, а общий тон ее речи гораздо мягче, чем в оригинале. Одновременно в русском тексте появляются отрывки, которых в оригинале не было, например, своеобразное моральное оправдание Савинии: «Супружество

<sup>378</sup> Lee S. *The Life of a Lover: In a Series of Letters*. By Sophia Lee: In six volumes. London, 1804. Vol. 1. P. 39–40.

<sup>379</sup> Ibid. Vol. 1. P. 235.

<sup>380</sup> Ibid.

<sup>381</sup> Ли С. Савиния Риверс, или Опасность любви. Сочинение мистрис Софии Лее, автора «Матильды, или Подземелья», пер. с фр.: В пяти частях. М., 1821.

<sup>382</sup> Lee S. *The Life of a Lover: In a Series of Letters*. Vol. 1. P. 250.

имеет исключительные права... и... вы без сомнения далеки от того, чтобы их не признавать»<sup>383</sup>. Все эти особенности, вероятнее всего, присутствовали уже во французском тексте, но, как бы то ни было, русской версии не было свойственно то разнообразие эмоциональных состояний героев, которое предлагал роман Ли.

Перевод еще одного эпистолярного романа, на этот раз в отчетливо готическом духе, начал выходить в 1819 г., но ограничился лишь одной книгой — «Глорвина, прекрасная молодая ирландка. Сочинение г-жи Овенсон» («The wild Irish girl; a national Tale. By Miss Owenson, author of "St. Clair", the "Novice of St. Dominick", &c. &c.», 1806). Роман С. Оуэнсон (впоследствии леди Морган, Sydney Owenson, Lady Morgan, 1776?–1859) появился в 1804 г. и за короткий срок выдержал несколько переизданий в Великобритании и США. Постоянный интерес к произведению был вызван сочетанием традиционного любовно-готического сюжета с привидениями и темницами и вниманием к ирландскому национальному колориту. Большую часть вышедшей в России первой книги занимают наблюдения о Дублине, местных нравах и дикой природе, которые разбивают предубеждения главного героя, представлявшего, что на этой территории живут жестокие и малообразованные дикари<sup>384</sup>. Оуэнсон снабдила текст обширными примечаниями, посвященными особенностям ирландской жизни и историческим реалиям<sup>385</sup>. Во французском переводе «Глорвины» они были аккуратно воспроизведены, тогда как русский переводчик сохранил лишь некоторые из них. В первой части поместилась только экспозиция, где рассказывается об уходящем в прошлое противостоянии между семьей главного героя и родом д'Инисмор, к которому принадлежит и «дикая» Глорвина. Как замечал французский переводчик в предисловии, он испытывал трудности с переводом слова «wild», поскольку французский эквивалент «sauvage» представлялся ему слишком резким<sup>386</sup>. Эпитет, тем не менее, проникает в первый том французского текста<sup>387</sup> и, соответственно, в русский перевод<sup>388</sup>. Здесь же поменялось и имя главного героя: из Горация в оригинале и французской версии он превратился в Генриха.

Еще одной писательницей, чьи произведения оказались переведенными на русский язык, была Э. Хелм (Elizabeth Helme, 1772 — ок. 1814), мать уже упоминавшейся Э. Сомервилль. Из ее многочисленных романов в русском переводе, подготовленном Трескиным, был опубликован «Сент-Клер островитянин, или Изгнанники на острове Барра» (1818; оригинальное заглавие: «St. Clair of the isles, or The outlaws of Barra, a Scottish

<sup>383</sup> Ли С. Савиния Риверс, или Опасность любви. Т. 1. С. 272.

<sup>384</sup> Некоторые инвективы в адрес «диких» ирландцев можно найти в романе Рош «Деревенская девушка»: см. сюжетную линию, связанную с отъездом Матильды (*Рош Р. М. Деревенская девушка*. Ч. 4. С. 16, 28).

<sup>385</sup> Вообще, писательнице был свойствен постоянный интерес к национальной тематике: как писал В. И. Козлов, другой роман леди Морган, «О'Доннелл» («O'Donnell», 1814) представлял собой сочинение, «содержащее превосходную картину ирландских нравов и обычаев и весьма тонкие замечания о большом свете в Англии» (*Козлов В. И. Краткое обозрение новейшей английской литературы // Русский инвалид*. 1816. № 187. 12 августа. С. 735).

<sup>386</sup> *Owenson S. Glorvina, ou la Jeune irlandaise, histoire nationale par Miss Owenson; traduite de l'anglais par le traducteur d'«Ida», et du «Missionnaire», ouvrages du même auteur. Paris, 1813. Т. 1. P. vi–viii.*

<sup>387</sup> *Ibid.* Vol. 1. P. 191, 213.

<sup>388</sup> Оуэнсон С. Глорвина, прекрасная молодая ирландка. Сочинение г-жи Овенсон. Пер. с фр. СПб., 1819. Кн. 1. С. 90, 102.

tradition. By Elizabeth Helme», 1803). Трескин пользовался французским переводом романа («Saint-Clair des Isles, ou Les exilés à l'Isle de Barra; roman traduit librement de l'anglais, par Mme de Montolieu, auteur de "Caroline de Lichtfield"», 1808) и, по всей видимости, решил выдать переводчицу, И. де Монтолье (Isabelle de Montolieu, 1751–1832), уже хорошо известную к тому времени в России, за автора романа<sup>389</sup>. Несмотря на ложную атрибуцию, роман имел прямое отношение к английской литературе, поскольку события в нем разворачивались на островах, находящихся к западу от Шотландии<sup>390</sup>, а персонажи в полной мере соответствовали классическим героям «английских сочинений».

Еще один роман Хелм появился в русском переводе, выполненном Я. И. Лизогубом (род ок. 1786), через несколько лет, в 1823 г., и уже под ее именем: «Алберт, или Стратнавернская пустыня. Сочинение г-жи Гельм». («Albert, or The Wilds of Strathnavern. By Elizabeth Helme, author of "Louisa, or The cottage of the Moor", &c, &c, &c.», 1799). Как и в «Сент-Клере островитянина», местом действия в романе была Шотландия, которая в представлении Хелм играла роль идеальной территории, в отличие от развращенного Лондона. Такие же чувства по отношению к родному краю испытывала Роза, героиня «Киярнского озера» Портер: Дублин для нее слишком суетлив и неестественен, тогда как Киярни ассоциируется с землей обетованной, где можно обрести истинное счастье. Неподдельное уважение и теплота по отношению к Ирландии и Шотландии, а также неприятие захватнической политики, осуществляемой Англией, было свойственно и Рош, и Портер, и Оуэнсон, и Хелм, произведения которых дали обширный и благотворный материал для постколониальных теорий XX в. Русские переводы их романов, таким образом, актуализировали целый ряд проблем, связанных с взаимодействием метрополии и ее колоний, которые были не менее актуальны для самой России.

## Вальтер Скотт

Все эти произведения, в той или иной степени пропитанные элементами готической литературы, готовят почву для появления в России романов писателя, чье имя превзошло по популярности Радклиф и воскресило интерес к авторской английской прозе, — В. Скотта. С начала 1810-х гг. он был известен в России как поэт и критик, и его популярность уже заставляла русских путешественников по Великобритании искать с ним знакомства<sup>391</sup>. Немногочисленные и немногословные извещения о прозе Скотта

<sup>389</sup> Впоследствии в России Монтолье приписали еще два романа — «Карл и Елена Мольдорф, или Лишние восемь лет» (1822; оригинальное заглавие: «Die ältere Ehefrau», 1796) А. Г. Мейснера (August Gottlieb Meißner, 1753–1807) и «Двадцать один год, или Узник Шарфштейнского замка» (1824; оригинальное заглавие: «Der Scharfenstein», 1817) К. де ла Мотт Фуке (Caroline de la Motte Fouqué, 1773–1831). Как и в случае с романом Хелм, оба эти текста были переведены на французский язык Монтолье.

<sup>390</sup> В этом отношении Г. Келли называет Хелм одной из «непосредственных предшественниц» Вальтера Скотта (Kelly G. Romantic fiction // The Cambridge Companion to British Romanticism. Second edition / Ed. by Stuart Curran. Cambridge, 2010. P. 205).

<sup>391</sup> Орлов С. А. Исторический роман Вальтера Скотта. Горький, 1960. С. 13–14; Левин Ю. Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975. С. 7–9; Алексеев М. П. Вальтер Скотт и его русские знакомства // Литературное наследство. М., 1982. Т. 91. Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века). С. 255–260.

можно найти в русской периодике в конце 1810-х гг., но первые ее переводы появились только в 1820 г.: А. Величко начинает публиковать в журналах «Вестник Европы» и «Сын отечества» серию эпизодов из романа «Айвенго» («Ivanhoe; a Romance. By the author of “Waverley”, &c.», 1819). В 1821 г. отдельным изданием вышел роман «Беглец. Сочинение баронета Вальтера Скотта». Примечательно то, что этой книгой открылась серия псевдоскоттовских изданий: рассказывая о новых русских переводах, критик журнала «Благонамеренный» особо останавливается на «Беглеце» как примечательном явлении, принадлежащем писателю, «который считается теперь лучшим из живущих поэтов Англии»<sup>392</sup>. Автор заметки осторожно предположил, что роман мог быть приписан Скотту, как это уже неоднократно случалось в истории переводной литературы, отмечая при этом, что в первой части «не видно никакой особой цели: одна запутанность происшествий»<sup>393</sup>. Действительно, несмотря на то, что русской публике еще не были так хорошо знакомы прозаические произведения Скотта, чуждость этого перевода его художественной манере была угадана. На самом деле «Беглец» — это перевод второго романа английского писателя Г. Смита (Horace Smith, 1779–1849) «Беглец, или Средоточие милосердия» («The Runaway, or The seat of benevolence»), написанного в 1800 г., задолго до того, как Скотт начал публиковать прозу. Этот текст не только хронологически, но и идеологически принадлежал XVIII в.: в нем рассказывалась история об отшельнике, который берет под свою опеку беглого крестьянина Теодора. Прозаические опыты конца XVIII — начала XIX в., по всей видимости, не принесли Смиты удовлетворения, и он на долгое время отошел от сочинения романов. Вернулся к ним он только в 1826 г., когда вышел его роман «Брэмблтай-хаус, или Кавалеры и Круглоголовые» («Brambletye House, or Cavaliers and Roundheads, a novel by one of the authors of the “Rejected addresses”»), надолго закрепивший за ним славу подражателя Скотта. В России в 1828 г. был опубликован отрывок из этого романа, который предварялся следующей заметкой: «Мы упоминали об этом романе, имевшем в Англии необыкновенный успех. Сочинитель его, Гораций Смит, показал необыкновенные дарования, хотя принялся за такой род сочинений, в котором всех своих предшественников и последователей победил В. Скотт»<sup>394</sup>. Почему уже в 1821 г. роман Смита приписали Скотту, остается загадкой, поскольку на тот момент никакого типологического сходства в художественных принципах этих писателей не было, да и фигура Скотта еще не была столь популярна в России.

Одновременно в периодике стали появляться все более частые похвалы в адрес Скотта-прозаика. Величко в послесловии к одному из переводов, помещенных в «Вестнике Европы», отмечал, что «красоты в его романах многочисленны и разнообразны: характеры естественны, портреты верны, описания привлекательны»<sup>395</sup>. В другой

<sup>392</sup> Известия о новых книгах // Благонамеренный. 1821. Ч. 15. № 15. Прибавление. С. 5.

<sup>393</sup> Там же. Окончательный приговор этому изданию был вынесен в журнале «Московский телеграф» в 1825 г., вместе с разоблачением следующей подделки (Эдинбургская темница: Из собрания Новых сказок моего хозяина, изданных Джедедием Клейшботом, Понамарем и учителем Гандер-Клюфского прихода. Сочинение сира Вальтера Скотта. Пер. с фр. А...а З...ль // Московский телеграф. 1825. Ч. 6. № 22. С. 194).

<sup>394</sup> Отрывок из романа «Brambletye house» // Московский телеграф. 1828. Ч. 19. № 3. С. 479. См. также: Долинин А. А. Пропущенная цитата в статье Пушкина «О Мильтоне и шатобриановом переводе “Потерянного рая”» // Долинин А. А. Пушкин и Англия. Цикл статей. М., 2007. С. 216–225.

<sup>395</sup> Скотт В. Ричард-Львиное Сердце и пустынный // Вестник Европы. 1820. Т. 110. № 8. С. 307.



заметке «Вестника Европы» приводилось уже больше достоинств: «Необыкновенное знание духа и всех подробностей старины отечественной есть важное достоинство; но Валтер имеет еще и другие. В романах его характеры действующих лиц изумляют читателя неподражаемою точностию; они выдерживаются удивительным образом и ни на один момент не изменяют себе чрез все продолжение повести»<sup>396</sup>. Отмечалось и жанровое новаторство романов Скотта: «По изобретению предметов они единственны в своем роде, беспримерны. Валтер открыл тайну писать исторические романы, не оскорбляя истории, не выворачивая ее наизнанку, не вводя в круг изобретения посторонних или вымышленных подробностей. Правдоподобие заимствует он у самой природы, характеры представляет всегда оригинальные, героев на сцену выводит всегда занимательных, принадлежности подбирает всегда разнообразные. Из некоторых его романов лучше можно узнать нравы и обычаи какой-нибудь эпохи или страны, нежели из описаний самых наблюдательных путешественников или из повествований самых верных историков»<sup>397</sup>. В еще одном сообщении о творчестве Скотта говорилось о беспристрастии его политических суждений, умении изобразить правителей без излишнего пафоса, как обычных людей<sup>398</sup>, «домашним образом», как потом формулировал Пушкин<sup>399</sup>. Скотта часто определяли через предшествующую традицию, противопоставляя его творческие находки старым художественным принципам: «...здесь изобразил он злосчастную Марию Стюарт, подписывающую акт отречения от прародительского престола. Кто ищет в романах не одних лишь приторных нежностей, тот с восхищением прочитает сию удивительную сцену»<sup>400</sup>. С другой стороны, Скотта противопоставляли и готико-фантастической традиции: критик «Литературных листков», например, надеялся, что романы Скотта заменят «бессмысленные переводы романов, наполненных чертями, ведьмами, тенями и привидениями»<sup>401</sup>. Как отмечается в современном исследовании, умеренные и консервативные романы Скотта оказались подходящим чтением для читателей с самыми разными идеологическими и литературными ориентирами<sup>402</sup>.

На раннем этапе большая часть высказываний о Скотте появлялась в журнале «Вестник Европы», тогда как другие издания пока не были столь же активны; лишь в газете «Рецензент» В. Н. Олин сетовал, что многих известных писателей, включая Скотта, не переводят в России<sup>403</sup>. Ждать после этого пришлось еще довольно долго: первый перевод из Скотта — его тринадцатый роман «Кенильворт» — был опубликован только в 1823 г. Непосредственно в этот момент критических отзывов на данный

<sup>396</sup> Вестник Европы. 1820. Ч. 112. № 16. С. 312–313.

<sup>397</sup> Там же. С. 313–314.

<sup>398</sup> Вестник Европы. 1821. Ч. 118. № 10. С. 253 (ошибка в нумерации: должна быть 153).

<sup>399</sup> Об отношении Пушкина к Скотту см.: Дроздов Н. А. О романах Вальтера Скотта (1830) // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 3. Л–О. СПб., 2017. С. 468–470.

<sup>400</sup> Вестник Европы. 1821. Ч. 118. № 10. С. 253–254. См. также более позднее суждение: «<...> прочитав роман В. Скотта, самый обыкновенный читатель не будет уже безотчетно любоваться пугалами Радклиф, плаксивостью Лафонтена или мнимо-историческою повестью Жанлис» ([Коннетабль Честерский, или Обрученные. Сен-Ронаские воды] // Московский телеграф. 1828. Ч. 23. № 18. С. 224).

<sup>401</sup> Маннеринг, или Астролог, роман соч. Вальтера Скотта // Литературные листки, журнал нравов и словесности. 1824. Ч. 4. № 19. С. 53.

<sup>402</sup> Rebecchini D. Reading Foreign Novels, 1800–1848 // Reading Russia: A history of reading in modern Russia / Edited by Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena. Milano, 2020. Vol. 2. P. 82.

<sup>403</sup> См.: Левин Ю. Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России. С. 15.

перевод не появилось, причину чего (через пять лет) критик «Московского телеграфа» видел в том, что «книгопродавцы плохо еще знали новый рудник»<sup>404</sup>. Что касается самого «Кенилворта», в статье отмечалось, что роман был «порядочно переведен» и «хорошо выбран». Учитывая то, что критики практически в каждом сочинении Скотта находили «существенность картин» и «очарование рассказа»<sup>405</sup>, место этого сочинения мог заступить любой другой его роман. Вероятнее всего, однако, что русский переводчик, И. И. Карпов, ориентировался на новинки книжного рынка: французский перевод, выполненный самым известным переводчиком Скотта О.-Ж.-Б. Дефокомпре (Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret, 1767–1843), появился в том же 1821 г., когда был опубликован оригинальный текст, поэтому вполне мог вызвать интерес начинающего переводчика<sup>406</sup>. Вообще, версиями Дефокомпре, которые часто считают довольно близкими к оригиналам, но все-таки не свободными от идеологических искажений и сокращений<sup>407</sup>, пользовались почти все русские переводчики: к концу первой четверти XIX в. на русском языке вышло восемь романов Скотта, семь из которых опирались на тексты Дефокомпре.

Если 1823 г. был временем постепенного нарастания интереса к фигуре Скотта (вышли переводные статьи о романе «Кенилворт»<sup>408</sup>, а также о жизни и творчестве романиста<sup>409</sup>), то 1824 г. начался с еще одной подделки, на этот раз без какой-либо связи с английской традицией, — «Густав Вальдгейм, или Преступник поневоле, истинное происшествие, взятое из записок одного молодого гусара. Сочинение Валтера Скотта». Как установил В. Д. Рак, это был перевод сочинения А. Дювуазена Каласа (Alexandre du Voisin Calas, 1772–1832) под названием «Адольф де Вальдгейм, или Отцеубийство без вины. Немецкая история, извлеченная из дневника молодого военного» («Adolphe de Waldheim, ou le Parricide innocent. Nouvelle allemande extraite du journal d'un jeune militaire», 1802)<sup>410</sup>. Кроме того, как отмечалось в «Московском телеграфе», в русском тексте использовался отрывок из сказки «Альфонс и Далинда», напечатанной за сорок

<sup>404</sup> [Коннетабль Честерский, или Обрученные. Сен-Ронанские воды]. С. 225.

<sup>405</sup> *Самов О. М.* О романах: Статья II // Северная пчела. 1825. № 7. 15 января. [С. 2].

<sup>406</sup> Карпов был примерно одного возраста с М. П. Погодиным, как следует из его воспоминаний (*Погодин М. П.* Школьные воспоминания 1814–1820 гг.: Из моих записок // *Вестник Европы*. 1868. Т. 4. Кн. 8. С. 607). Погодин упоминает только имя Карпова — Ираклий; его же можно найти в списке «действительных студентов» Московского университета: *De natura ac indole philosophiae graecorum et romanorum: Oratio quam in solemnibus anniversariis Caesareae Litterarum Universitatis Mosquensis habuit Ioannes Davidow*. М., 1820. С. 8 (5-я pag.). Инициал отчества восстанавливается по: *Феофанов А. М.* Студенты Московского университета второй половины XVIII — первой четверти XIX века: Библиографический словарь. М., 2013. С. 362.

<sup>407</sup> *Barnaby P.* 1) Another Tale of Old Mortality: The Translations of Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret in the French Reception of Scott // *The reception of Sir Walter Scott in Europe / Edited by Murray Pittock*. London, 2006. P. 31–44; 2) *Restoration politics and sentimental poetics in A.-J.-B. Defauconpret's translations of Sir Walter Scott // Translation and Literature*. 2011. Vol. 20. № 1. P. 6–28.

<sup>408</sup> Кенилворт, роман Вальтера Скотта. (Из «Edinburgh review».) // Соревнователь просвещения и благотворения. 1824. Ч. 26. Кн. 3. С. 325–330 (оригинальное заглавие: *The Fortunes of Nigel: By the Author of Waverley, Kenilworth, &c: In 3 vols. 12mo*. P. 950. Edinburgh, Constable & Co. 1822 // *The Edinburgh Review, or Critical Journal*. 1822. Vol. 37. № 73. June. P. 207–208).

<sup>409</sup> О жизни и писаниях Вальтера Скотта // *Вестник Европы*. 1823. № 15. С. 177–193 (оригинальное заглавие: *Biographical sketch of sir Walter Scott // The English literary journal of Moscow*. 1823. Vol. 1. № 1. January. P. 4–22); О романах Вальтера Скотта // *Вестник Европы*. 1823. № 19. С. 167–179; № 20. С. 267–276 (оригинальное заглавие: *Des Romans de sir Walter Scott // Journal des débats politiques et littéraires*. 1823. 31 août. Dimanche. P. 3–4; 7 septembre. Dimanche. P. 2–4).

<sup>410</sup> *Рак В. Д.* Библиографические заметки // XVIII век: Сб. 28. М.; СПб., 2015. С. 315.

лет до этого<sup>411</sup>. В связи с недоступностью французского текста проверить это утверждение не представляется возможным, однако по объему (218 страниц) оно кажется гораздо меньшим, чем русская версия объемом более 900 страниц. Кроме «Густава Вальдгейма», еще один псевдо-шотландский роман — «Награда супружеской верности» — появился на свет в 1827 г. Эта новая подделка была вскоре разоблачена в цитируемой выше статье из «Московского телеграфа»<sup>412</sup>.

В 1824 г. вышло, однако, уже четыре аутентичных романа Скотта в русских переводах. Два из них — «Маннеринг, или Астролог. Сочинение сира Валтера Скотта» («Guy Mannering, or The astrologer. By the author of “Waverley”», 1815) и «Таинственный карло. Повесть сира Валтера Скотта» («The black dwarf», 1816), по замечанию того же критика, были изданы членами Дружеского общества любителей словесности, или Дружеского общества переводчиков<sup>413</sup>. На титульном листе первого из них значилось: «Перевод с французского, изданный Владимиром Броневским», а в рецензии журнала «Литературные листки» отмечалось, что роман был переведен «под руководством» В. Б. Броневского (1784–1835), «знающего совершенно» английский язык и взявшегося «поверить сии переводы в часы досуга»<sup>414</sup>. Кроме того, в этой же статье отмечалось, что общество переводчиков было создано в Туле, откуда Броневский был родом и где он, уже широко известный в литературных кругах как автор «Записок морского офицера», с 1819 г. работал инспектором Александровского дворянского военного училища<sup>415</sup>. Вероятнее всего, работая на этой должности, он и собрал вокруг себя интересующихся творчеством Скотта.

С другой стороны, Н. А. Полевой, удивленный готовностью публики читать тексты в переводе с французского, дал переводу Броневского не слишком хвалебную оценку: «Нам обещают переводы с английских подлинников; до сих пор изданы с французского “Пуритане” и “Гюй-Маннеринг”, не очень исправно переведенные. Если издатели сих книг хотят заохотить читателей, пусть заботятся о слоге»<sup>416</sup>. Как представляется, Броневский не обращался к английскому тексту, поскольку перевод его и по содержанию, и стилистически повторяет французскую версию. Так, яркая ирландская и шотландская речь, воспроизведенная Скоттом в «Гае Мэннеринге», не нашла отражения ни в одном из переводов<sup>417</sup>; отступления же от оригинала, допущенные во французской версии, прослеживаются и в русской.

<sup>411</sup> Эдинбургская темница: Из собрания Новых сказок моего хозяина. С. 194. См. также: Сводный каталог русской книги. 1801–1825 / Сост. И. В. Барке и др. М., 2000. Т. 1. С. 413.

<sup>412</sup> [Коннетабль Честерский, или Обрученные: Сен-Ронанские воды]. С. 227.

<sup>413</sup> Там же. С. 225.

<sup>414</sup> Маннеринг, или Астролог, роман соч. Валтера Скотта. С. 52.

<sup>415</sup> Евсеева М. К. Броневский Владимир Богданович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 1. А–Г. М., 1989. С. 329.

<sup>416</sup> Полевой Н. А. Обзорение русской литературы в 1824 году. (Продолжение.) // Московский телеграф. 1825. Ч. 1. № 2. С. 142.

<sup>417</sup> О сложности воспроизведения этого лексического пласта на другом языке говорилось в переводной статье: «Перевод, лишая Вальтера Скотта красот его слога, ослабляет также в некоторых его картинах очарование вероподобия. <...> Его подвиги носят на себе такой отпечаток приличий местных, они так приспособлены к природным нравам Англии, а еще более Шотландии, что становятся скудны и сухи в чужом языке <...>. Совершенного знания и ежедневного употребления языка едва достаточно к тому, чтобы хорошо выразить сочинения Вальтера Скотта, ибо он, по-видимому, с особенным старанием изучал не только общему наречию каждого королевства и каждой области, но даже особую поговорку каждого звания и состояния жителей (Опыт о романах Вальтера Скотта // Сын отечества. 1825. Ч. 103. № 19. С. 369–370; оригинальное заглавие: *Essai sur les romans de Walter Scott // Chefs-d'œuvre historiques de Sir Walter Scott, ou Portraits, tableaux et descriptions historiques tirés des romans de cet auteur.* Paris, 1825. Т. 1. P. I–XXVIII).

Оригинал <sup>418</sup>	Французский перевод <sup>419</sup>	Русский перевод <sup>420</sup>
These <b>insulated</b> dwellings communicated with each other by winding passages through the moss (I, 4).	Les demeures <b>de ces insulaires</b> communiquoient ensemble par des sentiers pratiqués à travers les ronces (I, 2–3).	Жилища <b>сих островитян</b> соединялись проложенными между тернием тропинками (I, 6).
It would be endless even to mention the numerous jokes to which it gave birth, <b>from a ballad called “Sampson’s Riddle,”</b> written upon the subject by a smart young student of humanity, <b>to the sly hope of the principal that the fugitive had not taken the college gates along with him in his retreat</b> (I, 30).	Je ne finirois point si je voulois rapporter toutes les plaisanteries auxquelles il donna lieu; je me contenterai de citer une ballade que fit un écolier et dans laquelle le principal du collège de théologie se félicitoit de ce que Sampson dans la promptitude de sa fuite n’en avoit pas emporté les portes (I, 28).	Не было бы конца, ежели бы я захотел рассказывать все острые слова, говоренные насчет его, и потому достаточно упомянуть о сочиненной одним учеником балладе, в коей инспектор Коллегии радуется, что Сампсон в скором своем побеге не унес с собою дверей (I, 34–35).
“ <b>Harlot, thief, witch, and gypsy,</b> ” answered Sampson again (I, 40)	Une égyptienne, une voleuse, une sorcière, dit Sampson (I, 37).	Цыганка, воровка, колдунья, — отвечал Сампсон (I, 44).

В некоторых ситуациях русский переводчик (или Броневский-редактор) проявляет инициативу: например, среди примечаний, заимствованных из французского перевода появляются и собственно русские: об астрологии<sup>421</sup>, о дне святого Валентина<sup>422</sup>, о мачтах<sup>423</sup>, о пресвитерианцах<sup>424</sup>, о католических заклинаниях<sup>425</sup>. Одно примечание, которое русским переводчиком отмечено как «зам. французского пер.»<sup>426</sup>, в версии Дефоконпре отсутствует<sup>427</sup>. Кроме того, в отдельных случаях заметна имитация «английскости», проявляющаяся в выборе слов-сигналов, имеющих отношение к иной культуре: так, в конце романа французское слово «*misanthropie*»<sup>428</sup> («мизантропия») русский переводчик воспроизводит как «сплин»<sup>429</sup>, хотя в оригинале использовалось «*sulky*»<sup>430</sup> («мрачный», «угрюмый»). Наконец, хотя многие стихотворные вставки все-таки попали в русскую версию, некоторые были опущены<sup>431</sup>; избавился переводчик и от эпитафий.

В отличие от «Маннеринга», остальные три перевода романов Скотта, подготовленные тульским обществом<sup>432</sup>, не раскрывали личностей их переводчиков. «Таинствен-

<sup>418</sup> *Scott W. Guy Mannering, or The astrologer. By the author of «Waverley».* Edinburgh, 1815.

<sup>419</sup> *Scott W. Guy Mannering, ou l’astrologue; par sir Walter Scott / Traduit de l’anglais par le traducteur des romans historiques de Walter Scott.* Paris, 1821–1822.

<sup>420</sup> *Скотт В. Маннеринг, или Астролог, сочинение сира Валтера Скотта, перевод с французского, изданный Владимиром Броневским.* М., 1824.

<sup>421</sup> Там же. Ч. 1. С. 49.

<sup>422</sup> Там же. Ч. 2. С. 79–80.

<sup>423</sup> Там же. Ч. 3. С. 41.

<sup>424</sup> Там же. Ч. 3. С. 117, 133.

<sup>425</sup> Там же. Ч. 4. С. 36.

<sup>426</sup> Там же. Ч. 3. С. 180.

<sup>427</sup> *Scott W. Guy Mannering, ou l’Astrologue.* Т. 3. Р. 151.

<sup>428</sup> *Ibid.* Т. 4. Р. 247.

<sup>429</sup> *Скотт В. Маннеринг, или Астролог.* Ч. 4. С. 380.

<sup>430</sup> *Scott W. Guy Mannering, or The Astrologer.* Vol. 3. Р. 358.

<sup>431</sup> *Ibid.* Vol. 2. Р. 79 (французский перевод: *Scott W. Guy Mannering, ou l’Astrologue.* Т. 1. Р. 230–231); *Scott W. Guy Mannering, or The Astrologer.* Vol. 3. Р. 38 (французский перевод: *Scott W. Guy Mannering, ou l’Astrologue.* Т. 3. Р. 29–30).

<sup>432</sup> [Коннетабль Честерский, или Обрученные: Сен-Ронанские воды]. С. 225.

ный карло» вышел без каких-либо опознавательных знаков, тогда как опубликованные в 1825 г. «Антикварий, сочинение сира Валтера Скотта» («The Antiquary. By the author of “Waverley” and “Guy Mannering”. In three volumes», 1816) и «Эдинбургская темница. <...> Сочинение сира Валтера Скотта» («The Heart of Mid-Lothian», 1818) были подписаны «П. К.» и «А...а З...ъ» соответственно. Последний из этих переводов был сделан А. П. Зонтаг (1785–1864), племянницей Жуковского, также родившейся и жившей в Тульской губернии. В письме к переводчице от 27 октября 1827 г. Жуковский заочно похвалил ее начинание, полагая при этом, что источником перевода был английский текст<sup>433</sup>. Помимо этого, Зонтаг удостоилась двух коротких, но благожелательных рецензий, отмечавших высокое качество ее работы<sup>434</sup>.

Критики не всегда сходились во мнении относительно качества переводов. Наиболее яркий пример в этом отношении предлагает случай «Шотландских пуритан» («Old Mortality», 1816), которые были упомянуты Полевым. В «Дамском журнале» отмечалось: «Перевод вообще очень хорош. Язык весьма приличен людям и случаям. Есть, правда, от места до места обороты, не свойственные русскому языку. Например: “Лорд Эвендель был слишком умен, чтоб верить привидениям”»<sup>435</sup>. Практически такими же словами перевод характеризовался в «Литературных листках»: «Слог перевода очень хорош, кроме нескольких оборотов несвойственных русскому языку. Но этот слабый недостаток исчезает при общем достоинстве перевода и вознаграждается многими искусно обработанными местами»<sup>436</sup>. С другой стороны, в рецензии «Благонамеренного» языковые погрешности переводчика рассматривались гораздо более подробно: его упрекали в чрезмерном использовании галлицизмов и неестественных для русского языка формулировок<sup>437</sup>. Резкой критике подвергся и перевод, озаглавленный «Выслужившийся офицер, или Война Монтроза, исторический роман. Соч. Валтера Скотта» («A Legend of Montrose», 1819) и названный рецензентом «Московского телеграфа» «ужасным»<sup>438</sup>. Недовольство русскими версиями романов писателя часто возникает в критике этого периода. Еще в 1824 г. А. А. Бестужев отмечал, что слог появившихся на тот момент переводов романов Скотта «слишком небрежен»<sup>439</sup>. В 1828 г. «Сын отечества» обращал внимание на то, что переводы Скотта с английского языка выходили преимущественно в Санкт-Петербурге, тогда как с французского — в Москве, причем особым качеством они не отличались: «...слог Дефоконпре хорош, как правильный слог французский, а слог гг. московских переводчиков вял, бледен и наполнен галлицизмами»<sup>440</sup>. Собственно, в первой четверти XIX в. в Санкт-Петербурге был опубликован лишь один роман

<sup>433</sup> Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 16. Письма 1818–1827 годов. М., 2020. С. 516.

<sup>434</sup> Эдинбургская темница, роман Вальтера Скотта, переведенный с французского А. З. // Северная пчела. 1825. № 130. 29 октября; Эдинбургская темница: Из собрания Новых сказок моего хозяина. С. 193–194.

<sup>435</sup> Шотландские пуритане: Исторический роман Вальтера Скотта // Дамский журнал. 1824. Ч. 7. № 18. С. 222.

<sup>436</sup> Литературные листки, журнал нравов и словесности. 1824. Ч. 4. № 21–22. С. 124.

<sup>437</sup> Шотландские пуритане: Исторический роман: Сочинение Вальтера Скотта // Благонамеренный. 1824. Ч. 27. № 14. С. 74–77. См. сопоставление английского оригинала с французским и русским переводами в: Davis S. B. From Scotland to Russia via France: Scott, Defauconpret and Gogol // Scottish Slavonic Review. 1991. Vol. 17. Autumn. P. 26–33.

<sup>438</sup> [Коннетабль Честерский, или Обрученные: Сен-Ронанские воды]. С. 225.

<sup>439</sup> Бестужев А. А. Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года // Полярная звезда: Карманная книжка на 1824-й год: Для любителей и любителей русской словесности: Изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. СПб., 1824. С. 4.

<sup>440</sup> Коннетабль Честерский, или Обрученные (из времен крестовых походов). Соч. С. Валтера Скотта / Пер. Н. Ш. // Сын отечества. 1828. Ч. 121. № 19. С. 280.

Скотта — «Аббат, или Некоторые черты жизни Марии Стюарт, королевы шотландской» («The abbot. By the author of “Waverley”. In three volumes», 1820) — и именно в переводе с английского языка<sup>441</sup>, выполненном неизвестным переводчиком. Выбор мог показаться несколько странным, поскольку русский читатель не знал контекста «Аббата», бывшего продолжением романа «Монастырь» («The Monastery. A romance. By the author of “Waverley”. In three volumes», 1820), о чем и сообщалось в примечании в самом начале текста<sup>442</sup>. Как и в первой английской публикации 1820 г., в русской версии не было предваряющего текст послания капитану Клаббербаку (оно появилось только в перепечатке 1822 г.), однако это не обязательно свидетельствует о том, что переводчик пользовался именно первым изданием: общее невнимание русских переводчиков к предисловиям хорошо известно. В случае «Аббата» переводчик, в общем и целом следовавший оригинальному тексту, тем не менее пропускал некоторые его фрагменты, отступал от него в деталях или смягчал потенциально резкие формулировки, что заметно с самых первых страниц русской версии.

Оригинал<sup>443</sup>

This was Henry Warden, who now felt himself less able to the stormy task imposed on the reforming clergy <...> (I, 8).

He ceased not, however, to serve his cause as eagerly with his pen as he had formerly done with his tongue, and had engaged in a furious and acrimonious contest concerning the sacrifice of the mass, as it was termed, with the Abbot Eustatius, formerly the Sub-Prior of Kennaquhair. Answers, <...> over the Castle of Avenel (I, 8–9).

The thought was fraught with melancholy (I, 12).

Русский перевод<sup>444</sup>

<...> лета его не позволили ему исполнять всех возлагаемых на него духовенством обязанностей <...> (I, 4).

(Первое предложение пропущено. — *Н.Д.*)

В сем-то убежище, он приносил письменно оправдания свои и вдавался в сильные духовные прения с аббатом Евстафием, бывшим помощником настоятеля в монастыре Марги Кеннакугерской (I, 5).

(Весь следующий пассаж пропущен. — *Н.Д.*)

<...> воспоминание сие рассеяло мрачные мысли на лице ее (I, 7).

Очевидно, что уровень владения английским языком у русского переводчика не был очень высоким, поэтому считать этот перевод образцовым, по крайней мере, с точки зрения соответствия оригиналу, оснований нет. Помимо этого, переводчик не включил в текст эпиграфы, а также допустил несколько ошибок в передаче латинских фраз. Все это, тем не менее, не помешало критикам, в том числе Ф. В. Булгарину, высоко оценить перевод<sup>445</sup>.

<sup>441</sup> Особо отмечено в рецензии: Аббат, или Некоторые черты жизни Марии Стюарт, королевы шотландской. Соч. сира Валтера Скотта / Пер. с англ. // Московский телеграф. 1826. Ч. 8. № 7. С. 255.

<sup>442</sup> *Scott W.* Аббат, или Некоторые черты жизни Марии Стюарт, королевы шотландской. Сочинение Сира Валтера Скотта; в четырех частях / Пер. с англ. СПб., 1825. Ч. 1. С. 1. См. упоминание об этом также в рецензии: Аббат, или Некоторые черты жизни Марии Стюарт. С. 256. Первый перевод романа на русский язык «Монастырь» появился только в 1829 г.

<sup>443</sup> *Scott W.* The abbot. By the author of «Waverley» / In three volumes. Edinburgh, 1820.

<sup>444</sup> *Scott W.* Аббат, или Некоторые черты жизни Марии Стюарт, королевы шотландской.

<sup>445</sup> «Перевод очень не дурен», — писал один из рецензентов (Аббат, или Некоторые черты жизни Марии Стюарт, королевы шотландской. Сочинение сира Валтера Скотта: В четырех частях / Пер. с англ. // Благонамеренный. 1826. Ч. 32. № 3. С. 173); «<...> слог вообще плавен, рассказ быстр и близок к подлиннику, и вообще этот перевод принадлежит к разряду лучших в сем роде», — отмечалось в другой рецензии (Аббат, или Некоторые черты жизни Марии Стюарт, королевы шотландской: Сочинение сира Валтера Скотта / Пер. с англ.: Четыре части // Северная пчела. 1826. № 15. 4 февраля. [С. 1–2]).

В следующие годы еще несколько романов Скотта появилось в переводах с английского, но решающая роль еще долгое время оставалась за французскими переводами-посредниками. Как отмечал Д. П. Якубович, критические отзывы о произведениях Скотта, выходявшие в русских периодических изданиях, также были преимущественно заимствованными, а не оригинальными<sup>446</sup>. Однако, что касается роли переводов романов Скотта, они в первый раз вызвали живой интерес по отношению к английской литературе, проявившийся в большом количестве рецензий и отзывов, что свидетельствовало о безусловном повышении внимания к переводной литературе в целом, ее качеству и переводческим стратегиям. В дальнейшем, с ростом числа переводов из Скотта, количество критических отзывов продолжало расти.

### Заключение

Можно отметить, что к концу первой четверти XIX в. в истории переводной литературы намечается определенный перелом: жанры и формы, унаследованные из XVIII в. и предлагающие вполне ясную и однозначную картину мира, теряют былую привлекательность и постепенно начинают сменяться новыми, менее идеологически и аксиологически однозначными текстами. Потребность в этом назревала на протяжении всего рассматриваемого периода, что можно продемонстрировать на примере «готического романа»: его взлет в начале XIX в. был ознаменован таким же стремительным пресыщением знакомыми сюжетными моделями и идеологическими схемами. Более того, до начала 1820-х гг. переводная английская литература находилась в состоянии своеобразной апатии, обусловленной зыбкостью категории авторства и малой привлекательностью для образованного читателя. Критики неоднократно обращали внимание на то, что переводная литература не справляется с задачей своевременного ознакомления читателей с новинками английской прозы, несмотря на то, что имена не известных по переводам писателей регулярно появлялись на страницах периодических обзоров<sup>447</sup>. В «Вестнике Европы» можно обнаружить следующего рода сетование: «Жаль, что у нас в России мало известны сочинения г-жи Эджерворт, весьма благосклонно принимаемые лондонскою публикою. Слава сей девицы, почитаемой ученышею и приятнейшею писательницею, ежедневно возрастает. Новый роман ее, “Элеонора”, заслужил отличное одобрение»<sup>448</sup>. И хотя переводы из М. Эджуорт (Maria Edgeworth, 1767–1849) регулярно появлялись в периодике<sup>449</sup>, отдельными книгами вплоть до 1827 г.

<sup>446</sup> Якубович Д. П. Роль Франции в знакомстве России с романами Вальтер Скотта // Язык и литература. Л., 1930. Т. 5. С. 167–174.

<sup>447</sup> Например, в переводах иностранных статей и заметок. См.: О сказках и об английских писательницах. (Взято из письма одной немки к ее приятельнице) // Вестник Европы. 1807. Ч. 34. № 14. С. 88–98.

<sup>448</sup> Вестник Европы. 1806. Ч. 28. № 14. С. 118. О переводах и рецепции творчества М. Эджуорт см.: Демурова Н. М. М. Эджерворт и ее ирландские романы // Эджерворт М. Замок Рэкренг: Вдали отчества / Изд. подг. И. М. Бернштейн, Н. М. Демурова, А. А. Елистратова. М., 1972. (Серия «Литературные памятники».) С. 371–377.

<sup>449</sup> Эджуорт М. 1) О детских играх // Патриот. 1804. Т. 1. Февраль. С. 1–5; 2) Награждение и наказание // Патриот. 1804. Т. 1. Март. С. 16–31; 3) До завтра (Повесть английской писательницы г-жи Эджерворт) // Вестник Европы. 1806. Ч. 29. № 20. С. 241–261; 4) Прусская ваза: Из сочинений г-ж. Эджерворт // Вестник Европы. 1808. Ч. 41. № 20. С. 268–288; Ч. 42. № 21. С. 3–29; 5) Лиммерикские перчатки. Повесть г-ж. Эджерворт // Вестник Европы. 1808. Ч. 42. № 24. С. 271–300; 6) Ленивый Лоран: Повесть // Друг юношества. 1808. Май. С. 53–101; 7) Отрывок письма из Ирландии. (Из соч. госпожи Эджерворт) // Вестник Европы. 1809. Ч. 45. № 11. С. 188–193; 8) Мурад несчастный.

ее сочинения не издавались. Говоря об английской литературе, критики пользовались преимущественно набором уже давно известных литературных имен вплоть до 1820 г.<sup>450</sup>

Вследствие этого, когда русские критики сопоставляли английскую словесность с другими европейскими литературами, она неизменно уступала им в качестве. В 1824 г., например, в пылу полемики вокруг «Бахчисарайского фонтана» Пушкина и, в частности, иностранных «влияний» на творчество Карамзина М. А. Дмитриев писал: «...наши авторы и читатели по-прежнему продолжали обращать внимание на одну французскую словесность; к немецкой обратились в последнем десятилетии; а на английскую и ныне почти не обращают внимания»<sup>451</sup>. Фигура Скотта, несомненно, изменила расстановку сил на литературной арене, выведя английскую словесность на первый план.

---

(Турецкая сказка) // Вестник Европы. 1810. Ч. 52. № 14. С. 81–124; 9) Страсть спорить // Соревнователь просвещения и благотворения. 1818. Ч. 26. Кн. 2. С. 230–235.

<sup>450</sup> Левин Ю. Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России. С. 7.

<sup>451</sup> Дмитриев М. А. Возражения на разбор второго разговора // Вестник Европы. 1824. № 8. С. 290.



## ДРАМА

### На подступах к Шекспиру

**В** переводческой практике первой четверти XIX в. наследие Шекспира было представлено весьма обильно, во всяком случае, несравненно полнее, чем в предшествующее время, хотя освоение этого наследия шло трудно и по преимуществу через французское посредничество, что означало лишь его приспособление к традиционным эстетическим принципам и вкусам. Перевод же Шекспира с оригинала был явлением редким и для данной эпохи нетипичным<sup>1</sup>.

Одна из ранних попыток такого рода — перевод «Макбета» («Macbeth», 1606), принятый в самом начале 1800-х гг. Андреем Ивановичем Тургеневым (1781–1803). Даровитый поэт, переводчик и литературный критик, один из основателей и глава Дружеского литературного общества, он был страстным любителем и пропагандистом у нас немецкой и английской литературы. Гёте, Шиллер, Шекспир — к этим именам он обращался постоянно на протяжении всей своей короткой, но яркой творческой жизни, причем именно Шиллер на первых порах стимулировал его интерес к Шекспиру.

23 августа 1800 г. Тургенев отметил в своем дневнике: «Читал сегодня, что Шил<лер> написал трагед<ию> “Marie St<uart>” и перевел “Макбета”»<sup>2</sup>. Однако прочесть этот перевод ему удалось только спустя полгода. «На сих днях, — сообщил он в письме к В. А. Жуковскому и А. Ф. Мерзлякову от 30 января 1802 г., — прочел я Шиллеров перевод “Макбета”, его “Марию СтUART”, его “Валленштейна”. Сколько красота и как всё занимательно. Как выдержан Макбет и у Шекспира, и у него в переводе. Je suis tenté de le traduire. Славное бы дело было. Только надобно непременно переводить иное в стихах, самых сильных и выразительных! Ах, брат! Какая это трагедия. Сколько в ней ужасу. Напр<имер>, Макбет убил короля Дункана и одного из придворных, ему преданных. Воцарился и дает праздник. Он притворяется другом последнего, уже погибшего от его наемников, и он с нетерпением будто его ожидает. Между тем пьют. Место его посреди двух первых людей государства не занято. Он говорит: Ах! когда бы скорее приехал Банко (имя убитого), и в ту же минуту является на собственном его месте тень его и пр.; все это как нельзя быть сильнее и сходнее с театральным ужасом. Монолог его перед убийством, где он думает видеть перед собою кинжал, лунатизм жены его после убийства и пр. — все прекрасно. Перевод очищенный, но не ослабленный

<sup>1</sup> Сокращенный вариант гл. 2 коллективной монографии «Шекспир и русская культура» (М.; Л., 1965. С. 70–128).

<sup>2</sup> ИРЛИ. Ф. 309. № 271. Л. 65.

оригинал. Чародейки также имеют свое действие, и всё кстати в этой пьесе. Постарайся найти и прочесть ее»<sup>3</sup>.

Вскоре Тургенев осуществил свое намерение, причем работа над этим переводом продолжалась сравнительно недолго: к началу мая был завершен I акт, а в записи от 17 мая Тургенев отметил: «Вчера я кончил “Макбета” переводить начерно. Переводить начал 24 апреля, довольно скоро! Но сколько надобно будет посидеть над ним»<sup>4</sup>. Переводил Тургенев с английского, хотя и «не без помощи», поскольку языком этим — в отличие от немецкого — владел далеко не в полной мере<sup>5</sup>.

Незадолго до того в связи с работой над «Макбетом» возник любопытный спор Тургенева с Жуковским, который в недошедшем до нас письме предложил исключить из трагедии все «фантастические» сцены с ведьмами, находя их излишними и необоснованными. Тургенев решительно возражал ему: «À propos о “Макбете”. Ты немножко неосновательно предлагаешь истребить ведьм, или, по-твоему, чародеек. Шекспир писал право не так-то без основания, как ты думаешь, и не для одной странности вывел их на сцену. Разве ты не видишь (по крайней мере, мне так кажется), что они, имея влияние на поступок Макбета (предположи, что тогда им верили), дают ему больше побудительных причин, больше вероятности и делают его не столько ужасным. Чем заменить это? Кто-то написал целое рассуждение о “Макбете”; но я не читал еще его, но только видел в книжной лавке. Оставьте, друзья мои, этого гения так, как он есть, переделывать в нем, вставлять свое вместо его нелегко, очень, очень нелегко. Чем больше вникаешь в него, тем он становится священнее. Еще простительно что-нибудь выпустить, можно, набравшись, как говорится, духа его, написать свое, призвав на помощь утонченность и правила, но когда дело идет о нем самом, то пусть Шекспир остается Шекспиром!»<sup>6</sup>.

Тургенев, скорее всего, так и не внял советам друга и ничего не изменил в своем переводе. Но мысль о том, что перевод требует доработки, мучила его постоянно. «Я, брат, завтра кончу Макбета, — сообщал он Жуковскому, — но долго буду выправлять его». А едва завершив работу, с грустью констатировал: «Отчаяние берет меня, когда я сравню “Макбета” на русском с “Макбетом” на английском. Какая сила в последнем»<sup>7</sup>.

Вскоре, уже находясь в Вене, он записывает в дневнике: «Сегодня мне пришла добрая мысль снова здесь перевести “Макбета”, и не торопясь, à loisir, дав себе время, старательно для слога». И тут же: «Купить не худо Macbeth par Ducis»<sup>8</sup>. Несколько позднее он добавляет: «Мой перевод, пожалуй, не дурен, но слаб; естли бы были местами неровности, но он вообще слаб»<sup>9</sup>.

«Добрая мысль», о которой писал Тургенев, едва ли была реализована. Перевод до нас не дошел; был ли он уничтожен самим переводчиком или затерян впоследствии,

<sup>3</sup> Жуковский и русская культура. Л., 1987 (Письма Андрея Тургенева к Жуковскому / Публикация В. Э. Вацу-ро и М. Н. Виролайнен). С. 395.

<sup>4</sup> ИРЛИ. Ф. 309. № 272. Л. 48, 51.

<sup>5</sup> Там же. № 1237. Л. 5 (письмо к родителям от 2 мая 1802 г.).

<sup>6</sup> Жуковский и русская культура. С. 407.

<sup>7</sup> ИРЛИ. Ф. 309. № 4579. Л. 2.

<sup>8</sup> Там же. № 1239. Л. 16.

<sup>9</sup> Там же. В венском дневнике Тургенев, словно объясняя и оправдывая несовершенство этого перевода, заметил: «Переводчик, удаленный от своего отечества, возлагает всю свою надежду на благосклонность читателей; они простят ему недостатки слога и будут только смотреть на его усердное, искреннее желание быть им полезным; вот чем он может ласкать себя, что будет для него приятнейшею наградою» (Там же).

неизвестно; во всяком случае, в архиве братьев Тургеневых его нет. Однако литературный талант Андрея Тургенева, его глубокий интерес к творчеству английского драматурга, настойчивое стремление понять произведение и передать его своеобразие позволяют предположить, что это был весьма примечательный эпизод в ранней истории русского шекспиризма.

Ревностным почитателем Шекспира был и один из ближайших друзей Андрея Тургенева — Яков Андреевич Галинковский (1777–1815). Издававшийся им «Корифей, или Ключ литературы» — своего рода курс теории и истории искусства — широко пропагандировал творчество английского поэта, все драмы которого «могут почестся примерными по красоте и величеству живописи, по тому глубокому знанию страстей и чувствований, по воображению гордому и прельщающему»<sup>10</sup>.

С наибольшей силой это «гордое и прельщающее воображение» Шекспира, по мысли Галинковского, воплотилось в «Буре» («The Tempest», 1623), достойной быть «венцом произведений сего бессмертного стихотворца»<sup>11</sup>. В качестве иллюстрации он приводил два особенно выразительных, с его точки зрения, отрывка (1-я сцена I акта и 2-я сцена II акта) в собственном стихотворном переводе с английским текстом en regard «для показания образца самой отделки». (Первоначально он предполагал перевести всю пьесу целиком, но не выполнил своего намерения «за многими недосугами»)<sup>12</sup>.

Подобно Андрею Тургеневу, который восторгался «чудесными» эпизодами «Макбета», вопреки настояниям друзей непременно желая сохранить их в своем переводе, Галинковский был особенно восхищен «романизмом и чудесностью» «Бури», доведенными «до возможной силы совершенства»: «Шекспир, сам как некий маг, сильнейший самого Проспера, переносит нас в мечтательный свой рай. Мы дремлем с ним в сладком упоении, видим восхитительные грёзы и даже жалеем при пробуждении, для чего сей сон непродолжителен»<sup>13</sup>. Воплощенная в «Буре» «игра великолепной фантазии» была для Галинковского одной из наиболее ярких черт национальной самобытности Шекспира, совершенным выражением того «гения народного», о котором он писал в «Корифее», радуя за обновление русского драматического театра<sup>14</sup>.

Перевод Галинковского представлял собой попытку адекватно передать шекспировский стих с помощью хотя и шестистопного, но безрифменного ямба. В его понимании белый стих придавал выразительность, душу разговору, которых «нельзя выдержать в стихах с рифмами»<sup>15</sup>. Протестуя против монотонной декламации с неизбежной паузой в конце строки, которая с давних пор царит на русской сцене, он выдвигал требование сделать стих трагедии более гибким, по возможности приблизить его к прозе, заставив театрального зрителя забыть, что «его герой говорит стихами». «Я думаю, — заключал свое рассуждение Галинковский, — ежели не проза, то беспрекословно одни белые стихи принадлежат Мельпомене»<sup>16</sup>. В последующие годы появилось еще несколько переводов из Шекспира. Правда, в отличие от опытов Галинковского, все они были выполнены

<sup>10</sup> Корифей, или Ключ литературы. СПб., 1803. Кн. 3 («Талия»). С. 32.

<sup>11</sup> Там же. СПб., 1803. Кн. 2 («Мельпомена»). С. 95–96.

<sup>12</sup> Там же. С. 100–101, 104–105.

<sup>13</sup> Там же. С. 98.

<sup>14</sup> Там же. С. 170–171.

<sup>15</sup> Там же. С. 102.

<sup>16</sup> Там же. С. 102–103.

традиционно, в прозе. Это два отрывка из «Ричарда III» (д. I, сц. 4 и д. V, сц. 3; «Richard III», 1592/1594) и сцены из трагедии «Юлий Цезарь» (речь Марка Антония над телом Цезаря и речь Брута; «Julius Caesar», 1599)<sup>17</sup>. Хотя оба эти произведения давно стали известны русскому читателю, к началу XIX в. они уже были основательно забыты. К тому же переводы эти, в отличие от предшествующих, восходили к английскому тексту, что представляло собой тогда большую редкость. Однако это были лишь фрагменты, лишь «выбранные места» для чтения и образца, а между тем потребность обогатить шекспировской драматургией русский театральный репертуар оставалась неудовлетворенной. Первой попыткой — после длительного перерыва — восполнить этот пробел явился «Отелло» («Othello», 1604), увидевший свет в 1808 г. в переводе Ивана Александровича Вельяминова (1771–1837). Переводил он с французского, и основным его источником была стихотворная адаптация трагедии, принадлежавшая перу Жана-Франсуа Дюсиса (Jean-François Ducis, 1733–1816)<sup>18</sup>.

Ни Шекспир, ни Дюсис у Вельяминова нигде не упоминались, он считал себя абсолютно независимым от своих «предшественников» и следовал им лишь в той мере, в какой он находил нужным и соответствующим русской традиции — литературной и театральной. Этим и определяется его «метод»: следуя в основном за Дюсисом, он вносил изменения в его текст и кое-что дописывал от себя, но всё же более всего опирался на Дюсиса: не случайно главными персонажами русской пьесы, наряду с Отелло, стали Эдельмона и Пезарро (у Шекспира соответственно Дездемона и Яго), но, в отличие от Дюсиса, Яго — Пезарро стал персонажем несравненно более важным и колоритным. Скрытый, по замыслу Дюсиса, от глаз зрителя почти до конца трагедии, Пезарро стал в адаптации Вельяминова персонажем значительным: из мрачной, зловещей тени, сопутствующей Отелло, он превратился в живую и яркую фигуру. Именно для обрисовки Пезарро в пьесу были введены 9-я сцена I акта, часть 3-й сцены II акта (в том числе и слова «О, Отелло, страшись ревности, страшись сего чудовища с ядовитым взором»), 1-я сцена IV акта и т. д.

Отелло, как и у Дюсиса, лишен в пьесе Вельяминова шекспировской многоплановости, сложности, в основе его поведения — традиционная борьба страстей, но «чувствительность» — доминирующая страсть — придает образу особую окраску, да и самое развитие этой страсти свободно от прямолинейности, обычной для старой трагедии классического толка.

Переводил Вельяминов прозой, лишенной особого блеска, но с явными признаками воздействия карамзинской стилистики. Старательно избегая славянизмов и других атрибутов «высокого стиля», он стремился придать языку трагедии большую свободу выражения, изящество и гибкость. Недаром критик из «Лицея», разбирая «Отелло», с удовлетворением отмечал, что у Вельяминова «язык русской чист и текуч»<sup>19</sup>.

Почти одновременно с Вельяминовым к Шекспиру обратился Н. И. Гнедич (1784–1833), увлеченный мыслью переложить на русский язык одну из трагедий великого драматурга. По свидетельству С. П. Жихарева (1788–1860), Гнедич особенно восторгался

<sup>17</sup> Минерва. 1806. Ч. 1. № 11. С. 164–171, 197–208; Любитель словесности. 1806. Ч. 1. № 2. С. 98–111; Цветник. 1810. Ч. 8. № 11. С. 157–178.

<sup>18</sup> См. с. 190–191 наст. изд.

<sup>19</sup> Лицей. 1806. Ч. 4. Кн. 3. С. 133.

«Гамлетом» («Hamlet», 1603), но сам всё же предпочел ему «Короля Лира» («King Lear», 1606) — «Леара», как он произносил и писал на французский лад. К адаптации Дюсиса в основном и восходит «Леар»<sup>20</sup>.

«Король Леар», как и впоследствии «Отелло», был типичной трагедией конца XVIII в., в целом все еще классической, но уже наделенной рядом новых черт. Нарушение единств, оссианический пейзаж, на фоне которого совершается действие трех последних актов (лес, скалы, пещера, буря и т. п.), и, прежде всего, самый образ страдающего короля, «впавшего в безумие из-за своей чрезмерной чувствительности», — все это сообщало трагедии Дюсиса большую новизну и привлекало французского зрителя.

Под пером Гнедича трагедия Дюсиса претерпела ряд значительных изменений. Так, «рассудя» вслед за Шекспиром, что «человек, в сумасшествии дающий и отнимающий царство, благословляющий и проклинаящий детей своих, не может возбудить сострадания в зрителях», Гнедич, в отличие от Дюсиса, «оставил Леару здравый рассудок, чтобы не в мечтах непрерывного испуга, но истинно ощущая всю горесть отца, гонимого неблагодарными детьми, и восторг радости при нечаянном возвращении нежной и добродетельной дочери, возмог он сообщить их сердцам зрителей»<sup>21</sup>. Безумие Лира у Гнедича — лишь «кратковременное испугание», в которое Лир впадает при виде вновь обретенной Корделии (III акт). В то же время Гнедич вовсе отказался от присутствующей в трагедии Дюсиса темы любви Эдгара к Корделии (Эльмонде). По мнению Гнедича, эта страсть унижала «великодушного сего рыцаря», защищавшего проклятую Лиром «меньшую дочь» бескорыстно, из сострадания и во имя долга. Образ Эдгара (или, как везде было у Гнедича, Эдгарда) оказывался, следовательно, более нравственным и цельным, а назидательность трагедии возрастала. Этому же способствовала и счастливая развязка «Леара», кстати, вообще характерная для русской трагедии начала века.

В соответствии с этими изменениями Гнедич должен был ряд сцен исключить или исправить, а что-то и внести от себя. В черновой редакции перевода таких «исправлений» сравнительно мало, во всяком случае, их значительно меньше, чем во второй, лежащей в основе печатного текста. После окончательной правки из русского «Леара» исчез первый заговорщик, функции которого перешли к Леноксу, и был исключен ряд эпизодов IV акта, в частности, диалог Кента и Эдгара и поэтическое заклинание Корделии, взывающей к силам природы, о котором так сожалел А. А. Шаховской (1777–1846), назвавший этот монолог «прекрасной молитвой»<sup>22</sup>.

Такова была, в самых общих чертах, эта трагедия, не столько взятая из творений Шекспира (как указывал в заглавии сам Гнедич), сколько заимствованная у Дюсиса, которому русский поэт, в свою очередь, «свободно подражал».

Позднее Гнедич вновь обратился к Шекспиру. На этот раз он перевел с французского одну небольшую сцену из трагедии «Троил и Крессида» (Troilus and Cressida, ок. 1602), названную им «Агамемнон и цари греческие»<sup>23</sup>. Перевод этот был откликом на военные события июля-августа 1812 г., периода, отмеченного сильными разногласиями внутри русской армии, прежде всего между Барклаем-де-Толли и Багратионом.

<sup>20</sup> Леар, трагедия в пяти действиях, взятая из творений Шекспира. СПб., 1808.

<sup>21</sup> Леар. СПб., 1808. С. I–II.

<sup>22</sup> Драматический вестник. 1808. Ч. 1. № 4. С. 36.

<sup>23</sup> Санкт-Петербургский вестник. 1812. Ч. 3. № 8. С. 131–138.

Гнедич не только не скрывал своих намерений, но всячески обращал на них внимание читателей, полагая, что отрывок этот «содержит превосходные мысли о необходимости терпения и твердости в важных предприятиях и о бедствиях, происходящих от нарушения порядка и повиновения начальству»<sup>24</sup>.

Откликом на события Отечественной войны явились и два отрывка из Шекспира, приведенные в одиннадцатом «Письме из Москвы в Нижний Новгород» Ивана Матвеевича Муравьева-Апостола (1762–1851), видевшего в английском драматурге «исполинского гения», «одного из величайших живописцев сердца человеческого». «Рассуждая о нынешнем происшествии, — писал он, — я часто вспоминаю Шекспира; и это не удивительно: он был один из любимых моих собеседников во весь период, столь мрачно начавшийся и столь счастливо и славно для нас оконченный»<sup>25</sup>. Первый отрывок — слова Макдуфа, обращенные к Макбету («Тогда покорись, коварный, и живи только для того, чтоб быть позором и посмешищем современникам» — «Макбет», д. V, сц. 8) — звучал как проклятие Наполеону; второй — часть сцены из «Генриха V» (д. IV, сц. 8; «Henry V», ок. 1599) — вполне отвечал патриотическим настроениям русского общества военных и первых послевоенных лет.

Широкой известностью пользовался в это время «Гамлет», впрочем, напоминавший эту самую знаменитую из трагедий Шекспира весьма отдаленно. Автор этого (уже не первого) русского «Гамлета» Степан Иванович Висковатов (1786–1831) был страстным любителем французской классической трагедии и подражал не столько Шекспиру, сколько опять-таки Дюсису, к адаптации которого в значительной степени восходили три первых акта трагедии. Два последних же представляли собой почти оригинальное творчество русского драматурга.

В своем «Гамлете» Висковатов не нарушил ни одного из основных предписаний классической трагедийной поэтики. Старательное соблюдение единств и приличий, прямолинейность характеров, замена действия его изложением, фигуры наперсников и наперсниц, наконец, двенадцатисложный стих — все эти непременные атрибуты классической трагедии ставили «Гамлета» в один ряд с драматическими опытами русских эпигонов классицизма (и сходными по манере образцами французской драматургической поэзии 1800–1810-х гг.).

История принца датского (у Дюсиса и Висковатова — датского короля) позволила русскому драматургу выразить ряд важных, хотя и не слишком новых истин, бытовавших еще в просветительской философии XVIII в.: особа монарха священна («кто на царя дерзнет подъять убивства меч?», «дела царей судить возможно лишь богам»), но, в свою очередь, монарх должен служить народу («народ на все дела царей своих взирает и добродетель их и слабость примечает») и считать главной целью своей жизни заботу о благе подданных («Вспомни долг царей: народ тебя зовет, и длани сироты, вдовицы простирают»), ибо «лишь добродетелью властители велики»<sup>26</sup>.

«Гамлет» Висковатова, следовательно, заключал в себе осторожное, робкое наставление царям, и финальная (под занавес) реплика героя, который отказывается от мысли о самоубийстве во имя спасения своего народа («Отечество! Тебе я жертвую собой!»),

<sup>24</sup> Там же. С. 131.

<sup>25</sup> Сын отечества. 1814. Ч. 16. №23. С. 45.

<sup>26</sup> Гамлет, трагедия в пяти действиях, в стихах: Подражание Шекспиру. СПб., 1811. С. 53, 7, 17, 19, 56.

при всей традиционности не могла оставить равнодушным русского театрального зрителя начала 1810-х гг. Возможно также, что и самая ситуация, изображенная в трагедии, напоминала ему о событиях марта 1801 г., еще очень долго сохранявших свою остроту.

В противоположность «Гамлету» Висковатова, следующий русский перевод из Шекспира не получил сколько-нибудь широкой известности. Речь идет о «Макбете» в переводе П. А. Корсакова (1790–1844). В силу цензурных трудностей ему не удалось опубликовать свой труд полностью. Лишь три сравнительно небольших отрывка из него были напечатаны в «Северном наблюдателе», журнале, издателем и основным участником которого был сам переводчик<sup>27</sup>.

В пояснении к переводу, помещенному в «Северном наблюдателе», не содержалось никаких указаний на исходный текст. Между тем рукопись не оставляет на этот счет ни малейших сомнений. Корсаков знал английского «Макбета» и часто прибегал к нему. Однако в целом его «Макбет», как и у Висковатова, имел все же большее отношение не к Шекспиру, а к Дюсису.

Следуя за Дюсисом, он ограничил действие трагедии во времени (24 ч.) и пространстве (Дунсинанский замок), хотя и пошел в этом отношении дальше Дюсиса, опустив его первый акт, действие которого происходит (в отличие от всех прочих) в «дремучем лесу». С другой стороны, он ввел в трагедию несколько собственно шекспировских эпизодов (и около 100 почерпнутых в оригинале строк)<sup>28</sup>, среди которых монолог Макбета (II явление II акта) и ряд сцен, где реализуются пророчества вещих обитательниц «вертепа Ификтоны», в частности, поединок Макбета с Макдуфом. Вместе с тем Корсаков сочинил почти весь IV акт — совет танов, суд над Малькольмом, наконец, его вторичное бегство при содействии «благородного» Макбета. В связи с этим изменилось и соотношение действующих лиц трагедии. Макбет стал безусловным героем произведения (у Дюсиса он был заслонен Фредегондой); «подобное» ему место среди других персонажей занял также Малькольм — законный наследник шотландского престола.

Это стремление Корсакова превратить второстепенную фигуру Малькольма в одну из центральных и особенно привлекательных могло быть вызвано необходимостью обезопасить трагедию от придирок театральной цензуры. Но все его усилия оказались бесплодными. Принятая к постановке и даже разученная, трагедия в конце концов все же была отклонена: в центре произведения было пусть «проклятое», но все же явное царубийство, а всякое обсуждение этого злободневного общественного вопроса раз навсегда было признано вредным и опасным. В 1821 г. Корсаков несколько переработал трагедию, по-видимому, собираясь снова предложить ее театральной дирекции. Однако никаких сведений о постановке «Макбета» в начале 1820-х гг. не сохранилось. В дальнейшем же, после появления всевозможных переводов с подлинника, пьеса безнадежно устарела и, естественно, была совершенно забыта.

В «Северном наблюдателе» был также напечатан стихотворный перевод одной из сцен «Юлия Цезаря» (диалог Брута и Кассия из II акта)<sup>29</sup>. Он принадлежал перу А. Н. Грузин-

<sup>27</sup> Северный наблюдатель. 1817. Ч. 1. № 6. С. 190–193; № 9. С. 318–321; № 13. С. 409–412. Рукопись трагедии см.: Санкт-Петербургская театральная библиотека. № 23269.

<sup>28</sup> Все стихи, переведенные непосредственно с английского языка, в рукописи трагедии выделены самим Корсаковым, а соответствующий им подлинный текст дан в подстрочных примечаниях.

<sup>29</sup> Северный наблюдатель. 1817. Ч. 2. № 22. С. 268–274.

цева, второстепенного драматурга и поэта. Перевод этот не отличался точностью (сам Грузинцев назвал свой опыт «подражанием Шекспиру») и большими художественными достоинствами, но представлял интерес благодаря своему общественному звучанию: основная тема диалога — обличение тирании Цезаря, превратившей «властителей в рабов». В передовых общественных кругах ламентации о поправленной «гражданской свободе» едва ли воспринимались в то время равнодушно.

Среди вольных переводов из Шекспира этого времени — два сочинения А. А. Шаховского. Оба они относятся к первой половине 1820-х гг., т. е. к периоду наибольшего расцвета деятельности этого драматурга. Еще недавно один из самых рьяных приверженцев классических традиций, он становится теперь горячим почитателем и усерднейшим пропагандистом «романтического жанра». При этом для своих опытов Шаховской широко использует западноевропейский, прежде всего английский, роман и современную иностранную драматургию, создавая на их основе всевозможные волшебные комедии, оперы, волшебные комедии, романтические комедии-балеты, интермедии, водевили и т. д. и т. п. Аналогичный характер имело обращение драматурга к Шекспиру. Преклоняясь перед ним, постигшим всё, Шаховской видит в его произведениях лишь материал для «волшебного-романического зрелища» («Буря», 1821)<sup>30</sup> или веселой комедии («Фальстаф», 1825)<sup>31</sup>.

Текст «Бури» Шаховского в целом был весьма близок к подлиннику, точнее, к использованным его местам (количество купюр, им сделанных, довольно велико: в его пьесе всего три акта вместо пяти у Шекспира), причем стихотворное произведение под его пером превратилось в прозаическое, за исключением реплик и «монологов» Ариэля, по содержанию и размеру часто напоминающих водевильные куплеты на злобу дня. Впрочем, тексту Шаховской отводил лишь служебную роль, связывая с его помощью «потрясающее» зрелище кораблекрушения (пролог) с очередным балетным номером или «механическим» полетом. Философская глубина трагедии была Шаховскому совершенно безразлична: безобразная внешность Калибана и крылья Ариэля соответствовали его художественному замыслу больше, чем самый глубокомысленный монолог Просперо. Бесконечное разнообразие сценических эффектов (в этом смысле настоящим соавтором Шаховского явился знаменитый Дидло (Charles-Louis-Frédéric Didelot, 1767–1837)) заслонило от зрителей даже то небольшое, собственно шекспировское, что Шаховской счел возможным в том или ином виде сохранить. Правда, пьеса его называлась «извлечением из Шекспира», и это осторожное наименование давало русскому драматургу известную свободу в обращении с произведением столь восхищавшего его английского поэта. Целью его был не перевод, но обогащение русской драматургии, обновление русского драматического театра.

В свою очередь, «Фальстаф» представлял собой небольшую комедию, навеянную «фальстафовскими» сценами исторической хроники «Генрих IV», преимущественно второй ее части<sup>32</sup>. (Огромный комедийный дар Шекспира русский драматург ценил особенно высоко, находя, что шекспировская комедия «объемлет страсти и пороки целого

<sup>30</sup> См.: Санкт-Петербургская театральная библиотека. I.XXI.2.62.

<sup>31</sup> Там же. I.XI.4.83.

<sup>32</sup> Там же. I.XI.4.83.



общества и осмеивает образ мыслей и дух времени»<sup>33</sup>). Текстуальных заимствований из Шекспира в этой пьесе было не слишком много, но самый образ сэра Джона Фальстафа в основном соответствовал шекспировскому. Отчасти шекспировских персонажей напоминали также хозяйка трактира (миссис Куикли), судья и ряд других, однако комедия в целом звучала все же совсем иначе, чем у Шекспира. Вне контекста, вне связи с действием последующим и предыдущим «фальстафовские» сцены «Генриха IV» превратились из ярких штрихов на огромном историческом полотне в серию мелких бытовых зарисовок «во фламандском вкусе», в остроумный динамичный водевиль, который обыкновенно ставился в один вечер с каким-нибудь произведением серьезного жанра.

Так складывалась у нас в первой четверти XIX в. судьба шекспировского наследия, судьба не слишком масштабная и яркая, но всё же заслуживающая внимания и серьезного осмысления. Переводили в это время по преимуществу с французского языка, но появлялись и переводы с оригинала. Правда, к английским текстам восходили, как правило, отрывки из исторических драм или драм несценичных или отвергнутых театральной цензурой, но самый этот факт был весьма примечателен. Постепенно «улучшенный» на французский лад Шекспир уступал место Шекспиру «подлинному», хотя процесс этот только начинался.

---

<sup>33</sup> Сын отечества. 1820. Ч. 61. № 13. С. 20–21.



ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ



### **Общие контуры восприятия: новизна или классика?**

**Р**усско-итальянские культурные и литературные связи имеют глубокие корни и давние традиции: с XV в. на Руси работали «фрязские» зодчие и военные инженеры; в XVIII в. итальянские музыканты, певцы и театральные труппы — частые гости в России. Со становлением академической школы в живописи Италия приобретает статус сокровищницы искусств, лучшие выпускники Академии едут туда заканчивать образование. Можно сказать, что к XIX в. территория разведана, образ ее сложился: по стране Рафаэля (Raffaello Santi, 1483–1520) и Россини (Giacchino Antonio Rossini, 1792–1868) охотно путешествуют люди самых разных интересов и культурных запросов. Италия — не экзотика, а классика; знание итальянского языка — не такая уж и редкость в среде образованных русских людей.

Первая четверть XIX в. имеет особое значение как для развития и укрепления конкретных русско-итальянских культурных и литературных связей, так и для выработки «имаго», образа другой страны, ее ландшафта и обитателей, языка и культуры, творческих свершений и политических чаяний. Бурная эпоха Наполеоновских войн, знаменующая собой слом «старого режима», вызвала к жизни новое мироощущение, особую остроту восприятия; именно тогда и начинается складываться русская «всемирная отзывчивость», которая позже так восхищала Ф. М. Достоевского (1821–1881).

Особенно ярко это проявилось в периодической печати, которая становится массовой именно в относительно свободную Александровскую эпоху.

Интерес к Италии и количество публикаций об этой стране, конечно, не сравнить с отсылками к таким базовым для русской рецепции культурам, как французская и немецкая; даже английская в конце периода занимает как на страницах журналов, так и в русской литературной практике гораздо более важное место. Тем не менее из публикаций начала века складывается цельный образ Италии, и не только традиционный, но и исполненный новизны, создаваемый на злободневном материале.

Особое, промежуточное положение Италии среди европейских государств начало ощущаться еще с первой половины XVIII в., когда в итоге войны за испанское наследство (1701–1714) был положен конец изоляции и провинциализму, в которых испанское владычество на протяжении двух веков держало итальянцев. Хотя итальянское Просвещение и не могло по силе влияния соперничать с французским, английским или немецким, но все-таки Италия участвовала в «культурной революции» XVIII в. более-менее на равных; во всяком случае, Вольтер (Voltaire (François-Marie Arouet), 1694–1778), сказавший,

что «за Пиринеями начинается Африка», вряд ли произнес бы ту же самую сентенцию относительно Альп. Он дружил с Франческо Альгаротти (Francesco Algarotti, 1712–1764) и называл Гольдони (Carlo Goldoni, 1707–1793) «итальянским Мольером» (Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 1622–1673). Труд Чезаре Беккариа (Cesare Beccaria, 1738–1794) «О преступлениях и наказаниях» («*Dei delitti e delle pene*», 1764) стал одним из выдающихся произведений своего времени, вызвал живейшую полемику во всей Европе и принес автору лестное предложение от российской императрицы Екатерины II, которая приглашала его приехать в страну для участия в составлении нового Уложения законов.

Надо сказать, что итальянское Просвещение в русских переводах представлено достаточно полно: например, труд Беккариа, помимо извлечения в «Наказе» Екатерины II, вышел в двух переводах: Дмитрия Языкова (1773–1844)<sup>1</sup> и А. Хрущова<sup>2</sup>; на ту же тему имеется публикация в «Журнале новостей» за 1805 г.<sup>3</sup> В 1804 г. в журнале «Друг Просвещения» публикуются «Некоторые мысли, выбранные из Алгаротти» (пер. с ит.)<sup>4</sup>; заметка «Вольтер и Бетгинелли»<sup>5</sup> появляется в обзоре «Новости русской литературы за 1804 год»<sup>6</sup>. Историк Винченцо Куоко (Vincenzo Cuoco, 1770–1823), автор «Исторического очерка о революции в Неаполе» («*Saggio storico su la rivoluzione di Napoli*», 1801), представлен отрывком из весьма оригинального труда под названием «Платон в Италии» («*Platone in Italia*», 1806), исторического романа в эпистолярной форме, повествующего о вымышленном путешествии Платона и его ученика Клеобула в Италию, изображенную, вопреки общепринятой хронологии, как колыбель европейской цивилизации; Куоко, вполне в духе времени, объявляет свой труд «переводом с греческого», придавая ему особую аутентичность<sup>7</sup>. Из журнальных заметок возникает образ Италии как страны ученых и изобретателей: «Ученый итальянец Балиторо заметил, что гром никогда не падает на северную часть домов, башен, колоколен и проч.»; подкупает отсылка к такому авторитету, как «французские ученые», которые «согласны с сим замечанием, любопытным и полезным»<sup>8</sup>. Из Милана прибыли «драгоценные машины, изобретенные гражданином Морози, профессором механики в Брешианском университете»: они с минимальным приложением ручного труда прядут «хлопчатую бумагу», чулки и ленты<sup>9</sup>. У итальянцев можно поучиться земледелию<sup>10</sup>, педагогике<sup>11</sup> и почерпнуть сведения из области естественных наук<sup>12</sup>.

<sup>1</sup> Рассуждение Беккариа о преступлениях и наказаниях, с присовокуплением примечаний Дидерота и переписки сочинителя с Мореллетом / Пер. с фр. Д. Языков. СПб., 1803.

<sup>2</sup> Беккариа Ч. О преступлениях и наказаниях / Пер. с фр. А. Хрущов. СПб., 1806.

<sup>3</sup> Различие казни в Англии и Италии // Журнал новостей. 1805. Т. 2. Кн. 3. С. 92–93.

<sup>4</sup> Друг просвещения. 1804. Ч. 4. № 10. С. 49–50.

<sup>5</sup> Бетгинелли Саверио (Saverio Bettinelli, 1718–1808) — друг, последователь и популяризатор Вольтера в Италии, один из самых крупных литературных критиков XVIII в.

<sup>6</sup> Новости литературы. 1804. Ч. 10. № 29. С. 44.

<sup>7</sup> Куоко В. Браки самнитян: Отрывок из Путешествия Платона по Италии: с италианского / С греческого перевод на итальянский Винченцием Куоко, с италианского на французский Барером, членом различных академий. Текст не принадлежит Платону // Вестник Европы. 1814. Ч. 75. № 12. С. 245–254; Ч. 76. № 16. С. 255–264.

<sup>8</sup> Балиторо. Замечание о громе: Ученый итальянец Балиторо // Вестник Европы. 1802. Ч. 5. № 19. С. 211.

<sup>9</sup> Новые ремесленные изобретения: Письмо из Милана // Там же. № 20. С. 294–295.

<sup>10</sup> О земледелии в Италии. (Письмо одного путешественника) // Дух журналов. 1815. Ч. 7. Кн. 45; *Норов А. С.* Древа, плоды различных стран, и похвала Италии // Там же. 1816. Ч. 12. Кн. 24. С. 1183–1190.

<sup>11</sup> Училище глухонемых в Милане // Минерва. 1807. Ч. 4. Январь. С. 75–77.

<sup>12</sup> *Манджели Д.* Новейшая известия о яде viperы / Взято из *Discorso Sig. prof. Mangili* / Пер. К. Ф. [Д. М. Княжевич] // Благонамеренный. 1818. Ч. 3. № 7. С. 114–116; *Бельзони С.* О хамелеонах / Пер. Юл-ин [А. М. Княжевич] // Там же. 1821. Ч. 15. № 17/18. С. 331–336.

Если перейти к художественной литературе, то следует признать, что итальянский XVIII в. не богат на великие имена, и практически все, что было заметного в этой области, попало в поле зрения российских переводчиков и критиков. Драматургия Карло Гольдони была освоена в России уже в предыдущем столетии<sup>13</sup>, согласно потребностям бурно развивавшегося российского театра. В начале XIX в. слышатся лишь отголоски того гольдониевского бума, каким ознаменовался век XVIII: в 1801 г. Н. М. Карамзин (1766–1826) дает рецензию на мемуары Гольдони, изданные во Франции<sup>14</sup>; отрывок из тех же мемуаров в переводе П. В. Победоносцева (1771–1843) появляется в журнале «Минерва» в 1807 г.<sup>15</sup> и еще одно «Извлечение о правилах театра» — в «Драматическом вестнике» в 1808 г.<sup>16</sup> Зато популярность Пьетро Метастазियो (Metastasio (Pietro Antonio Domenico Trapassi), 1698–1782), видного деятеля музыкального театра и лирического поэта, на протяжении всего рассматриваемого периода держалась примерно на одном уровне. Отрывки из его оперных либретто переводили весьма известные переводчики: из «Ахилла на Скиросе» («Achille in Sciro», 1736) — Я. А. Галенковский (Галинковский) (1777–1815)<sup>17</sup>; из трагедии «Фемистокл» («Temistocle», 1736) — В. Б. Броневский (1784–1835)<sup>18</sup>; из оперы «Аттилий Регул» («Attilio Regolo», 1750) — А. С. Шишков (1754–1841)<sup>19</sup>; заинтересовали российских издателей и критические труды Метастазियो<sup>20</sup>. На страницах журналов регулярно появлялись многочисленные переводы песенок-«канцонет». Творчество Витторио Альфieri (Vittorio Alfieri, 1749–1803), драматурга, стоявшего на рубеже эпох, было воспринято в России несколько позднее, в 1830-е гг.

Но начинающийся XIX в. в конечном итоге явился веком прозы, хотя в первой его четверти мало что предвещало такой поворот. Классицистическая система жанров, практически исключавшая роман, все еще владела если не сердцами, то умами. В периодических изданиях романы (в основном переводные, с французского или с немецкого), конечно, присутствовали для привлечения читательского интереса, однако львиную долю прозаических материалов составляли всевозможные «путешествия», «путевые заметки», «журналы путешествий», «плаванья» и т. п. Надо думать, это закономерно: ведь травелог, невероятно популярный в Европе начиная с XVII в., по сути, представляет собой переходную форму от фактографии к вымыслу, «фикции». Путешественник, поведывая о чужих краях, подает объективную реальность не только через свои субъективные ощущения: мало кто может отрешиться от заранее заданного «имаго», тот или

<sup>13</sup> См. об этом: История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII в. / Под ред. Ю. Д. Левина. Т. 2. Драматургия. Поэзия. СПб., 1996.

<sup>14</sup> [Карамзин Н. М.] О иностранных книгах: Memoires de Goldoni, pour servir à l'histoire de la vie à celle de son theatre. [Paris, 1787] // Московский журнал. 1801. Ч. 2. Май. С. 210–212.

<sup>15</sup> Свидание Гольдония с Ж.-Жаком Руссо (Из Mémoires de Goldoni) / Пер. П. В. Победоносцева // Минерва. 1807. Ч. 4. Февраль. С. 121–125.

<sup>16</sup> Гольдони К. Извлечение о правилах театра / Пер. И. [А. А. Писарев] // Драматический вестник. 1808. Ч. 3, № 69. С. 125–128.

<sup>17</sup> [Галинковский Я. А.] Отрывки из лучших трагиков. [...] 2. Из Метастазия: [«По данному тобой велению, государь»] // Корифей, или ключ литературы. 1803. Ч. 1. Кн. 2: Мельпомена. С. 79–97.

<sup>18</sup> Метастазियो П. Сцены из трагедии «Фемистокл». [Действие 1, явление 9; действие 2, явление 8; действие 3, явление последнее] / Пер. В. Броневский // Благонамеренный. 1822. Ч. 20. № 40. С. 12–25.

<sup>19</sup> Отрывок из Метастазиевой оперы «Аттилий и Регул» // Шишков А. С. Собрание сочинений и переводов. СПб., 1830. Т. 14. С. 245–251; Перевод из Метастазиевой оперы «Без надежды утешаться» // Там же. С. 201–205.

<sup>20</sup> Рассуждения Метастазियो о трагедиях Эсхила // Северный вестник. 1805. Ч. 8. С. 56–69; Разбор Метастазия греческих трагедий и комедий, дошедших до наших времен // Журнал для сердца и ума. 1810. Ч. 1. № 3. С. 279–292; Ч. 2. № 4. С. 84–95; Ч. 2. № 5. С. 191–200.

иной стереотип в большей или меньшей степени накладывается на непосредственное восприятие. Но творческие усилия могут быть направлены и в противоположную сторону: пользуясь популярностью «рамки», автор готов применить ее для создания вымышленной, «фиктивной» картины, выдуманных, сконструированных ситуаций. Мы уже упоминали «Отрывок из Путешествия Платона по Италии», мистификацию Винченцо Куоко; второй итальянский травелог, авантюрного характера, принадлежит Филиппо Пананти (Filippo Pananti, 1766–1837): в начале века он покинул Италию из-за политических убеждений, жил в Париже и в Лондоне, затем решил вернуться на родину, но попал в плен к берберийским пиратам; благодаря вмешательству английского консула был освобожден, но задержался в тех краях, дабы исследовать их, и впоследствии записал свои впечатления. Книга «*Avventure e osservazioni sopra le coste di Barberia*», изданная во Флоренции в 1817 г., появилась в русском переводе буквально на следующий год<sup>21</sup>, что свидетельствует о сугубом предпочтении жанра путешествий в русских журнальных публикациях.

Если путешествий, описанных итальянцами, было всего два, причем одно из них — «археологическое», то путешествий по Италии, представленных российскому читателю, можно насчитать великое множество: это и романтическое восхождение на Везувий Шатобриана (François-René de Chateaubriand, 1768–1848)<sup>22</sup>, и красочное описание почтамта в Неаполе Августа Коцебу (August Friedrich Ferdinand von Kotzebue, 1761–1819)<sup>23</sup>, и впечатления от Рима русского художника<sup>24</sup>, и яркое бытописание путешественника, посетившего остров Искья<sup>25</sup>. Особое место среди подобных травелогов занимает публикация отрывков<sup>26</sup> из еще к тому времени не изданной книги В. Б. Броневского «Записки морского офицера»<sup>27</sup>, где участник военной кампании против Наполеона в 1805–1810 гг., человек с выраженной склонностью к литературе (в 1824 г. он перевел роман В. Скотта (Walter Scott, 1771–1832) «Маннеринг» («*Guy Mannering*», 1815), и притом проникательный, непредубежденный наблюдатель, посетив Мессину, Палермо и Неаполь, дает исчерпывающую, впечатляющую картину быта и нравов, социального расслоения и политических интриг. Из этих «Записок» возникает совершенно новый образ Италии, далекий от классических коннотаций. Недаром редактор «Вестника Европы» М. Т. Каченовский (1775–1842) предпослал публикации от октября 1820 г. следующее замечание: «Весьма кстати заимствуем сию статью из IV части Записок морского офицера (Вл. Богд. Броневского) <...>. Почтенный автор, бывший в Палермо в 1807 г., описывает здесь такие

<sup>21</sup> Пананти Ф. Несчастные приключения Филиппа Пананти, бывшего в плену у алжирцев, и замечания его о берегах варварийских / Пер. с ит. // Дух журналов. 1818. Ч. 26. Кн. 13. С. 407–422; Ч. 27. Кн. 15. С. 471–478; Кн. 17. С. 511–526; Кн. 18. С. 535–538 (из кн. «*Avventure e osservazioni di Filippo Pananti sopra le coste di Barberia*»).

<sup>22</sup> Шатобриан Ф. Р. Путешествие на Везувий // Вестник Европы. 1806. Ч. 29. №20. С. 262–273.

<sup>23</sup> Коцебу А. Почтамт в Неаполе // Там же. 1805. Ч. 21. №11. С. 208–213.

<sup>24</sup> Алферов Н. Ф. Письмо русского путешественника из Рима // Там же. 1805. Ч. 21. №11. С. 208–213.

<sup>25</sup> Остров Ишия. [Записки путешественника] // Там же. 1814. Ч. 73. №4. С. 288–300.

<sup>26</sup> Броневский В. Б. 1) Плавание от Калиари до Мессины (в 1806 году). Отрывок из книги «Записки морского офицера» // Там же. 1818. Ч. 100. №13. С. 122–128; 2) Мессина (в 1806 году) // Там же. №15/16. С. 256–260; 3) День модного света в Палерме. Из 4-й части «Записок морского офицера» // Благонамеренный. 1819. Ч. 6. №8. С. 118–128; 4) О жителях и правительстве острова Сицилия // Вестник Европы. 1820. Ч. 113. С. 119–145; 5) Описание королевского дворца в Палерме: Из четвертой части «Записок морского офицера» // Благонамеренный. 1820. Ч. 11. №18. С. 378–379; 6) Письма из Неаполя: Из новой и неизданной еще книги «Письма морского офицера» // Там же. 1824. Ч. 26. №7. С. 7–18.

<sup>27</sup> Полное издание книги: Броневский В. Б. Письма морского офицера. Ч. 1–2. М., 1825–1826.



предметы, которые именно теперь знать нужно, когда Сицилия сделалась театром важных происшествий»<sup>28</sup>.

В самом деле, российская пресса, в особенности такие издания, как «Вестник Европы» и «Сын отечества», своевременно откликаются на важнейшие события, происходящие в мире. Итальянские дела — не исключение: несколько раз за рассматриваемый период, бурный период войн и восстаний, Италия оказывалась в центре внимания. В первый раз — в начале века, когда на полуостров вторгся Наполеон: русский читатель был в курсе драматических перипетий собрания в Лионе в январе 1802 г., когда представители Цизальпинской республики буквально вручили правление Корсиканцу, «чтобы генерал Бонапарте почтил нашу республику в особе своей именем ее главы, и управляя делами Франции, согласился быть великою мыслью или душою нашего правления...»<sup>29</sup>, а также и дальнейших событий: утраты городами политической самостоятельности и их фактической аннексии, присоединения к Франции.

Знаменательно, что эта, по сути, оккупация не привела ни к всплеску народного гнева, ни к массовому сопротивлению или к партизанской войне, а наоборот, вызвала эйфорию: созданное в 1805 г. Итальянское королевство обеспечило жителям полуострова не только «свободу, равенство и братство», но и порядок и стабильность: страна, более тысячи лет раздробленная, обрела наконец единство. Поражение «узурпатора», напротив, привело к вторжению австрийцев и национальному унижению, что и вызвало к жизни тоску по свободе, чреватую романтизмом, и не менее романтическую деятельность тайных обществ (карбонариев), которые, воодушевившись примером Испании, в 1820 г. попытались поднять восстание, чтобы провозгласить в Неаполе, Милане и Генуе Кадисскую конституцию 1812 г. Восстание было подавлено, папа Пий VII (Pius VII, 1800–1823) выпустил буллу против карбонариев, и Байрон (George Gordon Noel Byron, 1788–1824), живший тогда в Италии и принимавший активное участие в «подрывной» деятельности, пишет в своем дневнике: «Итальянцы должны вернуться к написанию опер».

Но вряд ли к литературе: из тех же дотошных русских публикаций хвалебных речей, произносимых итальянцами в честь Наполеона и в прославление самих себя, явствует весьма плачевная панорама литературной жизни. «Наша литература, — значитесь в «Письме из Милана», — цветет переводами (Рассуждение Канта об изящном, Страдания Вертера, Гуфеландова книга о способах долго жить и <...> Развалины, Вольнеево сочинение). Лучшее из новых оригинальных творений поэма Мелькиора Джоя под названием Giulia, в которой воспевает он трагическую судьбу Цизальпинской республики. Аббат Чезаротти, первый Автор в Италии <...> выдал уже более двадцати томов, опыт философии языков, перевод Демосфена, обозрение греческой литературы, Новая Илиада, или смерть Гектора; перевод Оссиана»<sup>30</sup>. Не говоря уже о том, что экономист Мелькиоре Джоя не писал никаких поэм, а прославился трудами в области политэкономии и статистики, творчество Мелькиоре Чезаротти, с восторгом воспринятое в Италии и действительно обогатившее итальянскую литературу новыми идеями и формами, никак не могло быть востребовано и воспринято за рубежом в силу своего вторичного характера.

<sup>28</sup> Вестник Европы // 1820. Ч. 113. С. 119.

<sup>29</sup> Итальянская консульта в Лионе / Сокр. пер. Н. М. Карамзина // Вестник Европы. 1802. Ч. 2. № 5. С. 63–71.

<sup>30</sup> Письмо из Милана // Там же. С. 79–85.

Оставалась все та же классика: не зря дотошный английский автор книги об Италии, сравнивая Юг и Север полуострова, находит на Юге «классическую... страну древностей и великих воспоминаний, страну искусств изящных. Там доньше существуют живые ландшафты Салватора Розы и образцы мадонн Рафаелевых; там изобретены чудеса Микель-Анжела, купол Святого Петра, Колизей, Пантеоны. Это страна Данта, Макиавеля, Тасса, место рождения Марка Туллия и Сципионов»<sup>31</sup>. Северу, правда, повезло меньше: при всей «изобильности земель» «мужи великие» здесь представляются «в виде менее величественном», и все же их перечень впечатляет: «Дория, Тициан, Корреджо, Ариосто, Алфиери, Канова». (Заметим в скобках, что Август фон Коцебу дает Италии и итальянцам совсем другую оценку: «Италия волнуется более, нежели моря, ее окружающие; Россия в тишине благоденствует. Грубейшее невежество раскинуло над Италию свое покрывало <...>. В России занялась заря наук и художеств»<sup>32</sup>).

Итак, из современной итальянской литературы черпать особо нечего: Пушкин, правда, упоминает в одной из своих статей Альфери наряду с Монти и Фосколо<sup>33</sup> (т.е. ему известны имена Винченцо Монти (Vincenzo Monti, 1758–1828), автора од, трагедий и лирических стихотворений, по духу уже близких к романтизму, и Уго Фосколо (Ugo Foscolo, 1778–1825), самого яркого итальянского поэта начала века) и рецензирует перевод книги Сильвио Пеллико (Silvio Pellico, 1789–1854) «Об обязанностях человека» («Il dovere degli uomini», 1834)<sup>34</sup>, вышедший в свет в 1835 г.; перевод самого известного произведения итальянского романтика «Мои тюрьмы» («Le mie prigioni», 1832) появится только в 1837 г. В конце 1820-х гг. Ф.И. Тютчев (1803–1873) перевел оду Алессандро Мандзони (Alessandro Manzoni, 1785–1873) «Пятое мая» («Cinque maggio», 1821), но этот перевод был опубликован гораздо позднее<sup>35</sup>.

Значит, остается «классический» образ страны, и все те же вечные «Дант, Петрарк, Ариост и Тассе». Но на их рецепцию не могли не наложить отпечаток недавние исторические события и устоявшееся «имаго» Италии, что повлияло и на выбор текстов, и на переводческие стратегии, и на литературные полемики той поры.

Особенности рецепции итальянской литературы в России связаны с совершенно конкретными, легко установимыми трудами европейских авторов, как правило, первого ряда. Для утверждения и закрепления теории классицизма это — историко-философское сочинение Вольтера «Опыт о нравах и о духе народов» (Essai sur les mœurs et l'esprit des nations, 1756) и лекции Ж.-Ф. де Лагарпа (Jean François de La Harpe, 1739–1803) «Лицей, или Курс древней и новой литературы» («Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne», vol. 1–9, 1799–1805); сокращенный русский перевод частей с 1-й по 5-ю под названием «Лицей, или Круг словесности древней и новой» выходил в Санкт-Петербурге, под эгидой Академии наук, с 1810 по 1814 г. Второй этап связан с научной, просветительской и переводческой деятельностью йенских романтиков (Ф. и А.В. Шлегелей, Л. Тика): ратуя за поэзию универсальную, философскую, но при

<sup>31</sup> [Вьессе А.] Сравнение северной Италии с южною: (Отрывок из английской книги «Италия и итальянцы в XIX столетии») // Там же. 1825. №20. С. 281–285.

<sup>32</sup> Коцебу А. Италия и Россия: Параллель // Там же. 1805. Ч. 22. № 14. С. 124–129.

<sup>33</sup> Пушкин А. С. Возражение на статью А. Бестужева «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 года» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 25.

<sup>34</sup> Пушкин А. С. Об обязанностях человека / Сочинение Сильвио Пеллико. Там же. Т. 12. С. 99–100.

<sup>35</sup> Русский архив. 1885. Вып. 6. С. 320–321.

этом проникнутую духом народа, они выстраивали новую иерархию ценностей, уже никак не связанную со сводом правил, а базирующуюся на едва ли определимом вербально, но отчетливо ощущаемом современниками критерии мощной личности поэта, неразрывно связанной с духом народа и перипетиями истории, вследствие чего «суровый Дант» занял свое место на вершине этой по-новому организованной пирамиды. Рупором подобных идей сделался берлинский журнал «Атенеум» («Athenaeum», 1798–1800), но особую роль в распространении нового взгляда на литературу сыграли так называемые берлинские лекции А. В. Шлегеля (August Wilhelm von Schlegel, 1767–1845), читанные им в 1802, 1803 и 1804 гг. Излагая свою теорию литературы, он попутно знакомил аудиторию с важнейшими иноязычными произведениями: деятельность Шлегеля-переводчика была неотделима от лекционного курса. Эти работы, в частности, вошли в сборник, изданный в 1804 г. в Берлине, под заглавием «Букет итальянской, испанской и португальской поэзии» («Blumensträuße italiänischer, spanischer und portugiesischer Poesie»), где имеются в числе прочих переводы из Данте, Петрарки, Боккаччо, Тассо, Гварини. В 1810-е гг. появляются еще два труда, более частного характера, кладущие начало новому витку полемики вокруг старых и новых авторитетов именно в итальянской литературе: это «Литературная история Италии» (*Histoire littéraire d'Italie*, Paris, 1811–1824) П. Л. Женгенэ (Pierre Louis Ginguené, 1748–1816) и трактат Сисмонди (Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, 1773–1842) «О литературе юга Европы» (*De la littérature du midi de l'Europe*, 1813).

### Франческо Петрарка в русской романтической рецепции<sup>36</sup>

Надо сказать, что при всех сменах парадигмы, в ходе всех полемик отец европейского гуманизма, двуязычный поэт, публицист и философ Петрарка (Francesco Petrarca, 1304–1374), как правило, занимал достойное место в «золотой середине»: его никто особо не возвеличивал, но и не сбрасывал с пьедестала. Классицисты почитали его за благозвучность поэтической речи и находили для его итальянской поэзии место среди элегических жанров, романтики восхищались стихийной силой любовного чувства. Все это нашло отражение в русском «петраркизме», т. е. в переложениях, подражаниях и переводах, созданных на основе сонетов и канцон Петрарки.

Симптоматично, что первое упоминание о нем в России появилось задолго до рассматриваемого периода, в 1598 г.: правда, речь идет не о лирике, а о письме XIX к Джованни Боккаччо (Giovanni Boccaccio, 1313–1375) из «Писем без адреса», цитата из которого содержится в напечатанной в городе Остроге книге «Отпис. На лист, в Бозе велебного, отца Ипатиа Володимерского и Берестейского епископа до ясне освещеного княжати Константина, Острозского, воеводы Киевского. О залецанью и прехваляню Восточной церкви, с Заходным Костелом, Уней або сгоды»<sup>37</sup>. Но лирика Петрарки до самого конца XVIII в. не получила на русской почве ни признания, ни адекватного

<sup>36</sup> В данном разделе частично использован материал опубликованной нами ранее статьи: Миролубова А. Ю. Ранняя русская рецепция «Канцоньере» Петрарки // Из истории русской переводной художественной литературы первой четверти XIX века: Сборник статей и материалов. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). СПб., 2017. С. 144–161.

<sup>37</sup> Подробнее об этом см.: Данченко В. Т. Первая цитата из Петрарки на русском языке // Петрарка в русской литературе. Книга вторая. М., 2006. С. 303–306.

отражения: в допетровскую эпоху на Руси практически отсутствовала книжная стиховая культура; эпоха Петра, занятая прагматичными заимствованиями из разных отраслей европейской науки и культуры, поэзией пренебрегала принципиально. Не перевели Петrarку ни В. К. Тредиаковский (1703–1768), ни Антиох Кантемир (1708–1744), хотя оба знали итальянский язык, и книги Петрарки были для них вполне доступны<sup>38</sup>. Первые упоминания о Петрарке в русской периодике непосредственно восходят к «Опыту о нравах» («Essai sur les mœurs», 1756–1769) Вольтера: это относится и к характеристике «Петрарха» в статье С. Г. Домашнева (1743–1795) «О стихотворстве» («Полезное увеселение», май 1762 г.), и к соответствующему месту в сочинении О. П. Козодавлева (1754–1819) «Рассуждение о народном просвещении в Европе» (1785). В 1768 г. в Санкт-Петербурге, в типографии Академии наук печатается первое переводное, с французского языка, произведение об итальянском поэте: «Воображения Петрарковы, или Письмо его к Лоре»; переводчик А. В. Тиньков, вольно переложивший это анонимное, приписываемое Н. А. Роме (Nicolas Antoine Romet, 1741–1801) сочинение, привел столь же вольные переводы четырех сонетов (35, 90, 145, 162), в предведомлении предпослав своему опусу абсолютно фантастические сведения о Петрарке и его любви, совершенно в духе галантного века: любовь с первого взгляда, неодолимая, но счастливая и полная услад и «всех веселостей», омраченная лишь преждевременной смертью возлюбленной. Обратившись к оригинальному французскому тексту, один из самых ярких представителей русского просвещения, архитектор, поэт, переводчик, музыкант Н. А. Львов (1751–1803/1804) в 1774 г. перевел стихами сонет 90 и первые строки канцоны 126. Переводы Н. А. Львова в его время остались неопубликованными, однако И. А. Пильщиков полагает, что «именно Львов заронил интерес к Петрарке у <...> участников львовско-державинского кружка, среди которых следует упомянуть Г. Р. Державина (1743–1816), И. И. Дмитриева (1760–1837) и М. Н. Муравьева (1757–1807), позднее приобщившего к итальянской литературе своего воспитанника К. Н. Батюшкова (1787–1855)»<sup>39</sup>.

С вышеперечисленными именами и связан первый этап серьезной работы русских поэтов и переводчиков над поэтическим наследием Петрарки. Но не только с ними: диапазон участников наметившегося процесса освоения «Канцоньере» довольно широк — в их числе и оригинальные поэты первого ряда (И. И. Дмитриев, И. А. Крылов, Г. Р. Державин, К. Н. Батюшков), и подражатель И. И. Дмитриева В. Л. Пушкин (1770–1830); поэт и комедиограф А. И. Бухарский (1770–1833); поэт и литературовед Н. И. Бутырский (1783–1848); поэт, историк, лингвист А. С. Кайсаров (1782–1813) и его брат, переводчик М. С. Кайсаров (1780–1825); поэт и прозаик П. Ю. Львов (1770–1825); поэт, историк, министр народного просвещения (1854–1859), автор книг путешествий по Сицилии, Палестине, Египту А. С. Норов (1795–1869); поэт, теоретик литературы, автор «Словаря древней и новой поэзии» (1821) Н. Ф. Остолопов (1783–1833); преподаватель русской литературы в Санкт-Петербургском кадетском корпусе, составитель антологии «Сокращенная библиотека в пользу господам воспитанникам первого кадетского

<sup>38</sup> Об изданиях Петрарки в российских библиотеках см.: *Фурман Ю. М.* Франческо Петрарка: посмертная судьба в Европе и России. Харьков, 2000.

<sup>39</sup> *Пильщиков И. А.* Петрарка в России (очерк истории восприятия) // Петрарка в русской литературе. Книга первая. М., 2006. С. 20.

корпуса» (1800–1804) П. С. Железников (1770–?); поэт и переводчик, один из основателей Вольного общества любителей российской словесности Е. П. Люценко (1776–1854); поэт, филолог и журналист Р. Т. Гонорский (1791–1819); поэт, фольклорист, сотрудник журнала «Украинский вестник» Ю. Райдаровский. Об интересе к итальянскому поэту свидетельствует не только количество переведенных произведений, но и, главное, их разнообразие: набор сонетов и канцон, избранных для перевода тем или иным автором, не повторяется, следовательно, не накладывается на какой-либо из иноязычных источников: стадия подражания закончилась, путем обращения к Петрарке русские литераторы решают конкретные, насущные задачи, стоящие перед собственно русской литературой.

В этой связи интересно проследить тематический и творческий диапазон русских переводов из «Канцоньере» первой четверти XIX в. Сразу следует отметить, что полное и адекватное отражение как творческой личности Петрарки, так и его поэтической системы в русской литературе было по определению невозможным. Петрарка был воспринят на Западе вначале как первый гуманист, а затем, с распространением идей Ренессанса в XVI в., его лирическая поэзия вошла в европейские национальные литературы путем подражания и продолжения: каждый из европейских петраркистов создал национальную поэтическую школу, склоненную на итальянский лад и ориентированную на неоплатонические идеи и образы («Плеяда» во Франции, Гарсиласо де ла Вега (Garcilaso de la Vega, 1503–1536) и Хуан Боскан (Juan Boscán Almogáver, ок. 1495–1542) в Испании, Камознс (Luís Vaz de Camões, ок. 1524–1580) в Португалии, Уайет (Thomas Wyatt, 1503–1542), Сэрри (Henry Howard Surrey, ок. 1517–1547), Сидни (Philip Sidney, 1554–1586) и Спенсер (Edmund Spenser, 1552–1599) в Англии). Русская поэтическая традиция в начале XIX в. только начинала складываться, и поэтическое освоение «Канцоньере» через четыре столетия после написания сборника не могло быть ни присвоением, ни продолжением, а представляло собой либо упражнение в поэтической технике, даже просодии (причем и тематика, и образность часто склонялись на современные нравы, т. е. имели тесную связь с уже понятными, разработанными приемами сентиментализма и предромантизма), либо некое пространство поэтического эксперимента, смелое перенесение на свою почву чужого, непонятного.

Один из немногих сонетов, внимание на который обратили несколько переводчиков, начиная с А. В. Тинькова, — сонет 35 («Solo et pensoso i più deserti campi...»); возможно, причиной тому простота поэтического мотива, построенного на столь излюбленном Петраркой приеме антитезы: бегство от людей — невозможность бежать от любви, персонализированной в безжалостном Аморе. А. В. Тиньков перелагает этот сонет на анакреонтический лад, белым четырехстопным хореем, из четырнадцати строк делая четыре пятистишия и позволяя себе амплификации в пользу начинающего привыкать к легкой любовной лирике читателя («Ах какой то страстный пламень! / Он мое сжигает сердце» и т. д.). М. С. Кайсаров (1798) сонетной формы тоже не соблюдает, предлагая четыре четырехстишия по схеме *абаб*, реализующие мотив одинокого любовного томленья, весьма характерный для предромантической поэтики, о чем говорят произвольно и целенаправленно добавленные эпитеты: «задумчивости мрачной», «брожу уныло», «жестокую страсть», «стрел любви жестоких». Несколько позже к этому сонету и еще к двум обращается Г. Р. Державин.

Судя по всему, Державин переводил с подстрочника, вернее, с прозаического переложения, сделанного А. С. Шишковым<sup>40</sup>, который, в бытность свою моряком, несколько месяцев пробыл в Италии и на всю жизнь сохранил любовь к итальянскому языку и литературе. В целом он достаточно точно следует за оригиналом, но останавливается перед слишком смелой антитезой: у Петрарки — «negli atti d'alegrezza spenti / di fuor si legge com'io dentro avampì» (букв.: «оттого, что веселье угагло, видно извне, как я изнутри весь пылаю»), у Шишкова — «из лица моего, на котором всякое веселие потухло, можно увидеть, какою скорбью внутренность моя сдается», т. е. антитеза, связанная с элементом мироздания, огнем, переносится в область чувств (веселье — скорбь), что ближе и понятнее человеку, живущему в эпоху сентиментализма. Державин, следуя за подстрочником, соблюдает, тем не менее, сонетную форму, правда, допуская неточную рифмовку (мест-след-свет-чет; холмы-жегомы). В чем-то он даже ближе к Петрарке, чем не стесняющий себя размером и рифмой Шишков: «passi tardi et lenti» (букв.: шаги «медленные и ленивые»), у Державина «широкие», что ближе к общей ситуации прогулки одинокой и неторопливой, но психологически напряженной. Однако там, где Шишков допускает модернизацию образной системы, и у Державина стих провисает, теряет лирический накал, чуть ли не опускается до расхожих сентименталистских штампов («Не вижу, не ищу, как лишь оставить свет / Веселье коль прошло, грусть обладает нами...»). Зато в финальных терцетах связанная со всеми элементами мироздания страсть Петрарки находит адекватное выражение, для чего Державин использует даже для своего времени слегка архаичную лексику и резковатые для предромантической поэтики сочетания («дух и чувства жегомы», «кричат долины, реки, холмы»).

Поэтический мотив этого сонета Петрарки все-таки не слишком сложен на общем фоне его поэтической системы, поэтому гораздо больший интерес представляют два других сонета, переведенных Г. Р. Державиным. В переводе сонета 9, озаглавленном «Посылка плодов»<sup>41</sup>, видна исконность, полный перенос сложной и чуждой поэтики через века. Текст Державина на удивление близок к оригиналу: тут и «делящая часы небес планета», и телец, и «пламенные рога», от которых «щедрота льется света»; петрарковская антитеза внешнего цветения и внутренней «чреватости» весенней земли («gravido fa di se il terrestre humore») передается тяжеловатыми, но концептуально насыщенными строками: «земля <...> в безжизненной внутрь влажности нагрета / Плодотворительным чреватеем лучом». Державин вытягивает этот метафизический метафорический ряд, близкий его собственной поэтике, но в терцетах выходит из поэтической системы Петрарки: поэт XIV в., микрокосм перед макрокосмом, сопрягающий себя с мирозданием, сопоставляет, даже приравнивает себя к земле: Лаура — солнце, лучами своих глаз она проникает в лирического героя («in me movendo de' begli occhi i rai»). Для человека XIX столетия это невозможно, необъяснимо: исконный метафорический ряд нарушается, уступая место

<sup>40</sup> Это утверждают С. Гардзонио и И. А. Пильщиков; стилистический анализ прозаического текста А. С. Шишкова и перевода Г. Р. Державина с данным утверждением вполне согласуется.

<sup>41</sup> Такой произвол Державина считает недостатком И. К. Полуяхтова (*Полуяхтова И. К. Петрарка в русских переводах начала XIX века // Типологические соответствия и контактные связи в русской и зарубежной литературе: Межвузовский сб. науч. тр. Красноярск, 1984. С. 9*), однако в комментарии к 9-му сонету Гвидо Беццолы (*Francesco Petrarca. Rime, a cura di Guido Bezzola. Milano, 1976. P. 97*) указывается, что на основании строки «onde tal fructo et simile si colga» («где такой плод и похожий срывается») можно предположить, что речь идет именно о посылке плодов, так что наш поэт, скорее всего, между строк прочел мысль Петрарки.

романтическому топосу: «очей твоих лучом пронзая сердце мне». Еще более далекий от предромантической поэтики сонет 19, реализующий мотив солнечной/огненной природы Лауры, переведен Державиным практически без потерь: непривычная для современников образная система передается с помощью сложных инверсий («Находятся с таким в природе твари зрением») и нетривиальной, архаизирующей лексикой («луч вреден удареньем», «красот в нем зря собор», «сих толп и образ, и позор»).

Первую попытку перевести стихами канцону, эту сложную, генетически связанную с поэтикой трубадуров строфическую форму, предпринял Е. П. Люценко, которого Пушкин, опубликовавший в 1835 г. его перевод «Вастолы, или Желания» («Pervonte oder die Wünsche. Ein neapolitanisches Märchen», 1778–1796) Виланда (Christoph Martin Wieland, 1733–1813), определил, в ответ на критику книги, для того времени чересчур архаичной по стилю, как «некоего заслуженного литератора», имени которого он не может назвать. Даже не пытаясь передать чередование длинных и коротких строк и прихотливую систему рифмовки, Люценко создает пространный поэтический текст, состоящий из ряда четверостиший по схеме *абаб*. Что же касается содержания, то канцона 126 (у Люценко — «канзон»), одна из самых новаторских у Петрарки, изображающая Лауру в конкретном месте (Воклюз), в конкретный миг, когда осыпаются белые лепестки, превращается в набор несколько фривольных, в духе анакреонтики, описаний («...белу грудь ея / изгибы платья целовали») и особенно сентиментальных ламентаций («сердце мне Амур пронзил», «мой рок толико злобный», «глаза мои закрылись томны», «мой ум, покрытый скорби тьмою» и многое другое). Если Петрарка, желающий умереть в том месте, где ему открылось столь прекрасное видение (Лаура, осыпанная цветами), в одной строфе из 13 строк выражает надежду на то, что «*la fera bella et mansueta*», дословно — «хищница прекрасная и прирученная», придя на место эпифании, станет по старой памяти искать поэта, а найдет «*gia terra in fra le pietre*», землю между камнями, и вздохнет так, что небо над ним смилостивится (то же петрарковское противоречие — и слиянность — земли и неба, праха и души), то перевод Люценко, типичный для своего времени, кажется претекстом к пушкинской пародии на «темный и вялый» стиль элегии, которую Ленский сочинил перед дуэлью. В самом деле, такие строки, как «в убежища сии блаженны / придет везде меня искать»; «увидев в сем уединенье / мой гроб, где мох уж поростет»; «слез <...> ручьем / который <...> отрет над гробом мшистым», явно напоминают «слезу над ранней урной».

Об отношении К. Н. Батюшкова к Петрарке, о его любви к итальянскому языку и о переводах с итальянского написано немало<sup>42</sup>, хотя этот замечательный поэт перевел (очень неточно) всего один сонет (269), а свою интерпретацию канцоны 50 прямо назвал «подражанием». Судя по примечанию самого Батюшкова к публикации перевода в «Вестнике Европы»<sup>43</sup>, поэт по какой-то причине неверно интерпретировал текст Петрарки, начиная с первой строки, которую он приводит в примечании в следующем виде: «*Rotta è l'alta colonna del verde lauro*», т. е. «сломалась высокая колонна зеленого лавра», что отсылало к смерти Лауры; у Петрарки же сочинительная связь: «*Rotta è l'alta colonna e 'l verde*

<sup>42</sup> Некрасов А. И. Батюшков и Петрарка. СПб., 1912; Лозинский Г. Л. Петрарка и ранние русские петраркисты // Вздо. Париж, 1927. № 219. 3 апреля; Розанов М. Н. Пушкин и Петрарка // Московский пушкинист. М., 1930. Вып. 2; Томашевский Н. Б. Два эпизода из истории русского Петрарки // Томашевский Н. Б. Традиция и новизна. М., 1981.

<sup>43</sup> К. Б. На смерть Лауры (Из Петрарка) // Вестник Европы. 1810. Ч. 53. № 17. С. 54.

lauro»: «сломалась высокая колонна и зеленый лавр», т. е. два «поэтических события», связанных с тем, что в один и тот же 1348 г. умерли друг поэта кардинал Джованни Колонна (Giovanni Colonna, 1295–1348) и Лаура. Однако это не так уж и вредит семантике перевода, пропадает только выражение «doppio thesauro», «двойное сокровище», которое похитила смерть; другое дело — явное привнесение в лирику Петрарки уныло-элегических настроений («для сердца нет отрад», «в час полночи рыданья») и высокого романтического пафоса, если не патетики: риторический вопрос «Почто ж мне дальше жить?», целый ряд финальных восклицаний: «И слезы вечные на хладный камень лить!»; «Как сладко, жизнь, твое для смертных обольщение!»; «И все с Лаурою в минуту потерял!». Петрарка, правда, тоже и вопрошает, и восклицает, однако вопрошание относится к внутреннему состоянию души: «che posso io piu, se no aver l'alma trista» (букв.: «что я еще могу, как не печалиться душой»), и к нередкой в «Канцоньере» точно схваченной и одним штрихом обрисованной позе и жесту: «humidi gli occhi sempre, e 'l viso chino» (букв.: «всегда влажные глаза и склоненный лик»). Восклицание же, конечно, выражающее страстную муку, относится к общему, философскому рассуждению о коварстве жизни, которая в одно утро («in un matino») лишает приобретенного за долгие годы («quel che 'n molti anni a gran pena s'acquistata»); главное — Петрарка имеет в виду себя, свои страдания, свои потери: о кардинале Колонне и о Лауре заботится незачем, они в лучшем мире. Ему остается лить слезы о дружбе и о любви, которые его, Петрарку, вели по жизни, но это совсем не значит, что поэт от жизни отказывается. Всем известно, что гуманист благополучно дожил до 70 лет, обогатив европейскую литературу своими сочинениями, в частности, итальянскими стихами «На смерть мадонны Лауры», да и умер за письменным столом; это Батюшкова сломила несчастная любовь и поразило безумие. Батюшков не только поэтику Петрарки интерпретирует на сентиментально-романтический лад, он и из самого поэта делает безответно влюбленного романтика, потерявшего свой идеал и тем самым утратившего смысл жизни, переписывает не только «литературу», но и «судьбу». Интересна и темпоральность концовки: у Петрарки «un matino — molti anni», движение от настоящего времени печального известия к прошедшему времени дружбы и любви; время романтика — ложная надежда на будущее («я в будущем мое блаженство основал») и катастрофизм настоящего («и все с Лаурою в минуту потерял»). Из канцоны 50 Батюшков выбирает только отдельные мотивы: ярко и образно воссоздает вполне традиционные и во времена Петрарки (с опорой на античную традицию), и тем более в XIX в. идиллические картины простого бытия пастухов, оратаев и рыбаков, на этом фоне намечая образ опять же романтического поэта, одинокого изгнанника, беседующего с луной; поэтому и петрарковская «канцона» превращается в «лиру», а «каменная дама», «viva petra, ov'io m'arroggio» (живой камень, на который я опираюсь) превращается в «гранит», на который склоняется «печали сын», «объятый трепетом». Финальная строка явно придумана Батюшковым: «И надо мною тень Лауры пролетит!» — поскольку пропущены многие детали, в частности, то, что поэт страдает десять лет, можно подумать, что Лаура не просто отсутствует, но умерла, что произошло гораздо позже.

Сонет передан Батюшковым четырьмя четверостишиями по схеме *абаб*, канцона — «двойною рифмой оперенным» александрийским стихом. Но трудно поставить в упрек поэту такое отсутствие эквилинейности: русский стих Батюшкова настолько благозвучен, настолько точно повторяет не строфику, которую часто вымучивают, но саму



каденцию итальянского стиха, что поневоле соглашаешься с Пушкиным, который написал на полях «Опытов в стихах и прозе» (1817) Батюшкова: «Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Батюшков!»<sup>44</sup> Отзыв Пушкина, правда, относится не к переводам, а к оригинальному стихотворению «К другу», но факт остается фактом: Батюшков переносит в русский язык, на который «сердится»<sup>45</sup>, эвфонию «сладостного Петрарки, из уст которого что слово, то блаженство!»<sup>46</sup> Батюшков, судя по всему, и не стремится передать содержание, его устраивает стилизация, он даже ее и предпочитает, ведь живи Петрарка в новое время, он, поди, и писал бы так, как перелагает его новый служитель муз, с более утонченным вкусом и развитыми чувствами. Батюшкова завораживает сама музыка стиха, его стараниями, его титаническими усилиями она входит в русскую просодию; после Батюшкова не то чтобы нельзя было писать стихи по-русски так, как до него, но можно и нужно было писать их по-новому.

Если спуститься с вершин и перейти к средней переводческой продукции, можно отчетливо увидеть этот феномен «до» и «после». Например, Н. И. Бутырский, профессор словесности, автор поэтического сборника «И моя доля в сонетах» (1837) в 1806 г. перевел с итальянского сонет 220, предпослав ему заглавие «Красота Лауры»: попавший во все европейские литературы и разработанный там перечень красот возлюбленной — косы из золотой жилы, розы без шипов, жемчуг, обрамляющий речь; небесный голос, горный свет прекрасных глаз, по градации от плотского к духовному; и в финале обычная для Петрарки антитеза войны-мира, льда-огня. Н. И. Бутырский пока еще сонетной формой не владеет, сказанное Петраркой он пытается изложить в четырех четверостишиях с парной рифмовкой (*aa вв cc...*). Стихотворение начинается с весьма неловкого повтора, ритмического сбоя: «Где, где взял...», Амур превращается в Купидона; цветы — розы — оказываются «как мрамор, убеленны»; из выпренного, куртуазного тона выбиваются неловкие архаизмы («искры перловы», «чело сие прелестно», «из коих сфер принес толико нежный глас <...> исполненный волшебства и зараз»); финальная антитеза тоже не получилась, перешла в сферу той же галантной игры («...то жар, то хлад, то восхищенье / то причиняют мне ужасное мученье»). Перевод 1819 г. — «Голос Лауры» (сонет 167) разительно отличается от предыдущего: переводчик пытается выдержать сонетную форму (отказываясь, правда, от монорима в катренах); одно это заставляет его следовать за динамикой авторской мысли, обусловленной диалектическим строением сонета («глаза <...> склонит <...> словами <...> окриленно / до слуха <...> долетит <...> из тела вырвавшись <...> к небу воспарить / откуда <...> сошла любовь»). Строго говоря, здесь больше от Петрарки, чем у того же Батюшкова, не говоря уже о средних переводчиках добатюшковской поры; только в терцетах появляется несвойственный итальянскому поэту галантный тон: «прелестная Сирена» вместо оксюморонного, смешивающего античную мифологию с христианскими небесами сочетания «*sola fra noi del ciel sirena*» (букв.: «единственная среди нас сирена с небес»). На таком же уровне сделаны переводы Р. Т. Гонорского (сонет 132), Ю. Райдаровского (сонет 310), А. С. Норова (сонеты 35 и 302).

<sup>44</sup> О маргиналиях Пушкина см.: *Проскурина О.* Пометы Пушкина на полях «Опытов в стихах» Батюшкова // Новое литературное обозрение. 2003. № 6. С. 215–232.

<sup>45</sup> «И язык-то сам по себе плоховат, грубенек, пахнет татарщиной. Что за ы? что за щ? Что за ш, ший, ший, при, тры? О варвары!»: Из письма К. Н. Батюшкова Н. И. Гнедичу. Цит. по: Петрарка в русской литературе. Кн. 2. М., 2006. С. 124.

<sup>46</sup> Там же.

Таким образом, можно сказать, что к 1825 г. в русской концептосфере сложился определенный образ как самого Петрарки, так и его поэзии, окрашенный в сентименталистские и романтические тона и весьма далекий от подлинных реалий итальянского гуманизма XIV в. Два крупных поэта, Г. Р. Державин и К. Н. Батюшков, своими переводами из «Канцоньере» задали два возможных подхода к поэтическому универсуму, аналога которому не бывало на русской почве: подход концептуальный, ориентированный на раскрытие смысла, пусть странного, чуждого и уму, и уху; и подход гармоничный, основанный на перенесении качеств самого итальянского поэтического языка, его «сладкозвучия», на русскую почву, что неизбежно приводило к большей или меньшей мере смысловой стилизации. В данный период возобладал второй подход, связанный с магистральной линией развития русского стиха — от «прелестного» Батюшкова к классической ясности «золотого века» русской поэзии; традиция Державина вторично явится на свет только в XX в., в переводах О. Мандельштама (1891–1938).

### Русская эпическая поэма и итальянская классика

В рассматриваемый период русская литература жила еще по правилам классицизма, ориентируясь на непререкаемую систему ценностей, критерий «хорошего вкуса», строгую иерархию жанров и следование образцам. И хотя в русских публикациях той поры все четверо («Дант, Петрарк, Ариост и Тассо»), как правило, если речь заходит об итальянской литературе, называются вместе, только Торквато Тассо (Torquato Tasso, 1544–1595), автор «правильной» эпической поэмы «Освобожденный Иерусалим» («Gerusalemme liberata», 1575), мог считаться «образцовым» и входил в один ряд с Мильтоном (John Milton, 1608–1674) и Вольтером (автором «Генриады» («Henriade», 1728)). Ренессансно-рыцарская поэма Лудовико Ариосто (Ludovico Ariosto, 1474–1533) «Неистовый Роланд» («Orlando furioso», 1516) воспринималась сквозь призму французской галантной поэзии; подражание ей могло найти место только среди «легких» жанров. Данте был не понят вовсе, сложная концептосфера Петрарки, трансцендентность, универсализм видения, отождествление человека со стихиями мироздания и его вращение в великую вертикаль бытия не были восприняты; ценились лишь «золотая мера» и гармония, привнесенные итальянским поэтом в *volgare*, который, несмотря на титаническое усилие Данте, в XIV в. все еще считался грубым и необработанным.

Из вышесказанного следует специфика включенности этой итальянской четверки в русский литературный процесс: имена Ариосто и особенно Тассо упоминаются в ходе полемики о русской национальной эпической поэме (к Данте относятся с большей осторожностью, только Пушкин считает, что «единый план “Ада” есть уже плод высококого гения»<sup>47</sup>), а эти упоминания вызывают к жизни многочисленные переводы, особенно из Тассо. Вторая проблема в данной связи — разработка просодии русского стиха, придание ей легкости и благозвучия, и здесь на первый план выходит лирика Петрарки; чуть позже разгорятся споры по поводу «русских терцин» и «русских октав».

<sup>47</sup> Пушкин А. С. Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 11. С. 42.

Итальянские эпические поэмы пришли в Россию разными путями. Анонимные рукописные переложения на темы «Неистового Роланда» бытовали в России на протяжении всего XVIII в.<sup>48</sup>; включенная, хотя и с оговорками, в классицистический канон поэма Тассо была довольно рано освоена «высокой» литературой: симптоматично, что отрывок из «Освобожденного Иерусалима» был впервые переведен вместе с «Опытом об эпической поэзии» («Essai sur la poésie épique», 1728) Вольтера<sup>49</sup>, и еще симптоматичней, что переведен был отрывок, который сам Вольтер раскритиковал, наряду с превращением в рыб десяти христианских князей и попугаем, распеваящим любовные песни (впоследствии эпизод с Олиндом и Софронией окажется наиболее частотным в журнальных публикациях, возможно, благодаря его житийной жанровой формуле, неистребимой в русской литературе). Собственно, Буало в свое время выступил еще резче, поставив Тассо в один ряд с современными ему бездарными поэтами и применив к манере итальянца определение *clinquant*: «мишура, фольга», в отличие от «золота» Вергилия<sup>50</sup>; только в ходе спора «древних и новых» «Освобожденный Иерусалим» был признан лучшей эпопеей Нового времени. Совсем не повезло Маттео Боярдо (Matteo Maria Boiardo, ок. 1441–1494): единственный перевод «Влюбленного Роланда» («*Orlando innamorato*», 1527)<sup>51</sup> (прозаический, с прозаического же французского переложения А.Р. Лесажа (Alain-René Lesage, 1668–1747)) появился, очевидно, как претекст к «Неистовому Роланду», поскольку переводчик Я.И. Булгаков (1743–1809) в предисловии оповестил, что собирается издать продолжение истории, чего так и не сделал; правда, имеются еще две журнальные публикации: перевод прозой вставной повести об Ирольде и Прасильде<sup>52</sup> и общий очерк жизни и творчества поэта<sup>53</sup>.

Переводы двух других эпических поэм в конце XVIII в. были «заказаны» «Собранием, старающимся о переводе иностранных книг», основанным в 1768 г.; за 15 лет существования под его эгидой были изданы все эпопеи, от «Илиады» до «Генриады», большей частью прозой, с французских оригиналов или переложений. «Освобожденный Иерусалим» был переведен М.И. Поповым (1742 — ок. 1790)<sup>54</sup>, не знавшим итальянского языка, с прозаического переложения, выполненного в 1724 г. Ж.-Б. де Мирабо (Jean-Baptiste de Mirabaud, 1675–1760), который, следуя заповедям нормативной поэтики, поправлял оригинал с точки зрения разума и хорошего вкуса (работу над поэмой Тассо могли бы поручить Я.Б. Княжину (1740/1742–1791), который владел итальянским языком, но тот был занят переводом христианской поэмы барочного поэта Джамбаттисты Марино (Giambattista Marino, 1569–1625) «Избиение младенцев» («*La strage degli innocenti*», 1632)<sup>55</sup>. Перевод «Неистового Роланда», тоже прозой и тоже с прозаического

<sup>48</sup> См. об этом: *Горохова Р. М.* Ариосто в России // Ариосто Л. Неистовый Роланд: Песни XXVI–XLVI / Пер. свободным стихом М.Л. Гаспарова. М., 1993. С. 458.

<sup>49</sup> Некоторые примечания из опыта об эпическом стихотворстве / [Пер. с фр. Е.Р. Дашковой] // Невинное упражнение. 1763. Январь. С. 16.

<sup>50</sup> «À Malherbe, à Racan, préférer Théophile / Et le clinquant du Tasse à tout l'or de Virgile»: *Boileau N.* Satire IX. — À son esprit // *Boileau N.* Satires. Imprimerie générale, 1872. Vol. 1–2. P. 133–145.

<sup>51</sup> Влюбленный Роланд / [Пер. с фр. Я.И. Булгаков]. Т. 1–3. СПб., 1777–1778. Ч. 1–3. Переизд.: 1799.

<sup>52</sup> Ирольд и Прасильда: Повесть, взятая из Влюбленного Роланда // Новая сельская библиотека, или Отборные повести, важные и любопытные, выбранные из наилучших древних и нынешних писателей. СПб., 1779. Ч. 1. (пер. с фр. Е.С. Харламова).

<sup>53</sup> *Левизак Ж. П. В. Л. де.* Бойардо (Из истории литераторов) // Московский вестник. 1809. Ч. 1. № 1. С. 4–6.

<sup>54</sup> *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим / Пер. с фр. М.И. Поповым. М., 1787. Ч. 1–2.

<sup>55</sup> *Марино Дж.* Избиение младенцев: Поэма в четырех песнях. М., 1779 (пер. Я.Б. Княжнин).

переложения Мирабо (1741), вышел несколько позже<sup>56</sup> и удостоился лестного отзыва Н. М. Карамзина<sup>57</sup>: в самом деле, прозаические переводы рыцарских поэм — не что иное, как рыцарские романы (которые в XV–XVI вв. и писались прозой; тут и Боярдо, и Ариосто явились новаторами), и они зачастую были занимательнее той беллетристики, какую предлагали тогда российские журналы.

Перевод шедевров античной и западноевропейской эпики неразрывно связан с выработкой канона русской эпической поэмы в рамках классицистической системы жанров. В журнале М. М. Хераскова (1733–1807) «Полезное увеселение» в 1762 г. появился анонимный «Опыт о стихотворстве» (приписываемый С. Г. Домашневу), где в разделе об итальянской поэзии «Освобожденный Иерусалим» ставился выше «Илиады». Создавая «Россиаду» (1779; с испр. 1787), Херасков, хотя и не упоминает Тассо, когда утверждает во «Взгляде на исторические поэмы», предпосланном основному тексту, что «Эпическая поэма <...> воспевает случай, в каком-нибудь государстве произошедший и целому народу к славе, к успокоению или, наконец, ко преображению его послуживший <...>. К такому роду поэм причесть должно “Генриаду” Волтерову — и мою “Россиаду”», во многом повторяет схему «Освобожденного Иерусалима»: Казань точно так же освобождается от магометан, как Иерусалим; поэма Тассо в 1575 г. была политически актуальна в связи с турецкой экспансией в Средиземноморье, а «Россиада» писалась между двумя русско-турецкими войнами (1768–1774 и 1787–1791). Можно найти совпадения и в системе персонажей (Сумбека — Армида), и в отдельных сюжетных линиях (лес под Казанью становится «очарованным», как у Тассо; из «Освобожденного Иерусалима» берется описание невыносимого зноя, от которого страдают русские полки (далее в той же стилистике описывается лютый мороз, насланный на россиян могущественным волхвом); имеются у Хераскова и девы-воительницы, в конечном итоге изъявляющие страстное желание креститься; даже сам царь Едигер, потрясенный явлением небесного духа, принимает христианство. Через прославленную поэму М. М. Хераскова формула Тассо (патриотизм, христианская идея, вмешательство небесных и адских сил, любовные линии, переход недавних врагов в истинную веру) стала чуть ли не основной в русском эпосе, как мы это увидим ниже.

«Россиада» Хераскова, как и следовало «высокому» жанру, написана, подобно французским эпическим поэмам, александрийским стихом. И возникает обратная связь: освоение Тассо в начале следующего века следует данной жанровой модели. Уже в 1805 г. Я. А. Галинковский в своем «Опыте о славнейших эпических стихотворцах»<sup>58</sup>, всячески превознося «Освобожденный Иерусалим», называя его «единственной поэмой истинно эпической и даже единственно правильным творением в сем роде», наряду с подстрочными переводами перелагает пять октав из Песни XV несколько неловкими, но все же по интенции александрийскими стихами:

<sup>56</sup> Неистовый Роланд: Героическая поэма г. Ариоста. М., 1791–1793. Кн. 1–3 (пер. с фр. П. С. Молчанов; фр. пер. Ж.-Б. де Мирабо).

<sup>57</sup> [Карамзин Н. М.] О русских книгах: Неистовый Роланд, героическая поэма г. Ариоста: Переведена с фр. [М., 1791] // Московский журнал. 1801. Ч. 2. Июнь. С. 308–312. См.: Карамзин Н. М. Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 101–102.

<sup>58</sup> [Галинковский Я. А.] Опыт о славнейших эпических стихотворцах: Новые. <...> Торкват Тассе // Корифей, или Ключ литературы. 1805. Ч. 2. Кн. 10: [Урания]. С. 84–232.

Как утрення заря, возникшая из вод,  
 Которая из влас росистых сыплет дождь,  
 Или, как некогда из пены океана  
 Восстала мать любви, волнами облиянна...<sup>59</sup>

В 1800 г. в Париже появляется одна из весьма характерных для того времени мистификаций: «Бдения Тассовы» («Les Veillées du Tasse») <sup>60</sup>, ламентации, якобы записанные самим поэтом во время его пребывания в госпитале святой Анны, куда жестокий герцог Феррары заточил его, объявив безумным только за то, что безродный поэт осмелился полюбить его сестру Элеонору. Это, несомненно, явление того же порядка, что песни Оссиана Макферсона (James Macpherson, 1736–1796) или «средневековые» стихи Чаттертона (Thomas Chatterton, 1752–1770), только обладающее куда меньшими литературными достоинствами. Джузеппе Компаньони (Marco Giuseppe Compagnoni, 1754–1833), итальянский эмигрант в Париже, откровенно работал на публику, учитывая ее запросы: объявив 30 текстов, сочиненных им самим (в следующем, итальянском, издании их стало уже 34) подлинной рукописью, якобы найденной в 1794 г. в развалинах одного из феррарских замков, он приписывает поэту XVI в. эмоциональный накал в духе Оссиана и Юнга (Edward Young, 1683–1765), исповедальность на манер «Вертера» («Die Leiden des jungen Werthers», 1774) или «Последних писем Якопо Ортиса» («Ultime lettere di Jacopo Ortis», 1796), жестокого эпистолярного романа Уго Фосколо. «Бдения» — тоже как бы роман в письмах, повествующий о чрезвычайной, титанического масштаба любви, лишаящей рассудка; записки «Тассо» полны неистовой романтической патетики и «чувствительных» общих мест. По сути, подделку разоблачил уже в 1810 г. немецкий итальянист И. К. фон Орелли (Johann Caspar von Orelli, 1787–1849), да и сам Компаньони признался в обмане перед смертью, в 1833 г., но читатели были «обманываться рады»: еще в 1910 г. «Тассовы бдения» вышли в Италии под именем Тассо.

В самом деле, в нехитрой подделке реализуются три ключевых романтических топоса: гений и толпа (светская чернь), неодолимая страсть, безумие. Байрон в 1817 г. пишет поэму «Жалоба Тассо» («The Lament of Tasso», 1817) и вставляет в IV песнь «Чайльд-Гарольда» строфы о посмертной славе, которая ждет униженного при жизни поэта. И в России не замедлили появиться два перевода Компаньони: восемь первых «вечеров» опубликовал Н. Ф. Остолопов<sup>61</sup>, чуть позже к этому же тексту обратился А. С. Шишков<sup>62</sup>, который, кроме того, перевел также все статьи французского издания 1804 г.<sup>63</sup> и (прозой) автобиографическую канцону Тассо «К Метауру» («Canzone al Metauro»), помещенную в статье Баррера (Bertrand Barère, 1755–1841). Выходит в русском переводе и компилятивная книга Ж.-Б.-М. Сен-Виктора (Jacques-Benjamin-Maximilien Bins, comte de Saint-Victor, 1772–1858) «Несчастные знаменитости, или

<sup>59</sup> Там же. С. 229.

<sup>60</sup> Les Veillées du Tasse, manuscrit inédit mis au jour par Compagnoni, et traduit de l'italien par J.-F. Mimaud. Paris, [1800].

<sup>61</sup> [Компаньони Д.] Вечера Тассовы (перевод с италианского) [Н. Ф. Остолопов] // Любитель словесности. 1806. Ч. 2. № 6. С. 188–200; Ч. 3. № 9. С. 172–182.

<sup>62</sup> Компаньони Дж. Тассовы бдения / Пер. с итал. подлинника А. С. [Шишков]. СПб., 1808.

<sup>63</sup> Les Veillées du Tasse, avec le texte italien en regard; précédées de Mémoires historiques et de Recherches littéraires sur sa vie / Traduites par M. B. Barère, membre de plusieurs académies: Édition ornée de quatre gravures. Paris, 1804.

Жизни знаменитых людей»<sup>64</sup> («Les illustres infortunés, ou Vies d'hommes célèbres»), изданная в Париже в 1804 г.

Эти издания, с одной стороны, подпитывают читательский интерес к Тассо и способствуют созданию и публикации новых переводов, а с другой — бросают новый, романтический свет на поэта, до тех пор воплощавшего в себе разум и меру, автора «истинной», «правильной» эпической поэмы. Как таковую ее переводит А. Ф. Мерзляков (1778–1830): свой труд он закончил в 1828 г., но отдельные отрывки регулярно публиковал с 1808 г. Первым был уже привлекавший внимание российских переводчиков эпизод «Олинд и Софрония»<sup>65</sup>; в том же году в «Вестнике Европы» — «Адской совет»<sup>66</sup>: в обоих отрывках реализуется уже устоявшаяся практика перевода октав Тассо русскими «эпическими» александринами:

И сей пространнй ад внезапно всколебался,  
Во мраках тартара звук трубный раздавался!  
Вдруг по трепещущим пещерам пробежал,  
И в грохотах глухих вкруг воздух завывал!  
Так стонет горня твердь, увита облаками,  
Когда перун, дробясь, льет бледну смерть браздами;  
Так стропотна земля, когда стихий раздор  
Рвет горы, мечет огонь, и с небом держит спор!<sup>67</sup>

В том же 1808 г. с переводами из Тассо выступает К. Н. Батюшков. Он прекрасно знал итальянский язык и преклонялся перед итальянской классикой, которую свободно читал в оригинале, буквально жил ею, если судить по его письмам. Тассо был самым любимым: воспринимая итальянского поэта через призму недавних псевдобиографических публикаций, Батюшков невольно сопоставлял себя с ним, примеривал на себя его жизнь и судьбу: задуманный перевод всего «Освобожденного Иерусалима» должен был стать не только достойным переложением «образцового» эпоса, но и памятником поэту-страдальцу, оболганному, заточенному, объявленному безумцем. Недаром одновременно с отрывками из поэмы<sup>68</sup> Батюшков публикует стихотворение «К Тассу»<sup>69</sup> — возможно, перевод одноименной оды Лагарпа<sup>70</sup>. Знаменателен и выбор отрывков: если Мерзляков идет по проторенному пути и приводит свою версию благочестивого подвига Олинды и Софронии; «Адского совета», без которого и русская эпика уже не могла обойтись; и еще два эпизода, реализующие эпические формулы переговоров («Послы

<sup>64</sup> [Сен-Виктор Ж.-Б.-М.] Жалкая судьба стихотворцев. Дант. Камознс. Тасс: Последние чувствования несчастного Тасса // Минерва. 1807. Ч. 6. С. 102–119. Полный текст: Друг юности, наставлениями и примерами руководствующий к просвещению и добродетели. М., 1821. Ч. 4.

<sup>65</sup> Олинд и Софрония: Эпизод из Тасса / Пер. А. Ф. Мерзляков // Вестник Европы. 1808. Ч. 38. № 8. С. 279–292 («Освобожденный Иерусалим», II, 13–54).

<sup>66</sup> Адской совет: Отрывок из Тассова Иерусалима / Пер. А. Ф. Мерзляков // Там же. 1808. Ч. 39. № 11. С. 160–167 («Освобожденный Иерусалим», IV, 1–26).

<sup>67</sup> Там же. С. 161 («Освобожденный Иерусалим», IV, 3).

<sup>68</sup> Тассо Т. 1) [Отрывок из I песни «Освобожденного Иерусалима»] («Скончал пустынный речь — небесно вдохновенье») // Драматический вестник. 1808. Ч. 6. С. 68–72; 2) Отрывок из XVIII песни «Освобожденного Иерусалима» («Сей час божественный Аврора золотой») // Цветник. 1809. № 6. С. 342–354.

<sup>69</sup> Батюшков К. Н. К Тассу // Драматический вестник. 1808. Ч. 6. С. 62–67.

<sup>70</sup> Об этом см.: Пильщиков И. А. Из истории русско-итальянских литературных связей: (Батюшков и Тассо) // Philologia. 1997. Т. 4. № 8/10. С. 7–80.

египетские»)<sup>71</sup> и битвы («Единоборство Танкреда с Аргантом»)<sup>72</sup>, то Батюшков выбирает смотр войск, экспозицию, где ощущается присущая поэтике Тассо ренессансная *varieta*, вкус к разнообразию, живописанию, и разгром очарованного леса, эпизод, построенный на контрасте нежного и ужасного.

Се час божественный Авроры золотой:  
 Со светом утренним слился мрак ночной,  
 Восток румяными огнями весь пылает,  
 И утрення звезда во блесках потухает.  
 Оставя по траве, росой обмытой, след,  
 К горе Оливовой Ринальд уже течет.  
 Он в шествии своем светилы зрит небренны,  
 Руками вышнего на небесах возженны,  
 Зрит светлый свод небес, раскинут как шатер,  
 И в мыслях говорит: «Колико ты простер,  
 Царь вечный и благий, сияния над нами!  
 В день солнце, образ твой, течет под небесами,  
 В ночь тихую луна и сонм бесчисленных звезд  
 Лиют утешный луч с лазури горних мест <...>».<sup>73</sup>

Тем не менее для своего перевода Батюшков прибег к тому же самому эпическому размеру: александрийскому стиху с парной рифмовкой. С первого взгляда видно, что стих Мерзлякова перегружен архаизмами, а стих Батюшкова куда более эвфоничен и звучен — но классицистическая иерархия жанров всего лишь поколеблена, а не разрушена. Переводчик перелагает не столько подлинник как таковой, сколько идею жанра, образец в его вневременной, незыблемой сути. И. А. Пильщиков убедительно доказал, что Батюшков, при всем его великолепном владении языком, использовал и прозаический перевод М. Попова, и французское прозаическое переложение Ж.-Б. де Мирабо<sup>74</sup>. «Батюшков, — пишет исследователь, — переводит не оригинал, а некоторый “макротекст”, или комплексный текст, включающий в себя оригинал и переводы-посредники»<sup>75</sup>. Неважно, каким путем ты достигаешь совершенства и кого берешь себе в помощь, главное — достигнуть цели. Кроме того, перед Батюшковым, который тонко чувствовал и итальянский язык, и просодию итальянского стиха, вставала проблема строфики. В итальянском эпосе каждая октава представляет собой единый семантический узел, с каждой строфой читатель как бы начинает все заново, видит происходящее в другом временном или пространственном измерении, под другим углом, другими глазами: в этом и воплотился пресловутый принцип *varieta*, присущий итальянскому Ренессансу. В сплошных александрийских стихах это разнообразие терялось, уступая место сюжетной линии, непрерывной и связной — единой, как того требовали классицистические поэтики. Но для

<sup>71</sup> Тассо Т. Послы египетские: Из II-й книги Тассова «Иерусалима» // Вестник Европы. 1810. Ч. 49. № 2. С. 106–116 (пер. А. Ф. Мерзляков).

<sup>72</sup> Тассо Т. Единоборство Танкреда с Аргантом: Отрывок из VI книги Тассова «Иерусалима» / Пер. А. Ф. Мерзляков // Там же. 1811. Ч. 56. № 5. С. 33–42.

<sup>73</sup> Цветник. 1809. № 6. С. 342 («Освобожденный Иерусалим», XVIII, 12–13).

<sup>74</sup> Пильщиков И. А. Батюшков — переводчик Тассо (к вопросу о роли версий-посредников при создании переводного текста) // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы междунар. конф. 23–27 июня 1998 г. М., 2001. С. 345–353.

<sup>75</sup> Там же. С. 348.

достижения такой связности требовалось буквально рубить по живому, перераспределять материал написанных одиннадцатисложником октав по александрийским двустишиям: именно в такой связи французские и ранние русские переложения могли оказать помощь Батюшкову; возможно, именно поэтому он и остался настолько недоволен своим переводом, что, желая все-таки воплотить первоначальный замысел, сначала попытался переложить «Освобожденный Иерусалим» прозой (более легкой, ритмичной, эвфонической, чем у предшественников)<sup>76</sup>, а потом и вовсе отказался от мысли и перевести «Освобожденный Иерусалим», и издать «Пантеон итальянской словесности».

Собственно, причину своего «поражения» Батюшков изложил в статье «Ариост и Тасс»<sup>77</sup>, и такие его воззрения предвосхищают последующие теории непереводаемости, вплоть до А. А. Потебни (1835–1891). «Учение итальянского языка, — пишет Батюшков, — имеет особую прелесть. Язык гибкий, звучный, сладостный, язык, воспитанный под счастливым небом Рима, Неаполя и Сицилии, среди бурь политических и потом при блестящем дворе Медичисов <...> сделался способен принимать все виды и все формы. <...> Он имеет характер, отличный от новейших наречий и коренных языков, в которых более или менее приметна суровость, глухие или дикие звуки <...>. Великие писатели образуют язык <...>. Но, обратно, язык имеет влияние на писателей»<sup>78</sup>. Перед Батюшковым, соответственно, стояла сверхзадача: перенести не только смысл, но и звучание; на материале эпоса он, как ему показалось, с этим не справился, не сумев преодолеть инерцию жанра.

И все-таки, в отличие от сомкнутого строя строк Мерзлякова, в александрины Батюшкова проникает красочность, вариативность оригинала, которая русским поэтом субъективно понимается как страстность: такими словами, как «страсти», «бунтующий дух», он охотно заменяет классицистические «склонности» и «непокорства», передавая Тассовы «affetti» и «libertà». Высокий стиль эпопеи расшатывается, подрывается изнутри, лексика усредняется, место единообразной величавости заступает контрастность. Из образцовой эпической поэмы, по лекалу которой вычерчена «Россиада», «Освобожденный Иерусалим» превращается в некий особый мир, богатый и переменчивый, этой своей переменчивостью манящий. Образцового классика Тассо никто не свергает с пьедестала: просто вначале он сам становится романтическим героем, несправедно гонимым, уязвленным любовью гением, а затем романтизм исподволь, через переводы, проникает в художественную ткань его произведений, т. е. ее рецепции на русской почве.

Тем временем в русской печати продолжают появляться «правильные» эпические поэмы: в 1807 г. С. А. Ширинский-Шихматов (1783–1837) опубликовал поэму «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия». Не разбирая ее достоинства и недостатки, скажем только, что поэма вызвала полемику: в «Русском вестнике» вышла анонимная рецензия, содержащая некоторую критику<sup>79</sup>, и А. С. Шишков тут же бросился на защиту единомышленника, утверждая, что поэма, ориентированная на славянский язык, в некоторых местах не уступает произведениям Ломоносова<sup>80</sup>. В 1815 г.

<sup>76</sup> Тассо Т. Олинд и Софрония / Пер. К. Н. Батюшков // Вестник Европы. 1817. Ч. 95. № 17/18. С. 3–17.

<sup>77</sup> [Батюшков К. Н.] Итальянские стихотворцы: Ариост и Тасс // Там же. 1816. Ч. 86. № 3. С. 107–108.

<sup>78</sup> Там же. С. 107.

<sup>79</sup> Русский вестник. 1808. № 1. С. 97.

<sup>80</sup> Там же. № 5. С. 113–138.



наконец-то происходит обсуждение «Россиады» М. М. Хераскова<sup>81</sup>: современная ему критика не решалась взяться за оценку его произведений, не находя или не решаясь найти в них никаких изъянов.

Но движение в направлении создания новой формы национального эпоса идет неспешно, и в этой связи обращение к Тассо представляет собой попытку опереться на вневременной образец: отрывки из «Освобожденного Иерусалима» продолжают публиковаться, появляются новые имена<sup>82</sup> и новые тексты<sup>83</sup>, но тон задает все тот же А. Ф. Мерзляков с его стратегией, ориентированной на единожды выработанную и неизблемую поэтику классицизма. Отрывки из своего перевода, законченного к 1828 г., он продолжает публиковать в разных российских журналах вплоть до 1820 г.<sup>84</sup>

На первый взгляд, кажется странностью, анахронизмом новое обращение к поэме «прециозника» Джамбаттиста Марино «Избиение младенцев», уже переведенной Я. Б. Княжниным. Но поэма Марино, как пишет И. Н. Голенищев-Кутузов (1904–1969), «исполнена суровым “романтическим пафосом”», а ее главный герой, иудейский царь Ирод, наделен «демоническими страстями»<sup>85</sup>. Переводчик Иосиф Восленский (конец 1780/начало 1790-х — после 1815), лицо духовное (диакон), видимо, счел поэму Марино вполне христианской по духу, посвятил ее митрополиту Платону и поместил отрывки из нее в журнале «Друг юношества»<sup>86</sup>; полный текст опубликован в 1811 г.<sup>87</sup> Поэма Марино, как и «Освобожденный Иерусалим» Тассо, написана октавами. И. Восленский, как и его современники, переводившие «Освобожденный Иерусалим», преобразует октавы в александрийский стих. Собственно, Марино и считал себя продолжателем Тассо, но форсированный религиозный пафос, обусловленный темой, универсализм видения и ярко выраженная контрастность описаний явно выводят и поэму, и перевод из ясного, умопостигаемого смыслового поля классицизма:

<sup>81</sup> [Мерзляков А. Ф.] Россияда: Письмо к другу // Амфион. 1815. Кн. 1. С. 32–98; Кн. 2. С. 36–77; Кн. 3. С. 94–123; Кн. 5. С. 81–115; Кн. 6. С. 1–41; Кн. 8. С. 86–115; Кн. 9. С. 49–128.

<sup>82</sup> Остолопов Н. Ф. Дафна и Сильвия: Тассо // Вестник Европы. 1809. Ч. 48. №22. С. 120–124; Перевод одной октавы Тассо. Армида и Ринальд. Р. Т. Гонорский. Дополнение к статье: краткое начертание теории подражательности гармонии слова // Украинский вестник. 1817. №4. С. 41.

<sup>83</sup> Начало поэмы Торквата Тассо «Освобожденный Иерусалим»: Опыт перевода с итал. подлинника // Улей. 1811. Ч. I. №2; Продолжение опыта перевода поэмы «Освобожденный Иерусалим» Тассо. («С хвалой глаголы их внушив, рекли другие...») // Там же. 1812. Ч. 4. №21. С. 163–174.

<sup>84</sup> Песнь IX из Тассова «Освобожденного Иерусалима» // Труды общества любителей российской словесности. 1812. Ч. 2. С. 3–36; Эрминия: Отрывок из Тассо // Там же. Ч. 3. Кн. 6. С. 35–42; Смерть Дудона // Муза новейших российских стихотворцев. М., 1814. С. 212–224 (отрывок II, XI «Освобожденного Иерусалима»); Россияда. (Письмо к другу) // Амфион. 1815. №2. С. 54–55; Из Тассова «Освобожденного Иерусалима»: Песнь XV // Там же. Кн. 5. С. 35–61; Отрывки из Тассова Иерусалима: Песнь I. Послание Армиды (из Песни четвертой). Там же. Кн. 8. С. 6–31; Тассо Т. Смерть Клоринды: Отрывок из XII книги «Освобожденного Иерусалима» // Там же. 1815. Кн. 10–11. С. 155–167 (то же: Труды общества любителей российской словесности. М., 1816. Ч. 6. С. 17–28); Описание страшного зноя: Из XIII песни «Освобожденного Иерусалима» // Труды общества любителей российской словесности. 1818. Ч. 11. С. 25–33; Очарованный лес: Из XIII песни «Освобожденного Иерусалима» // Там же. 1819. Ч. 13. С. 6–24; Отрывки из XVI песни «Освобожденного Иерусалима»: Сад Армиды // Там же. 1820. Ч. 18. С. 13–32.

<sup>85</sup> Голенищев-Кутузов И. Н. Марино и маринисты // История всемирной литературы: В 8 т. М., 1987. Т. 4. С. 51.

<sup>86</sup> Восленский И. З. Отрывок из первой песни поэмы: Избиение младенцев (отрывок сей представляет злобу царя адского, который предвзято предстоящая ему бедствия, печалится и терзается) (Разторгнись, кровно завеса обгоренна!). Поэма сия есть сочинения кавалера Марино на италийском языке: она состоит в четырех песнях. На русские стихи преложена И. Восленским // Друг юношества. 1810. Август. С. 1–17. См. также: [Восленский И. З.] Отрывок из третьей песни поэмы: Избиение младенцев (Ах! Естьлиб мой глагол был как Перун разящий...) ... [Из Д. Марино] // Друг юношества. 1810. Октябрь. С. 1–25.

<sup>87</sup> Марино Дж. Избиение младенцев в Вифлееме: Поэма в четырех песнях. М., 1811 (пер. И. Восленский).

Расторгнишь кровию завеса обагрена,  
 Где скрыты времена и страждуща вселенна!  
 <...>  
 Род смертных! содрогнись! ...и проклинай тиранна,  
 Которым истина небесная погранны!  
 Чтоб мог представить я невинности кончину;  
 И раздробить царя жестокого личину <...>  
 Будь ревом бурь мой дух! — будь веяньем зефира.<sup>88</sup>

Такие строки, как не без оснований заметил И. Н. Голенищев-Кутузов, вполне могли сойти за сочинение автора начальной поры русского романтизма<sup>89</sup>.

В 1819 г. выходят сразу два перевода «Освобожденного Иерусалима», оба прозаические: А. С. Шишкова<sup>90</sup> и С. А. Москотильникова<sup>91</sup>; журнал «Благонамеренный» считает нужным известить об этом российских читателей: «...вышел здесь в Санкт-Петербурге перевод первой же части “Освобожденного Иерусалима” А. С. Шишкова. Он переводил с подлинника, а г. Москотильников — с французского переложения г. Ле Брюна, и не прежде решился издать перевод свой, как сверив оный с итальянским оригиналом, и исправив найденные им, хотя и не во многих местах, отступления»<sup>92</sup>.

Возможно, переводы прозой уже воспринимались как анахронизм, хотя А. С. Шишков и переводил очень точно, ему удавалось, не прибегая к косноязычному буквализму, передавать смысл без потерь — но сразу после публикации двух прозаических переводов Н. Остолопов предпринимает курьезную попытку именно буквального перевода. Автор «Словаря древней и новой поэзии» выбирает из поэмы Тассо описания рассвета, зари, восхождения солнца, дня, вечера, начала ночи, часов успокоения, глубокой ночи перед рассветом и, приводя итальянские строки, перелагает их слово в слово: «e ne l'ora che par che il mondo reste | fra la notte e fra l' di dubbio e diviso — между ночи и между дня сомнительный и разделенный»<sup>93</sup>.

В том же году в «Сыне отечества» появляется «Разбор эпической поэмы Торквато Тассо “Освобожденный Иерусалим”», над которым трудились воспитанники верхнего класса Санкт-Петербургской гимназии под руководством профессора Бутырского<sup>94</sup>. Н. И. Бутырский, блестящий преподаватель и серьезный ученый, дает поэме Тассо характеристику, вовсе не связанную с восприятием «Освобожденного Иерусалима» как поэмы, входящей в классицистический канон: «Действие происходит в отечестве христианских чудес и волшебных сказок в такое время, когда изступленные рыцари долгом поставляли защищать Бога и прекрасный пол с одинакою ревностью, когда жили они Верой, геройством и мечтаниями любви как тремя стихиями; когда Небо и ад боролись за то же дело, за которое на земле сражались люди. Справедливо “Освобожденный Иерусалим” назван романической

<sup>88</sup> Друг юношества. 1810. Август. С. 1.

<sup>89</sup> Голенищев-Кутузов И. Н. Марино и его школа // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975. С. 261.

<sup>90</sup> Тассо Т. Освобожденный Иерусалим / Пер. с итал. подлинника А. Шишкова. СПб., 1818–1819. Ч. 1–2.

<sup>91</sup> Тассо Т. Освобожденный Иерусалим: Героическая поэма / Пер. С. А. Москотильникова. М., 1819. Ч. 1–2.

<sup>92</sup> [Измайлов А. Е.]. Известия о новых русских книгах [в т. ч. о книге Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» в переводе С. А. Москотильникова] // Благонамеренный. 1819. Ч. 7. № 14. С. 123–124.

<sup>93</sup> Тассо Т. Части дня и ночи: Описанные Тассом в поэме его «Освобожденный Иерусалим» (перевод буквальный) / [Пер.] Н. Остолопов // Благонамеренный, 1819. Ч. 7. № 18. С. 346–362.

<sup>94</sup> Сын отечества. 1819. Ч. 56. № 34. С. 18–33.

Илиадой»<sup>95</sup>. Определение «романический» долгое время употреблялось наряду с «романтическим»; перевод Н. И. Бутырским «лучших мест» из «Освобожденного Иерусалима» тоже свидетельствует о кардинальной смене взгляда на поэму Тассо. Характерен и выбор: никакой героики, никакой патетики: «Гуельф и Убальд, посланные за Ринальдом, приближаясь к волшебным чертогам Армиды, зрят разные очарования» (Canto XV); «Гуельф и Убальд украдкой смотрят на Ринальдо, забывшего воинскую славу в объятиях Армиды»<sup>96</sup>. Эпизоды, полные земного, плотского очарования; написанные все тем же эпическим двенадцатисложником, стихи могли бы отослать читателя к традиции галантной поэзии XVIII в., если бы не раскованность образного ряда, не свежесть лексики, вплоть до неологизмов:

Со вкусной пищею трапеза у ручья,  
Где льется с ропотом кристальная струя,  
Две девы нежные, одна другой резвее,  
В потоке плещутся, то спорят, кто скорее  
До меты доплывет, то брызжуются водой  
<...>  
Они все резвятся. Одна остановилась,  
Приподнялась, и грудь прелестная открылась,  
И с нею все, что взор и нежит, и манит;  
А прочее покров источника таит.  
Так утром из морей является зарница  
В румянце, в каплях вод; равно любви царица  
Из пены родилась в сиянии красы.  
Дождили влагою наядины волосы,  
Глазами повела, притворно изумилась,  
Что смотрят рыцари, и снова погрузилась.<sup>97</sup>

В переводе Н. И. Бутырского, как в выборе темы, так и в стилистике, заметна тяга к описаниям, в ущерб действию, и здесь достойный профессор, увлеченный естественной и невинной ренессансной эротикой, неоплатонической одухотворенностью плоти, очень точно следует за Тассо, не пытаясь исправлять его или подгонять под шаблон. В этой связи интересно сравнить второй переведенный Н. И. Бутырским отрывок с вариантом С. И. Висковатова (1786–1831)<sup>98</sup>, появившимся чуть позже, но сделанным в более традиционном ключе. Описание любовных игр Ринальдо и Армиды (XVI, 18) у Тассо очень натуралистично, даже, вероятно, грешит против «хорошего вкуса»:

Ella dinanzi al petto ha il vel diviso,  
e l'crin sparge incomposto al vento estivo;  
langue per vezzo, e'l suo infiammato viso  
fan biancheggiando i bei sudor più vivo:  
qual raggio in onda, le scintilla un riso  
ne gli umidi occhi tremulo e lascivo.  
Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle  
Le posa il capo, e l'volto al volto atolle.<sup>99</sup>

<sup>95</sup> Там же. С. 18.

<sup>96</sup> Там же. С. 25.

<sup>97</sup> Сын отечества. 1819. Ч. 56. № 34. С. 32.

<sup>98</sup> Тассо Т. Армида и Ринальд / Пер. С. И. Висковатова // Сын отечества. 1821. Ч. 68. № 14. С. 315–332.

<sup>99</sup> Tasso T. Opere. Roma, 1995. P. 326–327.

Этой октаве у Н.И. Бутырского соответствует восемь строк, четыре александрийских пары, куда уместается каждая деталь «любоэмоционального» описания:

Над персями ее сорвалось покрывало;  
 Власы небрежные зефиры разведали.  
 Томится нежная. С пылающих ланит,  
 Белая, льется пот и больше их живит.  
 В очах блестит с слезой улыбка любоэмоциональна,  
 Как луч в волне. Сидит над витязем прекрасна,  
 К ней в лоно мягкое Ринальд главу склонял  
 И поднимаясь, устами уст искал.<sup>100</sup>

С.И. Висковатов уместает содержание октавы в шесть строк, явно исправляя «погрешности», завышая слог и отделяясь соответствующей топикой; пластика поэмы, картинность описания теряются, или даже намеренно не передаются, поскольку представляются грубыми (вспомним, что классицисты не понимали Рабле и не любили Ронсара):

Лилей белейшу грудь — не бременит покров.  
 Власы лобзает ветер, в глазах блестит любовь.  
 На розовых устах дыханье сладострастно...  
 Нежнейший огонь живит все бытие прекрасной...  
 В ее объятиях Ринальд, забыв весь свет,  
 Из глаз, из уст яд сладостнейший пьет.<sup>101</sup>

В этот-то момент подспудной «романизации» Тассо А.А. Волков (1788–1845) публикует в «Вестнике Европы» отрывок из «правильной» эпической поэмы «Освобожденная Москва»<sup>102</sup>. Эпопея написана как должно: на патриотическую тему (Смутное время), с высокими героями (Пожарский, Минин), с формулами совета и боя, с определенной долей христианских чудес и магических каверз; эпический размер тоже везде выдержан. Она могла пройти незамеченной или снискать сдержанную похвалу как несчастный уже в ту эпоху образец «высокого» жанра, но вокруг весьма посредственного текста неожиданно завязывается бурная полемика<sup>103</sup>. То, что восхищало в прошлом веке (величавая неспешность действия, ориентация на высокие образцы, в случае М.Н. Хераскова на того же Тассо), ныне жестоко высмеивается: «Еще замечу здесь круглую поруку. Сергей идет к Палицыну, Палицын идет к Минину, Минин идет к Пожарскому, Пожарский оканчивает его *perpetuum mobile*, ибо ему не к кому идти. Тасс, Мильтон, Клопшток имели свой ад; наш поэт не захотел лишиться случая подражать им. В его поэме не видите ни превосходных описаний, ни изображений характеров, которыми украшен ад у сих великих гениев. <...> Засим видим опять картину зноя, заимобразно взятую у Тасса: но копия далеко не доходит до подлинника 1-е, зной не продолжителен 2-е довольно холодно описан 3-е не делает ни малейшего препятствия героям, ибо Палицыну достаточно было сказать несколько слов, пролить несколько слез,

<sup>100</sup> Сын отечества. 1819. Ч. 56. №34. С. 32.

<sup>101</sup> Сын отечества. 1821. Ч. 68. №14. С. 319.

<sup>102</sup> Волков А. Абр. Отрывок из II песни поэмы «Освобожденная Москва» // Вестник Европы. 1819. Ч. 107. № 19. С. 161–173.

<sup>103</sup> [Шаликов П.И.]. К сочинителю поэмы «Освобожденная Москва» // Вестник Европы. 1820. Ч. 109. №4. С. 248; [Писарев А.И.] Критика (Письмо к редактору «Вестника Европы») // Там же. 1820. Ч. 111. №11. С. 204–212; [Писарев А.И.] Критика // Там же. №12. С. 266–273.

и вода (волею или неволею) является для утоления жажды»<sup>104</sup>. Эта рецензия как будто открывает шлюз: появляется «еще критика» на совсем уже провальную поэму «Наполеон в России» Н. Г. Телепнева: «Очень может быть, что зависть вздумает... доказывать, что сочинитель как истинный Славянин, умышленно и с обдуманым намерением бил Наполеона самыми тяжелыми, негладкими, мучительными стихами... Смело можем сказать, что мы отместили Наполеону: побили его, согнали с престола и сочинили на него поему, которая заставила бы Наполеона почувствовать все свое унижение, если б только он умел прочесть ее по-русски»<sup>105</sup>. «Критик» и «антикритик» было столько, что М. Т. Каченовский, редактор «Вестника Европы», буквально взмолился: довольно, всего этого не в состоянии вместить обложка<sup>106</sup>.

На этом, верно, и закончилось бы осмеяние второразрядных эпоей, если бы среди вороха рецензий не случилась публикация под названием «Еще критика (Письмо к редактору)» и за подписью «Житель Бутырской слободы»<sup>107</sup>, автор которой — А. Г. Глаголев (1793 или 1799 — 1844) — клеймит новую российскую поэзию (романтического толка) и упрекает А. С. Пушкина за простонародные выражения, встречающиеся в «Руслане и Людмиле»: «Пиит оживляет мужичка сам с ноготь, а борода с локоть, придает ему бесконечные усы»<sup>108</sup> и т. д. С этой рецензии начинается бурное обсуждение «Руслана и Людмилы», затем — «Кавказского пленника», затем — «Бахчисарайского фонтана». Вначале полемисты еще опираются на авторитет классиков, в том числе итальянских: «Почему г. старец относит поэму “Людмила и Руслан” к какому-то новому, необычайному роду сочинений? Он мог называться новым до “Одиссеи”, “Роланда”...»<sup>109</sup>; «можно Руслана заставить взлететь в ушко сивки-бурки, конюшим придать ему Ивашку-белу рубашку, заставить его сделать визит Ягой-бабе, а в оправдание сослаться, что у Мильтона, у Шекспира, у Данта, у Камюэнса многие подробности — ничем не лучше!.. Остается упомянуть о двух ваших шутках, ибо иначе не умею, или не смею, назвать слов ваших, будто “Людмила и Руслан” принадлежат к одному роду с “Одиссеею”, а к “Одиссее” будто причисляются “Роланд” (“Орланд”?) Ариостов... если вы в самом деле еще не знаете различия между “Одиссеею”, “Орландом” и “Налоем”, то и изъяснять вам не нужно, да и труд мой будет напрасен»<sup>110</sup>. В рецензии А. Ф. Воейкова (1779–1839) читаем: «наш молодой поэт поступил очень хорошо, написав сию богатырскую поэму стихами, и предпочел идти по следам Ариоста и Виланда, а не Флориана. <...> *Переходы*, так же как у Ариоста, слишком скоры из тона в тон в некоторых, хотя немногих, местах; но *ход* ее жив, правилен, не запутан, *завязка* без хитростей, приключение из приключения развертываются легко, *развязка* проста, естественна, удовлетворительна. Еще один пример! Перейдем от приятных предметов к ужасным. Сам Тасс не описал бы лучше того грозного утра, когда русский богатырь один напал на целое воинство печенегов. Стихи Пушкина кипят и волнуются, как смятенный стан неприятелей, гремят, как меч Руслана,

<sup>104</sup> Там же. С. 268–269.

<sup>105</sup> И еще критика (письмо к редактору) // Там же. № 11. С. 220–223.

<sup>106</sup> [Каченовский М. Т.]. Недоумение // Там же. Ч. 112. № 15. С. 235.

<sup>107</sup> Там же. № 11. С. 213–220.

<sup>108</sup> Там же. С. 219–220.

<sup>109</sup> К издателю «Сына отечества» // Сын отечества. 1820. Ч. 63. № 31. С. 228–232.

<sup>110</sup> [Глаголев А. Г.]. Ответ на письмо к издателю «Сына отечества» // Вестник Европы. 1820. Ч. 112. № 16. С. 283–

поражающий все, что ему противится»<sup>111</sup>. А вот один из наиболее жестких отзывов с типично классицистических позиций: «Поэт сотворил их сам, подражая только оным, и представил никем не читанные и не слыханные чудеса. Он желал идти по следам Ариоста, но, не имея столь возвышенных дарований, вместо действия целого мира, который является у сего поэта-гения, изобразил четыре или пять лиц, сделал из всего чудесную смесь смешного с простонародным, нежным и разными картинами. Он редко возвышается»<sup>112</sup>. А вот и конец сравнениям, во всяком случае, сравнениям с классиками: «Не сравнивая молодого поэта ни с Гомером, ни с Ариостом, ни с Тассом, <...> скажем, что богатырская, волшебная, шуточная, т. е. романтическая поэма “Руслан и Людмила” есть прекрасный феномен в нашей словесности»<sup>113</sup>. Разве что В. Н. Олин (1788 или 1790 — 1841), вечно гонящийся за литературной модой и вечно отстающий, «горе-богатырь в поэзии», как окрестил его В. К. Кюхельбекер (1797–1846)<sup>114</sup>, все еще продолжает рассуждать о «Роланде» Ариоста и Боярдо, «Рихардете» («Ricciardetto», 1738) Фортигверы (Niccolo Forteguerrì, 1674–1735)<sup>115</sup>; далее в ходе полемики появляются другие понятия и имена: «германская школа», Байрон.

Мы видели, что, пока имена Тассо, Ариосто, даже Боярдо могли служить аргументом в литературной полемике, к ним прибегали как «архаисты», так и «новаторы»: первые по инерции видели в итальянских поэмах признанные образцы, вторые — разнообразие картин, полет фантазии, т. е. «романтическое» проявление народного духа; вдобавок Тассо, самый «образцовый» и «классический», воплотил в своей судьбе вполне современную, «романтическую» идею гонимого гения и влюбленного безумца. Появляется новый перевод Компаньони<sup>116</sup>, а тексты Ариосто и Тассо выходят из разряда «высокой» поэзии и подвергаются «романтической» обработке. С. Е. Раич (1792–1855), взявшийся за перевод Тассо<sup>117</sup>, перелагает октавы балладным стихом:

Меж тем ретивый конь принес  
 Ермению дрожашу,  
 В густо-ветвистый древний лес,  
 В непроходиму чащу.  
 Чуть держит всадница бразды,  
 Нет силы в мышцах боле,  
 И конь прокладывает следы

<sup>111</sup> Воейков А. Ф. Разбор поэмы «Руслан и Людмила», сочин. Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике, 1820–1827. СПб., 1996. С. 62. Курсив оригинала.

<sup>112</sup> [Б. п.] Замечания на поэму «Руслан и Людмила» в шести песнях, соч. А. Пушкина, 1820 // Невский зритель. 1820. Ч. 3. № 7. С. 67–80.

<sup>113</sup> [Измайлов А. Е.]. Известия о новых книгах <...> «Руслан и Людмила». <...> Соч. А. Пушкина // Благонамеренный. 1820. Ч. 11. № 18. С. 405–406.

<sup>114</sup> Кюхельбекер В. К. Путешествие: Дневник: Статьи. Л., 1979. С. 265.

<sup>115</sup> [Олин В. Н.]. Мои мысли о романтической поэме г. Пушкина «Руслан и Людмила» // Рецензент. 1821. № 5. С. 17–18.

<sup>116</sup> Компаньони Дж. Тассовы мечтания / Пер. Н. Ф. Остолопова. СПб., 1819.

<sup>117</sup> Раич С. Е. 1) Ермения: Из VII песни «Освобожденного Иерусалима» // Вестник Европы. 1822. № 17. С. 21–32. (То же: Соревнователь просвещения и благотворения. 1822. Ч. 19. С. 195–206); 2) Посольство египетского царя к Гофреду: Речь Алета: Из II песни «Освобожденного Иерусалима» // Сын отечества. 1823. Ч. 83. № 5. С. 226–235; 3) Тассо. Сон Гофреда; Из XIV песни «Освобожденного Иерусалима» // Там же. № 1. С. 28–35; 4) Из XV песни «Освобожденного Иерусалима»: Продолжение путешествия Карла и Убальда // Сочинения в прозе и в стихах. М., 1824. Ч. 5. С. 255–259; 5) Армидин сад (Из Тассо) // Полярная звезда на 1825 год. СПб., 1825. С. 141–148. В том же году выходит из печати полный перевод: Освобожденный Иерусалим: Поэма Торквата Тассо / Пер. С. Е. Раич. М., 1825. Ч. 1–4.

В лесной глуши по воле,  
И полумертвую умчал  
Неведомой стезею,  
И тщетоно взор ея искал  
Бегущих вслед за нею.<sup>118</sup>

А. С. Норов, переводя Ариосто<sup>119</sup>, тоже меняет ритмику:

Сквозь страшный и дремучий лес  
Она несется быстрым скаком,  
И шорох трав, и шум древес,  
Волнуя белы перси страхом  
Влекут ее туда, сюда,  
И все различными тропами, —  
Ей тени кажут иногда  
Ринальда за ее плечами.<sup>120</sup>

Переворот не только в российской тассиане первой четверти XIX в., но и в подходе к поэтическому переводу совершил П. А. Катенин (1792–1853)<sup>121</sup>. Прежде всего, он дал оценку предыдущим переводам, Мерзлякова и Батюшкова: «Оба переводили Тасса александрийскими стихами, с рифмами по две в ряд: это должно непременно вредить достоинству перевода, ибо отдаляет его совершенно от формы подлинника. Стих александрийский имеет свое достоинство <...> но в нем есть также неизбежный порок: однообразие <...> сомневаюсь, чтобы могла существовать приятная для чтения эпопея в александрийских стихах, по крайней мере, я такой не знаю <...>»<sup>122</sup>. Он делает вывод, для нас очевидный; но русской переводной литературе понадобилась почти четверть века, чтобы прийти к нему: «У великих авторов форма не есть вещь произвольная <...> Знаменитейшие из Эпиков новых, Ариост, Камюэнс, Тасс, писали октавами <...> их мысли, описания, картины, чувства отделялись, окружались в однажды принятую форму; они, можно сказать, размеряли рисунок по раме, и потом уже клали на него блестящие краски; лучшие их октавы составляют сами по себе нечто целое, имеют определенное начало и конец. Язык наш гибок и богат: почему бы не попытать его в новом роде <...>?»<sup>123</sup> И как образец Катенин приводит несколько октав, в частности, самую первую из первой песни:

Святую брань, и подвиг воеводы  
Пою, кем гроб освобожден Христа,  
Вотще ему противились народы,  
И адовы подвинулись врата.  
Велик его сей подвиг был священный,  
Велик и труд, героем понесенный,  
Но Бог ему покровом был, и сам  
Вновь собрал рать к Гофреда знаменам.<sup>124</sup>

<sup>118</sup> Вестник Европы. 1822. № 17. С. 21.

<sup>119</sup> Ариосто Л. Анжелика и Сакрипант: Эпизод из Ариоста // Сын отечества. 1828. Ч. 118. № 7. С. 336–345 (пер. А. С. Норов).

<sup>120</sup> Там же. С. 336.

<sup>121</sup> Октавы из «Освобожденного Иерусалима» / Пер. П. А. Катенин // Сын отечества. 1822. Ч. 76. № 14. С. 305–309.

<sup>122</sup> Там же. С. 305.

<sup>123</sup> Там же.

<sup>124</sup> Там же. С. 307.

Однако такая стратегия, в конечном итоге возобладовавшая, практикуемая на протяжении всего XIX в. и ставшая почти непререкаемой после правил, разработанных Н. С. Гумилевым (1886–1921) в 1919 г., вызвала возражения со стороны О. М. Сомова (1793–1833), известного в ту пору литературного и театрального критика, популяризатора романтической поэзии<sup>125</sup>. Опровергая постулат Катенина, он пишет: «Не в форме стихов и не в числе стоп состоит совершенство хорошего перевода, а в том, чтобы соблюсти дух и отличительные свойства поэзии подлинника», — аргументируя свою точку зрения обращением к свойствам языка, на котором писали поэты. Считая главными достоинствами поэзии «народность» и «местность», он связывает предпочтение тех или иных строфических форм с особенностями языка: «Стихотворцы Итальянские всегда писали и пишут стихами с рифмами: однообразие их окончаний, коих считается вообще в их языке не более четырех <...> заставило их по необходимости скрашивать рифмою стихи свои <...> эта однозвучность рифм, почти беспрестанно повторяющихся, побудили их искать средства, чтобы подвести под некоторую форму сии частые повторения одних и тех же рифм. Для сего они ввели в Поэзии своей разделение стихов на октавы, особливо в больших стихотворениях <...>»<sup>126</sup>. «Спрашиваю себя, — негодует Сомов, — какая необходимость Переводчику-Стихотворцу стеснять себя сею формою, столь затруднительною, столь противною свободному стихосложению в языке, обильном окончаниями, слоудоударениями, и до бесконечности разнообразном словами всяких мер, от односложных до самых многосложных? Таков язык Российский <...>»<sup>127</sup>. Дальше — больше: «Переводчик не должен излишне затрудняться приспособлением стихотворной меры подлинника к правилам своего языка и Поэзии; что он совершенно волен выбрать такую меру, которую почтет за лучшую и удобнейшую. Какая нужда, переводит ли он стихами Александрийскими, экзаметрами, амфибрахиями, или даже размером Русских песен?»<sup>128</sup>. Катенин, известный полемист, критик жесткий и нелюбимый (он бранил «Горе от ума», «Бахчисарайский фонтан», «Бориса Годунова», не говоря уже о Байроне)<sup>129</sup>, на этот раз к оппоненту скорее снисходителен, только недоумевает, почему, если «переводить Эпопею все равно как попало, хотя бы и размером Русских песен <...> отчего в нем такая ненависть к октаве?»<sup>130</sup> Тут уже Сомов, защищая родной язык, гиперболизирует недостатки чужого: передавать на русском языке жесткую каноническую форму, какова октава, все равно, что «наряжать великана в платье малорослого человека»<sup>131</sup>.

Упомянув об этой полемике в своей статье «Архаисты и Пушкин», Ю. Н. Тынянов (1894–1943) утверждает, что полемика велась вокруг эпических метров и что «Катенин выдвинул метрикострофическую форму октавы из стихов пятистопного ямба

<sup>125</sup> Цикл его статей «О романтической поэзии» печатался в «Соревнователе» и вышел отдельным изданием в 1823 г.

<sup>126</sup> Октавы из «Освобожденного Иерусалима» / Пер. П. А. Катенин // Сын отечества. 1822. Ч. 76. № 14. С. 305.

<sup>127</sup> Там же. С. 66.

<sup>128</sup> Там же. С. 74–75.

<sup>129</sup> «Еще некто Языков затеял поэму “Разбойники”; еще Рылеев поэму “Наливайко”, и во всех трех все какие-то сорванцы, головорезы, забияки — словом, преразвратный народ [...] а всему виноват Байрон, суди его Бог». Письмо к Н. И. Бахтину от 26 апреля 1825 г.

<sup>130</sup> Ответ Г. Сомову // Сын отечества. 1822. Ч. 77. № 17. С. 124.

<sup>131</sup> Ответ на ответ Г. Катенину // Сын отечества. 1822. Ч. 77. № 19. С. 209.



как наиболее пригодную для эпопеи»<sup>132</sup>. На наш взгляд, это не совсем так: речь идет скорее не о выборе метра для эпопеи, а о конкретном эксперименте в области русского стихосложения, переносе (хотя и не окончательном — Катенин не выдерживает по три рифмы подряд, его строфа имеет схему *абаб сс dd*) непривычной строфики на родную почву. Об этом говорит тот факт, что Катенин не только не собирался переводить целиком «Освобожденный Иерусалим», но даже не привел и цельного эпизода: его статья — демонстрация формы, приема; шире — новой переводческой стратегии. Более того: Катенин, которого Ю. Н. Тынянов относит к «младшим архаистам», не слишком-то и любит Тассо. «Усердный поклонник древних, он не отважился, однако, предпринимая героическую поэму, держаться строго их простоты, но в угождение господствующему вкусу и от желания блеснуть многие места вместо чистого золота убрал мишуру, в чем не без основания укоряли его академики *della Crusca* и Деспрео»<sup>133</sup>.

Может быть, есть и другая причина: Тасс, при всех своих достоинствах и добродетелях, не был одарен той здравостью рассудка, которая не менее чувства и воображения нужна для великого поэта; в лучших годах он приметно помешался, еще ранее был, кажется, к тому расположен, и написанное им аллегорическое изъяснение поэмы служит горестным доказательством склонности его к бредням всякого рода», — заявляет он в «Размышлениях и разборах»<sup>134</sup>, присоединяясь к оценке классицистов и иронически развенчивая романтический образ влюбленного безумца, несправедливо гонимого гения.

Отношение Катенина к Данте было совсем другим: «поэт чрезвычайный, создание чудесное, великий Данте, первый по времени и по достоинству»<sup>135</sup>. Он обратился к Данте еще раньше, чем к Тассо, в 1817 г., переведя терцинами самый востребованный романтиками эпизод из «Божественной комедии» — рассказ Уголино<sup>136</sup>; именно этот, *единственный*, эпизод был переведен прозой П. С. Железниковым<sup>137</sup>. Переводя Данте размером подлинника, Катенин уже реализует определенную программу. «У нас много переводят, но почти все с французского, — пишет он в примечании к своему переводу из Данте. — <...> кто из русских читателей знает иначе, как по имени Ариоста, Шекспира, Кальдерона и Данта? Вот что побудило меня перевести из творений последнего повесть о смерти графа Уголина <...>. Перевод свободный, приуроченный ко вкусу большего числа Читателей, был бы во всех отношениях выгодней для Переводчика; перевод близкий, из стиха в стих, где самый размер подлинника, сколько возможно, сохранен, лучше

<sup>132</sup> Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969.

<sup>133</sup> Деспрео — Н. Буало (Nicolas Boileau-Despréaux, 1636–1711).

<sup>134</sup> Впервые в: «Литературная газета». 1830. Т. I. № 4. С. 29–31; № 5. С. 37; № 9. С. 69–72; № 10. С. 77–78; № 11. С. 85–89; № 19. С. 150–152; № 20. С. 158–160; № 21. С. 167–168; № 32. С. 258–259; № 33. С. 264–267; Т. 2. № 40. С. 28–31; № 41. С. 36–40; № 42. С. 43–47; № 43. С. 52–55; № 44. С. 61–64; № 50. С. 110–112; № 51. С. 117–119; № 67.

<sup>135</sup> Катенин П. Размышления и разборы. М., 1981. С. 205

<sup>136</sup> Уголин. Из Данте // Сын отечества. 1817. Ч. 36. № 4. С. 97–100 (пер. П. А. Катенин).

<sup>137</sup> Уголин. Отрывок из Данте // Сокращенная библиотека в пользу господам воспитанникам первого кадетского корпуса. 1800. Ч. I. С. 350–355 (пер. с фр. П. С. Железников). Другие переводы из Данте, сделанные в данный период: Данте: Надпись на вратах адových // Украинский вестник. 1817. Апрель. № 4 (пер. О. М. Сомов); Отрывок из III песни поэмы «Ад» Данте Алигьери «Надежды бросьте вы, входящие сюда...» // Сын отечества. 1823. Ч. 87. № 30 (пер. А. С. Норов); Граф Уголин // Новости литературы. 1825. Кн. 12. С. 176–180 (пер. А. С. Норов); Норов А. С. Предсказания Данта: Элегия // Литературные листки. 1824. Ч. 1. № 5. С. 175.

покажет самого Сочинителя. Я предпочел последнее: мое намерение было только познакомить хоть несколько наших Читателей с великим Данте»<sup>138</sup>. Эту же стратегию он использовал и в октавах из Тассо.

По сути, перевод из Данте — тоже своего рода эксперимент со строфической, но только отчасти. Во-первых, терцина, в отличие от октавы, — размер нескончаемый, ее невозможно вырвать из контекста. «Не в двух и не в трех отрывках, как многие думали, заключается вся важность и красота Данте; напротив, у него редкий стих даром проходит»<sup>139</sup>, — замечает Катенин и, следовательно, не просто ставит перед собой задачу продемонстрировать возможности новой для русского стихосложения строфы, но старательно выстраивает общую композицию отрывка, а главное — работает с лексикой. Ведь «язык Данте чудесно благороден и всеобъемлющ; на все высокое и низкое, страшное и нежное находит он приличнейшее выражение, и тем несравненно разнообразен»<sup>140</sup>, что не оставляет равнодушным автора «Убийцы» и «Ольги», баллад, по поводу сниженного словесного ряда которых в 1815–1816 гг. тоже разгорелась полемика. Во-вторых, если приглядеться, перевод Катенина строфически неточен: рифмы не выстраиваются в цепочку, добавляются, меняются местами; однообразие «*terza rima*» постоянно нарушается:

Не знаю я, кто ты, ни почему  
Достиг сюда; звук слов внимая стройный  
Флоренции, я мню, ты гражданин,  
Так знай, мой враг — Епископ недостойный  
Рогер, а я несчастный Уголин.  
И вот за что пристал я здесь к злодею...<sup>141</sup>

— и так далее, на протяжении всего отрывка; не зря переводчик не отделяет терцины одну от другой, как это принято было делать: в слитном тексте строфика размывается, остается цельное впечатление суровой мощи, не характерной для поэтической продукции того периода. Похоже, Катенин делал упор на лексику и на образную систему, в самых общих ее чертах, подчеркивая как раз те «чудовищные» детали, которые могли бы возмутить «карамзинистов»: зубы, вонзенные в череп врага, кусание рук, сыновья, предлагающие свою плоть в пищу отцу. Достаточно сопоставить с этим переводом текст Авраама Норова, полиглота, библиофила, страстного путешественника, не менее, чем Катенин, известного в литературных кругах, чтобы убедиться в этом. Норов, как может, соблюдает рифмовку; он, в отличие от Катенина, сохраняет реалии и имена («Со стаей тощих псов, влекомых гладом к бою / Гваланди, Сисмонди, Лафранки перед ним / Стремилась на добычу, шумящую толпою»)<sup>142</sup>; этот пласт Катенин сознательно не передает, считает, что Данте, останавливаясь на «соземных и почти современных событиях и лицах, <...> сжал их в рассказе своем иногда до темноты, часто намекнул только о вещах, в его время всякому ведомых»<sup>143</sup>. Например, начало эпизода, поражающее своим «чудовищным» натурализмом:

<sup>138</sup> Сын отечества. 1817. Ч. 36. №4. С. 97.

<sup>139</sup> Катенин П. Размышления и разборы. С. 205.

<sup>140</sup> Там же.

<sup>141</sup> Сын отечества. 1817. Ч. 36. №4. С. 97.

<sup>142</sup> Новости литературы. 1825. Кн. 12. С. 177.

<sup>143</sup> Катенин П. Размышления и разборы. С. 207.

Норов:

И отвратя уста от столь ужасной яствы,  
Отер их, грешник сей, о белые власы  
Главы, источенной от непрестанной паствы.<sup>144</sup>

Катенин:

Подъял уста сей грешник изступленный  
От страшных яств, утер их по власам  
Главы, им в тыл зубами уязвленной...<sup>145</sup>

Как видим, Катенин, не робея перед непривычным образом, очень точно передает дантовское «*del capo ch'elli avea di retro guasto*»; даже М. Л. Лозинский (1886–1955) смягчает оригинал: «Он вытер свой окровавленный рот / О волосы, в которых грыз так страшно».

И все-таки перевод Катенина из Данте представляется началом экспериментов в области неизвестных русской поэзии форм; следующей такой формой стала октава и параллельно, как это ни странно звучит, сонет, который уже начали разрабатывать переводчики Петрарки. Однако Катенин прямо заявляет, что желал перевести итальянский сонет «для образчика» и выбрал «именно этот, потому что в нем нет той приторности и ложного блеска, которые часто в сем роде Поэзии встречаются и портят его, а напротив смелые, благородные чувства истого сына отечества»<sup>146</sup>. Речь идет о знаменитом сонете Винченцо да Филликайя (*Vincenzo da Filicaia*, 1642–1707) о бедах Италии, связанных с ее красотой; этот ясный, четкий, чисто сонетный по своей диалектической структуре мотив изложил Байрон в двух строфах (42, 43) из четвертой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда». Катенин строго выдерживает сонетную форму и без потерь передает поэтический мотив.

Непростые отношения Катенина и Пушкина исчерпывающе изложил Ю. Н. Тынянов в уже упоминавшейся статье; хочется подчеркнуть, что младший поэт охотно и неоднократно следовал за старшим его «окольными путями»<sup>147</sup>. И отрывок «Осень», и поэма «Домик в Коломне» написаны по схеме, предложенной Катениным: «из восьми пятистопных ямбов <...> сочетание же рифм будет следующее: первая и третья женские, вторая и четвертая мужские, пятая и шестая женские, седьмая и осьмая мужские»<sup>148</sup>, только Пушкин соблюдает «итальянскую» рифмовку (*абабаб сс*); впрочем, «Дон Жуан» («*Don Juan*», 1818–1824) Байрона тоже мог послужить ему образцом. Сонеты Пушкина далеки от сентиментального петраркизма, зачастую «темного и вялого», каким он проявился на русской почве, и поражают логикой выверенного, ясного поэтического мотива. «Подражанием Данте», написанным правильными терцинами, восхищался В. Г. Белинский (1811–1848). «“Подражание Данту”, — пишет он, — для не знающих итальянского языка верно показывают, что такое Дант как поэт <...> Пушкин <...> несколькими терцинами

<sup>144</sup> Новости литературы. 1825. Кн. 12. С. 176.

<sup>145</sup> Сын отечества. 1817. Ч. 36. № 4. С. 97.

<sup>146</sup> Сын отечества. 1822. Ч. 77. № 16. С. 84.

<sup>147</sup> Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 44.

<sup>148</sup> Сын отечества. 1822. Ч. 76. № 14. С. 307.

в духе Дантовой “Божественной комедии” познакомил русских с Дантом больше, чем могли бы это сделать всевозможные переводчики»<sup>149</sup>.

Итак, обращение к Италии в рассматриваемый период было многообразным и весьма плодотворным для русской культуры и литературы. Переводы итальянской поэзии, особенно Петрарки, способствовали развитию эвфонии русского стиха; работа над эпическими формами (Ариосто, Тассо, в конце периода Данте) обеспечили плавный, естественный переход от классицизма к новой поэтике. Наконец, А. С. Пушкин, не без влияния экспериментов Катенина, синтезировал, наряду с прочими образцами мировой литературы, и итальянские формы.

---

<sup>149</sup> *Белинский В. Г. Сочинения. Т. 5. С. 270–271.*

ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ



### Предыстория: XVII и XVIII век

Рукописные переводы испанских авторов (но не с испанского языка) появлялись в России еще в XVII в. М. П. Алексеев, ссылаясь на труд А. И. Соболевского, указывает на перевод книги Д. де Сааведры Фахардо (Diego Saavedra Fajardo, 1584–1648) «Idea de un príncipe político-cristiano...» (1640), выполненный в конце XVII в. «иноземцем Андреем Дикенсоном» с немецкого языка под заглавием «Образец крестьянского политического князя». В начале XVIII в. эту же книгу переводил с латыни Феофан Прокопович (1681–1736)<sup>1</sup>. С. И. Николаев приводит сведения о рукописном переводе с польского и латинского языков валенсийского медика и алхимика XIV в. Арнольда (Арнау) де Вилановы (Arnau de Vilanova, ок. 1240 — 1311). Первый перевод его лечебника «Regimen sanitatis» (1308; «Управление здравия») был выполнен в 1698 г.; второй, тоже рукописный («Порада здравия докторов парижских»), — в первой трети XVIII в.<sup>2</sup> В библиографии Николаева также описаны 20 рукописных списков XVII–XVIII вв. и печатное издание религиозного трактата каталонца Микела Комалады (Miquel Comalada, XV–XVI вв.) «Десидерий, или Стезя к любви Божией и к совершенству жития Христианского» («Espill de la Vida Religiosa», 1515; СПб., 1785, пер. с польского иеродиакона Феофана)<sup>3</sup>.

Интересный феномен русской культуры представляет собой увлечение образованных представителей третьего сословия, главным образом старообрядцев, идеями мальоркского философа-мистика и богослова Раймунда Луллия (Ramon Llull, 1232–1316), начавшееся в конце XVII и продолжавшееся в XVIII в.<sup>4</sup> Философия Луллия в изложении его популяризаторов оказалась востребована в России в то время, когда русские еще не проявляли интереса к испанской культуре в целом. Известно около восьмидесяти списков четырех «люллианских сочинений» на русском языке. Установлено, что «Великая наука» и «Риторика» — это самостоятельные сочинения А. Х. Белобоцкого (сер. XVII в. — после 1712 г.), «Краткая наука» — довольно точный перевод «Ars brevis» Луллия, выполненный им же, «Малая книга» — сокращенный вариант «Великой науки», созданный Андреем Денисовым (1674–1730). «Люллианские книги» ценились русскими книжниками

<sup>1</sup> См.: Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси XIV–XVII веков. СПб., 1903. С. 161–162; Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 31–33.

<sup>2</sup> Николаев С. И. Польско-русские литературные связи XVI–XVIII вв.: Библиографические материалы. СПб., 2008. С. 156–157.

<sup>3</sup> Там же. С. 186–187.

<sup>4</sup> Существует целая литература, посвященная русскому люллианству. Обзор см.: Багно В. Е. Русское люллианство как феномен культуры // Багно В. Е. Россия и Испания: общая граница. СПб., 2006. С. 21–31.

в основном благодаря форме изложения и могли служить пособием по риторике или оригинальным учебником философии, представлявшим универсальный и легкодоступный метод усвоения всех наук. По числу сохранившихся списков «Великая наука» превосходит все другие русские произведения по философии, логике и риторике, уступая лишь переводу «Диалектики» («Dialectica», 720–750-е гг.) Иоанна Дамаскина (Iohannes Damascenus, ок. 675 — 753 (777?)). Ни одна из этих книг в XVIII в. напечатана не была<sup>5</sup>.

Первая зафиксированная публикация испанского автора на русском языке относится к 1742 г.<sup>6</sup> Во второй половине XVIII в. переводы испанцев появлялись не часто, но уже регулярно<sup>7</sup>. Было выполнено больше десятка переводов произведений Сервантеса (Miguel de Cervantes Saavedra, 1547–1616), издавался плутовской роман «Жизнь Лазарилла Тормского» («La Vida de Lazarillo de Tormes: y de sus Fortunas y Adversidades», 1554) и «Селестина» («La Celestina», 1499), переводились философско-политические трактаты Сааведры Фахардо, два трактата Бальтасара Грасиана (Baltasar Gracián y Morales, 1601–1658), труды испанских гуманистов эпохи Возрождения Антонио де Гевары (Antonio de Guevara, ок. 1480 — 1545) и Хуана Луиса Вивеса (Juan Luís Vives, 1492–1540); переводились переделки и собственные плутовские романы на испанскую тему Алена Рене Лесажа (Alain-René Lesage, 1668–1747): «Le diable boiteux» (СПб., 1763; СПб., 1774–1775; СПб., 1791), «Les aventures de Guzman d'Alfarache» (М., 1787), «Gil Blas de Santillane» (СПб., 1754; 9 переизданий в 1761–1822 гг.), «Le bachelier de Salamanque» (СПб., 1763; СПб., 1784), «Estebanille Gonzalès» (СПб., 1765–1766).

На русской сцене ставились французские и немецкие переделки пьес испанских драматургов «золотого века»: Кальдерона (Pedro Calderón de la Barca, 1600–1681) и Тирсо де Молины (Tirso de Molina, наст. имя Габриэль Тельес, Gabriel Téllez, 1579–1648) — впрочем, без указания имен авторов; отрывки из пьес Лопе де Веги (Félix Lope de Vega y Carpio, 1562–1635) и Агустина Морето (Agustín Moreto y Cavana, 1618–1669) публиковались в обзорных статьях в российских журналах.

Н. М. Карамзин (1766–1826) создал первый в русской литературе перевод испанского народного романса («Граф Гваринос, древняя гишпанская историческая песня», 1789, опубл. 1792; назв. оригинала «Romance del conde Guarinos») — с немецкого стихотворного перевода Ф. Ю. Бертуха (Friedrich Justin Bertuch, 1747–1822)<sup>8</sup>. Этот романс был переиздан в «Московском журнале» за 1802 г.

В журнале «Утренние часы» (октябрь, декабрь 1788) были опубликованы четыре басни Томаса де Ириарте (Tomás de Iriarte y Oropesa, 1750–1791; оригинал — 1782), переведенные, вероятно, П. А. Озеровым (1762 — после 1803) с французского языка.

В целом можно сказать, что в XVIII в. русские только начинали знакомиться с испанской литературой и, шире, с испанской культурой. Единственной книгой, действительно

<sup>5</sup> Кузьматов В. А. От «Ars magna» Р. Луллия к «Великой науке» Белобочкокого // Verbum. Вып. 5. Образы культуры и стили мышления: иберийский опыт. СПб., 2001. С. 239.

<sup>6</sup> [Бальтасара Грациана] Придворный человек / Пер. с фр. Сергея Волчкова. СПб.: При Академии наук, 1742. 262 с. (Назв. оригинала: «Oráculo manual y arte de prudencia»). Перевод сделан с французского перевода А.-Н. Амело де ла Уссэ «Nomme de cour», 1684.) Изд. 2-е: СПб., 1760. 408 с.

<sup>7</sup> Подробнее см.: Корконосенко К. С. Испано-русские литературные связи // Русско-европейские литературные связи. XVIII век: Энциклопедический словарь. СПб., 2008. С. 79–91.

<sup>8</sup> Подробнее см.: Алексеев М. П. 1) К литературной истории одного из романсов в «Дон-Кихоте»; 2) К литературной истории баллады «Граф Гваринос» // Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 224–257.



укоренившейся в российском культурном обиходе, стал «Дон Кихот» («El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha», 1605–1615). Первая волна интереса к Испании в России относится уже к началу XIX в.

Составленный мною обзор переводов и статей об испанской литературе в русской печати опирается на опубликованную в 2019 г. библиографию<sup>9</sup>. В интересующую нас эпоху появилось около 60 книжных и журнальных публикаций<sup>10</sup>; сразу отмечу, что переводов из Сервантеса и статей о нем больше всего — в сумме девять, причем есть несколько многотомных изданий и переизданий.

### Обзор переводов

Первое, что обращает на себя внимание при изучении составленного списка, — это разнородность и даже «случайность» переводов этих лет. Не было установки на перевод «шедевров» или на воссоздание «системы» испанской литературы на русском языке, на планомерную подготовку *свода*, призванного дать целостное представление об испанской литературе. Второе — это почти полное отсутствие прямых переводов: за исключением двух опытов Р. Т. Гонорского (1791–1819) — все они были выполнены с французского, немецкого и, реже, других языков. Третье — определенное равноправие, примерное количественное соответствие собственно переводов и статей об испанской литературе и отдельных писателях в российских журналах — как правило, тоже написанных по иностранным источникам. В таких работах зачастую приводился и пересказ или перевод целых отрывков из отдельных испанских произведений; так же обстояли дела и в XVIII в., но такая паритетность уже не будет характерна для последующих эпох, когда переводов публиковалось больше, чем обзоров.

Как уже было сказано, первое место по количеству переводов и их переизданий занимает, что вполне предсказуемо, Мигель де Сервантес: в интересующий нас период были опубликованы два издания «Дон Кишота Ла Манхского» в переводе В. А. Жуковского — с французского перевода Флориана (Jean-Pierre Claris de Florian, 1755–1794) (М., 1804–1806; 2-е изд. 1815); в «Вестнике Европы» за 1806 г. вышла рецензия на этот перевод; в 1812 г. был переиздан сокращенный и обогащенный произвольными вставками перевод XVIII в. Н. П. Осипова (1751–1799) — достаточно сказать, что в финале Дон Кихота вылечивают от сумасшествия с помощью некоего «потребного для излечения от сумасбродства лекарства»<sup>11</sup>. Еще в 1800 г. вышел в свет перевод «пастушеского романа» «Галатея» («La Galatea», 1585) — также с переработки Флориана, также не похожий на сервантесовский оригинал.

Впервые почти в полном составе опубликованы, а затем и переизданы «Назидательные новеллы» («Novelas ejemplares», 1613) — под названием «Повести Михайлы Сервантеса», в переводе с французского Федора Кабрита (1743–1816)<sup>12</sup>, по происхождению

<sup>9</sup> Испанская литература в русских переводах и критике: Библиография / Сост. К. С. Корконосенко. СПб., 2019.

<sup>10</sup> Список см.: Корконосенко К. С. Испанская литература в России первой четверти XIX в.: библиография // Из истории русской переводной художественной литературы первой четверти XIX века. СПб., 2017. С. 443–453.

<sup>11</sup> Цит. по: Багно В. Е. «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. СПб., 2009. С. 27.

<sup>12</sup> Повести Михайлы Сервантеса. Ч. I–III. М., 1805; Изд. 2-е. 1816.

немца, — в эти сборники также, на равных правах с остальными «повестями», включена вставная новелла из «Дон Кихота» — «Безрассудное любопытство». Переводы Кабрита представляют собой образец легкой для чтения прозы, по сравнению с текстом Сервантеса они несколько перегружены нравоучениями; при этом не обошлось без произвольных вставок и пропусков — вероятно, Кабрит следовал в этом французскому посреднику. Хочу отметить еще одну любопытную тенденцию, ведущую к доместикации переводимого произведения: везде, где это возможно не в ущерб сюжету, из текста убраны испанские имена собственные: названия селений, городских кварталов, площадей и т. д. Стихотворения, которые встречаются в тексте новелл, Кабрит приводит по-французски, а ниже дает подстрочный прозаический перевод на русский язык.

Такая практика, причем подкрепленная теоретическими обоснованиями переводчиков в предисловиях и подстрочных примечаниях, была характерна и для середины, и даже для второй половины XIX в. В середине XIX в. испанскую классическую драматургию нередко переводили прозой: так, например, поступал с пьесами Кальдерона, Моратина, Морето и Фр. де Рохаса К. И. Тимковский (1814–1881), лишь иногда переводивший белым стихом отдельные монологи. В 1852 г. П. А. Кулиш (1819–1897), переводчик статей Дж. Тикнора (George Ticknor, 1791–1871) об испанской литературе, в подстрочном примечании указывал: «...мы, вместо того, чтобы передавать, по примеру Тикнора, стихи стихами, переводим с испанского подлинника прозой, стараясь сохранить, где возможно, причуды испанской речи времен Лопе де Веги, в ущерб, может быть, плавности русской конструкции. По нашему мнению, старина не должна быть переводима ново-сложенными фразами, а иноземный характер речи только тогда и сделается понятен для русского читателя, когда в переводе сохраняются (сколько это возможно) свойственные ей идиотизмы»<sup>13</sup>. Той же традиции (уже в 1883 г.) придерживался другой переводчик Тикнора, Н. И. Стороженко (1836–1906): «Что касается до многочисленных отрывков из произведений испанской поэзии, приводимых Тикнором в английском стихотворном переводе, то мы сочли за лучшее перевести их прямо с испанских подлинников и притом прозой»<sup>14</sup>. Отметим также точку зрения Ю. В. Доппельмайер (1848 — не ранее 1907), переводчицы труда Г. Гюббара (Gustave Hubbard, 1828–1888), по мере возможности стремившейся переводить стихи стихами. К серранилье Маркиза де Сантьяны (Íñigo López de Mendoza y de la Vega, marqués de Santillana, 1398–1458) «Moza tan hermosa...» (у Стороженко передана прозой), приведенной на староиспанском языке в «Истории современной литературы в Испании», Доппельмайер сделала следующее характерное примечание: «Это подражание провансальским поэтам, образец первобытной древней кастильской песни, не поддающейся переводу на другой язык»<sup>15</sup>.

Что касается перевода «Галатеи», выполненного в 1800 г. А. Кандорским, равно как и двух переводов (1804, 1813) плутовского романа «Гузман д'Алфараш» («La vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana», 1599–1604), то мы имеем дело не с оригиналами испанских авторов, а с переводами французов — Флориана и Лесажа, тексты

<sup>13</sup> [Тикнор Дж.] История испанской литературы: Статья 3-я // Отечественные записки. 1852. Т. 82. № 6. Отд. II. С. 83.

<sup>14</sup> Тикнор Дж. История испанской литературы / Пер. с англ., предисл. Н. И. Стороженко. М., 1883. Т. 1. С. II.

<sup>15</sup> Гюббар Г. История современной литературы в Испании. М., 1892. С. 25.

которых лишь отдаленно напоминают романы Сервантеса и Матео Алемана (Mateo Alemán, 1547–1610/15?) — испанцы в русских версиях даже не упоминаются. Так, в посвящении к «Галатее» Кандорский пишет: «Флорианова Муза изобразила здесь приятную жизнь пастухов кистию разительною»<sup>16</sup>. Отметим, что стихи в «Галатее» переведены стихами, но это опять-таки стихи не Сервантеса, а Флориана.

Перевод-переделка «Дон Кихота», выполненный Жуковским с французского перевода Флориана, обстоятельно исследован в книгах В. Е. Багно. Приведем самые важные характеристики этой версии:

О причинах, по которым Жуковский взялся за перевод романа, и именно в флориановской версии, сказано: «Жуковский обнаружил в “Дон Кихоте” многое из того, что отвечало его литературным пристрастиям и устремлениям и что привлекало внимание его современников. Все те элементы, которые были либо недавно введены в русскую литературу, либо только в нее входили, однако в разрозненном виде, в романе Сервантеса присутствовали в сочетании, синтезе и единстве:

1. нередко идиллическая атмосфера, мастерски обрисованная Флорианом и им значительно усиленная;

2. герой, воодушевленный высокими идеалами и вместе с тем живой и реальный; человеческий тип, в обрисовке которого в русской литературе еще не было достаточного опыта, но была насущная потребность;

3. гениальный образ человека из народа, “поселянина”, отличный от нередко блеклых, одномерных изображений его в русской оригинальной и переводной литературе второй половины XVIII в.;

4. яркие сатирические зарисовки. “Дон Кихот” демонстрировал возможность разработать различные языковые и стилистические пласты в одном произведении одновременно, без разделения на жанры, наряду с возможностью пропаганды высоких идеалов добродетельной жизни»<sup>17</sup>.

По мнению В. Е. Багно, благодаря предисловию Флориана к своему переводу «Жуковский имел достаточно четкое представление об отличиях французской версии от испанского оригинала. Между тем некоторые тезисы этого предисловия, некоторые важные сведения о стиле Сервантеса и его поэтике, которые он оттуда почерпнул, давали ему возможность (которой он воспользовался) передать отдельные особенности “Дон Кихота” точнее, ярче и глубже, чем Флориан»<sup>18</sup>.

Пожалуй, самым важным наблюдением В. Е. Багно, его литературоведческим открытием нужно считать следующую мысль: «Заметная особенность перевода Жуковского по сравнению с флориановской версией — усиленная фольклорность. Это позволяет Жуковскому, вопреки нейтрализующей манере французского писателя, приблизиться к “Дон Кихоту” Сервантеса “через голову” Флориана. Причем осуществляется этот принцип по ходу перевода в целом, в то время как отдельные решения зачастую оказываются малоубедительными»<sup>19</sup>. «Знаменательно при этом, что трудности чисто переводче-

<sup>16</sup> Кандорский А. Посвящение // Галатее: Пастушеский роман, изданный г. Флорианом / Пер. с фр. А. Кандорского. М., 1800. [Без паг.]

<sup>17</sup> Багно В. Е. «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. С. 27.

<sup>18</sup> Там же. С. 29.

<sup>19</sup> Там же. С. 34.

ского характера позволяли Жуковскому подчас вплотную приблизиться к недоступному для него оригиналу вопреки уводящему в сторону переводу-посреднику»<sup>20</sup>.

Отметим также отзыв о «Дон Кишоте» Жуковского в «Вестнике Европы» за 1806 г. — первую в российской печати рецензию на перевод испанского произведения<sup>21</sup>. Формально этот текст представляет собой краткое предисловие к помещенному там же отрывку из перевода Жуковского, но из него можно сделать и выводы о самом характере работы Флориана и Жуковского: «Флориан некоторые места переменял, другие выпустил: сего требовало самое почтение к Автору и вкус нынешнего времени»<sup>22</sup>.

На втором месте по числу публикаций и переводов в первой четверти XIX в. стоит малоизвестный ныне поэт-баснописец Томас де Ириарте. Переводы и переложения из Ириарте представляют особый интерес потому, что в XVIII–XIX вв. его басни были известны в России лучше, чем имя самого автора.

Басня «Гусь и змея» («El pato y la serpiente», 1782) была издана дважды: в прозаическом переводе Алексея Коптева (1779 или 1782 — после 1834; изд. 1806) и в стихотворном переложении Петра Вяземского (1815) — в этой версии последнее четверостишие (мораль) было добавлено самим Вяземским<sup>23</sup>. Но существует еще один перевод, выполненный в интересующую нас эпоху, но опубликованный гораздо позднее (1912) — «Гусь и змея» Кондратия Рылеева (1795–1826), его ученический перевод с французского посредника. Вот как атрибутировал Ю.Г. Оксман перевод К.Ф. Рылеева: «Наиболее вероятная дата написания басни (как мы полагаем, на основании изучения всей тетради. — К.К.) первая половина 1813 г.»<sup>24</sup>.

Басню Ириарте «Чай и шалфей» («El Té y la Salvia», 1782) переводили (тоже без указания автора, с французского языка) известные литераторы пушкинской эпохи: Алексей Илличевский (в 1821, переизд. в 1827) и Мария Даргомыжская (поэтесса и мать композитора) — в 1826 г. В чрезвычайно информативной и полезной статье А.Н. Шустова<sup>25</sup> выявлены переложения басен Ириарте у таких авторов, как Владимир Сергеевич Филимонов, Федор Федорович Иванов, Михаил Александрович и Иван Иванович Дмитриевы, Масальский, Гнедич, Жуковский, Крылов.

В 1809 г. было опубликовано еще одно произведение Ириарте, которое в дальнейшем никогда не переиздавалось: так называемый «мелолог» (т.е. монолог, рассчитанный на декламацию с музыкальным сопровождением) «Гузман, или Пример испанских воинов» («Guzmán el bueno», 1787). Перевод выполнен с французского знаменитым впоследствии филологом-фольклористом И.М. Снегиревым (1793–1868). С поправкой на то, что поэтический текст был заменен на прозу, можно сказать, что в остальном перевод выполнен близко к испанскому оригиналу. Ср.:

<sup>20</sup> Там же. С. 37.

<sup>21</sup> Новая книга: Дон Кишот Ламанхский / Сочинение Серванта; переведено с французского Флориана переводом В. Жуковским // Вестник Европы. 1806. Ч. 30. №24. С. 286–292.

<sup>22</sup> Новая книга: Дон Кишот Ламанхский... С. 292.

<sup>23</sup> Подробнее см.: *Корконосенко К.С.* 1) О четырех ранних переводах басни Томаса де Ириарте «El Pato y la Serpiente» // Русская литература. 2016. №4. С. 41–45; 2) Русские переводы басен Томаса де Ириарте // Вопросы иберо-романистики. Вып. 17. М., 2019. С. 37–46.

<sup>24</sup> Оксман Ю.Г. Басня К.Ф. Рылеева «Гусь и змея» // Уч. зап. Латвийского гос. ун-та (Пушкинский сборник. Вып. 2). Рига, 1974. С. 118.

<sup>25</sup> Шустов А.Н. Ириарте и его русские переводчики // Russian Literature (Амстердам). 1998. № XLIV. С. 117–141.

Iriarte T. de. Guzmán el bueno // Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte. T. VII. Madrid, 1805

P. 322. [Con voz mas esforzada.]  
 ¡Ah, Guzman infeliz! En tantos años  
 De bélicas empresas, de contituos  
 Afanes tolerados por tu Patria,  
 ¿Quando tal sobresalto has padecido  
 Angustia igual, tormento semejante?  
 ¿Quando tan débil tu valor se ha visto,  
 Que, peligrando la Española gloria,  
 Temeroso procedas, ó indeciso? —  
 [Con abatimiento.]  
 Pero el trance es mui duro; sí: y él solo  
 Fuera capaz de entorpecer tus brios.

Гузман, или Пример испанских воинов.  
 М., 1809

С. 6. (При сильном звуке.)  
 Ах, несчастный Гузман! в течении толиких лет, проведенных тобою в сражениях, в безпрестанных трудностях, перенесенных для твоего отечества, в толь смертельных скуках, испытал ли ты когда подобное страдание, какое ощущаешь теперь? Помрачил ли ты когда-нибудь честь свою, показывая страх, или нерешимость? Ах! твое положение весьма ужасно, оно одно может ослабить твое мужество.

Первое десятилетие XIX в. примечательно также и тем, что в эти годы были опубликованы произведения живых, современных на тот момент испанских авторов: прозаика Педро Монтенгона (Pedro Montengón y Paret, 1745–1824)<sup>26</sup>, поэтов Арриасы (Juan Bautista Arriaza y Superviela, 1770–1837)<sup>27</sup> и Мелендеса (Juan Meléndez Valdés, 1754–1817)<sup>28</sup>. В дальнейшем русские переводчики к творчеству этих авторов не обращались.

Перевод из Мелендеса с большой долей вероятности принадлежит перу К. Н. Батюшкова: в «Сочинениях» под ред. Д. Д. Благого (М.; Л., 1934) и В. А. Кошелева (М., 1989) «Срубленное дерево» помещено в раздел «Dubia»; аргументы в пользу авторства Батюшкова высказал В. Е. Багно: «Что касается самого перевода, то оригинал вполне мог заинтересовать поэта, поскольку был близок ему по настроению. Тема неотвратимости гибели всего живого, скоротечности земной радости — одна из постоянных тем в лирике Батюшкова первого периода. “Срубленное дерево” вполне вписывается в лирику поэта этих лет и стилистически. Такое предположение, наконец, подтверждается и высокими поэтическими достоинствами перевода, которые выдают в его авторе крупного мастера, каковым и был уже в 1807 г. К. Н. Батюшков»<sup>29</sup>.

Перевод романа Монтенгона «Евдоксия, дочь несчастного Велизария» («Eudoxía, hija de Belisario», 1793), сделанный с французского упомянутым уже Снегиревым, нужно признать самым точным в отношении испанского оригинала за всю первую четверть XIX в. Ничем, впрочем, не мотивировано прилагательное «несчастного» в заглавии: и по-испански, и по-французски роман озаглавлен просто «Евдоксия, дочь Велизария». Благодаря точности французского перевода-посредника («Eudoxie, fille de Bélisaire», 1802, перевел Toussaint Lardillon) текст испанского романиста почти буквально повторяется на русском языке, совпадает даже деление на абзацы. Ср.:

<sup>26</sup> Монтенгон П. де. Евдоксия, дочь несчастного Велизария: Истинная повесть / Пер. с исп. на фр. Т. Лардильона [Лардийона], рус. пер. И. Снгрва [И. М. Снегирева]. М., 1809.

<sup>27</sup> [Арриац, дон Жуан Баттиста де] Прощание с ручьем («Прощай чистый ручей...»): Сонет / Прозаич. пер. // Северный вестник. 1805. Ч. 7. № 9. С. 336.

<sup>28</sup> [Дон Жуан Мелендец] Дни моей молодости, Срубленное дерево: Испанские сочинения / Прозаич. пер. // Северный вестник. 1805. Ч. 7. № 9. С. 333–335; Срубленное дерево («Долины царь! о, древний вязы!...»): Стихотворение (Подражание Мелендецу) / Пер. Б. [К. Н. Батюшков] // Вестник Европы. 1807. Ч. 36. № 27. С. 30–33.

<sup>29</sup> Багно В. Е. Испанская поэзия в русских переводах // Багно В. Е. Россия и Испания: Общая граница. СПб., 2006. С. 93.

Montengón P. de. Eudoxía, hija de Belisario. Madrid, 1793

P. 3. Pocos hombres nos presenta la historia mas célebres é ilustres que Belisario, general del emperador Justiniano. Este, después de haber recobrado por su medio muchos reynos, y provincias en el Asia, y África, con las victorias, que obtuvo de Cosroes, y de Gelimer rey de los vándalos, resolvió enviarlo á Italia contra Vitiges, rey de los godos, que sacudido el yugo del imperio, aspiraba al entero dominio de la Italia.

P. 13. Mas ¿cómo es, Eudoxía, que no echo de ver en ti ningún asomo de júbilo por tan gran noticia? Otras veces salías de ti misma, y casi llorabas de gozo al oír las victorias de tu padre, pero ésta, aunque procuro ensalzarla, parece que nada te toca, antes bien noto en ti una repentina alteración, y mudanza, que empaña tu natural jovialidad, y la hace casi inclinar a la tristeza... ¿Nada me respondes, Eudoxía? Ese tu silencio, ese tu rubor, y afligido semblante ¿qué significa? ¿qué me quieres decir con eso? Habla, y explícate con tu madre.

Eudoxie, fille de Belisaire: Roman Historique, traduit de l'Espagnol par Toussaint Lardillon. Paris, 1802

P. 1. Parmi les grands hommes dont l'histoire a conservé les noms, il en est peu de plus célèbres, de plus illustres que Bélisaire, général de l'empereur Justinien. Ce monarque, à l'autorité duquel il avait soumis plusieurs royaumes, et beaucoup de provinces en Asie et en Afrique, par les victoires qu'il avait remportées sur Cosroës et sur Gélimer, roi des Vandales, résolu de l'envoyer contre Vitiges, roi des Gots, qui, après avoir secoué le joug de l'empire, prétendait asservir l'Italie.

P. 13. Mais, comment se peut-il, Eudoxie, que je n'aperçoive pas en vous le moindre signe de satisfaction pour une si grande nouvelle? Autrefois vous étiez dans l'ivresse, vous versiez des larmes de joie, en apprenant les victoires de votre père, et celle-ci, quoique digne des plus grandes éloges, ne paraît point vous toucher. Je crois même avoir remarqué en vous une altération subite qui vous a fait perdre votre gaieté naturelle et a répandu sur votre figure un air de tristesse. Vous ne me répondez point, Eudoxie! que signifient ce silence, cette rougeur, ce chagrin que vous ne pouvez dissimuler? à quoi dois-je m'attendre? expliquez-vous avec votre mère.

Евдоксия, дочь нещастного Велизария: Истинная повесть. М., 1809

С. 5–6. Между великими мужами, которых История сохранила имена, нет столь славнейших, столь знаменитых, каков был Велизарий, Полководец Императора Юстиниана. Сей Монарх, коего владычеству покорил он многия Государства и многия провинции в Азии и Африке, поощренный победами, одержанными им над Хозроем и Гелимером, Царем Вандалов, решился послать сего Героя против Витигеса, Царя Готскаго, который, свергнув иго с Империи, мнил поработить себе Италию.

С. 21–22. Но что это значит, Евдоксия, я не примечаю в тебе ни малейшего знака удовольствия о столь важной новости? Прежде сего ты бывала в некотором упоении чувств — проливала радостные слезы, услышав о победах своего отца; а теперь, кажется, заслуживает еще большую похвалу; но сие самое тебя ни мало не трогает. Я даже примечаю в тебе ту неожиданную перемену, которая лишила тебя природной веселости, и начертала на лице твоём какую-то горечь. Ты мне не отвечаешь, Евдоксия! что значит сие молчание, сия краска, сия печаль, которую ты не можешь скрыть? чего мне ожидать? Изъянись с своею матерью — разве чувствуешь отвращение к супружеству? (Курсив наш. — К. К.)

Как видно из приведенных примеров авторской и риторически оформленной прямой речи, избыточные наращения попадают в текст Снегирева из перевода-посредника; не знакомый с испанским оригиналом русский переводчик в целом следует за имевшимся в его распоряжении французским текстом. И все-таки, как и в случае со словом «нещастного» в заглавии, Снегирев иногда добавляет уточнения от себя; примером тому — возникший в русском тексте поясняющий вопрос: «разве чувствуешь отвращение к супружеству?», — которого нет ни в оригинале, ни в посреднике. Отметим также, что Снегирев восстановил обращение матери к Евдоксии на «ты», приблизившись, таким образом, к Монтенгону «через голову» Туссена Лардийона.

В обзоре «Об испанской словесности», помещенном в 1812 г. в «Вестнике Европы», приведен по-испански отрывок стихотворения, приписываемого Мациасу Влюбленному, и полный прозаический перевод этого стихотворения, а также легенда о знаменитом трубадуре: «Мациас был человек бедный и вдобавок еще стихотворец несчастный, он любил одну благородную девицу в доме Маркиза (де Вильены. — К. К.), который отдал ее в замужество за некоторого дворянина; супруг пожаловался Генриху (маркизу. — К. К.), и бедный конюший посажен был в темницу. Он решился воспеть свою любовницу, которой не мог видеть. Ревнивый супруг, стоя под окном, слушал нежные песни; наконец он потерял терпение, пустил копьё сквозь решетку и пронзил им сердце своего совместника в ту самую минуту, когда Мациас произносил имя возлюбленной»<sup>30</sup>.

Далее по-русски приводится эпитафия, которую Мациас якобы «оставил по себе» — как будто написав ее уже после смерти. По легенде, эта надпись была выбита на могиле трубадура, однако могила его до наших дней не сохранилась:

Как несчастлив я! Сие копьё не было в меня со стены брошено, не пронзило меня среди битвы кровавой; но Амур вероломный и жестокий, видя мою беспечность, поразил меня им нечаянно. Увы! я расстался с жизнью, не познавши веселия.

Текст этой анонимной эпитафии хорошо известен в истории испанской литературы: вместе с пересказом легенды о Мациасе ее записал ученый рыцарь Гонсало Арготе де Молина (Gonzalo Argote de Molina, 1548–1596)<sup>31</sup>, авторитетность ее закрепил ученый бенедиктинец Мартин Сармьенто (Martín Sarmiento, 1695–1772):

Aquesta lanza sin falla,  
¡Ay coitado!  
Non me la dieron del muro,  
Nin la prise yo en batalla,  
Mal pecado,  
Mas viniendo a ti seguro,  
Amor falso, y perjuro,  
Me firió, e sin tardanza;  
Et fue tal la miña andanza  
Sin ventura.<sup>32</sup>

Нетрудно заметить, насколько далек от оригинала русский прозаический перевод, предложенный в статье «Об испанской словесности». Удивительно и неожиданно, что в этой небольшой и в целом критической статье Мациасу уделено больше внимания, чем Сиду или Гарсиласо де ла Вега.

В 1815 г. в «Кабинете Аспазии» Борисом Федоровым (1798–1875) была опубликована заметка «Трубадуры маркиз Виллена и его конюший Мациас». В текст заметки Федоров включил стихотворение «Совет прекрасным: Подражание испанскому поэту Мациасу»<sup>33</sup> («вот два куплета его сочинения, милые своею простотою»); при этом Маиас Влюбленный (Macías el Enamorado, ок. 1340 — ок. 1370) никак не мог быть конюшим

<sup>30</sup> R. Об испанской словесности // Вестник Европы. 1812. Ч. 64. № 16. С. 253–254.

<sup>31</sup> Argote de Molina G. Nobleza del Andaluzia. Sevilla, 1588. P. 273.

<sup>32</sup> Sarmiento M. Obras posthumas del Rmo. p. m. fr. Martin Sarmiento, benedictino. Madrid, 1775. T. 1. P. 165.

<sup>33</sup> Кабинет Аспазии. 1815. Книжка 1. С. 68–70.

Энрике де Вильены (Enrique de Villena, 1384–1434), так как они жили в разное время. То же стихотворение, приписанное Масиасу, Федоров позднее поместил и в «Новостях литературы» за 1825 г. Удалось установить, что на самом деле «Совет» является довольно близким переложением стихов другого поэта — Фернана Переса де Гусман (Fernán Pérez de Guzmán, ок. 1376 — ок. 1460)<sup>34</sup>. Таким образом, получается, что не названный по имени Перес де Гусман в первой четверти XIX в. в России переводился, а как минимум трижды упомянутый Масиас — нет.

В 2004 г. вслед за А. Д. Умикян и М. П. Алексеевым мною было высказано предположение, что новелла Сервантеса «La gitanilla» была в 1795 г. переведена непосредственно с испанского языка, но с опорой на французский<sup>35</sup>. Предположение это, однако, не оправдалось: дальнейшие разыскания показали, что этот перевод точно воспроизводит французскую версию Лефевра де Вилльбрюна (Jean Baptiste Lefebvre de Villebrune, 1732–1809; изд. 1775). Сейчас с большой долей осторожности можно перенести дату первого прямого перевода с испанского языка в русской печати на 21 год вперед. В 1816 г. Р. Т. Гонорский опубликовал в «Украинском вестнике» два романа<sup>36</sup>. В примечании к переводу «Тока зеленого» («Río verde, río verde») Гонорский рассуждает о возможностях передачи оригинала и сопоставляет свой перевод с немецким переводом Гердера (Johann Gottfried Herder, 1744–1803). В самом полном из опубликованных списков сочинений Гонорского тоже есть указание на испанский язык, название романа «Заид и Заида» («Zaide y Zaida») дано с ошибкой<sup>37</sup>; оба романа были переизданы в «Опытах в прозе Разумника Гонорского с присовокуплением двух Сонетов, двух Романсов и одной Фантазии»<sup>38</sup>. И в журнале, и в «Опытах...» в подзаголовках переводов даны начальные слова испанских оригиналов «Rio verde, río verde, etc.» и «Por la calle de su dama etc.», а после них — помета «С Ишпанскаго». Эти романы известны благодаря «Повести о раздорах Сегри́ и Абенсеррахов, мавританских рыцарей из Гранады» («Historia de los vandos de los zegries y abencerrages caualleros moros de Granada», 1595) Хинеса Переса де Иты (Ginés Pérez de Hita, 1544–1619).

В. С. Полилова проследила историю появления двух романсов в русской печати: вслед за «The Reliques of Ancient English Poetry» (1765) епископа Томаса Перси (Thomas Percy, 1729–1811) текст их переводился И. Г. Гердером в «Народных песнях» («Volkslieder», 1778) и печатался в хрестоматии И. И. Эшенбурга (Johann Joachim Eschenburg, 1743–1820)<sup>39</sup>; последними двумя источниками и воспользовался Гонорский: «...сличение испанских и немецких текстов с русскими не оставляет сомнений в том, что в основе перевода лежала ориентация непосредственно на испанский оригинал <...> Красноречива,

<sup>34</sup> Этого указания нет в Сводном каталоге сериальных изданий России (1801–1825).

<sup>35</sup> См.: *Корконосенко К. С.* Перевод с испанского в XVIII веке («Прекрасная цыганка» Сервантеса) // Русская литература. 2004. № 4. С. 117–124.

<sup>36</sup> «Ток зеленый, Ток зеленый...»: Романс // Украинский вестник. 1816. Ч. 4. Кн. 11. Сентябрь. С. 218–221; Заид и Заида: Отрывок романа // Украинский вестник. 1816. Кн. 9. Сентябрь. С. 330–332.

<sup>37</sup> «Занд и Занда», с испанского (Сумцов Н. Ф. Гонорский Разумник Тимофеевич // Историко-филологический факультет Харьковского университета за первые сто лет его существования (1805–1905) / Под ред. М. Г. Халанского, Д. И. Багаляя. Харьков, 1908. Разд. 2. С. 72).

<sup>38</sup> Опыты в прозе Разумника Гонорского с присовокуплением двух Сонетов, двух Романсов и одной Фантазии. Харьков, 1818. С. 119–124.

<sup>39</sup> *Eschenburg J. J.* Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften: Lyrische Gedichte. Berlin; Stettin, 1790. Bd. 5. S. 128–137.



в частности, точность в передаче порядка слов и сохранение деталей, утраченных у Гердера»<sup>40</sup>. Далее Полилова кратко характеризует стихотворную форму переводов: «Разумник Гонорский (как до него Карамзин, а после — Катенин) выбрал для переводов романсов белый четырехстопный хорей с чередованием женских и мужских клаузул<sup>41</sup>. Если бы ему был известен английский перевод Перси, он, возможно, решился бы передать испанские ассонансы с помощью рифмы четных стихов. Этого, однако, не случилось, и переводы Гонорского не выделяются среди других безрифменных переводов и имитаций испанского романса первой половины XIX в. Попытки сохранить рифменное (ассонансное) созвучие оригинала в переводах были предприняты в России значительно позже»<sup>42</sup>.

Некоторая часть переводов испанской литературы в первой четверти XIX в. осталась в рукописях. Насколько велика эта часть, можно только предполагать.

О случае с переводом Рылеева говорилось выше; как установлено М. П. Алексеевым, «Романсы о Сиде» переведены были П. А. Катениным еще в 1822 г. по немецкому переводу Гердера, причем гердеровский перевод (1805) был сделан не с испанского подлинника, а с французского анонимного перевода. Однако изданы эти романсы были только в 1832 г., через год после появления переводов Жуковского<sup>43</sup>. Катенин был также и первым переводчиком Фернандо де Эрреры (Fernando de Herrera, 1534–1597); рукопись его сонета «На победу при Лепанто» находится в РГАЛИ<sup>44</sup>. По сведениям В. Е. Багно, в РНБ хранится черновая рукопись незавершенного перевода книги «Жизнь Святой Тересы, описанная ею самой» («La Vida de la Santa Madre Teresa de Jesús», 1568), датированная 1819 г.<sup>45</sup>

Переводились также и нехудожественные тексты: изречения, политические трактаты и прокламации, географические описания (среди них — знаменитое письмо Колумба к испанскому королю)<sup>46</sup>, батальные реляции и т. п.

## Обзор обзоров

Некоторые статьи начала века сейчас выглядят забавно и, как думается, дают представление скорее не об испанской культуре, а о том, какова была мера ее незнания даже в соседних европейских странах. Приведу отрывок из «Описания гишпанского театра» из записок неназванного английского путешественника в переводе Карамзина: «Первая пьеса бывает всегда комедия, весьма не моральная, а вторая опера, в которой актеры похожи на арлекинов, и до крайности неопрятны. Спектакль заключается фарсом, которого все достоинство

<sup>40</sup> Полилова В. С. Два мавританских романа в переводе Р. Т. Гонорского // Русская литература. № 1. 2020. С. 79. См. также: Светлакова О. А., Хворостьянова Е. В. Испанские романсеро в русских переводах // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития. СПб., 2010. С. 355–364.

<sup>41</sup> См. об «испанском хорее» подробнее в: Полилова В. С. Белый четырехстопный хорей с окончаниями ЖЖЖМ // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2017. Т. 11. С. 76–88.

<sup>42</sup> Полилова В. С. Два мавританских романа в переводе Р. Т. Гонорского. С. 79. Подробнее см.: Polilova V. Spanish Romancero in Russian and the semantization of verse form elements // Studia Metrica et Poetica. 2018. Vol. 5. № 2. P. 93–99.

<sup>43</sup> См. об этом: Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 151–152.

<sup>44</sup> См.: Багно В. Е. Испанская поэзия в русских переводах. С. 96.

<sup>45</sup> Багно В. Е. Безумие перед Богом, или Мистический блуд (Святая Тереса в России) // Начало века: Из истории межкультурных связей русской литературы. СПб., 2000. С. 32.

<sup>46</sup> Письмо Христофора Колумба к гишпанскому королю, недавно найденное: (Из European Magazine) / [Пер. с фр. Н. М. Карамзина из Moniteur Universel. № 300] // Вестник Европы. 1802. Ч. 4. № 16. С. 280–286.

состоит в подлых шутках и глупостях. Актеры не столько думают о своей роли, сколько о том, чтобы вымарать себе лицо сажей и кривляться страшным образом, так, что они похожи более на чертей, нежели на комедиантов. Суфлер сидит посреди театра за щитом и кричит во все горло; если кто-нибудь из актеров скажет слово без его дозволения, то он прерывает пьесу, начинает браниться, а нередко бросает и книгу им в лицо. Это забавляет испанцев лучше самой остроумной комедии; не надобно спорить о вкусах»<sup>47</sup>.

Сходно строится и описание испанской оперы в короткой заметке «Театр при Карле II, короле испанском» (1822; Carlos II, 1661–1700), в основе которого — также иностранный источник («Одна француженка, очевидная свидетельница, описала его следующим образом...»)<sup>48</sup>. Из текста определенно следует, что имелся в виду король Карл III (Carlos III, 1716–1788).

Встречались, однако, и вполне серьезные обзоры-пересказы с первыми в русской печати упоминаниями испанских авторов, с характеристикой их творчества, с рассуждениями об особенностях поэтики, с вкраплением фрагментарных переводов и даже с цитатами на испанском языке. Несколько таких обзоров посвящены театру.

В 1807 г. в журнале «Минерва» появилось перепечатанное из парижского *Journal des Dames et des Modes* обозрение «Европейские театры». Раздел «Испанский театр» стоит в одном ряду с одинаковыми по объему разделами «Английский театр», «Итальянский театр», «Голландский театр», «Французский театр», «Немецкий театр», «Российский театр». Он, в сущности, традиционен и сочетает в себе похвалу былому величию с признанием современного упадка. Ввиду малого размера привожу этот характерный для эпохи текст целиком:

Сколько Испанцы ни отстали от других в театральных сочинениях, но надобно признаться, что они были наставниками в Драматической науке. Лопец де Вега и Калдерон имели подражателями своими Корнеля и Мольера. Солис, Морето, Цамора, Кандамо и Канисарец более прочих успели в комедиях. Жаль, что самые важные явления наполнены у них пустыми шутками, а исторические происшествия смешаны с бреднями суеверия! В Мадриде два Театра, темные и нечистые; на них играют одни низкие комические пьесы. Актрисы несносны тем, что говорят в нос и музыки не знают. Шуточные интермедии представляют между действиями; комедии оканчиваются песнями на вкус Итальянский; оркестр играет порядочно, но голоса несносны. Старинные Испанские драмы безобразны и соблазнительны: в них обращаемы были в смех даже священные предметы, достойные благоговейного почтения.<sup>49</sup>

Помещенный там же (с. 24–25) французский отзыв о российском театре намного более благожелателен.

В следующем, 1808 г. с французского был переведен еще один театральный обзор, отрывок из книги дипломата Жана-Франсуа де Бургуэна (Jean-François de Bourgoing, 1748–1811), написанной еще в 1789 г.: «О Гиспанском театре (Из «Tableau de l'Espagne moderne,

<sup>47</sup> Описание гишпанского театра: Из записок английского путешественника / [Пер. с англ. Н. М. Карамзина] // Вестник Европы. 1803. Ч. 7. № 1. С. 39.

<sup>48</sup> Театр при Карле II, короле испанском // Библиотека для чтения. 1822. Кн. 5. С. 88–89.

<sup>49</sup> Минерва. 1807. Ч. 5. Май. С. 20–21. Последнее замечание перекликается с мнением другого француза (по-видимому, Франсуа Арно), известным в России еще с конца XVIII в. Ср.: «...в Гишпанских комедиях самые важные сцены перемешаны с шутками. [...] Но еще и более того удивительнее в Гишпанском театре беспрестанное превращение в шутку важнейших вещей», — например, пародирование церковных текстов и даже насмешки над инквизицией (О гишпанском театре: Пер. с фр. // Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1792. Ч. 5. С. 127).

par Bourgoing»)). Из этого обзора, формально посвященного современному для Бургуэна театру, можно было почерпнуть немало ценных сведений о драматургии «золотого века». В целом старые мастера получают в этом тексте высокую оценку, хотя в начале обзора француз и порицает их за несоблюдение принципа трех единств и обилие несообразностей.

О комедиях плаща и шпаги (написано по-испански, *de capa y espada*), говорится: «Здесь живейшими красками изображается то великодушие, которым они (испанцы. — К. К.) и теперь еще отличаются; та любовь к отечеству и приверженность к религии, которые некогда заставляли их делать невероятные дела; то тщеславие национальной гордости, которое пышность слога заставляет извинять и почти удивляться; ту щекотливость в любви и чести, от которой некогда умножались в Гиспании поединки; те жертвования, ту приверженность любви, которая надеется, то отчаяние любви несчастной, те хитрости любви, которой полагаются препоны»<sup>50</sup>.

От мастеров прошлого Бургуэн переходит к драматургам XVIII в., превозносит дону Вицента де ла Гуэрту (Vicente Antonio García de la Huerta, 1734–1787), Томаса де Ириарте и Моратина. На четырех страницах приводится фрагмент предисловия Уэрты к его «Гиспанскому театру» («*Theatro Español*», 1785–1786), содержащего критику французских пьес.

В работе Бургуэна появляется первое в России рассуждение о специфике испанского стихосложения, вводятся понятия консонансной и ассонансной рифмы. Чтобы дать представление об испанской ассонансной рифмовке, Бургуэн «наудачу» приводит десять стихов из одной испанской пьесы. Удалось установить, что речь идет о начале монолога из пьесы «Сицилийская вечерня» («*Las Vísperas Sicilianas*», опубли. 1767), совместного сочинения трех драматургов «золотого века»: Агустина Морето, Луиса де Бельмонте и Антонио Мартинеса Менесеса. Цитированные в статье строки содержат немало ошибок, однако для того времени (к 1808 г.) это была самая пространный цитата из испанских авторов, появившаяся в российской печати<sup>51</sup>.

В «Критическом обзоре сочинения г. Шлегеля», опубликованном в «Духе журналов» за 1815 г. (и действительно критическом по отношению к «Курсу драматической литературы»<sup>52</sup>), уже встречаются восторженные отклики немецкого романтика о Кальдероне: «Но если Шекспир есть гений Англии, то Калдерон, божественный Калдерон! есть гений романтической поэзии: она одарила его всеми своими сокровищами, как будто хотела, расставаясь с нами, сбересть в творчестве Калдерона, как то обыкновенно делают в фейерверке, самые яркие цветы, самый ослепительный блеск и самые громкие выстрелы под конец»<sup>53</sup>. В 1824 г. Кальдерон упомянут как отрицательный пример (в соответствии с консервативной направленностью издания) в переводном разборе од Гюго, помещенном в «Вестнике Европы»<sup>54</sup>. Однако детального разбора творчества Кальдерона «по Шлегелю» в первой четверти XIX в. так и не появилось.

<sup>50</sup> Драматический вестник. 1808. Ч. 4. № 86. С. 58–59.

<sup>51</sup> Там же. С. 72.

<sup>52</sup> П. Р. Заборов установил, что авторство «Критического разбора» принадлежит перу Ф.-Б. Офмана (см.: *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер. Л., 1978. С. 167).

<sup>53</sup> [Офман Ф. Б.] Критический разбор нового сочинения г. Шлегеля, под заглавием: Курс драматической литературы: [Из J. des débats] // Дух журналов. 1815. Ч. 1. Кн. 3. С. 158.

<sup>54</sup> «...иные рассуждают теперь в пользу Шекспира, Калдерона, Шиллера, [хотя] правила Горация и Буало возмут верх над всеми затеями романтизма» (Вестник Европы. 1824. Ч. 136. № 13. С. 45–56).

Через немецкое посредничество имена испанских писателей и краткая характеристика испанской литературы попала и в руководства, получившие распространение среди московского студенчества и любителей словесности. «Теория и история изящных наук» И. И. Эшенбурга («Entwurf einer Theorie und Litteratur der Schönen Wissenschaften», 1783) «легла в основу “Краткой риторики” поэта и переводчика А. Ф. Мерзлякова (1778–1830)<sup>55</sup>, занявшего в 1804 г. кафедру российского красноречия и поэзии словесного отделения Московского университета и пользовавшегося необычайной популярностью среди студентов. Его “Краткая риторика”, изданная в 1809 г., представляла собой сокращенный перевод “Теории” Эшенбурга (без отсылки к оригиналу), прочитанной глазами переводчика “Вертера” и приспособленной к нуждам нового века»<sup>56</sup>. То же можно сказать и о «Кратком начертании теории изящной словесности» Мерзлякова (1822)<sup>57</sup>.

Вслед за Эшенбургом Мерзляков констатирует малую известность испанских авторов былых времен, но ставит им в заслугу воздействие, которое они оказали на литературу других народов: «Испанцы также весьма рано оказали отличные услуги изящным искусствам, преимущественно Поэзии. Изящная литература их процветала во времена Карла Пятого; но также и в семнадцатом столетии были в Испании многие художники и писатели отличного достоинства, редкой плодовитости в изобретении и весьма уважаемые своею нациею. Произведения их сделались нам более известными через подражание оным других, особенно Французов, во время блистательнейшего состояния наук»;<sup>58</sup> «Стихотворство *Испанцов*<sup>59</sup> также образовалось в двенадцатом столетии вместе с языком и текло к совершенствованию равным шагом. Самая блистательная эпоха его была пятнадцатый и шестнадцатый век. Тогдашние и позднейшие Испанские стихотворцы достопримечательны нам по их собственному и самостоятельному характеру, так и потому, что они возбудили и обогатили Поэзию других народов, особливо Французов»<sup>60</sup>. Один раз, в рассуждении об испанском театре, Мерзляков упоминает и Кальдерона: «И Испанский театр, особливо в комическом роде, важен для изящной словесности. Он заслуживает сие как по множеству своих Комедий, так и по достоинству оных, которое состоит однако более в богатом и плодovitом изобретении и в многообразных завязках, нежели в искусной связи целого и силе характеров. Из многих театральнх сочинителей заслуживают большее уважение *Лопе де Вега* и *Кальдероне*»<sup>61</sup>.

В еще одной переводной статье, «Нечто о Серванте и Дон-Кихоте»<sup>62</sup> приводится подборка новейших филологических и биографических изысканий о «Дон Кихоте» и его авторе — впрочем, на современном этапе развития сервантистики многие сведения из этой статьи следует признать ошибочными.

<sup>55</sup> Мерзляков А. Ф. Краткая риторика, или правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических: В пользу благородных воспитанников Университетского пансиона. М., 1809. — Книга выдержала три переиздания: 1817; 1821; 1828.

<sup>56</sup> См. с. 12–15 наст. изд.

<sup>57</sup> Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 19. СПб., 1896. С. 116.

<sup>58</sup> Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности. М., 1822. С. 52.

<sup>59</sup> Отметим еще не устоявшееся написание самого этнонима: в тех же «Начертаниях», на С. 194, встречаем: «Известнейшие из новых сочинителей песен суть <...> у *Испанцев*: Гарсиласо де ла Вега, Эстеван Мануель де Виллегас, Луи де Леон и Висенте де Эспинель». — Курсив в цитатах — везде в оригинале, если не указано иное.

<sup>60</sup> Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности. С. 91.

<sup>61</sup> Там же. С. 298–299.

<sup>62</sup> Благонамеренный. 1818. Ч. 3. №7. С. 55–61.

Особо следует отметить две статьи, помещенные в «Вестнике Европы» в 1809 и 1812 гг. Первая носит название «О красноречии Испанцев» и посвящена сопоставлению испанской литературы XVI–XVII вв. с другими литературами. Приведу несколько выдержек из этой французской статьи:

Французы, Немцы и Англичане в наши времена стыдятся писать так, как писали славнейшие соотечественники их в XVII веке; напротив Испанцы и Итальянцы почитают и поныне образцами тех писателей, которые процветали в сие время. Другие нации были еще грубы и больше походили на варваров; у Итальянцев и Испанцев был золотой век Литературы.<sup>63</sup>

Французский автор приводит и важное различие, причем симпатии его на стороне испанцев, которые не подражали раболепно «Латинским авторам»: «Их проза вообще гораздо натуральнее, приятнее и более имеет гармонии, нежели проза Итальянских писателей одного с ними времени». Далее в статье упомянуты (некоторые — впервые на русском языке) такие авторы XVI в., как Хуан Боскан, Гарсиласо, Луис де Леон, Хуан де Мена, поэты XVII в. Аргензола (Луперсио Леонардо де Архенсола, Lupercio Leonardo de Argensola, 1559–1613) и Виллегас (Эстебан Мануэль де Виллегас, Esteban Manuel de Villegas, 1589–1669)<sup>64</sup>.

В целом же XVII в. объявляется периодом упадка в отношении слога. «Олива, потом Сервантес, Рибаденейра, Саяведра и прочие, процветавшие в начале следующего столетия, воспользовались всеми сокровищами языка своего и нисколько не унизили его величия; но скоро излишняя утонченность, ложные мысли, принужденность, надутость и темнота выражений обезобразили язык Испанской»<sup>65</sup>.

Еще более информативна по объему изложенного материала уже упомянутая выше статья «Об испанской словесности», представляющая пересказ основных положений книги некоего Мальмонте (Malmontet) «Essai sur la littérature espagnole», опубликованной в 1810 г. И многие из этих положений довольно неожиданны.

Статья начинается с такого утверждения: «Испанская словесность имела два несчастья: великие писатели ея, образуясь по сочинениям Итальянцев, почти совсем потеряли свой характер; они блистали в такое время, когда только учителя их могли судить об их успехах»<sup>66</sup>.

Далее следует фрагмент, посвященный испанским трубадурам; приведены прозаические переводы стихотворения Масиаса Влюбленного и его эпитафии, несколько строк процитированы и по-испански (см. об этом выше).

Точно таким же образом включен в текст и отрывок «Въезд Цидов в Бургос» из «Песни о Сиде» («Cantar de mio Cid»). В целом же испанский эпос получил в статье не самую высокую оценку: «Просто сказать, это древняя повесть, не представляющая ничего пиитического. В стихах не соблюдено количество слогов; рифм почти нигде не видно; простота повествования иногда имеет какую-то особую приятность, которая происходит однако ж от содержания, а не от стихотворства»<sup>67</sup>.

<sup>63</sup> О красноречии Испанцев / Пер. с фр. П. С-ва // Вестник Европы. 1809. Ч. 44. № 7. С. 214.

<sup>64</sup> Там же. С. 216.

<sup>65</sup> Там же. С. 216.

<sup>66</sup> Р. Об испанской словесности // Вестник Европы. 1812. Ч. 64. № 16. С. 249.

<sup>67</sup> Там же. С. 256.

О средневековой поэзии в целом сказано: «Кастильское наречие было весьма еще далеко от совершенства и следственно не готово к тому, что у нас теперь называется поэзией; долгое время оно ничего не производило кроме рыцарских и баснословных романсов, песенок и повестей стихотворных»<sup>68</sup>.

Важно отметить, что имена многих испанских авторов в этой пространной статье были впервые упомянуты на страницах русского издания. Сейчас их принято транскрибировать иначе, ближе к испанскому звучанию, однако узнать их все-таки можно. В этом ряду — Алфонс X, прозванный Мудрым, Принц Дон Жуан Мануил (приводится отрывок из книги примеров «Граф Люканор»), Жуан Рюш, главный священник Гитский; знатнейшие стихотворцы, последователи итальянской словесности Маркиз де Сантилана, Жуан Мена, Жорж Маурик, Жуан Енцина, Жуан Боскан и, конечно же, Гарсиласс Вега. Приводится прозаический перевод фрагментов эклоги (пастухи Салицио и Неморозо, Галатея), «почитаемой образцом приятности, чистоты и нежности»<sup>69</sup>. Упомянут также Дон Диего Гуртадо Мендоса, которому приписано авторство «Приключений Лазарилля Тормского» (с. 269–270); дан прозаический перевод из Луиса Леонского (из оды VII, «Folgaba el Rey Rodrigo...») (с. 270–271).

Вывод Мальмонте вполне согласуется с окончанием цитированной выше статьи «О красноречии Испанцев»: после XVI в. «испанская словесность скоро потом ослабела, и немногие знаменитые писатели не могли остановить всеобщего ее падения»<sup>70</sup>.

В журнале «Сын отечества» поместил обширное обозрение Фаддей Булгарин (1789–1859)<sup>71</sup>, который считался знатоком Испании, поскольку воевал там в рядах наполеоновской армии. Однако сам Булгарин не скрывает, что его обозрение составлено на основании трудов «ученых Критиков»; в первую очередь он опирается на книги Фридриха Бутервека (Friedrich Ludewig Bouterwek, 1766–1828) и Симонда де Сисмонди (Jean Charles Leonard Simonde de Sismondi, 1773–1842). Из всех авторов, писавших об испанской литературе в первой четверти XIX в., Булгарин, определенно, выделяется резкостью своих оценок. В контексте нашей темы его обозрение ценно еще и тем, что в нем упомянуты более 60 испанских поэтов, прозаиков, драматургов и историков. Многие впервые поименованы по-русски; перечень этот представляется даже избыточным: риску предположить, что некоторые из этих авторов упомянуты в первый и последний раз. Испанские имена в статье Булгарина одновременно и офранцужены, и русифицированы (сейчас такое смешение выглядит комично), но в некоторых случаях именно Булгарину лучше других авторов начала века удается передать звуковую форму испанского слова. Так, например, в статье появляется Сид (не Цид, как транскрибировал Жуковский), Георгий де Монтемайор, Михаил Сервантес Сааведра, Матвей Алеман и т. п. К сожалению, текст не свободен от искажений, которые нельзя объяснить иначе как простыми опечатками или описками: автор «Графа Люканора», Дон Жуан Манцель; Жуан Бокан (имеется в виду Жуан Боскан); театральный писатель Иосиф Кеньицерец (т. е. Хосе Каньисарес)<sup>72</sup>.

<sup>68</sup> Там же. С. 257.

<sup>69</sup> Там же. С. 267–269.

<sup>70</sup> Там же. С. 271.

<sup>71</sup> Булгарин Ф. Взгляд на историю испанской литературы // Сын отечества. 1821. Ч. 72. № 10. С. 289–305; Ч. 73. № 11. С. 3–21.

<sup>72</sup> Я так подробно останавливаюсь здесь и в других местах на передаче имен, поскольку убежден, что неправильное произношение испанских реалий накладывает отпечаток на представление русских читателей об Испании

Перечисляя литераторов и их произведения, Булгарин весьма сурово отзывается об испанской литературе на разных этапах ее развития. Так, обо всем, что было до начала XVI в., сказано: «Сверх безвкусицы, педантизм, надутость и многословие суть, по свидетельству ученых Критиков, главные свойства всех сочинений в продолжение трех с половиною столетий, до самого царствования Карла Пятого»<sup>73</sup>.

Далее Булгарин выделяет знаменитый Парнасский триумвират: Сервантес, Лопе де Вега, Кальдерон — и посвящает творчеству и биографии этих авторов отдельные страницы, но и при них, как видится критику, в испанской литературе не все обстояло благополучно, и повинен в том «Лудовик Гонгора» (Luís de Góngora y Argote, 1561–1627): «Между тем словесность всегда более и более приближалась к упадку, и вместо благородного рыцарского языка вошел в употребление язык принужденный, изысканный и высокопарный, истинный отпечаток варварского Правления и испорченных нравов. Лудовик Гонгора почитается в Испании основателем *принужденности* в литературе, как Марини в Италии, а Мариво и Воатюр во Франции»<sup>74</sup>. (Отметим, что Булгарин склонен напрямую связывать состояние словесности в государстве с делами политическими.)

Далее следует очередное перечисление имен и снова неутешительный для испанской словесности вывод: «Из сего множества Писателей один только Дон Франциск де Кеведо удостоился чести быть поставленным наряду с Сервантесом»<sup>75</sup>.

О XVIII столетии сказано, что оно «есть самое несчастное и бесплодное для Испанской Словесности»<sup>76</sup>; общие выводы Булгарина тоже звучат нелестно: «Из сего краткого обозрения мы видели, что Испанская Литература, весьма богатая числом сочинений и именами Авторов, очень бедна истинно великими талантами <...>. Какая-то восточная грубость знаменует Поэзию Испанцев; нежный вкус изгнан из произведений драматических; Красноречие не основано на непреложных правилах и смешано с напыщенностью и принужденностью; но История имеет несколько отличных Писателей, а сатирические Романы доведены до совершенства»<sup>77</sup>. Напомню, что обозрение Булгарина было составлено в 1821 г., уже после восстания Рафаэля Риго (Rafael del Riego y Flórez, 1784–1823) и восстановления Конституции 1812 г., в самый разгар революционных событий. В заключительных строках Булгарин снова связывает литературу с политическими обстоятельствами: «Желательно, — пишет он, — чтобы нынешний энтузиазм Испанского народа ко благу общему пробудил умы из сего летаргического состояния, подвергнувшего его унижению во всех отношениях, и, вместе с любовью к отечеству, воспалил священный огонь в жертву Музам и Грациям»<sup>78</sup>.

В последнем обзоре, относящемся к первой половине 1820-х гг. («Нечто об Испании, в отношении к языку, Литературе, Искусствам и общежитию»)<sup>79</sup>, литературе как таковой уделено совсем мало внимания, имен испанских авторов не называется; на этом фоне

---

и испаноязычном мире в целом; подобное происходит и в наше время. Мне приходилось слышать такие курьезные варианты, как «Хуан Валера», «Педро Альмодовар» и даже «Хорхе Луис Борхес».

<sup>73</sup> Булгарин Ф. Взгляд на историю испанской литературы // Сын отечества. 1821. Ч. 72. № 10. С. 296.

<sup>74</sup> Там же. Ч. 73. № 11. С. 7.

<sup>75</sup> Там же. С. 12.

<sup>76</sup> Там же. С. 15.

<sup>77</sup> Там же. С. 20–21.

<sup>78</sup> Там же. С. 21.

<sup>79</sup> Новости литературы. 1824. № 24. С. 177–189.

выделяются утверждения, в которых похвала причудливо сочетается с критикой: «Мы уже выше назвали Испанцев нацией истинно Пиитической. Мудрено ли, что главное богатство их Литературы состоит в Поэзии? Сокровища оной столь же драгоценны, как и разнообразны. Тем более должно пожалеть, что оные столь мало еще известны в прочих землях Европы»<sup>80</sup>. И далее: «Никакая Словесность так не бедна произведениями изящного Красноречия, как Испанская»<sup>81</sup>.

### Заключение

Работа с текстами *de visu*, в сущности, подтвердила выводы, сделанные на основе библиографического списка: прямых переводов с испанского обнаружено всего два, обзоры выполнены по французским источникам и повторяют мнения «ученых Критиков» и западных путешественников; некоторые из них к началу века уже устарели. (Исключение составляет лишь рецензия на выполненный Жуковским перевод «Дон Кишота».) Отметим также, что, хотя испанские драматурги в первой четверти XIX в. не переводились на русский язык (не считая одного драматического монолога Томаса де Ириарте), значительная часть испанских «обзрений» посвящена именно театру. Интерес к Испании в это время, был, несомненно, ярко выражен, но по характеру он был не литературным, а политическим; как лаконично сформулировал В. Е. Багно, «первая волна обостренного внимания русского общества к Испании связана с Отечественной войной 1812 г., живо напомнившей русским борьбу Испании с Наполеоном. Вторая волна интереса к испанским делам, а конкретнее, к испанской революции 1820 <...> нарастала в России в среде будущих декабристов и в сочувствовавших им кругах»<sup>82</sup>. Яркий пример прямого вмешательства политики в литературную критику — «Взгляд на историю испанской литературы» Булгарина.

С другой стороны, переводы прозы и поэзии выполнялись регулярно, в разных жанрах; хотя их совокупность и не давала представления об испанской литературе как о единой системе, но уже в ту эпоху позволяла увидеть, насколько эта литература обширна и многообразна: переводились романы, новеллы (повести), лирические стихотворения, басни; появились прямые переводы испанских романсов. Отличительная черта этой эпохи — общие обзоры с длинными списками имен (причем экзотические слова зачастую передаются из языка в язык в искаженном виде). Ценность таких перечней состояла единственно в назывании литераторов, контекстом служили другие имена, в равной степени незнакомые русскому читателю; своеобразие творчества конкретного писателя, его особая роль в истории испанской литературы, как правило, не раскрывались. Еще одна характерная особенность — это обилие фрагментарных переводов поэзии и стихотворных цитат на испанском языке, вкрапленных в текст общих обзоров.

Профессиональный филолог И. М. Снегирев дал образцы точного прозаического перевода стихов и прозы. Среди литераторов первого ряда, обратившихся тогда

<sup>80</sup> Нечто об Испании... С. 186.

<sup>81</sup> Там же. С. 187.

<sup>82</sup> Багно В. Е. Испанская литература // Пушкин: Материалы и исследования. Т. XVIII–XIX. Пушкин и мировая литература: Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004. С. 149.



к испанской литературе, — Карамзин, Жуковский, Вяземский, Батюшков; вскоре к ним присоединится и Пушкин.

В следующие десять лет переводы с испанского начнут появляться лавинообразно.

Уже в 1828 г. появятся объемные переводы испанских авторов, о которых можно достоверно утверждать, что они были выполнены непосредственно с оригинала: это первое действие комедии Кальдерона «Трудно стеречь дом о двух дверях»<sup>83</sup>, опубликованное П. В. Киреевским, а также стихотворные опыты К. П. Масальского (1802–1861) — тоже начиная с 1828 г.)<sup>84</sup>.

К 1827–1828 гг. относится появление первых печатных публикаций, специально посвященных Кальдерону, имя которого укоренилось в русской культуре благодаря переводам из А. В. Шлегеля<sup>85</sup>.

Значительным событием в истории российского испанофильства станут опубликованные переводы романсов о Сиде, выполненные независимо друг от друга В. А. Жуковским и П. А. Катениным (источником для обоих послужил немецкий перевод Гердера, но Катенин также пользовался доступными ему испанскими подлинниками)<sup>86</sup>. Русская переводческая мысль обогатится дискуссией о том, как все же следует переводить испанские романсы<sup>87</sup>.

В 1831 г. вышел несколько сокращенный «Дон Кихот Ла Манхский» в переводе С. де Шаплета (1798–1834), снова с французской версии Флориана<sup>88</sup>; в 1832-м — первые 27 глав «Дон Кихота Ламанчского» в переводе К. П. Масальского (остался незаконченным). Важно отметить, что это первый случай, когда Сервантес переводился в России с испанского языка<sup>89</sup>. Правда, оба перевода 1830-х гг. в стилистическом отношении уступают версии Жуковского.

<sup>83</sup> Трудно стеречь дом о двух дверях: Комедия. День первый / [Пер.] П. В. Киреевского // Московский вестник. 1828. Ч. 11. № 19/20. С. 234–271.

<sup>84</sup> *Villegas*. К ручью // Северные цветы на 1829 год. СПб., 1828. С. 72–73; *Loneç de Vega*. Размышление // Московский телеграф. 1829. Ч. 30. № 23. С. 306–307; *Цетин* [Сетина Г. де]. Новая тетива // Московский телеграф. 1830. Ч. 31. № 1. С. 44; *Ириарте*. Медведь, мартышка и свинья; По случаю // Масальский К. П. Сочинения, переводы и подражания в стихах. СПб., 1831. С. 87–90. Впоследствии Масальский неоднократно переиздавал эти переводы, иногда без указания авторов.

<sup>85</sup> См.: *Алексеев М. П.* Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 144–146.

<sup>86</sup> Цид: Извлечение из древних романсов испанских / В. Ж. // Муравейник. 1831. № 1. С. 9–12; № 2. С. 11–19; Романсы о Сиде // Катенин П. А. Сочинения и переводы. СПб., 1832. Ч. 2. С. 119–175; *Катенин П. А.* Размышления и разборы. Ст. 6: О поэзии испанской и португальской // Литературная газета. 1830. Т. 2. № 50. С. 110–112.

<sup>87</sup> Подробнее см.: *Алексеев М. П.* Русская культура и романский мир. С. 151–155.

<sup>88</sup> «Шаплет откровенно воспользовался находками Жуковского, не стесняясь, черпал из его перевода, причем делал это, по всей вероятности, умыленно, не опасаясь быть уличенным, исходя, возможно, из соображения, что достойное воссоздание на русской почве шедевра Сервантеса — дело общее, и бессмысленно искать новых решений там, где предшественник их уже нашел» (*Багно В. Е.* Дон Кихот в России и русское донкихотство. С. 40).

<sup>89</sup> См.: *Будагов Р. А.* О первом русском переводе «Дон Кихота» с испанского языка // Сервантес: Статьи и материалы. Л., 1948. С. 201–204; сопоставление переводов К. П. Масальского и В. А. Карелина см. в кн.: *Багно В. Е.* Дон Кихот в России и русское донкихотство. С. 45–51.



АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА  
В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ



**В** переводах античной литературы первой четверти XIX в. отчетливо прослеживаются две тенденции; они были отмечены А. Ф. Мерзляковым (1778–1830) в статье «О начале и духе древней трагедии, и о характерах трех греческих трагиков»:

Древних переводить можно двояким образом и с двоякою целию: или слово в слово для занимающихся исключительно изучением языка греческого и латинского, или подражать им, имея в виду угодить образованной части публики, и стараясь сохранять их мысли, чувства, красоты слога, силу в описаниях характеров и важность положений.<sup>1</sup>

Эти слова точно отражают двоякий подход к переводам из античной литературы, характерный для первой четверти XIX в. С одной стороны, значительное число переводов было выполнено профессиональными знатоками классических языков, со стремлением к дословной точности и сохранению самого строя древнегреческого и латинского языков; очевидно, предполагалось чтение этих переводов параллельно с подлинником, вместе с которым они зачастую печатались. Противоположная тенденция, имевшая место преимущественно в переводах поэзии, подразумевала передачу произведений древнего автора современными поэтическими средствами, встраивание их в актуальный литературный контекст.

### **Античная литература в переводах с языков-посредников**

В первые десятилетия XIX в. распространенным явлением были переводы древних авторов с современных европейских языков. В особенности это касается древнегреческой литературы: в образованном российском обществе владение латинским языком было распространено больше, нежели владение древнегреческим. Латынь была языком академической и университетской науки, тогда как древнегреческий язык преподавался в духовных семинариях, и большинство его знатоков было лицами духовного звания или имело опыт семинарского обучения. Поэтому обращение к текстам на языках-посредниках чаще практиковалось при переводе произведений древнегреческой литературы, чем древнеримской. В первой четверти XIX в., как и на протяжении всего XVIII в.,

---

<sup>1</sup> Мерзляков А. Ф. Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев. Ч. 1. М., 1825. С. XXXII–XXXIII.

нередкими были случаи, когда один и тот же литератор при переводах с латинского пользовался оригинальным текстом, а при переводах с древнегреческого — текстом-посредником. Среди переводчиков античной поэзии, работавших подобным методом, прежде всего следует назвать П. И. Голенищева-Кутузова (1767–1829), выпустившего отдельными изданиями свои переводы олимпийских и пифийских од Пиндара (Πίνδαρος, ок. 518 — ок. 438 до н. э.)<sup>2</sup> (1804), стихотворений Сафо (Σαπφώ, ок. 630 — ок. 570 до н. э.)<sup>3</sup> и поэм «Труды и дни» и «Теогония» Гесиода (Ἡσίοδος, VIII–VII вв. до н. э.)<sup>4</sup>; многочисленные его переводы появлялись в 1804–1806 гг. на страницах журнала «Друг просвещения», издаваемого им самим совместно с Д. И. Хвостовым (1757–1835) и Г. С. Салтыковым (1777–1814). Первоначальным стимулом для обращения Голенищева-Кутузова к античной поэзии послужил проект А. А. Нартова (1737–1813) по переводу древних классиков силами Российской академии; представляя Академии образцы своих переводов из древних авторов, Голенищев-Кутузов рассчитывал, что полностью они будут изданы за счет Академии<sup>5</sup>. Этого не произошло; переводы из Пиндара и Гесиода Голенищеву-Кутузову пришлось печатать на собственные средства, а переводы из Феокрита (Θεόκριτος, ок. 300 — ок. 260 до н. э.) не были изданы полностью.

Непосредственные источники, с которых Голенищев-Кутузов выполнял свои переводы из древних авторов, определяются вполне однозначно, поскольку издания его переводов являются слепками с французских изданий: в них точно воспроизведены предисловия французских переводчиков, в основном сохранена структура расположения текстов; однако при этом Голенищев-Кутузов не воспроизводит обширных примечаний, которыми сопровождали свои труды французские переводчики. При переводе Пиндара и Гесиода Голенищев-Кутузов обращался к изданиям<sup>6</sup>, осуществленным П.-Л.-К. Женом (Pierre-Louis-Claude Gin, 1726–1807), французским историком и мыслителем, перу которого принадлежит множество переводов из античных авторов. Все эти переводы выполнены прозой, с параллельным греческим текстом и обширными комментариями. Голенищев-Кутузов делает стихотворные переложения французских прозаических переводов, избирая довольно традиционные метры: для Пиндара — главным образом одическую строфу, для Гесиода — александрийский стих.

Источником «Стихотворений Сафы» в переводе Голенищева-Кутузова является, как установлено Е. В. Свиясовым, «мистификация, осуществленная второстепенным французским писателем и поэтом Э.-Л. Биллардоном де Совиньи (1736–1812)»; у Голенищева-Кутузова «фактически сохранена структура издания подделки Совиньи»<sup>7</sup>. Если других древнегреческих авторов Голенищев-Кутузов переводил с относительно точных французских прозаических переводов, то Сафо — с вольной стихотворной перделки, фактически вариаций на сафическую тему, наполненных поэтическими

<sup>2</sup> Творения Пиндара. Т. 1–2. М., 1804.

<sup>3</sup> Стихотворения Сафы. М., 1805.

<sup>4</sup> Творения Гесиода. М., 1807.

<sup>5</sup> См.: *Костин А. А.* О проекте А. А. Нартова по переводу классических авторов в Российской академии // *Российская академия (1783–1841): язык и литература в России на рубеже XVIII–XIX веков.* СПб., 2009. С. 107–131.

<sup>6</sup> *Odes de Pindare: unique traduction complète en prose poétique par P.-L.-C. Gin, ancien magistrat et membre de la société académique des sciences.* Paris, 1801; *Les Œuvres d’Hésiode, traduction nouvelle, dédiée au Roi, enrichie de notes et du Combat d’Homère et d’Hésiode, opuscule grec qui n’avoit pas encore été traduit en notre langue,* par M. Gin, Conseiller au Grand-Conseil. Paris, 1785.

<sup>7</sup> *Свиясов Е. В.* Сафо и русская любовная поэзия XVIII — начала XX веков. СПб., 2003. С. 157.

условностями и почти лишенных всякого древнегреческого колорита. В сущности, едва ли правомерно говорить о Голенищеве-Кутузове как о переводчице Сафо в строгом смысле, но появление его «Стихотворений Сафы», безусловно, продиктовано желанием представить на русском языке одно из знаменитейших в древнегреческой поэзии имен.

В 1808 г. вышел еще один перевод стихотворений Сафо, выполненный В. Г. Анастасевичем (1775–1845) с того же издания Биллардона де Совиньи. Отличие состоит в том, что Анастасевич сохраняет подстрочные примечания Совиньи, а также помещает еще один свой перевод второй оды, выполненный с латинской версии Катутлла (Gaius Valerius Catullus, ок. 84 — ок. 54 до н. э.), однако без последней строфы, сочиненной римским поэтом.

Через французское посредничество становится известна в России и античная трагедия: в 1816 г. в переводе С. Т. Аксакова (1791–1859) выходит «Филоктет» — переделка трагедии Софокла (Σοφοκλῆς, ок. 496–406 до н. э.), осуществленная Ж.-Ф. Лагарпом (Jean-François de La Harpe, 1739–1803). Перевод был выполнен еще в 1812 г. по предложению актера Я. Е. Шушерина (1753–1813) для бенефиса последнего. Однако сцены «Филоктет» в переводе Аксакова так и не увидел: помешали война с наполеоновской Францией, а потом и смерть Шушерина в 1813 г. Как перевод античной драматургии рассматривать этот текст едва ли правомерно; однако само появление имени Софокла на титульном листе свидетельствует о возрастании интереса к древним трагикам.

Переводы из древнегреческих поэтов, выполненные с французского языка, неоднократно появляются на страницах периодики. Тот же Голенищев-Кутузов помещает в «Друге просвещения» переводы идиллий Феокрита, полное издание которого он готовил, но не осуществил, с прозаического перевода Ж.-Л. Жоффруа (Julien Louis Geoffroy, 1743–1814)<sup>8</sup>, стихотворений Мосха (Μόσχος, II в. до н. э.) и Биона (Βίων, III–II вв. до н. э.) с издания Ж.-Б. Геля (Jean Baptiste Gail, 1755–1829)<sup>9</sup>, Д. И. Хвостов — перевод второй оды Сафо «с перевода Буало»<sup>10</sup>, и одиннадцатой идиллии Феокрита «с перевода Баттё»<sup>11</sup>. Привлекались и другие языки-посредники. С. С. Бобров (1763 или 1765–1810) переводит вторую оду Сафо («Имн Венере») «с лучших переводов, особливо с латынского и аглинского»<sup>12</sup>. С английского стихотворного перевода А. Поупа (Alexander Pope, 1688–1744) А. С. Шишков (1754–1841) переводит прозой 16-ю песнь «Илиады»<sup>13</sup>. Во всех случаях текст-посредник воспринимался как полноценная замена подлинника. Хвостов в предисловии к переводу «Циклопа» писал: «...я всячески старался сделать мой перевод как можно ближе к подлиннику, и для того повстречаются в оном уподобления, с разборчивостию нынешнего века не совместные, как то: что Галатя Полифемова белее молока,

<sup>8</sup> Idylles de Théocrite traduites en français, avec des remarques, par Julien-Louis Geoffroy, ci-devant professeur d'éloquence au Collège Mazarin. Paris, 1800.

<sup>9</sup> Idylles de Bion et de Moschus, traduites en français par J. B. Gail, professeur de littérature grecque au collège de France. Paris, 1795.

<sup>10</sup> Ода Сафо цитируется в трактате Псевдо-Лонгина «О возвышенном», переведенном Н. Буало (Nicolas Boileau-Despréaux, 1636–1711).

<sup>11</sup> Имеется в виду перевод Ш. Баттё (Charles Batteux, 1713–1780), включенный в состав его труда «Курс изящной словесности» (1747).

<sup>12</sup> Северный вестник. 1805. Ч. 8. № 10. С. 72–74.

<sup>13</sup> Сочинения и переводы, издаваемые Российской академией. 1806. Ч. 2. С. 185–246. См.: Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX вв. М.; Л., 1964. С. 134–135.

быстрее скачущей телки, кислее винограда и проч.»<sup>14</sup>; применительно к переводу, выполненному с текста-посредника, такое заявление выглядит довольно странно.

Заметное место переводы из античных авторов занимают в творчестве Г.Р. Державина (1743–1816), который, не владея классическими языками, также обращался к текстам-посредникам. По немецкому прозаическому переводу Ф. Гедике (Friedrich Gedike, 1754–1803)<sup>15</sup> Державин переводит две оды Пиндара: первую пифийскую<sup>16</sup> и первую олимпийскую<sup>17</sup>. Если первый перевод с формальной и стилистической точки зрения примыкает к собственному одическому творчеству Державина, то второй выполнен уже на иных принципах. Поэт применяет в переводе особую последовательность из трех строф, состоящих из нерифмованных дактилических стихов различной длины; это свидетельствует, что поэт имел представление о трехчастном строфическом делении подлинника (строфа — антистрофа — эпод) и попытался сымитировать его в переводе. Текст перевода первой олимпийской оды выглядит нарочито усложненным и искусственно состаренным: запутанный синтаксис, обилие инверсий, славянизмов, малоупотребительных слов, архаическое использование падежей призваны, очевидно, придать тексту колорит древности.

Через все свое творчество Державин пронес увлечение Горацием (Quintus Horatius Flaccus, 65–8 до н. э.), однако именно в начале XIX в., на заключительном этапе литературной деятельности, он обращается к переводам римского поэта наиболее часто. Вопрос о степени владения Державиным латинским языком остается открытым; М. Я. Паит предполагает, что Державин мог обращаться к сочинениям Горация в оригинале, в случае затруднений привлекая немецкие переводы<sup>18</sup>; согласно разысканиям Г.В. Морозовой, в архиве Державина отложился выполненный А.М. Котельницким русский прозаический перевод всех од Горация, к которому Державин также мог прибегать при работе<sup>19</sup>. В свои пятитомные «Сочинения» (1808–1816) Державин включает значительное число переводов и переложений из Горация, выполненных с 1788 по 1811 г.

В первую часть «Сочинений» (1808) входят обращенная к Е.Р. Дашковой (1743–1810) ода «На смерть графини Румянцевой» (1788)<sup>20</sup> и ода «К Каллиопе. На приезд великой княжны Елисаветы Алексеевны» (1792)<sup>21</sup>, восходящие соответственно к одам Горация II, 9 и III, 4. Воспользовавшись горацианскими мотивами, Державин сочиняет совершенно самостоятельные произведения.

Во вторую часть «Сочинений» (1808) включено уже больше стихотворений, восходящих к Горацию (первоисточники указаны в скобках): «О удовольствии» (III, 1), «На ворожбу» (I, 11), «Похвала сельской жизни» (второй эпод), «К Скопихину» (II, 1) «Ко второму соседу» (II, 18), «Лебедь» (II, 20), «Памятник» (III, 30). Перечисленные

<sup>14</sup> Друг просвещения. 1804. Ч. 1. № 1. С. 26.

<sup>15</sup> См.: *Коплан Б.И.* Переводы Г.Р. Державина из Пиндара // *Sertum Bibliologicum* в честь президента Русского библиологического общества профессора А.И. Маленина. Пг., 1922. С. 155–163.

<sup>16</sup> Вестник Европы. 1803. Ч. 7. № 4. С. 268–275.

<sup>17</sup> *Державин Г.Р.* Сочинения. СПб., 1808. Ч. 2. С. 293–301.

<sup>18</sup> *Паит М.Я.* Проблемы рецепции од и эподов Горация в России XVIII — начала XIX вв.: На примере творчества Г.Р. Державина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.

<sup>19</sup> *Морозова Г.В.* Гораций в рукописных фондах Г.Р. Державина // *Античность и общечеловеческие ценности*. Вып. 9. Алматы, 2002. С. 120–129.

<sup>20</sup> Впервые: Московский журнал. 1791. Ч. 1. № 3. С. 269–274.

<sup>21</sup> Впервые — отдельное издание без указания автора: [*Державин Г.Р.*] К Каллиопе в 31 день октября 1792 года. СПб., 1792.



стихотворения отчетливо разделяются на три тематических блока: в первых трех воспеваются умеренность и умение жить сегодняшним днем, в следующих двух — превосходство общественных заслуг перед материальными благами, последние два (наиболее известные державинские переложения из Горация) посвящены теме бессмертия поэта. Для всех семи переложений характерна адаптация к российским реалиям.

В третью часть «Сочинений» (1808), основанную на сборнике 1804 г. «Анакреонтические песни», Державин включил один перевод из Горация — «К Пирре» (I, 5); стихотворение римского поэта трактовано в духе анакреонтической лирики.

Наконец, в пятую часть «Сочинений» (1816) вошло шесть переводов из Горация. Фрагменты четырех из них — «К Меркурию» (I, 10), «К Каллиопе» (III, 4; второе обращение Державина к этой оде), «К Меценату» (I, 20), «К Бахусу» (II, 19) — ранее были включены в статью Державина «Рассуждение о лирической поэзии или об оде»<sup>22</sup>; для «Сочинений» Державин выполнил их полные переводы, а также перевел оду «К Лидии» (I, 8) и седьмой эпод («Римскому народу»). Для этой работы Державина характерно стремление к максимальной точности: он старается воссоздать как гораццианскую образность, так и многочисленные реалии древнеримской жизни; как отмечает Г. В. Морозова, «Державин пытается приблизиться к Горацию, воспроизведя такие особенности стиля римского поэта, как переносы, непривычный порядок слов»<sup>23</sup>. Впрочем, до воспроизведения гораццианской строфики Державин не доходит; его метрические эксперименты ограничиваются использованием разностопного ямба («К Меркурию», «К Лидии») и дольника («К Бахусу»). Помощником Державина в этом труде выступал поэт А. М. Котельницкий (служивший под началом Державина в Министерстве юстиции), выполнивший для него прозаические переводы всех од Горация, а также составивший таблицу «Меры гораццианских стихов», в которых предложены русские аналоги (впрочем, довольно приближенные) для употребленных Горацием стихотворных размеров<sup>24</sup>.

Другим автором начала XIX в., для которого поэзия Горация имела особое значение, был близкий друг и свойственник Державина В. В. Капнист (1758–1823). В сборнике Капниста «Лирические сочинения» (1806) в разделе «Гораццианские и анакреонтические оды» помещены 18 переводов и переложений из Горация. В дальнейшем при жизни, с 1815 по 1821 г., он успевает опубликовать еще ряд переводов в периодических изданиях. Остальные гораццианские переводы Капниста опубликованы уже спустя много лет после смерти поэта в подготовленных Б. И. Копланом «Избранных сочинениях» (1941). Наконец, в 2013 г. А. О. Демин, опираясь на обширные рукописные материалы, осуществил реконструкцию книги «Опыт перевода и подражания Горациевых од», которую Капнист намеревался издать в качестве второго тома собрания своих сочинений. Из 45 переводов, которые Капнист предполагал включить в издание, до наших дней дошло 43<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Чтения в Беседе любителей русского слова (далее — ЧБЛРС). 1811. Кн. 2. Статья Державина занимает весь выпуск.

<sup>23</sup> Морозова Г. В. Эволюция Державина-переводчика (новые материалы) // Проблемы поэтики и стиховедения / Тезисы междунар. науч. конф. Сборник посвящен 70-летию ученого-стиховеда А. Л. Жовтиса. Алматы, 1993. С. 13–14.

<sup>24</sup> Морозова Г. В. Гораций в рукописных фондах Г. Р. Державина. С. 120–129.

<sup>25</sup> Демин А. О. О реконструкции книги В. В. Капниста «Опыт перевода и подражания Горациевых од» // Капнист В. В. Опыт перевода и подражания Горациевых од. СПб., 2013. С. 309–361.

Капнист, не владевший латинским языком, по собственному признанию, «должен был угадывать красоты знаменитого подлинника из чужеземных, большею частью весьма неверных переводов»<sup>26</sup>. Основным подспорьем для него служил, по всей видимости, прозаический французский перевод сочинений Горация, выполненный французским филологом Андре Дасье (André Dacier, 1651–1722), впервые опубликованный в 1681–1689 гг. и многократно переиздававшийся на протяжении XVIII в.; оставшиеся в рукописи примечания Капниста также основаны на примечаниях Дасье. Помимо издания Дасье, Капнист, очевидно, пользовался переводом Ш. Баттё (1750); этот перевод он упоминает в предисловии к своему неосуществленному «Опыту...».

При рассмотрении переложений и переводов Капниста из Горация нельзя не заметить переводческую эволюцию, подобную той, которая происходила с Державиным. Для подавляющего большинства «горацианских од», вошедших в «Лирические сочинения», характерно тотальное «склонение на русские нравы». Но, несмотря на вольность, переложения Капниста довольно строго следуют образности и движению поэтической мысли Горация; по справедливому замечанию И. Клейна, Капнист «избегает всяких добавлений, сохраняя как композиционную симметрию, так и смысловое единство оригинала»<sup>27</sup>. Две «горацианские оды», включенные в «Лирические сочинения», следует признать вполне точными переводами: это «Призывание Венеры» (I, 30) и «Памятник Горация» (III, 30).

Переводы из Горация, которые Капнист помещал в периодических изданиях в 1815–1822 гг., кардинально отличаются от переложений из «Лирических сочинений»; вероятно, на Капниста определенное влияние оказал И. М. Муравьев-Апостол (1762–1851), чье имение Хомутец находилось в 20 верстах от Обуховки, усадьбы Капниста, и с которым Капнист в то время тесно общался. Как показала Т. Н. Громова, Муравьев-Апостол не только изготавливал для Капниста подстрочники стихотворений Горация, но и консультировал его по вопросам быта и нравов древних римлян, что помогало Капнисту в передаче древнеримских реалий<sup>28</sup>. Не исключено, что Муравьев-Апостол, состоявший членом «Беседы любителей русского слова» и Вольного общества любителей российской словесности, мог иметь отношение к публикации переводов Капниста из Горация в периодических изданиях этих обществ.

В переводах, опубликованных после 1815 г., Капнист обращается с текстом значительно бережнее, нежели в переложениях из «Лирических сочинений»; русификация в этих переводах отсутствует в принципе, а иногда античных образов в переводе становится даже больше, чем в подлиннике; переводчик словно бы пытается блеснуть эрудицией, знанием античной мифологии.

Что же касается формальных особенностей од Горация, то их Капнист даже не пытается передать; в отличие от Державина, на позднем этапе творчества интересовавшегося античной метрикой и обращавшегося в переводах из Горация к белому стиху, Капнист до конца жизни переводит Горация традиционным рифмованным ямбом с произвольно

<sup>26</sup> Капнист В. В. Опыт перевода и подражания Горациевых од. СПб., 2013. С. 8.

<sup>27</sup> Клейн И. Мудрость Горация и автобиографический принцип в лирике Державина (стихотворение «На умеренность») // XVIII век. Сб. 26. СПб., 2011. С. 226.

<sup>28</sup> Громова Т. Н. Литературные взаимоотношения И. М. Муравьева-Апостола и В. В. Капниста // Русская литература. 1974. № 1. С. 110–115.

выбранным строфическим делением, нисколько не соотносящимся со строфической оригинала.

Сочинения римских писателей в первой четверти XIX в. переводились с языков-посредников реже, чем произведения греческих авторов, поскольку знание латыни в ту эпоху было более распространенным, нежели знание греческого. Наряду с уже упомянутыми переводами Капниста из Горация следует обратить внимание на «Преложение пяти книг од Горация Флакка», выполненное генералом, участником войны 1812 г. С. А. Тучковым (1767–1839) и составившее первый том его четырехтомных «Сочинений и переводов». В предисловии от «Трудившегося в преложении» Тучков открыто ссылается на свои источники:

Но что принадлежит до французского перевода, изданного г. Ботто, и другого неизвестным под названием *Œuvres choisies d'Horace*, «Избранные творения Горация», оные от всех знатоков почитаются наилучшими.<sup>29</sup>

Тучков имеет в виду прозаический перевод, осуществленный Ш. Баттё, впервые изданный в 1750 г. и многократно переиздававшийся (его упоминает и Капнист), а также, вероятно, двухтомное издание «*Les Chef-d'œuvres d'Horace*», вышедшее в Лионе в 1787 г. Видимо, последнее и послужило основным источником для Тучкова; в нем помещен французский перевод «Опыта о Горации» Ф. Альгаротти (*Francesco Algarotti*, 1712–1764), который Тучков также переводит и включает в свое издание. В отличие от французских переводчиков, Тучков не разграничивает жанры «оды» и «эпода», поэтому эподы, помещенные во французском издании после од, становятся у него «пятой книгой од». Также он не воспроизводит подстрочных примечаний, входивших в оба упомянутых французских издания. Перевод Тучкова оказался неполным, поскольку в изданиях, которыми он пользовался, ряд од не вошел (очевидно, из соображений благопристойности были выпущены оды любовно-эротического содержания — «К Пирре» (I, 5), «К Лидии» (I, 13) и т. п.); однако для многих од Горация переводы Тучкова явились первыми и долгое время оставались единственными, опубликованными на русском языке. В предисловии Тучков поднимает вопрос о возможностях передачи формальных особенностей од Горация посредством использования белого стиха; однако в конечном итоге он останавливается на традиционных для русской поэзии размерах:

Иные хотели, чтоб перевел я их употребительными наиболее в российском языке стихами с рифмами; другие напротив желали, чтоб я оные преложил белыми стихами; но я решился в сем случае последовать удобству и тому, к чему наше стихотворство больше обыкло, и написал большую часть од с рифмами<sup>30</sup>.

В ряде переводов Тучков использует традиционную для классицизма десятистрочную одическую строфу, что влечет за собой выбор соответствующего стиля — риторического, избыточного славянизмами. Отмечено сходство тучковского перевода оды «К Помпею Вару» (II, 7) с переводом этой же оды А. С. Пушкиным (1799–1837)<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Тучков С. А. Сочинения и переводы. СПб., 1816. Ч. 1. С. [4]–[5].

<sup>30</sup> Там же. С. [5]–[6].

<sup>31</sup> Файбисович В. М. Стихотворение Пушкина «Кто из богов мне возвратил»: (К пушкинской концепции Горация) // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15. С. 184–195.

Единичным случаем прозаического перевода из античной поэзии, сделанного с французского стихотворного перевода, является «Сшествие Орфея в преисподнюю» — фрагмент IV книги «Георгик» Вергилия (Publius Vergilius Maro, 70–19 до н. э.), в переводе 15-летнего В. А. Санти (1788–1841), в будущем видного дипломатического деятеля<sup>32</sup>. Этот текст представляет собой ученическое литературное упражнение; источником перевода, вероятнее всего, послужил французский перевод Ж. Делиля (Jacques Delille, 1738–1813), в пользу чего свидетельствует текстуальная близость.

Преимущественно с французского прозаического перевода Ж.-Ф. Мармонтеля (Jean-François Marmontel, 1723–1799), впервые опубликованного в 1766, переводилась на русский язык в начале XIX в. «Фарсалия» Лукана (Marcus Annaeus Lucanus, 39–65). В 1819 г. отдельным изданием выходит прозаический перевод «Фарсалии», сделанный С. С. Филатовым (1766–1836) «с французского» еще в 1808 г. Больше сходства с переводом Мармонтеля, нежели с латинским оригиналом, обнаруживают появившиеся в периодической печати два перевода фрагмента седьмой книги поэмы: «Речь Юлия Цесаря к воинству перед Фарсальским сражением» (перевод подписан инициалами М. К.)<sup>33</sup> и «Речь Юлия Цесаря к воинству его перед Фарсальским сражением» (перевод анонимный)<sup>34</sup>. Оба перевода выполнены прозой; в обоих сохранены упрощения и сокращения, имеющиеся во французском переводе Мармонтеля. За французским первоисточником оба перевода следуют довольно точно, однако перевод 1810 г. отличается несколько большей вольностью. Прозаическая форма, избранная обоими переводчиками вслед за Мармонтеlem, как бы размывает жанровые границы, превращая фрагмент поэмы в законченную ораторскую речь; впрочем, едва ли это было сознательной целью переводчиков.

Близость к переводу Мармонтеля прослеживается и в стихотворном переводе фрагмента IV книги «Фарсалии» (стихи 11–47; начало битвы при Илерде), выполненном П. И. Голенищевым-Кутузовым<sup>35</sup>. Однако нельзя исключать, что переводчик мог пользоваться одновременно и латинским, и французским текстом.

С французского языка переводились и сочинения античных историков. В 1811 г. М. И. Невзоров (1763–1827) помещает в своем журнале «Друг юношества» перевод жизнеописания Фабия Максима из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха (Πλούταρχος, ок. 46 — после 120); Невзоров прямо указывает источник своей работы — французский перевод Андре Дасье (1721):

Может быть скажут, что перевод французский стар; но мне кажется, он хорош, и при том хотя к сожалению, а надобно сказать, что девяносто лет тому назад, когда перевод сей вышел, везде и в самой Франции, кажется, люди были еще постояннее и упражнения их вернее; а ныне во всех делах и в сочинениях и в переводах только спешат.<sup>36</sup>

В 1812–1817 гг. в пяти частях выходит перевод «Жизнеописаний Плутарха», выполненный с французского Д. М. Мокшеевым, — «Жизнь знаменитых мужей, описанных Плутархом»; здесь были представлены все биографии, принадлежащие Плутарху,

<sup>32</sup> Новости русской литературы. 1803. Ч. 8. № 97. С. 289–293.

<sup>33</sup> Новости русской литературы. 1804. Ч. 11. № 76. С. 369–374.

<sup>34</sup> Цветник. 1810. Ч. 8. № 12. С. 347–354.

<sup>35</sup> Друг просвещения. 1804. № 8. С. 108–110.

<sup>36</sup> Друг юношества. 1811. № 9. С. 37.

в том числе написанные до «Сравнительных жизнеописаний»; пятую часть составили биографии, написанные не Плутархом, но традиционно включаемые в европейские издания «Сравнительных жизнеописаний». Вероятнее всего, источником для перевода также послужил французский перевод Андре Дасье, однако русский переводчик внес в текст сокращения.

В 1806 г. отдельным изданием вышел «Заговор Катилины» Саллюстия (Gaius Sallustius Crispus, 86 — ок. 35 до н. э.), переведенный с французского перевода Ж. Б. Л. Ж. Биллькока (Jean Baptiste Louis Joseph Billecocq, 1765–1829)<sup>37</sup>. В рецензии, помещенной в «Вестнике Европы», перевод оценен высоко, но при этом указано на необходимость перевести древних авторов с языка оригинала:

Г. переводчик понимал своего автора, и выражал на русском языке мысли его так, как говорят в хороших обществах. <...> Пожелаем, чтобы кто-нибудь из наших ученых соотечественников принял на себя труд перевести Саллюстиевы сочинения с латинского подлинника, и прославился бы, подобно иностранным литераторам, с успехом трудившимся над переложением знаменитого римского историка.<sup>38</sup>

Таким образом, уже к середине 1800-х гг. осознавалась потребность в переводах античных классиков с оригинала. И вскоре такие переводы начали появляться.

### **Знатоки древних языков — переводчики античной литературы**

Одним из последовательных противников перевода античной литературы с текстов-посредников был С. Ю. Дестунис (1782–1848), грек по национальности, служивший в коллегии (затем — министерстве) иностранных дел. Еще относительно молодым человеком он берется за масштабное предприятие — полный перевод с подлинника «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха. Имя греческого историка к началу XIX в. стало практически нарицательным для обозначения писателя-биографа, но сами «Жизнеописания» Плутарха были скромно представлены на русском языке. В 1765 г. выходят «Жития славных в древности мужей, писанные Плутархом» в переводе С. И. Глебова (1736–1786), сделанном с французского языка. Издание включало в себя лишь первые четыре пары жизнеописаний: Тезей и Ромул, Ликург и Нума Помпилий, Солон и Публикола, Фемистокл и Камилл; предполагалось ли продолжение, неизвестно. С французского языка сделан уже упомянутый перевод Д. М. Мокшеева, вышедший в 1812–1817 гг. Популярностью пользовался многотомный «Плутарх для юношества» (1804) французского писателя Пьера Бланшара (Pierre Blanchard, 1772–1856), на русском языке вышедший уже в 1808–1810 гг., однако собственно к Плутарху это сочинение имеет отношение самое опосредованное.

За перевод Плутарха С. Ю. Дестунис взялся по собственному почину, однако вскоре его труд привлек внимание канцлера графа Н. П. Румянцева (1754–1826), начальника Дестуниса по министерству иностранных дел, оказавшего переводчику поддержку и покровительство, а также привлечшего его к работе над «Эллино-русским словарем»

<sup>37</sup> Conjuraton de Catilina contre la république romaine, par Salluste / Nouvellement traduite... par J.-B.-L.-J. Billecocq... Paris, 1795.

<sup>38</sup> Вестник Европы. 1807. Ч. 31. № 2. С. 129–131.

(опубликован не был); в 1816 г., когда перевод уже был окончен, и опубликованы первые его части (за казенный счет), граф И. Каподистрия (Ιωάννης Καποδίστριας, 1776–1831) представил Александру I (1777–1825) докладную записку, в которой ходатайствовал об издании остальных частей за счет императорского кабинета, а также награждении Дестуниса земельным наделом и орденом св. Анны 2-й степени. Казалось бы, при столь высоком покровительстве судьба перевода Дестуниса должна была сложиться как нельзя более успешно; однако она оказалась весьма драматична.

Прежде чем приступить к публикации полного перевода, Дестунис осуществил своеобразное «пробное» издание, выпустив в 1810 г. «Плутарховы сравнительные жизнеописания славных мужей» в двух томах, куда вошли жизнеописания Агесилая и Помпея, Алкивиада и Кориолана, Кимона и Лукулла, Аристиды и Катона Цензора; предварительно переводы были просмотрены И. И. Мартыновым (1771–1833), будущим издателем «Греческих классиков», и получили одобрительный отзыв. Печатание полного перевода началось в 1814 г. и растянулось на семь лет. В 1818 г., когда уже вышли первые шесть частей перевода, Дестунис был назначен генеральным консулом в Смирне и из-за отсутствия в Петербурге не мог контролировать дальнейший процесс издания, поэтому последние семь частей, выпущенные в 1820–1821 гг., изобиловали многочисленными ошибками и внесенными без ведома переводчика изменениями<sup>39</sup>. Кроме того, за это время успело выйти полное издание вышеупомянутого перевода Д. М. Мокшеева, вероятно, отвлекшее на себя читательское внимание.

В предисловии к своему переводу Дестунис пересказывает биографию Плутарха и делает краткий обзор его сочинений, а также переводов на европейские языки, особо выделяя французский перевод Ж. Амио (Jacques Amyot, 1513–1593), впервые изданный в 1559 г. Свой труд Дестунис противопоставляет переводу Глебова и в целом выступает против переводов с языков-посредников:

Сколь ни дурен мой перевод, думал я, однако он довольно верен, по возможности близок к оригиналу, достоинство немаловажное, особливо когда позволяется лучших авторов, древних и новых, переводить с французских, не всегда хороших переводов! Плутарх сам не избег жестокого жребия — быть переведенным с французского перевода. Сей перевод не приносит никому ни пользы, ни удовольствия; но мои труды помогут какому-нибудь искуснейшему переводчику перевести Плутарха исправнее<sup>40</sup>.

Дестунис выступает за следование оригиналу со всей возможной близостью, хотя при этом, как и прочие его современники, не исключает возможности сглаживать отдельные грубые и неблагопристойные места подлинника. Его перевод отличается точностью, хотя довольно тяжеловесен и труден для восприятия, местами до невразумительности; чувствуется, что русский язык для переводчика не родной. Перевод выполнен, вероятно, по новейшему на тот момент изданию, подготовленному А. Кораисом (Αδαμάντιος Κοραΐς, 1748–1833) в рамках его «Греческой библиотеки». Текст сопровождают подстрочные примечания компилятивного характера, основанные на европейских, прежде всего французских, комментариях XVII–XVIII вв., о чем сам Дестунис сообщает в предисловии: «Желая сделать сию книгу полезнее для читателей, особливо

<sup>39</sup> О работе С. Ю. Дестуниса над переводом «Сравнительных жизнеописаний» см.: Дестунис Г. С. Из ученой деятельности С. Ю. Дестуниса: Его перевод «Сравнительных жизнеописаний Плутарха» // СБОРЯС. 1886. Т. 40. № 5.

<sup>40</sup> Плутарховы Сравнительные жизнеописания славных мужей. СПб., 1814. Т. 1. С. LXV—LXVI.

для тех, кои не весьма знакомы с древнею историюю, я обогатил ее замечаниями Дасье, Мезерая, Клавье, Рюальда, Корая, братьев Лансгорн и некоторых других. Моих замечаний очень мало»<sup>41</sup>. Однако авторство конкретных примечаний Дестунис не указывает.

Работа Дестуниса по переводу «Сравнительных жизнеописаний» была выполнена, безусловно, с большим энтузиазмом и знанием предмета; несомненной заслугой Дестуниса было и то, что он впервые в России перевел это сочинение Плутарха с подлинника. Однако неблагоприятные обстоятельства, сопровождавшие публикацию, и тяжеловесный язык, едва ли подходящий для книги, в ту эпоху предназначавшейся прежде всего для юношеского чтения, помешали труду Дестуниса найти своего читателя и сыграть ту просветительскую роль, которую прочили ему и сам переводчик, и его высочайшие покровители.

Схожая судьба постигла и другой, еще более масштабный труд по переводу древнегреческих авторов — многотомную серию «Греческие классики» И. И. Мартынова, знатока не только древнегреческого, но и новогреческого языка. Переводы античных писателей в литературной деятельности Мартынова занимали основное место. Еще в 1801 г. он издает стихотворный перевод «Анакреонтики» («Анакреоновы стихотворения»), а в 1803 г. — трактат Псевдо-Лонгина «О возвышенном» (у Мартынова — «О высоком или величественном»). Последний вызвал особенно благожелательную реакцию современников. Рецензент «Московского Меркурия» отозвался о нем следующим образом: «Уже давно г. Мартынов известен по своим переводам; а ныне он сделал нашей литературе прекрасный подарок. Труд его тем полезнее, тем более заслуживает благодарности, что он переводил с греческого оригинала»<sup>42</sup>. К. Н. Батюшков (1787–1855) писал: «Перевод Мартынова, который вообще ясен, чист, точен и довольно красив. Он обогатил им нашу словесность, столь бедную переводами классиков»<sup>43</sup>.

В последующие полтора десятилетия деятельность Мартынова была связана с государственной службой в министерстве народного просвещения, преподаванием в Петербургском педагогическом институте, изданием журналов «Северный вестник» (1804–1805) и «Лицей» (1806); в 1807 г. он был избран в члены Российской академии. Активную литературную деятельность Мартынов возобновил только после выхода в отставку. В 1823–1829 г. он выпускает в своем переводе с обстоятельными примечаниями серию «Греческие классики» в следующем составе, охватывающем почти все основные жанры древнегреческой словесности:

Ч. 1. Басни Езоповы. СПб., 1823.

Ч. 2. Гимны Каллимаха Киринейского. СПб., 1823.

Ч. 3–6. Трагедии Софокла. СПб., 1823–1825. Эдип царь, Эдип в Колоне, Антигона, Трахинянки, Аякс неистовый, Филоклет, Электра.

Ч. 7–10. Омирова Илиада. СПб., 1823–1825.

Ч. 11–14. Одиссея. СПб., 1826–1828.

Ч. 15–19. История Иродотова. СПб., 1826–1828.

Ч. 20. О высоком, творение Дионисия Лонгина. СПб., 1826.

Ч. 21–22. Пиндар. СПб., 1827.

Ч. 23. Стихотворения Анакреона Теосского. СПб., 1829.

<sup>41</sup> Там же. С. LXXVI.

<sup>42</sup> Московский Меркурий. 1803. Ч. 3. № 8. С. 128.

<sup>43</sup> Батюшков К. Н. Сочинения. СПб., 1885. Т. 2. С. 366.

Одним из вдохновителей этого труда явился митрополит Евгений (Болховитинов, 1767–1837); в письме к Мартынову от 26 ноября 1822 г. (еще до начала выхода «Греческих классиков») он одобрительно отзываясь о предприятии в целом, но предлагает начать издание с «Истории» Геродота (Ἡρόδοτος, ок. 484 — ок. 425 до н. э.):

Мне кажется, если бы вы начали с прозаиков, и именно с Геродота, повествующего много и о наших краях, то больше отозвалось бы подписчиков. О стихотворцах же греческих обыкновенно думают, что буквальные переводы их карикатурны, а вольные неверны<sup>44</sup>.

Интерес к труду Мартынова проявил и уже упомянутый Н. П. Румянцев, предлагавший финансовую поддержку; этому, однако, воспрепятствовала смерть Румянцева. Издание «Греческих классиков» осуществлялось по подписке, однако число подписчиков оказалось невелико, в основном это были духовные училища. Уже после выхода серии митрополит Евгений в письме к Мартынову дал восторженную оценку его работе, особенное внимание уделив опять-таки Геродоту:

Труды ваши выше всех похвал, а потому вам нет и нужды ссылаться на оные. С классиками вашими вы, мнится, сами будете у нас классиком. Геродота, сверх прекрасного и точного перевода, украсили вы и хорошими примечаниями. Я нетерпеливее всего ожидал Геродота: ни один древний географ не описал так глубоко к северу нашего Днепра. Пиндара вашего я с удовольствием читал и любовался точностью, выразительностью и верною вашего перевода.<sup>45</sup>

Последнее замечание отражает отношение к работе Мартынова, свойственное знатоку античной литературы, который, прекрасно зная древнегреческий язык, получает удовольствие прежде всего от сопоставления перевода с оригиналом. Отношение же основной массы читателей, не владевших классическими языками, было не столь восторженным; оно вполне отчетливо выражено М. П. Погодиным (1800–1875):

Он, как видно, решился передать нам всех греческих классиков, начиная от Омира до Димосфена. Если тот перевод только может назваться совершенным, в котором передан дух писателя, — то возможное ли дело одному человеку проникнуть в дух каждого автора греческого и передать нам всех их в совершенстве? Хороший переводчик Омира не возьмется за Пиндара или за Фукидида или за Софокла.<sup>46</sup>

Мартынов, разумеется, не ставил себе задачи творческого воссоздания подлинника на русском языке и стремился лишь принести посильную пользу просвещению, создав текст, пригодный для изучения античных авторов читателем, незнакомым с древнегреческим языком. Именно эта цель определяет его переводческие принципы:

...я старался сделать издание свое, сколько можно, полезнейшим для любителей древней словесности, а особливо для нашего обучающегося юношества. В переводе за правило поставил я не удаляться, без дальней надобности, от подлинника, не нарушая однако ж свойств нашего языка. Украшенные, распространенные или сокращенные переводы хороши для чтения, но не для большего ознакомления с автором читателя, незнающего его языка.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Колбасин Е. Я. Иван Иванович Мартынов, переводчик «Греческих классиков» // Колбасин Е. Я. Литературные деятели прежнего времени. СПб., 1859. С. 92.

<sup>45</sup> Там же. С. 123.

<sup>46</sup> Московский вестник. 1828. Ч. 7. № 1. С. 79–80.

<sup>47</sup> Греческие классики, переведенные Иваном Мартыновым. Ч. 1. Басни Езоповы. СПб., 1823. С. III–IV.



Все переводы были выполнены прозой (кроме «Анакреонтики», для издания которой Мартынов использовал свой перевод 1801 г. в отредактированном виде; перевод Псевдо-Лонгина также был переиздан в новой редакции), с приложением древнегреческого подлинника (существовал и более дешевый вариант издания, включавший только русский текст); сопровождают их пространные примечания компилятивного характера, основанные прежде всего на трудах французских филологов и переводчиков XVII–XIX вв.; однако, в отличие от Дестуниса, Мартынов ссылается на свои источники, а местами сопоставляет их и подвергает критическому осмыслению. Кроме того, в комментарии Мартынов выносит многочисленные собственные рассуждения о переводе, в которых приоткрывает перед читателем свою «переводческую кухню».

«Греческие классики» охватывают собой тысячелетний период — от VIII в. до н. э. (Гомер) до I–III вв. н. э. (Псевдо-Лонгин) — и включают в себя произведения различных жанров и стилей. Передача всего этого разнообразия одним лицом, к тому же за достаточно небольшой для столь титанического труда срок, неизбежно повлекла за собой стилистическое нивелирование, приведение к единому знаменателю. По мнению А. Н. Егунова, «переводы Мартынова, в их сопоставлении, не имеют достаточного между собой различия соответственно автору или жанру и поэтому снижают друг друга. Рассматриваемые порознь, они несколько выгадывают»<sup>48</sup>. Безусловно, сам Мартынов прекрасно сознавал языковые и стилистические различия между переводимыми им авторами и в примечаниях высказывал частные наблюдения на этот счет; впрочем, собственно в самих переводах он этих особенностей не передает, и стиль его переводов однороден, довольно тяжеловесен и архаичен. Изредка Мартынов решается на стилистические эксперименты, которые остаются единичными и довольно нерешительными. Иногда он пытается подобрать русские соответствия древнегреческим реалиям («стратег» — «воевода», «кифарист» — «гуслист»); в ряде случаев он подкрепляет свои решения ссылками на славянский перевод Священного писания. Впрочем, какой-либо определенной системы для передачи античных реалий Мартынов не создает, его решения довольно случайны и непоследовательны; сугубо частный характер имеют и его замечания к переводу, хотя среди них попадаются довольно меткие.

«Греческие классики» И. И. Мартынова — памятник энтузиазму, трудолюбию и эрудиции, значение которого оказалось несоразмерно усилиям, затраченным на его создание. Причина этого, думается, состоит не только в архаическом подходе Мартынова, но и в отсутствии у него крупного литературного дарования. Просветительская роль этого перевода тоже оказалась не столь велика, поскольку в филологическом плане Мартынов опирался на значительно устаревшие к 1820-м гг. труды французских авторов XVII–XVIII вв. Однако заслугой Мартынова является то, что ряд произведений древнегреческой литературы был впервые переведен именно им — прежде всего, это трагедии Софокла. Сохранился отзыв В. Г. Белинского (1811–1848): «Я прочел все трагедии Софокла в гнусном переводе Мартынова, — и “Антигона” поразила меня больше всех»<sup>49</sup>. Несмотря на столь нелестный эпитет, примененный к переводу, свою ознакомительную роль труд Мартынова в данном случае все-таки исполнил. Наиболее удались Мартынову

<sup>48</sup> Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX вв. С. 311.

<sup>49</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 11. Письма. 1829–1840. М., 1956. С. 559.

переводы прозы — не только из-за соответствия формы оригинала и перевода, но и благодаря индивидуальности самого переводчика — кабинетного ученого, которому исторические и эстетические выкладки были несоизмеримо ближе любых поэтических красот. Помимо «Греческих классиков», Мартынов выпустил переводы фрагментов из «Моралий» Плутарха: «О слушании» (СПб., 1822) и «Добродетельные женщины в древности» (СПб., 1829).

Не столь масштабны были переводческие труды А.Г. Огинского (1780–1848). В 1812 г. он дебютировал в печати прозаическим переводом «Батрахомиомахии» под заглавием «Омирова брань лягушек и мышей» (Огинский, как и многие его современники, считал эту поэму творением самого Гомера). Ориентиром для своей работы Огинский, выходец из духовного сословия, получивший семинарское образование, избрал славянский перевод Священного писания:

Переводя в прозе с еллинского языка на славено-русский, выражения и красоты подлинника в точности сохранить можно. Сие доказывает перевод книг церковных. Сохранять в точности выражения подлинника должно тогда, когда он, по мнению веков, сделался образцовым. Кто же вящее на сие стяжал право, как не бессмертный Омир?<sup>50</sup>

Перевод выполнен чрезвычайно архаичным, выспренным языком, с обилием славянизмов, что при переводе шутильной поэмы производит комический эффект — в сущности, вполне уместный, однако едва ли предполагавшийся переводчиком: «Начиная песнь мою, во-первых молю тебя, муз собор, с Геликона внити в мое сердце, да воспою недавно начертанную на скрижалях, кои держал я на моих коленах, вражду бесконечную, бранношумное дело Арея, и возглашу во уши всех смертных, как мыши против лягушек доблественно исходили, подражая делам землерожденных мужей исполинов»<sup>51</sup>. В своих позднейших переводах Огинский несколько меняет принципы, уже не стремится сохранять порядок слов и избирает не столь архаизирующий стиль, однако переводы эти носят довольно случайный и фрагментарный характер: «Первая олинфийская речь Демосфена»<sup>52</sup>, «Четвертая книга Иродотовой Истории, названная Мельпоменою» (главы 1–10)<sup>53</sup>, «Письмо Цицерона: Книга II, письмо 8»<sup>54</sup>, фрагменты «Трудов и дней» Гесиода<sup>55</sup>. Только в 1830 г. он выпустит отдельным изданием полный перевод поэм Гесиода (также прозаический)<sup>56</sup>, а в дальнейшем сосредоточится на переводах с английского.

Некоторые из знатоков древних языков не ограничивались прозаическими переводами, но и подвизались на ниве стихотворного перевода. Одним из таковых стал Е.К. Сферин, помощник С.Ю. Дестуниса по составлению «Эллино-русского словаря»<sup>57</sup>: после публикации в 1807 г. отдельным изданием фрагмента из «Моралий» Плутарха — «О суевории» — он выпускает избранные идиллии Феокрита (1808); ранее несколько идиллий

<sup>50</sup> Омирова брань лягушек и мышей. СПб., 1812. С. 6.

<sup>51</sup> Там же. С. 9.

<sup>52</sup> Дух журналов. 1817. Ч. 19. № 16. С. 717–732.

<sup>53</sup> Журнал древней и новой словесности. 1819. Ч. 5. № 8. С. 147–156.

<sup>54</sup> Благонамеренный. 1824. Ч. 26. № 12. С. 406–410.

<sup>55</sup> Сын отечества. 1824. Ч. 93. № 20. С. 275–281; Благонамеренный. 1824. Ч. 26. № 7. С. 37–42.

<sup>56</sup> Творения Гесиода Аскрейского. СПб., 1830.

<sup>57</sup> См.: Козлов В. П. Колумбы российских древностей. М., 1981. С. 97–98.

появились в журнале «Лицей», издаваемом И. И. Мартыновым. Среди идиллий Феокрита Сферин отобрал для перевода всего двенадцать, преимущественно чисто буколического плана; произведения иной жанровой природы (мим «Сиракузянки» или эпиллии о Геракле) в подготовленный им сборник не вошли. В предисловии Сферин писал о своем восприятии поэзии Феокрита:

Нежный певец Сицилии, легкий гений сиракузский неподражаем в своих идиллиях. Находя у него удивительную простоту, очаровательную сладость, любезную непринужденность и все сельские прелести природы, более можно чувствовать, нежели выразить оные.<sup>58</sup>

Очевидно, для передачи «удивительной простоты» Сферин активно использует псевдонародные речения: «сердечушко», «ноженька», «вражий сын», «пустая борода», «авось». Однако вкус изменяет переводчику на каждом шагу, с просторечием у него нередко соседствуют славянизмы. Также Сферин предпринимает попытки сохранить некоторые древнегреческие реалии, такие, как «ксистис» (разновидность хитона), «гимназия», «палестра»; в комментариях объясняет древнегреческие обычаи, мифологические имена и сюжеты, а также указывает места, смягченные в переводе, — например, к стиху: «Ах! верно, хочешь ты, чтоб умер смертью злою!» сделано примечание: «В подлиннике: хочешь, чтоб повесился»<sup>59</sup>. Обладая хорошей подготовкой по части древнегреческого языка и культуры, Сферин был обделен литературным талантом, и его переводы не оставили заметного следа.

Более удачно на поприще стихотворного перевода выступил Н. Ф. Кошанский (1784 или 1785–1831), более всего известный как профессор русской и латинской словесности в Царскосельском лицее с 1811 по 1828 г. Литературные занятия Кошанского были неразрывно связаны с его педагогической деятельностью: это переводы работ по истории античного искусства О.-Л. Миллена (Aubin-Louis Millin de Grandmaison, 1759–1818), И.-И. Винкельмана (Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768) и И.-И. Эшенбурга (Johann Joachim Eschenburg, 1743–1820), а также написанные им самим «Общая риторика» (1829) и «Частная риторика» (1832); им подготовлены учебные издания «О жизни славнейших полководцев» Корнелия Непота (Cornelius Nepos, ок. 100 — ок. 25 до н. э.) и басен Федра (Phaedrus, ок. 20 до н. э. — ок. 50 н. э.) на латинском языке<sup>60</sup>. Особняком среди печатных трудов Кошанского стоит книга «Цветы греческой поэзии» (1811), жанр которой с трудом поддается отчетливому определению. Перед нами своего рода научно-популярное издание, включающее в себя обширное вступление «К читателям» — живо и занимательно написанный очерк о греческой литературе, греческие тексты сочинений Мосха и Биона, снабженные обширными комментариями компилятивного характера, а также выполненный Кошанским полный перевод сочинений Мосха и Биона с приложением перевода шестой песни «Одиссеи» и так называемого «Отрывка Клитемнестры, Софокловой трагедии» — текста, обнаруженного в 1805 г. Х. Ф. Маттеи (Christian Friedrich von Matthäi, 1744–1811) в Московской синодальной библиотеке и приписанного им греческому трагику; однако принадлежность этого текста Софоклу

<sup>58</sup> Идиллии Феокрита. СПб., 1808. К читателям.

<sup>59</sup> Там же. С. 20, 63.

<sup>60</sup> См.: *Зубков Н. Н.* Кошанский Николай Федорович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 116–117.

вскоре была опровергнута<sup>61</sup>. Целевая аудитория этого издания не вполне понятна; как отмечает А. И. Малейн, «с одной стороны, книга не могла служить учебником, так как к ней присоединен русский перевод; с другой стороны, греческий текст не был нужен для большинства образованной публики»<sup>62</sup>; по мнению А. Н. Егунова, «это прежде всего книга для удовольствия, несмотря на скрытую подоплеку учености»<sup>63</sup>. Возможно, Кошанский предполагал, что его книгу можно использовать в различных целях: филологически выверенный, подробно откомментированный греческий текст — в качестве учебного пособия, а стихотворный перевод — для приятного и легкого развлекательного чтения; не случайно греческий текст и русский перевод даны в разных разделах книги, а не параллельно. Во вступлении Кошанский рисует восторженно-идеализированную картину древнегреческих нравов: «Представьте народ, посвятивший себя важной науке наслаждаться жизнью; народ, коего воображение очаровывало все, к чему ни прикасалось, везде видело богов, полубогов и героев; все оживляло, превращало, и все — для удовольствия»<sup>64</sup>. Основной текст вступления представляет собой, в сущности, беллетризованную фантазию на древнегреческие темы, включающую в себя также несколько стихотворных переводов из античных авторов, причем в довольно оригинальном виде. Например, перевод знаменитого первого стихотворения из «Анакреонтики», выполненный прихотливым чередованием ямбических и амфибрахических стихов, вложен в уста самого Анакреонта, исполняющего его под собственный аккомпанемент на лире. В описание древнегреческого театрального представления включен эпизод самопожертвования Поликсены из «Гекубы» Еврипида (Εὐριπίδης, ок. 480 — ок. 406 до н. э.), неизбежно вызывавший у русского читателя начала XIX в. ассоциации с «Поликсеной» В. А. Озерова (1769–1816). В драматическую форму Кошанский облачает анакреонтическое стихотворение об ужаленном Эроте и отрывок из четвертой книги «Георгик» Вергилия, излагающий миф об Орфее. Кошанский всячески стремится сблизить античную литературу с актуальными в его время явлениями российской словесности, включая в комментарии к оригинальным текстам Мосха и Биона не только также параллельные места из греческих, римских и западноевропейских авторов (заимствованные большей частью из работ зарубежных филологов), но и примеры из русской литературы, характеризующие собственные литературные склонности Кошанского, — в том числе из «Душеньки» И. Ф. Богдановича (1743–1803), которая, безусловно, послужила для Кошанского одним из главных ориентиров при переводе, в особенности мифологических эпиллиев Мосха «Европа» и «Мега́ра».

В самих же переводах Кошанский демонстрирует высокое версификаторское мастерство; как справедливо отмечает А. И. Малейн, «переводы Кошанского читаются очень легко и отличаются довольно значительной близостью к подлиннику»<sup>65</sup>. Очевидно, из всех греческих поэтов Кошанский обратился к Мосху и Биону именно потому, что, переводя их стихи, исполненные изящных условно-мифологических образов, он мог сблизить близость к оригиналу и при этом не погрешить против литературных вкусов

<sup>61</sup> См.: *Якубович Д. П.* Античность в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Вып. 6. С. 98.

<sup>62</sup> *Малейн А. И.* Николай Феодорович Кошанский // Памяти Леонида Николаевича Майкова. СПб., 1902. С. 192.

<sup>63</sup> *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. С. 140.

<sup>64</sup> Цветы греческой поэзии. М., 1811. С. X.

<sup>65</sup> *Малейн А. И.* Николай Феодорович Кошанский. С. 191.

и моральных устоев своей эпохи; эти авторы не нуждались в «облагораживании», которому в описываемое время подвергались многие другие античные писатели. С точки зрения формы переводы Кошанского целиком выдержаны в духе легкой поэзии своего времени: основная масса их выполнена разностопным ямбом с вольной рифмовкой, два стихотворения Мосха («Ученик-учитель» и «Музы с Эротом») трактованы как анакреонтические оды.

Шестая песнь «Одиссеи», описывающая встречу Одиссея и Навсикаи, позволила Кошанскому в своем переводе создать идеализированную картину мирной жизни, вполне согласующуюся с его, по выражению А. Н. Егунова, «анакреонтическим» восприятием Греции<sup>66</sup>; хотя при этом Кошанский довольно активно использует славянизмы, служащие у него приметой эпического стиля.

В Кошанском, безусловно, сочетались глубокие филологические познания и литературная одаренность, хотя в переводе он ориентировался на существовавшие в его время литературные стандарты. Кошанского-переводчика высоко ценил Батюшков, писавший Н. И. Гнедичу (1784–1833) в сентябре 1809 г., еще до выхода «Цветов греческой поэзии»: «Ты мне советуешь переводить Теокритову эклогу. Или не знаешь, что Кошанский ее перевел с оригинала, а не с Дидотова бедного перевода, и скоро печатает»<sup>67</sup>. Однако переводы Кошанского из Феокрита до нас не дошли.

Выдающуюся филологическую подготовку и литературное дарование объединил в себе И. М. Муравьев-Апостол, чьи немногочисленные переводы из античных авторов стоят особняком среди переводческой продукции того времени. Впрочем, первая его работа в этой области была выдержана в традиционной манере; это «Перевод Горациевой оды (К Гросфу на спокойствие)», опубликованный в 1809 г. в «Вестнике Европы» с предисловием декана словесного факультета Московского университета И. Ф. Буле (Johann Gottlieb Gerhard Buhle, 1763–1821), в качестве достоинств перевода указывавшего, что он выдержан в духе русской поэзии того времени: «Она переведена с латинского верно и — что больше показывает искусство переводчика и возвышает цену труда его — приведена в надлежащую меру и приноровлена вообще к гению новейшей поэзии, в особенности российской»<sup>68</sup>.

Перевод вызвал критический отзыв М. Т. Каченовского (1775–1842), указавшего на ряд неудачных и избыточных выражений, а также добавлений, русифицирующих подлинник: например, «парча», неизвестная в Древнем Риме, или выражение «хлеб-соль»<sup>69</sup>. Впрочем, русификация в переводе Муравьева-Апостола значительно умереннее, чем во многих переводах того времени (например, переводах его близкого знакомого В. В. Капниста), а античные реалии он передает вполне добросовестно.

В 1811–1812 гг. в ЧБЛРС появились еще два перевода Муравьева-Апостола из Горация — первой и третьей сатир первой книги. Они выполнены уже на иных принципах, нежели перевод оды к Гросфу. Прозаическая форма, избранная Муравьевым-Апостолом, позволила ему соблюсти исключительную точность; поэтому перевод первой сатиры он публикует параллельно с оригиналом, а в предуведомлении указывает, что

<sup>66</sup> Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. С. 140.

<sup>67</sup> Батюшков К. Н. Сочинения. СПб., 1886. Т. 3. С. 45.

<sup>68</sup> Вестник Европы. 1809. Ч. 47. № 20. С. 268.

<sup>69</sup> Там же. 1809. Ч. 48. № 21. С. 49–60.

его работу возможно использовать в образовательных целях: «Я переводил Горация с тем намерением, чтобы выдать книгу полезную для училищ и вообще упражняющихся в латинской словесности»<sup>70</sup>. В предпосланном переводе «Кратком рассуждении о Горации» и обширных примечаниях Муравьев-Апостол демонстрирует незаурядную эрудицию в области античности; о том же свидетельствует и «Рассуждение о причинах, побудивших Горация написать сатиру 3-ю первой книги», напечатанное вместе с переводом этой сатиры. Однако было бы несправедливо воспринимать эти переводы исключительно как пособие для изучения латыни. Несмотря на прозаическую форму, они лишены буквализма и выполнены живым слогом, пронизанным интонациями непринужденной дружеской беседы.

Также Муравьев-Апостол работал над переводом писем Цицерона (Marcus Tullius Cicero, 106–43 до н. э.), однако в печати появилось только одно из них<sup>71</sup>; четырнадцать переводов, снабженных обширными комментариями, были подготовлены к печати, но издание не состоялось<sup>72</sup>.

Муравьеву-Апостолу принадлежит первый (и на долгое время ставший единственным) русский перевод греческой комедии: это «Облака» Аристофана (Ἀριστοφάνης, ок. 446 — ок. 386 до н. э.). Для переводчика это был не первый случай обращения к сочинениям драматургов-комедиографов: в 1793–1794 гг. он перевел «Школу злословия» Р. Шеридана (Richard Brinsley Sheridan, 1751–1816) и «Ночь ошибок» О. Голдсмита (Oliver Goldsmith, 1728–1774); для обеих работ характерно «склонение на русские нравы», вплоть до русификации имен персонажей<sup>73</sup>. В переводе «Облаков», выполненном четверть века спустя, Муравьев-Апостол уже не позволяет себе столь явной русификации: Афины V в. до н. э., в отличие от Лондона XVIII в., даже при всем желании едва ли возможно превратить в Москву или Петербург рубежа XVIII–XIX вв., да и цели такой переводчик себе не ставил.

В предисловии к переводу Муравьев-Апостол определяет свои задачи следующим образом:

1-е, держаться столько близко подлинника, сколько позволяет свойство нашего языка; 2-е, употребить слог, комедии пристойный, т. е. разговорный, простой, тот, одним словом, который бы сам Аристофан употребил, если бы он писал не по-эллинически, а по-русски; 3-е, в некоторых хорах соблюсти характер поэзии, сколько к тому проза может быть способно<sup>74</sup>.

В этой работе Муравьев-Апостол вновь выступает не только как талантливый литератор, но и как блестящий знаток античности: в предисловии и комментариях к переводу он тщательно воспроизводит исторический и культурный фон, на котором создавались «Облака», объясняет исторические, политические и бытовые реалии, толкует темные места подлинника. В самом переводе Муравьев-Апостол придерживается обозначенных выше принципов. Как и в переводах сатир Горация, прозаическая форма позволила ему

<sup>70</sup> ЧБЛРС. 1811. Кн. 2. №2. С. 15.

<sup>71</sup> Письмо от Цицерона к Помпонию Аттику // Сын отечества. 1819. Ч. 52. №8. С. 69–78.

<sup>72</sup> См.: Трошина М. С. Жизнь и творчество И. М. Муравьева-Апостола: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2007. С. 10.

<sup>73</sup> См.: Мораччи Дж. Английская драматургия на русской сцене: пьесы И. М. Муравьева-Апостола // Н. А. Львов и его современники: литераторы, люди искусства: Материалы Междунар. симпозиума, 21 июня 2001 г. СПб., 2002. С. 73–84.

<sup>74</sup> Облака, комедия Аристофана. СПб., 1821. С. XV.

соблюсти замечательную точность, которая отнюдь не влечет за собой буквализм и калькирование синтаксиса, а сочетается с живым разговорным языком. При этом, оставляя в неприкосновенности древнегреческие реалии, Муравьев-Апостол время от времени позволяет себе русификацию в области синтаксиса и фразеологии, впрочем, делает это с большим тактом. Древнегреческие реалии переводчик, как уже отмечалось, в основном сохраняет. Это касается, например, денежных единиц; в комментарии он помещает таблицу перевода древнегреческих денежных единиц в современные ему российские деньги. Однако аристофановская игра слов нередко вызывает у переводчика неразрешимые затруднения. Грубые шутки и непристойности, содержащиеся у Аристофана, Муравьев-Апостол старается по возможности смягчить или выпустить. В целом перевод Муравьева-Апостола отличается широким стилистическим диапазоном, от простонародных речений до высокой патетики. В хоровых частях комедии Муравьев-Апостол пытается, по собственному заявлению, «соблюсти характер поэзии», поэтому некоторые из них переведены, в сущности, ритмической прозой.

Сатиры Горация и «Облака» Аристофана в переводе Муравьева-Апостола стоят особняком среди переводов античной литературы, появившихся в первой четверти XIX в. Формально они примыкают к переводам, создававшимся знатоками древних языков с образовательной целью; они выполнялись в прозе, издавались параллельно с оригиналом, снабжались обширными комментариями филологического и историко-культурного характера. Но при всей своей точности переводы Муравьева-Апостола лишены стремления к дословному воспроизведению подлинника и представляют собой полноценные художественные тексты, переставая быть исключительно подспорьем для изучения оригинала. В русской переводческой практике такой подход не укоренился. Результаты переводческой деятельности Муравьева-Апостола оказались не столь значительны: не состоялось издание писем Цицерона в его переводе, не осуществилось намерение «перевести если не весь театр Аристофанов, то, по крайней мере, еще некоторые из его комедий»<sup>75</sup>. После восстания декабристов, к которому были причастны трое сыновей Муравьева-Апостола, сам он на два десятилетия покинул Россию и в печати выступил только в 1843 г., со стихотворными переводами избранных сатир Горация<sup>76</sup>; однако эта работа относится уже к другому периоду развития художественного перевода.

### Переводы античных историков и ораторов

Выходцем из духовной среды, получившим семинарское образование, являлся и Ф. Т. Пospelов (1759 — после 1824), литератор из круга Державина, однако его деятельность связана с переводами не с греческого, а с латыни — им переведены все сочинения Тацита (Publius Cornelius Tacitus, ок. 55 — ок. 120). Ключевую роль в появлении перевода сыграл лично Александр I, интересовавшийся этим автором еще со времен занятий с Ф.-С. Лагарпом (Frédéric-César Laharpe, 1754–1838): 21 октября 1803 г. Пospelов получает высочайшее повеление перевести «Анналы» Тацита, которые выходят в 1805–1807 гг. в четырех частях (под заглавием «Летописи»); в 1805 г. в его же переводе

<sup>75</sup> Там же. С. XVI.

<sup>76</sup> Пять сатир Горация: В стихах. М., 1843.

появляется «Разговор об ораторах», а в 1807 г. — «История». Свою цель переводчик видит не только в создании текста, пригодного в качестве подспорья для филологического изучения древнего автора; по его мнению, переводы сочинений древних историков способствуют воспитанию нравов: «Почитая историю училищем людей всякого состояния, пола и возраста, преимущественно можно сказать сие о римской истории, писанной Тацитом»<sup>77</sup>. Благодаря переводу Тацита и при содействии Г. Р. Державина в 1811 г. Поспелов был избран в члены Российской академии.

Почти в одно время с переводом Поспелова появляется еще один перевод «Анналов», выполненный академиком С. Я. Румовским (1734–1812), знаменитым математиком и астрономом<sup>78</sup>. Перевод, выполненный младшим современником М. В. Ломоносова (1711–1765), в начале XIX в. неизбежно выглядел архаичным по стилю; в своей работе Румовский еще в большей степени, чем Поспелов, стремится к дословности и воспроизведению латинского синтаксиса. Переводу предпослано «Краткое изъяснение некоторых слов, встречающихся в летописи Корнелия Тацита». Незавершенность исторической терминологии вынуждала обоих переводчиков Тацита самостоятельно подыскивать эквиваленты римским реалиям, что зачастую происходило весьма непоследовательно. В переводе Румовского наряду с преторами, эдилами, легатами, трибунами, цензорами и т. п. появляются «рыцари» (всадники), «казначей» (квесторы), «десятона-чальники» (децемвиры), «сотники» (центурионы). Поспелов также нередко пытается подобрать русские эквиваленты древнеримским понятиям, при этом в ряде случаев выносит латинское слово в подстрочные примечания. Употребив слово «привратник», он делает сноску: «Lictor — чиновник, который предшествовал римским властям, нося топор с розгами»<sup>79</sup>. Иногда, сохранив в тексте древнеримскую реалию, он просто объясняет ее в сноске; например, «травея» получает объяснение: «Воинское римских всадников платье»<sup>80</sup>. В некоторых подстрочных примечаниях он объясняет древнеримские понятия при помощи современных ему: например, описывая устройство древнеримского легиона, должность легата уподобляет званию генерал-лейтенанта. Подстрочные пояснения в переводе Поспелова довольно многочисленны, часть их основывается на работах европейских, главным образом французских, авторов. Румовский, напротив, никакими комментариями (помимо упомянутого «Краткого изъяснения некоторых слов...») свой труд не снабжает, зато помещает параллельно с переводом оригинальный текст, что позволяло использовать это издание в качестве пособия для изучения латинского языка.

Сходство с переводом Румовского имеет перевод «Заговора Катилины» и «Югуртинской войны» Саллюстия Криспа, выполненный другим выдающимся ученым — академиком Н. Я. Озерецковским (1750–1827): «Криспа Саллюстия история о войне Катилины и войне Югурфы» (СПб., 1809). Этому переводу свойственны те же особенности, что и работе Румовского: стремление к дословной точности и архаичный стиль; при этом Озерецковский часто впадает в многословие, совершенно несвойственное лапидарному стилю Саллюстия. Перевод Саллюстия упомянут в «Записках...» Н. И. Греча (1787–1867): «Озерецковский писал слогом тяжелым и грубым (о чем свидетельствует его перевод

<sup>77</sup> Летописей К. Корнелия Тацита часть первая. СПб., 1805. С. 5.

<sup>78</sup> Летопись К. Корнелия Тацита. СПб., 1806–1809. Т. 1–3.

<sup>79</sup> Летописей К. Корнелия Тацита часть первая. СПб., 1805. С. 68.

<sup>80</sup> Там же. С. 307.



Саллюстия), но знал языки основательно...»<sup>81</sup>. Опубликованный параллельно с текстом оригинала, перевод Озерецковского также, очевидно, предназначался для использования в образовательных целях.

Пожалуй, наиболее популярным в России XVIII — начала XIX в. античным историческим сочинением была «История Александра Великого Македонского» Квинта Курция Руфа (Quintus Curtius Rufus, I в. н. э.), впервые переведенная на русский язык еще при Петре I (1672–1725)<sup>82</sup>. В 1750 г. выходит перевод С. П. Крашенинникова (1711–1755), к 1813 г. выдержавший шесть изданий. В 1819 г. появляется новый перевод Квинта Курция, осуществленный А. И. Мартосом (1790–1842), сыном знаменитого скульптора, инженерным офицером и военным писателем. В предисловии Мартос высоко отзывается о переводе Крашенинникова и свое обращение к труду Квинта Курция объясняет необходимостью существования нескольких переводов классических авторов: «...для творения столь знаменитого писателя, каков Кв. Курций, надобно иметь в России более одного перевода; и по сей причине я занялся им, имея одну цель: всегда быть полезным своими трудами моим соотечественникам»<sup>83</sup>. И хотя Мартос не противопоставляет своей перевод работе предшественника, он ставит перед собой иную цель, диктующую и иное стилистическое решение. Сочинение Квинта Курция воспринимается им прежде всего как источник по военной истории, поэтому он упорно вводит в свой текст понятия, связанные с современным ему военным делом; в его переводе появляются фразы, более уместные в какой-нибудь реляции времен наполеоновских войн, чем в переводе из древнего автора; он употребляет такие современные ему понятия, как «дефиля», «генерал», «инженер». Обилие галлицизмов позволяет предположить, что перевод выполнен с французского языка.

Интерес к античным историкам был в целом характерен для военной среды первой четверти XIX в. Фрагменты сочинений древних историков (Фукидид, Тит Ливий, Тацит, Юлий Цезарь) составляли постоянную рубрику в «Военном журнале», издаваемом при Генеральном штабе в 1817–1819 гг. Цель этих переводов была прежде всего информационная, сочинения древних историков воспринимались как источники по военному делу; передача стиля авторов в задачи переводчиков не входила, поэтому необязательным представлялось и обращение к оригиналу; так, фрагменты седьмой книги «Истории Пелопонесской войны» Фукидида появляются в переводе с французского. Однако то обстоятельство, что переводчики были профессиональными военными, позволяло им сосредоточиться на передаче тонкостей военного искусства древних. Среди переводчиков были Ф. Н. Глинка (1786–1880), служивший в Измайловском полку (он же выполнял обязанности редактора), В. Д. Вольховский (1798–1841), лицейский товарищ Пушкина, будущий генерал, в то время офицер Гвардейского генерального штаба, А. Г. Родзянка (1793–1846), в то время прапорщик лейб-гвардии Егерского полка, А. Ф. Раевский (1794–1822), адъютант при начальнике штаба Гвардейского корпуса, М. К. Грибовский (1786 — после 1833), библиотекарь Гвардейского генерального штаба, печально известный своим доносом о тайных обществах декабристов (в которые входили и его товарищи

<sup>81</sup> *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М.; Л., 1930. С. 183.

<sup>82</sup> Книга Квинта Курция о делах содеянных Александра Великого царя македонского, переведена повелением царского величества с латинского языка на российский лета 1709 и напечатана в Москве того же лета в октоврий месяце. М., 1709.

<sup>83</sup> Квинта Курция История о Александре Македонском. СПб., 1819. Ч. 1. С. IV.

по журналу Глинка и Вольховский). Из сочинений древних историков выбирались, как правило, фрагменты, описывающие непосредственно военные действия; хотя встречаются и отрывки риторического характера, например, «Речь П. Сципиона к мятежникам. Из XXVIII книги Тита Ливия» в переводе А. Ф. Раевского<sup>84</sup>.

Значительно чаще на страницах журналов появлялись фрагменты из античных историков, представляющие собой речи исторических персонажей. Такие переводы уже не столько преследовали информационную цель, сколько выступали как средство разработки русского литературного языка. Одна из подобных публикаций, включающая фрагменты из «Истории» Тита Ливия в переводе Ф. Серязевского, озаглавлена: «Образцы красноречия древних»<sup>85</sup>. В 1812 г. ряд фрагментов из Тита Ливия (Titus Livius, 59 до н.э. — 17 н.э.) переводит будущий цензор А. С. Бируков (1772–1844), состоявший в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств (далее — ВОЛСНХ), члены которого видели в переводах своеобразную лабораторию по развитию русского языка<sup>86</sup>. Много подобных переводов обнаруживается в «Журнале древней и новой словесности» (далее — ЖДНС), издававшемся В. Н. Олиным (ок. 1790–1841): таковы «Речь императора Гальбы к Пизону (Из Тацита)»<sup>87</sup>, «Речь Катилины к его сообщникам (Из Саллюстия)»<sup>88</sup> в переводах самого Олина, «Речь Мария (Из Саллюстия)»<sup>89</sup>, «Речь Германика к первому и двадцатому легионам, возмущившимся в Германии (из I книги Летописей Тацита)»<sup>90</sup>, «Речь Филота, оклеветанного в злоумышлении на жизнь Александра, царя Македонского (из Квинта Курция. Кн. 6. гл. 10)»<sup>91</sup> в переводе постоянно сотрудничавшего в журнале Я. В. Толмачева (1779–1873), профессора Петербургского университета. В журнале появлялись переводы и других образцов древнеримской прозы — «Писем» Плиния Младшего (Gaius Plinius Caecilius Secundus, ок. 61 — ок. 113)<sup>92</sup>, а также фрагмент из «Сатирикона» Петрония (Petronius Arbiter, ок. 14 — 66) — «Повесть об эфесской вдове» в переводе Олина<sup>93</sup>.

Переводы из античных историков выполнялись также учащимися в качестве литературных упражнений: таковы «Опыты воспитанников верхнего класса Санкт-петербургской гимназии в переводах с латинского языка», выполненные под руководством Н. И. Бутырского (1783–1848) и включавшие в себя переводы фрагментов из «Писем» Плиния Младшего и «Истории» Тита Ливия<sup>94</sup>. Над полным переводом «Истории» Тита Ливия работал преподаватель этой же гимназии Н. Ф. Белюстин (1784–1841), однако

<sup>84</sup> Военный журнал. 1818. Кн. 6. С. 34–42.

<sup>85</sup> Вестник Европы. 1808. Ч. 40. № 15. С. 207–212.

<sup>86</sup> Переводы опубликованы: Санкт-Петербургский вестник. 1812. Ч. 2. № 7. С. 38–43; Ч. 3. № 8. С. 118–130; Ч. 3. № 9. С. 238–247.

<sup>87</sup> ЖДНС. 1818. Ч. 1. № 2. Июль. С. 65–70.

<sup>88</sup> ЖДНС. 1819. Ч. 6. № 11 (июнь). С. 93–97.

<sup>89</sup> ЖДНС. 1818. Ч. 2. № 5 (сент.). С. 3–14.

<sup>90</sup> ЖДНС. 1818. Ч. 3. № 10 (нояб.). С. 45–48.

<sup>91</sup> ЖДНС. 1819. Ч. 5. № 8 (апр.). С. 119–129.

<sup>92</sup> Письмо Плиния к Суре: о привидениях: (Кн. 7, Писм. XXVII) // ЖДНС. 1818. Ч. 1. № 3. Август. С. 117–123; Первое письмо младшего Плиния, о смерти его дяди Плиния натуралиста, к историку Тациту: (Кн. VI. пис. XVI) // ЖДНС. 1819. Ч. 4. № 3. Февраль. С. 113–120; Второе письмо младшего Плиния, служащее продолжением предыдущего письма к историку Тациту: (Кн. VI. Пис. XVII) // ЖДНС. 1819. Ч. 4. № 3. Февраль. С. 120–127; Письмо младшего Плиния в Корнелию Фуску, в котором советует ему, каким образом должно учиться: (Кн. VII. письмо IX.) // ЖДНС. 1819. Ч. 6. № 9. Май. С. 3–8.

<sup>93</sup> Вдова Эфесская (Повесть из Петрония) // ЖДНС. 1819. Ч. 4. № 3. Февраль. С. 105–112.

<sup>94</sup> Сын отечества. 1819. Ч. 54. № 26. С. 310–319.

в печати появилось всего три фрагмента<sup>95</sup>. Неоднократно переводилась речь скифских послов к Александру Македонскому из VIII книги Квинта Курция: А. П. Куницыным<sup>96</sup>, Н. И. Хмельницким (стихотворное переложение)<sup>97</sup>, С. И. Смирновым<sup>98</sup>. Безусловно, обращение к этому фрагменту связано с актуальными событиями — войной с Наполеоном; уподобление русских скифам было довольно распространено в литературе и историографии того времени.

Переводы из античных ораторов и мыслителей, появлявшиеся на страницах периодики, имеют довольно эпизодический и случайный характер, будучи связаны, как правило, с учебной или преподавательской деятельностью их авторов. Следует отметить выполненные И. Ф. Гриневичем (ум. после 1842), будущим профессором латинской и греческой словесности в одесском Ришельевском лицее, переводы двух хрестоматийных речей Цицерона, вышедшие отдельными изданиями при Харьковском университете: «Марка Туллия Цицерона первая речь против Люция Сергия Катилины» (1817) и «Марка Туллия Цицерона речь за стихотворца Авла Лициния Архия» (1818). Для обоих изданий характерна схожая структура: «Историческое введение», «Расположение речи», текст речи в русском переводе, а в случае с речью против Катилины и в латинском оригинале, и примечания, в которых разъясняются некоторые места латинского подлинника, а также исторические реалии. Тем же Гриневичем была переведена первая книга сочинения Цицерона «О природе богов»<sup>99</sup>. Перевод также издан вместе с латинским подлинником; тексту предпосланы «Краткое обозрение древней философии» и «Хронологическая таблица греческих философов, о которых говорится в сих беседах Цицероновых о естестве богов». Примечания к переводу расположены построчно и довольно обширны, так что некоторые из них разрастаются до целых статей, посвященных тем или иным древним философам.

Характерны два перевода речей Цицерона, выполненные Я. В. Толмачевым и опубликованные в «Журнале древней и новой словесности». В переводе речи Цицерона в защиту Архия<sup>100</sup> выпущены все фрагменты, в которых идет речь о конкретных обстоятельствах процесса над поэтом Авлом Лицинием Архием (Ἀρχίας, ок. 121 — 61 до н.э.); сохранены только общие рассуждения о важности наук и искусств. Не случайно в переводе речь получает подзаголовок «О науках»; будучи помещенной в первом номере журнала, ставящего себе прежде всего просветительские цели, этот перевод приобретает характер программного выступления. Также Толмачев переводит речь Цицерона «В защиту Марцелла», восхваляющую Юлия Цезаря (Gaius Julius Caesar, 100–44 до н.э.). Вероятно, панегирический характер этой речи и привлек Толмачева, который в переводах из античных авторов нередко отбирал фрагменты, способные пробудить в читателе верноподданнические чувства (таковы вышеупомянутые переводы из Тацита и Квинта

<sup>95</sup> Отрывок из второй книги Римской истории Т. Ливия (Сражение Горациев с Курициями. — Сестроубийство Горация) // Благонамеренный. 1819. Ч. 6. №9. С. 180–187; Смерть Лукреции: (Отрывок из Римской Истории Тита Ливия, Книги I) // Соревнователь просвещения и благотворения. 1820. Ч. 9. С. 165–175; Ниспровержение Децемврата: Отрывок из 3 книги Римской Истории Т. Ливия // Сын отечества. 1819. Ч. 54. №23. С. 145–166.

<sup>96</sup> Сын отечества. 1812. Ч. 2. №11. С. 189–194.

<sup>97</sup> Санкт-Петербургский вестник. 1812. Ч. 3. №9. С. 257–259.

<sup>98</sup> Амфион. 1815. №10/11. С. 39–45.

<sup>99</sup> Беседы Цицероновы о естестве богов. Харьков, 1817.

<sup>100</sup> Речь Цицерона за Архия: О науках // ЖДНС. 1818. Ч. 1. №1. Июль. С. 3–14.

Курция). В 1820 г. отдельным изданием вышел перевод «Панегирика Траяну» Плиния Младшего (фрагменты перевода появлялись в ЖДНС), который также привлек внимание Толмачева своим хвалебным тоном: «...картиную счастливых времен побуждаемый, перевел я на российской язык сие сочинение»<sup>101</sup>. За этот перевод Александр I наградил Толмачева бриллиантовым перстнем<sup>102</sup>.

В периодической печати изредка появлялись переводы из Цицерона, Сенеки, Квинтилиана и других авторов, выполненные учащимися и преподавателями различных образовательных учреждений. Ряд подобных переводов появился в «Каллиопе» — сборнике, включавшем в себя литературные опыты воспитанников Московского университетского благородного пансиона; среди переводчиков были Г. С. Попов, А. Ф. Гомзяков, Н. М. Прокорович-Антонский, Н. П. Детлов и др. Фрагменты из «Парадоксов стоиков» Цицерона в 1817 г. переводит И. И. Давыдов (1794–1863), в то время адъюнкт Московского университета<sup>103</sup>; в предуведомлении к этой работе Давыдов высказывает свои взгляды на перевод: «Удовлетворить читателя переводом столько, чтоб он не жалел о незнании подлинника, и при всей точности мыслей удержать все тонкости языка — значит достигнуть цели своей; такой перевод, показывающий дух писателя и образующий вкус, действительно может служить языку обогащением»<sup>104</sup>. Единичные переводы античной прозы делались и в провинциальных учебных заведениях; в частности, в «Казанском вестнике» появились переводы из Лактанция (Lucius Caecilius Firmianus Lactantius, ок. 250 — ок. 325) и Ксенофонта (Ξενοφών, ок. 430 — ок. 355 до н. э.), выполненные преподавателями Казанского университета М. Ф. Грацинским (1800 — после 1846) и Г. С. Суровцевым (1786–1860)<sup>105</sup>. Однако все перечисленные переводы носят довольно случайный характер, выполнялись прежде всего в учебных целях, и о сколько-нибудь серьезном переводческом освоении наследия античных мыслителей в первой четверти XIX в. говорить не приходится.

### Античная поэзия в переводах А. Ф. Мерзлякова

Преимущественно с античной литературой была связана переводческая деятельность А. Ф. Мерзлякова, охватившая всю на первую четверть XIX в.: в 1798 г. двадцатилетний бакалавр Московского университета публикует перевод «Послания к Лоллию» Горация<sup>106</sup>; в 1825–1826 гг. уже профессор, декан словесного отделения этого университета выпускает двухтомные «Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев», вобравшие в себя почти все переводы из античных авторов, напечатанные Мерзляковым за предшествующую четверть века, а также включавшие значительное количество переводов, опубликованных впервые. Эволюция, которую на протяжении

<sup>101</sup> Плиний Младший. Похвальное слово императору Траяну. СПб., 1820. К читателю.

<sup>102</sup> Жуковская Т. Н. «Императорский университет»: система высочайшего вмешательства в жизнь российских университетов в первой половине XIX века // Власть, общество и реформы в России в XIX — начале XX в.: исследования, историография, источники. СПб., 2009. С. 77.

<sup>103</sup> Труды Общества любителей российской словесности (далее — ТОЛРС). 1817. Ч. 9. Кн. 13. С. 84–111.

<sup>104</sup> Там же. С. 90.

<sup>105</sup> О ложной мудрости: С латинского (Из Лактанция) // Казанский вестник. 1821. Ч. 2. Июль. С. 141–146; Наставление умирающего Кира детям: (С греческого) (Из Киропедии Ксенофоновой) // Казанский вестник. 1823. Ч. 8. Май. С. 35–44.

<sup>106</sup> Приятное и полезное препровождение времени. 1798. Ч. 18. С. 292–297

столь долгого времени претерпел переводческий метод Мерзлякова, отразила основные тенденции, имевшие место в области поэтического перевода в рассматриваемый период.

Первая серьезная публикация переводов Мерзлякова из античных авторов состоялась в 1804 г.: в сборнике «Эфемериды, или разные сочинения, касающиеся древней литературы», изданном по инициативе М. Н. Муравьева (1757–1807), в то время — попечителя Московского университета, помещаются «Сцены из Еврипидовой Алцесты» и «Первая Пиндарова Олимпийская Ода Гиерону Сиракузскому» в переводе Мерзлякова.

Первый из этих текстов положил начало целому циклу фрагментов греческих трагедий в переводе Мерзлякова: большинство из них появилось в периодической печати, но некоторые были впервые опубликованы только в «Подражаниях и переводах...». В послесловии к публикации в «Эфемеридах» Мерзляков высказывает мысль, что древнегреческая трагедия в полном и неискаженном виде будет непонятна для читательской аудитории и театральной публики; впоследствии он разовьет эту мысль и в статье «О начале и духе греческой трагедии и характерах трех греческих трагиков»:

...я не знаю почти ни одной (исключая «Эдипа-царя» и в некотором отношении «Филоклетта») греческой трагедии, которая могла бы быть от начала до конца равно для нас занимательна... Искусство драматическое ушло столь далеко, что мы теперь в древних можем почерпать только характеры, краски, силу, положение, но не распоряжение, не действие, не способы соединять части целого.<sup>107</sup>

Перестановки и сокращения при переводах греческих трагиков Мерзляков также обосновывает требованиями современной ему драматической сцены: «Даже предупреждаю знатоков греческого подлинника, что я многое сокращал, что мне казалось слишком растянутым, или неотносительным к минуте действующей страсти; иное переставлял и соединял первый акт с пятым в своем отрывке, дабы составить из того нечто целое драматическое»<sup>108</sup>. Переводы Мерзлякова из греческих трагиков по причине своей фрагментарности могли предназначаться исключительно для чтения, однако он стремился создать такой текст, который вполне мог бы прозвучать с тогдашних театральных подмостков. Свой стилистический ориентир он определяет довольно четко, завершая «Рассуждение...» красноречивой фразой:

Можешь быть, сии преложения будут полезны и для молодых наших любимцев Мельпомены, которые, по представленным мною образцами греческим, составят свои собственные в сфере отечественной, и достойно восхитят, подобно бессмертному Озерову, лавры неувядаемые, удивление и любовь своих сограждан.<sup>109</sup>

Ориентация на Озерова проявляется даже в выборе Мерзляковым отрывков для перевода: с «Эдипом в Афинах» отчетливо соотносятся «Сцена из Эсхиловой трагедии, называемой: Седьмь вождей под Фивами»<sup>110</sup>, «Умирающий Эдип. Сцены из трагедии Софокловой, под названием: Эдип Колонейский»<sup>111</sup> и «Антигона, из трагедии Софокловой

<sup>107</sup> Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев. Ч. 1. С. XL.

<sup>108</sup> Там же. С. XXXIX.

<sup>109</sup> Там же. С. XLI.

<sup>110</sup> Вестник Европы. 1806. Ч. 29. № 17. С. 41–46.

<sup>111</sup> Амфион. 1815. Кн. 2. С. 88–102.

сего имени»<sup>112</sup>; с «Поликсеной» — «Смерть Поликсены (Отрывок из Эврипидовой трагедии: Гекуба)»<sup>113</sup> и «Кассандра в чертогах Агамемнона, из трагедии Эхила под названием: Агамемнон»<sup>114</sup>. Еще два фрагмента — «Электра и Орест при гробе Агамемнона (Из трагедии Эсхиловой: Коефоры, или Приносители возлияния)»<sup>115</sup> и «Сцены из трагедии Эврипидовой: Ифигения в Тавриде»<sup>116</sup> («Подражания и переводы») в сюжетном плане не соотносятся с Озеровым непосредственно, однако занимающие в них центральное место образы Электры и Ифигении заставляют вспомнить женских персонажей отечественного трагика, столь ценимых Мерзляковым.

Во всех переведенных Мерзляковым фрагментах из трагедий присутствуют хорошие эпизоды (сцену из «Алкесты» Еврипида Мерзляков впоследствии переработал и расширил, включив в нее хоровой фрагмент). Полную и точную передачу хоровых частей Мерзляков считал нецелесообразной, но полностью опустить их не мог, поскольку они составляют существеннейшую черту греческой трагедии; однако он старался передавать их как можно более сжато и, в сущности, предлагал читателю вольные вариации на тему подлинника.

Диалоги и монологи персонажей Мерзляков передает в основном шестистопным ямбом со смежной рифмовкой, традиционным для классицистической трагедии; при этом он почти никогда не воспроизводит столь любимую греческими трагиками стихомифию — реплики персонажей у него сменяются посередине стиха, вновь напоминая о трагедиях Озерава.

Сокращения и добавления, производимые Мерзляковым, вполне соответствуют классицистическим понятиям об изящном. Например, когда в «Агамемноне» Кассандра сравнивает Клитемнестру, убивающую Агамемнона, с коровой, бодающей быка, Мерзляков заменяет этих животных на более благородных и приличествующих высокому трагическому стилю; характерен и экспрессивный синтаксис фрагмента:

Вы зрите? — медлите! — Как? — видеть и молчать?  
Влеките льва от львицы ярой вспяты!<sup>117</sup>

При всем сознательном отдалении от оригинала переводы Мерзлякова, безусловно, сыграли свою положительную роль в ознакомлении русского читателя с древними трагиками. Современники в целом встретили их благожелательно. Так, Д. В. Веневитинов (1805–1827), резко высказавшийся о статье Мерзлякова «О начале и духе греческой трагедии», сами переводы оценил довольно высоко:

Они представляют обильную жатву для того, кто бы захотел рассмотреть подробно их красоты. Мы с особенным удовольствием прочли последнюю речь Алкесты, разговор Ифигении с Орестом, предсказание Кассандры и превосходный отрывок из «Одиссеи». Везде виден дух пламенный и язык выразительный.<sup>118</sup>

<sup>112</sup> Мерзляков А. Ф. Подражания и переводы... Ч. 1. С. 132–158.

<sup>113</sup> Вестник Европы. 1808. Ч. 37. №4. С. 283–301.

<sup>114</sup> Амфион. 1815. №7. С. 30–49.

<sup>115</sup> ТОЛРС. 1816. Ч. 5. Кн. 8. С. 44–70.

<sup>116</sup> Мерзляков А. Ф. Подражания и переводы... Ч. 1. С. 98–124.

<sup>117</sup> Там же. С. 64.

<sup>118</sup> Сын отечества. 1825. Ч. 101. №12. С. 372.

Но и среди похвал явно высказывалась мысль об устарелости переводческого метода Мерзлякова. Анонимный автор рецензии в «Соревнователе просвещения и благотворения», отметивший, что переводы Мерзлякова «исполнены ясности, силы и благородной возвышенности слога»<sup>119</sup>, тем не менее считал недопустимыми перестановки, сознательно произведенные Мерзляковым в отрывках из греческих трагиков: «Перевод лучших отрывков предлагается для образца иногда мыслей, иногда чувствований, иногда поэтических движений. Но, составляя из них маленькую целую драму, переводчик вводит в заблуждение своих читателей насчет хода пьесы в оригинале»<sup>120</sup>.

Начиная с 1805 г. переводы Мерзлякова из античных авторов регулярно появляются в периодике («Вестник Европы», издававшийся самим Мерзляковым «Амфион», ТОЛРС). В 1807 г. в переводе Мерзлякова выходят отдельным изданием «Буколики» Вергилия. Интерес Мерзлякова к буколической поэзии не ограничивался римским поэтом: в том же году выходит его перевод идиллий А. Дезульер (Antoinette Des Houlières, 1638–1694)<sup>121</sup>, а собственно переводу Вергилия предпосланы переводы идиллий Феокрита, Мосха и Биона. В пространном предисловии «Нечто об эклоге» Мерзляков излагает свои взгляды на специфику жанра. Эклога привлекает его прежде всего как идеалистическое изображение «золотого века» человечества, в котором нет места ничему грубому и натуралистичному; вместе с тем эклоге должна быть свойственна простота:

...с одной стороны, грубость и низость должны быть удалены из царства эклоги; с другой, людскость и утонченность нравов пребудут навсегда ей чуждыми, потому что они несовместимы с мнением нашим о веке невинности и простоты.<sup>122</sup>

Показателен последний пассаж: переводчик, по мнению Мерзлякова, должен стремиться не столько передать особенности переводимого им автора, сколько приспособить перевод под представления своих современников об этом авторе. Мерзляков использует традиционный для русской пасторальной поэзии александрийский стих, при этом в переводах эклог, имеющих диалогическую форму, реплики персонажей постоянно сменяются посередине строки, тогда как у Вергилия они состоят из одного или нескольких законченных гекзаметрических стихов. Избранная переводчиком форма неизбежно вынуждала его осуществлять добавления и изменения; показателен сам характер этих изменений. Так, уже в первой эклоге Титир упоминает о своей седеющей бороде. Мерзляков опускает эту деталь, и Титир намекает на свой немолодой возраст в обтекаемых выражениях:

Хоть поздно, так как Феб в туманные дни года,  
Свобода на меня воззрела наконец!<sup>123</sup>

Неизящными кажутся Мерзлякову почти все упомянутые у Вергилия конкретные приметы сельского быта, поэтому в переводе они сглажены или заменены другими;

<sup>119</sup> Соревнователь просвещения и благотворения. 1825. №5. С. 217.

<sup>120</sup> Там же. С. 216.

<sup>121</sup> Идиллии госпожи Дезульер. М., 1807.

<sup>122</sup> Эклоги П. Вергилия Марона, переведенные А. Мерзляковым. М., 1807. С. XII.

<sup>123</sup> Там же. С. 3.

например, дым, поднимающийся от сельских очагов в финале первой эклоги, становится туманом:

Смотри: уже туман вдаль стал подниматься  
И тени, с гор склонясь, длиннее становятся.<sup>124</sup>

Мерзляков сглаживает некоторые места, грешившие против пристойности; например, во второй эклоге, озаглавленной у Мерзлякова «Алексис», переводчик меняет главных героев, пастуха Коридона, безнадежно влюбленного в юношу Алексиса, на более традиционный тандем: пастушка Алексиса и пастушку Аминту; эту замену он оговаривает в примечании: «Знающие латинский язык увидят, что я отступил от подлинника в отношении к лицам, представляемым в сей эклоге»<sup>125</sup>.

«Буколикам» Вергилия Мерзляков предпослал более ранние образцы идиллического жанра: XI («Циклоп») и XXI («Рыбаки») идиллии Феокрита, а также две идиллии Биона («Маленький птицелов и Амур», «Ученье») и одну Мосха («Амур-беглец»). В переводах Феокрита Мерзляков пытается приблизить метрику к оригиналу, передавая гекзаметр пятистопным амфибрахийем с некоторыми ритмическими вариациями. Решается он и на стилистические эксперименты, в переводе «Циклопа» довольно активно используя псевдонародные слова и выражения. Не очень удачное использование псевдонародной лексики и фразеологии вызвало насмешки со стороны Н. И. Гнедича, написавшего пародию на перевод Мерзлякова<sup>126</sup>. В «Рыбаках» Мерзляков уже не стремится к созданию простонародного колорита, наполняя текст славянизмами, отсутствующими в оригинале эпитетами, риторическими повторами, восклицаниями и т. п.

В 1815 г. Мерзляков поместил в «Амфионе» еще один перевод из Феокрита — «Друзья. Идиллия XII-я»; эта идиллия, известная гомоэротическим содержанием и в оригинале озаглавленная «Возлюбленный» (Αίτης), в переводе Мерзлякова превратилась в торжественный гимн дружбе:

Да дышут над нами, в нас благодатные гении дружбы!  
Да скажут об нас потомки святое и доброе слово:  
«Здесь были, и жили друзья, в урок и веселье соседей!  
Сего нарицали: Любим; а тому привет был: Вернейший:  
(То значили точно их имена в языке фессалийском)».<sup>127</sup>

Помимо «Буколик» Вергилия, Мерзляков обращался и к «Энеиде»: в 1808–1809 гг. в «Вестнике Европы» были напечатаны два отрывка из поэмы, озаглавленные «Дидона» и «Низос и Эвриал»; они представляют собой соответственно почти полный (ст. 1–692) перевод IV книги и фрагмент из IX книги (ст. 167–450). Как и в «Буколиках», Мерзляков приспособливает Вергилия под современные ему представления об античности и литературные вкусы. Особенно показательна в этом отношении IV книга, значительную часть которой составляют пространственные речи героев. Создание и публикация перевода пришлись на пик популярности трагедий Озерова, и в уста персонажей Вергилия Мерзляков

<sup>124</sup> Там же. С. 6.

<sup>125</sup> Там же. С. 13.

<sup>126</sup> Первая публикация: Тиханов П. Н. Н. И. Гнедич. СПб., 1884. С. 21–23.

<sup>127</sup> Амфион. 1815. Кн. 7. С. 55.



вкладывает пассажи, достойные прозвучать с тогдашних театральных подмостков. Перевод изобилует паузами, повторами, риторическими вопросами и восклицаниями, отсутствующими у Вергилия, однако чрезвычайно характерными для драматургической манеры Озерова; как уже указывалось, подобными приемами Мерзляков пользовался при переводах греческих трагиков.

Постоянно встречаются в переводе Мерзлякова условно-античные образы, не имеющие соответствия в подлиннике; в следующем примере к оригиналу имеют отношение только слова «ночь» и «сон»:

Священна ночь взошла на свой железный трон,  
И с пестрых риз ее зефиры веют сон.<sup>128</sup>

В ряде случаев Мерзляков сглаживает то, что казалось ему неизящным. Переводя батальную сцену из IX книги, он выпускает натуралистические подробности, заменяя их поэтическими штампами; описание гибели Рета, который, если переводить буквально, «изблевывает» из себя душу, выглядит следующим образом:

Но меч его обрел, и весь в груди сокрытый,  
Лишь с верной смертию исторгнулся несътый!  
Багряна жизнь, дымясь, из раны потекла.<sup>129</sup>

В продолжение всей своей переводческой деятельности Мерзляков обращался к творчеству Горация. Особый интерес у него как у преподавателя словесности вызвало «Послание к Пизонам», переведенное им еще в 1803 г., о чем он писал В. А. Жуковскому (1783–1852): «На этих днях окончил свой перевод Горациевой Пиитики»<sup>130</sup>. В 1808 г. он поместил свой перевод в «Утренней заре» — периодическом издании, в котором публиковались литературные опыты воспитанников Благородного пансиона при Московском университете — учеников Мерзлякова<sup>131</sup>. Тот факт, что «Наука стихотворная» (такое заглавие получило послание у Мерзлякова) появилась под одной обложкой с сочинениями учеников переводчика, довольно показателен: Мерзляков открыто принимает на себя роль наставника начинающих литераторов — безусловно, чрезвычайно ему импонирующую. Его перевод имеет прежде всего прикладное значение, выступая в качестве своего рода учебника литературного мастерства. Заглавие, которое Мерзляков дает своему переводу, практически совпадает с заглавиями, под которыми в ту эпоху упоминалось и переводилось на русский язык «Поэтическое искусство» Буало<sup>132</sup>; еще сильнее подкрепляет эту ассоциацию избранная Мерзляковым стихотворная форма — шестистопный ямб со смежной рифмовкой. Подобно Буало, Мерзляков старается облечь наставления литераторам в четкую афористичную форму; его перевод изобилует запоминающимися двустопными и отдельными стихами, выступающими в качестве готовых формулировок универсальных литературных правил.

Переводы од Горация Мерзляков публиковал на протяжении 18 лет, с 1808 по 1826 г.; по ним возможно проследить эволюцию, которую претерпели его переводческие

<sup>128</sup> Вестник Европы. 1809. Ч. 43. №3. С. 183. Ср. в оригинале: «Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem corpora per terras» — «Была ночь, и усталые тела вкушали спокойный сон по всей земле».

<sup>129</sup> Вестник Европы. 1808. Ч. 41. №20. С. 262–263.

<sup>130</sup> Русский архив. 1871. №2. Стб. 0145.

<sup>131</sup> Утренняя заря. 1808. Кн. 6. С. 250–297.

<sup>132</sup> См.: Песков А. М. Буало в русской литературе XVIII — первой трети XIX века. М., 1989. С. 71–75.

принципы. Первые из этих переводов были опубликованы в «Вестнике Европы»: «К Фортуне (Ода из Горация. Книга 1. — XXXV)»<sup>133</sup>, «К Лиле (Подражание Горацию)»<sup>134</sup> и «К Каллиопе. Благодеяния муз»<sup>135</sup>. Первый перевод выполнен достаточно близко к оригиналу, хотя и традиционным рифмованным ямбом. «К Лиле» же представляет собой вольное подражание оде «К Пирре» (I, 5): относительно небольшое стихотворение из 16 строк Мерзляков переводит 36 стихами, при этом внося много своего — например, отсутствующее в оригинале пространное описание любовных утех героев стихотворения:

Вья на рамо; — рука в руку; тают  
Негой страстную очи:  
Сладостный шепот, и томные вздохи,  
И лобызанья!<sup>136</sup>

«К Каллиопе. Благодеяния муз» заявлено как «вариация на тему» — Гораций здесь упоминается лишь в подстрочном примечании. При этом стихотворение представляет собой вполне точный перевод оды III, 4, в котором сохранены характерные для подлинника этнографическая экзотика и мифологические образы.

В 1812 г. в ТОЛРС Мерзляков помещает перевод оды к Торквату (IV, 7). В нем принята попытка передать метрическое своеобразие оригинала, написанного второй архилоховой строфой; Мерзляков передает нечетные строки дактилическим гекзаметром, а четные — трехстопным усеченным амфибрахийем:

Мразы и снега прошли; луга облеклися в одежды,  
В зеленые кудри древа;  
Вид пременяла земля, в брегах успокоенны реки  
И пышно, и ровно текут.<sup>137</sup>

Следующие переводы Мерзлякова из Горация появляются в 1815 г. уже на страницах издаваемого им «Амфиона». Первый из них — «К надменному богачу (Вольный перевод оды Горация)»<sup>138</sup>; это стихотворение (II, 18) ранее перелagалось на русский язык Державиным и Капнистом, причем оба поэта адаптировали его под русские реалии. Мерзляков же сохраняет упомянутые в оригинале приметы древнеримской жизни; при этом стихотворение явно распадается на две части: первая часть (соответствующая стихам 1–16 оригинала) представляет собой описание скромного быта поэта, выдержанное в духе анакреонтической поэзии, что усиливается и выбранным размером — трехстопным ямбом. Вторая часть, написанная уже четырехстопным ямбом, выдержана в суровом обличительном тоне. Впоследствии, помещая этот перевод в «Подражаниях и переводах», Мерзляков переработал его, устранив двухчастную структуру и выдержав четырехстопный ямб во всем тексте.

<sup>133</sup> Вестник Европы. 1808. Ч. 42. №24. С. 254–256.

<sup>134</sup> Вестник Европы. 1810. Ч. 57. №11. С. 191–192.

<sup>135</sup> Вестник Европы. 1812. Ч. 63. №9. С. 3–7.

<sup>136</sup> Вестник Европы. 1811. Ч. 57. №11. С. 191.

<sup>137</sup> ТОЛРС. 1812. Ч. 3. Кн. 6. С. 43.

<sup>138</sup> Амфион. 1815. №1. С. 103–105.

Новый этап освоения Мерзляковым поэзии Горация знаменует публикация двух переводов: «Похвалы Друза» (IV, 4)<sup>139</sup> и «К Лидии» (I, 13)<sup>140</sup>. В обоих случаях Мерзляков предпринимает попытку имитации оригинальной метрики (алкеева строфа в первом случае и четвертая асклепиадова строфа во втором); оба перевода предварены ритмическими схемами. В первом случае мы имеем дело с точным эквилинеарным переводом, в котором к подлиннику приближен даже порядок слов. Второй же перевод вполне оправдывает свой подзаголовок («Подражание оде Горация»): распространенный по сравнению с оригиналом почти вдвое (36 стихов против 20), он полон картин, имеющих к первоисточнику самое опосредованное отношение.

С 1817 по 1824 г. Мерзляков регулярно публикует переводы из Горация в ТОЛРС: «К Делию» (II, 3)<sup>141</sup>, «Обращение» (I, 34) и «К судьбе всемогущей» (I, 35)<sup>142</sup>, «Архитас» (I, 28), «К Гросфу» (II, 16) и «К Фуску» (I, 22)<sup>143</sup>. Заслуживает внимания тот факт, что, наряду с популярными одами «К Делию» и «К Гросфу», Мерзляков переводит, например, редко переводимую оду I, 28 («Архитас»). Перечисленные тексты выдержаны в различной манере. В оде «К Делию» появляются яркие, тщательно выписанные, но отсутствующие в оригинале образы:

Смотри, как жадные, но скрытны мечет взгляды  
Наследник твой, сей хитрый льстец,  
На возвышенные домов твоих громады:  
Не ты ему — твой мил конец!<sup>144</sup>

«Обращение» (I, 34) распространено по сравнению с подлинником ровно вдвое и содержит в себе еще более развернутые картины, представляющие собой вольные фантазии по мотивам оригинала:

Я зрел ужасное виденье!  
Я зрел: сам бог-отец вдруг пламенным мечом  
Рассек эфира облачение.  
И, тучи разделив, блистательным путем

На огнердяной колеснице  
Мчал яростных коней, дымящихся враждой. —  
Фиал суда в его деснице.  
Протек — и возгремел средь ясности грозой...<sup>145</sup>

Три перевода, напечатанные в ТОЛРС в 1824 г. («Архитас», «К Гросфу», «К Фуску»), выполнены уже в иной манере: в них Мерзляков соблюдает эквилинеарность и предпринимает попытку воспроизвести метрику подлинника; старается переводчик передать и избыточный инверсиями синтаксис оригинала, и обилие переносов.

<sup>139</sup> Амфион. 1815. Кн. 8. С. 1–4.

<sup>140</sup> Там же. С. 4–6.

<sup>141</sup> ТОЛРС. 1817. Ч. 7. Кн. 12. С. 30–31.

<sup>142</sup> ТОЛРС. 1819. Ч. 15. Кн. 24. С. 6–9 (второе — существенная переработка перевода, ранее напечатанного в «Вестнике Европы»).

<sup>143</sup> ТОЛРС. 1824. Ч. 5. Кн. 14. С. 243–249.

<sup>144</sup> ТОЛРС. 1817. Ч. 7. Кн. 12. С. 30–31.

<sup>145</sup> ТОЛРС. 1819. Ч. 15. Кн. 24. С. 6.

Наконец, в 1826 г. во второй части «Подражаний и переводов...» Мерзляков помещает тринадцать новых переводов из Горация: «К Виргилию. На смерть Квинтилия» (I, 24), «Воспитание римлян» (III, 2), «К Лицинию» (II, 10), «К Секстию» (I, 4), «К Лоллию» (IV, 9), «К Мecenату» (III, 16), «К Августу» (III, 5), «К Саллюстию Криспу» (II, 2), «Судьба Рима» (III, 3), «К Барине» (II, 8), «К Талиарху» (I, 9), «К бокалу» (III, 21), «Чувство бессмертия, или Восторг поэта» (II, 20). Все они также выполнены близко к тексту, без существенных добавлений переводчика, эквилинеарно, стихотворными размерами, имитирующими метрику оригинала. В совокупности же переводы Мерзлякова из Горация знаменуют движение от вольного подражания к точному эквиритмическому переводу.

Эпизодически Мерзляков обращался к поэмам Гомера, однако в этом отразились не столько его собственные переводческие склонности, сколько характерный для эпохи интерес к создателю «Илиады» и «Одиссеи». В 1808 г. Мерзляков публикует в «Вестнике Европы» перевод фрагмента из восьмой песни «Одиссея» — «Улисс у Алькиноя»<sup>146</sup>. Согласно предуведомлению, «переводчик сохранил в стихах своих греческий размер»<sup>147</sup>; гекзаметр передан шестистопным амфибрахией с заменой некоторых стоп ямбами; иногда встречаются пятистопные стихи — видимо, по небрежности. Гомеровскому тексту Мерзляков придает, как отмечает А. Н. Егунов, «оттенок сентиментальности»<sup>148</sup>:

Но сердце Улисса, томясь, в печаль погрузилось;  
Герой вздыхал, и ланиты покрылись слезами.<sup>149</sup>

Подобными оборотами насыщен весь текст. Мерзляков, по обыкновению, повышает эмоциональный градус, вводя чуждые эпическому стилю риторические восклицания, повторы и т. п.:

Ах, менее ль брата, бесценного брата любезен  
Прямой, несомненный друг, благотворного неба даянье?<sup>150</sup>

Мифологические имена переданы непоследовательно: с Улиссом и Минервой соседствует «землями трясущий Посейдон». Впрочем, на момент выхода этот перевод обладал определенной новизной как первый опубликованный на русском языке фрагмент из «Одиссеи», в котором была предпринята попытка передачи гекзаметра. При перепечатке в 1825 г. в «Подражаниях и переводах» мерзляковский отрывок из «Одиссеи» выглядел уже откровенно устарелым (хотя и получил высокую оценку некоторых читателей — например, Д. В. Веневитинова; см. выше). В 1824 г. в ТОЛРС появился и другой гомеровский перевод Мерзлякова: фрагмент (ст. 1–305) из седьмой песни «Илиады», описывающий поединок Гектора и Менелая. Особенностью перевода является то, что он выполнен дактило-хореическим русским гекзаметром, причем Мерзляков впервые использует его для перевода гекзаметрического античного текста. Произошло это уже после того, как гекзаметр окончательно утвердился в русской поэзии: именно в это время выходили гекзаметрические переводы Гнедича из Гомера, Воейкова из Вергилия; Мерзляков,

<sup>146</sup> Вестник Европы. 1808. Ч. 38. № 7. С. 223–229.

<sup>147</sup> Там же. С. 223.

<sup>148</sup> Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. С. 137.

<sup>149</sup> Вестник Европы. 1808. Ч. 38. № 7. С. 225.

<sup>150</sup> Там же. С. 229.

в сущности, последовал господствующей тенденции. В самом же переводе Мерзляков по обыкновению повышает степень эмоциональности и экспрессивности, а также вводит указание на авторское восприятие происходящего, чуждое эпическому стилю:

Страшно!.. свирепый булат сквозь пронзил и щит сей огромной,  
И благолепно украшенны, твердые латы героя  
Все разорвав, коснулся одежды, ближайшия к телу.<sup>151</sup>

Упоминание «свирепого булата» является анахронизмом (гомеровские греки не знали выделки стали) и свидетельствует, сколь беспечно Мерзляков относился к передаче реалий подлинника. Булат упоминается в переводе еще дважды, в том числе в сочетании «копие булатнограненное». Мерзляков курьезным образом пытается сымитировать гомеровский эпитет, используя слово, обозначающее предмет, Гомеру неизвестный. К подобным анахронизмам относятся и отмеченные А. Н. Егуновым «перистые шлемы»<sup>152</sup>. Очевидно, именно эту работу Мерзлякова имел в виду Н. И. Гнедич, когда в предисловии к своему переводу «Илиады» писал: «Наши учителя до сих пор головы героев Гомеровых ненаказанно украшают перьями, а руки вооружают сталью и булатом»<sup>153</sup>. Если вспомнить, что Мерзляков преподавал в Московском благородном пансионе, в котором учился Гнедич, адресат этого саркастического выпада становится вполне очевиден.

С гомеровской тематикой связан, видимо, и мерзляковский перевод первого письма из «Героид» Овидия (Publius Ovidius Naso; 43 до н. э. — 17 н. э.) — «Послание от Пенелопы к Улиссу»<sup>154</sup>. Этот перевод, довольно близко передающий содержание оригинала, в стилистическом отношении продолжает линию, заложенную как переводами героид Овидия, появлявшимися в XVIII в.<sup>155</sup>, так и написанными в подражание им оригинальными произведениями русских поэтов той эпохи.

Все рассмотренные переводы Мерзляков в отредактированном виде (в большинстве случаев — очень незначительно) включил в двухтомные «Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев». Сам Мерзляков рассматривал это издание как своеобразное учебное пособие: «...я хотел представить образцы древних писателей во всех родах стихотворных сочинений, дабы учащийся мог их иметь на своем языке при самом истолковании правил пиитики»<sup>156</sup>. Структура издания свидетельствует о классицистической ориентации Мерзлякова: он группирует тексты по жанрам, начиная от более высоких, и при этом не делает разграничения между греческой и римской литературами. Фрагменты греческих трагедий он располагает не по времени их написания, а в соответствии с последовательностью мифологических событий, лежащих в их основе (хотя последовательность эта выдерживается не всегда). В открывающем вторую часть разделе «Гимны» гомеровские гимны и гимны Каллимаха (*Καλλιμάχος*, ок. 310 — ок. 240 до н. э.) расположены вперемешку — очевидно, в соответствии с иерархией богов, которым они посвящены; открывается раздел «Гимном Зевсу» греческого философа-стоика

<sup>151</sup> ТОЛРС. 1824. Ч. 5. Кн. 14. С. 277.

<sup>152</sup> Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. С. 308.

<sup>153</sup> Илиада Гомера, переведенная Н. Гнедичем. СПб., 1829. С. II.

<sup>154</sup> ТОЛРС. 1812. Ч. 2. Кн. 4. С. 80–87

<sup>155</sup> См.: Вендитти М. Русские переводы XVIII века второй героиды Овидия (Козицкий, Рубан, Ржевский) // Чтения Отдела русской литературы XVIII века. Вып. 7. М.; СПб., 2013. С. 168–181.

<sup>156</sup> Мерзляков А. Ф. Подражания и переводы... Ч. 1. С. [6].

Клеанфа (Κλεάνθης, ок. 330 — ок. 230 до н.э.). Попытки Мерзлякова подстроить произведения античной литературы под жанровую систему классицизма зачастую выглядят спорными. Например, эпиллий Мосха «Европа» включен в раздел «Эклоги» — очевидно, поскольку Мосх известен прежде всего как буколический поэт. В раздел «Гимны» включен перевод эпиллия Катуллы «Волосы Береники» (у Мерзлякова — «Власы Вереники»), восходящего к несохранившемуся одноименному эпиллию Каллимаха; в гимны он попал, очевидно, потому что Каллимах был известен прежде всего как автор гимнов; при этом автором у Мерзлякова указан Каллимах, о Катулле даже нет упоминания. В раздел «Гимны» Мерзляков включает не только первую оду Сафо, обращенную к Афродите, но и вторую, получившую у него заголовок «К счастливой любовнице». Затрудняется Мерзляков и с жанровым определением «Метаморфоз» Овидия — два фрагмента из поэмы («Дафна» и «Пирам и Тисбе») он располагает непосредственно после двух элегий Овидия. Многие переводы Мерзлякова были напечатаны в этом издании впервые, хотя некоторые из них были выполнены, по всей видимости, раньше; еще в 1803 г. Мерзляков писал В. А. Жуковскому: «Тебя самого представляю я себе всегда почти в соединении или с Анакреоном, или с Овидием, из которых кое-что перевожу для моих учеников»<sup>157</sup>. Возможно, именно тогда были переведены две элегии Овидия (первая и вторая из первой книги «Любовных элегий»).

Включение в «Подражания и переводы...» текстов, созданных в столь разное время, в столь разной манере, придавало изданию пестроту, лишало его стилистического и концептуального единства. Непосредственно при первом появлении переводы Мерзлякова обладали несомненной новизной и актуальностью; собранные вместе, они представляли собой главным образом свидетельство переводческих поисков самого Мерзлякова.

### Античная поэзия в русской печати первой четверти XIX в.

Переводы из античной поэзии регулярно появлялись как на страницах периодических изданий первой четверти XIX в., так и в составе авторских стихотворных сборников. В некоторых журналах — например, «Друге просвещения» — без таких публикаций не обходился ни один номер. Полный разбор и обзор этих переводов в рамках данной работы едва ли целесообразен, однако необходимо обозначить основные тенденции.

Прежде всего, при всем обилии публикаций число античных текстов, переведившихся на русский язык, оказывается весьма ограниченным. Имена таких поэтов, как Сафо, Феокрит, Гораций, Ювенал (Decimus Junius Juvenalis; ок. 55 — после 127), были на слуху и часто использовались как нарицательные. Тем неожиданнее скромное число текстов, к которым обращались русские переводчики. При этом один или несколько текстов того или иного поэта появлялись на русском языке в многочисленных переводах и переложениях, тогда как все остальное наследие этого поэта почти полностью оставалось за рамками внимания переводчиков. Например, Сафо в русской печати представляла, в сущности, как автор одного стихотворения — знаменитой второй оды, которая в основном переводилась с французских переводов Буало или Делиля. Впрочем, наблюдалось и стремление обращаться к подлиннику; так, А. А. Тейльс (1733 — между 1811

<sup>157</sup> Русский архив. 1871. №2. Стб. 0145.

и 1818), обозначив свою работу как «перевод из Делилия», признается, что в последней строфе «отступил от Делилия, соображаясь с оригиналом»<sup>158</sup>.

Снижается по сравнению к XVIII в. интерес к античной анакреонтике. В периодических изданиях появляется ряд переводов Б. К. Бланка (1769–1826), выдержанных в духе «легкой поэзии»<sup>159</sup>. Несколько переложений из анакреонтики вошло в сборник А. Г. Волкова (1780–1826) «Лира стихогласная» (СПб., 1812), однако ни одно из них не подписано; помещенные вперемежку с оригинальными стихотворениями Волкова, эти переложения служат материалом для стилистических и формальных поисков, которыми проникнут весь сборник в целом<sup>160</sup>. Отдельные переложения из анакреонтики принадлежат Н. Ф. Грамматину<sup>161</sup>, И. А. Кованько<sup>162</sup>, Н. А. Цертелеву<sup>163</sup>, Н. И. Гнедичу<sup>164</sup>.

Несмотря на сравнительно малое число переводов собственно анакреонтики, анакреонтические традиции отразились в переводах из других греческих поэтов. Такова XIX идиллия Феокрита — «Похититель сот», на сюжет об Эроте, ужаленном пчелой, — в переводах Н. Ф. Остолопова (1783–1833)<sup>165</sup> и И. Е. Срезневского (1770–1819)<sup>166</sup>. В целом переводы Феокрита, появившиеся в периодике, немногочисленны. Помимо упомянутых выше переводов Д. И. Хвостова и П. И. Голенищева-Кутузова, выполненных с французских текстов-посредников, следует упомянуть перевод идиллии «Циклоп», осуществленный А. П. Буниной (1774–1829)<sup>167</sup>. В подзаголовке перевод охарактеризован как «вольный», однако он следует подлиннику довольно близко, хотя и чрезвычайно многословен; переводчица последовательно воспроизводит образы оригинала, но при этом значительно их распространяет.

Несколько анонимных переводов из Феокрита были напечатаны в «Друге просвещения». Два из них — «Презренный пастух»<sup>168</sup> и «Епиталамия Елены»<sup>169</sup> — формально и стилистически напоминают переводы из Феокрита, выполненные П. И. Голенищевым-Кутузовым и опубликованные в этом же журнале; однако доказательства в пользу принадлежности переводов этому литератору на данный момент отсутствуют. Особняком стоит опубликованный в «Друге просвещения» перевод идиллии «Рыбаки»<sup>170</sup>: его неизвестный переводчик избирает простой, местами грубоватый язык с обилием бытовых подробностей и использует нетрадиционный для русской идиллии четырехстопный ямб.

Одним из ранних образцов гекзаметрического перевода античной поэзии является перевод XXVIII идиллии Феокрита («Пряслица»), выполненный А. Х. Востоковым

<sup>158</sup> Лицей. 1806. Ч. 1. Кн. 2. С. 15.

<sup>159</sup> Аглая. 1809. Ч. 6. № 2. С. 41–43; Аглая. 1809. Ч. 6. № 5. С. 41–42; Московский зритель. 1806. Ч. 3. № 9. С. 34.

<sup>160</sup> См.: Зорин А. Л. Волков Алексей Гаврилович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. С. 465.

<sup>161</sup> К кузнечнику // Утренняя заря. 1807. Кн. 5. С. 220–221.

<sup>162</sup> Ужаленный Эрот // Новости русской литературы. 1802. Ч. 1. С. 409–410.

<sup>163</sup> К Лиле: Подражание Анакреону // Благонамеренный. 1820. Ч. 9. № 2. С. 124–125.

<sup>164</sup> Из Анакреона: Кузнечик // Полярная звезда на 1823 год. СПб., 1823. С. 88.

<sup>165</sup> Любитель словесности. 1806. Ч. 1. № 3. С. 209–210.

<sup>166</sup> Украинский вестник. 1816. Ч. 3. № 8. С. 210–211.

<sup>167</sup> Любитель словесности. 1806. Ч. 4. № 12. С. 214–219. В дальнейшем Бунина откроет этим переводом свой первый авторский сборник «Неопытная муза» (СПб., 1809), а также третью часть «Собрания стихотворений» (СПб., 1821).

<sup>168</sup> Друг просвещения. 1805. Ч. 1. № 2. С. 91–93.

<sup>169</sup> Друг просвещения. 1806. Ч. 4. № 10. С. 26–29.

<sup>170</sup> Друг просвещения. 1806. Ч. 2. № 5. С. 119–123.

(1781–1864)<sup>171</sup>. Востоков точно передает содержание и образный строй подлинника, соблюдает эквилинейность, однако допускает значительное отступление: оригинал, представляющий собой не идиллию в строгом смысле, а стихотворную надпись, сопровождавшую посылку прялки в подарок супруге Никия, друга поэта, написан большим асклепиадовым стихом, а Востоков в переводе применяет гекзаметр, который используется Феокритом в идиллиях. Подобное решение представляется довольно странным, тем более что вскоре Востоков опубликует перевод оды Горация III, 30, выполненный малым асклепиадовым стихом. Возможно, в данном случае сыграло роль представление о Феокрите как авторе идиллий, в большинстве своем написанных гекзаметром.

В 1816 г. был напечатан перевод X идиллии Феокрита («Жнецы»), выполненный воспитанником Московского благородного пансиона В. С. Чюриковым (ок. 1800 —?)<sup>172</sup>. Молодой стихотворец последовательно устраняет бытовые подробности и одновременно увеличивает число мифологических образов, меняет имена героев на традиционные для буколической поэзии (Меналк, Коридон, Амарилла). Сетования героев на тяжелую жизнь и бедность заменяет идеализированное описание приятных трудов на лоне природы. Очевидно, перевод выполнен под влиянием преподававшего в пансионе А. Ф. Мерзлякова, о чем свидетельствует и избранная Чюриковым форма (пятистопный амфибрахий, которым пользовался сам Мерзляков в переводах из Феокрита).

Ситуация, когда из всех стихотворений того или иного поэта на русский язык неоднократно переводилось лишь одно, а остальные почти полностью игнорировались, прослеживается в переводах Мосха и Биона. Среди стихотворений Мосха особой популярностью пользовалось «Море и земля», переведившееся П. А. Куницким (1788–1831)<sup>173</sup>, М. П. Загорским (1804–1824)<sup>174</sup>, К. П. Масальским (1802–1861)<sup>175</sup>. Все три перечисленных перевода выполнены в различной манере: Куницкий придерживается традиционного стиля классицистической идиллии, Загорский создает эмоциональное романтическое стихотворение, при этом следуя подлиннику довольно близко, а Масальский предпринимает попытку точного гекзаметрического перевода. Вольное переосмысление этого стихотворения создал А. С. Пушкин, отталкивавшийся от французских переводов<sup>176</sup>. Перевод «Надгробной песни Мосха на смерть Биона», выполненный филологом-эллинистом Д. П. Поповым (1790–1864), будущим профессором Петербургского университета, а тогда — выпускником Главного педагогического института, заслуживает внимания как еще один довольно ранний образец гекзаметрического перевода из античной поэзии<sup>177</sup>.

Из стихотворений Биона внимание переводчиков также привлекало главным образом одно, условно именуемое «Дружба». Первый его перевод, выполненный П. А. Катениным (1792–1853), представляет собой один из ранних поэтических опытов этого литератора и выдержан в архаизирующем стиле; впоследствии Катенин полностью

<sup>171</sup> Периодическое издание ВОЛСНХ. 1804. С. 17–19.

<sup>172</sup> ТОЛРС. 1816. Ч. 6. Кн. 10. С. 52–57.

<sup>173</sup> Украинский вестник. 1816. Ч. 1. № 3. С. 349–351.

<sup>174</sup> Благонамеренный. 1822. Ч. 19. № 34. С. 304–305.

<sup>175</sup> Северные цветы на 1825 год. СПб., 1824. С. 278–279.

<sup>176</sup> Новости литературы. 1825. Кн. 11. № 1. С. 27. См.: *Муравьева О. С.* Земля и море // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Выпуск 2. Е — К. СПб., 2012. С. 186–187.

<sup>177</sup> Сын отечества. 1814. Ч. 17. № 43. С. 189–195.



переработал перевод, усилив динамизм<sup>178</sup>. Вольное переложение этого стихотворения принадлежит К. Н. Батюшкову<sup>179</sup>, в чьей оригинальной поэзии тема дружбы занимает видное место; не владея греческим языком, Батюшков, возможно, пользовался переводом и комментариями в составе «Цветов греческой поэзии» Н. Ф. Кошанского<sup>180</sup>. Другое переложение этого стихотворения принадлежит М. А. Яковлеву (1798–1853)<sup>181</sup>. Еще один перевод из Биона, выполненный П. А. Куницким («Времена года: Бионава идиллия»), выдержан в том же ключе, что и его вышеупомянутый перевод из Мосха<sup>182</sup>.

Сходным образом оказались представлены в отечественной периодике и гимны Каллимаха. Неоднократно и в различной манере переводился гимн Аполлону. В 1806 г. в «Лицее» появился прозаический перевод И. И. Мартынова, впоследствии перепечатанный в составе «Греческих классиков»<sup>183</sup>. В 1818 г. начало гимна переводит П. А. Куницкий; как и в других переводах из античных авторов, он придерживается архаизирующего стиля и использует александрийский стих<sup>184</sup>. В 1817 г. гекзаметрический перевод гимна создает молодой В. К. Кюхельбекер (1797–1846)<sup>185</sup>. Впоследствии Кюхельбекер критично отозвался об этой своей работе — прежде всего потому, что пользовался при переводе главным образом немецким текстом-посредником: «...поэтическая совесть моя мне говорит, что он не может быть близким, ибо я в то время слишком худо знал по-гречески и переводил, имея больше в виду немецкое переложение Штольберга, нежели подлинник»<sup>186</sup>. В 1825 г. А. Ф. Мерзляков публикует гекзаметрический перевод этого же гимна<sup>187</sup>, вскоре перепечатанный во второй части «Подражаний и переводов...». Другие гимны Каллимаха появляются в периодике в единичных прозаических переводах: в «Друге просвещения» — «Имн Каллимахов острову Делосу» в анонимном переводе<sup>188</sup>, в «Лицее» — «На умовение Паллады» в переводе И. И. Мартынова<sup>189</sup>.

Среди античных авторов, переводившихся на русский язык за последние триста лет, абсолютное первенство принадлежит Горацию; не явился исключением и рассматриваемый нами период. На всем его протяжении в периодических изданиях — как столичных, так и провинциальных — появляются переводы из Горация, принадлежащие литераторам совершенно различных направлений и дарований; кроме того, многие поэты включали переводы и переложения из Горация в свои авторские сборники.

Характерная особенность обращения русских переводчиков первой четверти XIX в. к Горацию состоит в том, что их основное внимание сосредоточивалось на ограниченном числе стихотворений римского поэта; по 8–10 раз в период 1801–1826 гг. на русский язык переводились оды I, 4 (к Луцию Сестию); I, 9 (к Талиарху); II, 3 (к Квинту Делию); II, 10 (к Лицинию Мурене); II, 16 (к Помпею Гросфу). Этот выбор характеризует

<sup>178</sup> Цветник. 1810. Ч. 6. № 6. С. 368–369; Катенин П. А. Сочинения и переводы в стихах. СПб., 1832. Ч. 2. С. 23.

<sup>179</sup> Санкт-Петербургский вестник. 1812. Ч. 1. № 2. С. 166.

<sup>180</sup> Благой Д. Д. Комментарии // Батюшков К. Н. Сочинения. М.; Л., 1934. С. 456.

<sup>181</sup> Невский зритель. 1821. Ч. 5. № 1. С. 36.

<sup>182</sup> Украинский вестник. 1816. Ч. 2. № 5. С. 216–217.

<sup>183</sup> Гимн Аполлону Каллимаха // Лицей. 1806. Ч. 2. № 1. С. 94–98.

<sup>184</sup> Отрывок из Каллимахова гимна Аполлону // Украинский вестник. Ч. 10. № 4. С. 99–101.

<sup>185</sup> Гимн Аполлону: Сокращенный перевод из Каллимаха // Сын отечества. 1819. Ч. 53. № 18. С. 273–276.

<sup>186</sup> Кюхельбекер В. К. Дневник. Л., 1929. С. 133. Речь идет о немецком гекзаметрическом переводе К. Штольберга (Christian zu Stolberg-Stolberg; 1748–1821) из издания: Gedichte aus dem Griechischen übersetzt. Hamburg, 1782.

<sup>187</sup> Вестник Европы. 1825. Ч. 144. № 22. С. 92–99.

<sup>188</sup> Друг просвещения. 1804. Ч. 3. № 7. С. 59–64.

<sup>189</sup> Лицей. 1806. Ч. 1. № 2. С. 95–98.

репутацию, которой пользовался Гораций у русских авторов, осваивавших его наследие: римский поэт воспринимался как носитель житейской мудрости, сознававший скоротечность жизни и изменчивость судьбы, а потому воспевавший умеренность, пресловутую «золотую середину» и простые житейские радости. Помимо перечисленных од, на русский язык в эту эпоху неоднократно переводились второй эпод (знаменитый «*beatus ille*») и первая сатира — при почти полном игнорировании других эподов и сатир.

К переводам Горация обращались и крупные литераторы: некоторые — на протяжении всего своего творчества (Державин, Капнист, Мерзляков, Востоков), некоторые — считанное число раз (например, Жуковский). Но большинство переводов из Горация, появившихся в периодической печати и авторских поэтических сборниках в первой четверти XIX в., принадлежит литераторам второго-третьего ряда, для многих из которых это были единичные обращения к творчеству римского поэта. Этим переводам свойственно одно: переводчики, более или менее точно передавая смысловое содержание первоисточника, нередко устраняли избыточные в оригинале римские реалии и совершенно не заботились о передаче особенностей стиля Горация с обилием инверсий, строфических переносов; они перелагали стихи римского поэта более или менее гладким стихом (в зависимости от собственного версификаторского мастерства), в стилистическом смысле ориентируясь на собственный вкус и литературные воззрения; они, по замечанию А. А. Дельвига (1798–1831), «выдавая мысли своего поэта, не заботились об удержании образа, в котором они у него одушевлялись»<sup>190</sup>.

Ярчайшим образцом такого «адаптированного» Горация являются переложения В. Л. Пушкина (1766–1830), появившиеся с 1802 по 1828 г. на страницах периодических изданий. Многие из них самим автором определены как «подражания». Например, ода I, 24, написанная на смерть Квинтилия Вара (*Quintilius Varus*; ум. 24 до н. э.) и обращенная к Вергилию, в переложении В. Л. Пушкина обретает заголовок «К Л\*, на смерть подруги его» и наполняется соответствующим содержанием:

Но тщетно слезы льешь, но тщетно вопрошаешь,  
Где милая твоя? С тобою милой нет!  
Лишь хладну тень ее в мечтанье обнимаешь.  
Увы! Судьба на час нам радости дает!<sup>191</sup>

Оды к Пирре (I, 5)<sup>192</sup> и к Хлое (I, 23)<sup>193</sup> В. Л. Пушкин перелагает в традициях анакреонтической лирики. Однако эти переводы значительно ближе к оригиналу, чем более ранние «подражания Горацию» В. Л. Пушкина; не случайно обе они опубликованы под общим заголовком «Две оды из Горация», а каждой предпослана первая строка оригинала. В своих позднейших «подражаниях Горацию» В. Л. Пушкин довольно близко передает смысловое содержание оригиналов, однако переполняет свои тексты поэтическими штампами<sup>194</sup>.

<sup>190</sup> Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 234.

<sup>191</sup> Вестник Европы. 1802. Ч. 4. № 13. С. 51.

<sup>192</sup> Вестник Европы. 1808. Ч. 38. № 8. С. 293–294.

<sup>193</sup> Там же. С. 294. У В. Л. Пушкина героиня оды получила имя Лилла.

<sup>194</sup> См.: К Делию. Подражание Горацию // Санкт-Петербургский вестник. 1812. Ч. 1. № 1. С. 48–49; Разговор Горация с Лидией. Подражание // ТОЛРС. 1818. Ч. 10. Кн. 16. С. 75–76; К Аполлону: Подражание Горацию // ТОЛРС. 1818. Ч. 11. Кн. 18. С. 60–61.

Значительное число переводов из Горация появилось на страницах «Друга просвещения», ни один номер которого не обходился без переводов из античных авторов. К переводам из Горация приложили руку сами издатели журнала: Д. И. Хвостову принадлежат переводы од к кораблю Вергилия (I, 3)<sup>195</sup> и к Луцию Сестию (I, 4)<sup>196</sup>, П. И. Голенищеву-Кутузову — к Талиарху (I, 9)<sup>197</sup>, Г. С. Салтыкову — к Квинту Деллию (II, 3)<sup>198</sup>. Также в журнале опубликованы переводы Д. А. Облеухова (I, 2)<sup>199</sup>, П. Розанова (II, 20)<sup>200</sup>, А. Розанова (III, 9)<sup>201</sup> и ряд анонимных переводов. Все они выполнены в архаизирующем стиле, традиционными размерами; для перевода выбирались, как правило, наиболее популярные оды.

Главным образом на материале переводов Горация предпринимались попытки передачи античных лирических размеров. Средством для отработки формальных приемов переводы из античных авторов служили для А. Х. Востокова. В «Свитке муз» (1802) он помещает «Похвалу Вакха» — перевод оды II, 19, в котором пытается средствами русской метрики передать алкееву строфу<sup>202</sup>. В 1804 г. выходит перевод оды «К Венере» (I, 30), выполненный вольным ямбом и несущий в себе традиционный антураж «легкой поэзии»<sup>203</sup>. Оба эти перевода войдут в первый том «Опытов лирических» Востокова, а во втором томе появится целый раздел «Оды из Горация», включающий в себя оды «Каллиопе» (III, 4), «Аполлону, или Желание поэта» (I, 31), «Похвала Меркурию» (I, 10), «К Лицинию, о средственности» (II, 10), «К Меценату, о спокойствии духа» (III, 29; фрагментарный перевод), «К Иулу Антонию, о Пиндаре» (IV, 2; фрагментарный перевод)<sup>204</sup>. Кроме того, в «Примечания к лирическим опытам второй части» включен перевод оды к Мельпомене (III, 30; знаменитый «Памятник») в качестве образца «1-го Асклепиадского размера»<sup>205</sup>. Об экспериментальном подходе Востокова свидетельствует тот факт, что под одной обложкой помещены переводы, выполненные в различной манере — прежде всего в отношении формы. В переводах од «К Венере», «К Аполлону», «К Лицинию», «К Иулу Антонию» употреблен рифмованный ямб; в одах «К Каллиопе» и «Похвала Меркурию» Востоков пытается воспроизвести алкееву и сапфическую строфу при помощи нерифмованных ямбических стихов (как указывалось выше, подобные попытки предпринимал Г. Р. Державин); наконец, в переводах «Похвалы Вакху», оды «К Меценату» и «К Мельпомене» логоэдические стихи воспроизводятся средствами русской метрики. В соответствии со степенью близости метрики перевода к метрике оригинала колеблется и степень точности. Рифмованные переводы не отличаются от большинства переводов из Горация, появившихся в тогдашней печати; впрочем, Востоков в них экспериментирует со стилем: оду «К Венере», как уже отмечалось, выдерживает в духе легкой поэзии, а оду «К Лицинию» наполняет славянизмами:

<sup>195</sup> Друг просвещения. 1804. Ч. 1. № 3. С. 215–216.

<sup>196</sup> Друг просвещения. 1804. Ч. 2. № 6. С. 236.

<sup>197</sup> Друг просвещения. 1806. Ч. 2. № 4. С. 35–36.

<sup>198</sup> Друг просвещения. 1805. Ч. 2. № 6. С. 192–194.

<sup>199</sup> Друг просвещения. 1806. Ч. 3. № 9. С. 142–143.

<sup>200</sup> Друг просвещения. 1806. Ч. 4. № 11. С. 108–109.

<sup>201</sup> Друг просвещения. 1806. Ч. 2. № 6. С. 196–197.

<sup>202</sup> Свиток муз. 1802. Кн. 2. С. 86–88.

<sup>203</sup> Периодическое сочинение об успехах народного просвещения. 1804. Ч. 1. С. 22.

<sup>204</sup> Востоков А. Х. Опыты лирические и другие мелкие сочинения в стихах. СПб., 1806. Ч. 2. С. 50–61.

<sup>205</sup> Там же. С. 72–73.

Ходяй серединою златою,  
 Не дружен смерди с чернотою,  
 Ниже завистный мечет взгляд  
 На велелепие палат.<sup>206</sup>

В оде «К Каллиопе» и «Похвале Меркурию» Востоков пытался, по собственному признанию, «соблюсти и в ямбах форму алцейской и сафической строфы»; кроме того, он воспроизводит такую формальную особенность оригинала, как многочисленные переносы, в том числе строфические, обосновывая это стремлением к точной передаче подлинника: «...от того сии из одного стиха в другой переносы речей, которые сами по себе редко красоту составляют, но переводчику казались нужными, чтоб точнее изобразить форму оригинала»<sup>207</sup>.

Оду «К Меценату» (III, 29) Востоков переводит алкеевой строфой, но в сокращении, с 29-го стиха до конца, тем самым устраняя всю древнеримскую конкретику, которой наполнены первые семь строф оригинала, и оставляя только моральные рассуждения. В оставшейся части стихотворения Востоков также устраняет почти все древнеримские реалии, сохраняя только упоминания Юпитера и Фортуны; «африканские бури» превращаются в «бурные вихри», последняя строфа, в которой упомянуты Эгейское море и путеводное созвездие Близнецов, приобретает следующий вид:

Чтоб алчным морем не были пожраны  
 Мои товары дальнепривозные.  
 За то проеду безопасно  
 В самые бури на утлом струге!<sup>208</sup>

Более точным переводом является «Похвала Вакху» (II, 19; в «Опытах лирических» перевод помещен в переработанном виде), где бережно воспроизведены и образность, и формальные особенности оригинала. Аналогичным образом можно охарактеризовать и перевод оды «К Мельпомене» (III, 30), представляющий собой первый в русской поэзии образец малого асклеиадова стиха; древнеримские реалии несколько сглажены: упоминание Либитины, древнеримской богини погребения, заменено «похоронами»; Мельпомена заменена на просто «музу». Характерно, что цель воспроизведения античной метрики Востоков видел в развитии собственно русского стихосложения: «...пусть бы это только побудило молодых наших поэтов заняться обработанием собственной нашей просодии, не ограничиваясь в одних ямбах и хореях, но испытывая все пути, пользуясь всеми пособиями, которые предлагает нам славенорусский язык, благомерный и звучный»<sup>209</sup>.

Чаще «размером подлинника» переводились оды, написанные в оригинале алкеевой и сафической строфой, которые уже разрабатывались в русской поэзии ранее<sup>210</sup>. Но были и исключения: в 1803 г. А. Г. Волков помещает в «Свитке муз» перевод оды

<sup>206</sup> Там же. С. 56.

<sup>207</sup> Там же. С. 77.

<sup>208</sup> Там же. С. 59.

<sup>209</sup> *Востоков А. Х.* Опыты лирические и другие мелкие сочинения в стихах. СПб., 1805. Ч. 1. С. 102.

<sup>210</sup> *Латто-Данилевский К. Ю.* К истории алкеевой и сафической строфы в русской поэзии // Алкей и Сафо: Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же. Третье, переработанное издание. СПб., 2019. С. XLIX–LXI.

Горация к Мельпомене (IV, 3), выполненный четвертой асклеиадовой строфой<sup>211</sup>. Подзаголовок «По III оде четвертой книги Горация» указывает, что сам переводчик воспринимал свою работу скорее как переложение и подражание, однако перевод довольно близок к оригиналу. Впрочем, остальные переводы А. Г. Волкова выполнены в ином ключе: в первой книге «Свитка муз» появляется его стихотворение «Зимой к друзьям (Подражание Горацию)», которое восходит к тринадцатому эподу, но представляет собой традиционное стихотворение на гораццианские темы быстротечности бытия и наслаждения простыми радостями; переводчик устраняет из текста весь древнеримский антураж<sup>212</sup>. В «Арфе стихогласной» появляются еще три переложения из Горация («К Лицинию», «К Меркурию», пятнадцатый эпод); как и другие переложения, вошедшие в этот сборник, они помещены без указания оригинала и также представляют собой прежде всего результат собственных поэтических поисков Волкова.

Два перевода из Горация, выполненных сафической строфой, принадлежат В. С. Чюрикову; переведенные им оды относятся к числу самых популярных — к Гросфу (II, 16)<sup>213</sup> и к Лицинию (II, 10)<sup>214</sup>. Очевидно, в них, как и в переводе Чюрикова из Феокрита, сказалось влияние А. Ф. Мерзлякова, который, как уже говорилось ранее, также предпринимал попытки воспроизведения античных лирических размеров средствами русского стиха, хотя его переводы из Горация «размером подлинника» появились в печати позже. Однако, в отличие от гекзаметра, античные лирические размеры в рассматриваемый период не укоренились на русской почве: вплоть до начала XX в. оды Горация продолжали переводить рифмованными силлабо-тоническими стихами.

Переводами античной поэзии занимались в университетской, семинаристской и гимназической среде. Так, в харьковском издании «Украинский вестник» в 1816–1819 гг. регулярно появлялись переводы од Горация, выполненные преподавателями Харьковского университета И. Е. Срезневским и Е. М. Филомафитским (1790–1831). Три перевода И. Е. Срезневского из Горация также были напечатаны в «Трудах Казанского общества любителей отечественной словесности»: это стихотворения традиционной «гораццианской» тематики, воспевающие радости скромной жизни и поэтического творчества: I, 31 (к храму Аполлона), II, 10 (к Лицинию, знаменитая «золотая середина»), I, 32 (к лире). Срезневский выполнял свои переводы с оригинала, поэтому их отличает довольно высокая точность; но при этом им присущи бедность поэтической техники и языка, обилие поэтических штампов:

Пел Либера, Муз, Венеру,  
 Пел Венерина сынка,  
 И по древнему манеру  
 Пел Ликуса как божка;  
 Пел приятность черных глаз  
 И красоту черных влас.<sup>215</sup>

<sup>211</sup> Свиток муз. 1803. Кн. 2. С. 3–5.

<sup>212</sup> Свиток муз. 1802. Кн. 1. С. 9–11.

<sup>213</sup> Каллиопа. М., 1815. Ч. 1. С. 171–172.

<sup>214</sup> Вестник Европы. 1815. Ч. 79. №9. С. 102–103.

<sup>215</sup> Труды Казанского общества любителей отечественной словесности. Казань, 1815. Кн. 1. С. 99–100.

Переводами из Горация активно занимался И. И. Чернявский (1768 — ок. 1822), профессор русской словесности Виленского университета. В 1809 г. в «Цветнике» был напечатан перевод оды к Меценату (I, 1)<sup>216</sup>, в 1813 г. в «Периодическом сочинении о успехах народного просвещения» — переводы четырех од: I, 3 («К кораблю, на котором Virgilius отправлялся в Афины»), I, 34 («К себе»), III, 6 («Поносит свой век»), III, 27 («К Галатее, отправляющейся в путь морем»)<sup>217</sup>. Вероятно, ему же принадлежат переводы так называемых «Гимнов Горациевых» (т. е., од, посвященных богам), напечатанные в 1815 г. в «Вестнике Европы» за подписями «И. Ч.» и «И. Ч...ий»: «Гимн Меркурию» (I, 10), «Гимн Диане и Аполлону» (I, 21), «Гимн Венере» (I, 30), «Гимн Аполлону» (I, 31), «Гимн Фортуне» (I, 35), «Гимн Вакху» (II, 19)<sup>218</sup>. Переводы выполнены тяжеловесным стихом с бедными рифмами и не обличают большого поэтического дарования. Однако факт, что преподаватели словесности сами были не чужды литературному творчеству, весьма характерен и показателен для эпохи.

Помимо перечисленных литераторов, переводы из Горация публиковали А. С. Норов, М. В. Милонов, В. В. Попугаев, Ф. И. Ленкевич, В. Н. Олин, В. С. Филимонов, В. Е. Вердеревский, В. И. Орлов, Д. П. Самсонов и многие другие; значительное число переводов напечатано анонимно<sup>219</sup>. Переводом оды III, 29 (под заглавием «Послание Горация к Меценату, в котором приглашает его к сельскому обеду») дебютировал в литературе Ф. И. Тютчев (1803–1873)<sup>220</sup>. Всего один перевод из Горация выполнил В. А. Жуковский, но его работа вполне характерна для эпохи в целом: переводя одну из самых популярных од (Квинту Деллию; II, 3), он существенно просветляет мрачные краски оригинала; полный безысходности финал оды у Жуковского приобретает следующий вид:

Пусть быстрым, лишь бы светлым током  
Промчатся дни чрез жизни луг;  
Пусть смерть пойдет к нам ненароком,  
Как добрый, но неожиданный друг!<sup>221</sup>

Из римских поэтов «золотого века» второе место после Горация по популярности у русских переводчиков занимал Вергилий. Заметнейшая роль в освоении его поэтического наследия принадлежит А. Ф. Воейкову (1779–1839), который активно переводил «Георгики» и «Буколики», а также обращался к «Энеиде». Фрагменты «Георгик» регулярно появлялись на страницах «Вестника Европы» в 1814–1817 гг.; также один отрывок был опубликован в «Трудах Казанского общества любителей отечественной словесности». Первая из этих публикаций — «Отрывок из Virgiliевых Георгик»<sup>222</sup> представляет собой не перевод в строгом смысле, а вольную вариацию на темы из второй книги «Георгик» и может восприниматься как своеобразное вступление к предлагаемой далее работе. От других переводов Воейкова из Вергилия данный текст отличается и формально — в нем употреблен не гекзаметр, активным сторонником которого выступал Воейков, а шестистопный

<sup>216</sup> Цветник. 1809. Ч. 3. № 9. С. 289–291.

<sup>217</sup> Периодическое сочинение об успехах народного просвещения. 1813. № 35. С. 344–354.

<sup>218</sup> Вестник Европы. 1815. Ч. 83. № 19. С. 169–173; № 20. С. 251–255..

<sup>219</sup> См.: Античная поэзия в русских переводах XVIII—XX вв.: Библиографический указатель / Сост. Е. В. Свя-сов. СПб., 1998. С. 275–303.

<sup>220</sup> ТОЛРС. 1819. Ч. 14. № 22. С. 32–36.

<sup>221</sup> Вестник Европы. 1810. Ч. 49. № 3. С. 189.

<sup>222</sup> Вестник Европы. 1814. Ч. 74. № 7. С. 204–208.

ямб с перекрестной рифмой. В переводе фрагмента из второй книги «Георгик», опубликованном в 1815 г.<sup>223</sup>, Воейков использует амфибрахический гекзаметр (употреблявшийся, в частности, Мерзляковым), в остальных переводах — дактило-хореический гекзаметр.

Свои переводческие принципы Воейков декларирует в статье «Об описательных и дидактических поэмах и в особенности о *Виргилиевых Георгиках*», опубликованной еще в 1812 г. Главной целью перевода для него является обогащение родного языка:

Утвердительно сказать можно, что переводы знаменитых писателей более самых сочинений приносят языку пользы. Они, сближая нас с понятиями других народов, знакомят с способом выражать их, и нечувствительно переносят в наш язык тысячу оборотов, картин, выражений, которые прежде казались ему чуждыми, но которые, сближаясь по сходству, сперва делаются терпимы, а потом красоту составляют. Те, кои пишут на своем языке, употребляют обороты и выражения уже принятые, бросают свои идеи в старые и часто даже стертые от времени формы. Писать на своем языке значит, если смею так выразиться, истощать собственное сокровище; переводить значит обогащаться сокровищами чуждыми.<sup>224</sup>

Схожую мысль — о необходимости перенесения в язык перевода оборотов, свойственных языку оригинала, — высказывал он и позднее, в «Разборе *Виргилиевой поэмы* “*Георгики или о земледелии*”, переведенной с латинского на русский язык г. Райчем», напечатанном в «Сыне отечества» в 1821 г.: «... надобно сражаться и победить язык и заставить его принять тысячу выражений и оборотов, кои до тех пор его пугали»<sup>225</sup>.

Воейков проявляет себя как активный сторонник гекзаметра, хотя его печатные выступления по этому вопросу состоялись уже после публикации отрывков из «*Георгик*». В стихотворной форме он излагает свои воззрения в написанном гекзаметром «*Послании к С. С. Уварову*»<sup>226</sup>. Основное содержание послания составляют рассуждения о преимуществах гекзаметра над александрийским стихом. Особое место занимают рассуждения о спондеях и использовании их в русском гекзаметре.

В состав статьи о гекзаметре в «Словаре древней и новой поэзии» (1821) Н. Ф. Остолопова включена «Выписка из рассуждения А. Ф. Воейкова», в которой, помимо прочего, приводятся доказательства в пользу возможности воссоздания гекзаметра средствами русского языка<sup>227</sup>. Воейков вновь останавливается на вопросе о спондеях; для подтверждения своей позиции он приводит примеры использования спондеев русскими поэтами: Г. Р. Державиным, И. И. Дмитриевым, А. Х. Востоковым, М. В. Ломоносовым. Очевидно, применение спондеев при составлении гекзаметров Воейков считал своей особой заслугой; не случайно при публикации отрывков из «*Георгик*» он особо отмечает те места, где употреблены спондеи.

Используя гекзаметр, Воейков тем не менее не воспроизводит в переводе «*Георгик*» ни количество строк, ни движение стиха оригинала, зачастую распространяя текст, разъясняя его непосредственно в переводе, а в других случаях сжимая, выпуская некоторые детали, в особенности — древнеримские реалии; несмотря на продекларированное им стремление к буквальной точности, на практике он это стремление не воплощает.

<sup>223</sup> Вестник Европы. 1815. Ч. 82. № 16. С. 241–250.

<sup>224</sup> ТОЛРС. 1812. Ч. 3. Кн. 5. С. 260.

<sup>225</sup> Сын отечества. 1821. Ч. 72. № 36. С. 260.

<sup>226</sup> Вестник Европы. 1819. Ч. 104. № 5. С. 15–24.

<sup>227</sup> Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 1. С. 321–333.

Причина этого, вероятнее всего, состоит также в обращении Воейкова к французским переводам — прозаическому П. Ф. Дефонтена (Pierre François Guyot-Desfontaines, 1685–1745) и стихотворному Ж. Делиля; на это указывали и современные Воейкову критики. Среди таковых, в частности, был анонимный автор «Письма к издателю “Благонамеренного”», напечатанного в этом журнале в 1822 г. и направленного против статьи о гекзаметре в «Словаре древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова, значительную часть которой составляет вышеупомянутая «Выписка из рассуждения А. Ф. Воейкова». Прежде всего против Воейкова и направлено это «Письмо...»; главная претензия его автора к Воейкову состоит в том, что он заимствовал соображения Н. И. Гнедича из «Замечаний на опыт о русском стихосложении г-на В<остокова>»<sup>228</sup>; владение Воейкова классическими языками охарактеризовано в «Письме...» следующим образом: «Но переводя Эклоги и Георгики Вергилиевы из Дефонтена (я не говорю уже о греческом языке), по какому праву можно присвоить себе замечание, при коем опытное и основательное познание древних языков и поэзии есть условие необходимое?»<sup>229</sup> Кроме того, Воейков старается удалить из своего перевода то, что представляется ему грубым; например, свинья именуется у него «нечистая тварь» и «животное, кое питается дуба плодами»; в этом, вероятнее всего, сказалось влияние французских предшественников. В стилистическом плане работе Воейкова присуще обилие славянизмов, как лексических, так и грамматических — в частности, он довольно активно использует дательный самостоятельный, что вызывало нарекания у современных ему критиков<sup>230</sup>.

Воейкову же принадлежит первая попытка гекзаметрического перевода «Энеиды»: в 1817 г. в «Вестнике Европы» появляется «Вергилиевой Енеиды песнь первая» — перевод стихов 1–401 первой книги поэмы<sup>231</sup>. Этот перевод знаменует движение Воейкова к большей точности; переводчик стремится добросовестно, стих за стихом, передавать содержание оригинала, стараясь, чтобы синтаксические конструкции русского перевода располагались в стихе таким же образом, как и в подлиннике. Впрочем, в переводе значительно число добавлений, очевидно, соответствующих представлениям Воейкова об эпическом стиле. Переводчик вводит ряд составных эпитетов, характерных скорее для гомеровского, нежели вергилиевского стиля: «стадо роговетвистых», «бранноносные ливийцы». Существенно и количество славянизмов на уровне как лексик, так и грамматики (неоднократно встречается дательный самостоятельный). При всем своем новаторстве (прежде всего в области формы) Воейков вполне в духе своего времени приспособливает переводимого автора под характерное для эпохи представление об античной эпосе.

С 1822 по 1825 г. в периодических изданиях — «Соревнователе просвещения и благотворения» и «Новостях литературы», а также ТОЛРС — появляются выполненные Воейковым переводы «Буколик» Вергилия. Для этих переводов характерна значительно большая близость к оригиналу, нежели для переводов «Георгики». Они почти эквилинарны (изредка добавляются единичные строки); каждому отдельному стиху оригинала в подавляющем большинстве случаев соответствует стих перевода, особенно в эклогах,

<sup>228</sup> Статья Н. И. Гнедича опубликована: Вестник Европы. 1818. Ч. 99. №10. С. 99–128, 139–146; № 11. С. 187–211.

<sup>229</sup> Благонамеренный. 1822. № 16. С. 91.

<sup>230</sup> Там же. 1823. Ч. 22. С. 98.

<sup>231</sup> Вестник Европы. 1817. Ч. 92. № 7. С. 161–187.



имеющих диалогическую форму. По сравнению как с собственным переводом «Георгик», так и с мерзляковским переводом «Буколик», Воейков значительно полнее передает реалии древнеримской жизни и не стремится опустить «неизящные» детали. Так, в первой эклоге он сохраняет детали, выпущенные Мерзляковым: Титир у него сидит («...уж волосы на браде моей побелели»)<sup>232</sup>, а в финале поднимается не туман, а дым от очагов («видишь, как дым из труб деревенских вьется...»)<sup>233</sup>. Впрочем, даже на этих примерах видно, что приближение к подлиннику осталось довольно ограниченным: в первом случае герой Вергилия говорит о седых волосах, падающих на землю после стрижки бороды; воспроизвести эту бытовую картину Воейков не решает; упоминание печных труб создает картину, характерную скорее для русского, нежели древнеримского сельского пейзажа. Однако следует признать, что работа над «Буколиками» свидетельствует о значительной переводческой эволюции Воейкова, причем именно в отношении переводческого мастерства, так как его теоретические взгляды на перевод изменений не претерпели — напротив, получили большее применение на практике.

В 1821 г. появляется перевод «Георгик» Вергилия, выполненный С. Е. Раичем (1792–1855) и в целом благожелательно встреченный критикой. А. Ф. Воейков, сам переводивший «Георгики», посвятил этой работе разбор, помещенный в четырех номерах «Сына Отечества»; однако его содержание составляют главным образом пространные выдержки из перевода Раича, сопровождаемые краткими замечаниями рецензента; начиная разбор с указаний на слабые места перевода, в числе которых называются смысловые неточности, добавления переводчика, неудачные выражения, неуместные эпитеты, Воейков приводит пространные фрагменты, которые он считает удачными, и предлагает переводчику переработать по их образцу весь свой труд. Высоко оценивает перевод Раича и А. А. Бестужев (1797–1837): «Переводы Раича Virgiliевых “Георгик” достойны венка хвалы за близость к оригиналу и за верный, звонкий язык»<sup>234</sup>.

Подобно Мерзлякову в переводе «Буколик», Раич использует в переводе «Георгик» шестистопный ямб с парной рифмовкой; однако стиль его работы существенно отличается от мерзляковского. Основное назначение дидактической поэзии Раич усматривает в общественной пользе, о чем и заявляет в предисловии:

В Георгиках видите вы не одно желание поэта ослеплять читателя живописными картинами и льстить воображению; творец их предполагал еще другую, важнейшую цель — пользу и благодные политические виды.<sup>235</sup>

Исходя из такой трактовки, Раич избирает для своего перевода возвышенный, избыточный славянизмами слог; вероятно, в этом сказались и семинаристское образование Раича.

В печати появлялись переводы отдельных эклог и фрагментов из «Георгик», выдержанные в традиционной классицистической манере. Среди таковых можно назвать напечатанные в «Друге просвещения» переводы эклог I, IV и VII, выполненные

<sup>232</sup> ТОЛРС. 1822. Ч. 2. Кн. 1. С. 211.

<sup>233</sup> Там же. С. 215.

<sup>234</sup> Бестужев А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России // Полярная звезда... на 1823 год. СПб., 1823. С. 31.

<sup>235</sup> Virgiliевы Георгики. М., 1821. С. VII.

соответственно Д. А. Облеуховым<sup>236</sup>, П. И. Голенищевым-Кутузовым<sup>237</sup> и Г. С. Салтыковым<sup>238</sup>; перевод IV эклоги, осуществленный И. Ф. Яконовским (ум. 1825), преподавателем Олонецкой мужской гимназии<sup>239</sup>, отрывки из II и IV книги «Георгик» в переводах соответственно А. С. Норова<sup>240</sup> и П. Соковнина<sup>241</sup>.

Особо следует выделить гекзаметрический перевод I эклоги, выполненный Я. А. Галинковским (1777–1815) еще в 1804 г., но напечатанный только в 1813 г.<sup>242</sup> Этот перевод является своего рода иллюстрацией к теоретическим выкладкам, содержащимся в предпосланном переводу письме. В нем Галинковский выступает сторонником гекзаметра и белого стиха и противником использования александрийского стиха при переводе античных авторов. В примечаниях к переводу Галинковский довольно прозрачно проводит мысль, что более точное воссоздание формы оригинала способствует и более близкой передаче его содержания: «Знатоки могут сличить перевод сей эклоги с теми, кои изданы уже на русском, и увидят, что по самому составу стихов этот подходит ближе к подлиннику»<sup>243</sup>. При этом Галинковский не является сторонником буквальной точности: «...я удерживал *срединою* между близостию подлинника, свойством языка и нашими нравами. <...> Я полагаю, что непременно должно *близко* переводить древних поэтов; но между тем и *владеть* собою»<sup>244</sup>. Галинковский остается сыном своего века и, подобно другим современным ему переводчикам, адаптирует текст для читателя, впрочем, оговаривая подобные случаи в примечаниях. Например, упомянутых в оригинале коз, которых пасут вергилиевские пастухи, Галинковский заменяет на овец: «У нас обыкновенно пасут овец»<sup>245</sup>; подобная замена, очевидно, связана также с традициями европейской и русской буколической поэзии, но в целом малоубедительна. В сущности, перевод Галинковского представляет собой скорее версификационное упражнение, призванное подкрепить теоретические выкладки, нежели живое литературное явление. Письмо и перевод появились в печати без малого десять лет спустя после создания, поэтому положения, выдвинутые Галинковским, оказались на тот момент уже не столь новаторскими, хотя, безусловно, актуальными и соответствующими переводческим тенденциям.

В «Георгиках» наибольший интерес у переводчиков вызывал фрагмент IV книги, пересказывающий миф об Орфее и Эвридике; предпочтение, отдававшееся популярному мифу перед описанием древнеримских сельскохозяйственных работ, вполне понятно. «Орфей» А. Ф. Раевского, имеющий подзаголовок «вольный перевод из Вергилия», представляет собой, в сущности, основанную на мотивах Вергилия романтическую элегию, наполненную расхожими штампами и написанную традиционным для этого жанра вольным ямбом с вольной рифмовкой<sup>246</sup>. Перевод, выполненный профессором Харь-

<sup>236</sup> Друг просвещения. 1805. Ч. 3. № 8. С. 105–110.

<sup>237</sup> Друг просвещения. 1804. Ч. 3. № 7. С. 30–32.

<sup>238</sup> Друг просвещения. 1805. Ч. 1. № 3. С. 177–182.

<sup>239</sup> Лицей. 1806. Ч. 3. № 3. С. 8–12.

<sup>240</sup> Дух журналов. 1816. Ч. 12. Кн. 24. С. 1183–1190.

<sup>241</sup> Соковнин П. Стихотворения. М., 1819. С. 11–15.

<sup>242</sup> ЧБЛРС. 1813. Кн. 10. С. 119–138.

<sup>243</sup> ЧБЛРС. 1813. Ч. 10. С. 135.

<sup>244</sup> Там же. С. 137.

<sup>245</sup> Там же.

<sup>246</sup> Цветник. 1810. Ч. 7. № 8. С. 239–241.

ковского университета П. А. Куницким, довольно близок к оригиналу, однако выполнен тяжеловесным, избыточным архаизмами слогом<sup>247</sup>.

По сравнению с названными текстами безусловным достижением представляется перевод М. П. Загорского: выполненный амфибрахическим гекзаметром, он сохраняет число строк подлинника; переводчик старается не просто уместить содержание подлинника в определенное количество строк, но и воспроизвести движение стиха оригинала. В переводе отсутствуют значительные добавления и убавления, он однороден стилистически и лишен откровенных штампов. Приведем его начало; в этом фрагменте сохранено, в частности, четырехкратное обращение, присутствующее в оригинале:

Орфей услаждал свою горесть игрою на выгнутой лире,  
Тебя, дорогая супруга, тебя одинокий на бреге,  
Тебя с востекающим днем, тебя с западающим пел он.<sup>248</sup>

В 1818–1819 гг. в ЖДНС появился ряд прозаических переводов из «Буколик»: вторую, седьмую и восьмую эклоги перевел издатель журнала В. Н. Олин, первую, пятую и девятую — Я. В. Толмачев. Оба переводчика стремились следовать подлиннику как можно ближе, хотя при этом допускали изменения, продиктованные соображениями благопристойности или тогдашними понятиями об изящном; иногда в переводе адаптировались древнеримские реалии, которые требовали отдельного разъяснения. Впрочем, при всей точности в прозаических переводах Олина «поэзии» больше, чем у Толмачева: прозу своих переводов Олин пытается ритмизировать, так что временами у него получаются правильные гекзаметры: «Пой со мною, свирель моя, меналийские песни»<sup>249</sup>. Толмачев же в своих переводах не стремится избегать тяжеловесности. Помимо «Буколик», он перевел два фрагмента из «Георгик», также напечатанных в ЖДНС: «Аристей, вводная часть из IV книги»<sup>250</sup> и «Описание Италии»<sup>251</sup> — фрагмент из II книги. Характерен выбор отрывков для перевода: Толмачев избегает переводить описания сельскохозяйственных работ, которые потребовали бы пространных разъяснений, а останавливается на фрагментах, не нуждающихся в особой адаптации.

В 1824 г. В. Н. Олин, с неизменной живостью откликавшийся на актуальные литературные явления, поместил в «Сыне отечества» гекзаметрический перевод фрагмента (ст. 458–540) II книги «Георгик», озаглавленный «Описание сельской жизни»<sup>252</sup>. Перевод выполнен довольно близко к подлиннику, хотя и незначительно распространен (90 стихов вместо 83 стихов в оригинале). Олин вводит отсутствующие у Вергилия поэтические фигуры: составные эпитеты («светловодны ручьи», «многолиственная тень»), риторические повторы («Счастлив, о, счастлив и тот, кто богам поклоняется сельским»); некоторые реалии подлинника он опускает, другие упрощает и поясняет.

В отличие от «Буколик» и «Георгик», «Энеида» в описываемый период была представлена исключительно во фрагментарных переводах; эта поэма, в эпоху классицизма

<sup>247</sup> Украинский вестник. 1816. Ч. 4. № 10. С. 92–97.

<sup>248</sup> Новости литературы. 1825. Ч. 12. С. 182.

<sup>249</sup> ЖДНС. 1818. № 4. С. 126.

<sup>250</sup> Там же. 1818. Ч. 3. № 9. С. 3–18.

<sup>251</sup> Там же. 1819. Ч. 6. № 9. С. 9–12.

<sup>252</sup> Сын Отечества. 1824. Ч. 93. № 17. С. 128–134.

считавшаяся высшим образцом стихотворной эпопеи, в начале XIX в. вызывала значительно меньший интерес, нежели, например, поэмы Гомера.

Упомянутый ранее перевод IV книги «Энеиды», выполненный А. Ф. Мерзляковым, послужил поводом для своеобразного переводческого состязания. Почти одновременно был опубликован еще один перевод начала IV книги, осуществленный Ф. И. Ленкевичем (нач. 1780-х — 1810), причем во вступительном примечании издателя читателю предлагалось сопоставить предложенный перевод с работой Мерзлякова: «В Вестнике Европы на сей год (№ 2 и 3) напечатана вся IV Песнь Енеиды — у нас помещается только отрывок из оной. Читатели могут судить о достоинстве обоих переводов»<sup>253</sup>. Однако в сравнении с переводом Мерзлякова работа Ленкевича не привносит ничего нового: это очередной текст, пересыпанный поэтическими штампами позднего классицизма, хотя и не столь изобилующий добавлениями переводчика.

В том же 1809 г. перевод начала IV книги был выполнен М. В. Милоновым (1792–1821) — вероятно, также под влиянием Мерзлякова, у которого Милонов учился в Московском благородном пансионе. Перевод Милонова в сравнении с работой Мерзлякова лишен столь откровенной патетичности и в целом выдержан в более нейтральном тоне, однако отличается еще большим многословием: 74 гекзаметрических строки оригинала переданы 122 александрийскими стихами. Перевод был напечатан только в 1821 г. и к тому времени выглядел откровенно архаично<sup>254</sup>.

Обширный фрагмент из шестой книги «Энеиды», описывающий нисхождение Энея в загробный мир, перевел Н. В. Гольтеков (1792–1830), студент словесного отделения Московского университета. Это довольно слабая ученическая работа; переводчик не справляется даже с рифмой:

При дверях в страшный Ад, в огромножерлый Орк  
Селенья утвердил забот и плачей сонм;  
Там бледные стоят трепещущи болезни;  
Уныла старость, страх, от древности согбенны.<sup>255</sup>

В 1812 г. появляется перевод из «Энеиды» еще одного ученика Мерзлякова, А. Г. Родзянки<sup>256</sup>. Показателен выбор отрывка для перевода — популярный эпизод из II книги, описывающий гибель Лаокоона. Вероятнее всего, в выборе фрагмента также отразились актуальные литературные события — незадолго до этого были напечатаны фрагменты «Илиады» в переводе Н. И. Гнедича (первый вариант, выполненный александрийским стихом), а также новонайденные фрагменты в переводе Е. И. Кострова (1755–1796), чью работу продолжал Гнедич. Если Мерзляков, Ленкевич и Милонов переводили фрагмент «о любви», ориентируясь на трагедии Озерова, то Родзянка переводит фрагмент «о войне», ориентируясь на Гомера в переводе Кострова. Довольно близко следуя оригиналу, в стремлении к яркой описательности Родзянка громоздит выпренные, но банальные образы и эпитеты, не сообразуясь с требованиями хорошего вкуса, из-за чего его перевод местами приобретает почти пародийное звучание.

<sup>253</sup> Цветник. 1809. Ч. 1. № 3. С. 309.

<sup>254</sup> Благонамеренный. 1821. Ч. 13. № 4. С. 175–181.

<sup>255</sup> Друг юношества. 1809. № 6. С. 35.

<sup>256</sup> Дух журналов. 1817. Ч. 19. Кн. 17. С. 783–786.

В 1818 г. Родзянка опубликовал переводы еще двух фрагментов II книги «Энеиды», выдержанные в том же ключе<sup>257</sup>.

После напечатанного в 1817 г. начала «Энеиды» в переводе А. Ф. Воейкова начали появляться и другие гекзаметрические переводы фрагментов поэмы. В 1820 г. отдельным изданием вышел полный перевод первой книги «Энеиды», выполненный И. Я. Ветринским (1787–1849), профессором Санкт-Петербургской духовной семинарии<sup>258</sup>. Прежде всего этот перевод следует рассматривать как очередной опыт разработки русского гекзаметра. Еще активнее, чем Воейков, Ветринский использует спондеи; постоянно встречаются у него случаи двух ударений в одном слове, особенно в первой стопе. Как и у Воейкова, у Ветринского попадаются составные эпитеты: «кривозубчатые якоря», «ветвисторогие» (олени), «пестровидная кожа», «златоблещущий одр»; постоянны и славянизмы. Встречаются и штампы, восходящие к классицистической эпопее («Зевса перуны крылаты»). Переводчик использует некий стандартный лексикон, ассоциирующийся с античной эпической поэзией, однако отнюдь не всегда соотносимый с переводимым подлинником. Однако основной целью перевода Ветринского является метрический эксперимент, направленный на раскрытие возможностей русского гекзаметра. Эксперимент нельзя признать удачным — гекзаметры Ветринского напряженны и лишены естественного звучания. В 1821 и 1826 гг. были опубликованы два небольших отрывка из второй книги «Энеиды» в переводе Ветринского, выполненные более гладким стихом<sup>259</sup>; однако заметным и значительным явлением переводы Ветринского не стали.

В начале 1820-х гг. на страницах периодической печати появляется ряд отрывков из «Энеиды» в гекзаметрическом переводе Д. П. Шелехова (1792–1854)<sup>260</sup>. Выбор фрагментов для перевода также показателен: Шелехов останавливается на эпизодах, сюжетно связанных с поэмами Гомера, — падение Трои и встреча Энея с одним из спутников Одиссея, Ахеменидом, и циклопом Полифемом, ослепление которого описывается в «Одиссее». Декларируя свои переводческие принципы, Шелехов заявляет о стремлении к эквиритмии и эквилинеарности:

Желая самый механизм стиха русского приноровить к латинскому, употреблял все силы и, кажется, удавалось иногда сохранять в русском стихе то же течение (*rhythmus*) и те же падения (*cesura*), какие находятся в стихе латинском. Русский перевод не превышает и не уменьшает подлинник ни одним стихом.<sup>261</sup>

Гекзаметры Шелехова состоят в основном из дактилей, изредка перемежаемых хорейми; в отличие от Воейкова и Ветринского, он не экспериментирует со спондеями и двударными словами, вследствие чего его стихи звучат более естественно. Иногда переводчик предпринимает попытки воспроизводить вергилиевскую звукопись, на что

<sup>257</sup> Приступ ко дворцу Приама (Отрывок из 2-й песни Энеиды) // Благонамеренный. 1818. Ч. 3. № 9. С. 260–265; Синон (Отрывок из 2 песни Энеиды) // Благонамеренный. 1818. Ч. 4. № 11. С. 138–147.

<sup>258</sup> *Виргилиевой Энеиды песнь первая*. СПб., 1820.

<sup>259</sup> Речь Синона (Из II кн. Виргилиевой Энеиды) // Благонамеренный. Ч. 15. № 13. С. 9–12; Отрывок из II песни Виргилиевой Энеиды // *Новости литературы*. 1826. Кн. 6. № 4. С. 50–54.

<sup>260</sup> ТОЛРС. 1820. Ч. 18. Кн. 28. С. 40–61 (в переработанном и сокращенном виде — *Сын отечества*. 1823. Ч. 88. № 37. С. 178–182; № 38. С. 229–233); Благонамеренный. 1820. Ч. 12. № 23/24. С. 319–326 (в переработанном виде — ТОЛРС. 1822. Ч. 1. Кн. 2. С. 110–118).

<sup>261</sup> Там же. С. 41.

обращает внимание в подстрочных примечаниях. Между первыми и вторыми вариантами публикаций наблюдаются различия. В ряде случаев переводчик заменяет отдельные дактилические стопы своих гекзаметров хорейями — очевидно, из стремления разнообразить стих. Кроме того, полностью переписывает он речь Лаокоона при появлении троянского коня, существенно приближая ее к подлиннику. Например, заключительная строка этой речи, завершающаяся знаменитым афоризмом «timeo Danaos et dona ferentis» («боясь данайцев, даже приносящих дары»), в первоначальном варианте перевода выглядела следующим образом: «Страшны мне греки, и дар от врага почитаю злодейством», а в окончательной версии стала гораздо точнее: «Страшны мне греки и дар приносящие дружных». Встречаются у Шелехова несвойственные римскому поэту повторы и восклицания, заставляющие вспомнить о переводах Мерзлякова; местами он разъясняет текст прямо в переводе (упомянутые в оригинале долопы и мирмидонцы в переводе становятся «воинами Пирра»):

Зрел сию гибель, зрел я, несчастный! своими очами,  
 Был и участником, жертвою горя. Ах! Кто не пролил бы  
 Слез, повествуя о жребии Трои, из воинов Пирра,  
 Даже Улисса жестокого?<sup>262</sup>

Своего рода итогом освоения «Энеиды» в первой четверти XIX в. можно считать перевод второй книги поэмы, осуществленный В. А. Жуковским; фрагменты этого перевода, выполненного в мае-октябре 1822 г., публиковались в периодической печати<sup>263</sup>; полностью перевод появился в 1824 г. в третьей части «Стихотворений В. Жуковского» под заглавием «Разрушение Трои»<sup>264</sup>. Эта работа занимает в творчестве Жуковского промежуточное место, как бы являясь продолжением его античных баллад и предвеляя работу над переводами «Одиссеи» и фрагментов «Илиады». «Разрушение Трои» представляет собой довольно точный перевод второй книги «Энеиды», выполненный с латинского подлинника, хотя несомненно использование Жуковским переводов поэмы на европейские языки — прежде всего немецкого перевода И. Г. Фосса (Johann Heinrich Voß, 1751–1826). Жуковский в целом стремится передавать подлинник как можно ближе, в большинстве случаев следуя даже расположению фраз относительно движения стиха, соблюдая многочисленные переносы. Жуковский сохраняет даже неполные строки, где они есть у Вергилия. Но в целом рассказ Энея у Жуковского звучит более взволнованно и экспрессивно, чем в оригинале, ради чего переводчик нередко идет на откровенные нарушения поэтики Вергилия — например, переводит косвенную речь в прямую, вводит отсутствующие у Вергилия повторы и патетические восклицания. Многочисленны у Жуковского и составные эпитеты, являющиеся приметой гомеровского стиля («дивно-огромный», «плачевно-ужасный», «девственно-чистый» и т. п.); это лишний раз доказывает, что Жуковский воспринимал «Энеиду» через призму гомеровских поэм. Лексика перевода изобилует славянизмами, как лексическими, так и грамматическими. Чисто

<sup>262</sup> ТОЛРС. Ч. 18. Кн. 28. С. 42.

<sup>263</sup> Лаокоон: Отрывок из второй книги Вергилиевой Энеиды // Новости литературы. 1823. Кн. 3. № 1. С. 10–11; Смерть Приама: Отрывок из II песни Энеиды // Полярная звезда. 1823. С. 173–176; Приступ к чертогам Приама: (Из II-й песни Энеиды) // Полярная звезда. 1824. С. 308–312.

<sup>264</sup> Жуковский В. А. Стихотворения. СПб., 1824. Ч. 3. С. 361–424.

литературными достоинствами перевод Жуковского превосходит работы непосредственных предшественников, однако над основными тенденциями, присущими переводам античных авторов в ту эпоху, «Разрушение Трои» не поднимается. Жуковский высказывал намерение продолжить работу над «Энеидой»<sup>265</sup>; впрочем, осуществлено оно не было.

В 1824 г. в «Вестнике Европы» появился анонимный критический разбор публикации фрагмента «Энеиды» в переводе Жуковского из «Полярной звезды» на 1824 г.<sup>266</sup>; автор разбора довольно скептически отзывается о русском гекзаметре как таковом, выражая особенно сильное неприятие по отношению к замене дактилей хореем (хотя и не отказывая русскому гекзаметру в праве на существование). Главный недостаток, усматриваемый автором рецензии собственно в переводе Жуковского, состоит в недостаточной, по его мнению, передаче конкретики оригинала. Также критик педантично указывает на наличие у Жуковского образов, отсутствующих в оригинале, и допущенные переводчиком сокращения (перевод двух стихов одним). Впрочем, никакого определенного общего мнения о переводе Жуковского критик не высказывает, ограничиваясь частными замечаниями.

Относительно редкими и эпизодическими были обращения русских переводчиков первой четверти XIX в. к сочинениям Овидия. Римский поэт предстает в двух основных ипостасях — как сочинитель любовных элегий и как автор «Метаморфоз», хотя и в том, и в другом случае на русский язык переводится сравнительно небольшой массив текстов. В начале XIX в. внимание переводчиков обратилось к ранним «Любовным элегиям». В 1807 г. в журнале «Весенний цветок», издававшемся студентом Московского университета К. Ф. Андреевым и наполнявшемся литературными опытами его ровесников — соучеников и знакомых, появились две элегии Овидия: «Смерть Тибулла» (III, 9)<sup>267</sup> в прозаическом переводе и «Слабый выговор Купидону» (II, 9)<sup>268</sup> в стихотворном переводе, за подписями соответственно А. С...въ и А. С. Оба перевода представляют собой незрелые ученические работы, выполненные довольно неопытной рукой. В стилистическом отношении переводы ориентированы на господствующие литературные вкусы; особенно явно это проявляется в стихотворном переводе:

И мне быв пленником так долго у прелестной,  
Пора бы получить покой для сердца лестной.  
И пусть я без любви как боги б тихо жил,  
Но ах! прекрасный пол меня обворожил.<sup>269</sup>

В 1812 г. в издававшемся В. Г. Анастасевичем журнале «Улей» появляется несколько анонимных переводов элегий Овидия. Неизвестно, одному или разным авторам они принадлежали, однако мы встречаемся в них с различными переводческими подходами. Перевод первой элегии первой книги выдержан в классицистических традициях<sup>270</sup>. Опубликованный в этом же номере «Улья» перевод второй элегии первой книги, напротив,

<sup>265</sup> Например, в письме к И. И. Дмитриеву от 11 февраля 1823 г.: «Между тем грожусь на “Энеиду”: вторая песнь кончена; мало-помалу переведу всю» (Жуковский В. А. Собрание сочинений в 4 т. Т. 4. М.; Л., 1960. С. 576).

<sup>266</sup> Вестник Европы. 1824. № 3. С. 205–218; № 4. С. 287–298.

<sup>267</sup> Весенний цветок. 1807. Кн. 2. С. 129–132.

<sup>268</sup> Весенний цветок. 1807. Кн. 3. С. 96–100.

<sup>269</sup> Весенний цветок. 1807. Кн. 3. С. 100.

<sup>270</sup> Улей. 1812. Ч. 3. № 13. С. 66–67.

довольно экспериментален: он выполнен имитирующим народный стих десятисложником и в целом стилизован под народную поэзию — случай для перевода античных авторов редкий, хотя и не единичный. Таково, например, описание Венеры и Купидона:

На те радости смотрит матушка  
Сверху — с терема Олимпийского;  
Плещет в рученьки свои белые,  
Сыплет на землю роз душистый цвет.  
На тебе горит ярко золото,  
В кудрях, в крылушках искры яхонтны.<sup>271</sup>

Перевод третьей элегии первой книги, помещенный в апрельском номере «Улья» за тот же 1812 г., довольно близко передает смысл подлинника, но стилистически целиком принадлежит XVIII в. Переводчик адаптирует текст под читательское восприятие: например, древнеримское понятие *eques* (всадник) передает как «дворянин», устраняет или упрощает мифологические образы<sup>272</sup>.

В схожей манере выдержаны уже упомянутые выполненные А. Ф. Мерзляковым переводы первого письма из «Героид»<sup>273</sup> и первой и четвертой элегий первой книги<sup>274</sup>, а также перевод одиннадцатого письма из «Героид», осуществленный неким И. Сокольским<sup>275</sup>.

Значительной вольностью отличается перевод элегии I, 6, выполненный в 1814 г., но напечатанный почти полтора десятилетия спустя за подписью «А.....въ»<sup>276</sup>. Элегия Овидия в ироничном тоне изображает незадачливого влюбленного, который тщетно пытается добудиться до привратника, чтобы тот впустил его в дом к возлюбленной. В переводе эта ирония отсутствует; переводчик повышает стилистический градус своей работы, тщательно устраняя различные бытовые подробности и одновременно вводя в текст дополнительные мифологические образы. В целом перевод вполне отражает основную тенденцию своего времени: адаптировать тексты античных авторов под тогдашние представления об античности.

Из всех произведений Овидия русские переводчики первой четверти XIX в. чаще всего обращались к «Метаморфозам». В 1808 г. отдельным изданием выходят три первые книги «Метаморфоз» Овидия в переводе секретаря Российской академии П. И. Соколова (1764–1835)<sup>277</sup>. Перевод выполнен в прозе и достаточно точен, выдержан в архаической стилистике; в приложении даны «Изъяснения некоторых басен, также географических и мифологических названий, в сей первой части содержащихся». Этот перевод, наряду с Тацитом в переводе Румовского и Саллюстием в переводе Озерецковского, явился частью уже упоминавшегося проекта по переводу античных классиков силами Российской академии.

На страницах ЖДНС неоднократно помещались прозаические переводы фрагментов из «Метаморфоз», выполненные Я. В. Толмачевым<sup>278</sup> и В. Н. Олиным<sup>279</sup>; один перевод

<sup>271</sup> Там же. С. 74.

<sup>272</sup> Улей. 1812. Ч. 3. № 16. С. 275–276.

<sup>273</sup> ТОЛРС. 1812. Ч. 2. Кн. 4. С. 80–87.

<sup>274</sup> Мерзляков А. Ф. Подражания и переводы... Ч. 2. М., 1826. С. 291–295

<sup>275</sup> Публия Овидия Назона Героида XI. Канаце Макарию. СПб., 1808.

<sup>276</sup> Полевые цветы на 1828 год. СПб., 1828. С. 219–224.

<sup>277</sup> Публия Овидия Назона Превращения. СПб., 1808. Ч. 1.

<sup>278</sup> ЖДНС. 1818. Ч. 2. № 6. С. 57–71; № 7. С. 113–121; 1819. Ч. 5. № 5. С. 3–8.

<sup>279</sup> ЖДНС. 1819. Ч. 5. № 7. С. 79–87; 1819. Ч. 6. № 10. С. 53–55.



был опубликован без подписи<sup>280</sup>. В 1819 г. еще один прозаический перевод из «Метаморфоз» появляется в ТОЛРС: это «Повесть о Фаэтоне: Из 2-й книги “Превращений”» в переводе Ф. С. Хомякова (1802–1829) — добросовестное литературное упражнение образованного молодого человека<sup>281</sup>.

Появлялись в печати и стихотворные переводы отрывков из «Метаморфоз», хотя и в незначительном количестве. В четвертой книге «Стихотворений» П. И. Голенищева-Кутузова был напечатан перевод фрагмента второй книги (ст. 31–86), излагающий часть мифа о Фаэтоне<sup>282</sup>. Перевод изобилует пропусками и сокращениями и не отличается ни точностью, ни литературными достоинствами; очевидно, Голенищеву-Кутузову не удалось подобрать стилистический ориентир для перевода мифологической поэмы Овидия. В архаизирующей стилистике выдержаны переводы казанского литератора Н. М. Ибрагимова (1778–1818): «Превращение Дафны в лавр»<sup>283</sup> и «Девкалион и Пирра» (выполнен в 1809 г.)<sup>284</sup>. Избранные Ибрагимовым фрагменты относятся к числу хрестоматийных. Переводы выполнены с латинского, традиционным для эпической поэмы шестистопным ямбом с парной рифмовкой, приподнятым слогом, изобилующим славянизмами; однако наблюдаются в нем и откровенные стилистические провалы:

И древо любит Феб; схватив лишь пень вотще,  
Он трепет под корой почувствовал еще;  
Объемлет ветвия, и страстно их лобзает;  
Но древо поцелуй, колеблясь, отвергает.<sup>285</sup>

В 1820 г. выходит гекзаметрический перевод фрагмента из XI книги «Метаморфоз», выполненный В. А. Жуковским<sup>286</sup>. История Кеика и Алкионы не относится ни к числу наиболее популярных античных мифов, ни к числу хрестоматийных эпизодов «Метаморфоз». Выбор Жуковским этого эпизода свидетельствует о его давнем интересе к поэме Овидия и хорошем ее знании: еще к 1800–1810 гг. относятся его планы по переводу фрагментов «Метаморфоз», на что указывают записи, сохранившиеся в архиве поэта. Высказывалось мнение, что интерес Жуковского к сюжету о расставании любящих супругов связан с обстоятельствами его личной жизни: расставание с М. А. Протасовой (1793–1823) и ее свадьба с И. Ф. Мойером (1786–1858), увлечение поэта С. А. Самойловой (1797–1866) во время его пребывания в Дерпте<sup>287</sup>. В пользу такого предположения свидетельствует сам факт, что среди множества изложенных в «Метаморфозах» мифологических сюжетов, многие из которых пользовались значительной популярностью и получили отражение в литературе, живописи, музыке, Жуковский избирает сравнительно малоизвестный, становясь единственным русским переводчиком, отдельно обратившимся к этому фрагменту, — нетипичный случай для эпохи, когда основной тенденцией

<sup>280</sup> ЖДНС. 1819. Ч. 6. № 12. С. 129–136.

<sup>281</sup> ТОЛРС. 1819. Ч. 14. Кн. 21. С. 101–134.

<sup>282</sup> Голенищев-Кутузов П. И. Стихотворения. М., 1810. Ч. 4. С. 79–81.

<sup>283</sup> Труды Казанского общества любителей отечественной словесности. Казань, 1815. Кн. 1. С. 225–230.

<sup>284</sup> Благонамеренный. 1825. Ч. 30. № 15. С. 41–50.

<sup>285</sup> Труды Казанского общества любителей отечественной словесности. Казань, 1815. Ч. 2. С. 230.

<sup>286</sup> Известия Российской Академии. Кн. 8. СПб., 1820. С. 330–345.

<sup>287</sup> Болгова Н. Примечания // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 5. Эпические стихотворения. М., 2010. С. 331–334.

в переводах античной поэзии было обращение к ограниченному кругу хрестоматийных текстов. Возможно, с этой личной выстраданностью связано и значительное повышение эмоциональности в переводе Жуковского по сравнению с оригиналом; А. А. Дерюгин отмечает: «Доминантой отклонений от подлинника оказывается более глубокое освещение эмоций, резкое усиление их проявления, большой динамизм повествования и стремление к экспрессии»<sup>288</sup>.

Во вторую часть своих «Подражаний и переводов» А. Ф. Мерзляков включил два переведенных гекзаметром популярных фрагмента «Метаморфоз» — об Аполлоне и Дафне и о Пираме и Тисбе<sup>289</sup>. Как и во многих других своих переводах, Мерзляков придает тексту повышенную экспрессивность, наполняя его повторами, восклицаниями, многоточиями. Таково, например, описание Дафны в первом фрагменте:

Вот он дивится власам, без искусства на вью текущим;  
Если б убрать их? — он мыслит! — вот очи... горящие звезды!  
Сладость лобзаний — уста! — а ланиты!.. но можно ли видеть  
Видеть их только!.. Вот розовы персты! вот руки лилейны!  
Вот округленные плечи, вот полные роскоши перси!<sup>290</sup>

Время от времени в печати появлялись переводы и из других римских поэтов. Далеко не всегда они представляли собой значительные литературные явления, однако представляется необходимым дать их краткий обзор.

Немногочисленны были переводы из Катуллы. Три из них появились на страницах «Друга просвещения» и вполне соответствуют общему уровню переводов этого издания, о которых неоднократно говорилось выше. Все три вышли без подписи, и установить переводчика оказалось возможно лишь в одном случае: «Катуллова 26 элегия. К самому себе»<sup>291</sup> переведена П. И. Голенищевым-Кутузовым — этот перевод был перепечатан в четвертой части его «Стихотворений» (1810). Перевод восходит к 76 стихотворению Катуллы, однако номер, вынесенный в заглавие, соответствует нумерации, принятой в двуязычном издании сочинений римских поэтов, в котором латинские тексты помещены параллельно с французским прозаическим переводом маркиза де Пезе (Alexandre-Frédéric-Jacques Masson, marquis de Pezay, 1741–1777)<sup>292</sup>. Два других текста, напечатанных в «Друге просвещения», — «Перевод из Катуллы. Возвращение весны»<sup>293</sup> и эпиграмма «Из Катуллы на Кесаря»<sup>294</sup> — представляют собой переводы соответственно 46-го и 93-го стихотворений Катуллы.

«Подражание Катуллу» В. Л. Пушкина<sup>295</sup>, восходящее к 72-му стихотворению римского поэта, как и другие переложения В. Л. Пушкина из античных авторов, выдержано в традициях легкой салонной поэзии.

<sup>288</sup> Дерюгин А. А. В. А. Жуковский — переводчик римских поэтов // Переводоведение и культурология: Цели, методы, результаты. М., 1987. С. 133.

<sup>289</sup> Мерзляков А. Ф. Подражания и переводы... Ч. 2. С. 296–310.

<sup>290</sup> Там же. С. 299.

<sup>291</sup> Друг просвещения. 1805. Ч. 3. № 7. С. 34–36.

<sup>292</sup> Traduction en prose de Catulle, Tibulle et Gallus. Amsterdam, 1771.

<sup>293</sup> Друг просвещения. 1805. Ч. 4. № 11. С. 147–148.

<sup>294</sup> Друг просвещения. 1804. Ч. 4. № 12. С. 243.

<sup>295</sup> Вестник Европы. 1808. Ч. 41. С. 178.

Довольно смелый эксперимент представляет собой перевод третьего стихотворения Катуллы, выполненный А. Х. Востоковым и озаглавленный «Смерть воробья»<sup>296</sup>. Этот текст, определенный как «подражание Катуллу», в действительности является вполне точным переводом, однако Востоков допускает значительную русификацию в отношении стиля и метрики, используя фразеологические обороты, характерные для псевдонародного стиля, а также имитируя метрику народного стиха<sup>297</sup>.

Несколько чаще обращались переводчики к римским элегикам — Тибуллу (Albius Tibullus, ок. 50 — ок. 19 до н.э.) и Проперцию (Sextus Propertius, ок. 50 — после 15 до н.э.), чьи сочинения, по выражению С. А. Кибальника, «относительно легко укладывались в рамки легкой поэзии»<sup>298</sup>. Четыре перевода из Тибулла принадлежат П. И. Голенищеву-Кутузову (первая<sup>299</sup>, вторая<sup>300</sup>, третья<sup>301</sup> и вторая половина пятой элегии первой книги<sup>302</sup>). Эти переводы вполне соответствуют своему времени. Первую элегию переводчик трактует в духе русского гораццианства, как воспевание спокойной жизни на лоне сельской природы. В переводе третьей элегии Голенищев-Кутузов устраняет древнеримские реалии, присутствующие в подлиннике: например, описание древнеримских погребальных обрядов. Остальные два перевода Голенищев-Кутузова из Тибулла довольно близки к подлиннику, однако сокращены: это связано с тем, что в таком виде эти элегии помещены в вышеупомянутом издании «Traduction en prose de Catulle, Tibulle et Gallus». В «Друге просвещения» появилось и несколько анонимных переводов римских элегиков: стихотворный «Вольный перевод с латинского из Проперция» (первая элегия первой книги)<sup>303</sup>, а также прозаические переводы третьей элегии четвертой книги Тибулла<sup>304</sup> и второй и третьей элегий третьей книги Проперция («К Цинтии» и «Сновидение Проперция»)<sup>305</sup>.

Еще один перевод первой элегии Тибулла осуществлен В. Г. Анастасевичем<sup>306</sup>. Как и Голенищев-Кутузов, он ставит на первое место тему сельского уединения, однако сельскохозяйственные работы описывает не в столь идиллическом духе, а с большей конкретикой. В «Лицее» появилось два перевода из Проперция: прозаический перевод третьей элегии четвертой книги, выполненный П. И. Сумароковым (1767–1846)<sup>307</sup>, и анонимный стихотворный перевод одиннадцатой элегии второй книги<sup>308</sup>. В духе сентиментализма выдержано «Подражание первой Тибулловой элегии» Б. К. Бланка<sup>309</sup>.

Особое значение творчество Тибулла имело для К. Н. Батюшкова. Им переведены третья<sup>310</sup> и десятая<sup>311</sup> элегии первой книги, а также третья элегия третьей книги (состоя-

<sup>296</sup> Востоков А. Х. *Опыты лирические*. СПб., 1806. Ч. 2. С. 62.

<sup>297</sup> См.: Кибальник С. А. Катулл в русской поэзии XVIII — первой трети XIX века // Кибальник С. А. *Античная поэзия в России: XVIII — первая половина XIX века*. СПб., 2012. С. 30–31.

<sup>298</sup> Там же. С. 29.

<sup>299</sup> Друг просвещения. 1806. Ч. 3. № 7. С. 29–33.

<sup>300</sup> Друг просвещения. 1805. Ч. 2. № 5. С. 111–114.

<sup>301</sup> Голенищев-Кутузов П. И. *Стихотворения*. М., 1810. Ч. 4. С. 91–94.

<sup>302</sup> Там же. С. 95–96.

<sup>303</sup> Друг просвещения. 1806. Ч. 1. № 2. С. 151–152.

<sup>304</sup> Там же. 1805. Ч. 2. № 6. С. 206–210.

<sup>305</sup> Там же. 1805. Ч. 2. № 4. С. 43–48.

<sup>306</sup> Лицей. 1806. Ч. 3. № 1. С. 9–14.

<sup>307</sup> Там же. 1806. Ч. 3. № 3. С. 79–83.

<sup>308</sup> Там же. 1806. Ч. 4. № 1. С. 16–17.

<sup>309</sup> Аглая. 1808. Ч. 2. № 6. С. 8–11.

<sup>310</sup> Пантеон русской поэзии. СПб., 1815. Ч. 4. С. 201–211.

<sup>311</sup> Вестник Европы. 1810. Ч. 50. № 8. С. 277–280.

щей из так называемых элегий Лигдама)<sup>312</sup>; эти переводы стали органичной частью его собственного поэтического творчества. Исследователями отмечалось, что Батюшков в своих переводах усиливает экспрессивность, эмоциональный накал подлинника, вводит в текст автобиографические черты<sup>313</sup>.

Очевидно, под влиянием Батюшкова к римским эгегикам обратился П. А. Межаков (1788–1860): ему принадлежат «Элегия из Тивуллы»<sup>314</sup> (переложение хрестоматийной первой элегии первой книги Тибуллы) и «Подражание Проперцию»<sup>315</sup>, в действительности восходящее к третьей элегии второй книги Тибуллы.

Третью элегию третьей книги Тибуллы переводили также М. В. Милонов<sup>316</sup> и К. Ф. Рылеев (1795–1826)<sup>317</sup>. Эти переводы схожи: оба автора вводят в текст имя Тибуллы, устраняют из текста древнеримские реалии, зато значительно расширяют мифологические образы, присутствующие в заключительной части элегии.

Тринадцатую элегию из четвертой книги (принадлежность которой Тибулле сомнительна) перевел рифмованными стихами В. Н. Олин<sup>318</sup>, по обыкновению уснадивший свою работу многочисленными штампами («свет моих очей», «прелестница», «друг милый», «златая цепь»).

Две элегии Тибуллы и три элегии Проперция были переведены А. Ф. Мерзляковым и включены в состав второй части его «Подражаний и переводов»<sup>319</sup>. В элегии I, 3 Тибуллы он, в отличие от большинства современных ему переводчиков, вполне добросовестно воспроизводит древнеримские реалии. Сам перевод выдержан в архаизирующей стилистике, в особенности та часть элегии, где идет речь о «золотом веке». В переводе элегии II, 1 Тибуллы («Освящение полей») Мерзляков предпринимает попытку воспроизвести элегический дистих, передавая пентаметр четных строк пятистопным дактилем; многочисленные славянизмы (в том числе грамматические) соседствуют с предложениями в псевдонародном духе («красен пир добрым вином»), что уже отмечалось как характерная черта переводов Мерзлякова. В переводах элегий Проперция (I, 2; I, 18; I, 19) Мерзляков усиливает эмоциональность, вводит в текст дополнительные мифологические образы.

Появлялись в печати и фрагменты из «Фарсалии» Лукана (помимо упомянутых ранее). В 1815 г. Ф. Ф. Иванов (1777–1816) публикует «Разговор Катона с Брутом», фрагмент 2-й книги поэмы<sup>320</sup>. Иванов выдерживает свой перевод в формах классицистической эпопеи: передает гекзаметр александрийским стихом, употребляет возвышенный стиль с обилием славянизмов, активно прибегает к риторическим повторам и восклицаниям, придавая тексту чрезмерную экспрессивность. В 1818 г. увидели свет «Отрывки из Фарсалии» Ф. Н. Глинки — перевод фрагментов 9-й книги поэмы<sup>321</sup>. Глинка предла-

<sup>312</sup> Вестник Европы. 1809. Ч. 48. №23. С. 198–199.

<sup>313</sup> См.: *Kažoknieks M.* Studien zur Rezeption der Antike bei Russischen Dichtern zu Beginn des XIX. Jahrhunderts. München, 1968. S. 87–125; *Савельева Л. И.* Античность в русской поэзии конца XVIII — начала XIX века. Казань, 1980. С. 70–74.

<sup>314</sup> *Межаков П.* Уединенный певец. СПб., 1817. С. 71–77.

<sup>315</sup> ЧБЛРС. 1815. Кн. 18. С. 55–57.

<sup>316</sup> Санкт-Петербургский вестник. 1812. Ч. 1. №2. С. 164–165.

<sup>317</sup> Благонамеренный. 1820. Ч. 11. №13. С. 50–52.

<sup>318</sup> ЖДНС. 1818. Ч. 1. №1. С. 18–20.

<sup>319</sup> *Мерзляков А. Ф.* Подражания и переводы... Ч. 2. С. 273–290.

<sup>320</sup> Амфион. 1815. Кн. 4. С. 4–11.

<sup>321</sup> Сын отечества. 1818. Ч. 49. №40. С. 74–79.

гает для перевода гекзаметра четырехстопный нерифмованный амфибрахий с мужскими окончаниями, уже использованный им в «Опытах двух трагических явлений в стихах без рифмы»<sup>322</sup>. Впрочем, работу Глинки трудно назвать переводом в строгом смысле слова — это многословные вариации на темы Лукана, имеющие к оригиналу самое опосредованное отношение.

В первые годы XIX в. в периодической печати появлялись переводы эпиграмм Марциала; основными переводчиками выступали И. Смирнов<sup>323</sup> и Я. И. Бардовский (1779 — после 1851)<sup>324</sup>. Оба выдерживают свои работы в духе характерных для XVIII в. эпиграмм, направленных на обличение пороков или осмеяние определенных человеческих типажей. Как правило, для перевода отбирались эпиграммы, в которых отсутствовали указания на специфические приметы римской жизни; а если таковые и имелись, то происходила их адаптация под более понятные тогдашним читателям реалии. Сатирическую остроту эпиграмм Марциала переводчики ослабляли, зато значительно усиливали дидактичность.

Имя Децима Юния Ювенала в литературной традиции стало практически нарицательным для поэта-сатирика; однако число его русских переводов в начале XIX в. исчисляется единицами. Любопытно, что переводы Ювенала принадлежали двум литературным противникам: И. И. Дмитриеву (1760–1837) и П. И. Голенищеву-Кутузову. Первым выполнен «Сокращенный перевод Ювеналовой сатиры о благородстве»<sup>325</sup> (восьмая сатира Ювенала), вторым — перевод начала первой сатиры<sup>326</sup>.

### Н. И. Гнедич — переводчик античных авторов

Наиболее выдающимся достижением русской словесности первой четверти XIX в. в области освоения античной литературы следует признать, безусловно, «Илиаду» в переводе Н. И. Гнедича. Оконченный в 1826 г., этот перевод вышел из печати только в 1829 г., поэтому его читательское и критическое осмысление относится уже к более позднему периоду. Несмотря на позднейшие, в значительной мере дискуссионные по отношению к работе Гнедича, попытки предложить новые переводы «Илиады» (Н. М. Минский, В. В. Вересаев, П. А. Шуйский), перевод Гнедича до сих пор остается «классическим» переводом гомеровской поэмы и едва ли в этом качестве будет вытеснен каким-либо другим. Являя собой высшее для своего времени достижение отечественного переводческого искусства, «Илиада» Гнедича отразила основные тогдашние переводческие искания, а эволюция Гнедича-переводчика в целом типична для эпохи.

Именно Гнедич является, по существу, главным героем книги А. Н. Егунова «Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков» (1964), в которой не только детально рассматривается сам перевод Гнедичем «Илиады», но также характеризуется вся литературная деятельность Гнедича и даже черты его личности. Мы же остановимся

<sup>322</sup> Сын отечества. 1817. Ч. 41. №44. С. 223–226.

<sup>323</sup> Новости русской литературы. 1802. Ч. 4. №105. С. 425–428; Урания. 1804. Ч. 1. С. 170–171.

<sup>324</sup> Новости русской литературы. 1804. Ч. 10. №30. С. 64; Ч. 11. №65. С. 207–208; Вестник Европы. 1804. Ч. 15. №12. С. 331.

<sup>325</sup> Дмитриев И. И. Сочинения и переводы. М., 1803. Ч. 1. С. 45–52.

<sup>326</sup> Друг просвещения. 1804. Ч. 4. №12. С. 244–246.

на основных вехах деятельности Гнедича как переводчика античных авторов и обозначим главные особенности его работы в контексте переводческих тенденций его времени.

Как известно, первоначально Гнедич приступил к переводу Гомера, мысля свою работу в качестве продолжения опубликованных еще в 1787 г. шести первых песней «Илиады» в переводе Е. И. Кострова. Характер подобной работы неизбежно предполагал стилистическую ориентацию на предшественника. Ключевую роль в обращении Гнедича к переводу Кострова сыграл, очевидно, заинтересовавшийся в судьбе Гнедича В. В. Капнист; не владея классическими языками, этот поэт на протяжении всего своего творчества проявлял неослабный интерес к античности. К 1798 г. относится не опубликованный при жизни поэта и сохранившийся в составе письма к А. М. Бакунину (1768–1854) перевод начала «Одиссеи», за который Капнист взялся, по собственному признанию, «не зная и азбуки греческой», при посредстве «Битобеева перевода»<sup>327</sup>. Известна и высокая оценка Капнистом перевода Кострова — достаточно вспомнить его «Стихи на перевод “Илиады” г. Костровым». Поэтому вполне закономерно, что Капнист мог сыграть ключевую или, по крайней мере, важную роль в привлечении Гнедича к продолжению перевода Кострова: он одновременно оказывал услугу и отечественной словесности, способствуя доведению до конца столь высоко ценимого им труда Кострова, и молодому земляку; находило применение и знание Гнедичем древнегреческого языка — как и другие его современники, владевшие древнегреческим и переводившие с него, Гнедич имел опыт обучения в семинарии. Старания Капниста получили и вполне конкретное выражение. В 1809 г. выходит отдельным изданием VII песнь «Илиады» в переводе Гнедича<sup>328</sup>. С подачи Капниста Гнедич посвящает и подносит свой труд великой княгине Екатерине Павловне (1788–1819), которая назначает Гнедичу пенсию, создавший ему «финансовый фон», необходимый для дальнейшей работы. В 1810 г. Капнист обратился к министру просвещения А. К. Разумовскому (1748–1822) с просьбой о материальной помощи Гнедичу<sup>329</sup>. Обращался Капнист и к другим влиятельным знакомым, в частности, В. С. Томаре (1740–1813), бывшему российскому послу в Турции<sup>330</sup>. Старания увенчались успехом, и Гнедич обрел относительную финансовую независимость, позволившую ему сосредоточиться на работе и в итоге довести ее до завершения.

Гнедич оказался в весьма двойственном положении: он получил возможность заниматься серьезным литературным трудом, не отвлекаясь на поиск средств к существованию, но при этом, безусловно, ощущал принуждение и зависимость. Продолжая перевод Кострова, он не столько реализовывал собственные взгляды на перевод Гомера, сколько угождал вкусам своих литературных покровителей, одним из которых стал и Г. Р. Державин, в чей круг Гнедича ввел тот же Капнист. По меткому замечанию А. Н. Егунова, «старики находили похвальными усилия молодого переводчика вновь воскресить Гомера времен их молодости»<sup>331</sup>. Впрочем, перевод «в стиле Кострова» нельзя признать

<sup>327</sup> Капнист В. В. Собрание сочинений: В 2 т. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 443. Имеется в виду французский литератор П. Ж. Битобе (Paul Jérémie Vitaubé, 1732–1808), переведший прозой «Илиаду» (1764) и «Одиссею» (1785).

<sup>328</sup> Илиада. Перевод с греческого. СПб., 1809.

<sup>329</sup> Капнист В. В. Собрание сочинений. Т. 2. С. 461.

<sup>330</sup> Там же. С. 461–462.

<sup>331</sup> Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. С. 164.

архаическим явлением для конца 1800-х гг.; напротив, работа Кострова была одним из основных ориентиров для переводов античной поэзии в ту эпоху.

Причина неудачи первого варианта «Илиады» в переводе Гнедича кроется прежде всего в том, что она выполнялась в условиях творческой несвободы. Переводя «Илиаду», Гнедич не мог остаться «наедине» с Гомером — его сильно ограничивала необходимость не просто ориентироваться на Кострова, как это делал, например, Н. Ф. Кошанский в переводе VI песни «Одиссеи», но полностью подчиняться методу и стилю предшественника. В подобных условиях трудно было рассчитывать на выдающийся результат, что и подтвердилось в 1811 г., после появления в печати новонайденных VII, VIII и IX песней «Илиады» в переводе Кострова. По оценке А. Н. Егунова, переводы Гнедича из «Илиады», выполненные александрийским стихом, «явно уступают в своем роде талантливому переводу Кострова»<sup>332</sup>; Гнедич не превосходит Кострова ни поэтическим мастерством, ни точностью. Тем не менее он продолжает работу над переводом «в манере Кострова» — в 1812 г. выходит VIII песнь «Илиады», а в общей сложности, по собственному признанию, Гнедич перевел александрийский стихом шесть песен — т. е. с VII по XII включительно. VII<sup>333</sup> и VIII<sup>334</sup> песни были опубликованы, IX сохранилась в рукописи, от остальных трех никаких следов не осталось.

Параллельно с работой над «Илиадой» Гнедич перевел и три гомеровых гимна: «Гомеров гимн Минерве»<sup>335</sup>, «Гомеров гимн Диане»<sup>336</sup>, «Гимн Венере»<sup>337</sup>. Они представляют собой определенный шаг вперед по сравнению с первым вариантом перевода «Илиады» — прежде всего потому, что в них Гнедич экспериментирует с использованием белого стиха для передачи гекзаметра. Характерен подзаголовок к «Гимну Диане» — «Близкий перевод с подлинника», довольно нетипичный для эпохи, когда переводы античной поэзии часто появлялись с подзаголовками «вольный перевод» или «с французского». Конечно, в этих переводах еще сильна традиция XVIII в., о чем свидетельствует латинизация личных имен, обилие высокой лексики; да и сами попытки использовать нерифмованный ямб для передачи гекзаметра предпринимались еще Ломоносовым.

Ничем не выделяются на фоне тогдашней журнальной продукции другие античные переводы Гнедича — например, «Подражание Горацию: Musis amicus. Кн. I. Од. 26»<sup>338</sup>, выполненное традиционным для того времени рифмованным ямбом, с устранением многочисленных древнеримских реалий, которыми изобилует латинский подлинник.

Возможно, Гнедич продолжил бы работу над переводом «Илиады» александрийским стихом, однако наступил 1813 г., ознаменовавшийся активной журнальной полемикой об использовании гекзаметра в русской поэзии. В этом году в ЧБЛРС появилось «Письмо к издателям академического журнала “Сочинения и переводы”, писанное 26 декабря 1804 года» Я. М. Галинковского с приложением гекзаметрического перевода I эклоги Вергилия. Галинковский настаивал на обширном и активном внедрении гекзаметра

<sup>332</sup> Там же. С. 156.

<sup>333</sup> Отрывки: *Драматический вестник* 1808. Ч. 5. С. 23–29, 109–110; полностью: *Илиада*. Перевод с греческого. СПб., 1809.

<sup>334</sup> ЧБЛРС. 1812. Кн. 5. С. 64–113.

<sup>335</sup> *Цветник*. 1809. Ч. III. № 7. С. 3–5.

<sup>336</sup> *Вестник Европы*. 1810. Ч. 51. № 10. С. 123–124.

<sup>337</sup> *Санкт-Петербургский вестник*. 1812. Ч. 1. № 2. С. 181–182.

<sup>338</sup> *Санкт-Петербургский вестник*. 1812. Ч. 2. № 6. С. 263.

в русскую поэзию и его дальнейшей разработке: «Еще много надо обдумывать сие стихосложение, чтоб довести его до совершенства, поселить к нему вкус и приучить несклонный наш слух»<sup>339</sup>. В том же году, уже в 13-й книжке тех же «Чтений», появляется знаковая публикация — «Письмо к Николаю Ивановичу Гнедичу о греческом экзаметре» С. С. Уварова (1786–1855), «Ответ г-на Гнедича» и почти полный (без последних 13 стихов) перевод VI песни «Илиады» — популярный эпизод прощания Гектора с Андромахой<sup>340</sup>. Эта публикация в совокупности позволяет составить общее представление о приходе Гнедича к гекзаметрическому переводу Гомера. Как и в случае с первоначальным вариантом, представляется, что имело место влияние авторитетных персон, оказывавших покровительство Гнедичу, — С. С. Уварова, на тот момент попечителя Санкт-Петербургского учебного округа, и А. Н. Оленина (1763–1843), директора Публичной библиотеки, где Гнедич служил с 1811 г. В «Ответе г-на Гнедича» особенное внимание обращают на себя предложенные им варианты русского дактило-хореического гекзаметра, отличающиеся разнообразием по сравнению с гекзаметрами Галинковского, состоящими почти из сплошных дактилей. Отдельно останавливается Гнедич на использовании в первом слоге первой стопы гекзаметра служебных слов, которые обычно в речи произносятся без ударения: «Стихи сии в чтении хотя покажутся анапестическими, но по правилам размера они совершенно дактило-хореические, ибо первая стопа хорей, а прочие дактили»<sup>341</sup>. Впрочем, в окончательном варианте своего перевода Гнедич использует подобные стопы значительно реже, чем в публикации 1813 г.

Выход гекзаметрического перевода Гнедича вызвал резкие возражения у его прежнего покровителя, В. В. Капниста: в 1815 г. в ЧБЛРС публикуется пространное «Письмо В. В. Капниста к С. С. Уварову о экзаметрах»<sup>342</sup>. Немаловажно, что в этом письме вполне недвусмысленно подтверждается роль Уварова в убеждении Гнедича переводить «Илиаду» гекзаметром: «...я обвиняю вас в том, что вы злоухищренным витийством преуспели отвлечь от союза моего почтенного г-на Гнедича, и преклонить его на совершенно противную мне сторону»<sup>343</sup>; за ироничным тоном этих слов вполне отчетливо проступают обида и раздражение. Далее, признаваясь в незнании древнегреческого языка, Капнист высказывает сомнение не только в возможности существования русского гекзаметра, но и в том, что гекзаметры как таковые, даже древнегреческие, могут быть восприняты читателем начала XIX в.: «...дерзну усомниться и в существенной приятности экзаметров, на отечественной их греческой почве Омиром насажденных»<sup>344</sup>; сам по себе гекзаметр Капнист считает слишком тяжеловесным для слуха размером и высказывает наивное, не выдерживающее критики предположение, что только выдающееся поэтическое дарование Гомера смогло вдохнуть жизнь в гекзаметр: «Картины его величественны, естественны и разительны. — В прозе или стихах, они восхищают души и умы; они же большею частью, по мнению моему, и сообщили тяжелому и однообразному размеру стихов его столь многоуважаемую приятность»<sup>345</sup>. Затем, развивая мысль об использовании для

<sup>339</sup> ЧБЛРС. 1813. Ч. 10. С. 125–126.

<sup>340</sup> ЧБЛРС. 1813. Ч. 13. С. 56–86.

<sup>341</sup> Там же. С. 71.

<sup>342</sup> ЧБЛРС. 1815. Ч. 17. С. 18–42.

<sup>343</sup> Там же. С. 20.

<sup>344</sup> Там же. С. 26.

<sup>345</sup> Там же. С. 27.



перевода Гомера возможностей русского стиха, Капнист приходит к идее переводить Гомера стилизованным «народным стихом» и предлагает собственный перевод начала VI песни «Илиады», выполненный в таком ключе.

Следом за письмом Капниста помещен «Ответ В. В. Капнисту на письмо его об экзаметре» С. С. Уварова<sup>346</sup>, который, привлекая свои обширные филологические познания, опровергает наивные рассуждения оппонента о гекзаметре как таковом, а также резко выступает против возможности переводить Гомера народным стихом. Выдвигает Уваров и важную идею о неразделимости формы и содержания и необходимости передавать в переводе и то, и другое: «Необходимо нужно признать первым правилом, что формы в поэзии неразлучны с духом; что между формами и духом поэзии находится та же самая таинственная связь, как между телом и душою; что обоюдное их влияние и действие — формы на мысль, а мысли на форму — так тесны, что никак нельзя определить истинных границ их, а еще менее расторгнуть их союз, не жертвуя тою или другою»<sup>347</sup>.

Дискуссия Капниста и Уварова интересна не только как чисто литературный спор об использовании гекзаметра в русской поэзии, но и как лично окрашенная стычка между двумя людьми, небезосновательно считавшими себя покровителями Гнедича. Воздействие, оказанное на Гнедича Уваровым, безусловно, не ограничивается сугубо литературной сферой — он был важной и влиятельной фигурой, способной упрочить общественный статус и благосостояние своего протеже. Не случайно именно к Уварову, зарекомендовавшему себя поборником русского гекзаметра, обращается Восейков в упомянутом выше послании 1819 г.

Журнальная полемика о гекзаметре продолжалась в 1817–1818 гг. В качестве противников Гнедича в ней приняли участие казанский филолог Д. П. Самсонов (1793–1822), выступавший против использования гекзаметра в русской поэзии и считавший ямб более предпочтительным размером для перевода античной эпики<sup>348</sup>, В. И. Соц (1788–1841), скептически относившийся к русскому гекзаметру и проведший сопоставление отдельных фрагментов из переводов Кострова и Гнедича — не в пользу последнего<sup>349</sup>. Заслуживает внимания и полемика между А. Ф. Мерзляковым и И. И. Давыдовым — первый под псевдонимом «Неизвестный» поместил в ТОЛРС «Письмо из Сибири»<sup>350</sup>, в котором, помимо прочего, рассуждал о невозможности воспроизвести античный гекзаметр по-русски в силу языковых различий, а второй немедленно возразил ему в «Ответе на греческую и русскую просодию»<sup>351</sup>. С рассуждениями о правомерности использования гекзаметра в русской поэзии выступил и сам Гнедич, поместив в «Вестнике Европы» обширное трехчастное «Замечание на Опыт о русском стихосложении г-на В<остокова> и нечто о прозодии древних»<sup>352</sup>. Впрочем, ведущую роль в укоренении гекзаметра в русской поэзии сыграли отнюдь не теоретические выкладки, а поэтическая практика; как справедливо отмечает

<sup>346</sup> Там же. С. 47–66.

<sup>347</sup> Там же. С. 57.

<sup>348</sup> Вестник Европы. 1817. № 14. С. 219–253. Попутно Д. П. Самсонов указывает на невозможность воспроизведения средствами русского стиха метрики античной лирической поэзии (сапфической и алкеевой строф и т. д.). В собственных переводах из Горация он использует нерифмованный хорей и амфибрахий.

<sup>349</sup> Вестник Европы. 1817. № 23–24. С. 193–204.

<sup>350</sup> ТОЛРС. 1818. Ч. 2. Кн. 17. С. 52–70.

<sup>351</sup> Там же. С. 71–86.

<sup>352</sup> Вестник Европы. 1818. Ч. 99. № 10. С. 99–128, 139–146; № 11. С. 187–211.

А. Н. Егунов: «Сила Гнедича была не в его теоретических рассуждениях, а в практике его переводов — они обеспечили победу русскому тоническому гекзаметру»<sup>353</sup>.

Конечно, споры о гекзаметре на этом не закончились, но впоследствии они затрагивали прежде всего различные формальные аспекты этого стихотворного размера; как таковой же гекзаметр прочно занял свое место в русской поэзии — как переводной, так и оригинальной. Не случайно Гнедич в предисловии к первому изданию «Илиады» ссылается на поэтический опыт Жуковского (как переводчика Клопштока, Овидия и Вергилия) и Дельвига (как оригинального поэта): «Но кто уже и теперь не читает с восхищением Аббадоны, Гальционы, разрушения Трои — произведений, обогативших поэзию русскую? Кого не пленяет и лира Дельвига, счастливыми вдохновениями и стихом, столько музе любезным?»<sup>354</sup>

Дальнейшая работа Гнедича над переводом «Илиады» сосредоточилась, во-первых, на выработке особого стиля для воспроизведения гомеровского диалекта, а во-вторых, на передаче многочисленных реалий гомеровского мира. Античная эпика до Гнедича традиционно переводилась выпрненным стилем с обилием славянизмов. В этой связи А. Н. Егунов отмечает:

В Илиаде Гнедича умеренное количество славянизмов стало средством выведения читателя из его обыденного языкового состояния. Постепенно в работе над переводом Гнедич расширил понятие «славенщины» и включал туда древнерусские слова и диалектизмы; художественный перевод делался не для лингвистического анализа, который устанавливал бы, что данное слово не старославянское, и даже древнерусское или даже современное русское, но областное. Целью перевода было впечатлять читателя, создавая необычные языковые комплексы.<sup>355</sup>

Фрагменты из перевода Гнедича, появлявшиеся в периодической печати до выхода в 1829 г. полного отдельного издания, свидетельствуют о тщательной работе, предпринятой Гнедичем для создания русского аналога гомеровского языка, о поисках точности. Что же касается передачи гомеровских реалий, то здесь Гнедич получил помощь со стороны А. Н. Оленина, под чьим началом он служил в Публичной библиотеке. Сохранились многочисленные письма Оленина — как к Гнедичу, так и к другим лицам (в частности, С. С. Уварову) — где тщательно, с привлечением данных археологии, уточняется значение различных гомеровских реалий и подыскиваются способы их передачи по-русски. Благодаря службе в Публичной библиотеке Гнедич имел возможность совершенствовать свои знания в области классической филологии и древней истории, что вело в том числе и к переоценке эстетических воззрений: если в 1811 г. в примечаниях к переводу VIII песни «Илиады» он постоянно ссылается на Анну Дасье (Anne Dacier, 1654–1720), Поупа, Битобе, то в 1829 г. переводчиков XVII–XVIII вв. упоминает исключительно в полемическом ключе. Гнедич и сам выступил в качестве исследователя античности, написав статью «О тактике ахейян и троян, о построении войск, о расположении и укреплении станов (лагерей) у Гомера»<sup>356</sup>. Более того, работа над переводом Гомера вдохновила его на создание оригинальных поэтических произведений: стихотворения «Сетование Фетиды на гробе Ахиллеса» (1815) и поэмы «Рождение Гомера» (1816).

<sup>353</sup> Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. С. 187.

<sup>354</sup> Илиада Гомера, переведенная Н. Гнедичем. СПб., 1829. С. XII.

<sup>355</sup> Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. С. 189.

<sup>356</sup> Сын отечества. 1826. № 20. С. 330–349.

Параллельно с переводом «Илиады» Гнедич создает выдающийся, поныне не утраченный своего значения перевод еще одного произведения древнегреческой поэзии — идиллии Феокрита «Сиракузянки»; этот перевод был впервые опубликован в 1832 г.<sup>357</sup>, однако выполнен предположительно в 1820–1821 гг. Здесь, как и в переводе Гомера, Гнедич сознательно отстраняется от традиционного для того времени восприятия античного поэта, но к переводу Феокрита он подходит уже с тем арсеналом средств, которые выработались у него при переводе Гомера. Более ранние переводчики Феокрита рассматривали его творчество исключительно в контексте пасторальной поэзии. Гнедич сознательно противопоставляет свою работу этой традиции и в предисловии напоминает, что в Греции жанр идиллии понимался иначе, нежели в европейской поэзии Нового времени:

Поэзия идиллическая у нас, как и в новейших литературах европейских, ограничена тесным определением поэзии пастушеской; определение ложное. <...> Идиллия греков, по самому значению слова, есть вид, картина, или то, что мы называем сцена; но сцена жизни и пастушеской, и гражданской, и даже героической.<sup>358</sup>

Поэтому Гнедич избирает для перевода наименее «буколическую» из идиллий Феокрита, «Сиракузянок» — колоритную сцену из городской жизни. Героинь этой идиллии даже при всем желании невозможно изобразить в идеализированном ключе, облагородить, как это делалось другими переводчиками с персонажами «пастушеских» идиллий. Перевод Гнедича следует также рассматривать в контексте его полемики с Мерзляковым, начатой в пародии на «Циклопа» в переводе Мерзлякова; подвергнув справедливым нареканиям малоудачное использование Мерзляковым простонародных речений, Гнедич в «Сиракузянках» наглядно демонстрирует, что создание народного колорита возможно без откровенного склонения на русские нравы и впадения в безвкусицу. Вместе с тем Гнедич показывает мастерское владение и противоположным стилистическим регистром, возвышенным и торжественным, о чем свидетельствует последняя часть идиллии — песнь в честь Адониса. И просторечием, и славянизмами Гнедич пользуется с большим вкусом и тактом. Как и в случае с Гомером, перевод идиллии Феокрита стимулирует и оригинальное творчество Гнедича: в 1822 г. появляется его оригинальная «русская идиллия» «Рыбаки», получившая высокую оценку современников.

«Илиада» в переводе Гнедича стала важнейшей вехой в истории русской переводной литературы, явившись итогом переводческих исканий первой четверти XIX в. и во многом предопределив дальнейшее развитие художественного перевода в России — не только с классических языков. Именно в ту эпоху сформировалось требование переводить с языка оригинала — хотя обязательным к исполнению оно стало далеко не сразу (вспомним «Одиссею», переведенную В. А. Жуковским по немецкому подстрочнику). Благодаря прежде всего «Илиаде» Гнедича русский дактило-хореический гекзаметр на долгие годы утвердился как единственно возможный вариант передачи античного гекзаметра; позднейшие попытки переводить Гомера, например, народным стихом воспринимались как курьез. При этом попытки внедрить на русской почве эквиваленты античных лирических размеров, предпринимавшиеся в ту эпоху, не возымели успеха, и вплоть до начала

<sup>357</sup> Гнедич Н. И. Стихотворения. СПб., 1832. С. 39–57.

<sup>358</sup> Там же. С. 39.

XX в. оды Горация переводились рифмованными силлабо-тоническими размерами. Кроме того, тогда же оформилось представление, что полноценный художественный перевод поэтического произведения может быть только стихотворным; прозаические переводы поэзии (преимущественно западноевропейской) хотя и появлялись на протяжении всего XIX в., но изначально воспринимались как нечто вспомогательное. Античная же поэзия после Гнедича переводилась почти исключительно стихами. «Илиада» Гнедича задала определенную планку и переводчикам античной литературы; прежде всего от них требовалось соблюдение большей точности, чем от переводчиков с новых языков, а также комплексное филологическое изучение подлинника.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- А. З. см. Зонтаг А. П.  
А. М-в см. Муханов А. А.  
А. Н. 428  
А. Н. В. см. Вульф А. Н.  
А. П...л.н..й 424  
А. С. 493  
А. С. 663  
А. С...въ 663  
А. см. Адлер С. И. 341  
А. Щ. 519  
А... В...й 415  
А.....въ 664  
А...а З...ъ см. Зонтаг А. П.  
Абдуллаев Е. В. 116, 117  
Август Октавиан, император 36, 50, 644  
Аверинцев С. С. 197  
Авраамий (Палицын А. И.) 580  
Автономова Н. С. 29  
Агесилай II 622  
Адарюков В. Я. 212, 215  
Аддисон Дж. 375, 380, 381, 385, 418, 421, 475  
Аделунг И. К. 208, 219  
Аделунг Ф. П. 522  
Адлер С. И. 341  
Адриан, римский император 388  
Азадовский К. М. 369, 370  
Айзикова И. А. 175, 186, 187, 197, 199, 200, 254  
Айрленд У. Г. 513–515  
Акерман К. Э. 350  
Акименко А. В. 305  
Акимов Е. 236  
Аксаков С. Т. 38, 129, 318, 347, 360, 370, 615  
Аладын Е. В. 370, 415  
Александр I, император 34, 36, 40, 43, 45, 46, 52, 55, 78, 80, 89, 126, 149, 229, 267, 317, 335, 336, 339, 344, 349, 365, 369, 400, 454, 473, 475, 622, 631, 636  
Александр Македонский 76, 633–635  
Александра Федоровна, императрица 343  
Алексеев М. П. 27, 82, 145, 181, 189, 192, 206, 207, 215, 328, 351, 375, 386, 389, 421, 429, 430, 445, 447, 449, 452, 453, 465, 535, 591, 592, 600, 601, 609  
Алексеев Матвей 249, 252, 254, 470  
Алексеева Н. Ю. 57, 398  
Алексей Михайлович 489  
Алексей Петрович, царевич 79  
Алеман М. 84, 595, 606  
Алкей 652  
Алкивиад (Альцибиад) 210, 622  
Алферов Н. Ф. 560  
Альбрехт И. Ф. Э. 225, 232  
Альгаротти Ф. 28, 558, 619  
Альмодовар П. 607  
Альтшуллер М. Г. 72, 191, 385, 392  
Альфieri В. 559, 562  
Альфонсо (Алфонс) X Кастильский 606  
Алябьев А. А. 175  
Амвросий, архиепископ (Серебренников А. Н.) 380, 382  
Амелин М. А. 34  
Амело де ла Уссэ А.-Н. 592  
Амио Ж. 622  
Амраль-Кеизи см. Имру аль-Кайс  
Анакреон (Анакреонт) 427, 623, 625, 628, 646, 647  
Анастасевич В. Г. 37, 45, 53, 54, 127, 615, 663, 667  
Анастасий, архим. (Братановский-Романенко А. С.) 44  
Андреев А. Ю. 12  
Андреев Александр 401  
Андреев Иван 474, 476  
Андреев К. Ф. 663  
Андреев П. С. 81–83  
Аннушкин В. И. 215  
Антонова Т. 429

- Антоновский М. И. 80  
 Антонолини Ф. 343, 364  
 Аппель И. В. 10, 220, 245  
 Аппельрот Г. 306  
 Апухтин Г. П. 454  
 Апфельбаум 222  
 Арапов П. Н. 124, 126, 128, 129, 132–135, 137, 139–142, 154, 155, 164, 169, 171, 193, 301  
 Арбузова М. А. 479, 480, 524, 525  
 Арготе де Молина Г. 599  
 Ариосто (Ариост) Л. 28, 137, 191, 562, 570–572, 576, 581–583, 585, 588  
 Аристид 622  
 Аристотель 75, 122, 362  
 Аристофан 630, 631  
 Арни де Гервиль Ш. 165  
 Арним А. фон 206, 368  
 Арно А.-В. 58, 59  
 Арриаса Х. Б. 28, 597  
 Артамонов С. Д. 464, 465  
 Артемовский Г...кь П. см. Гулак-Артемовский П. П.  
 Архангельский А. Н. 392  
 Архенгольц И. В. фон 297  
 Архенсола Л. Л. де 605  
 Архий Авл Лициний 635  
 Архипов В. А. 231  
 Архипова А. А. 346  
 Архит Тарентский (Архитас) 643  
 Астафьева О. В. 327  
 Атарова К. Н. 454  
 Ауффдинер (Вюйе) К. 495–498  
 Ауэрсберг (Ауршберг) Габриэль д', княгиня 317  
 Ахматова А. А. 93  
  
 Б. см. Батюшков К. Н.  
 Б. В. В. 309  
 Бабкин Д. С. 71  
 Бавр А.-С. 167  
 Багaley Д. И. 600  
 Багно В. Е. 591, 593, 595, 597, 601, 608, 609  
 Базанов В. Г. 183, 231  
 Базилевич В. 356  
 Базильев Н. 265, 271, 273  
 Байрон Дж. Г. Н. 20, 21, 22, 24–26, 79, 81, 93, 99, 192, 291, 319, 375, 377, 395, 396, 420, 422, 423, 428–430, 432–450, 528, 561, 573, 582, 584, 587  
 Баккаревич С. 449  
 Бақунин А. М. 670  
 Бақюлар д'Арно, Ф. Т. М. де 44, 466–468, 472, 602  
 Баласогло А. П. 431  
 Балиторо 558  
 Балухатый С. Д. 465  
 Бальдауф Ф. И. 396  
 Бальзак О. де 21, 68, 83, 98, 100, 122, 330  
 Банделло М. 13  
 Бантыш-Каменская А. Н. 87  
 Бантыш-Каменский Д. Н. 167  
 Бантыш-Каменский Н. Н. 294  
 Баранов К. Н. 165, 167, 222  
 Барант П. де 99, 112  
 Баратынский Е. А. 60, 62, 64, 71, 198  
 Барбазюк В. Е. 97  
 Бардовский Я. И. 669  
 Баренбаум И. Е. 71  
 Барер Б. 558, 573  
 Барке И. В. 539  
 Барков Д. Н. 152, 169  
 Барков И. С. 71  
 Барт Н.-Т. 163, 164  
 Барт Р. 29  
 Бартенев П. И. 76  
 Барышников Иван 76  
 Барышникова О. Г. 320, 371  
 Батищева Т. С. 370  
 Баттё Ш. 371, 615, 618, 619  
 Батюшков К. Н. 9, 20, 23, 38, 57, 59–62, 166, 183, 194, 198, 213, 381, 402, 403, 415, 437, 438, 564, 567–570, 574–576, 583, 597, 609, 623, 629, 649, 667, 668  
 Баумгарт Н. 232  
 Бахрушин А. А. 354, 363  
 Бахтин М. М. 218  
 Бахтин Н. И. 129, 131, 133–135, 584  
 Башилов С. С. 76, 82  
 Башинский Степан 227  
 Бейль Й. Д. 293  
 Бейрон см. Байрон Д. Г.  
 Бек Й. 293  
 Бекетов П. П. 250  
 Беккариа Ч. 558  
 Белани Г. Е. Р. см. Хеберлин К. Л.  
 Белинский В. Г. 97, 222, 228, 232, 244, 278, 291, 320, 321, 323, 341, 343, 367, 371, 445, 447–449, 518, 588, 625  
 Беллен де Ла Либорльер Л.-Ф.-М. 167, 521–523  
 Беллок Л. С. 429  
 Беллуа П.-Л. де 143  
 Белобоккий А. Х. 591, 592  
 Белоголовый Николай 86  
 Бельзони С. 558  
 Бельмонте Л. де 603

- Бельчиков Н. Ф. 445  
Белюстин Н. Ф. 634  
Бен де Сен-Виктор Ж.-Б.-М. 56, 573, 574  
Бенда Й. 363, 364  
Беницкий А. П. 185, 193, 215–217, 227, 301  
Бенкендорфы 293  
Беннет А. М. 463, 523, 531, 532  
Беньямин В. 206  
Беньяш Р. М. 324  
Беранже Л.-П. 56  
Бергк И. А. 11, 264  
Берджес М. А. 478, 504  
Бередников Я. И. 138  
Березина В. Г. 279, 289  
Берковский Н. Я. 204  
Бёрне Л. 27, 290  
Берни Ф. 14, 54, 462, 463, 473, 532  
Бернис Ф.-Ж. де П. де 44, 45  
Берно А. 149  
Бёрнс Р. 404  
Бернштейн И. М. 543  
Берроуз Дж. 400  
Бертух Ф. Ю. 23, 348, 349, 592  
Берх В. Н. 459–461  
Беспрозванный В. Г. 375  
Бестужев А. А. см. Бестужев-Марлинский А. А.  
Бестужев Н. А. 243, 244, 424, 429, 442  
Бестужев-Марлинский А. А. 21, 38, 59, 101,  
130, 131, 183, 230, 231, 243, 244, 315, 344,  
380, 389, 429, 444, 449, 450, 458, 459, 541,  
562, 657  
Беттинелли С. 558  
Бетховен Л. ван 313  
Бефруа де Реньи Л. А. 210  
Бехштейн Л. 224  
Бецкий И. Е. 207  
Беццола Г. 566  
Биансиарди Д.-П. 88–90  
Бизе 491–493  
Биллардон де Совиньи Э.-Л. 614, 615  
Бильльок Жан-Батис-Луи-Жозеф 621  
Бильдербек Л. Б. Ф. фон 238, 291, 362, 363  
Бион 58, 615, 627, 628, 639, 640, 648  
Бирон см. Байрон Д. Г.  
Бируков А. С. 425, 427, 634  
Битнер Г. В. 134  
Битобе П.-Ж. 43, 670, 674  
Благой Д. Д. 178, 438, 597, 649  
Бланк Б. К. 415, 507, 508, 647, 667  
Бланшар П. 452, 621  
Бланше П. 159  
Блейк У. 79  
Блер Х. 380, 385, 388, 391, 395  
Блок А. А. 369, 370, 372  
Блудов Д. Д. 440  
Блумауер А. 210  
Блумфилд Р. 407  
Бобрищев-Пушкин Н. С. 51, 57, 65  
Бобров Е. А. 255  
Бобров Е. П. 148, 154, 165  
Бобров С. С. 7, 377, 377, 384, 385, 387, 389, 416–  
418, 421, 615  
Бобулина (Бубулина) Л. 229  
Богданов Д. 57  
Богданов К. А. 15  
Богданович И. Ф. 41, 198, 415, 487, 628  
Бодлер Ш. 89, 122  
Бодрова А. С. 432, 436  
Бодуэн д'Обиньи Т. 150  
Боккаччо Дж. 13, 189, 191, 563  
Болгова Н. 665  
Боллингброк Г. С.-Дж. 463  
Болтин Д. С. 82  
Болховитин Владимир 96  
Болховитинов Е. А. 387, 624  
Бомарше П.-О. Карон де 158, 165, 300  
Бонавентура 354  
Бонди С. М. 178  
Бонивар Ф. 445  
Бонифас Ж.-Кс. см. Сентин  
Бонне Ш. 377  
Бонтан мадам см. Шатийон Бонтан М.-Ж. де  
Борель П. 69, 98  
Борецкая М. 55  
Борецкий И. П. 133, 169  
Борис Годунов, царь 27, 303, 346, 366, 584  
Борисов Иван 108  
Борн И. М. 76  
Боровков А. Д. 112  
Бороздна И. П. 61, 62, 65, 403  
Борруфс Дж. см. Берроуз Дж.  
Бортнянский Д. С. 335  
Борхард Н. В. 348  
Борхес Х. Л. 607  
Боскан Х. А. 565, 605, 606  
Боссюэ (Боссюэт) Ж.-Б. 393  
Ботникова А. Б. 184  
Бочкарев В. А. 301, 302  
Бозций 397  
Боярдо М. М. 571, 572, 582  
Бравин М. И. 236  
Бразье Н. 169, 170  
Брандес И. Х. 364  
Бремель 357  
Бремер Ф. 278  
Брентано К. 206, 228, 330, 368

- Бреси А. И. Ж. Рошель де 87, 90, 91  
 Брецнер (Бретцнер) К. Ф. 293  
 Бригген А. Ф. фон дер 191  
 Бриль 468  
 Бриммер В. К. фон 27, 183, 302  
 Бринк А. 235, 242, 243  
 Броневский В. Б. 539, 540, 559, 560  
 Бруннер К. Л. 214  
 Брусиллов Н. П. 15, 49, 219, 238  
 Брут Марк Юний 548, 551, 552, 668  
 Брюкнер И. Я. 225  
 Брюллов К. И. 111  
 Брюэс О.-Д. де 159  
 Брянский Я. Г. 130, 144, 154, 165  
 Буало-Депрео Н. 33–39, 121, 571, 585, 603, 615, 641, 646  
 Буасси Л. де 160, 161  
 Бубулис Д. 229  
 Будагов Р. А. 609  
 Буйи (Бульи) Ж.-Н. 229  
 Буйо М.-Ж. 148  
 Булвер-Литтон Э. 110, 111  
 Булгаков Михаил 428  
 Булгаков Я. И. 295, 571  
 Булгарин Ф. В. 9, 84, 91, 272, 273, 278, 284, 321, 322, 325, 388, 395, 450, 542, 606–608  
 Буле И. Ф. 629  
 Булло М.-Ж. 507, 508  
 Бульвер-Литтон (Бульвер) Э. 244  
 Бунина А. П. 34, 36, 65, 110, 647  
 Бурбоны 108  
 Бургун Ж.-Ф. де 602, 603  
 Бури К. 202  
 Бурикова С. А. 351  
 Буринский З. А. 481  
 Бурлен А.-Ж. см. Дюманьян  
 Бурней см. Берни Ф.  
 Бурсо Э. 56  
 Буслаев П. 35  
 Бутервек Ф. 184, 263, 264, 606  
 Бутырский Н. И. 57, 564, 569, 578–580, 634  
 Бухарский А. И. 564  
 Бухгольц К. А. 226  
 Бьерак А. К. 364  
 Бьюкенен К. 475  
 Бэкон Ф. 112, 463  
 Бюргер Г. А. 23, 182, 193, 210, 332, 393, 424  
 Бюффон Ж.-Л. Л. де 393  
 Бюхнер Г. 351  
 В. Ж. см. Жуковский В. А.  
 В. М. 108  
 В. П. 57  
 В. см. Вяземский П. А.  
 В. Ш. 160, 249  
 Вавилов П. А. 386  
 Вагнер Г. Л. 350  
 Вайблингер В. Ф. 280  
 Вайзе К. 331  
 Вайскопф М. Я. 92, 94  
 Валера Х. 607  
 Валерт Э. 281  
 Валлер Э. 421  
 Валори (Мурье Ш.) 169, 170  
 Валуа 99  
 Валуйская Л. А. 452  
 Вальберх И. И. 150, 159, 358  
 Вальберхова М. И. 132, 133, 141, 148, 150  
 Вальтер-Скотт см. Скотт В.  
 Ваномри Э. 328  
 Варвик см. Невилл Р., 16-й граф Уорик  
 Варенцов А. Н. 107  
 Варле де Лагранж Ш. 158  
 Варнер А.-Ф. 168  
 Ваффлар А.-Ж.-М. 167  
 Вацуро В. Э. 23, 59, 60, 86, 87, 94, 95, 98, 139, 176, 223, 225, 228, 233, 236, 239, 242–244, 255, 260, 292, 316, 325, 336, 338, 370, 376, 390, 411, 412, 416, 438, 477–478, 480–483, 491, 493, 500, 514, 521, 523, 532, 546  
 Вдовин А. В. 437  
 Вебер К. М. фон 232, 315  
 Вебер П. 312  
 Вега Г. де ла 604  
 Вега Карпыо Л. Ф. де 592, 594, 602, 604, 607, 609  
 Вейгль Й. 363, 365  
 Вейнберг П. И. 306  
 Вейсе К.-Ф. 147  
 Велизарий Флавий 598  
 Великопольский И. Е. 61, 62, 139, 140  
 Величко А. 536  
 Вельтман А. Ф. 316  
 Вельяминов И. А. 138, 144, 548  
 Вельяшев-Вольинцев Д. И. 164, 169, 353  
 Венгеро С. А. 185, 215, 217, 431, 438  
 Вендитти М. 645  
 Веневитинов Д. В. 347, 348, 638, 644  
 Венс У. 423  
 Венути Л. 118, 119  
 Венцель Г. И. 219  
 Вергилий Марон Публий 50, 62, 106, 383, 385, 397, 401, 414, 571, 620, 628, 639–641, 644, 650, 651, 654  
 Вергилий Публий Марон 644, 654, 656–659, 662, 671, 674



- Вердеревский В. Е. 396, 654  
Вересаев В. В. 669  
Верещагин М. Н. 238, 266  
Вернер З. (Ц.) 24, 183, 296, 306, 366–368, 371, 372  
Веронез П. см. Веронезе П.  
Веронезе П. 420  
Версилов А. П. 249, 254  
Верстовский А. Н. 170, 175  
Веселова А. Ю. 210  
Веселовский А. Н. 26, 335, 396, 445  
Веселовский Ю. А. 194  
Весман Н. 92  
Ветринский И. Я. 661  
Ветшева Н. Ж. 195  
Вецель И. К. 14, 204  
Вецель К. Ф. Г. 199  
Вешняков А. 165  
Виаль Ж.-Б.-Ш. 167  
Вивес Х. Л. 592  
Вигель Ф. Ф. 23, 275, 292–294, 337, 358, 364, 521  
Викулова В. П. 358  
Виланд К. М. 14, 27, 81, 111, 118, 176, 181–183, 189–193, 207, 209, 221, 254, 267, 268, 289, 295, 314, 348, 349, 421, 567, 581  
Виланова А. де 591  
Вилье П. 56  
Вильегас (Виллегас) Э. М. де 604, 605, 609  
Вильена Э. де 599, 600  
Вильтерк А. Л. де 109  
Виницкий И. Ю. 95, 404, 411, 434  
Винкельман И. И. 112, 182, 302, 627  
Виноградов В. В. 178, 285, 512  
Виноградов И. И. 41, 82  
Виньи А. де 119, 244  
Вио Т. Де 571  
Виротайнен М. Н. 191, 320, 336, 411, 546  
Вискватов С. И. 22, 143–145, 550, 551, 579, 580  
Витигес 598  
Витковские 315  
В-й С-н 249  
Вл. см. Княжевич В. М.  
Вобезер В. К. 232  
Водопьянов И. 357  
Воейков А. Ф. 52, 53, 80, 143, 191, 338, 383, 387, 388, 441, 450, 581, 582, 644, 654–657, 661  
Воейков Д. 76  
Воейкова А. А. 296, 446  
Воейкова А. Н. 76  
Военский К. А. 490  
Волков А. А. 215, 580  
Волков А. Г. 76, 647, 652, 653  
Волков Григорий 386  
Волков П. Г. 65, 87  
Волконская З. А. 109  
Волчков С. С. 592  
Вольперт Л. И. 103–105, 114  
Вольтер (Аруэ Ф.-М.) 13, 21, 24, 27, 39–42, 45, 48, 50, 52, 68, 76–81, 93, 105, 127, 135–143, 158, 246, 252, 253, 315, 377, 378, 380, 421, 443, 464, 465, 490, 557, 558, 562, 564, 570, 571, 603  
Вольфрам Й. М. 328  
Вольховский В. Д. 633, 634  
Вольцоген В. фон 335, 340  
Вордсворт У. 24, 420  
Воробьева М. С. 136, 145, 316, 358, 361  
Воронецкий М. 98–100  
Воронов Д. 108  
Воронцов А. Р. 324  
Восленский И. З. 577  
Востоков А. Х. 57, 176, 185, 192, 193, 201, 346, 377, 383, 392, 647, 648, 650–652, 655, 667, 673  
Враницкий П. 349  
Врасский Б. А. 99, 100  
Вронченко М. П. 348  
Вронченко Ф. П. 478  
Всеволожская Л. 475  
Всеволожский Н. С. 475  
Вуатюр (Воатюр) В. 607  
Вульпиус И.-К.-С. 356  
Вульпиус К. А. 224, 225, 227–231, 248, 261, 349, 355–358  
Вульф А. Н. 316, 431  
Вундер Л. 364  
Высоцкий Г. И. 315  
Вышеславцев М. М. 132  
Вьейар П.-А. 167  
Вьессе А. 562  
Вяземские, кн. 25, 27, 28, 101, 275, 358, 437  
Вяземский П. А. 9, 24, 25, 27, 28, 38, 57, 65, 67–71, 96, 97, 101–103, 111–115, 117–122, 183, 186, 188, 194, 258, 259, 271, 275, 276, 344, 355, 358, 377, 389, 390, 402, 428–430, 434–443, 445, 446, 596, 609  
Г. см. Гнедич Н. И.  
Гагарин Г. И. 57, 315  
Гагедорн Ф. 181  
Гагина А. М. 237  
Гаевский В. П. 314  
Гайдн Й. 313  
Галахов А. Д. 279

- Галинковский (Галенковский) Я. А. 252, 253, 340, 375, 379, 380, 382–386, 454–456, 547, 559, 572, 658, 671, 672  
 Галич А. И. 314, 321  
 Галлер А. фон 14, 26, 181, 241  
 Галченков Ф. А. 206  
 Гальба Сервий Сульпиций 634  
 Гальбер де Кампистрон Ж. 158  
 Гарденберг барон фон 355  
 Гардзонно С. 566  
 Гарий (Гари) Е. М. 342  
 Гарнье Ж. 494  
 Гарольд Ф. фон 389  
 Гарольд Э. 180, 181  
 Гаррик Д. 396  
 Гарсиа де ла Уэрта (Гуэрта) В. А. 603  
 Гарсиласо де ла Вега 599, 605, 606  
 Гартфорд леди см. Симур Ф., графиня Хартфорд  
 Гаспаров М. Л. 571  
 Гауф В. 10, 280  
 Гафец см. Гафиз  
 Гафиз 430  
 Гачев Д. 304  
 Гварини Д.-Б. 563  
 Гебель И. П. 199–201  
 Гевара А. де 592  
 Гегель 27, 117  
 Гедике Ф. 616  
 Геерен А. Г. Л. 215  
 Гезлитт см. Хэзлитт У.  
 Гей Дж. 398, 422  
 Гейне Г. 204, 264, 280  
 Гелимер 598  
 Геллер Т. А. 156  
 Геллерт К. Ф. 26, 181  
 Гель Ж.-Б. 615  
 Гельвеций К. А. 81  
 Гельдерлин Ф. 118, 122, 366  
 Гельм Э. см. Хелм Э.  
 Гельфрейх Станислав 385  
 Гемминген-Горнберг (Хорнберг) О. Г. фон 304, 349, 363  
 Генар Э. 98  
 Генрих IV 158, 397, 552, 553  
 Генрих V 550  
 Генслер К. Ф. 248, 296, 306, 365, 366  
 Герберт У. 420  
 Гервей Дж. 376, 403  
 Гервинус Г. 246  
 Гердер И. Г. 10, 23, 27, 118, 176, 181, 201, 289, 421, 600, 601, 609  
 Германик Юлий Цезарь Клавдиан 634  
 Гермес И. Т. 14, 204, 263  
 Гермоген, патриарх 576  
 Гернет М. Н. 244  
 Геродот 624  
 Гёррес И. 206  
 Герстенберг Г. фон 202  
 Гесиод 62, 614, 626  
 Геснер С. 26, 176–179, 181, 183, 233, 289, 346, 377, 395, 421  
 Гёте И. В. 7, 14, 19, 24, 26, 27, 79, 81, 109, 111, 116, 118, 121, 181–183, 192–196, 198, 204, 206, 207, 214, 224, 241, 244–246, 254, 255, 259, 261, 264, 289, 295, 304–306, 312–314, 320, 321, 330, 331, 337, 340, 344–348, 350–352, 356, 366, 368, 371, 389, 393, 421, 545  
 Гиерон I 637  
 Гизо Ф. П. Г. 112  
 Гиллельсон М. И. 19, 104, 260, 261, 295, 436  
 Гильбер де Пиксерекур Р.-Ш. 23, 90, 151–153, 323, 358  
 Гимон де Латуш К. 143  
 Гинзбург Л. Я. 435, 438  
 Гишпель Т. Г. фон 14, 204, 205  
 Гиривенко А. Н. 429  
 Гишар Ж.-Ф. 56  
 Глаголев А. Г. 581  
 Глазунов И. И. 245, 270  
 Глазуновы 211, 270  
 Глебов А. П. 59, 192  
 Глебов Д. П. 55, 59–63, 443  
 Глебов С. И. 621, 622  
 Глейм И. Л. 181  
 Гликман И. Д. 447  
 Глинка М. И. 175  
 Глинка С. Н. 230, 231, 351, 401, 402, 449, 453  
 Глинка Ф. Н. 82, 184, 436, 442, 497, 498, 633, 634, 668, 669  
 Глиное А. 98  
 Гнедич Н. И. 22, 64, 124, 127, 128, 134, 137, 138, 143, 144, 219, 302, 341, 342, 381, 383, 390, 392–394, 443, 548, 549, 569, 596, 629, 640, 644, 645, 647, 656, 660, 669–676  
 Гоголь Н. В. 21, 27, 84, 97, 156, 158, 231, 303, 305, 315, 320, 326–328, 354, 356, 358, 366, 411, 541  
 Годвин У. 14  
 Годунов Б. Ф. см. Борис Годунов, царь  
 Гозенпуд А. А. 327, 365  
 Голдсмит О. 14, 22, 376, 416, 417, 421, 451, 452, 465, 488, 630  
 Голенищев-Кутузов И. Л. 78  
 Голенищев-Кутузов И. Н. 577, 578  
 Голенищев-Кутузов П. И. 48, 58, 381, 415, 614, 615, 620, 647, 651, 658, 665–667, 669

- Голицын А. И. 40, 58  
 Голицын А. Н. 36, 425, 435, 436, 474  
 Голицын Б. В. 75, 76  
 Голицын Н. Б. 57, 394  
 Голицына В. В. 96  
 Головина Т. Н. 222, 237, 278  
 Гольбах П.-А. Т., барон д' 81  
 Гольберг Л. 323  
 Гольденберг А. Х. 358  
 Гольдони К. 246, 312, 323, 558, 559  
 Гольтеков Н. В. 660  
 Гольфорд, мисс 420  
 Гомер 43, 62, 106, 184–186, 377, 378, 381, 383, 385, 386, 388, 391, 394, 395, 397, 491, 582, 615, 624–626, 628, 644, 645, 660, 661, 670–675  
 Гомзяков А. Ф. 636  
 Гонгора-и-Арготе Л. де 607  
 Гонзалес 311  
 Гонзальво (Гонзалв) кордуанский 73  
 Гонорский Р. Т. 565, 569, 577, 593, 600, 601  
 Гончарова (Загряжская) Н. И. 527  
 Гончарова Н. Н. 316  
 Гораций 36, 37, 50, 75, 132, 259, 380, 398, 603, 616, 617, 618, 619, 629–632, 635, 636, 641–644, 646, 648–651, 653, 654, 671, 673, 675  
 Гордон М. В. 238  
 Городчанинов Г. Н. 37, 471, 472  
 Горохова Р. М. 571  
 Горчаков Д. П. 246, 318  
 Готтер Ф. В. 361, 363, 364  
 Готфрид Бульонский 140  
 Готшед И. К. 176, 303  
 Готье Т. 98  
 Гофман Э. Т. А. 21, 24, 27, 206, 279, 284, 287, 288  
 Гоцци К. 246  
 Граббе Х. Д. 366  
 Граве Ф. П. 293  
 Грай Т. см. Грей Т.  
 Грамматин Н. Ф. 388, 390–392, 395, 647  
 Грасиан Б. 592  
 Грацианский И. А. 108, 385, 402  
 Грацинский М. Ф. 636  
 Грачева А. М. 366  
 Грей Т. 375, 403, 410–416  
 Грейнджер Дж. 398  
 Грессе Ж.-Б.-Л.  
 Грессе Л. 164, 165  
 Греч Н. И. 15, 16, 51, 164, 165, 206, 207, 213, 255, 256, 267, 274, 275, 284, 287, 307, 308, 360, 377, 386, 392, 632, 633  
 Гречаная Е. П. 64  
 Грешищев И. 380  
 Грибовский М. К. 633  
 Грибоедов А. С. 164, 319, 321, 343, 346, 369, 370, 393  
 Грибушин И. И. 285  
 Григорович В. И. 303  
 Григорьев А. А. 20, 24, 244, 279, 447, 479  
 Григорьев В. Н. 60, 61, 65, 396, 424, 449  
 Грильпарцер Ф. 27, 183, 343, 366, 369–372  
 Гриневич И. Ф. 635  
 Гриффит Р. 459–461  
 Грив Т. С. 18  
 Громбах С. М. 276  
 Громова Т. Н. 618  
 Громова Т. Ю. 72  
 Гроссе К. 223, 244  
 Гроссман Г. Ф. В. 304  
 Гросф Помпей 629, 643, 649, 653  
 Грот К. Я. 287, 440, 446  
 Грот Я. К. 257, 278, 287, 399  
 Грузинский А. Е. 410  
 Грузинцев А. Н. 551, 552  
 Губер Л. 365  
 Губер Э. И. 348  
 Губкина Н. В. 292  
 Гуго Капет, французский король 505  
 Гуковский Г. А. 123, 253  
 Гулак-Артемьевский П. П. 386  
 Гумилев Н. С. 584  
 Гурьянов В. 232  
 Густав I Ваза 363  
 Г-в 389  
 Г-чъ см. Гнедич Н. И.  
 Гюббар Г. 594  
 Гюго В. 68, 69, 98, 154, 279, 371, 603  
 Д. 215  
 Д. Ш. 84  
 Д.-Ппв см. Попов Д. И.  
 д'Аламбер Ж. Лерон 76, 80  
 д'Арленкур Ш. В. Прево 22, 68–70, 98–100  
 д'Артуа Ш, Ф., герцог Беррийский 108  
 д'Ольбах П.-А. Т., барон см. Гольбах П.-А. Т., барон д'  
 Давид Ж.-Л. 89  
 Давыдов Д. В. 59, 101, 102  
 Давыдов И. И. 491, 636, 673  
 Дальберг В. Х. 304  
 Дамогацкий П. Н. см. Дамогацкий П. Н.  
 Данилевский Р. Ю. 25, 27, 57, 90, 145, 175, 176, 179, 187, 189, 190, 192–197, 199, 200, 202, 206, 207, 215, 243, 267, 287, 301–303, 319, 334–337, 339–342, 344, 348, 367

- Данкур (Картон Ф.) 330  
 Данте А. 28, 380, 562, 563, 570, 581, 585–588  
 Данченко В. Т. 563  
 Даргомыжская М. Б. 596  
 Дартуа 169, 170  
 Дартуа Арман 169  
 Дартуа Ашиль 169  
 Дартуа Т. 169  
 Дасье Андре 618, 620, 621, 623  
 Дасье Анна 674  
 Дашков Д. В. 302, 343, 436  
 Дашкова Е. Р. 378, 571, 616  
 Дворцова Н. П. 317  
 Де Бройн Г. 205  
 Де ла Мар (Валлериан) Е. Е. 271  
 Деверден Ж. Ж. 86  
 Дезожье М.-А.-М. 170  
 Дезульер А. 54, 58, 639  
 Делавинь Ж. 168, 170  
 Делавинь К. 167  
 Делакроа (Делакруа) И. И. 96, 310  
 Делез Ж.-Ф.-Ф. 413  
 Делестр-Пуарсон Ш.-Г. 168, 169, 364  
 Делиль Ж. 26, 45–53, 127, 376, 381, 384, 414, 620, 646, 647, 656  
 Деллий Квинт 643, 649–651, 654  
 Делон М. 7, 115  
 Дельвиг А. А. 134, 176, 179, 192, 447, 518, 650, 674  
 Дельсаль Е. 82  
 Демин А. О. 123, 323, 617  
 Демосфен 561, 624, 626  
 Демурова Н. М. 304, 543  
 Демутье Ш.-А. 162, 163  
 Денисов (Мышецкий) А. Д. 591  
 Депрео см. Буало-Депрео Н.  
 Державин Г. Р. 36, 57, 71, 136, 176, 192, 257, 259, 314, 323, 399, 401, 456, 524, 564–567, 570, 616, 617, 618, 631, 632, 642, 651, 655, 670  
 Деррида Ж. 29  
 Дерюгин А. А. 33, 666  
 Дерюгина Л. В. 428  
 Десницкий В. А. 253  
 Дестрем М. 38  
 Дестунис Г. С. 622  
 Дестунис С. Ю. 14, 29, 621, 622, 623, 625, 626  
 Детлов Н. П. 636  
 Детуш 158, 299  
 Дефо Д. 328, 451–453  
 Дефоконпре А.-Ж.-Б. 538, 540, 541  
 Дефонтен П. Ф. 656  
 Дешамси В. см. Бреси А. И. Ж. Рошель де
- Джиллет Р. 463  
 Джойя М. 561  
 Джонсон С. 22, 379, 398, 400, 451  
 Джонсон Э. 328  
 Джунковский С. С. 399–401  
 Дидло Ш.-Л.-Ф. 552  
 Дидро Д. 23, 205, 299, 300, 304, 363, 421, 558  
 Дикенсон А. 591  
 Диллон У., 4-й граф Роскоммон 421  
 Димитрий Самозванец 35, 296, 314, 341  
 Динокур П. Т. Р. 98  
 Дмитриевский Д. И. 407, 408  
 Дмитриевский И. А. 147, 171, 310  
 Дмитриев В. 519  
 Дмитриев И. И. 19, 56, 59, 192, 250, 254, 258, 259, 314, 390, 416, 438, 564, 596, 655, 663, 669  
 Дмитриев М. А. 49, 183, 192, 295, 307, 519, 544, 596  
 Дмитриева Е. Е. 7, 22, 24, 26, 115, 156, 158, 304, 305, 314, 317, 323, 354  
 Добровольский 142  
 Додд У. 454  
 Додсли Р. 375, 397, 398, 414  
 Долгова С. Р. 294, 307  
 Долгоруков И. М. 257–261, 489  
 Долгоруков Петр 167  
 Долгоруков С. Н. 246, 318  
 Долгорукова (Новикова) В. И. 257  
 Долгорукова А. М. 258  
 Долинин А. А. 536  
 Домашнев С. Г. 564, 572  
 Домогацкий П. Н. 456–458, 471  
 Доницетти Г. 90  
 Допшельмайер Ю. В. 594  
 Дора К.-Ж. 58, 299  
 Дорваль М. 324  
 Дорво Г. 90  
 Дория П. 562  
 Дорфеева Ю. Г. 73  
 Досифей (Ильин), епископ 96  
 Достоевский Ф. М. 94, 120, 288, 345, 519, 557  
 Драйден Дж. 421  
 Древис П. 180, 181, 184, 189, 192, 193, 201, 202, 207–209, 237, 245, 248, 268, 270, 271, 282, 284, 286, 288, 289  
 Дрейпер (Драпер Э.) 456  
 Дроздов В. А. 59  
 Дроздов Н. А. 98, 424, 451, 456–458, 460, 466, 511, 523, 537  
 Дружинин А. В. 518, 524  
 Друз Нерон Клавдий Германик 643  
 Дубровин Н. 90

- Думик Р. 330  
Дунин-Борковский Д. 38  
Душ И. Я. 14, 204, 205  
Дъелафуа Ж.-М.-А. 167  
Дюваль А. 167, 307  
Дювазен Калас А. 538  
Дюкре-Дюминиль Ф. Г. 69, 70, 75, 84, 91, 151, 152, 244, 467, 478, 491, 513  
Дюма А. 154, 371  
Дюманьян (Бурлен А.-Ж.) 306  
Дюмерсан Т. 169  
Дюпати Л.-Э.-Ф.-Ш.-М. 167, 169  
Дюпен Ж.-А. 168, 170  
Дюпети-Мере Ф. 363  
Дюпре де Сен-Мор Э. 378, 380  
Дюси (Дюсис) Ж.-Ф. 22, 143, 144, 548–551  
Дюфрени Ш.-Р. 158
- Е. Х. см. Харламов Е. С.  
Евгений, митр. см. Болховитинов Е. А.  
Еврипид 628, 638  
Евсеева М. К. 539  
Егоров Б. Ф. 244, 479  
Егунов А. Н. 378, 383, 615, 625, 628, 629, 644, 645, 669–671, 674  
Ежова Е. И. 150, 154, 165  
Екатерина I 55, 79  
Екатерина II 52, 55, 80, 88, 93, 126, 558  
Екатерина Павловна, вел. кн. 126, 670  
Елагина А. П. 95, 207  
Елизавета Алексеевна, императрица 34, 130, 316, 317, 335, 336, 349, 364, 365, 369, 616  
Елизавета Петровна, императрица 349  
Елистратова А. А. 543  
Елиферова М. В. 336  
Ермакова-Битнер Г. В. 318  
Ермолов А. П. 319  
Ефимьев Д. В. 42  
Ефремов П. А. 191
- Ж. см. Жуковский В. А.  
Жакино О. П. 39  
Жан Поль (Рихтер) 10, 18, 26, 205–207, 220, 331  
Жандр А. А. 132, 160, 164, 343, 346  
Жанен Ж. 68, 69, 83, 244  
Жанлис С.-Ф. (Дюкре де Сент-Обен) 13, 22, 23, 26, 54, 68, 70, 81, 91–98, 244, 288, 362, 363, 487, 488, 491, 518, 520, 527, 537  
Жангиль-Бернар П.-Ф. 58  
Жаткин Д. Н. 429, 431  
Жданов И. Н. 366  
Жебелев Г. И. 148
- Железников П. С. 72, 565, 585  
Женгенэ П.-Л. 563  
Женуд А.-Э. 434  
Жерар А. 76  
Жерар Ф. 110  
Жервей Дж. см. Гервей Дж.  
Жерневальд 23, 349, 361, 362  
Жилин А. Д. 364  
Жильбер Н.-Ж.-Л. 58, 60  
Жилякова Э. М. 207, 412, 445  
Жирмунская Н. А. 52  
Жирмунский В. М. 25, 192, 195, 196, 204, 300, 303, 345–347, 375, 439, 445  
Житель Галерной Гавани см. Сомов О. М.  
Житомирская С. В. 290  
Жихарев С. П. 132, 135, 136, 138, 139, 143, 230, 252, 292–297, 316, 329, 342, 349, 353, 365, 548  
Жовтис А. Л. 617  
Жорж м-ль (Вемер М.-Ж.) 124, 129  
Жоффруа Ж.-Л. 125, 615  
Жуков В. Ю. 364  
Жуковская Т. Н. 636  
Жуковский В. А. 9, 15, 20, 23, 25–28, 47, 52, 56, 57, 59–63, 87, 95–97, 105, 141, 143, 175, 185–189, 191–202, 207, 213, 215–219, 242, 244–249, 254, 271, 290, 291, 295, 296, 302, 308, 314, 316, 318, 319, 324, 335–338, 343, 344, 349, 357, 365–369, 377, 380, 381, 390, 393, 396, 399, 401, 403, 410–420, 425–430, 439, 440, 443–447, 449, 465, 521, 541, 545, 546, 593, 595, 596, 601, 606, 608, 609, 641, 646, 650, 654, 662, 663, 665, 666, 675  
Журавлев И. Ф. 249  
Журавлева А. И. 356  
Журдан Ж.-Б. 465, 466  
Жэн П.-Л.-К. 614  
Жюсье А. Л. де 83
- Забабурова Н. В. 48  
Заборов П. Р. 39, 42, 60, 77–81, 108, 110, 111, 144, 147, 181, 195, 288, 375, 376, 386, 397, 400, 401, 603  
Заборовский Ник. 424  
Загарин П. 242  
Загорский М. Б. 303  
Загорский М. П. 449, 648, 659  
Загорский Ф. А. 380, 382, 387, 395, 483  
Загоскин М. Н. 128, 164, 213, 345  
Занкин И. И. 17  
Занкины, братья 17  
Заиченко О. В. 312  
Зайдель К. А. Г. 243

- Замотин И. И. 26  
 Занд К. Л. 434  
 Захарий см. Цахарий Ю. Ф. В.  
 Захаров И. С. 72–75, 97, 301  
 Захаров Н. В. 351  
 Захеверель см. Сачеверел Г.  
 Звалинский Е. А. 169  
 Зейдель Ф. А. 225, 311  
 Зейдер Ф. С. 266, 267  
 Зейлер А. 351  
 Зейлер Ф. С. 349  
 Зелхов см. Лафонтен А.  
 Земсков В. Б. 24  
 Зиновьев М. 38  
 Зиссерман П. И. 140  
 Зоммер И. К. 205  
 Зонтаг (Юшкова) А. П. 536, 541  
 Зорин А. Л. 255, 292, 295, 333, 334, 346, 353, 404, 647  
 Зотов В. Р. 164  
 Зотов Р. М. 153, 167, 169, 363, 364  
 Зубков Н. Н. 627  
 Зубков Павел 310  
 Зубов П. П. 285, 286  
 Зусман В. Г. 367
- И см. Писарев А. А.  
 И. Г. 268  
 И. З. см. Захаров И. С.  
 И. К-о 442  
 И. Л. 115  
 И. Пвнкв см. Павленков И. И. Рслкв см. Росляков И. Ф.  
 И. Ч. см. Чернявский И. И.  
 И. Ч...ий см. Чернявский И. И.  
 Ибрагимов Н. М. 665  
 Ив. По-ко 420  
 Иваницкий Б. И. 271  
 Иванов А. В. 97, 169, 494, 527–529  
 Иванов Вяч. И. 375, 652  
 Иванов Павел 310  
 Иванов Ф. Ф. 141, 145, 146, 167, 338, 339, 596, 668  
 Иванова Е. Р. 354  
 Иванчин-Писарев Н. Д. 59, 64, 415  
 Ивашкина Л. Ю. 250  
 Ивельев см. Великопольский И. Е.  
 Иверсен (Иферсен) М. Х. 17  
 Измайлов А. Е. 56, 256, 582  
 Измайлов В. В. 59, 83, 87, 98, 107, 111, 161, 165, 182, 242, 302, 488  
 Илличевский А. Д. 179, 596  
 Ильин Н. И. 160–163, 167, 297
- Имру аль-Кайс 428  
 Инчбальд Э. 304  
 Иоанн Ангонович, император 359  
 Иоанн Дамаскин 592  
 Ионг Э. см. Юнг Э.  
 Иосиф II 454  
 Ипатий Потей, епископ 563  
 Ириарте Т. де 28, 592, 596, 597, 603, 608, 609  
 Исаев Г. Г. 72  
 Истов И. 133  
 Истрин В. М. 208, 249, 254  
 Ифланд А. В. 293, 304, 312, 322, 333, 349, 352–356, 363
- Йонг Э. см. Юнг Э.
- К. Б. см. Батюшков К. Н.  
 К. П. Б. 420, 429, 433  
 К. см. Козлов В. И.  
 К. Т. 476  
 К. Ф. см. Княжевич Д. М.  
 К.... 428  
 Кабрит Ф. Ф. 593, 594  
 Каверин П. П. 508  
 Кавос К. А. 343, 364, 365  
 Кагарлицкий Ю. И. 464  
 Кайсаров А. С. 21, 295, 564  
 Кайсаров М. С. 458, 459, 564, 565  
 Кайсаров П. С. 59, 247, 248, 252, 254  
 Какауридзе Н. А. 351  
 Каллаш В. В. 465  
 Каллимах 623, 645, 646, 649  
 Кальдерон де ла Барка П. 27, 321, 371, 585, 592, 594, 602, 603, 604, 607, 609  
 Камберленд Р. 14, 308  
 Каменев Г. П. 176, 179, 233, 242, 244, 254, 255, 283  
 Каменогорский З. Ф. 308  
 Каменская А. И. 415  
 Каменский С. М. 305  
 Камилл Марк Фурий 621  
 Камоэнс Л. В. де 565, 581, 583  
 Кампбелль А. см. Кэмпбелл А.  
 Кампе И. Г. 11, 13, 219  
 Кампенгаузен, барон фон 364  
 Кандамо Ф. 25, 602  
 Кандорский А. 594, 595  
 Канова А. 562  
 Кант И. 116, 122, 205, 252, 291, 561  
 Кантвелл А.-С.-М. 503, 505  
 Кантемир А. Д. 213, 564  
 Канурова Ф. З. 186  
 Каньисарес (Канисарец, Кеньицерец) X. де 602, 606

- Капнист В. В. 46, 58, 156, 392, 617, 618, 619, 629, 642, 650, 670, 672, 673  
Каподистрия Иоанн 622  
Карабанов П. М. 52, 135  
Каразин В. Н. 53  
Каразина А. В. 53  
Карамзин А. М. 250  
Карамзин Н. М. 9, 13, 15, 19, 20, 23, 39, 51, 92–97, 101, 108, 109, 118, 183–185, 189, 213, 215, 217–219, 227, 233, 234, 236, 247, 248, 254, 255, 257, 268, 271, 283, 301, 314, 324–326, 334–336, 340, 341, 344, 350–352, 386, 387, 389, 392, 397, 401, 404–408, 411, 412, 415, 416, 421, 456, 462, 489, 524, 544, 559, 561, 572, 592, 601, 602, 609  
Каратыгин А. В. 365  
Каратыгин В. А. 126, 129, 133, 134, 142, 144, 154, 164, 370, 376  
Каратыгин П. А. 22, 309, 316, 325  
Каратыгина А. Д. 124, 135, 359  
Каратыгина А. М. 126, 130, 134, 303  
Кардаш Е. В. 285  
Карелин В. А. 609  
Каржавин Е. Н. 453  
Карин Н. Г. 454  
Карл I Великий 94  
Карл II Испанский 602  
Карл III Испанский 602  
Карл V Габсбург 604, 607  
Карл XII король Швеции 79, 356  
Карл Смелый, герцог Бургундии 99, 100  
Карл Фридрих, наследный герцог Саксен-Веймар 335  
Кармуш П.-Ф.-А. 169  
Карнеев Е. В. 76, 77  
Карон Ж. 401, 403  
Карпов А. А. 320  
Карпов И. И. 538  
Карр Ж. Б. А. 98  
Кассий Лонгин Гай 551  
Кастелли И. Ф. 363  
Касти Дж. 13, 14, 191  
Катбергсон К. 494, 495  
Катенин П. А. 23, 129–135, 164, 165, 193, 284, 316, 369, 393, 394, 416, 583–588, 601, 609, 648, 649  
Катилина Луций Сергей 621, 632, 634, 635  
Катон Марк Порций Младший (Утический) 342, 668  
Катон Марк Порций Старший (Цензор) 622  
Катулл Гай Валерий 427, 615, 646, 666, 667  
Каули А. 421  
Кауфман А. 95  
Кауэр Ф. 365  
Кафанова О. Б. 92, 96, 268, 301, 325  
Каченовский М. Т. 7, 17, 98, 248, 269–271, 289, 307, 308, 311, 334, 380, 395, 424, 425, 442, 443, 560, 581, 629  
К-в 403  
Квинтилиан Марк Фабий 636  
Квинтилий Вар 644, 650  
Кеведо-и-Вильегас Ф. де 13, 607  
Келли Г. 535  
Кенье Л.-Ш. 150  
Кер А. 515, 516  
Керндёрфер Г. А. 227, 228  
Кернер К. Т. 199, 230, 306, 335, 366, 367, 372  
Кетчер Н. Х. 343  
Кибальник С. А. 667  
Кизеветтер К. 319  
Кимон 622  
Кинг Д. 317  
Кинд Ф. 284  
Кине Э. 115  
Кир II Великий 636  
Киреевский В. И. 342  
Киреевский И. В. 21  
Киреевский П. В. 609  
Киселев В. С. 28  
Киселева Л. Н. 343  
Клавье Э. 623  
Клаудиус М. 202  
Клаурен Г. 244, 279–288  
Клеанф 646  
Клейн И. 618  
Клейст Г. фон 227, 352, 360, 366  
Клейст Э. фон 179–181, 230, 233, 247  
Клеобул 558  
Клеопатра 326, 327, 329, 356  
Клермон М.-А. 39  
Клерон м-ль (Кл.-Ж. Лерис) 125  
Клингер Ф. М. (Ф. И.) 206, 293, 334, 335, 349–352  
Клинский Севастьян 526  
Клонар Э. де 167  
Клошток Ф. Г. 111, 176, 181–189, 192, 208, 379, 380, 384, 385, 397, 399, 580, 674  
Ключарев А. 84  
Кляйн Й. 399  
К-н см. Катенин П. А.  
Кнорринг (Северин) Л. Г. 275  
Кнорринг В. К. 275  
Княжевич А. М. 558  
Княжевич В. М. 271, 275, 282, 283, 286, 335, 396  
Княжевич Д. М. 282, 286, 520, 521, 558

- Няжевичи, бр. 282  
 Княжна Н. В-ая 268  
 Княжнин А. Я. 331  
 Княжнин Я. Б. 40, 41, 132, 176, 315, 571, 577  
 Кобозев М. М. 388  
 Кобранов И. А. 97  
 Коваленков 61, 62, 385  
 Кованько И. А. 193, 647  
 Коварский Н. А. 65  
 Ковлей А. см. Каули А.  
 Козегартен Г. Л. 202, 233  
 Козин А. А. 193  
 Козицкий Г. В. 645  
 Козлов В. И. 53, 138, 289, 346, 377, 403, 420, 423, 424, 428, 433, 534  
 Козлов В. П. 626  
 Козлов И. И. 21, 64, 65, 430, 431, 436, 437, 440, 446–449  
 Козмин Н. К. 242  
 Козодавлев О. П. 345, 564  
 Кок П. де 21  
 Кокошкин Ф. Ф. 156, 167, 318  
 Колардо Ш.-П. 58  
 Колбасин Е. Я. 624  
 Колен д'Арлевиль Ж.-Ф. 163  
 Колле де Мессин Ж.-Б. 158  
 Колле Ш. 158  
 Коллинс У. 404, 428  
 Колмаков А. В. 454–458  
 Колонна Дж. 568  
 Колосова А. М. см. Каратыгина А. М.  
 Колошин П. И. 190  
 Колпаков П. Р. 145  
 Колумб Х. 113, 601  
 Кольридж С. 24, 420  
 Комалада М. 591  
 Комарович В. Л. 328  
 Компаньони Дж. 573, 582  
 Конгрив У. 397, 421  
 Кондорский И. М. 403  
 Кондратьев Б. С. 279  
 Констан Б. 67–70, 81, 93, 100, 111–115, 117, 120–122  
 Константин Острожский см. Острожский К. К.  
 Константин Павлович, вел. кн. 317  
 Коперник Н. 112  
 Коплан Б. И. 616, 617  
 Коптев А. А. 596  
 Копьев М. Д. 531, 532  
 Коранс (Корай) Адамантиос 622, 623  
 Коренева М. Ю. 208  
 Кориолан Гней (Гай) Марций 622  
 Корноносенко К. С. 592, 593, 596, 600  
 Корнелий Непот 321, 627  
 Корнелиус А. 75, 105–107  
 Корнель П. 132–134, 371, 602  
 Корнель Т. 134  
 Коровин В. И. 258  
 Коровин В. Л. 184, 188, 385  
 Королева Н. В. 284  
 Корреджо А. 562  
 Корсаков П. А. 143, 144, 160, 453, 551  
 Корф Г. А. 204  
 Костин А. А. 614  
 Костров Е. И. 386, 388–390, 660, 670, 671, 673  
 Котельницкий А. М. 616, 617  
 Коттен С. 68, 70, 87–91, 93, 99, 288, 519  
 Коцебу А. Ф. фон 14, 23, 208, 232, 237, 245–263, 268, 292–295, 299, 304–334, 339–341, 349, 352, 355, 356, 358, 360, 362, 363, 518, 519, 560, 562  
 Кочеткова Н. Д. 42, 81, 82, 92, 209, 210, 341, 456  
 Кочубей А. В. 48  
 Кочубей В. П. 247  
 Кошанский Н. Ф. 16, 94, 215, 627–629, 649, 671  
 Кошелев В. А. 597  
 Крамаренков В. И. 76, 77  
 Крамер К. Г. 219–223, 232, 261  
 Красицкий И. 451  
 Краснопольский Н. С. 248, 252, 306, 307, 315, 353, 358, 359, 361, 365  
 Красовский А. И. 435, 436, 448  
 Красовский В. И. 51  
 Краус Ш. 89  
 Крашенинников С. П. 633  
 Кребийон К.-П. Жолио де 13, 115  
 Кребийон (Кребильон) П. Жолио де 141, 143, 145, 301  
 Кривко Т. Н. 211  
 Кристиан VII, король датский 230  
 Кропотов И. И. 155  
 Круглый А. О. 128  
 Крылов А. А. 40, 59, 61–63  
 Крылов И. А. 56, 100, 101, 117, 564, 596  
 Крюденер В. Ю. фон 13, 14, 28, 94  
 Крюковский М. В. 230  
 Кряжев В. С. 309, 315  
 Ксенофонт 636  
 Кувчинский С. 306, 311  
 Кугушев Н. М. 489  
 Кудрявцев К. М. 247  
 Кудряшов П. М. 450, 490  
 Кузен В. 117  
 Кузиков В. С. 244, 310, 366  
 Кузнецова Н. В. 257  
 Кукольник Н. В. 303



- Кукушкина Е. Д. 132, 189  
 Кулиш П. А. 594  
 Кульман Н. К. 271  
 Кульматов В. А. 592  
 Кумпан К. А. 435, 438  
 Куницкий П. А. 648, 649, 659  
 Куницын А. П. 635  
 Куняев 364  
 Куоко В. 558, 560  
 Купер Дж. Ф. 244  
 Курбатов П. П. 93  
 Курилов А. С. 211  
 Курций Квинт Руф 633–636  
 Куси Ф. де 169  
 Кутузов А. М. 184, 396–402, 416  
 Кутузов М. И. 93, 94  
 К-ъ Хр...въ 59  
 Кэмпбелл А. 433  
 Кювелье де Три Ж.-Г.-А. 167  
 Кюн Ф. Г. 228  
 Кюхельбекер В. К. 26, 27, 183, 188, 191, 193,  
 198, 207, 284, 321, 323, 337, 346, 347, 570,  
 582, 649
- Ла Монтень П. де 476  
 Ла Рош С. фон 14  
 Лабзин А. Ф. 46  
 Лабрюйер Ж. де 329  
 Лавджой А. О. 399  
 Лагарп Ж.-Ф. де 24, 26, 45, 73, 105, 125, 145,  
 371, 377, 419, 443, 562, 574, 615  
 Лагарп Ф.-С. 631  
 Ладвока П.-Ф.  
 Лажечников И. И. 489  
 Лакан Ж. 29  
 Лактанций Луций Цецилий Фирмиан 636  
 Лаку-Лабарт Ф. 122  
 Ламартельер Ж.-А.-Ф. де 145, 146, 339  
 Ламартин А. де 64, 65, 79, 102  
 Ламот-Лангон Э. Л. де 98, 498–500, 524  
 Ламот Фуке барон см. Мотт Фуке Ф. Г. К. ба-  
 рон де ла  
 Ламот Фуке К. см. Мотт Фуке К. де ла  
 Лангбайн А. Ф. Э. 284  
 Ланген Я. К. 452, 453  
 Лаплас А. де 144  
 Лаппо-Данилевский К. Ю. 652  
 Лардийон Т. 597, 598  
 Ларионова Е. О. 191, 219, 255, 276, 338, 341  
 Ларошфуко Ф. де 75, 76, 114  
 Латуш А. де 64  
 Лаун Ф. см. Шульце Ф. А.  
 Лаун Ф. см. Шульце Ф. А.
- Лафайет М.-М. де 13, 54, 247  
 Лафатер И. К. 252, 421  
 Лафермьер Ф. Ж. 335  
 Лафон Ж. де 165  
 Лафонген А. 14, 17, 232, 237, 244–246, 248,  
 263–279, 287, 288, 518, 519, 537  
 Лафонтен Ж. де 55, 158, 215, 422  
 Лашенков Н. А. 47  
 Лебедева О. Б. 28, 186, 188, 196, 207, 217, 344,  
 414  
 Лебрен П.-А. 143–145  
 Лебретон де Отрош Н. 158  
 Леванда А. 115  
 Леви М. 503, 507, 521  
 Левизак Ж. П. В. Л. де 571  
 Левин В. Д. 406, 456, 457  
 Левин Ю. Д. 6, 72, 77, 180, 209, 375, 376, 378,  
 380, 386–391, 395–397, 399, 403, 405, 407,  
 408, 415, 421, 424, 448, 449, 451, 452, 454,  
 457, 535, 537, 544, 559  
 Левицкий (Леветский) Н. Е. 78, 80  
 Левкович Я. Л. 231  
 Левшин В. А. 176, 301, 467  
 Легкой Д. Д. 84  
 Легуве Г.-М.-Ж.-Б. 53–55, 415  
 Леже Л. 327  
 Лезе-Марнезия К.-Ф.-А. 47, 49, 50  
 Лейбов Р. Г. 437  
 Лейзевиц И. А. 306, 350, 351  
 Лекен (Кайн А.-Л.) 125  
 Леманн-Карли Г. 351  
 Лемонте П.-Э. 100, 101, 117  
 Лемьер А.-М. 143  
 Ленкевич Ф. И. 654, 660  
 Ленц И. 361  
 Ленц Я. М. Р. 349–351  
 Леонар Н.-Ж. 58  
 Лермонтов М. Ю. 21, 188, 303, 353, 445  
 Лесаж А.-Р. 12, 13, 22, 26, 68, 74, 83, 84, 158,  
 452, 512, 519, 571, 592, 594  
 Лессепс Ж.-Б.-Б. де 89  
 Лессинг Г. Э. 111, 112, 182, 199, 289, 300–306,  
 312, 334, 340, 349–351  
 Летурнер П. 144, 388, 401, 403  
 Лефевр де Вилльбрюн Ж.-Б. 600  
 Лефевр де Сен-Марк Ш.-Ю. 35  
 Лечкина Г. 300  
 Ли С. 477, 513, 532–534  
 Либинзон З. Е. 198  
 Лигдам 668  
 Лизогуб Я. И. 167, 169, 535  
 Ликург 621  
 Лилло Дж. 299, 300

- Линецкая Э. Л. 121  
 Линней К. 83  
 Лифанов Е. Ф. 323, 364  
 Лихачев Д. С. 52  
 Лихонин Егор 465  
 Лихонин М. Н. 342  
 Лициний Луций Мурена 649, 651, 653  
 Лобанов М. Е. 83, 127–130, 138  
 Логинова Д. Л. 484  
 Лозинский Г. Л. 567  
 Лозинский М. Л. 587  
 Лойкель Ю. В. 351  
 Лоллий Марк 644  
 Лоллий Публий Максим 636  
 Ломоносов М. В. 57, 71, 384, 399, 401, 402, 487, 576, 632, 655, 671  
 Ломтев Д. Г. 292  
 Лонгинов М. Н. 257, 260  
 Лонжепьер И.-Б. де 134  
 Лопухин И. В. 83, 474  
 Лопухина М. Е. 474  
 Лосиевский И. Я. 247  
 Лотман Ю. М. 52, 58, 82, 145, 184, 191, 236, 262, 325, 336–338, 344, 375, 377, 379, 384, 385, 389, 397, 406, 462  
 Лоффт К. 407  
 Лубкин А. С. 415  
 Лубьянович К. А. 477  
 Лубьяновский Ф. П. 72  
 Луве де Кувре Ж. Б. 115  
 Лувель П.-Л. 434  
 Лувуа Ф. М. Ле Телье, маркиз 358  
 Лузанов Г. И. 449  
 Луис де Леон 604, 605, 606  
 Лукан Marcus 620, 668, 669  
 Лукин В. И. 301  
 Лукницкий А. В. 148, 167, 297  
 Лукреция 635  
 Лукулл Луций Лициний 622  
 Луллий (Люллий) Р. 591, 592  
 Луполова (Лупалова) П. 88  
 Лыжин Павел 401  
 Львов А. Ф. 175  
 Львов Н. А. 564, 630  
 Львов П. Ю. 59, 283, 376, 564  
 Львова-Синецкая М. Д. 144  
 Льоренте Х. А. 335  
 Льюис М. Г. 14, 94, 95, 223, 500–503, 523, 529, 530, 531  
 Лэм К. 528  
 Лэнгхорн (Лансгорн) бр. 623  
 Лэсс мадам де 92  
 Лэтом Ф. 480, 500, 504, 505, 513, 530  
 Любич-Романович В. И. 63  
 Людовик XIV 34, 36, 80, 132, 284, 358, 359  
 Людовик XV 44, 45, 80  
 Люс де Лансиваль Ж.-Ш.-Ж. 143, 144  
 Лютер М. 112  
 Люценко Е. П. 73–75, 381, 382, 387, 565, 567  
 Лядов А. А. 175  
 Лядов Н. Г. 364  
 Лядовы, семья 364  
 М. Л. С. 125  
 М. Ф. см. Философов М. М.  
 Маддокс (Медокс) М. Е. 147  
 Майков Л. Н. 194, 438, 628  
 Макаров А. Н. 350, 352  
 Макаров В. Н. 232  
 Макаров М. Н. 136, 159, 237, 238, 494  
 Макаров П. И. 94, 209, 220, 221, 268, 386, 479–481, 487, 501, 505  
 Макарова Л. Е. 215  
 Макиавелли Н. 562  
 Маккензи А. М. 14, 481, 508  
 Максимов А. Г. 408  
 Максимович 485, 487  
 Максин-старший 133  
 Макферсон Дж. 180, 181, 375, 377, 378, 386, 388, 389–396, 415, 561, 573  
 Малейн А. И. 447, 616, 628  
 Малерб Ф. де 83, 121, 401, 571  
 Малиновский А. Ф. 147, 233, 294, 295, 307, 324, 325, 332, 357  
 Малиновский В. Ф. 294  
 Малиновский Ф. А. 294  
 Малкина В. Я. 480  
 Малкольм Дж. 420  
 Маллет Д. 375, 416, 417  
 Мальмонте 605, 606  
 Мандельштам О. Э. 570  
 Манджили Д. 558  
 Мандзони А. 244, 562  
 Манрике Х. 606  
 Маргарита д'Анжу 420  
 Мариво П. Карле де Шамблен де 13, 74, 160, 330, 607  
 Марий Гай 634  
 Марин С. Н. 134, 140, 141  
 Марино (Марини) Дж. 571, 577, 578, 607  
 Мария Павловна, вел. кн. 317, 335, 336, 349, 364, 365, 368, 369  
 Мария Стюарт 144, 145, 229, 336, 345, 357, 537, 542, 545  
 Мария Федоровна, императрица 335, 336, 347–349

- Марк Антоний 548, 552  
Маркан Л.-А. 507–511  
Маркевич Н. А. 59, 450  
Марлинский А. А. см. Бестужев-Марлинский А. А.  
Мармонтель Ж.-Ф. 13, 22, 23, 26, 81, 82, 91–93, 97, 109, 215, 308, 323, 488, 620  
Маро К. 35  
Марс, мадемуазель (Буте-Сальвета А.-Ф.-И.) 324  
Мартинес Менесес А. 603  
Мартос А. И. 633  
Мартыненко А. И. 432  
Мартынов И. И. 29, 80, 83, 107, 267, 271, 377, 408, 421, 458, 622–627, 649  
Мартынов И. Ф. 392  
Марфа Посадница см. Борецкая М.  
Марцелл Марк Клавдий 635  
Марциал Марк Валерий 669  
Марченко Н. А. 184, 325, 397, 462  
Масальский К. П. 596, 609, 648  
Масиас (Мазиас) Влюбленный 599, 600, 605  
Маслов В. И. 454, 455  
Маттеи Х. Ф. фон 627  
Маттисон Ф. 182, 199, 202, 350  
Матяш С. А. 200  
Маурер Л. В. 364  
Маурик Ж. см. Манрике Х.  
Машинский С. И. 370  
Медалль Л. де, урожд. Стерн 461  
Медичи 576  
Межаков П. А. 65, 668  
Мейнерс К. 11, 12, 379, 421, 422  
Мейснер А. Г. 14, 204, 205, 208–216, 219, 220, 222, 223, 233, 261, 535  
Мелен Л. де 39  
Мелендес (Мелендец) Вальдес Х. 28, 597  
Мелетинский Е. М. 466  
Мёллер Г. Ф. 360, 361  
Мельвиль А.-О.-Ж. 168  
Мельгунов А. 226  
Мельгунов С. 226  
Мельникова С. И. 305, 351  
Мельцин М. О. 257  
Мелюн де, герцог 39  
Мемье Ж. де 115  
Мена Х. де 605, 606  
Мендельсон М. 302  
Мендос У. де 13  
Мерзляков А. Ф. 13–16, 58, 90, 303, 307, 336, 338, 339, 342, 415, 416, 545, 574–577, 583, 604, 613, 636–646, 648–650, 653, 655, 657, 660, 662, 664, 666, 668, 673, 675  
Мерль Ж.-Т. 169  
Мерсье Л.-С. 147, 257, 271, 272, 300, 352, 375, 421  
Местр Кс. Де 88  
Металлов Н. М. 204  
Метастазιο П. 28, 559  
Метц М. см. Бильдербек Л. Б. Ф. фон  
Мехау Я. В. 214  
Меценат 50, 175, 617, 644, 651, 652, 654  
Мещевский А. И. 192, 524  
Мещерская С. С. 475  
Мещерский А. В. 475  
Мещерский В. Ю. 502  
Микеланджело Буанарроти 50, 561  
Миклашевич В. С. 160  
Миллен О.-Л. 627  
Миллер И. Г. (Я) 175  
Миллер И. М. 14, 202, 204  
Миллер Ф. 363  
Милонов М. В. 40, 60, 396, 415, 654, 660, 668  
Мильвуа Ш.-Ю. 59–64  
Мильтенберг см. Лафонтен А.  
Мильтон Дж. 43, 50, 103, 104, 107, 119, 184–186, 188, 375, 378–387, 397, 398, 409, 415, 421, 536, 570, 580, 581  
Мильтон И. см. Мильтон Дж.  
Мильчина В. А. 23, 69, 104, 113, 115, 270  
Минин К. М. 576, 580  
Минский Н. М. 669  
Минц З. Г. 410  
Мирабо Ж.-Б. де 571, 572, 575  
Миролюбова А. Ю. 563  
Митропольский С. 142, 143  
Михайлов А. В. 184  
Михайлов М. Л. 287  
Михайлов Михайло 108  
Михайлова Н. И. 16, 353  
Михайловский Николай 367  
Михальская Н. П. 304  
Мицкевич А. 442  
Мкалаева Т. Г. 198  
М-л Яквлв см. Яковлев М. А.  
Модзалевский Б. Л. 139, 381, 382  
Модзалевский Л. Б. 437  
Мойер И. Ф. 665  
Мойер М. А. 410  
Мокеев Д. Е. 84  
Мокульский С. С. 322, 324, 350  
Мокшеев Д. М. 620, 621, 622  
Моллево Ш.-Л. 56  
Молоствов Валериан 92  
Молчанов П. С. 572  
Мольер (Поклен Ж.-Б.) 155–159, 162, 172, 246, 312, 315, 323, 330, 334, 558, 602

- Монтегю Ч., граф Галифакс 421  
 Монтемайор Х. де 606  
 Монтенгон П. де 28, 597, 598  
 Монтень М. де 49  
 Монтестье Ш.-Л. lt Секонда де ля Бред 21, 39,  
 50, 75–77, 85, 101, 465  
 Монти В. 562  
 Монтолье И. де 22, 23, 85–87, 93, 265, 270, 271,  
 535  
 Мопертюи П. Л. де 465  
 Мор Х. 475, 476  
 Моравский Ф. 439, 441  
 Моратин Л. де 594, 603  
 Мораччи Дж. 630  
 Мордвинов В. 367  
 Мордовченко Н. И. 193, 376, 390, 394  
 Морелле А. 492, 558  
 Морето-и-Кавана А. 592, 594, 602, 603  
 Моретти Ф. 469  
 Мориц К. Ф. 213, 233, 234  
 Моро де Комманьи Ш.-Ф.-Ж.-Б. 169  
 Морози 558  
 Морозова Г. В. 616, 617  
 Москотильников С. А. 254, 578  
 Мосх 58, 615, 627–629, 639, 640, 646, 648, 649  
 Мотт Фуке К. де ла 86, 535  
 Мотт Фуке Ф. Г. К. барон де ла 207  
 Моцарт В. А. 27, 363, 365  
 Мочалов П. С. 324, 326, 358, 361, 370  
 Мочалов С. Ф. 136, 138, 144, 145, 339  
 Музафарова Р. Ш. см. Шаймуратова Р. Ш.  
 Музеус И. К. А. 14, 18, 204, 205, 309  
 Мур Дж. 478, 479, 504, 520, 530  
 Мур Т. 14, 26, 192, 377, 422, 427–432, 437  
 Мур Э. 299  
 Муравьев А. Н. 184, 188  
 Муравьев М. Н. 176, 564, 637  
 Муравьев Н. Н. 408–410  
 Муравьева О. С. 648  
 Муравьев-Апостол И. М. 550, 618, 629–631  
 Мурье Ш. см. Валори  
 Мухамед IV 247  
 Муханов А. А. 102  
 Мухин А. 266  
 Мухина (Каразина) А. В. 265, 271  
 Мухина С. Л. 343  
 Мэддокс М. Е. 295, 301, 307  
 Мэтьюрин Ч. Р. 81  
 Мюллер В. 296, 365  
 Мюллер И. Г. 14, 204, 205  
 Мюллер И. фон 289  
 Мюльнер А.-Г.-А. 183, 296, 366, 369, 371  
 Мюра Б.-Л. де 464  
 Н. 450  
 Н. Р. см. Радищев Н. А.  
 Н. Ф. 386, 442  
 Н. Ш. 541  
 Наволоцкая Н. И. 277  
 Надеждин Н. И. 27, 277, 278, 370, 445  
 Наполеон Бонапарт 101, 102, 108, 111, 119, 311,  
 320, 356, 433, 560, 561, 581, 608, 615, 635  
 Нарезный В. Т. 84, 101, 338, 341  
 Нартов А. А. 301, 614  
 Нарышкин П. П. 258  
 Нарышкина М. А. 149  
 Невежин 519  
 Невзоров М. И. 340, 474, 620  
 Невилл Р., 16-й граф Уорик 419  
 Некрасов А. И. 567  
 Некрасов Н. А. 60, 287  
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. 42, 47, 59, 138,  
 139  
 Нелидов И. А. 310  
 Немзер А. С. 392  
 Немиров С. А. 310  
 Немировский И. В. 531, 532  
 Нерваль Ж. де 98, 324  
 Нерико Ф. см. Детуш  
 Нестеренко М. А. 34  
 Нестрой И. Н. Э. А. 329  
 Нечаев И. Н. 403  
 Нечаева В. С. 441  
 Нечепорук Е. И. 357, 358  
 Нивель де ла Шоссе П. К. 299  
 Никий 648  
 Никитин А. А. 394, 395  
 Никитин М. М. 18  
 Николаев Н. П. 381  
 Николаев П. А. 391  
 Николаев С. И. 43, 591  
 Николай Ф. 14, 204, 302, 330  
 Николай I 343  
 Никольские, бр. 83  
 Никольский А. А. 83  
 Никольский П. А. 15, 83, 388, 513, 514  
 Николокин А. Н. 345, 348  
 Нилова Е. К. 403  
 Новалис 26, 118, 206  
 Новашевская К. В. 297, 299, 364  
 Новиков Н. И. 35, 82, 97, 294, 345, 376, 391, 407  
 Новосельцева Л. А. 453  
 Нодье Ш. 28, 69  
 Номикосов В. 61  
 Норов Авр. С. 62, 64, 558, 564, 569, 583, 585,  
 587, 654, 658  
 Норов Ал. С. 59, 65

- Нортон Н. 515  
Нума Помпилий 73, 621  
Ньютон И. 387
- О. Ж. 472  
Обатнин Г. В. 523  
Облеухов Д. А. 651, 658  
Обломиевский Д. Д. 64  
Ободовский П. Г. 370, 429, 442  
Оболенский В. И. 316  
Обрезков А. В. 404  
Овидий Публий Назон 386, 645, 646, 663–665, 674  
Огарев Н. И. 48  
Огилви Дж. 375, 422  
Огинский А. Г. 108, 626  
Одоевский А. И. 429  
Одоевский В. Ф. 21, 188  
Оже Л. С. 113–115  
Озерецковский Н. Я. 632, 633, 664  
Озеров В. 511  
Озеров В. А. 38, 136, 325, 389, 390, 511, 628, 637, 638, 640, 641, 660  
Озеров И. А. 134  
Озеров П. А. 221, 592  
Ознобишин Д. П. 64, 65, 429  
Оксман Ю. Г. 178, 434, 436, 448, 596  
Окулов Г. А. 128, 129, 130  
Оленин А. Н. 124, 389, 672, 674  
Олива Х. А. 605  
Олин В. Н. 57, 131, 132, 288, 319, 388, 390, 392–396, 423, 424, 429, 436, 450, 537, 582, 634, 654, 659, 664, 668  
Олстон В. 79  
Омир см. Гомер  
Ончуков Н. Е. 511  
Опи (Андерсон) А. 471–473  
Орелли И. К. фон 573  
Орлов В. И. 185, 654  
Орлов Г. Г. 351  
Орлов С. А. 535  
Орловская Н. 363  
Осипов Н. П. 210, 211, 593  
Осовцов С. М. 370  
Осповат А. Л. 255  
Оссиан см. Макферсон Дж.  
Остен (Остин) Дж. 304  
Остолопов Н. Ф. 184, 215, 378, 392, 564, 573, 578, 582, 647, 655, 656  
Острожский К. К. 563  
Оуэнсон С., леди Морган 534, 535  
Офман Ф.-Б. 167, 603  
Офросимов М. А. 169
- Очкин А. Н. 428, 429  
Ошанин М. 407
- П\*\*\* 495  
П. В. см. Вавилов П. А.  
П. Е. Р-н 490  
П. Е. Р-н 490  
П. К. 541  
П. С-в 605  
П. Ч. см. Чернявский П.  
П... Т...в 524  
Павел I, император 12, 91, 160, 301, 334, 335, 348, 351  
Павленков И. 500, 505  
Павлов М. Г. 303, 370  
Павлов Н. Ф. 144, 145, 345  
Павлова Н. С. 357  
Паизиелло Л. 365  
Паит М. Я. 616  
Пайлон (Пилон) Ф. 350  
Пакатский Г. А. 44  
Палапра Ж. де 159  
Палены 293  
Палицын А. А. 41, 46, 47, 50–52, 81, 82  
Паллас П. С. 88, 89  
Палмер Дж. 513  
Паломба Дж. 365  
Панаев В. И. 176, 178, 395  
Панаев И. И. 343, 372  
Панаева А. Я. 287  
Пананти Ф. 28, 560  
Панар Ш.-Ф. 58  
Панов С. И. 28, 255  
Панченко А. М. 210  
Паренаго М. А. 400, 461  
Парнелл У. 476, 477  
Парни Э.-Д. де Форж де 20, 59, 192  
Паскаль Б. 50, 399  
Патра Ж. 158  
Паушкин М. М. 169  
Пахомова Н. В. 292  
Пезе А.-Ф.-Ж. Массон, маркиз де 666  
Пеллико С. 562  
Пельский П. А. 42, 59, 83, 85  
Перевощиков В. М. 59  
Перес де Гусман Ф. 600  
Перес де Ита Х. 600  
Перикл 36  
Перовский В. А. 415  
Перси Т. 414, 600, 601  
Песков А. М. 33, 38, 354, 641  
Петр I, император 52, 55, 79, 80, 318, 356, 366, 564, 633

- Петр III, император 307, 359  
 Петрарка Ф. 28, 397, 562–570, 587, 588  
 Петров А. А. 351  
 Петров П. И. 189, 190  
 Петроний Арбитр 634  
 Петрунина Н. Н. 95  
 Петухова Е. В. 284  
 Пеше А. Н. 229–231  
 Пешио Дж. 424, 436  
 Пигарев Е. 316  
 Пиго-Лебрен Г. (Пиго де л'Эпинау Ш.-А.-Г.)  
 149, 151, 167, 328, 527  
 Пизон Гней Кальпурний 634  
 Пий VI 44  
 Пий VII 561  
 Пикар Л.-Б. 308, 329–332  
 Пиксанов Н. К. 475  
 Пикте де Рошмон Ш. 437  
 Пильщиков И. А. 424, 437, 438, 564, 566, 574,  
 575  
 Пименов Д. 75, 76  
 Пиндар 398, 614, 616, 623, 624, 651  
 Пинкертон Р. 476  
 Пирон А. 158  
 Писарев А. А. 559  
 Писарев А. И. 46, 63, 64, 169, 315, 580  
 Питаваль Ф. 213  
 Пихлер К. 86  
 Пишо А. 25, 429, 435, 437, 439, 441–443, 446  
 Плавильщиков П. А. 136, 360  
 Плавинская Н. Ю. 76, 77  
 Планси Ж. О. С. Колин де 98  
 Планше де Валькур Ф.-А.-Л.-П. 159  
 Платен А. фон 10  
 Платон 558, 560  
 Платон, митрополит (Левшин П. Г.) 577  
 Платонов Никита 43  
 Плетнев П. А. 25, 111, 182, 276, 287, 344, 443,  
 444  
 Плетнева А. А. 380  
 Плещеев М. И. 381  
 Плиний Младший 634, 636  
 Плутарх 14, 29, 329, 620, 621, 622, 623, 626  
 Плюмике К. М. 338, 357  
 Пнин И. И. 59  
 Победин Н. 86  
 Победоносцев П. В. 268, 271, 559  
 Погодин М. П. 110, 316, 318, 320, 347, 368, 538,  
 624  
 Погорельский А. (Перовский А. А.) 21, 288,  
 472  
 Подлисецкий А. И. 80  
 Подшивалов В. С. 211, 212, 214, 220, 234  
 Подшивалова А. 92  
 Пожарский Д. М. 230, 576, 580  
 Познанский А. Е. 364  
 Познанский Е. И. 57  
 Познанский Ю. И. 143  
 Покровский И. 192  
 Полевой Кс. А. 289  
 Полевой Н. А. 21, 27, 84, 86, 88, 114, 211, 244,  
 279, 287, 288, 289, 306, 321, 322, 325, 332,  
 333, 371, 415, 424, 436, 448, 539, 541  
 Полежаев А. И. 65  
 Полидори Дж. В. 528  
 Полилова В. С. 600, 601  
 Политковский Г. Г. 309  
 Политковский П. С. 401, 403, 417  
 Полугарский И. И. 139  
 Полуниин Ф. А. 78  
 Полуяхтова И. К. 566  
 Поляков А. С. 447  
 Поляков В. П. 247, 254, 284  
 Полякова А. А. 480  
 Полякова Н. Б. 350  
 Помазанские 364  
 Помазанский А. Е. 364  
 Померанцев В. П. 147, 155  
 Поморский А. П. 134, 143  
 Помпей Вар 619  
 Помпей Гней Магн Великий 622  
 Помпоний Тит Аттик 630  
 Пономарев А. Е. 361  
 Поносов П. 244  
 Понсон дю Террай П. А. 245  
 Пон (Попе, Попий) А. см. Поуп А.  
 Поплавская И. А. 201  
 Попов Г. С. 636  
 Попов Д. И. 415  
 Попов Д. П. 648  
 Попов М. И. 571, 575  
 Попов П. 69  
 Поповский Н. Н. 386, 399  
 Попугаев В. В. 76, 654  
 Портер А. М. 529, 530, 535  
 Поспелов Ф. Т. 631, 632  
 Потапова Г. Е. 193, 370  
 Поташова К. А. 111  
 Потембня А. А. 576  
 Потемкин П. С. 82  
 Потемкин С. П. 132, 135  
 Потоцкий С. 89  
 Поуп А. 362, 375, 385–388, 391, 397, 399, 402,  
 411, 421, 615, 674  
 Прадт Д. дю Фур де 101  
 Прево А. Ф. 13, 464

- Привалова Е. П. 452  
Приклонский П. Н. 310  
Приор М. 375  
Прокопович М. 83  
Прокопович-Антонский А. А. 211  
Прокопович-Антонский Н. М. 636  
Проперций 667, 668  
Пропп В. Я. 89  
Проскурин О. А. 191, 391, 404, 569  
Проспер Аквитанский 43, 44  
Протасова Е. А. 410  
Протасова М. А. 335, 369, 665  
Пруссаков А. Н. 145  
Прюнно Ж. 498  
Псевдо-Лонгин 615, 623, 625  
Пуассон Ф. 158  
Публикола Публий Валерий 621  
Пуллен де Сен-Фуа Ж.-Ф. 158  
Пумпянский Л. Н. 253  
Пушкин А. М. 156  
Пушкин А. С. 9, 10, 16, 20, 24–27, 42, 57, 59, 60, 62, 64, 65, 71, 83, 84, 86, 88, 92, 93, 99–105, 110, 111, 114–117, 122, 129, 133, 134, 140, 178, 179, 183, 188, 189, 191, 194, 200, 239, 246, 275–277, 285, 303, 314–316, 318, 319, 323, 326, 329, 344, 346, 348, 359, 366, 367, 375–377, 381, 382, 396, 430, 435–437, 439, 443, 445, 446, 449, 521, 536, 537, 544, 562, 567, 569, 570, 581, 582, 584, 585, 587, 588, 608, 609, 619, 628, 633, 648  
Пушкин В. Л. 56, 59, 246, 310, 352, 353, 390, 413, 415, 443, 564, 650, 666  
Пуцин И. И. 111  
Пфеффель Г. К. 199, 202  
Пыляев М. И. 316  
Пыпин А. Н. 475  
Пэн М.-Ж. 167, 362, 363  
Пюжоль Э. 245  
  
Рабле Ф. 580  
Радишев А. Н. 89, 93, 180, 253, 335, 384, 442  
Радищев Н. А. 59, 271, 442  
Радклиф А. 14, 22, 26, 84, 85, 91, 94, 227, 245, 291, 478–485, 487–501, 504–519, 521–523, 527, 529, 530, 535, 537  
Раевский А. Ф. 62, 63, 633, 634, 658  
Раевский Н. Н. 346, 437  
Разумова Н. Е. 56  
Разумовская М. В. 48  
Разумовский А. К. 670  
Раич (Амфитеатров) С. Е. 582, 657  
Раич С. И. 442  
Райдаровский Ю. И. 565, 569  
  
Рак В. Д. 88, 209, 284, 396, 433, 434, 437, 438, 441, 538  
Ракан О. де Буэйль 571  
Рамазанов А. Н. 150  
Расин Ж. Б. 24, 27, 106, 123, 125–132, 443  
Расин Л. 43  
Раупах Э. Б. С. 175, 372  
Рафаэль Санти 557  
Рахманинов И. Г. 78  
Рахманов П. А. 365  
Рашель Феликс Э. 324  
Резанов В. И. 59, 246, 247, 254, 302  
Рейнхард К. Ф.  
Рейтблат А. И. 9, 239  
Ремарчук В. В. 359  
Ремизов А. М. 366  
Реморова Н. Б. 52, 195, 196  
Ренофанц И. И. 306  
Реньяр Ж.-Ф. 158  
Реомюр Р. А. 465  
Решетников А. Г. 237, 512  
Ржевский А. А. 40, 645  
Рив К. 477, 499, 507  
Риго Р. 607  
Риккони М. Ж. 13, 54  
Рихтер Г. Г. 526  
Рихтер И. Г. 255  
Ричард III 502, 548  
Ричардсон С. 12, 14, 22, 84, 109, 244, 245, 300, 421, 451, 452, 462, 473, 488, 519, 523  
Ричардсон У. 463  
Ричмонд Л. 473–476  
Робеспьер М.-А.-Ф. 46  
Робинсон (Дарби) М. 523  
Рогожин В. Н. 12, 485  
Родзянка А. Г. 633, 660, 661  
Родзянко (Родзянка) С. Е. 79  
Родиславский 152  
Роза С. 562  
Розальон-Сошальский В. Г. 62, 142  
Розанов А. 651  
Розанов М. Н. 299, 351, 567  
Розанов П. 651  
Розанов Ф. Ф. 467  
Розинг А. И. 133, 310  
Розова З. Г. 194  
Романс де Мемон Ж.-Г. 451, 452, 466  
Роме Н. А. 564  
Ронсар П. де 580  
Росляков И. Ф. 480, 487, 500, 504, 505  
Росси Л. 43  
Россини Дж. 151, 315, 557  
Ротчев А. Г. 157, 344, 345

- Рохас Ф. де 594  
 Рош Р. М. 479, 481, 492, 494, 504, 517, 524–529, 534, 535  
 Рубан В. Г. 645  
 Румовский С. Я. 632, 664  
 Румянцев Н. П. 621, 624  
 Румянцева М. А. 616  
 Рунич Д. П. 434  
 Руо (Руальд) Ж. 623  
 Руссо Ж.-Б. 56, 57, 158, 275  
 Руссо Ж.-Ж. 9, 13, 21, 26, 39–42, 45, 48, 50, 55, 68, 76, 81–83, 85, 94, 109, 138, 244, 251, 252, 259, 411, 421, 559  
 Руше Ж.-А. 58  
 Рылеев К. Ф. 38, 231, 344, 429, 459, 541, 584, 596, 601, 668  
  
 С. Б. см. Бобров С. С.  
 С. Д. см. Джунковский С. С.  
 С. Кув-ий см. Кувчинский С. С. П... 502  
 С. Р. 478  
 С. Ш. см. Шевырев С. П.  
 Сааведра (Саяведра) Фахардо Д. де 591, 592, 605  
 Саади 430  
 Савелов Н. П. 462  
 Савельева Л. И. 668  
 Савостьянов Н. М. 185, 189  
 Савченкова Т. П. 88  
 Сад Д. А. Ф., маркиз де 115  
 Сади см. Саади  
 Сазонова Л. И. 71  
 Саитов В. И. 25, 194, 437, 438  
 Саквил Ч., 6-й граф Дорсет 421  
 Сакулин П. Н. 188  
 Саларев С. Г. 386  
 Салванди Н. А. 244  
 Салис-Севис И. 202  
 Саллюстий Крисп Гай 621, 632–634, 644, 664  
 Салтыков Г. С. 614, 651, 658  
 Саль Э. де 437, 443  
 Сальери А. 313, 365  
 Самойлов В. М. 148  
 Самойлова С. А. 665  
 Самора (Цамор) А. де 602  
 Самсонов Д. П. 654, 673  
 Санглен Я. И. де 164, 244  
 Санд Ж. 24, 115  
 Сандунов Н. Н. 145, 223, 338, 339, 341, 342, 363  
 Сандунов С. Н. 155, 159  
 Сандунова Е. С. 155  
 Сансовино Ф. 13  
 Санти В. А. 620  
  
 Сантильяна (Сантилана) (Лопес де Мендоса) И. 594, 606  
 Сапожков С. В. 367  
 Сапожникова Г. Н. 305  
 Сармьенто М. 599  
 Сарри Г. Г. 565  
 Саути Р. 416, 418–421, 428  
 Сафо 614, 615, 646, 652  
 Сафонович В. 424  
 Сахаров 139  
 Сачеверел Г. 421  
 С-в см. Сомов О. М.  
 Светлакова О. А. 601  
 Свечин Н. П. 139, 164–166  
 Свиньин П. П. 465  
 Свистунов П. С. 155  
 Свифт Дж. 22, 328, 421, 451, 453  
 Свиясов Е. В. 614, 654  
 Севастьянов Александр 108  
 Седэн М.-Ж. 300  
 Селиванов И. В. 519  
 Селивановский С. И. 310, 331, 389, 512  
 Семенко И. М. 183  
 Семенова Е. С. 124, 125, 128–130, 132, 134, 135, 137–142, 144, 164, 311, 316, 343, 344, 355, 359, 361  
 Семенова Н. С. 134  
 Се-н Б-в см. Бобров С. С.  
 Сенека Луций Анней 397, 636  
 Сен-Ламбер Ж.-Ф. де 47, 51, 53, 376  
 Сен-Пьер (Сент-Пьер) Б. де 76, 271  
 Сент-Бёв Ш. О. де 85, 89  
 Сентин (Бонифас Ж.-Кс.) 168  
 Сербул М. Н. 169  
 Сервантес Сааведра М. де 13, 28, 84, 244, 519, 592–596, 600, 604–607, 609  
 Сервьер Ж. 167  
 Сергеев В. М. 198  
 Серебрякова М. 281, 282  
 Сермен Ж.-П. 74, 75  
 Серязевский Ф. 634  
 Сестий Луций Альбаниан Квиринал 644, 649, 651  
 Сетина Г. де 609  
 Сибирский К. Ф. 192  
 Сигал Н. А. 127  
 Сид Кампеадор 599, 606  
 Сидни Ф. 565  
 Сидоров А. А. 212, 215  
 Силуэтт Э. де 386  
 Симанков В. И. 268  
 Симонд де Сисмонди Ж. Ш. Л. 563, 606  
 Симур Ф., графиня Хартфорд 409



- Сингер 480, 481  
Синило Г. В. 312, 313  
Синявская М. С. 316, 325  
Сиповский В. В. 8  
Сиряков И. И. 39–41, 57  
Скабичевский А. М. 435, 436  
Скаррон П. 74, 210  
Скворцов А. 211, 212  
Склябовский А. В. 46  
Скотт В. 10, 20, 21, 26, 81, 83, 99, 122, 243, 244,  
377, 378, 396, 421–425, 428, 429, 432, 433,  
437, 445, 517, 535–544, 560  
Скриб Э. 168–170, 321, 364  
Слрв см. Саларев С. Г.  
Смирдин А. Ф. 7, 8, 18, 306  
Смирнов Владимир 306  
Смирнов И. 669  
Смирнов Иван 155  
Смирнов С. А. 80, 342  
Смирнов С. И. 635  
Смирнова-Россет А. О. 290  
Смирнова-Чикина Е. С. 229  
Смит Г. 536  
Смит Ш. 14  
Смоллетт Т. 12, 22, 75, 451, 462  
Смолян О. А. 341, 352  
Снгрв И. см. Снегирев И. М.  
Снегирев И. М. 28, 233, 234, 596, 597, 598, 608  
Соболевский А. И. 591  
Соболевский С. А. 316  
Соковнин П. 658  
Соколинский Е. К. 378  
Соколов П. И. 664  
Сокольский Г. И. 302, 365, 664  
Соливетти К. 326  
Солис-и-Риваденеира (Рибаденеира) А. де  
602, 605  
Соллогуб В. А. 291  
Соловцов И. И. 250  
Соловцовы 250  
Соловьев А. 38  
Соловьев В. С. 410  
Солон 621  
Сомервиль Э. 473, 534  
Сомов О. М. 59, 129–132, 142, 181–183, 203,  
242, 244, 282, 344, 381, 394–396, 442–444,  
446, 517, 538, 584, 585  
Сопиков В. С. 472, 485, 529  
Сорен Б.-Ж. 143  
Сорокин Василий 271  
Сосницкая Е. Я. 165  
Сосницкий И. И. 165  
Соутей Р. см. Саути Р.  
Софокл 122, 371, 397, 615, 623–625, 627  
Софронов-Антони В. 399  
Сохацкий П. А. 12, 375, 379  
Соц В. И. 167, 673  
Спектроруини 521, 523  
Спенсер Э. 421, 565  
Сперанский М. М. 86, 101, 249  
Спиридонов В. С. 447  
Спис см. Шпис К. Г.  
Срезневский В. И. 455  
Срезневский И. Е. 647, 653  
Сталь А.-Л. Ж. де 13, 26, 67, 68, 70, 81, 99–102,  
108–113, 115–117, 119, 121, 181–184, 192,  
193, 288, 303, 329, 344, 346, 347, 368  
Станевич Е. И. 47–51, 403  
Станиславский К. С. 350  
Старынкевич Н. А. 472  
Стасов В. В. 366  
Стасюлевич М. М. 519  
Стендер-Петерсен А. 327  
Степанов В. П. 257, 306  
Степанов Иван 115  
Степанов Л. А. 110  
Степанов С. П. 60  
Степина С. А. 432  
Стерн Л. 14, 22, 205, 250, 252, 259, 288, 375,  
377, 390, 421, 451, 452, 454–463, 471, 488,  
517, 519  
Стил Р. 375, 388  
Стороженко Н. И. 594  
Стоуэлл Х. 476  
Страпаролла Дж. Ф. 13  
Страхов Н. И. 77, 465, 522, 523  
Страхов П. И. 82  
Стремоухов И. В. 42  
Стричек А. 43  
Строганов А. С. 358  
Строев П. М. 259–261, 274  
Струговщиков А. Н. 306, 368  
Стюарт Н. 457–459  
Суза А. М. Э. де 22, 85, 86, 93  
Сулла Луций Корнелий 76  
Сумароков А. П. 35, 57, 60, 221, 253, 487  
Сумароков П. И. 667  
Сумароков П. П. 317  
Сумцов Н. Ф. 47, 600  
Сура Луций Лициний 634  
Сурина Н. П. 65  
Суровцев Г. С. 636  
Сутей Р. см. Саути Р.  
Сухачев 319  
Сухих И. Н. 279, 289  
Сухомлинов М. И. 40, 425, 436

- Сушкова М. В. 93  
 Сферин Е. К. 626, 627  
 Сципион П. 634  
 Сципионы 562  
 Сытин И. Я. 79, 249, 250, 470  
 Сюар Ж.-Б.-А. 51
- Талбаев И. В. 424  
 Тальма Ф.-Ж. 316, 325  
 Тальман М. 205  
 Тансен К. Г. де 54  
 Тарасов Е. И. 315  
 Тарновский А. А. 169  
 Таскин А. Н. 169  
 Тассо Т. 27, 28, 43, 50, 107, 116, 377, 394, 437, 450, 562, 563, 570–583, 585, 586, 588  
 Татаринев А. И. 92  
 Татищева А. П. 499, 500  
 Таушев А. Ф. 69, 210  
 Тацит Публий Корнелий 631–634, 664  
 Тедива Э. И. 366  
 Тейльс А. А. 646  
 Телепнев А. 87  
 Телепнев Н. Г. 581  
 Теолон Э. 169, 170  
 Теплов В. Е. 83  
 Тепляков В. Г. 508  
 Тереса Авильская 601  
 Тибулл Альбий 663, 667, 668  
 Тигде К. А. 182  
 Тидебёль И. К. 250  
 Тик Л. 21, 26, 27, 183, 191, 205, 206, 220, 228, 232, 245, 351, 362, 366, 367, 370, 372, 562  
 Тикнор Дж. 594  
 Тило В. Г. 18, 192  
 Тимковский Е. Ф. 244  
 Тимковский И. Ф. 176, 177, 179, 267, 271, 272  
 Тимковский К. И. 594  
 Тимковский Р. Ф. 180, 181, 389  
 Тиньков А. В. 564, 565  
 Тирсо де Молина (Тельес Г.) 592  
 Тит Ливий 633–635  
 Титов П. Н. 148, 149, 310, 350, 355  
 Титова Е. И. 310  
 Тиханов П. Н. 341, 640  
 Тихомиров Б. Н. 511  
 Тихомирова М. 477  
 Тициан Вечеллио 562  
 Тоблер И. 408  
 Тоибин И. Б. 198  
 Токарев Д. В. 90, 110  
 Толанд Дж. 379  
 Толмачев Я. В. 634–636, 659, 664
- Толстой Л. Н. 85, 94, 101  
 Толстой Я. Н. 169  
 Толченев П. И. 153, 154  
 Тома А.-Л. 58  
 Томара В. С. 670  
 Томас И. 452  
 Томашевский Б. В. 183, 210, 303, 437  
 Томашевский Н. Б. 567  
 Томсон (Томпсон) Дж. 47, 50, 184, 375–377, 385, 401, 403–411, 413–415, 421  
 Томсон В. 404  
 Топольский Д. 468  
 Топоров В. Н. 376, 403, 410, 411, 415  
 Торкват Тит Манлий 642  
 Траян Марк Ульпий Нерва 636  
 Третьяковский В. К. 33, 57, 71, 72, 221, 384, 398, 564  
 Тренин В. В. 18  
 Трескин А. И. 529, 534, 535  
 Трескин Г. Н. 86  
 Тромлиц А. фон 18  
 Тронская М. Л. 207, 250  
 Трошина М. С. 630  
 Трошинский Д. П. 305  
 Трусов Я. И. 452  
 Труш К. А. 449  
 Туик 364  
 Туманский В. И. 60, 63, 64, 202  
 Туманский Ф. О. 267  
 Тургенев Александр И. 19, 21, 25, 26, 28, 101, 111, 188, 208, 247, 249, 271, 276, 295, 314, 315, 336, 416, 429, 437–441, 445, 490  
 Тургенев Андрей И. 12, 21, 193, 208, 254, 255, 292, 295, 296, 314, 333, 334, 336–338, 340, 349, 353, 410, 411, 545–547  
 Тургенев И. П. 180, 254  
 Тургенев И. С. 84  
 Тургенев Н. И. 315, 490  
 Тургенев С. И. 286  
 Тургеневы, бр. 208, 315, 337, 338, 340, 547  
 Турнефор (Турнефорт) Ж. Питон де 83  
 Турчанинов П. П. 99  
 Турьян М. А. 472  
 Тучков С. А. 127, 142, 178, 179, 490, 619  
 Тынянов Ю. Н. 23, 188, 321, 377, 416, 584, 585, 587  
 Тютчев Ф. И. 65, 315, 562, 654
- У. 423  
 Уайет Т. 565  
 Уваров С. С. 175, 383, 392, 655, 672–674  
 Удар де Ламотт А. 143  
 Удодов Б. Т. 188

- Уланд Л. 27, 199, 201, 202  
Умикян А. Д. 600  
Уокер Дж. 530, 531  
Уокер С. 475  
Уоллол Г. 478, 504, 513  
Уоргон Т. 398  
Урри М. 169  
Уртадо де Мендоса Д. 606  
Урываев А. И. 185  
Усолец см. Шулепников М. С.  
Успенский Б. А. 7, 184, 325, 377, 397, 462  
Уц И. П. 181  
Ушаков В. А. 278, 320
- Ф. Ф-фь 45  
Фабян И. А. 80  
Фабий Максим Кунктатор Квинт 620  
Фавар Ш.-С. 158  
Файбисович В. М. 619  
Фан дер Фельде К. Ф. 18, 244  
Федоров Б. М. 213, 260, 261, 276, 518, 599, 600  
Федотов 311  
Федр 627  
Фемистокл 621  
Фенелон Ф. де Салиньяк де Ла Мот 22, 71–75, 101, 105, 106, 393  
Фенуйо де Фальбер Ш.-Ж. 147  
Феокрит 58, 397, 614, 615, 626, 627, 629, 639, 640, 647, 648, 653, 675  
Феофан Прокопович 591  
Феофан, иеродиакон 591  
Феофанов А. М. 538  
Фердоузи см. Фирдоуси  
Филарет, митрополит (Дроздов В. М.) 188  
Филатов С. С. 620  
Филдинг Г. 12, 14, 22, 74, 164, 205, 244, 451, 452, 462, 469, 519, 523  
Филдинг С. 469  
Филикайя В. да 587  
Филимонов В. С. 185, 596, 654  
Филипп II 335  
Филипп IV 211  
Филиппова С. А. 352  
Филлипс Э. 379  
Филомафитский Е. М. 653  
Филонов А. Г. 15  
Философов М. М. 99, 100, 394  
Филола 634  
Фирдоуси 428  
Фишер К. 218, 219  
Флао (Флаго) А.-М.-Э. де 54  
Флао Ш. Ф. де 85  
Флессель мадам де 92
- Флориан Ж.-П. Клари де 26, 55, 73, 92, 158, 268, 315, 581, 593–596, 609  
Фок М. Я. фон 260, 261  
Фокин С. Л. 89, 122  
Фомичев С. А. 319, 370  
Фонвизин Д. И. 43, 92, 160, 172, 176, 315, 351  
Фонвизин П. И. 92  
Фон-Мертенс А. И. 353  
Фонтенель Б. Л. Б. де 376  
Форстер М. 109  
Фортигвера Н. 582  
Фосколо У. 562, 573  
Фосс И. Г. 119, 176, 202, 383, 384, 394, 662  
Фосс К. Ф. 303  
Фрейтах М. 353  
Френе Ж.-П. 456–458  
Фридлиндер Г. М. 370  
Фридрих II Великий, король прусский 80, 81, 230  
Фридрих Вильгельм II, король прусский 355  
Фризман Л. Г. 60  
Фукидид 624, 633  
Фурман Ю. М. 564  
Фуск Аристий 643  
Фуск Корнелий 634  
Фьеве Ж. 109  
Фьоваренти см. Кюн Ф. Г.  
Фюльжанс Ж.-Д. де 167
- Х. 450  
Хагеман Ф. Г. 361  
Хайнцман И. Г. 11  
Халанский М. Г. 600  
Харламов Е. С. 469, 571  
Харрис Г. 230  
Хворостьянова Е. В. 601  
Хвостов Д. И. 33–40, 65, 123–127, 614, 615, 647  
Хебенштрейт М. 329  
Хеберлин К. Л. 281  
Хейли У. 576  
Хелм Э. 86, 534, 535  
Хемницер (Хемнитцер) И. И. 42, 299  
Херасков М. М. 132, 260, 401, 572, 577, 580  
Хмельницкий Н. И. 143, 157, 161, 163, 169, 170, 635  
Ховен Е. Р. 319  
Ховен Р. И. 319  
Холл-Стивенсон Дж. 457  
Холмская О. П. 103  
Хольберг Л. 309  
Хомяков Ф. С. 665  
Хосров I (Хозрой) 598  
Хотяинцова Е. 369

- Хофланд Б. 86  
 Хохлова Н. А. 188  
 Хр...ъ 450  
 Хрущев А. Ф. 71  
 Хрущов А. 558  
 Хуан Мануэль (Жуан Мануил, Манцель) 606  
 Хуан Руис (Жуан Рюш) 606  
 Хуттунен Т. 523  
 Хьюджелл (Харли) М. 512, 513  
 Хьюджесс А. 476  
 Хэзлитт У. 321
- Цахарий Ю. Ф. В. 415  
 Цветаев Л. А. 257  
 Цезарь Гай Юлий 35, 142, 351, 548, 551, 552, 620, 633, 635, 666  
 Цельтер К.-Ф. 368  
 Цергелев Н. А. 392, 647  
 Циглер Ф.-В. 293, 325  
 Циммерманн 208, 494  
 Цицерон Марк Туллий 491, 562, 626, 630, 631, 635, 636  
 Цшокке (Чокке) И. Г. Д. 223, 224, 244, 279, 285–288, 290, 293, 349, 355–360, 501, 502  
 Цявловский М. А. 440
- Чаттертон Т. 573  
 Чайнова О. Э. 147, 295  
 Чезаротти М. 28, 561  
 Чепегов А. И. 132  
 Чернавин Я. И. 222, 278  
 Чернявский И. И. 654  
 Чернявский П. 482, 483  
 Чеславский И. Б. 129, 130  
 Честерфилд Ф. Д. 463  
 Чехов А. П. 356  
 Чешихин В. Е. 343  
 Чижевский Д. И. 340  
 Чилтон Л. А. 75  
 Чилаев Е. Г. 77  
 Чистова И. С. 255  
 Чихачев А. И. 236  
 Чихачевы 222, 278  
 Чичагов П. В. 456  
 Чосер Дж. 398, 421  
 Чулков М. Д. 467  
 Чумаков Ю. Н. 276  
 Чюриков (Чуриков) В. С. 53, 648, 653
- Шаймуратова Р. Ш. 287  
 Шак Б. 364  
 Шаликов П. И. 59, 86, 96, 98, 108, 222, 270, 317, 375, 489, 490, 494, 514, 580
- Шаль Ф. Э. 98, 420, 427  
 Шамфор С.-Р.-Н. де 165  
 Шантийон Бонтан М.-Ж. де 413  
 Шаплет С. де 609  
 Шапошников П. Ф. 132, 364  
 Шарлотта, принцесса прусская см. Александра Федоровна, императрица  
 Шарышкин Д. М. 92, 93, 109, 389, 390  
 Шатобриан Ф. Р. де 26, 68, 75, 81, 88, 100, 102–108, 110, 270, 277, 328, 560  
 Шафаренко И. Я. 52  
 Шаховской А. А. 13, 132, 137, 141, 143, 169, 171, 293, 297–299, 308, 313, 318, 339–341, 343, 358, 362–364, 549, 552  
 Шварц И. Г. 16, 211, 247, 407  
 Шевырев С. П. 25, 194, 211, 244, 316, 337, 344, 345, 347, 348  
 Шекспир У. 20, 22, 24, 27, 81, 84, 85, 112, 119, 143, 144, 147, 167, 184, 312, 320, 321, 336, 341, 342, 344, 346, 347, 350–353, 367, 371, 375, 381, 384–386, 397, 398, 411, 421, 423, 443, 454, 464, 496, 525, 545–553, 581, 585, 603  
 Шелехов Д. П. 53, 661, 662  
 Шеллер А. И. 40, 144, 175, 310, 356, 357  
 Шеллинг Ф. В. Й. 27  
 Шемен А. см. Бреси А. И. Ж. Рошель де  
 Шенгели Г. А. 435  
 Шенда Р. 9  
 Шенкендорф М. фон 199  
 Шенстон В. 375  
 Шенье А. 64, 65, 192  
 Шенье М.-Ж. 64  
 Шепинги 293  
 Шёпфер К. 226  
 Шервинский С. В. 401  
 Шереметев Н. П. 294  
 Шереметев П. Б. 294  
 Шереметев С. Д. 275  
 Шеридан Р. Б. 324, 630  
 Шершеневич В. Г. 59  
 Шеффер П. Н. 275  
 Шидловский А. Ф. 508  
 Шидловский Г. Р. 49  
 Шиллер Ф. 20, 24–28, 81, 111, 112, 145, 181–183, 192–194, 196–198, 213, 215–220, 222–224, 227–229, 243, 246, 254, 255, 289, 293, 295, 296, 304–306, 312–314, 319, 320, 330, 333–347, 350–352, 357, 361, 366, 368, 371, 372, 393, 396, 421, 443, 445, 545, 603  
 Шиллинг Ф. Г. 284  
 Шипов П. А. 469  
 Шиповский Г. И. 73–75

- Ширинский-Шихматов С. А. 184, 387, 402, 403, 576  
 Ширияев А. С. 257, 307  
 Ширияев О. С. 145, 206, 419  
 Шихматов С. А. см. Ширинский-Шихматов С. А.  
 Шишацкий И. 115  
 Шишков А. А. 306, 345, 366–368, 372  
 Шишков А. С. 13, 19, 47, 103, 176, 209, 270, 377, 387, 402, 404, 436, 559, 566, 573, 576, 578, 615  
 Шкловский В. Б. 18, 467  
 Шлегели, бр. 27, 183, 248, 313, 331  
 Шлегель А. В. 27, 110, 117, 118, 182, 264, 298, 299, 313, 330, 331, 562, 563, 603, 609  
 Шлегель К. 331  
 Шлегель Ф. 206, 302, 313, 330–332, 562  
 Шлейермахер Ф. 118, 119, 121, 122  
 Шлецер А. 215  
 Шлихтер А. 110  
 Шмидт Х. 137  
 Шнайдер (Шнейдер) И. К. Ф. 364  
 Шодерло де Лакло П. А. Ф. 115  
 Шолье Г. А. де 58  
 Шопенгауэр И. 27, 284  
 Шосер Дж. см. Чосер Дж.  
 Шоссье Б.-Ф. Г. 491–493  
 Шпис (Шписс, Шпиз) К. (Х.) Г. 26, 231–245, 255, 288, 349, 355, 356, 357, 358  
 Шпор Л. 27  
 Шредер С. Ш. 349  
 Шредер Ф. Л. 246, 293, 304, 349, 350  
 Штегеман Г. фон 430  
 Штегмейр М. 364  
 Штейнсберг К. фон 294, 349  
 Штефани И. Г. 293  
 Штольберг К. цу 649  
 Штольберг-Штольберг Ф. Л. 202  
 Шторх А. К. 7, 522  
 Штрайх С. Я. 23, 292, 521  
 Шуберт Ф. И. 313, 491  
 Шувалов И. И. 80, 81  
 Шудар-Дефорж П.-Ж. 164  
 Шуйский П. А. 669  
 Шульце Ф. А. 232, 284  
 Шумахер Б. Г. 230  
 Шумилова Г. Е. 7  
 Шуммель И. Г. 14, 204  
 Шустов А. Н. 596  
 Шушерин Я. Е. 148, 615  
 Щебальский П. К. 435, 436  
 Щеников А. Г. 134, 148, 150  
 Щепкин М. С. 157, 358  
 Щепкина-Куперник Т. Л. 85  
 Щиканедер Э. 364  
 Щулепников М. С. 417, 469, 470  
 Эберт И. А. 397–401  
 Эд де Мезере (Мезерай) Ф. 623  
 Эделинг А. 275  
 Эджворт М. см. Эджуорт М.  
 Эджеворт М. см. Эджуорт М.  
 Эджуорт М. 473, 543  
 Эдуард I 495  
 Эзоп 55  
 Эйхенбаум Б. М. 18, 230, 292  
 Экгоф Г. К. 352  
 Экензайд (Экенсайд) М. 385  
 Эккерман И. П. 312  
 Экушар-Лебрен П.-Д. 58  
 Еленшлегер А. Г. 368  
 Эллия Ф. 481  
 Эмбер Б. 56  
 Эмбер Ж.-Ж. 168  
 Энгель И. Я. 209, 213  
 Энгельгардт Е. А. 321  
 Энднер Г. Г. 214  
 Эндтер И. М. Ф. фон 216  
 Энсина (Енцина) Х. дель 606  
 Эро Э. 37, 38  
 Эррера Ф. де 601  
 Эспань М. 22, 24  
 Эспинель В. 604  
 Эсхил 559, 638  
 Эткинд Е. Г. 411, 412  
 Эттингер Ф. А. 305, 308, 309, 321, 329  
 Эшенбург И. И. 12–14, 204, 600, 604, 627  
 Ювенал Децим Юний 646, 669  
 Югурта (Югурфа) 632  
 Юл Антоний 651  
 Юл-ин см. Княжевич А. М.  
 Юнг Э. 79, 81, 184, 376, 377, 385, 386, 390, 396–404, 415, 421, 462, 573  
 Юнгер И. Ф. 210, 293  
 Юнгер Э. Т. 225  
 Юнг-Штиллинг И. Г. 14, 204  
 Юстин Марк Юниан 393  
 Юстиниан I 598  
 Я\*\*\* Г\*\*\* см. Галинковский Я. А.  
 Я...в Л...н см. Ланген Я. К.  
 Языков А. М. 283  
 Языков Д. И. 76, 77, 167, 220, 558  
 Языков Н. М. 283, 284, 344, 370, 436, 584

- Якоби И. Г. 182  
 Яковлев А. С. 124, 125, 130, 134–137, 139, 144,  
 230, 356, 358, 359, 361  
 Яковлев М. А. 57, 169, 442, 443, 450, 649  
 Яконовский И. Ф. 658  
 Якубович Д. П. 543, 628  
 Ямпольский М. Б. 110, 111  
 Янкович Е. 310, 349  
 Янушкевич А. С. 186, 188, 195, 196, 207, 412,  
 414  
 Ярославский Д. 7  
 Ястребцов И. И. 81, 270, 271  
 Яхонтов А. Н. 306  
 Яценко Максим 86  
 Яценков Г. М. 85, 289  
 Яцук Н. А. 312  
 Яшина Т. А. 429, 431
- Addison J. см. Аддисон Дж.  
 Adorno Th. 206  
 Albrecht J. F. E. см. Альбрехт И. Ф. Э.  
 Alemán M. см. Алеман М.  
 Alfieri V. см. Альфиери В.  
 Algarotti F. см. Альгаротти Ф.  
 Al-Matary S. 89  
 Amyot J. см. Амюо Ж.  
 Andries A. 324  
 Appell J. W. см. Аппель И. В.  
 Arber E. 381  
 Archenholz J. W. von см. Архенгольц И. В. фон  
 Argensola L. L. de см. Архенсола Л. Л. де  
 Argote de Molina G. см. Арготе де Молина Г.  
 Ariosto L. см. Ариосто (Ариост) Л.  
 Arlincourt Ch.-V. Prévost d' см. Арленкур Ш. В.  
 Прево д'  
 Arnault A.-V. см. Арно А.-В.  
 Arriaza y Superviela J. B. см. Арриаса Х. Б.  
 Asfour L. 456  
 Auffdiener K., née Wuiet см. Ауффдинер К.  
 Auger L. S. см. Оже Л. С.  
 Austen J. см. Остен Дж.
- Baader F. von 305  
 Bacon F. см. Бэкон Ф.  
 Baculard d'Arnaud, F.-T.-M. de см. Бакулар  
 д'Арно, Ф. Т. М. де  
 Baker E. A. 462  
 Balzac H. de см. Бальзак О. де  
 Barante P. de. см. Барант П. Де  
 Barère B. 400  
 Barère B. см. Барер Б.  
 Barnaby P. 538
- Barthe N.-Th. см. Барт Н.-Т.  
 Barthel M. 209  
 Bartl A. 214  
 Batteux Ch. см. Баттё Ш.  
 Baudelaire Ch. P. см. Бодлер Ш.  
 Baudoin d'Aubigny T. см. Бодуэн д'Обиньи Т.  
 Bausinger H. 280  
 Bawt A.-S. см. Бавр А.-С.  
 Beaumarchais P.-A. Caron de см. Бомарше П.-О.  
 Карон де  
 Baccaria C. см. Беккариа Ч.  
 Bechstein L. см. Бехштейн Л.  
 Beck H. 205  
 Becker W. G. 267  
 Beffroy de Reigny L. A. см. Бефруа де Ре-  
 ньи Л. А.  
 Behler E. 313  
 Belani H. E. R. см. Хеберлин К. Л.  
 Bélisaire (Belisario) см. Велизарий Флавий  
 Bellin de La Liborlière L.-F.-M. см. Беллен де  
 Ла Либорльер Л.-Ф.-М.  
 Bellmann H. 271  
 Belloc L. S. см. Беллок Л. С.  
 Belloy P.-L. de см. Беллуа П.-Л. де  
 Benda J. A. (G. A.) см. Бенда И.  
 Benjamin W. см. Бенъямин В.  
 Bennett A. M. см. Беннет А. М.  
 Benoist P. V. 500  
 Benz E. 305  
 Bérenger L. P. см. Беранже Л.-П.  
 Berghahn C.-F. 264  
 Bergk J. A. см. Бергк И. А.  
 Berman A. 118  
 Bernis F.-J. de P. de см. Бернис Ф.-Ж. де П. де  
 Bernos A. см. Берно А.  
 Bertin L. F. 478  
 Bertuch F. J. J. см. Бертух Ф. Ю.  
 Bessire F. 97  
 Bethea D. M. 434  
 Bettinelli S. см. Беттинелли С.  
 Bezzola G. см. Беццола Г.  
 Bianciardi D.-P. см. Биансиарди Д. П.  
 Bilderbeck L. B. F. von  
 см. Бильдербек Л. Б. Ф. фон  
 Billardon de Sauvigny E.-L. см. Биллардон де  
 Совиньи Э.-Л.  
 Billecocq J.-B.-L.-J. см. Биллькок Ж.-Б.-Л.-Ж.  
 Bins J.-B.-M., comte de Saint-Victor см. Бен де  
 Сен-Виктор Ж.-Б.-М.  
 Bion см. Бион  
 Vitaubé P.-J. см. Битобе П.-Ж.  
 Bizet см. Бизе  
 Blair H. см. Блер Х.

- Blanchard P. см. Бланшар П.  
 Bloomfield R. см. Блумфилд Р.  
 Blumauer A. см. Блумауер А.  
 Boccaccio G. см. Боккаччо Дж.  
 Boiardo M. M. см. Боярдо М. М.  
 Voileau-Despréaux N. см. Буало-Депрео Н.  
 Boissy L. de см. Буасси Л. Де  
 Bolingbroke, 1st Viscount, St. J. H.  
 см. Болингброк Г. С.-Д.  
 Boniface J.-X. см. Сентин  
 Bontems Madame см. Шантийон Бон-  
 тан М.-Ж. де  
 Borel P. см. Борель П.  
 Boscán J. A. см. Боскан А. Х.  
 Bosse H. 262  
 Boullault M.-J. см. Булло М.-Ж.  
 Boullot M.-J. см. Буйо М.-Ж.  
 Bourgoing J.-F. de см. Бургуэн Ж.-Ф. де  
 Bourlin A.-J. см. Дюманьян  
 Boursault E. см. Бурсо Э.  
 Bouterwek F. см. Бутервек Ф.  
 Boutet-Salvetat A.-F.-H. см. Марс, мадемуазель  
 Brazier N. см. Бразье Н.  
 Brécy A. I. J. Rochelle de см. Бреси А. И. Ж. Ро-  
 шель де  
 Breitenbruch B. 204  
 Bremer F. см. Бремер Ф.  
 Bridgwater P. 501  
 Briel J. H. D. см. Бриль  
 Brückner J. J. см. Брюкнер И. Я.  
 Brueys A.-D. см. Брюэс О.-Д. де  
 Brunner Ch. L. см. Бруннер К. Л.  
 Buchanan C. см. Бьюкенен К.  
 Buchholtz C. A. см. Бухгольц К. А.  
 Buhle J. G. G. см. Буле И. Ф.  
 Bürger G. A. см. Бюргер Г. А.  
 Burges M. A. см. Берджес М. А.  
 Burroughs J. см. Берроуз Дж.  
 Burrum I. 464  
 Byron G. G. N. см. Байрон Дж. Г. Н.  
 Caigniez L.-Ch. см. Кенье Л.-Ш.  
 Calderón de la Barca P. см. Кальдерон де ла  
 Барка П.  
 Camões L. V. de см. Камознс Л. В. де  
 Campe J. H. см. Кампе И. Г.  
 Cantwell A.-S.-M. см. Кантвелл А.-С.-М.  
 Carlos II см. Карл II Испанский  
 Carlos III см. Карл III Испанский  
 Carmouche P.-F.-A. см. Кармуш П.-Ф.-А.  
 Caroline A\*\*\*, née W\*\*\* de M\*\*\* см. Ауффди-  
 нер К.  
 Castelli I. F. см. Кастелли И. Ф.  
 Catholy E. 280  
 Catullus Gaius Valerius см. Катулл Гай Вале-  
 рий  
 Cercel L. 118  
 Cerenville m-me 271  
 Cervantes Saavedra M. de см. Сервантес Саа-  
 ведра М. де  
 Chalmers A. 398  
 Chamfort S.-R.-N. de см. Шамфор С.-Р.-Н. де  
 Chandler D. 481  
 Chasles Ph. E. см. Шаль Ф. Э.  
 Chateaubriand F.-R. de см. Шатобриан Ф. Р. де  
 Chatterton Th. см. Чаттертон Т.  
 Chaucer G. см. Чосер Дж.  
 Chaulieu G. A. de см. Шолье Г. А. де  
 Chaussier H. см. Шоссье Б.-Ф. Г.  
 Chemin A. см. Шемен А.  
 Chénier M.-J. см. Шенье М.-Ж  
 Chevrel Y. 119  
 Chilton L. A. см. Чилтон Л. А.  
 Choderlos de Laclos P. A. F. см. Шодерло де  
 Лакло П. А. Ф. 329  
 Chomel 271  
 Choudard-Desforges P.-J.  
 см. Шудар-Дефорж П.-Ж.  
 Cicero Marcus Tullius см. Цицерон Марк Тул-  
 лий  
 Clauren H. (Heun C.) см. Клаурен Г.  
 Clonard E. de см. Клонар Э. де  
 Colardeau Ch.-P. см. Колардо Ш.-П.  
 Coleridge S. см. Кольридж С.  
 Colin d'Harleville J.-F. см. Колен д'Арле-  
 виль Ж.-Ф.  
 Collé Ch. см. Колле Ш.  
 Collet de Messine J.-B. см. Колле де Мес-  
 син Ж.-Б.  
 Collins W. см. Коллинс У.  
 Colonna G. см. Колонна Дж.  
 Comalada M. см. Комалада М.  
 Compagnoni M. G. См. Компаньони Дж.  
 Congreve W. см. Конгрив У.  
 Constant V. см. Бенжамен К.  
 Cook D. 454  
 Copernic N. см. Коперник Н.  
 Corneille P. см. Корнель П.  
 Cornelius Nepos см. Корнелий Непот  
 Cosroes (Cosroës) см. Хосров I  
 Cottin S. см. Коттен С.  
 Coucy F. de см. Кузи Ф. де  
 Cousin V. см. Кузен В.  
 Cowley A. см. Каули А.  
 Cowper W. 398  
 Cramer C. G. см. Крамер К. Г.

- Crébillon С.-Р. Jolyot de см. Кребийон К.-П.  
Жолио де  
Crébillon P. Jolyot de см. Кребийон (Кребиль-он) П. Жолио де  
Cross A. G. 392, 457  
Cuoco V. см. Куоко В.  
Curran S. 535  
Curtius Quintus Rufus см. Курций Квинт Руф  
Cuthbertson C. см. Катбертсон К.  
Cuvellier de Try J.-G.-A. см. Кювелье де Три Ж.-Г.-А.
- D. L. B. 456  
d'Alembert J. Le Rond см. д'Аламбер Ж. Лерон  
d'Haen T. 456  
Dacier André см. Дасье Андре  
Dacier Anne см. Дасье Анна  
Dalberg W. H. F. von см. Дальберг В. Х.  
Danilevskij R. Ju. см. Данилевский Р. Ю.  
Dartois см. Дартуа  
David J. L. см. Давид Ж. Л.  
Davidow I. см. Давыдов И. И.  
Davis S. B. 541  
Defauconpret A.-J.-B. см. Дефоконпре А.-Ж.-Б.  
Defoe D. см. Дефо Д.  
Dehrmann M.-G. 209  
Delavigne G. см. Делавинь Ж.  
Delbouille P. 113, 115  
Delestre-Poirson Ch.-G. см. Делестр-Пуарсон Ш.-Г.  
Deleuze J.-Ph.-F. см. Делез Ж.-Ф.-Ф.  
Delille J. см. Делиль Ж.  
Desaugier M.-A.-M. см. Дезожье М.-А.-М.  
Deschamps J. M. 500  
Deschampsy V. см. Дешамси В.  
Deshoulières A. см. Дезульер А.  
Desmoutier Ch.-A. см. Демутье Ш.-А.  
Desprès J. B. D. 500  
Destouches см. Детуш  
Destrem M. см. Дестрем М.  
Deuverdun J. G. см. Деверден Ж. Ж.  
Didelot Ch.-L.-F. см. Дидло Ш.-Л.-Ф.  
Diderot D. см. Дидро Д.  
Dieulafoay J.-M.-A. см. Дьелафуа Ж.-М.-А.  
Dillon W., fourth Earl of Roscommon см. Диллон У., 4-й граф Роскоммон  
Dinocourt P.-Th.-R. см. Динокур П. Т. Р.  
Dmitrieva E. E. см. Дмитриева Е. Е.  
Dodd W. см. Додд У.  
Dodsley J. 414  
Dodsley R. см. Додсли Р.  
Dorat C.-J. см. Дора К.-Ж.  
Dorval M. см. Дорваль М.
- Dorvo H. см. Дорво Г.  
Drews P. см. Дреус П.  
Dryden J. см. Драйден Дж.  
Ducis J.-F. см. Дюси Ж.-Ф.  
Ducray-Duminil F. G. см. Дюкре-Дюминиль Ф. Г.  
Dufresny Ch.-R. см. Дюфрени Ш.-Р.  
Dumaniant см. Дюманьян  
Dumersan T. см. Дюмерсан Т.  
Dunker A. 262, 263  
Dupathy L.-E.-F.-Ch.-M. см. Дюпати Л.-Э.-Ф.-Ш.-М.  
Dupetit-Méré F. см. Дюпети-Мере Ф.  
Dupin J.-H. см. Дюпен Ж.-А.  
Dupré de Saint-Maure E. см. Дюпре де Сен-Мор Э.  
Dusch J. J. см. Душ И. Я.  
Duval A.-V. P. см. Дюваль А.  
Düwell S. 214
- Ebert J. A. см. Эберт И. А.  
Eckardt J. 267  
Ecouchard-Lebrun P.-D. см. Экушар-Лебрэн П.-Д.  
Edgeworth M. см. Эджуорт М  
Egglі E. 145, 339  
Elias O.-H. 262  
Ellia F. см. Эллия Ф.  
Eloesser A. 322  
Endner G. G. см. Энднер Г. Г.  
Endter J. M. F. von см. Эндтер И. М. Ф. фон  
Engel J. J. см. Энгель И. Я.  
Erben L. S. 397  
Eschenburg J. J. см. Эшенбург И. И.  
Estève E. 443  
Evans J. 400
- Fairchild H. N. 400  
Favart Ch.-S. см. Фавар Ш.-С. 158  
Feldhausen D. 234  
Fénelon F. de Salignac de La Mothe см. Фенелон Ф. де Салиньяк де Ла Мот  
Fenouillot de Falbaire Ch. G. см. Фенуйо де Фальбер Ш.-Ж.  
Fielding H. см. Филдинг Г.  
Fielding S. см. Филдинг С.  
Filicaia V. da см. Филикайя В. да  
Fischer K. см. Фишер К.  
Fischer R. 194  
Flahaut Ch. F. de см. Флао Ш. Ф. де  
Fleishman L. 434  
Flesselles madame de см. Флессель мадам де



- Florian J.-P. Claris de см. Флориан Ж.-П. Кларис де  
 Foerster M. см. Форстер М.  
 Forteguerra N. см. Фортигера Н.  
 Foscolo U. см. Фосколо У.  
 Frank F. S. 527, 530  
 Frantz P. 303  
 Frénais J.-P. см. Френе Ж.-П.  
 Frey A. 177  
 Fulgence J.-D. de см. Фюльжанс Ж.-Д. де  
  
 Gaiffe F. 147  
 Gail J. B. см. Гель Ж.-Б.  
 Gaius Julius Caesar см. Цезарь Гай Юлий  
 Galbert de Campistron J. см. Гальбер де Кампистрон Ж.  
 García de la Huerta V. A. см. Гарсиа де ла Уэрта В. А.  
 Garcilaso de la Vega см. Вега Г. де ла  
 Garnier G. см. Гарнье Ж.  
 Gautier Th. см. Готье Т.  
 Gay J. см. Гей Дж.  
 Gedike F. см. Гедике Ф.  
 Gelimer (Gélimer) см. Гелимер  
 Gemmingen zu Hornberg O. H. von см. Гемминген-Горнберг О. Г. фон  
 Genlis S.-F. Brûlart comtesse de см. Жанлис С.-Ф.  
 Genoude A.-E. см. Женуд А.-Э.  
 Gentil-Bernard P.-J. см. Жантиль-Бернар П.-Ж.  
 Gerlach K. 352  
 Gernevald см. Жерневальд  
 Gervinus G. см. Гервинус Г.  
 Gessner S. см. Геснер С.  
 Giambattista M. см. Марино Дж.  
 Giesemann G. 248, 305  
 Gilbert N.-J.-L. см. Жильбер Н.-Ж.-Л.  
 Gillet R. см. Джиллет Р.  
 Gin P.-L.-C. см. Жэн П.-Л.-К.  
 Ginguéné P.-L. см. Женгенэ П.-Л.  
 Glaser H. A. 9  
 Glinoeer A. см. Глиное А.  
 Godefroy de Bouillon см. Готфрид Бульонский  
 Goedecke K. 226, 238, 280, 281  
 Goethe J. W. см. Гёте И. В.  
 Goetsch P. 11  
 Goetze E. 280, 281  
 Gogol N. см. Гоголь Н. В.  
 Goldin J. 96  
 Goldoni C. см. Гольдони К.  
 Goldsmith O. см. Голдсмит О.  
  
 Góngora y Argote L. de см. Гонгора-и-Арготе Л. де  
 Göpfert H. G. 231  
 Görres J. см. Гёррес И.  
 Gotter F. W. см. Готтер Ф. В.  
 Gottsched J. Ch. см. Готшед И. К.  
 Gracián y Morales B. см. Грасиан Б.  
 Grainger J. см. Грейнджер Дж.  
 Gray T. см. Грей Т.  
 Gresset L. см. Грессе Л.  
 Grieder J. 465  
 Griffith R. см. Гриффит Р.  
 Grigorii I. G. 292  
 Grillparzer F. S. см. Грильпарцер Ф.  
 Grosse C. см. Гроссе К.  
 Großmann G. F. W. см. Гроссман Г. Ф. В.  
 Guénard É. см. Генар Э.  
 Guevara A. de см. Гевара А. де  
 Guichard J.-F. см. Гишар Ж.-Ф.  
 Guilbert de Pixérécourt R.-Ch. см. Гильбер де Пиксерекур Р.-Ш.  
 Guimon de La Touche C. см. Гимон де Латуш К.  
 Guitton E. 47  
 Gustav W. см. Густав В.  
 Guthke K. S. 501  
 Guyot-Desfontaines P. F. см. Дефонтен П. Ф.  
  
 Häberlin K. L. см. Хеберлин К. Л.  
 Hack B. 231  
 Hale T. 522  
 Hall D. 522  
 Haller A. von см. Галлер А. фон  
 Hall-Stevenson J. см. Холл-Стивенсон Дж.  
 Hamann Ch. 214  
 Harny de Guerville Ch. см. Арни де Гервиль Ш.  
 Harold E. см. Гарольд Э.  
 Harries H. см. Харрис Г.  
 Hartje U. 357  
 Hartley L. 457  
 Hartmann R. 232  
 Hauff W. см. Гауф В.  
 Hayley W. см. Хэйли У.  
 Hazlitt W. см. Хэзлитт У.  
 Hebel J. P. см. Гебель И. П.  
 Hebenstreit Michael см. Хебенштрейт М.  
 Heinzmann J. G. см. Хайнциман И. Г.  
 Hellmann W. 280  
 Helme E. см. Хелм Э.  
 Henning H. 224  
 Henry V см. Генрих V  
 Hensler K. F. см. Генслер К. Ф.  
 Héraut E. см. Эро Э.  
 Herbert W. см. Герберт У.

- Herder J. G. см. Гердер И. Г.  
 Hermes J. T. см. И. Т. Гермес  
 Herrera F. de см. Эррера Ф. де  
 Hervey J. см. Гервей Дж.  
 Hésiode см. Гесиод  
 Heydebrandt R. von 263  
 Hippel Th. G. von см. Гиппель Т. Г. фон  
 Hoeveler D. L. 478  
 Hoffmann F.-В. см. Офман Ф.-Б.  
 Hofland В. см. Хофланд Б.  
 Hofmann E. Th. A. см. Гофман Э. Т. А.  
 Hogle J. E. 522  
 Holberg L. см. Хольберг Л.  
 Hölderlin J. Ch. F. см. Гёльдерлин Ф.  
 Holford, Miss см. Гольфорд, мисс  
 Holl K. 330, 331  
 Holtzhauer H. 224  
 Homère см. Гомер  
 Hoogenboom H. 10  
 Horace, Horatius Quintus Flaccus см. Гораций  
 Квинт Флакк  
 Horn F. 220  
 Howard R. 515  
 Howes A. B. 458, 459  
 Hubbard G. см. Губбар Г.  
 Hugell (Hugill; Harley) M. см. Хьюджелл (Хар-  
 ли) М.  
 Hughes A. см. Хьюджесс А.  
 Hugo V. M. см. Гюго В.  
 Hulst L. D' 119  
 Humboldt W. von 118
- Iffland A. W. см. Ифланд А. В.  
 Idefons P. 227  
 Imbert В. см. Эмбер В.  
 Inchbald E. см. Инчбальд Э.  
 Iohannes Damascenus см. Иоанн Дамаскин  
 Ireland W. H. см. Айрленд У. Г.  
 Iriarte (Yriarte) у Oropesa T. de см. Ириарте Т.  
 де  
 Israel J. I. 464, 465
- Jacobi J. G. см. Якоби И. Г.  
 Jäger G. 10, 11, 231  
 Janin J. см. Жанен Ж.  
 Jannidis F. 208  
 Jarosch G. 301  
 Jean Paul см. Жан Поль  
 Johnson S. см. Джонсон С.  
 Jourdan J.-В. см. Журдан Ж.-Б.  
 Jünger E. Th. см. Юнгер Э. Т.  
 Jünger J. F. см. Юнгер И. Ф.  
 Justiniano (Justinien) см. Юстиниан I
- Juvenalis Decimus Junius см. Ювенал Децим  
 Юний
- Kafanova O. B. см. Кафанова О. Б.  
 Kant I. см. Кант И.  
 Karamzin N. M. см. Карамзин Н. М.  
 Karr J. В. А. см. Карр Ж. Б. А.  
 Kazoknieks M. 668  
 Keil R.-D. 194  
 Kelly G. см. Келли Г.  
 Ker A. см. Кер А.  
 Kerndörffer H. A. см. Керндёрфер Г. А.  
 Khwastoff см. Хвостов Д. И.  
 Kind F. см. Кинд Ф.  
 Kleist E. von см. Клейст Э. фон  
 Klingenberg K.-H. 352  
 Klinger F. M. von см. Клиnger Ф. М.  
 Klopstock F. G. см. Клопшток Ф. Г.  
 Korff H. A. см. Корф Г. А.  
 Körner Th. см. Кернер Т.  
 Kosegarten G. L. см. Козегартен Г. Л.  
 Košenina A. 209, 214, 215, 234, 356  
 Kostka E. 194  
 Kotzebue A. F. F. von см. Коцебу А. Ф. Ф. фон  
 Krasicki I. B. F. см. Красицкий И.  
 Kratzsch K. 313, 331  
 Krauss Ch. см. Краусс III.  
 Krüdener B. J. von см. Крюденер В. Ю. фон  
 Kühn F. H. см. Кюн Ф. Г.  
 Kühn-Stillmark U. 349  
 Kürschner J. 177  
 Kurz H. 196
- La Fayette M.-M. de см. Лафайет М.-М. де  
 La Fermière F.-G. (F. de La Fermière) см. Ла-  
 фермьер Ф.-Ж.  
 La Harpe (Laharpe) J.-F. de  
 см. Лагарп Ж.-Ф. де  
 La Rochefoucauld F. de см. Ларошфуко Ф. де  
 Lacoste C. 99  
 Lacoue-Labarthe Ph. см. Лаку-Лабарт Ф.  
 Lafont J. de см. Лафон Ж. де  
 Lafontaine A. см. Лафонтен А.  
 Lafontaine J. de см. Лафонтен Ж. де  
 Laharpe F.-C. см. Лагарп Ф.-С.  
 Laisse madame de см. Лэсс мадам де  
 Lamare P. B. de 500  
 Lamartelière J.-H.-F. de  
 см. Ламартельер Ж.-А.-Ф. де  
 Lamartine A. de см. Ламартин А. де  
 Lamb C. см. Лэм К.  
 Lamoignon de Basville C.-F. de 35

- Lamothe-Langon É.-L. de см. Ламот-Лангон Э.Л. де  
 Langbein A. F. E. см. Лангбайн А. Ф. Э.  
 Langer G. 365  
 Lardillon T. см. Лардийон Т.  
 Lathom F. см. Лэтом Ф.  
 Latouche H. de см. Латуш А. де  
 Laun F. см. Шульде Ф. А.  
 Lavrinovich M. 294, 295  
 Lebas P. L. 512  
 Lebreton de Hauteroche N. см. Лебретон де От-рош Н.  
 Lebrun P.-A. см. Лебрэн П.-А.  
 Lee S. см. Ли С.  
 Lefebvre de Villebrune Jean Baptiste см. Лефевр де Вилльбрюн Ж.-Б.  
 Léger L. см. Леже Л.  
 Legouvé G.-M.-J.-B. см. Легуве Г.-М.-Ж.-Б.  
 Lenz J. M. R. см. Ленц Я. М. Р.  
 Léonard N.-G. см. Леонар Н.-Ж.  
 Lesage A.-R. см. Лесаж А.-Р.  
 Lesseps J.-B.-B. de см. Лессепс Ж.-Б.-Б. де  
 Lessing G. E. см. Лессинг Г. Э.  
 Letourneur P.-P.-F. см. Летурнер П.  
 Lévy M. см. Леви М.  
 Lewis M. G. см. Льюис М. Г.  
 Lezay- Marnesia C.-F.-A. de см. Лезе-Марнезия К.-Ф.-А.  
 Lillo George см. Лилло Дж.  
 Llull R. см. Луллий Р.  
 Lofft C. см. Лоффт К.  
 Longchamps D. 478  
 Longepierre H.-V. de см. Лонжепьер И.-Б. де  
 Lotman Ju. M. см. Лотман Ю. М.  
 Lotterie F. 96  
 Louvet de Couvray (Couvrai) J. V. см. Луве де Кувре Ж. Б.  
 Lovejoy A. O. см. Лавджой А. О.  
 Lovett C. C. 452  
 Lovett R. W. 452  
 Lucanus Annaeus см. Лукан Marcus  
 Luce de Lancival J.-Ch.-J. см. Люс де Лансиваль Ж.-Ш.-Ж.  
 Lucius Caecilius Firmianus Lactantius см. Лактанций Луций Цецилий Фирмиан  
 Macías el Enamorado см. Масиас (Масиас) Любленный  
 Mackenzie A. M. см. Маккензи А. М.  
 Macpherson J. см. Макферсон Дж.  
 Maimieux J. de см. Мемье Ж. де  
 Maistre X. de см. Местр Кс. де  
 Malcolm J. см. Малкольм Дж.  
 Malherbe F. de см. Малерб Ф. де  
 Malinovskii Aleksei см. Малиновский А. Ф.  
 Mallet D. см. Маллет Д.  
 Malmontet см. Мальмонте  
 Mangili D. см. Манджили Д.  
 Manolakev C. 109  
 Manrting Peter J. 24  
 Manzoni A. см. Мандзони А.  
 Marie Stuart см. Мария Стюарт  
 Marivauх P. Carlet de Chamblain de см. Мариво П. Карле де Шамблен де  
 Marmontel J.-F. см. Мармонтель Ж. Ф.  
 Marot C. см. Маро К.  
 Marquand L.-A. см. Маркан Л.-А.  
 Marsan J. 147, 151  
 Martialis Marcus Valerius см. Марциал Марк Валерий  
 Martino A. 10, 11  
 Matthäi C. F. von см. Маттеи Х. Ф. фон  
 Matthisson F. см. Матгисон Ф.  
 Maturin Ch. R. см. Мэтьюрин Ч. Р.  
 Maurer D. 322  
 Mayo R. D. 494  
 Mechau J. W. см. Мехау Я. В.  
 Meier A. 228, 351  
 Meiners Ch. см. Мейнерс К.  
 Meißner A. G. см. Мейснер А. Г.  
 Meléndez Valdés J. см. Мелендес Вальдес Х.  
 Melesville A.-H.-J. см. Мельвиль А.-О.-Ж.  
 Mendelssohn M. см. Мендельсон М.  
 Ménil A. 304  
 Mercier L.-S. см. Мерсье Л.-С.  
 Merle J.-T. см. Мерль Ж.-Т.  
 Metastasio (Trapassi P. A. D.) см. Метастазιο П.  
 Miller J. M. см. Миллер И. М.  
 Millevoye Ch.-H. см. Мильвуа Ш.-Ю.  
 Millin de Grandmaison A.-L. см. Миллен О.-Л.  
 Milton J. см. Мильтон Дж.  
 Mimaut J.-F. 573  
 Mirabaud J.-B. de см. Мирабо Ж.-Б. де  
 Molière (Poquelin J.-B.) см. Мольер  
 Möller H. F. см. Мёллер Г. Ф.  
 Mollevot Ch.-L. см. Моллево Ш.-Л.  
 Montague Ch., Earl of Halifax см. Монтегю Ч., граф Галифакс  
 Montengón y Paret P. см. Монтенгон П. де  
 Montesquieu Ch.-L. de Secondat, baron de La Brède см. Монтескье Ш.-Л. де Секонда де ля Бред  
 Montholon É. de 271  
 Monti V. см. Монти В.  
 Montolieu I. см. de Монтолье И. де

- Moore E. см. Мур Э.  
 Moore G. E. см. Мур Дж. Э.  
 Moore G. см. Мур Дж.  
 Moore T. см. Мур Т.  
 More H. см. Мор Х.  
 Moreau de Commagny Ch.-F.-J.-B. см. Моро де  
 Комманьи Ш.-Ф.-Ж.-Б.  
 Morellet A. 525  
 Morellet A. см. Морелле А.  
 Moreto y Savana A. см. Морето-и-Кавана А.  
 Moretti F. см. Моретти Ф.  
 Moschus см. Мосх  
 Motte Fouqué C. Ph. de la см. Мотт  
 Фуке К. де ла  
 Moussa S. 89  
 Mozet N. 330  
 Müller J. G. см. Мюллер И. Г.  
 Müller J. von см. Мюллер И. фон  
 Müller W. см. Мюллер В.  
 Müllner A. G. A. см. Мюльнер А.-Г.-А.  
 Münch E. 223  
 Muralt B.-L. de см. Мюра Б.-Л. де  
 Musäus J. K. A. см. Музеус И. К. А.  
  
 N\*\*\*\* 469  
 N. 320  
 N. 521  
 N. N. 442, 445  
 Napoleone Buonaparte см. Наполеон Бонапарт  
 Néricault Ph. см. Детуш  
 Nestroy J. N. E. A. см. Нестрой И. Н. Э. А.  
 Neubauer J. 456  
 Neuhaus S. 280  
 Neville R., 16th Earl of Warwick см. Невилл Р.,  
 16-й граф Уорик  
 Nicolai Ch. F. см. Николаи Ф.  
 Nivelde de La Chaussée P.-C. см. Нивель де ла  
 Шоссе П.-К.  
 Nodier J.-Ch.-E. см. Нодье Ш.  
 Norton R. см. Нортон Р.  
  
 Ober K. H. 414  
 Ober W. U. 414  
 Ogilvy J. см. Огилви Дж.  
 Opie A. см. Опи А.  
 Orelli J. C. von см. Орелли И. К. фон  
 Ossian см. Макферсон Дж.  
 Oudart de La Motte A. см. Удар де Ламотт А.  
 Ourgu M. см. Урри М.  
 Ovidius Publius Naso см. Овидий Публий На-  
 зон  
 Owenson S., lady Morgan см. Оуэнсон С., леди  
 Морган  
  
 P\*\*\* см. П\*\*\*  
 P. 521  
 P. de C\*\*\* 501, 502  
 Pain M.-J. см. Пэн М.-Ж.  
 Palaprat J. см. Палапра Ж. де  
 Pallas P. S. см. Паллас П. С.  
 Palmer J. см. Палмер Дж.  
 Pananti F. см. Пананти Ф.  
 Panard Ch.-F. см. Панар Ш.-Ф.  
 Parnell W. см. Парнелл У.  
 Parny E.-D. de Forges de см. Парни Э.-Д. де  
 Форж де  
 Patrat J. см. Пагра Ж.  
 Pellico S. см. Пеллико С.  
 Percy T. см. Перси Т.  
 Pérez de Guzmán F. см. Перес де Гусман Ф.  
 Pérez de Hita G. см. Перес де Ита Х.  
 Peterson O. P. 335  
 Petrarca F. см. Петрарка Ф.  
 Petronius Arbitr см. Петроний Арбитр  
 Pezay A.-F.-J. Masson, marquis de см. Пезе  
 А.-Ф.-Ж. Массон, маркиз де  
 Pfeffel G. K. см. Пфэффель Г. К.  
 Phaedrus см. Федр  
 Phillips E. M. 420  
 Phillips E. см. Филлипс Э.  
 Picard L.-B. см. Пикар Л.-Б.  
 Pichler C. см. Пихлер К.  
 Pichot J.-J.-M.-Ch.-A. см. Пишо А.  
 Pictet de Rochemont Ch. см. Пикте де Рош-  
 мон Ш.  
 Pigault-Lebrun G. (Pigault  
 de l'Épinoüy Ch.-A.-G.) см. Пиго-Лебрен Г.  
 Pilon F. см. Пайлон Ф.  
 Pindare см. Пиндар  
 Pinkerton R. см. Пинкертон Р.  
 Piron A. см. Пирон А.  
 Pitaval F. см. Питаваль Ф.  
 Pittcock M. 538  
 Pius VII см. Пий VII  
 Planchet de Valcourt Ph.-A.-L.-P. см. Планше  
 де Валькур Ф.-А.-Л.-П.  
 Plancy J. A. S. Collin de см. Планси Ж. О. С.  
 Колин де  
 Platone см. Платон  
 Plinius Gaius Caecilius Secundus см. Плиний  
 Младший  
 Plümicke K. M. см. Плюмике К. М.  
 Poisson Ph. см. Пуассон Ф.  
 Polidori J. W. см. Полидори Дж. В.  
 Polilova V. см. Полилова В. С.  
 Pore A. см. Поуп А.  
 Porter A. M. см. Портер А. М.

- Poseliagin N. V. 424  
 Potapowa G. Je. см. Потапова Г. Е.  
 Potocki S. S. F. см. Потоцкий С.  
 Poullain de Saint-Foix G.-F. см. Пуллен де Сен-  
 Фуа Ж.-Ф.  
 Pradt D. Dufour de см. Прадт Д. Дюфур де  
 Prévost d'Exiles A. F. см. Прево А. Ф.  
 Prior M. см. Приор М.  
 Promies W. 232  
 Propertius Sextus см. Проперций Секст  
 Prunghaud J. см. Прюнно Ж.  
 Pushkin A. S. см. Пушкин А. С.  
  
 Quintilius Varus см. Квинтилий Вар  
  
 R. 599, 605  
 Rabelais F. см. Рабле Ф.  
 Racan H. de Bueil см. Ракан О. де Буэйль  
 Rachel Felix E. см. Рашель Феликс Э.  
 Racine J. B. см. Расин Ж. Б.  
 Racine L. см. Расин Л.  
 Radcliffe A. см. Радклиф А.  
 Raffaello Santi см. Рафаэль Санти  
 Rambach F. E. 224  
 Raupach E. B. S. см. Раупах Э. Б. С.  
 Rebecchini D. 537  
 Reeve C. см. Рив К.  
 Regnard J.-F. см. Реньяр Ж.-Ф.  
 Reid M. 97  
 Reiling J. 280  
 Richardson S. см. Ричардсон С.  
 Richardson W. см. Ричардсон У.  
 Richmond L. см. Ричмонд Л.  
 Richter J. G. см. Рихтер И. Г.  
 Richter J. P. см. Жан Поль  
 Riego y Flórez R. del см. Риего Р.  
 Robert L. 330  
 Robinson M. см. Робинсон М.  
 Roche R. M. см. Рош Р. М.  
 Romance G.-H. de, marquis de Mesmon см. Ро-  
 манс де Мемон Ж.-Г.  
 Romet N. A. см. Роме Н. А.  
 Ronsard P. de см. Ронсар П. де  
 Rossini G. A. см. Россини Дж.  
 Roucher J.-A. см. Руше Ж.-А.  
 Rousseau J.-B. см. Руссо Ж.-Б.  
 Rousseau J.-J. см. Руссо Ж.-Ж.  
 Ruf O. 214  
  
 Saagpakk M. 262  
 Saavedra Fajardo D. см. Сааведра  
 Фахардо Д. де  
 Sacheverell H. см. Сачеверел Г.  
  
 Sackville Ch., 6th Earl of Dorset см. Саквил Ч.,  
 6-й граф Дорсет  
 Sade D. A. F. de см. Сад Д. А. Ф. де  
 Sainte-Beuve Ch. A. De см. Сент-Бёв Ш. О. де  
 Saintine см. Сентин  
 Saint-Lambert J.-F. de  
 см. Сен-Ламбер Ж.-Ф. де  
 Saint-Pierre B. de см. Сен-Пьер Б. де  
 Salle E. de см. Саль Э. де  
 Salluste, Sallustius Gaius Crispus см. Саллю-  
 стий Гай Крисп  
 Sangmeister D. 17, 205, 208, 220, 224, 226, 264  
 Santillana López de Mendoza y de la Vega Í.,  
 marqués de см. Сантильяна (Лопес де Мен-  
 доса) И.  
 Sarmiento M. см. Сармьенто М.  
 Scarron P. см. Скаррон П.  
 Schenda R. см. Шенда Р.  
 Schenkendorf M. von см. Шенкендорф М. фон  
 Schiller F. см. Шиллер Ф.  
 Schilling F. G. см. Шиллинг Ф. Г.  
 Schlegel A. W. см. Шлегель А. В.  
 Schlegel F. см. Шлегель Ф.  
 Schleiermacher F. см. Шлейермахер Ф.  
 Schlosser F. Ch. 223  
 Schmitz R. 313, 330  
 Scholem G. 206  
 Schön E. 9  
 Schönert J. 10  
 Schopenhauer J. см. Шопенгауэр И.  
 Schöpfer C. см. Шёпфер К.  
 Schröder F. L. см. Шредер Ф. Л.  
 Schuhmacher B. G. см. Шумахер Б. Г.  
 Schulze F. A. см. Шульце Ф. А.  
 Schweppenhäuser H. 206  
 Scott W. см. Скотт В.  
 Scribe E. см. Скриб Э.  
 Sedaine M.-J. см. Седэн М.-Ж.  
 Seidel K. A. G. см. Зайдель К. А. Г.  
 Seider F. S. см. Зейдер Ф. С.  
 Selchow см. Лафонтен А.  
 Serban A. 118  
 Sermain J.-P. см. Сермен Ж.-П.  
 Servières J. см. Сервьер Ж.  
 Seyler F. S. см. Зейлер Ф. С.  
 Shakespeare W. см. Шекспир У.  
 Shenstone W. см. Шенстон В.  
 Sheridan R. B. см. Шеридан Р. Б.  
 Sidney Ph. см. Сидни Ф.  
 Silhouette E. de см. Силуэтт Э. де  
 Simcoe E. 478  
 Simonde de Sismondi J. Ch. L.  
 см. Сисмонди Ж. Ш. Л.

- Simons J. D. 345  
 Singer см. Сингер  
 Siviter C. 324  
 Skalitzky S. 357  
 Smith H. см. Смит Г.  
 Smollett T. см. Смоллет Т.  
 Soderman M. 532  
 Somerville E. см. Сомервилль Э.  
 Sommer E. F. 292  
 Southey R. см. Саути Р.  
 Souza A. M. E. de см. Суза А. М. Э. де  
 Spectroruini R. P. см. Спектроруини  
 Spenser E. см. Спенсер Э.  
 Spiess (Spieß) Ch. H. см. Шпис К. Г.  
 Staegemann Olfers H. von см. Штегеман Г. фон  
 Staël-Holstein A.-L.-G. de см. Сталь А.-Л. Ж. де  
 Stanhope Ph. D., 4th Earl of Chesterfield см. Че-  
 стерфилд Ф. Д.  
 Steffens H. 313  
 Stegmayer M. см. Штегмейр М.  
 Steiner W. 349  
 Stender-Petersen A. см. Стендер-Петерсен А.  
 Sterne L. см. Стерн Л.  
 Stewart N. см. Стюарт Н.  
 Stock F. 312  
 Stockmayer K. H. 360  
 Stolberg-Stolberg C. zu см. Штольберг К. цу  
 Stowell H. см. Стоуэлл Х.  
 Stroev A. F. 89  
 Suard J.-B.-A. см. Сюар Ж.-Б.-А.  
 Summers M. 513, 530  
 Surrey H. H. см. Сарри Г. Г.  
 Swift J. см. Свифт Дж.  
 Tacitus Publius Cornelius см. Тацит Публий  
 Корнелий  
 Tarvas M. 262  
 Tasso T. см. Тассо Т.  
 Taterka Th. 262  
 Théocrite см. Феокрит  
 Théolon E. см. Теолон Э.  
 Thomas A.-L. см. Тома А.-Л.  
 Thomson J. см. Томсон Дж.  
 Tibullus Albius см. Тибулл Альбий  
 Ticknor G. см. Тикнор Дж.  
 Tidebühl J. Ch. см. Тидебёль И. К.  
 Tieck L. см. Тик Л.  
 Tiedemann R. 206  
 Tiegde Ch. A. см. Тигде К. А.  
 Tirso de Molina (Téllez G.) см. Тирсо де Мо-  
 лина  
 Titus Livius см. Тит Ливий  
 Tolland J. см. Толанд Дж.  
 Trunin M. V. 424  
 Uland L. см. Уланд Л.  
 Ulliac-Trémadeure M.-lle 271  
 Vajda G. M. 9  
 Valory см. Валори  
 Varlet de Lagrange Ch. см. Варле  
 де Лагранж Ш.  
 Varner A.-F. см. Варнер А.-Ф.  
 Vassena R. 537  
 Vega G. de la см. Вега Г. де ла  
 Vega y Carpio L. F. de см. Вега Карпью Л. Ф. де  
 Venuti L. см. Венути Л.  
 Vergilius Publius Maro см. Вергилий Публий  
 Марон  
 Veysman N. см. Весман Н.  
 Vial J.-B.-Ch. см. Виаль Ж.-Б.-Ш.  
 Viau Th. de см. Вио Т. де  
 Vieillard P.-A. см. Вейяр П.-А.  
 Vigny A. V. de см. Виньи А. В.  
 Vilanova A. de см. Виланова А. де  
 Villegas E. M. de см. Вильегас  
 (Виллегас) Э. М. де  
 Villena E. de см. Вильена Э. де  
 Villiers P. см. Вилье П.  
 Vinitsky I. см. Виницкий И. Ю.  
 Virgile см. Вергилий  
 Vitiges см. Витигес  
 Vives J. L. см. Вивес Х. Л.  
 Voisin Calas A. du см. Дювуазен Калас А.  
 Voltaire (Arouet F.-M.) см. Вольтер  
 Voogd P. J. de 456  
 Voß (Voss) J. H. см. Фосс И. Г.  
 Vrinat-Nikolov M. 109  
 Vulpius Ch. A. см. Вульпиус К. А.  
 Vulpius W. 224  
 W. H. 454  
 Wachtel M. 434  
 Wafflard A.-J.-M. см. Ваффлар А.-Ж.-М.  
 Wahlert E. см. Валерт Э.  
 Waiblinger W. F. см. Вайблингер В. Ф.  
 Walker G. см. Уокер Дж.  
 Walker S. см. Уокер С.  
 Waller E. см. Валлер Э.  
 Wallishauser J. B. 364  
 Walpole H. см. Уолпол Г.  
 Warton T. см. Уортон Т.  
 Watts A. 330  
 Weidemeier H. 227  
 Weigl J. см. Вейгль Й.  
 Weise K. см. Вайзе К.

- Wens W. см. Венс У.  
 Wenzel G. I. см. Венцель Г. И.  
 Werner F. L. Z. см. Вернер З.  
 Westerweel B. 456  
 Wetzel K. F. G. см. Вецель К. Ф. Г.  
 Wieland Ch. M. см. Виланд К. М.  
 Wilkens D. 352  
 Winkelmann J. J. см. Винкельман И. И.  
 Winko S. 263  
 Winter E. 301  
 Winter H.-G. 209  
 Wittmann R. 231  
 Wobeser W. K. см. Вобезер В. К.  
 Wolzogen C. von 341  
 Wolzogen W. von см. Вольцоген В. фон, барон  
 Wordswoth W. см. Вордсворт У.  
 Wu D. 24  
 Wyatt Th. см. Уайет Т.  
  
 Ymber J.-G. см. Эмбер Ж.-Ж.  
 Young E. см. Юнг Э.  
  
 Z см. Философов М. М.  
 Zacchariae J. F. W. см. Цахарий Ю. Ф. В.  
 Zantop S. 262  
 Zhukovsky W. A. см. Жуковский В. А.  
 Ziegler F. W. см. Циглер Ф.-В.  
  
 Zimmermann см. Циммерманн  
 Zschokke J. H. D. см. Цшокке И. Г. Д.  
 Zukovskij V. A. см. Жуковский В. А.  
  
 Αδαμάντιος Κοραΐς см. Кораис Адамантиос  
 Αἰσχύλος см. Эсхил  
 Αἴσωπος см. Эзоп  
 Ἀριστοφάνης см. Аристофан  
 Ἀρχίας см. Архий Авл Лициний  
 Βίων см. Бион  
 Εὐριπίδης см. Еврипид  
 Ἡρόδοτος см. Геродот  
 Ἡσίοδος см. Гесиод  
 Θεόκριτος см. Феокрит  
 Θεουκιδίδης см. Фукидид  
 Καλλίμαχος см. Каллимах  
 Καποδίστριας Ἰωάννης см. Каподистрия И.  
 Κλεανθης см. Клеанф  
 Μόσχος см. Мосх  
 Ξενοφῶν см. Ксенофонт  
 Ὅμηρος см. Гомер  
 Πίνδαρος см. Пиндар  
 Πλούταρχος см. Плутарх  
 Σαπφώ см. Сафо  
 Σοφοκλῆς см. Софокл

*Научное издание*

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ПЕРЕВОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
1800–1825 гг.  
Очерки

Корректор *Л. А. Мосионжик*  
Оригинал-макет *Л. Е. Голода*  
Дизайн обложки *И. А. Тимофеева*

Подписано в печать 12.10.2022. Формат 70×100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл.-печ. л. 57,4  
Тираж 300 экз. Заказ № 2494

Издательство «Нестор-История»  
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7  
Тел.: (812)235-15-86  
e-mail: nestor\_historia@list.ru  
www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии издательства «Нестор-История»  
Тел.: (812)235-15-86