



конформизмом, конформизм – это вполне законное примирение интересов путем обоюдных уступок, принятое в человеческом обществе повсеместно. Недостаточно также обличать поведение интеллигенции как *приспособленчество*. Это было бы односторонней трактовкой. Приспособленчество – это уже производная от более глубоких процессов. Если это и *лакейство*, то лакейство не заурядное, а лакейство с вывертом, со страданием, с «достоевщиной». Здесь сразу и ужас падения, и наслаждение им; никакой конформизм, никакая адаптация не знают таких изощренных мучений. Бытие интеллигенции болезненно для нее самой, иррационально, шизоидно»¹⁰.

Примечания

¹ Часть общепролетарского дела: Литературная критика в дореволюционных большевистских изданиях. М., 1981. (Б-ка «Любителям российской словесности. Из литературного наследия»). С. 364.

² См.: Книгин И. А. Творчество Салтыкова-Щедрина в оценке В. В. Чуйко / И. А. Книгин // М. Е. Салтыков-Щедрин. Проблемы мировоззрения, творчества, языка: материалы конференции. Тверь, 1991. С. 105–114.

³ См.: Книгин И. А. Сатира Салтыкова-Щедрина в критических откликах Л. Е. Оболенского / И. А. Книгин // Салтыков-Щедрин и русская литература. Л., 1991. С. 101–112.

⁴ Миллер О. Ф. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин / О. Ф. Миллер // Рус. старина. 1889. № 6. С. 751–752.

⁵ Боборыкин П. Д. Воспоминания: в 2 т. / П. Д. Боборыкин. М., 1965. Т. 2. С. 145.

⁶ Ефремин А. Борьба за Щедрина: Отклики на смерть Салтыкова / А. Ефремин // Лит. наследство. М., 1934. Т. 13/14. С. 201.

⁷ См.: Эфрос Н. Отклики печати на смерть Салтыкова: библиография / Н. Эфрос // Лит. наследство. М., 1934. Т. 13/14. С. 247–274.

⁸ Богданов А. А. Вопросы социализма: работы разных лет / А. А. Богданов. М., 1990. (Б-ка социалистической мысли) С. 426.

⁹ См.: Иванов-Разумник Р. В. Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки. 2000. М., 2001. С. 161–163. (Россия в мемуарах)

¹⁰ Кормер В. Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура / В. Кормер // Вопр. филос. 1889. № 9. С. 72.

УДК 840.09-2 + 882.09-2

ПОЭТИКА РОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ В ПУБЛИКАЦИЯХ «МОСКОВСКОГО ТЕЛЕГРАФА»

Н. А. Попкова

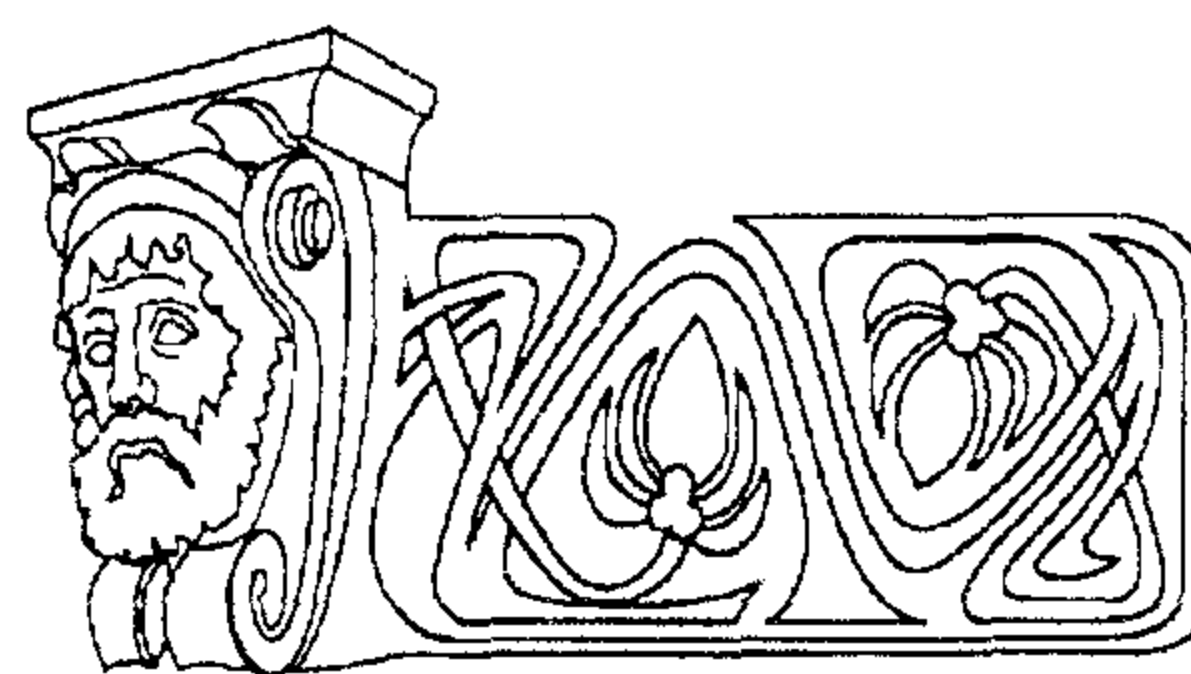
Зональная научная библиотека им. В. А. Артисевич,
отдел редких книг и рукописей
E-mail: ork@sgu.ru

В статье показано, что публикация работ теоретиков французского романтизма в «Московском Телеграфе», издаваемом Н. А. Полевым, свидетельствовала о процессе глубокого осмысления законов нового драматического искусства, который происходил во французской и русской литературах. Систематическая разнообразная по жанрам подобная публикация помогала русскому читателю освоить опыт романтиков, отвечала их потребностям приобщения к величайшему перевороту в литературе, каким явилась победа романтизма над классицизмом.

Poetics of the Romantic Drama in the Published works of «Moscow Telegraph»

N.A. Popkova

From the article it becomes clear that the publication of works of theorists of French romanticism in «Moscow Telegraph», issued by N.A. Polevoj, shows the process of deep understanding of rules of new dramatic art, which occurred both in French and Russian literatures. Systematic, different by genre, such publications helped the Russian reader to comprehend the experience of romantics, answered their needs to come in touch with the great change in literature, and this change was the victory of romanticism over classicism.



Известно, что формирование идейно-эстетической программы романтизма в русской литературе неразрывно связано с деятельностью «Московского Телеграфа» и его издателя Н. Полевого. «Романтизм – вот слово, написанное на знамени этого смелого, неутомимого и даровитого бойца»¹.

Среди теоретических материалов «Московского Телеграфа» значительное место занимают отмеченные в своё время Н.К. Козминым статьи о французской литературе и театре, принадлежащие французским авторам². Вопрос о том, какую роль сыграли они в процессе выработки эстетической программы «Московского Телеграфа», по какому принципу выбирались они Н. Полевым и как подавались русскому читателю – ещё не



был предметом специального рассмотрения. Между тем он представляет определённый интерес как конкретный эпизод из истории связей русской и французской литератур, формирования русского романтизма, из проблемы отношений журнала и читателя.

Публикация переводов теоретических выступлений французских журналов в «Московском Телеграфе» была достаточно систематичной и разнообразной по жанрам. Здесь представлен перевод главы из книги известного теоретика и театральная рецензия, обзорная статья о драматургии и теоретический манифест новой школы искусства, отзыв о нашумевшем спектакле и рассуждение о судьбах классического наследия. Публикации французских теоретиков захватывают достаточно большой отрезок времени. Они начаты в 1825 г., а затем продолжены с 1828 по 1832 г. Среди публикаций мы находим проблемные статьи Н. Лемерсье «Замечания о хороших и дурных нововведениях в драматическую поэзию»³ и А. Пиктета «Классицизм и романтизм»⁴, помещённый без подписи автора обзор «Нынешнее состояние театров. Театр Э. Скриба» (1828. Ч. 24. № 23. С. 311–332), отрывок из трактата Ф. Экштейна «О драматической литературе новых народов» (1829. Ч. 26, № 7. С. 221–247; Ч. 27, № 9. С. 3–39; Ч. 27. № 12. С. 409–431), острополюемические выступления де Брольи «Нынешнее состояние драматического искусства во Франции» (1830. Ч. 34, № 15. С. 340–377; Ч. 34, № 16. С. 472–509)⁵ и неизвестного автора «Гернани или кастильская честь. Драма в пяти действиях, в стихах. Сочинение В. Гюго» (1830. Ч. 35, № 17. С. 137–149; № 18. С. 305–323). Есть среди материалов «Телеграфа» и манифесты романтиков: Виньи А. де «Письмо к Лорду *** графу ***» (1830. Ч. 36, № 24. С. 423–463) и В. Гюго «О поэзии древних и новых народов» (1832. Ч. 47, № 19. С. 297–331; Ч. 47, № 20. С. 435–471).

Н. Полевой стремился дать русскому читателю полное «понятие о ходе, духе, направлении» (1826. Ч. 12, № 21. С. 57) иностранной (главным образом, французской) литературы, соответственно оценивая и новые явления отечественной словесности. В довольно сложной идейно-эстетической обстановке 20-х гг., в ходе утверждения «ро-

мантических веяний эстетики «новой школы», ниспровержения канонов классицизма, переоценки того, что прежде почиталось образцовым»⁶ Полевой прежде всего не желал быть доктринёром. Переводы статей из «сочувствующих новому направлению французских журналов» («Le Globe», «Revue Encyclopedique», «Bulletin Universelle», «Le Catholique») подавались в «Московском Телеграфе» так, чтобы читатель, «сравнивая, сопоставляя», сам убедился в неизбежности победы романтизма. Рассуждениям приверженцев классицизма дана такая же свобода слова, как и заявлениям романтиков, и читателю при этом представляется возможность самому войти в систему аргументации спорящих сторон. «Замечания о хороших и дурных нововведениях в драматическую поэзию» Лемерсье, сочинение, читанное им в 1825 г. в Академии французской, этом «оплоте классицизма», Н. Полевой предварял напоминанием, что с литературным противником надо не спорить и браниться, но рассуждать о рассматриваемых предметах и доказывать истину, полагаясь на самостоятельность читателя, вполне способного решить, кто прав. Публикуя «слабые, недостаточные, сбивчивые» «Замечания» Лемерсье рядом с сочинением А. Шлегеля⁷ Полевой был уверен, что опровержение взглядов Лемерсье «заключается в самой статье его и в рассуждениях Шлегеля» (1825. Ч. 4, № 13. С. 30).

С читателем важно начать доверительный разговор, обратив его внимание на антиисторичность суждений защитника классицизма. Абсолютизацией норм классицистического театра Лемерсье как бы стремится остановить самое время. Н. Полевой предлагает из Лемерсье заключение, которое само по себе показывает ограниченность его взгляда на искусство: классицизм несёт в себе «всё хорошее и истинное». Романтизм губит самое искусство, разрушая его нормы. Романтизм призывает к «свободе описывать все без разбора и без правил, смешивая все роды» (1825. Ч. 4, № 14. С. 127), в романтических драмах действующие лица и разговоры их низведены до низостей обыкновенной жизни. Искусство перестаёт быть искусством. Полевой предлагает русскому читателю всмотреться в самые основы оптимизма Лемерсье как убеждённого классика. Роман-



тизм не имеет правил, в нём нет внутренней силы, он есть нечто неопределяемое, а потому он не может поколебать классицизм. Классицизм же даёт совершенные принципы искусства, и эти принципы будут достаточны для того, чтобы освоить «другие нравы, другие веки, другие характеры» (1825. Ч. 4, № 13. С. 35). Точка зрения Лемерсье, конечно же, выглядела анахронизмом и для русского читателя. Для Бестужева-Марлинекого, О. Сомова, Вяземского, Пушкина вопрос о неизбежности классицизма был напоминанием о первых сражениях «Арзамаса», «Беседы». Переводя Лемерсье, Полевой вовсе не уходил в прошлое. Он напоминал тот рубеж, с которого начал свои победные шествия романтизм. Свои размышления о сущности романтической школы в том же 1825 г. Пушкин начал с доказательства той истины, что «отсутствие всяких правил» ещё не есть уничтожение искусства. Важно и то обстоятельство, что Пушкин с самого начала полемики с классиками писал не об отсутствии всяких законов о романтизме, а напротив, об одном всеобщем и неизбежном законе романтического искусства – о единстве «интереса» в произведении, т.е. о единстве его идеи. Закономерность смешения родов комического и трагического также занимает внимание Пушкина⁸.

«Земля классиков», Франция, оставляет своих кумиров, решительно гонит их, смеётся над ними, не верит им» (1828. Ч. 22, № 14. С. 304). И Полевому важна не просто констатация факта, он стремится изложить «основания спорного вопроса о различии классицизма и романтизма» (1828. Ч. 23, № 17. С. 3). Перевод статьи А. Пиктета «Классицизм и романтизм» (1828. Ч. 23, № 17. С. 3–5; Ч. 24, № 24. С. 452–468) из «Bulletin Universelle» давал возможность Полевому коснуться одной из опасных тем. Пиктет начало спорного вопроса о различии классицизма и романтизма видит в борьбе общественных идей, политических партий, в столкновении «либералов» и «ультра». Романтизм есть следствие великих социально-исторических перемен. Окончательного разрешения вопроса о романтизме, по мнению Пиктета, пока нет, но в ходе споров высказано множество важных частных истин. Суммируя их, Пиктет пытается дать первый очерк истории вопроса и

делает весьма перспективное замечание о связи романтической литературы с общим характером мировосприятия человека нового времени. Меняются идеи времени – меняется искусство. Такова первоначальная формулировка принципов историзма: «романтическая драма новейшей Европы, подобно греческой трагедии, была не что иное, как свободное выражение времён, в которые она произошла» (1828. Ч. 23, № 17. С. 33–34)⁹. Существенные её приметы Пиктет видит в «многосложности, избытии различных форм, смешении трагического и комического, стихов и прозы» (1828. Ч. 23, № 17. С. 34). И всё же Пиктет не до конца последователен в своём историзме. Установив, что классики ушли в прошлое вместе со своим временем, он готов признать, что излишней становится полемика «классиков» и «романтиков», и мнимые противники могут объединиться¹⁰. Утвердится такое истинное направление искусства, для которого одинаково безразличны будут и нормы классицизма, и принципы романтизма.

Мысль о бесплодности споров о классицизме и романтизме высказывалась и в кругах русской читающей публики. Попытки примирить стороны ради истинного и неизменного искусства, для которого безразлично, классическое оно или романтическое, делались и в русской критике. Считали самым важным, чтобы произведение было истинным выражением искусства, а не вялым подражанием природе или образцам великих творцов. Так, в статье 1825 г. «Несколько мыслей о русской поэзии. Отрывок из письма к N.N.» Рылеев утверждает: «...нет ни классической, ни романтической поэзии, а была, есть и будет одна истинная, самобытная поэзия, которой правила всегда были и будут одни и те же»¹¹. Спор о романтизме и классицизме он характеризовал как спор «более о словах, нежели о существе предмета»¹². Важно напомнить, что с Рылеевым в этом вопросе не соглашался Пушкин¹³. Высказывая неудовлетворённость состоянием вопроса о романтизме¹⁴, он требовал более точного определения понятий «классицизм» и «романтизм» и, видя в романтизме потребность времени, полагал, что различие двух форм искусства – вопрос совсем не праздный. Для Пушкина противопоставление этих форм



было борьбой идей, противоположностью мировосприятий, в своих теоретических исканиях он шёл к «признанию несостоятельности в новых условиях всей драматической системы классицизма в целом»¹⁵. Он утверждал: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической»¹⁶, – понимая, что радикальность этих «перемен» зависит от последовательного и полного выяснения различий между классицизмом и романтизмом. Пушкин не считал, что новое искусство будет компромиссным соединением отдельных приёмов «старого» и «нового».

Небезынтересно проследить, как развивалась теория романтизма в работах французских авторов, публикуемых на страницах «Московского Телеграфа», и как проходил в те годы процесс работы Пушкина над теоретическим предисловием к «Борису Годунову»¹⁷. «Сочиняя её (трагедию. – Н. П.) и размышляя о трагедии вообще (и если бы я собрался написать предисловие, оно было бы любопытно)»¹⁸. Важно отметить, что Пушкин с самого начала понимал общетеоретический смысл своих замечаний о «Борисе Годунове». В том же 1825 г. Пушкин высказал замечание относительно «истинного романтизма», который не всегда понятен даже сторонникам романтического искусства. Путь к читателю длинен и труден. «Важная вещь: я написал трагедию, и ею очень доволен, но страшно в свет выдать – робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма. Под романтизмом у нас разумеют Ламартина»¹⁹.

Среди русских журналов, освещавших литературную борьбу («Атеней», «Московский вестник», «Сын Отечества»), «Московский Телеграф» отличался тем, что острее обозначил связь споров классиков и романтиков с насущными вопросами общественно-политической жизни. Менее всего спор о романтизме, каким он представал в разнообразных материалах «Московского Телеграфа», был спором «цеховым», затрагивающим только литераторов. Именно поэтому внимание журнала сосредоточивалось на проблемах современного театра, искусства массового, обращённого к самой широкой публике. Главные бои классиков и романтиков развернулись на театральных подмостках и не случайно «Московский Телеграф» открывает специальную рубрику «Известия и критиче-

ские замечания о представлениях Московских, Петербургских, Парижских театров» (1829. Ч. 29, № 19. 2 с. обложки), а разбор пьесы В. Гюго «Гернани» предваряет замечанием: «в парижских театрах сосредоточена вся жизнь» (1830. Ч. 35, № 17. С. 137). Последнее замечание необычайно верно. К середине 20-х гг. во всех странах Европы именно театр начинает занимать ведущее место в развитии других видов искусства. Принципиальное значение имела в «Московском Телеграфе» статья «Нынешнее состояние театров. Театр Э. Скриба» (1828. Ч. 24, № 23. С. 311–332) – перевод из «первостепенного французского журнала». «Умная, современная» статья, как оценивал её переводчик, содержала сравнительную характеристику разных типов театрального искусства.

Констатируя «изнеможение», «болезнь в душе французского театра», особенно чётко проявившиеся в связи с успешными гастролями в Париже английского театра²⁰, автор пытается найти причины этого явления и возможности выхода из болезненного состояния. «Литературное ханжество», «академический педантизм», «надутые декламации» французского театра не выдерживают никакого сравнения с английским театром, с его свободой в построении пьес Шекспира, в манере игры актёров. Английский театр открыл новый мир человеческих отношений. Особо отмечает автор присущую английскому театру «свободу чувств, мыслей, она позволяет соединять и сблизать величие и простоту, трагическое и смешное, она изображает характер во всех его оттенках» (1828. Ч. 24, № 23. С. 320). Именно эта свобода, по мнению автора, способна оживить французский театр, ждущий кардинальных перемен. «Нам нужен только Шекспир» (1828. Ч. 24, № 23. С. 320) – таков итог.

Проблема Шекспира не случайно возникает в борьбе классиков и романтиков, как бы на самом её острие. Мимо этой проблемы не прошёл и Полевой, переведший несколько статей о Шекспире. «Московский Телеграф» в шекспиризме видел веяние времени. Но «ирония судьбы», сделав Полевого защитником передовых европейских начинаний, выразилась в том, что подлинного значения шекспиризма Пушкина в «Борисе Годунове» он не понял.



Преодолев рамки романтизма, Пушкин выступил за «истинный романтизм», развивая по сути дела принципы реализма. В Шекспире Пушкин открыл для себя великого реалиста. Этим отношением к Шекспиру во многом определялась новаторская природа «Бориса Годунова». Полевой, как и многие современные критики, ее не понял. Признавая трагедию одним из образцов романтической драмы и главным произведением Пушкина, провозгласив её самым значительным явлением русского театра, Полевой все же не нашёл верного критерия оценки «Бориса Годунова». Не находя в «Годунове» полного выражения примет романтической драмы, Полевой делает вывод, что создание русского поэта не может равняться с образцами европейского искусства (1833. Ч. 49, № 1. С. 117–147; № 2. С. 289–327). «Борис Годунов» остался непонятым и не оценённым – опасения Пушкина сбывались. Известно, что Пушкин пенял при этом на «наши журналы», уверившие его в готовности русской публики к великим театральным реформам. На деле все оказалось не так. Сами журналы воспитали русскую публику под влиянием французской литературы, так что «русские привыкли к правилам, утверждённым её критикою, и неохотно смотрят на все, что не подходит под сии законы»²¹. Не адресует ли Пушкин этот упрёк «Московскому Телеграфу»?

Однако из этого замечания Пушкина вовсе не следует, что популяризация Шекспира и разъяснение принципов его драматургии в «Московском Телеграфе» не прошли для русской публики бесследно. В первую очередь здесь должен быть назван труд Ф. Экштейна «О драматической литературе новых народов» (1829. Ч. 26, № 7. С. 221–247; Ч. 27, № 9. С. 3–39; № 12. С. 409–431). Н. И. Козмин справедливо называет его «популяризатором»²², имея в виду зависимость теории Экштейна от идей немецкой идеалистической эстетики. Не прошли бесследно для рассуждений редактора «Le Catholique» и его религиозные идеи, которые он включает в свою периодизацию развития драматургии, приурочивая «новую драму» к периоду распространения идей христианства.

Тем не менее разъяснение новаторства драматургии Шекспира Экштейном имело несомненно позитивное значение. Одно из

главных достоинств Шекспира он видит в «соединении трагического с комическим с целью большего развития искусства», глубоком изучении человеческой природы для создания истинно высоких характеров.

Особое значение имеет постановка Экштейном проблемы условности искусства, ибо вне её оказалась невозможной разработка теории романтизма, а позднее – утверждение принципов реализма. Указание на условность искусства укрепило мысль, что оно не должно повторять природу. Стремление к правдоподобию оправдывало в свое время три классицистические единства, поэтому окончательную победу новый театр не мог одержать без теоретического осмысления проблемы условности. Известно, какое место в размышлениях Пушкина об искусстве отведено проблеме условности. Театр, по его мнению, условен как вообще искусство, «правдоподобие ... исключается самою сущностью драмы»²³. И если чего-то требовать от театра, то требовать следует «истины страстей, правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах»²⁴. В области теории драмы проблема условности в этот период более всего подводила театр к жизни. Это значение проблемы издатель «Московского Телеграфа» уловил верно. Особенно понятен поэтому его интерес к злободневной театральной французской прессе, в центре внимания которой стоял Шекспир и театр Шекспира. С Шекспиром связано утверждение романтизма на французской сцене. Успешные гастроли в Париже английского театра открыли французским зрителям новый мир, родилась потребность поставить Шекспира на французской сцене, освоить диктуемую законами его драматургии совершенно новую для французов манеру исполнения.

Неудивительно, каким большим событием в жизни французского театра была постановка трагедии Шекспира «Отелло» 25 октября 1829 г.²⁵ «Le Globe» откликнулась на постановку статьёй де Брольи «Нынешнее состояние драматического искусства во Франции», а «Московский Телеграф» публикует её перевод, характеризуя статью как «высочайшую степень литературной критики во Франции» (1830. Ч. 34, № 15. С. 340–377; № 16. С. 472–509).



Самый факт постановки в Париже пьесы Шекспира (ещё в 1822 г. «варвара», «Аттилы», «мужика») Брольи расценивает как доказательство победы романтизма во французском театре. «Этот переворот во вкусе публики есть явление любопытное и достойное внимания, так как не бывало столь важного, блестящего и быстрого изменения» (1830. Ч. 34, № 15. С. 340). Ещё более определён, в сравнении с Пиктетом, Брольи связывает зарождение романтизма с революцией – «огромным движением 1789 года». Революция разрушила «общественное здание», «срыла его дотла» (1830. Ч. 34, № 15. С. 361), но долгое время не касалась лишь одного общественного института – французского театра.

Но положение, наконец, изменилось, и «при всеобщем движении театр не мог оставаться неподвижным» (1830. Ч. 34, № 15. С. 363). Подобное суждение Брольи соответствовало мнению Полевого, также считавшего романтизм «обобщением идей политики, философии, искусства», «удовлетворяющим опыту ума, умозрению сердца, всем потребностям нового общества» (1832. Ч. 43, № 2. С. 212–213), т.е. явлением широкого социально-политического плана. Эту крамольную мысль Полевой искусно проводит через цензуру. Она нигде не развивается специально, а возникает в «Московском Телеграфе» как бы постепенно, сама собой, в широком потоке фактов европейской жизни. Статье Брольи присуща полемичность. «Романтический» для него не есть синоним «оригинального». Он уже видит возможность подражаний, рутин и в этом новом направлении, его беспокоит «поток романтических подражаний..., угрожающих занять место подражаний классических» (1830. Ч. 34, № 16. С. 484) Обеспокоен Брольи и отсутствием «великого драматического поэта: он бы подкрепил нововводителей» (1830. Ч. 34, № 15. С. 371). Нельзя не заметить, что известная дань новому романтическому штампу есть и в заключениях самого Брольи. Рассуждая о Шекспире, он как бы заранее накладывает на его характеры романтическую мерку. Любопытна трактовка им образа Отелло. В сравнении со знаменитым пушкинским суждением об Отелло, дающим ключ к реалистическому постижению образа, Брольи предлагает традиционно

романтическую трактовку образа шекспировского героя. У него Отелло «дикий», предающийся «первому кипению каждой страсти» (1830. Ч. 34, № 16. С. 484) человек природы. Цивилизация захватила лишь внешнюю сторону его поведения. «Природа» – самое яркое в его личности, в ней его сила. Но «природа», победив нормы образованного общества, ведёт его к гибели. После слов Яго в Отелло «дикий поднимает голову», в сердце его пробуждается дикарь. Очевидна романтическая коллизия столкновения несоединимых начал «естества» и «цивилизации». Для Брольи Шекспир в этом смысле один из родоначальников романтического искусства. Пушкинское понимание движущих начал характера Отелло, как известно, принципиально иное. Природа «ревности» его понята иначе. «Отелло от природы не ревнив – напротив: он доверчив»²⁶.

Гибель Отелло, по мнению Пушкина, происходит не от победы тёмных сил в сознании и чувствах мавра, а от цельности его характера и неизменно присущего ему доверия человеческому благородству. Общий интерес к Шекспиру по содержанию своему был далеко не однороден.

Известно, что в своей пропаганде романтического искусства «Московский Телеграф» ориентировался на Гюго, именно его произведения были высшим критерием романтического искусства для Полевого. Известно также и резко критическое отношение Пушкина к трактовке исторических характеров у Гюго, например, в его «Кромвеле»²⁷. Выступая за «истинный романтизм», Пушкин не находил его у Гюго. Взгляд на романтическую литературу, перспективы её развития оказались у Полевого и Пушкина, таким образом, не только далеко не одинаковым, но со временем и всё более расходящимся.

Полевой завершает публикации о победах романтиков во Франции сообщением о важнейшем событии театральной жизни Парижа: постановке на сцене «Comedie Francaise» 25 февраля 1830 г. драмы Гюго «Гернани». Первая из его драм, поставленных на сцене, она выдержала 45 представлений, каждое из которых было ожесточенным столкновением восторженных поклонников романтизма и не менее ожесточённых его противников²⁸. «Московский Телеграф» публи-



кует перевод статьи о «Гернани» (1830. Ч. 35, № 17. С. 137–148; № 18. С. 305–323) из «Le Globe»²⁹, не преминув заметить о большей её современности сравнительно со статьёй из «Revue Encyclopedique», переведённой «Сыном Отечества»³⁰, поясняя свой выбор: «для собственного образования необходимо знать мнения знатоков»³¹.

Давние мечты и ожидания французских критиков сбылись – явился великий драматический поэт, «один из гениев в революции нашего театра» (1830. Ч. 35, № 18. С. 323). При таких восторженных оценках нельзя не обратить внимания на стремление Полевого и в этом случае быть максимально объективным.

Верный своим эстетическим симпатиям, «Телеграф» тем не менее публикует статью, автор которой, признавая художественную смелость создателя «Гернани», не принимает, однако, большинства его нововведений. Гюго все делает «иначе, нежели прежде», попирает «тройственное единство», безжалостно разбивает форму расиновского стиха, вводит «новое, новое и до бесконечности новое» (1830. Ч. 35, № 17. С. 141), он «свёл с ходуль язык французской трагедии». Отмечая, что в его драме есть «истинные красоты», судьбы героев драмы вызывают «трепет сочувствия» у зрителей, «Гернани» стала «любимицей молодых людей» (1830. Ч. 35, № 18. С. 321). Автор отмечает также, что создание Гюго уступает творениям Шекспира, и уступает едва ли не в самом главном. «Могущественному единству» Шекспира Гюго мог противопоставить всего лишь «сплетение частных».

Представляет специальный интерес вопрос, почему же Полевой не спешит защитить своего любимого писателя? Почему «Московский Телеграф» не публикует «Предисловия» к драме «Кромвель», написанное в 1827 г. и указанное русскому читателю в качестве целого «литературного трактата» ещё в 1828 г.? (1828 Ч. 20, № 5. С. 117). Ответ, видимо, однозначен: Полевой медлил с публикацией «Предисловия», готовя русского читателя не только к восприятию этого важнейшего документа романтизма, но и к безусловному признанию его высшим достижением французских писателей и критиков по вопросам романтизма³². Элементом этой

подготовки была и следующая публикация «Московского Телеграфа», направленность которой на актуальные проблемы современного искусства подчеркнута дополнительно колонтитулом – «Письмо А. де Виньи о драматической реформе» (1830. Ч. 36, № 24. С. 423–463)³³.

«Гений Шекспира принадлежит всему человечеству, к его творчеству будут обращаться и в будущем, учитывая все, что человечество приобрело в философии, знании», – так объяснял факт перевода им творения Шекспира «Отелло» А. де Виньи в специальном предисловии, названном им «Письмо А. Де Виньи к Лорду...» (1830. Ч. 36, № 24. С. 460).

Новый театр, по убеждению Виньи, должен быть основан на традициях Шекспира. Виньи был горд тем, что первым провозгласил имя Шекспира на французской сцене. Уместно вспомнить, что вся история работы Пушкина над «Борисом Годуновым» и предисловием к нему велась «по системе отца нашего, Шекспира»³⁴. Вместе с тем понимался Шекспир различно.

Главное отличие театра Шекспира от классического французского театра Виньи видит в отходе от единства места и времени: «старый треножник трёх единств держится теперь на одном твёрдом основании, которого отнять нельзя – на единстве интереса в действии» (1830. Ч. 36, № 24. С. 436). Мысль о единстве интереса развивается Виньи как мысль о неотъемлемой черте новой драмы, которая повлечёт за собой широту и в охвате времени, и в трактовке характеров, и в изобразительных средствах.

Проблеме «единства интереса» Пушкин в эти же годы также уделяет много внимания и неоднократно возвращается к её разъяснению. Открытая Шекспиром свобода понимается у Виньи и Пушкина различно. «Литературная свобода, все вдруг дающая», «до бесконечности умножает затруднение выбора, отнимает все точки опоры» (1830. Ч. 36, № 24. С. 460) – и каждая попытка создать действительно новое произведение заслуживает уважения. О свободе, как главном достоинстве драматического произведения, писал и Пушкин: «Что нужно драматическому писателю?.. Свобода»³⁵. Однако у Пушкина это все же не свобода, «отнимающая все точ-



ки опоры». Свобода включает у него «философию, бесстрашие, государственные мысли историка». Драматургу нужна интуиция, «догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли»³⁶. Так понимает свободу Пушкин, ведь истинный романтизм имеет свои законы: «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя»³⁷. Полевой не видел подобных различий и не мог в полной мере опереться на опыт Пушкина-реалиста в своих обращениях к теоретическим статьям французских романтиков. Но и то объяснение «единства интереса» и «свободы», которое содержалось в предисловии Виньи, было пока ещё новым для читателей «Телеграфа».

Новым, чрезвычайно интересным было и каждое известие о В.Гюго. Отметим, что ориентированность Полевого на довольно широкую по тому времени читательскую массу³⁸ сказалась и в самой подаче материалов о нём: статьи дают возможность читателям сопоставлять факты, рассуждать, входить в самую суть полемики. Казалось бы, победа «Гернани» уже должна была убедить всех в победе романтизма, уже должна поставить Гюго на место признанного вождя романтиков. Но Полевой наращивает полемическую направленность материалов о Гюго и делает это именно для того, чтобы безусловно убедить своего читателя в подлинном праве Гюго называться самым большим писателем современности. В 1831 году публикуется статья «О новой школе в поэзии французской» (1831. Ч. 38, № 6. С. 149–180). Отрицая все новые пиитики, автор самое большое внимание уделяет «Предисловию» и драме Гюго «Кромвель». «Московский Телеграф» в этом же году помещает перевод статьи Шове «О романах В. Гюго» из «Revue Encyclopedique» (1831. Ч. 42, № 22. С. 218–240), снабдив его колонтитулом «Суждение классика о романах В. Гюго» и уже этим дав ей исчерпывающую характеристику как заведомо отрицательному отзыву о Гюго. Отмечая бесспорный талант и литературную отвагу Гюго – главы новой литературы, Шове отказывает его творениям в оригинальности, считая их переделками уже известных произведений. Так, для «Notre-dame de Paris»

идея заимствована у Сервантеса (новелла «Цыганка»). Не призывает Шове и художественного метода Гюго: склонности к ужасному и отвратительному, не признаёт и его слога, «судорожного» и сбивчивого. Публикация завершалась замечанием издателя «Московского Телеграфа»: «Зная, что и у нас «Notre-dame de Paris» производит толки и бестолковицы, мы нарочно поместили статью Шове в «Телеграфе» и потом поместим другую, где объясняются его ошибки, где постараемся показать и великость нового сочинения Гюго, который после него становится в первом ряду современных европейских литераторов» (1831. Ч. 42, № 22. С. 240)³⁹.

Этой другой статьёй о Гюго явилась обширная работа Н. Полевого «О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах (против статьи г-на Шове)» (1832. Ч. 43, № 1. С. 85–104; № 2 С. 211–238; № 3. С. 370–390): В ней В. Гюго охарактеризован «как полное и совершенное изображение довременного французского романтизма» (1832. Ч. 43, № 3. С. 376). После такого основательного представления В. Гюго русскому читателю Полевой публикует, наконец, и само его сочинение «О поэзии древних и новых народов» – так названо «Предисловие» к драме Гюго «Кромвель» в «Московском Телеграфе» (1832. Ч. 47, № 19. С. 297–331; № 20. С. 435–471)⁴⁰. В примечании издателя читаем: «Мысли о теории поэзии первого из современных поэтов Франции ... смелы, блестящи ..., все ли они верны – это другой вопрос»⁴¹. Опять обращение к читателю: сравнивайте, рассуждайте.

В «Предисловии» Гюго чётко выделяются две части: историческая и теоретическая. Вся история развития литературы и интерпретации Гюго являются доказательством не только необходимости появления романтизма, но и его бесспорного торжества.

«Искусство новое, настоящее – романтизм, старое, мёртвое – классицизм» (1832 Ч. 47, № 19. С. 310), – таков его итог. Теоретическая часть начата рассмотрением драмы – в ней ведь «сосредоточивается все у новой поэзии» (1832 Ч. 47, № 19. С. 328). Теорию новой романтической драмы Гюго строит на развалинах старых пиитик. «Богатейшим источником, указанным природой искусству», он считает гротеск – «противоположное Вы-



сокому – Смешное» (1832 Ч. 47, № 19. С. 316). Именно гротеск является той наиболее характерной особенностью, которая отличает литературу романтическую от классицистической. Гротеск, т.е. «согласие противоположностей», по мнению Гюго, постоянно есть в природе, в жизни, именно он и определяет характер поэзии нового времени – драмы. Руководствуясь разумом и вкусом, «громко и смело» Гюго заявляет: «...все, что есть в природе, все то есть в искусстве» (1832 Ч. 47, № 19. С. 330). С этой точки зрения и надо судить классицизм, его условные правила, схоластические узлы. Гюго не только судит нелепые правила единства места и времени, не только призывает разбить старые пиитики, он смело утверждает: «...есть всеобщие правила природы, распростёртые на все искусство вообще, и правила частные, которые для всякого творения следуют из условий бытия, собственных каждому предмету» (1832 Ч. 47, № 20. С. 451). Если первые внутренние, вечные, они – фундамент творения, то вторые – внешние, изменяющиеся, они – одежда творения. Новую драму – «обширную, свободную, незадыхающуюся» (1832 Ч. 47, № 20. С. 458) – должны отличать единство действия, характеристическое, выбранное поэтом из жизни, цвет местности и напоённость духом изображаемого ею времени, лица, данные в «существенных, основных своих чертах», наличие «простонародного, даже грубого языка» (1832 Ч. 47, № 20. С. 459), «стих свободный, открытый, смеющийся все сказать без жеманства, изысканности; естественной походкой переходящий от комедии к трагедии, от высокого к смешному» (1832 Ч. 47, № 20. С. 466). Только такая драма будет «сосредоточивающим зеркалом, ... объединяющим цветистые лучи ... в пламя» (1832 Ч. 47, № 20. С. 456), будет «чудом искусства». В «Предисловии» Гюго затрагивает и вопрос об условности драмы. По его мнению, неизвестным должно быть различие действительности искусства и действительности природы, ибо искусство не может представить самой природы.

Размышлением о постоянном развитии человеческого ума, а вместе с ним идей и языка, заканчивается публикация перевода. В тексте «Предисловия» в «Московском Телеграфе» есть ряд изъятий⁴², может быть,

сделанных самим Полевым для того, чтобы избежать препятствий к публикации статьи со стороны цензуры. Опущено, например, смелое рассуждение Гюго о существовании в настоящем времени литературного «старого режима» наряду с политическим старым режимом, при этом старое тяготеет над новым, подавляет его. И особое давление испытывает критика. Гюго высказывает мысль о необходимости новой, «могучей, откровенной, научной», критики, способной «освободить нас от дряхлого классицизма и ложного романтизма»⁴³, критики, которая будет судить писателя не с точки зрения правил, а по неизменным законам искусства, учитывая характер первого упоминания о Гюго в «Московском Телеграфе» в 1827 г.: «Вот пример бранноносного духа поэта в нынешней поэзии», которая «завербовалась под знамёна у политики» (1827. Ч. 14, № 5. С. 43), факт получения Полевым серьёзного замечания за опубликование статьи «Историческое обозрение 1830 года» (1831. Ч. 37, № 1. С. 114–144) и вынужденной замены её продолжения другим материалом (1831. Ч. 37, № 2. С. 289) – такая купюра понятна. Отметим при этом, сколь велика заслуга Полевого, который в сложных цензурных условиях, идя на вынужденные сокращения, всё же знакомил русского читателя с манифестом романтизма – «Предисловием» Гюго к драме «Кромвель». Что же касается «новой критики» и её задач, то для «Московского Телеграфа» это само собой разумеющееся положение⁴⁴. Опущено объяснение Гюго относительно цели «Предисловия»: «нет способности создавать теорию, желая их утверждать, скорее намерение уничтожить поэтику, чем создать её»⁴⁵, защищать «искусство против деспотизма теорий, кодексов и правил»⁴⁶. Данный пропуск вполне объясним тем, что подобные мысли Гюго не соответствуют устремлениям Полевого, который публикует «Предисловие» именно как новую поэтику, хронологически венчавшую публикации переводов французских писателей и критиков по вопросам романтизма в «Московском Телеграфе». Далее опущено размышление Гюго о публикации, которая, будучи подготовлена целым рядом замечательных сочинений к восприятию нового искусства, может последовать по верному пути⁴⁷. Для Полевого, ставящего целью



«Московского Телеграфа» формирование читательского вкуса, вопрос о публике стоит более определенно: не может, а должна следовать верным путём, путём признания романтизма. И, наконец, опущено рассуждение Гюго о предпочтении им доводов, а не авторитетов – это положение, которым руководствовался и Полевой, публикуя переводы статей французских писателей и критиков по проблемам романтизма⁴⁸.

В подаче «Московского Телеграфа» каждая публикация статей французских авторов развивала, обосновывала отдельные положения теории романтизма, уже высказанные Гюго⁴⁹, но широкому читательскому кругу ещё неизвестные. Постепенно каждая публикация проясняла понятие романтизма, делала его более конкретным. Нужна была итоговая статья – ею и стало «Предисловие» к драме «Кромвель», в котором в яркой, эмоциональной форме обобщены (по хронологии публикаций в «Московском Телеграфе») рассуждения французских романтиков. Решающую роль в определении «Предисловия» Гюго как итогового, несомненно, сыграла победа драмы Гюго «Гернани», в которой теоретик Гюго на практике воплотил утверждаемые им принципы романтизма. В предисловии к «Гернани», ознаменовавшей полную победу романтической драмы, Гюго писал, что она – «первый камень здания»⁵⁰ нового, свободного, романтического театра, фундамент же его – «Предисловие» к драме «Кромвель». Успехи «Гернани», «Notre Dame de Paris» поставили Гюго в «первый ряд современных европейских литераторов» (1832. Ч. 42, № 22. С. 240), сделали его самой яркой фигурой романтизма. Естественно, что именно теоретик и практик романтизма Гюго ставит в «Московском Телеграфе» завершающую точку в споре романтизма и классицизма, утверждая победу первого. Однако Полевой не принимал безоговорочно романтика Гюго, не мог не видеть, что взятые в целом статьи Пиктета, Экштейна, Брольи, Виньи затрагивают большее количество вопросов, нежели Гюго в «Предисловии». Не мог не знать Полевой и того факта, что в процессе работы над предисловием к «Борису Годунову» Пушкин, теоретически осмысливая опыт романтиков, менял акценты, выдвигал на первый план разные вопросы и в ко-

нечном итоге, охватывая большее количество проблем, нежели Гюго, делал их применительно к драматическому искусству в целом и на уровне более высоком – реалистическом⁵¹. Не случайно уже в 1833 г. Полевой пишет: «...старание идти наперекор старому, систематическая мысль смешивать смешное и высокое, излишний лиризм, желание странных противоположностей – вот недостатки драмы Гюго» (1833. Ч. 49, № 2. С. 295) и считают, что по-прежнему Шекспир остаётся непревзойдённым образцом для современных поэтов.

Однако публикация статей теоретиков французского романтизма на страницах «Московского Телеграфа» свидетельствовала о процессе глубокого осмысления законов нового драматического искусства, который происходил параллельно во французской и русской литературах. Они помогали русскому читателю освоить опыт романтиков, отвечали их потребностям приобщения к величайшему перевороту в литературе – победе романтизма в борьбе с классицизмом. «Московский Телеграф» более прочих журналов наших отражает движение европейской умственной деятельности⁵² – и вклад его в развитие теории романтизма в русской литературе, бесспорно, значителен.

Примечания

¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. / В. Г. Белинский. М., 1955. Т. 9. С. 684.

² *Козмин Н. К.* Очерки из истории русского романтизма / Н. К. Козмин. СПб., 1903. С. 183–222.

³ *Московский Телеграф.* 1825. Ч. 4, № 13. С. 30–43, № 14. С. 119–129. В дальнейшем: МТ.

⁴ МТ. 1828. Ч. 23, № 17. С. 3–35; Ч. 24, № 24. С. 452–468 (продолжение озаглавлено «О классицизме и отношении к античным образцам и сравнениям»). Далее в тексте статьи в круглых скобках приводятся цитаты из МТ с указанием года, части, номера и страниц.

⁵ На авторство де Брольи указывает Козмин (см.: *Козмин Н. К.* Указ. соч. С. II).

⁶ *Фризман Л. Г.* Становление русской критики / Л. Г. Фризман // Литературная критика 1800–1820-х гг. М., 1980. С. 5. См. также: *Манн Ю. В.* Поэтика русского романтизма / Ю. В. Манн. М., 1976; *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века / Н. И. Мордовченко. М.; Л., 1959. С. 196–236; *Орлов Вл.* Пути и судьбы / Вл. Орлов. Л., 1971. С. 313–448; *Дмитриев А. С.* отмечает, что формирование французского романтизма как школы происходило также в 20-е годы, что основной фактор, определяющий литературную ситуацию этого периода, – борьба против эпигонов классицизма (см.: *Дмитриев А. С.* Теория западноевропейского романтизма / А. С. Дмитриев // Литера-



турные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 34–35).

⁷ О драматической поэзии и теории изящного у древних и новых народов // МТ. 1826. Ч. 7. № 3. С. 207–224, Ч. 7. № 4. С. 311–324.

⁸ Пушкин-критик. М.; Л., 1934. С. 54.

⁹ Эта мысль Пиктета созвучна высказыванию Вяземского: «Нельзя не почтить за непоколебимую истину, что литература, как и все человеческое, подвержена изменениям... И ныне, кажется, настала эпоха подобного преобразования» (см.: О Кавказском пленнике, повести. Соч. А. Пушкина // Сын Отечества. 1822. Ч. 82, № 49. С. 117). Статья эта была знакома читателю. Более того, Пушкин писал Вяземскому 6 февр. 1823 г.: «Все, что ты говоришь о романтической поэзии, прелестно, ты хорошо сделал, что первый возвысил за нее голос» // Пушкин-критик. М.; Л., 1934. С. 28.

¹⁰ Видимо, это положение вызвало замечание переводчика (И. Б-нь): «Статья не во всех отношениях удовлетворяет европейский вопрос о различии классицизма и романтизма» (1828. Ч. 24, № 24. С. 468).

¹¹ Рылеев К. Ф. Несколько мыслей о русской поэзии. Отрывок из письма к N.N. // Сын Отечества. 1825. Ч. 104, № 22. С. 146.

¹² Там же. С. 145.

¹³ См.: Письма Пушкина Н. П. Раевскому, А. А. Бестужеву, П. А. Вяземскому, наброски предисловия к «Борису Годунову», незавершенные статьи о литературе.

¹⁴ Ср.: 1825 г.: «Сколько я ни читал о романтизме, все не то»; 1834 г.: «Наши критики не согласились ещё в ясном различии между родами классицизм и романтизм» (Пушкин-критик. М.; Л., 1934. С. 89, 330).

¹⁵ Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина / Б. П. Городецкий. М.; Л., 1953. С. 87.

¹⁶ Пушкин-критик. М.; Л., 1934. С. 236.

¹⁷ «Пушкин вполне серьезно смотрел на свою трагедию как на опыт реформы русской драматургии. Проекты статей и предисловий к «Б. Г.» не оставляют в этом никаких сомнений» — пишет Г. О. Винокур (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. [17 т. доп.], [Л.], 1935. Т. 7. С. 481).

¹⁸ Пушкин-критик. М.; Л., 1934. С. 80.

¹⁹ Там же. С. 89.

²⁰ «... в 1822 г. труппу английских актеров, игравших в Париже, освистали. В 1828 г. успех был ... велик» (см.: Морюа А. Олимпии или жизнь Гюго. М., 1981. С. 141–142).

²¹ Пушкин-критик. М.; Л., 1934. С. 119.

²² Козмин Н. К. Указ. соч. С. 17.

²³ Пушкин-критик. М.; Л., 1934. С. 172.

²⁴ Там же. С. 227.

²⁵ В переводе А. де Виньи она названа «Венецианский мавр».

²⁶ Пушкин-критик. М.; Л., 1934. С. 323.

²⁷ Там же. С. 428.

²⁸ См.: Трескунов М. Виктор Гюго. Очерк творчества / М. Трескунов. М., 1961. С. 167; Евнина Е. М. Виктор Гюго / Е. М. Евнина. М., 1976. С. 54–55; Гюго В. Собр. соч.: в 15 т. / В. Гюго. М., 1956. Т. 14. С. 701.

²⁹ Указание на это см.: Козмин Н. К. Указ. соч. С. 16.

³⁰ Сын Отечества и Северный архив. 1830. Ч. 14, № 40. С. 423–439; Ч. 15, № 41. С. 39–57; № 42. С. 89–101.

³¹ «Мы совершенно согласны с сочинителем оной, отличным французским критиком» (1830. Ч. 36, № 21. С. 82).

³² «Предисловие» стало манифестом романтической школы и сделало Гюго общепризнанным вождём прогрессивного лагеря французских романтиков» (История французской литературы. М., 1956. Т. 2. С. 255).

³³ Несмотря на это, в сб. «Литературные манифесты западноевропейских романтиков» (М., 1960) на с. 613 читаем, что «Письмо...» «на русском языке публикуется впервые». А. де Виньи уже был представлен русскому читателю как знаменитый писатель, автор романа «Сен-Маре» (см. МТ. 1829. Ч. 29, № 17. 2 и 3 с. Обложки; 1830. Ч. 36, № 23. С. 361).

³⁴ «... нашему театру приличны народные законы драмы шекспировской», «твёрдо уверенный, что устаревшие формы нашего театра требуют преобразования...», расположил свою трагедию по системе отца нашего Шекспира» (см.: Пушкин-критик. М.; Л., 1934. С. 168, 117).

³⁵ Пушкин-критик. М.; Л., 1934. С. 226.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же. С. 227.

³⁸ Цель Полевого — «журнал, издаваемый для чтения общего, не отдельно для какого-нибудь сословия читателей» (см.: МТ. 1825. Ч. 1, № 1. С. 14).

³⁹ Подготовкой к статье «за Гюго» являлись в «Московском Телеграфе» разбор перевода Ротчевым драмы «Гернани» (1831. Ч. 36, № 21. С. 79–82), публикации отрывков из «Notre-dame de Paris» (1831. Ч. 40, № 14. С. 181–213; № 15. С. 334–357). Любопытно свидетельство читателя того времени: «После появления «Notre-dame de Paris» я почти готов был идти на плаху за романтизм. Я узнал о «Notre-dame de Paris» из «Московского Телеграфа» (см.: Панаев И. И. Литературные воспоминания / И. И. Панаев. Л., 1928. С. 51). В 1832 г. «Московский Телеграф» неоднократно говорит о Гюго (Ч. 46, № 14. С. 237, 251–252; № 16. С. 589–594; Ч. 47, № 17. С. 100).

⁴⁰ В кн. Морцинер М. С. Библиография русских переводов произведений В. Гюго на русский язык / М. С. Морцинер, Н. И. Пожарский. М., 1953. С. 125 указано: «Предисловие к «Кромвелю» — Московский Телеграф. 1832. № 19. С. 310–311, 314 (отрывки). «О поэзии древних и новых народов» — Московский Телеграф. 1832. № 19. С. 297–331; № 20. С. 435–471». На самом деле это одна публикация в двух номерах, и перевод содержит почти полный текст «Предисловия» Гюго.

⁴¹ Морцинер М. С. Указ. соч. С. 297. Подробную характеристику основных положений «Предисловия» Гюго, его значения в литературной борьбе см.: История французской литературы. М., 1956. Т. 2. С. 251–255; Трескунов М. Виктор Гюго. Очерк творчества / М. Трескунов. М., 1961. С. 78–86.

⁴² Ср. с современной публикацией (см.: Гюго В. Собр. соч.: в 15 т. / В. Гюго. М., 1956. Т. 14. С. 74–132 (пер. Б. Г. Реизова).

⁴³ Там же. С. 127–128.

⁴⁴ «Я полагаю критику одним из важнейших отделений журнала — пусть только будет она умна, правдива, дельна» (см.: Письмо издателя к NN // МТ. 1825. Ч. 1, № 1. С. 10).

⁴⁵ Гюго В. Собр. соч.: в 15 т. / В. Гюго. М., 1956. Т. 14. С. 97.



⁴⁶ Там же. С. 99.

⁴⁷ Там же. С. 101.

⁴⁸ См., напр., призыв Полевого «рассуждать и доказывать» в примечании к статье Лемерсье (1825. Ч. 4, № 13. С. 30).

⁴⁹ Так, «Письмо Лорду ***» Виньи продолжает борьбу за реформу «драматической системы», развернувшуюся в таких романтических манифестах, как ... «Предисловие» к «Кромвелю» Гюго» (Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1960. С. 613).

⁵⁰ Гюго В. Собр. соч. : в 15 т. / В. Гюго. М., 1953. Т. 3. С. 173.

⁵¹ Предисловие к «Борису Годунову» осталось в стадии набросков, история работы Пушкина над ним, причи-

ны её незавершённости пока не изучены. Возможно, одна из причин та, что пьеса «Эрнани», которую Пушкин «прочёл с наибольшим удовольствием» (см.: Пушкин-критик. М.; Л., 1934. С. 247) воплотила принципы, изложенные Гюго в «Предисловии» к драме «Кромвель». И Пушкин. взгляды которого на романтизм существенно отличались от взглядов Гюго, понял, что русскому читателю нужно время для того, чтобы воспринять «истинный романтизм», и ступенью к этому на данном временном этапе был романтизм Гюго. В 1829 году Пушкин писал «Создавая своего «Годунова», я размышлял о трагедии, но если б я вздумал написать предисловие, то вызвал бы скандал» (см.: Пушкин-критик. С. 172).

⁵² Вяземский П. А. О московских журналах / П. А. Вяземский // Лит. газ. 1830. Ч. 1, № 8. С. 62.

УДК 882. 09-2+929 Грибоедов

ПЕРВЫЙ СТИХОТВОРНЫЙ ПЕРЕВОД КОМЕДИИ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА» НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Н. П. Воронова

Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского
Кафедра истории русской литературы и фольклора
E-mail: vnr80@mail.ru

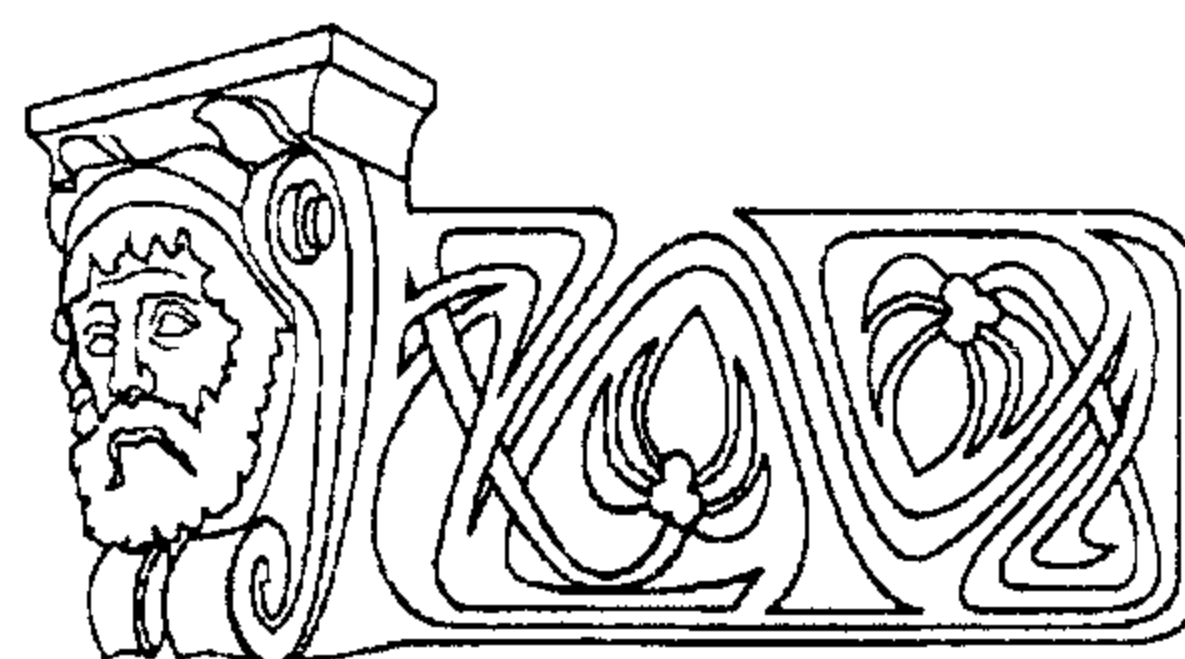
Статья посвящена первому стихотворному переводу комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» на английский язык. Рассматривается перевод названия пьесы в сравнении с вариантами других переводов. Комментируются эквиваленты имен, данные переводчиком персонажам комедии, а также введенный им в текст комедии эпиграф. Анализируются случаи изменения эмоциональной оценочности и стилистической окраски высказывания при переводе на иностранный язык. Особое внимание уделяется переводу идиоматических выражений.

**The first English translation of A. S. Griboyedov's comedy
«Gore ot uma» written in verse**

N. P. Voronova

This article deals with the first translation of A. S. Griboyedov's comedy «Gore ot uma» into English written in verse. The interpretation of the title is looked upon in comparison with other variants. The article comments on the equivalents of the character's names given to them by the translator as well as it comments on the epigraph which he introduces into the text of the comedy. Cases of emotional evaluation and stylistic coloration changes of expressions are under consideration. Particular attention is paid to the translation of idioms.

Первый перевод «Горя от ума» на английский язык принадлежит Николасу Бенардаки. Он появился в 1857 г. и получил неоднозначную оценку критиков. Выполненный в прозе, этот перевод далек от совершенства, но явился первой попыткой знакомства англоязычных читателей с таким выдающимся



произведением русской литературы, как «Горе от ума».

Второй перевод комедии на английский язык, тоже прозаический, вышел в начале прошлого века, в 1915 г. Это переложение, сделанное С. Прингом, по мнению критиков, было тоже не слишком удачным. Вот как отзывается о нем один из них в «Русских ведомостях»: «Боюсь, что англичане, знающие по «Британской энциклопедии» о существовании у русских гениальной национальной комедии, в недоумении пожмут плечами, когда прочтут теперь перевод г-на Принга. Боюсь, что комедия покажется им скучной, водянистой и местами непонятной»¹.

Предметом нашего интереса стал перевод сэра Бернарда Паре, вышедший в 1925 г. в Лондоне. Он привлек наше внимание потому, что является примером поэтического перевода. К тому же именно на этот источник указывает современный справочник по русской литературе для англоязычных читателей, изданный в 1985 г.² Подобная ссылка, на наш взгляд, может означать высокую оценку этого перевода.