

УДК 821.161.1.Майков-992

О.В. Седельникова

**«ИТАЛЬЯНСКИЕ ДРАМАТУРГИ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНЫ...»
СТАТЬЯ ПЕРВАЯ. ЗАМЕТКИ ОБ ИТАЛЬЯНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ
В ПУТЕВОМ ДНЕВНИКЕ А.Н. МАЙКОВА 1842–1843 гг.¹**

В статье исследуются фрагмент путевого дневника А.Н. Майкова 1842–1843 гг., представляющий размышления поэта об итальянской драматургии эпохи Рисорджименто, и перевод отрывков из трагедии Д.Б. Никколини «Антонио Фоскарини». Особое внимание уделяется проблеме становления эстетических взглядов поэта, его творческой рефлексии о современном содержании искусства и поискам новых подходов к изучению мира и человека.

Ключевые слова: дневник, художественный перевод, эстетика, поэтика, стиль.

Путевой дневник А.Н. Майкова 1842–1843 гг. [1] является одним из редких документов, раскрывающих изнутри сложный процесс становления мировоззрения и творческих установок поэта [2. С. 105–116]². По собственному признанию Майкова, сделанному спустя много лет на обложке дневника, эти записи сохранили впечатления «<...> о виденном и прочитанном во время первого путешествия в Париж и Рим в 1842 г.» [1. Л. 1]. Раскрывшаяся на страницах дневника личность молодого поэта, живо отзывавшегося на разнообразные впечатления, полученные в процессе знакомства с культурой и бытом посещаемых мест, существенно корректирует закрепившиеся в науке представления об общественных и эстетических взглядах Майкова³.

В августе 1842 г. А.Н. Майков вместе с отцом отправился в путешествие, в ходе которого он посетил все центры европейской культуры [5. С. 8, 25–26; 6. С. 454]. В Россию он вернулся лишь в марте 1844 г., побывав за полтора года в Дании, Франции, Швейцарии, Италии, Германии, Чехии. Особенно долго он находился в Италии, изучая Рим, а затем переезжая из города в город, а также во Франции, в Париже. Дневник отражает события только первых шести месяцев путешествия (по март–апрель 1843 г., о чем свидетельствует авторская датировка на одном из последних листов [1. Л. 37]). Документ отличается разнообразием содержания и неоднородностью жанровой структуры. Записи фиксируют впечатления молодого поэта от многодневного морского плавания из Кронштадта до Гавра, включившего посещение Копенга-

¹ Статья подготовлена при поддержке РГНФ (проект № 07-04-00072а).

² Отдельные фрагменты путевого дневника А.Н. Майкова опубликованы мною [2. С. 117–131; 3; 4]. В случае цитирования из этих фрагментов ссылки даются на издания [2; 3; 4]. В остальных случаях представлены ссылки на рукопись [1].

³ Исползованные в данной статье фрагменты текста воспроизводятся нами по сохранившейся в Отделе рукописей ИРЛИ РАН авторской рукописи [1] с соблюдением современных норм орфографии и пунктуации, при этом характерные неправильности и особенности авторского написания максимально сохранены. Слова, подчеркнутые автором, воспроизводятся курсивом, в квадратных скобках восстанавливаются зачеркнутые слова. Этими же принципами мы руководствуемся при воспроизведении рукописей писем Майкова этого периода, привлекаемых в процессе исследования.

гена, переезд в Париж и трехнедельное пребывание в столице Франции [2. С. 117–131], двухнедельный переезд в Италию, маршрут которого пролегал через Швейцарию и Альпийские перевалы, наконец, первые месяцы жизни в Риме. Заметки римской части дневника существенно отличаются от традиционных образцов жанра. В них постепенно утрачивают значение датировки, и сам дневник приобретает форму тетради для заметок, фрагменты которой не столько описывают ежедневные события, сколько передают содержание умственной жизни автора. Майков дает краткое описание истории возведения Колизея и его внутреннего устройства, сопровождая его на полях схемой [4. С. 18–21]. Далее следуют описания других памятников древнеримской архитектуры, в том числе цирка Ромула [4. С. 22–26], замечание о чтении Тацита и перевод или переложение содержания отдельных глав I–VI книг «Анналов», конспект «Об архитектуре», заметка о польском вопросе, конспект «О правлении в Риме». Последние листы содержат поэтические наброски, впечатления от чтения произведений итальянских драматургов, переводы двух отрывков из трагедии Дж.Б. Никколини «Антонио Фоскарини». Заканчивается дневник записанным со слов М.В. Бибикова очерком жизни некоего Хлюстина, молодого человека, чьи благие порывы столкнулись с косной российской действительностью.

Появление в путевом дневнике Майкова размышлений об итальянской драматургии и переводов отрывков из трагедии Дж.Б. Никколини «Антонио Фоскарини» является следствием целого ряда причин. Одна из них – желание овладеть итальянским языком. Латинский язык Майков изучил еще в юности [5. С. 17; 7. Л. 6; 8. С. 173]. Возможно, собираясь ехать в Италию, он начал самостоятельно изучать современный итальянский язык. В письмах из Рима родным и друзьям, написанным в первые месяцы пребывания в вечном городе (ноябрь 1842 – март–апрель 1843), тема изучения языка возникает постоянно. Так, в конце ноября – декабре 1842 г., прожив в Риме около месяца, он сообщает: «...по-итальянски учусь, как чорт. В случае нужды объясняюсь удовлетворительно. Браниться умею: друзья! есть такая брань, которая даже превзошла в выразительности брань русского народа». Далее он советует родным: матери, брату Валериану, и В.А. Солоницыну с племянником, долго вынашивавшим план путешествия за границу, главным образом во Францию и Италию [9. С. 43–44]: «Вместо того, чтобы играть в карты, затеяли бы вы лучше учиться по-итальянски, что и в самом деле для вас не худо знать этот язык, который очень легок, чтобы быть в Италии. Учитель здесь стоит 1 ½ рубля ассигнациями за час» [10. Л. 37–37 об.]. В письме В.Н. Майкову, написанном чуть позднее, он признается: «<...> вьелся в итальянский язык гораздо более, нежели в итальянскую кухню. К этому присовокуплю то, что прочел итал<ьянскую> лит<ературу>» [10. Л. 42 об.]. 4 декабря 1842 г. в дневнике Майков отмечает: «Пименов читал мне Фосколо» [4. С. 18]. В марте–апреле 1843 г., рассказывая близким о своей жизни после отъезда в Россию Н.А. Майкова (он уехал 5 марта 1843 г. [10. Л. 34]), упоминает следующее: «По части своих занятий продолжаю с своим маэстром читать Данта: эге, как скучноват! У меня об нем свои!!! идеи, и мог бы я написать ему разбор оригинальный, но надо много порыться в итальянской старине <...>. Историю итальянской литературы, историю Италии читаю пристально и бешусь, что по

прочтении не помню подробностей, имен и проч<его>, а сохраняю только общую связь и идею, которая действовала в событиях» [11. Л. 24].

Трагедию Никколини Майков читает примерно в это же время, находясь в Риме, после 9 марта 1843 г. На это указывает последняя датированная запись, расположенная на 37-м листе. Заметки об итальянской драме и переводы фрагментов из «Антонио Фоскарини» занимают следующие три листа (38–40). Масштабное изучение итальянской литературы становится важным этапом знакомства Майкова с Римом, дает возможность осознать сущность его драматической истории. Вечный город, по собственному признанию поэта, сделанному в письме родным около 12 марта 1843 г., «привязывает меня к себе все более и более не только потому, что постоянно питает воображение и вкус человека мыслящего и с душою мало-мальски эстетическою, но и настоящею, действительною жизнью» [10. Л. 34]. Чтение произведений итальянских писателей от «Анналов» Тацита до трагедий Дж.Б. Никколини позволяет Майкову познать внутренние противоречия жизни Италии разных веков, увидеть содержание, скрывающееся за величественными памятниками древней архитектуры, открывает подлинный драматизм исторической судьбы колыбели европейской культуры. Таким образом, круг чтения Майкова был в значительной степени обусловлен пристальным интересом к истории и культуре Рима и явился естественным продолжением архитектурных и археографических изысканий поэта того периода, нашедших отражение на страницах путевого дневника.

С другой стороны, критическое восприятие произведений итальянских драматургов становится следствием рефлексии Майкова о собственном творчестве и тенденциях развития современной литературы и искусства. В путешествии по Европе молодой поэт отправился, держа в голове важную творческую задачу, подсказанную культурной ситуацией начала 1840-х гг. в целом и сформулированную В.Г. Белинским в статье, посвященной разбору первого стихотворного сборника Майкова: творчество поэта должно стать современным по содержанию, затрагивать самые актуальные проблемы века [12. С. 9, 21–22, 24–25]. Об этом свидетельствуют заметки, которыми автор дневника окружил свои переводы. Они предваряются размышлением о произведении Никколини в контексте осмысления общего характера итальянской драматургии эпохи Рисорджименто: «<...> создание характеров (в произведениях Никколини. – О.С.) такое же, как и во всех трагедиях итальянского театра, т<о> е<сть> они односторонние; общая черта итал<ьянского> театра – борьба с тиранами, и это чувство свободы, делающей усилие сбросить рабство, выражается большею частью у них со всею живостью и со всем огнем южного народа: месть, ненависть, с другой стороны, благородство [и любовь], прямое, сильное, след<овательно>, нетерпеливое и неопытное. Даже в Congiura dei Pazzi Альфieri, заговор против Медичисов Лоренца и Юлиана, не знаешь, кому автор благоприятствует, и ценит ли он во что-нибудь эту фамилию, которой правление составляет, м<ожет> б<ыть>, самую блестящую эпоху в истории его отечества и в истории искусств. Медичисы проповедают Маккиавелизм и изображены тиранами» [3. С. 73].

Сопоставляя проблематику произведений разных итальянских драматургов того времени, начиная с Альфieri, Майков выделяет «общую черту

итальянского театра – борьбу с тиранами», которая оказывается определяющей в выборе сюжета и принципов разработки характеров: «Кажется, нет ни одного заговора в истории, который бы не был поставлен на итальянской сцене» [3. С. 73]. По его мнению, подобная политизация проблематики, желание превратить театральную сцену в средство борьбы за свободу и объединение Италии неизбежно сказывается на художественных достоинствах произведений. Являясь изначально носителями определенного идеологического задания, характеры действующих лиц становятся не отражением живых и противоречивых человеческих натур, а неизбежно оказываются односторонними, лишенными диалектики: «Вообще итальянские драматурги исключительны: лица их трагедий суть изображение одной идеи; и только движутся ею, она проникает все их поступки, слова, мысли. Но это не люди, не жизнь в полном объеме; точно так, как Скупой Мольера: он только скупой, и в душе его как будто нет ничего общечеловеческого; <...> уже в этом герое не видеть тех разнообразных оттенков, которые составляют особенность, индивидуальность человека; этот герой все один, ибо упущено из виду, что этот характер м<ожет> принять различную форму от темперамента, происхождения, предыдущей истории его жизни, и тысячи других причин, все сохраняя главную идею в своих поступках. Флегматик имеет свои оттенки; сангвиник свои, но тот и другой м<огут> б<ыть> скупы, добры, могут б<ыть> извергами, м<огут> б<ыть> благородными в душе и в поступках, всякий по смыслу. Вот что понял Шекспир, кроме него никто не умел [воспользоваться] употребить в дело это открытие» [3. С. 77–78]. Читая произведения итальянских драматургов, Майков критически воспринимает обусловленную жестким идеологическим заданием классицистическую односторонность характеров персонажей. Он чутко подмечает, как прямая тенденциозность приводит к значительному подавлению художественного начала и одновременно сказывается на достоверности воспроизведения жизненных типов. Это обусловлено отсутствием в них подлинной жизненной полноты взаимодействия разных эмоциональных проявлений, вызванных комплексом причинно-следственных связей, оживляющих и индивидуализирующих образы действующих лиц. Такой подход, по мнению Майкова, не соответствует современному пониманию диалектики внутренней жизни человека, не позволяет передать подлинный драматизм человеческих переживаний.

Пребывание в Риме давало молодому поэту массу разнообразных впечатлений, но путевой дневник сохраняет лишь отдельные, по-видимому, наиболее значимые из них, ставшие поводом для осмысления принципиально важных проблем, которые были связаны с магистральными линиями формирования его мировоззрения и эстетики в целом. Показательно, что из всего многообразия произведений итальянской литературы в данный момент Майков обращается не к шедеврам лирической поэзии, не к философским глубинам произведений Данте, который кажется ему «скучноватым» [11. Л. 24], не к новеллистике, изображающей человека в гуще бытовых обстоятельств, а к произведениям итальянских драматургов XVIII–XIX вв., непосредственно связанных с идеологами национально-освободительного движения и пытающихся в своем творчестве отвечать насущным потребностям современной политической борьбы [13. С. 536–537; 14. С. 213–220]. Их опыт интересен

Майкову, как и опыт Тацита, единственного древнеримского автора, произведения которого также осмысливаются в путевом дневнике. Переводы и переложения глав из первых шести книг «Анналов» самим выбором фрагментов выявляют особый ракурс восприятия изложенных Тацитом событий. Пристальный интерес Майкова вызывают фигуры Германика и Тиберия. Его привлекает мужество, величие и благородство полководца и мелочная ревность, зависть и подлость императора – качества, определившие человеческий облик этих персонажей древнеримской истории. Чтение «Анналов» Тацита позволило Майкову прикоснуться к историческим фактам, которые подталкивали к осмыслению противоречий внутренней жизни личности, изучению комплекса мотивов, определяющих ее поступки, и исследованию ее нравственной позиции в контексте сложной исторической ситуации [15. С. 281–287]. Содержание записей свидетельствует также о том, что Майков обнаруживает объективную взаимосвязь между характером властителя и особенностями общественной жизни его эпохи. Вследствие этого переводчик уделяет внимание не только воссозданию облика Тиберия. Его внимание привлекают и те главы «Анналов», в которых описывается масштаб бедствий, поразивших Рим в годы правления Тиберия, а также нравственная атмосфера, царящая в римском обществе. Восхищаясь величием осмотренных памятников древней архитектуры (Колизея, цирка Ромула, дворцов, храмов), Майков размышляет о причинах падения Великой Римской империи [4. С. 19, 26]. Читая Тацита, он начинает осознавать закономерность этого процесса. Человеческие пороки, в которых погрязли императоры, не задумывавшиеся о своем нравственном облике и долге перед государством, в исторической перспективе стали одной из основных причин разрушения империи и массового обращения римлян в христианство.

В этом контексте показательным становится упоминание Майковым имени Шекспира, завершающее критический разбор изображения человека в произведениях итальянских драматургов («Вот что понял Шекспир, кроме него никто не умел [воспользоваться] употребить в дело это открытие» [3. С. 78]). Сопоставление с историческими хрониками английского драматурга позволяло нагляднее подчеркнуть очевидные недостатки трактовки исторических сюжетов и действующих лиц в трагедиях итальянского театра. Главное открытие Шекспира, в понимании Майкова, состояло в том, что он выявлял сложность человеческой природы и умел обнаружить связь между социальными характеристиками образа и «внутренним человеком», вскрыть таинственный механизм страстей, определяющих противоречивые поступки исторических личностей. Подобный взгляд на человека, пусть только намеченный, не развитый во всей полноте, привлекает Майкова и в произведениях Тацита, в его подходе к изображению личности Тиберия. Удивительную способность Шекспира-художника проникать в тайны человеческой природы Майков подчеркнет позднее в стихотворении «Юбилей Шекспира» (1864 г.):

Преданья севера изображают бога
Сидящим высоко над областью громов:
Спокойный, видит он из светлого чертога <...>
Как дуб растет, как травка прозябает,
Как в человеческих сердцах
Родится мысль, растет и созревает...

Таков и ты, Шекспир!
Как северный Один,
На человечество с заоблачных вершин
Взирал ты! Знал его – и у кормила власти,
В лохмотьях нищего, в пороках, во вражде;
Но, кистью смелою его рисуя страсти,
Давал угадывать везде
Высокий идеал, который пред тобою
В величьи божеском сиял,
И темный мир людей, с их злобой и враждою,
Как солнце бурную пучину, озарял... [16. С. 410]

Содержание стихотворения проявляет скрытую интенцию, подразумеваемую, но отчетливо еще не проговариваемую Майковым в дневниковой записи. Изображая человека, погрязшего в пороках и страстях, Шекспир обладал удивительной способностью не концентрироваться на негативных сторонах происходящего, не изображать порок как таковой, но передавать подлинный масштаб личности, диалектическую сложность внутренних движений – всю глубину человеческой трагедии. Он был способен воспроизвести порочную реальность в свете «высокого идеала», возвращающего падшему человеку статус божественного создания, утверждая возможность возрождения. Майкова особенно привлекает свойственный Шекспиру глубинный гуманизм, не акцентированный, лишенный пафоса и позерства. Именно это качество делает произведения английского драматурга понятными и притягательными во все века и для всякого народа:

И триста лет прошло – и этот идеал
Везде теперь родной для всех народов стал.
С запасом всех личин, костюмов, декораций,
С толпой царей, принцесс, шутов, и фей, и граций,
По шумным ярмонкам, среди городов и сел –
Ты триумфатором по всей земле прошел:
Везде к тебе толпа восторженно стремилась,
И за тобой, как за орлом,
Глубоко в небо уносилась,
И с этой высоты на мир глядеть училась
С боязни полным торжеством! [16. С. 410–411]

В переходной культурной ситуации 1840-х гг. Шекспир оказался тем уникальным художником, который соответствовал зарождающимся эстетическим тенденциям, углубляющим требования эстетики «натуральной школы». Он умел соединить в своем произведении правду жизни и идеал. Таким образом, комплекс идей, связанных с упоминанием имени Шекспира в дневнике Майкова, эксплицирует зарождение еще одной очень важной идейно-эстетической установки, определяющей своеобразие эстетических взглядов самого Майкова и его ближайшего окружения, прежде всего В.Н. Майкова. Дневниковые записи свидетельствуют о том, как исподволь, посредством критической рефлексии над прочитанными произведениями, начинают складываться те требования к современному искусству, которые в середине 1840-х гг. оформятся в статьях В.Н. Майкова в так называемый «закон симпатии», утверждающий необходимость гуманизации объекта изображения авторским сочувствием и совмещения критического изображения действительности с воплощением жизненного идеала [17. С. 108, 110–111; 18. Т. 1. С. 66]. Затем эти теоретические тезисы получают развитие в статьях А.Н. Май-

кова о выставках в Академии художеств. В них сочувствие художника предмету изображения станет одним из высших критериев подлинной художественности, способствующих наполнению созданного на полотне образа глубоким внутренним содержанием – тем, что так отличает подлинное произведение искусства от холодной копии с натуры.

Тема поиска новой точки зрения на мир и человека и выработки новых принципов их художественного осмысления будет постоянно обсуждаться в переписке молодого поэта с близкими. В конце 1842 г., отвечая на вопросы родственников и друзей о новых, написанных за время путешествия стихах, Майков признавался: «Пишу мало, выдумываю много, но все эти вымыслы исчезают из головы моей, как сны, и об них остается только воспоминание, как после сна или прочтения книги. Отчего же это? Оттого-с, что теперь уже не довольствуешься одними картинами греко-фламандской школы, а хочется заглянуть в человека поглубже, на сей конец рассудить обо многом и узнать еще более» [19. С. 39–40]. Одно такое стихотворение («Не знаю, отчего шалаш мой любят боги...»), воссоздающее «картину греко-фламандской школы», вполне законченное, очень гармоничное по форме, но варьирующее мотивы его более ранних антологических миниатюр, сохранилось на страницах путевого дневника А.Н. Майкова [1. Л. 30], но не было опубликовано ни в 1840-е гг., ни позднее. Заслуживает внимания сам эпитет «греко-фламандский», которым Майков охарактеризовал свои ранние произведения. В эстетике Белинского «греческое» было синонимом идеального, недостижимого, «фламандское» же, напротив, соотносилось с прозаическим, повседневным, с бытовой детализацией и объективностью. Любопытно, что Майков, отлично знакомый с работами Белинского, соединяет эти два начала, переплетает реальное и идеальное, устремление ввысь и бытовую детализацию. Показательно, что большинство ранних стихотворений поэта восходят к жанру идиллии и прежде всего связаны с таким ее конструктивным элементом, как экфрасис. Создание картин в духе греко-фламандской школы более не удовлетворяет Майкова, так как такой подход не позволяет художнику обратиться к изучению насущных проблем современной жизни. Заметим, что в творческом сознании Майкова, как показывают его статьи о живописи, и греческое и фламандское искусство в своих ключевых типологических характеристиках далеки от психологизма, ориентированы на воспроизведение других сущностных проявлений человеческой природы, прежде всего на изучение типических форм национальной жизни и универсальных человеческих типов, порожденных той или иной историко-культурной ситуацией [20. С. 27, 31]. Изображение внутреннего содержания человеческой жизни, в понимании Майкова-историка искусства, есть открытие христианской культуры [20. С. 26–27]. В этом отношении фламандская живопись занимает особое положение в истории искусства: с точки зрения критика, она начинает свое развитие в эпоху Возрождения, выражая общекультурную потребность в появлении оппозиции итальянской живописи, ориентированной на изучение высших сущностей христианской картины мира [20. С. 30–31].

Процитированный в начале предыдущего абзаца фрагмент из письма родным выявляет принципиальный антропоцентризм майковского понимания задач современного искусства – свидетельство его исключительной спо-

собности чутко улавливать еще только зарождающиеся эстетико-философские тенденции времени. В период господства социального анализа Майков начинает говорить о важности изучения противоречивой внутренней жизни современного человека. Взглянув на произведения итальянских драматургов глазами современного художника, остро чувствующего потребность в изучении «внутреннего человека», поэт четко определяет для себя их главный недостаток: отсутствие в них жизни, подлинной сложности и глубины психологических реакций на конкретную жизненную ситуацию, риторическую односторонность трактовки характеров, при которой герои ни на шаг не отходят от реализации своей основной сюжетной функции. В контексте собственных творческих поисков нового современного содержания размышление о прочитанном позволяет Майкову сформулировать требования, которые десятью годами позже определяют развитие психологической прозы как важнейшего явления в европейской литературе середины – второй половины XIX в. Уже в начале 1840-х гг. поэт размышляет о необходимости обогащения социального анализа проникновением в психологию отдельной личности и общества в целом, соединением изображения действительности с изучением внутреннего мира современного человека, в котором, как в зеркале, отражаются все острейшие проблемы социума. Размышления об итальянской драматургии позволяют заглянуть в творческую лабораторию Майкова. Одновременно они выявляют и уточняют принципиально важное в системе эстетических взглядов молодого поэта понимание новизны задач, стоящих перед современным искусством.

Дж. Б. Никколини (1782–1861) – поэт и драматург, сформировавшийся в условиях нарастания национально-освободительного движения в Италии, – был известен именно как автор трагедий, отвечающих своим содержанием острым проблемам современности и призывающих к борьбе за свободу [13. С. 537–540; 14. С. 220]. Первая в ряду его революционно-романтических произведений трагедия «Антонио Фоскарини», написанная в 1827 г., принесла ему известность и стала предметом бурных обсуждений. В переводе на русский язык эта трагедия была впервые опубликована в 1882 г. в журнале «Дело» [21]. Примечательно, что в основе ее сюжета лежит не одна из историй итальянских заговоров, как, например, в упоминаемой Майковым в этом контексте известной трагедии В. Альфиери «Заговор Пацци» (1783), которая оказала значительное влияние на выбор сюжетов и развитие проблематики большинства произведений итальянской драматургии XIX в. В отличие от них Никколини обратился к истории частной, глубоко интимной, волею трагического случая связанной с политическими событиями. Новый разворот сюжета позволил автору обнажить конфликт между тиранической властью, попирающей основы жизни, и свободной личностью, отстаивающей свои права, неподвластной даже ужасу смерти, навеваемому мрачным изуверством инквизиции. В основу трагедии Никколини была положена подлинная история влюбленного в монахиню венецианского патриция Антонио Фоскарини. Любовная история оказалась формально связанной с заговором, организо-

ванным в Венеции в 1618 г. испанским посланником (монастырь находился рядом с испанским посольством) [22. С. 178]. По другим источникам, Антонио Фоскарини был венецианским сенатором, служившим ранее послом в Англии. Находясь в Венеции, он посещал супругу английского дипломата. Это стало поводом для подозрений и обвинения в государственной измене [23. С. 292; 24]. Внимание Майкова к такому сюжету было подготовлено опытом чтения романов В. Скотта и «Капитанской дочки» А.С. Пушкина, характеризующихся совмещением частной и исторической проблематики, глубоким нравственно-психологическим и художественным потенциалом.

Несмотря на критические замечания, высказанные Майковым в адрес итальянских драматургов, в трагедии «Антонио Фоскарини» он находит неоспоримое художественное достоинство, заключающееся в том, как Никколини «<...> удивительно изобразил Венецию. Эта картина, развивающаяся во всей драме, мне нравится более всего, ибо создание характеров такое же, как и во всех трагедиях итальянского театра, т. е. они односторонние» [1. Л. 38]. Доминанты изображенной Никколини картины Венеции заданы уже в первом акте произведения. Действие происходит на фоне сложной политической ситуации, обусловленной возникновением угрозы государственной независимости Венеции и недавним заговором, организованным испанским посланником. Острота ситуации усугубляется вырождением политической власти в самой республике, превратившейся в жестокий тоталитарный режим: члены Совета Трех – высшего органа государственной власти – лицемерно прикрываются идеей спасения родины, наслаждаются неограниченными возможностями, позволяющими чинить произвол, потакать своим прихотям и расправляться с неудобными. Вследствие этого важнейшей составляющей картины Венеции в трагедии становятся не столько характерные внешние природные и культурные приметы образа города, сколько его история, неповторимый, величественный, противоречивый, исполненный глубоким трагизмом дух Венецианской республики, который удалось передать Никколини. Трагизм обусловлен резким контрастом важнейших историко-культурных черт Венеции: величия республики, добившейся редкого культурного и политического взлета, подарившей человечеству столько гениальных имен ученых, художников, музыкантов, созидавших культурный образ этого уникального пространства; роскоши итальянской природы, оберегающей человека и способствующей гармонизации его внутреннего мира; органичности народной музыкальной культуры и, с другой стороны, жестокости политической диктатуры, тирании правящей верхушки, насаждающей атмосферу страха и внушающей рабскую покорность населению.

Содержание трагедии не исчерпывается политической проблематикой. Ее сюжет дополняет печальная история двух влюбленных молодых людей, вследствие чего картина Венеции обогащается новыми чертами: водным пейзажем, поющим гондольером, прекрасной возлюбленной, трагическими историями людей, живущих в это непростое время. Диалектическая сложность и психологическая напряженность изображенной Никколини венецианской истории увлекает Майкова. Он делает переводы двух фрагментов, один из которых раскрывает всю глубину социально-исторического конфликта, а другой – трагизм развернувшейся на этом фоне частной истории. Располо-

женные друг за другом на страницах дневника поэта, эти фрагменты воссоздают абрис воспринятой Майковым «картины Венеции», выявляют важнейшие составляющие ее содержания. Очевидно, переводчика увлекает именно своеобразие сюжета, порожденное взаимопроникновением двух компонентов: исторического, государственного и частного, глубоко интимного. Оно обуславливает особую проблемную емкость содержания и его художественную перспективу. Важным художественным достижением Никколини Майков считает воспроизведение полноты исторического содержания через изображение частной человеческой трагедии.

Предложенная Майковым трактовка воссозданной Никколини «картины Венеции» интересна не только своим конкретным содержанием, но и стоящими за ним обобщенными смыслами: «<...> удивительно изобразил Венецию...» – пишет Майков об авторе. С одной стороны, эти слова свидетельствуют о том, что в восприятии молодого поэта важным художественным достижением Никколини оказывается именно такое опосредованное воссоздание полноты жизненного содержания через изображение частной человеческой трагедии, вписанной в исторический контекст. Воспринимая прочитанное произведение с точки зрения новых эстетических требований, Майков видит в нем потенциальное взаимодействие разных литературных родов, позволяющее передать диалектику каждого момента жизни. Понимание этого, так же как и критические замечания об изображении характеров в произведениях итальянских драматургов, определяют стратегию перевода отрывков трагедии Никколини. С другой стороны, эти слова позволяют осознать механизм культурного мышления самого Майкова, указывая на привычный для него подход к восприятию информации: прочитывать культурные тексты, созданные такими сложными культурными организмами, как города, и более простыми (соборами, картинами и т. д.)¹. Читая трагедию Никколини, Майков следит за развитием характеров и сосредоточивается на содержании многочисленных аллюзий оригинального текста. На это указывает не только ставшее предметом анализа начало записи, но и замечание автора дневника, предшествующее переводу сцены разговора Терезы с Матильдой: «А как вам нравится этот тихий, роскошный вечер? (Att<o> II, sc<ena> V)» [3. С. 75]. Аллюзии апеллируют к культурному сознанию Майкова, в котором восстанавливается знакомый ему пока по книгам и картинам величественный образ Венецианской республики.

Необходимо отметить, что к моменту знакомства с трагедией Никколини Майков еще не успел побывать в Венеции. Первоначально А.Н. и Н.А. Майковы планировали посетить этот город по дороге в Рим, о чем А. Майков сообщил в недатированном письме родным из Парижа: «Поручаю себя вашим молитвам и уповаю в четверг, 6 окт<ября> 24 сент<ября> по-вашему, выехать в Рим через Шалон, Лион, Женеvu, Шильон, Мартиньи, Симплон, Domo d'Occolo, Lago Maggiore, Венецию, Флоренцию» [10. Л. 33 об.]. Однако

¹ Прием аллюзивного свертывания информации, позволяющим восстановить смысловую полноту через определенную систему знаков, Майков активно пользуется в своем путевом дневнике. Это особенно характерно для парижских записей, в которых автор, «делая перечень осматриваемых предметов» [2. С. 124], пытается коротко и емко зафиксировать свои впечатления от знакомства с памятниками архитектуры Парижа и его картинными галереями (см. об этом: [25]).

фактически маршрут сложился иначе: из Domo d'Oscolo Майковы направились в Милан, а оттуда не на восток, в Венецию, а на юг, в Геную, о посещении которой после перехода через Альпы и двухдневной остановки в Милане сообщается родным в письме от 12 / 24 октября 1842 г. Дальнейший маршрут путешествия на юг до Рима не описан ни в одном из сохранившихся писем. О том, что он, видимо, пролегал по западному побережью Апеннинского полуострова, был прямым и кратким и не предполагал возможности сделать крюк и остановиться для знакомства с находящейся чуть восточнее Флоренцией и другими городами, можно судить по датам. В вечный город Майковы прибыли 29 октября, т. е. переезд от Генуи до Рима занял не более пяти дней. Видимо, изменения в запланированном заранее маршруте были обусловлены желанием упростить и сократить дорогу, избежать переезда по горным районам и скорее добраться до Рима, посещение которого было одной из важнейших целей поездки, обустроиться там и, возможно, провести зиму, а из Рима уже отправляться в путешествие по другим городам Италии.

Несмотря на изменение маршрута, образ Венеции будоражил воображение Майкова. Об этом свидетельствуют строки из упомянутого уже письма родным из Генуи от 12 / 24 октября 1842 г.: «Генуя! ныне она ничтожна как один из второстепенных городов Сардинского королевства, но если бы не знать этого, все можно еще подумать, что это *Genova la superba* средних веков, когда еще она владела почти всем своим зеленым Средиземным морем. Так же шум на ее улицах; обширная гавань полна кораблей со всего света. А дворцы, — на каждом шагу! Мы посетили многие, по крайней мере 15, принадлежащих или потомкам древних аристократических фамилий, или обращенных правительством на разные городские потребности, как то таможня, академия, и пр., и пр., и в каждом дивились изумительной роскоши, вкусу и величию. Что же было прежде? Когда все это было ново? Здесь не найдете иного камня, кроме мрамора белого, черного, красного; иных украшений, кроме золота и бархату; иных картин, как произведений славнейших живописцев. Вот плоды свободы, способствовавшей, конечно, развитию не массы, но избранных. Церкви здешние почти все построены некогда частными людьми, но таких храмов я не видал ни в Париже, ни в Петербурге: одно только здание превосходит их — это Миланский собор. Четыре дня, проведенные нами здесь, посвящены были осмотру города, т. е. мы ходили из дому в дом или из дворца во дворец, из церкви в церковь, и везде находили, не говоря уже о богатстве архитектуры, галереи картин и статуй. Я весь переселился в прошедшее, которое изумляет меня более и более, чем ближе судим о нем по великолепным остаткам. Что же такое Венеция, после этого? И подумать страшно» [10. Л. 25].

Генуя стала первым легендарным итальянским городом на пути молодого путешественника, мечтающего увидеть то, о чем столько читал и слышал, не случайно Майков называет ее «*Genova la superba* средних веков». Как видно из письма, впечатление превзошло самые смелые ожидания: Майков потрясен великолепием дворцов и церквей, красотой и совершенством украшающих их картин и статуй, самим духом города, способствовавшим процветанию талантов. Здесь особенно знаменательны последние слова, сказанные в предвкушение будущего знакомства с Венецией. По-видимому, Рим в вос-

приятии Майкова был колыбелью европейской культуры. Он велик прежде всего своей древней историей. После него в Средние века и эпоху Возрождения Италия породила целый ряд городов-государств, среди которых в сознании молодого путешественника безусловное первенство принадлежит Венеции. Именно она в новых исторических условиях играет роль первого итальянского города, будто примеряя на себя величие и трагизм судьбы Древнего Рима. Это стало еще одной причиной пристального внимания молодого поэта к трагедии Никколини «Антонио Фоскарини» и предопределило некоторые особенности ее восприятия.

Размышления над страницами «Антонио Фоскарини» немного позже получают развитие в экспериментальной художественной форме поэтического цикла «Очерки Рима» (1847) и в других произведениях 1840-х гг., опосредованно вобравших весь комплекс впечатлений, связанных с продолжительным знакомством Майкова с Вечным городом. Особенности прочтения трагедии Никколини сформируют ракурс майковского восприятия Венеции, который останется неизменным на протяжении всего творческого пути поэта. В поэме-были «Две судьбы» (1845), работа над которой была начата во время путешествия по Италии, трагический образ Венецианской республики, возникший в сознании Майкова при чтении «Антонио Фоскарини», отзовется в разговоре главного героя поэмы Владимира со встреченным земляком:

Владимир

В Венецию ступайте: там, где дож...

Лев Иваныч

Поеду, но в каком же отношении
Венеция так интересна? Что ж
Особенно в ней стоит осмотра?

Владимир

Как для кого. Вас гондолы займут,
Быть может, там; на Риве балаганы,
Паяцы, доктора и шарлатаны,
Иль музыка – по вечерам поют
На площади, – все это так приятно!

Лев Иваныч

(таинственно)

Остатки все республики, понятно! [16. С. 692]

Показательно, что перечисленный Владимиром как будто вскользь набор внешних характеристик в восприятии русского чиновника Льва Иваныча не порождает цепь ассоциаций, разворачивающих пластический образ города с его знаковыми особенностями, а остается связанным с великим историческим прошлым Венецианской республики.

Два аспекта образа Венеции, запечатлевшиеся в сознании Майкова еще в юности в процессе размышлений над трагедией «Антонио Фоскарини», определяют особенности сюжета его зрелого стихотворения «Старый дож» (1888). Оно было написано в продолжение первых четырех строк пушкинского фрагмента о доже и догарессе («Ночь тиха, в небесном поле...»), который, по словам Н.Е. Меднис, стал «беспроектной провокацией, подталкивающей к дописыванию текста» [23. С. 303]. Предпринимая свою попытку «угадать: что же было дальше» [23. С. 303], Майков опирается на собственный творческий опыт, полученный в процессе прочтения трагедии Никколини, и

из множества обозначенных Пушкиным сюжетных возможностей [23. С. 304] развивает в сюжете своего стихотворения две темы: историческую и любовную. В монологе дожа поэт воссоздает величественный образ Венецианской республики:

«Кто сказал бы в дни Аттилы,
Чтоб из хижин рыбарей
Всплыл на отмели унылой
Этот чудный перл морей!
Чтоб укрывшийся в лагуне
Лев святого Марка стал
Выше всех владык, и втуне
Рев его не пропадал!
Чтоб его тяжелой лапы
Мощь почувствовать могли
Императоры и папы,
И султан, и короли!
Подав знак – гремят перуны,
Всюду смута настает,
А к нему – в его лагуны –
Только золото плывет!..» [16. С. 255]

В событийном пространстве стихотворения обращенная к догарессе речь дожа сменяется темой любовного треугольника, обозначенной образом проплывающего мимо поющего гондольера:

Глядь, плывет,
Обгоняя их, гондола,
Кто-то в маске там поет:
«С старым дожем плыть в гондоле...
Быть его – и не любить...
И к другому, в злой неволе,
Тайный помысел стремить...
Тот «другой» – о, догаресса! –
Самый ад не сладит с ним!
Он безумец, он повеса,
Но он – любит и любим!..» [16. С. 256]

Майков заканчивает стихотворение вопросом, актуальным для всех участников интриги и возбуждающим творческую рефлекссию читателя:

А она – так ровно дышит,
На плече его лежит...
«Что же?.. Слышит иль не слышит?
Спит она или не спит?!..» [16. С. 256]

Н.Е. Меднис считает, что, включив стихотворение «Старый дож» в цикл «Века и народы», Майков указал на «историческую ориентированность сюжета» [23. С. 304]. Думается, композиционное равновесие двух сюжетных линий, занимающих по восемь строф стихотворения, драматизм ситуации любовного треугольника, один из участников которого облечен неограниченной властью, зато «другой» молод, страстен и бесстрашен, и сама постановка такого вопроса в финале указывает на равнозначность исторической и любовной тем, которые именно в таком единстве рождают актуальные современные сюжеты, отличающиеся историзмом и психологизмом, обращенные к изучению противоречий внутренней жизни личности в контексте масштабной исторической проблематики. Две «картины Венеции», развернувшиеся в воображении Майкова в результате творческого переосмысления двух раз-

ных текстов, обретают романное содержание, поддерживаемое постановкой проблемы личности в контексте большой истории.

Заметки об итальянской драматургии, сделанные А.Н. Майковым весной 1843 г., демонстрируют живую эстетическую рефлексию поэта, раскрывают его представления о предмете и задачах современного искусства в переходной культурно-исторической ситуации, когда уже так громко звучат пламенные призывы В.Г. Белинского, но еще так ощутимо притяжение романтизма. Запечатленные на страницах путевого дневника размышления свидетельствуют о тонкости и глубине майковского восприятия важнейших культурных тенденций эпохи, открывают его способность почувствовать то, что еще только зарождается и вызревает, а через несколько лет определит направление развития современного искусства и суждения критиков (эта тонкость эстетического чутья объясняет, почему мнение Майкова впоследствии так ценили его близкие друзья-писатели – Ф.М. Достоевский и И.А. Гончаров). Написанные одним из активных участников литературного процесса 1840-х гг., ищущим и думающим молодым художником, дневниковые заметки становятся фактом саморефлексии культуры и позволяют уточнить представления о сущностных основах развития русской и европейской художественной мысли на этом переходном этапе. При этом записи выявляют внутреннюю склонность Майкова к профессиональному критическому мышлению о художественных произведениях разных эпох и указывают на закономерность его последующего обращения к деятельности художественного критика¹.

Литература

1. Майков А.Н. Путевой дневник 1842 г. // РО ИРЛИ. № 17305.
2. Майков А.Н. Путевой дневник 1842–1843 гг. / публ. О.В. Седельниковой. Ч. 1 // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2007–2008 гг. / отв. ред. Т.С. Царькова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2010.
3. Майков Аполлон. Порядок путешествия беспорядочных путешественников (фрагмент) / публ. О. Седельниковой // *Europa orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell'Est Europeo*. XXIX. 2010. S. 71–78.
4. Майков Аполлон. Из дневника / публ. О. Седельниковой // Русско-итальянский архив VIII / *Archivio russo-italiano VIII*, a c. di C. Diddi e A. Shishkin. 2011. S. 18–25.
5. Златковский М.Л. А.Н. Майков. 1821–1897 гг.: биогр. очерк. 2-е изд., значит. доп. СПб., 1898.
6. Баевский В.С. Майков Аполлон Николаевич // Русские писатели, 1800–1917: биогр. словарь. М., 1994. Т. 3.
7. Майков А.Н. Письма Н.В. Гербелю // РНБ. Ф. 179. № 68.
8. Майков А.Н. Письма / публ. И.Г. Ямпольского // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1978 г. Л., 1980.
9. Гродецкий А.Г. Чувствительные и холодный: (В.А. Солоницын и семья Майковых) // Лица: Биогр. альм. Вып. 8. СПб., 2001.
10. Майков А.Н. Письма родителям // ИРЛИ. № 16994.
11. Майков А.Н. Письма Е.П. и Н.А. Майковым (Копии) // ИРЛИ. 17020.
12. Белинский В.Г. Сочинения Ап. Майкова // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1953–1959. Т. 6. С. 7–31.
13. Дживелегов А.К., Томашевский Н.Б. Итальянский театр 1789–1848 гг. // История западноевропейского театра / под общ. ред. С.С. Мокульского. М.: Искусство, 1963. Т. 3.

¹ Анализ сделанных А.Н. Майковым переводов фрагментов из драмы Дж. Б. Никколини «Антонио Фоскарини» будет представлен во второй статье.

14. *Итальянская литература* // История всемирной литературы. М.: Наука, 1988. Т. 5.
15. *Седельникова О.В.* Интертекстуальность дневниковой прозы: конспект и перевод в структуре путевого дневника А.Н. Майкова 1842–1843 гг. // *Journal of International Scientific Publications. Language, Individual and Society*. Bulgaria: Info Invest, 2009. ISSN: 1313–2547. Vol. 3. P. 2. P. 274–293.
16. *Майков А.Н.* Избранные произведения. Л., 1977. (Библиотека поэта. Большая серия).
17. *Майков В.Н.* Стихотворения Кольцова // Майков В.Н. Литературная критика. Л., 1985.
18. *Майков В.Н.* Сочинения: в 2 т. Киев, 1901.
19. *Из архива А.Н. Майкова* / публ. И.Г. Ямпольского // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 г. Л., 1978. С. 30–56.
20. [Майков А.Н.] Выставка Императорской Академии художеств в 1849 году // Отечественные записки. 1849. Т. 67, № 11. Отд. 2. С. 19–40.
21. *Никколини Д.Б.* Антонио Фоскарини / пер. В. Крестовского (псевдоним) // Дело. 1882. № 4. С. 1–52.
22. *Бочкарев В.А.* Русская историческая драматургия XVII–XVIII вв. М., 1988.
23. *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.
24. Венеция // Интернет-ресурс. Режим доступа: http://audioguide.spb.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=83&Itemid=60
25. *Седельникова О.В.* Интертекстуальность дневниковой прозы (на материале путевого дневника А.Н. Майкова 1842–1843 гг.) // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2011. № 2 (14). С. 110–121.