

УДК 821.161.1.Майков-992
DOI 10.17223/19986645/19/9

О.В. Седельникова

**«ИТАЛЬЯНСКИЕ ДРАМАТУРГИ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНЫ...»
СТАТЬЯ ВТОРАЯ. ПЕРЕВОДЫ ФРАГМЕНТОВ ДРАМЫ
ДЖ.Б. НИККОЛИНИ «АНТОНИО ФОСКАРИНИ» В ПУТЕВОМ
ДНЕВНИКЕ А.Н. МАЙКОВА 1842–1843 гг.¹**

В статье исследуется фрагмент путевого дневника А.Н. Майкова 1842–1843 гг., представляющий перевод двух отрывков из трагедии Д.Б. Никколини «Антонио Фоскарини». Предметом рассмотрения становятся обнаруженные трансформации оригинального текста. Их характер позволяет судить о специфике восприятия трагедии Никколини и направлении творческих поисков Майкова этого периода в контексте осмысления актуальных тенденций развития современного искусства.

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

Весной 1843 г., находясь в Риме, А.Н. Майков читает произведения итальянских драматургов и записывает в путевом дневнике [1] перевод двух фрагментов трагедии «Дж.Б. Никколини «Антонио Фоскарини» [2]². Этот факт свидетельствует о том, что содержание трагедии заинтересовало молодого поэта и дало импульс для развития его собственной творческой мысли, направленной на поиск новых современных тем и адекватных способов эстетического переосмысления действительности в художественном произведении. Отзывы, которыми Майков окружил переводы фрагментов трагедии, и перспектива развития венецианской темы, обозначенная в творчестве поэта, позволяют заключить, что в его восприятии сюжет «Антонио Фоскарини» обретает два основных аспекта: исторический и нравственно-психологический³. Это подтверждают особенности содержания выбранных для перевода фрагментов и концепция, определившая трансформации оригинального текста, допущенные переводчиком.

Майков переводит фрагменты двух сцен трагедии «Антонио Фоскарини». Выбранная им для перевода IV сцена первого акта посвящена изображению встречи Антонио с отцом после долгой разлуки. В ней раскрываются особенности жизненной позиции и политических убеждений героев, а опосредованно воссоздается противоречивый образ города, восхищающего своими уникальными природными характеристиками, великими культурными свершениями и отталкивающего жестокой диктатурой инквизиции. Разговор отца и сына уточняет важнейшие черты воссозданной Никколини «картины Венеции». Антонио резко обличает венецианскую власть. Исповедуя демократи-

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

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

³ См. об этом: [5].

ческие убеждения, он видит, что его родина давно утратила связь с основами республиканского государственного устройства и превратилась в тиранию, обратив некогда свободных граждан в рабов, погрязших в пороках и променявших свободу на порядок, хлеб и зрелища. Старый дож пытается умерить пыл молодости, противопоставляя ему трезвый консерватизм и мысли о благе Венеции. Вольнодумец Антонио обвиняет отца в том, что, надев мантию дожа, он согласился с тиранией, подавляющей человеческую свободу и превратившей народ в покорное стадо. Сцена привлекает Майкова подлинным историзмом, демонстрирующим важнейшее открытие нового исторического мышления – неразделимость судеб человеческих, движимых стремлением к личному счастью, и судьбы государства, определяемой потребностями его социально-политического, экономического и культурного развития и нравственно-этической позицией власти. Глубина и многогранность содержания обуславливают тесное переплетение эпического (исторический образ Венеции), лирического (переживания отца и сына) и драматического (глубина конфликтного противостояния позиции дожа и Антонио) начал, привлекающее молодого поэта. Особенности проблематики трагедии побуждают Майкова экспериментировать с сюжетом «Антонио Фоскарини» и набросать по нему эскиз современной пьесы. Приведем этот фрагмент полностью:

Niccolini Gio. Batista. Antonio Foscарini

Перевод Майкова

Alviso Foscарini, дож венецианский, встречает прибывшего из Гельвецийской рес-

DOGE¹

¹ Подстрочный перевод: *Дожд. (после многократных объятий)* Наконец ожидаемый сын нашел объятия падающего (приходящего в упадок) родителя. Но почему, противостоя (бросая вызов) жестоким волнам, он забыл об отце? Я проливаю слезы счастья не твою грудь и могу затухающие источники света насытить дорогим ожиданием... Ты всегда будешь со мной... Тебя обретает отец, тебя теряет Республика.

Антонио. Мне следует быть вдали от общественных дел (забот), и славу ищу я в частных добродетелях в этой земле, где ярость немногих с высшими почестями наказывает добродетель. Как я тебя увидел, о отец! одетый (облаченный) в пурпурную мантию раба, вот есть тебе тюрьма – царственные палаты и город: ты первый в рабстве и последний – во власти; пусть здесь государь в Доже учит себя презирать: он становится для ярости гордости патрициев пригодным посмешищем; как опьяненный илот (*порабощенный человек*) для мальчика-спартанца.

Дожд. Ты заблуждаешься: мое рабство – славное: закон предписывает: я должен, о сын, иметь великолепие господина и власть (права) гражданина.

Антонио. Или быть достойным другого века, других людей, очевидная истина: Здесь у нас республика? Здесь, где человек существует, а не живет, или то, что ты называешь жизнью, – это постоянный ужас, который царит одинаково и над плебеєм, и над патрицием, и он стремится, спокойный раб, стать тираном?

Дожд. Древние жалобы! Я яростно сопротивляюсь сегодня тому государству, которое ты предполагаешь поколебать, тебе приводят в пример швейцарцев (*гельвецийских народов*), но милосердие (милость) итальянского неба презирает (отвергает, гнушается) доблести, которым нужна – мать. Я знаю, что репутация (имя) живет в немногих, остальное – стадо (толпа): Венеция – это там, где и патрициев, и плебеев обуздывает ужас.

Антонио. Если сосчитает своих тиранов, оно не будет дрожать. Как из древних пороков испорченные (развращенные) народы ты возвратишь в свободу, Дожд, я не знаю: но ты, воин и отец, сможешь восславить жестокую власть, которая наказывает мысль еще до преступления, и делает так, что правосудие кажется возмездием (карой, мщением)?

Дожд. Однако (и все же) слава (слух, молва) больше, чем власть, защищает наш город; я хвалю магистрата (*должностное лицо*), который его охранял.

Антонио. Не могут ли все твои похвалы возразить криком неизвестным жертвам неизвестных тиранов: мертвенно-бледная волна, которая вяло стоит между злосчастными царственными палатами

Non lunghi mai dell' aspettato figlio
 Trovò gli amplessi un genitor cadente.
 Ma perchè le crudeli onde sfidasti,
 Dimentico del padre? un lieto pianto
 Spargo fra le tue braccia, e posso i lumi
 Languidi saziar del caro aspetto...
 Sempre meco sarai... t'acquista il padre,
 Ti perde la Repubblica.

ANTONIO FOSCARINI

Lontano

Dalle pubbliche cure esser mi giova,
 E gloria cerco da virtù private
 In questa terra, ove il furor di pochi
 Coi primi onori la virtù punisce.
 Qual ti riveggo, o padre! or vesti il manto,
 Porpora dello schiavo: or t'è prigionero
 Reggia e città: sei nel servaggio il primo,
 L'ultimo nel poter; che il re nel Doge
 A spegiar qui s'impara: egli divenne
 Alla ferocia del patrizio orgoglio
 Util ludibrio; come l'ebro iloto
 Al fanciullo spartano.

DOGE

Erri: la mia

È illustre servitù: la legge impera:
 Io debbo, o figlio, aver d'un re la pompa,
 L'autorità d'un cittadino.

ANTONIO FOSCARINI

O degno

D'altra età, d'altre genti, il ver palesa:
 Qui Repubblica abbiamo? qui, dove l'uomo
 È, ma non vive, o ciò che vita appeli,
 È continuo terror; che regna uguale
 Su la plebe e il patrizio, ed egli aspira,
 Schiavo tranquillo, a divenir tiranno?

DOGE

Querele antiche! fieramente avverso
 Oggi allo stato che agitar presumi,

публики сына своего, бывшего там посланником¹.

Дож. Наконец, наконец ты в моих объятиях, так долго ожидаемый сын мой! ...наконец на грудь твою могу пролить отрадные слезы, а взоры свои насытить созерцанием твоего милого образа. Теперь уж мы не разлучимся. Да, тебя обретает отец, но отечество тебя теряет (*На полях примечание Майкова: «Родственники дожа не могли в Венеции занимать никакой должности».* – О.С.)

Antonio. О, как я рад удалиться от общественных дел; и лучше мне наслаждаться добродетелями и счастьем семейного мира в стране, где злоба немногих наказывает добродетель высшими почестями. Да, я увидал тебя, родитель... облеченный в пурпурную мантию раба, в дворце твоём, твоей царственной тюрьме; тебя – первого в рабстве и последнего во власти! Коновод дожа здесь поучается презирать достоинство партий! Он становится здесь полезной игрушкой злобной гордости Патрициев, как бедный Илат для спартанца-ребенка.

Дож. Ты заблуждаешься... Мое рабство – знаменитое: его предписывает закон. Я должен, сын мой, носить пурпур царский и ... имею власть гражданина.

Ant<onio>. O degno D'altra et à, d'altre genti, il ver palesa². Здесь, у нас республика? Здесь, где человек существует, а не живет, или то, что он называет жизнью – есть постоянный страх, в котором равно пребывают плебей и патриций, и он – послушный раб, еще стремится к тирании!

Дож. Старые сказки! Выбрать родное государство потому, что берешь пример с геллестических республик. Но роскошь благотворного [<нрзб.>] неба Италии не может произвести тех доблестей, которых

и тюрьмами, нерешительно капает на жалкие (презренные, несчастные) головы, и закрывает (заглушает) эхо, которое только повторяет (отражает) голоса скорби: здесь смерть приходит безмолвной стопой, и не находишь никогда и следа крови.

Дож. Эта боль (страдание, наказание) – наша: смиренным плебеям нравится власть, которую ты осмеливаешься осуждать, и из своего рабства они делают подобие мести, которой ты властвуешь, дрожа. Иначе и не может стоять государство. Здесь я не вижу частых наказаний: Венеция счастлива спокойной жизнью, удобствами, великолепием, пирами и танцами (*перевод О. Корневской и С. Нотман*).

¹ В переводных фрагментах в квадратных скобках даны зачеркнутые слова, курсивом выделены слова, вписанные сверху, между строк.

² Или быть достойным другого века, других людей, очевидная истина (ит.).

Ti fa l'esempio dell'elvezie genti;
Ma la clemenza dell'ausionio cielo
Sdegna virtudi, a cui penuria è madre...
So che l'nom vive in pochi; il resto è gregge:
Vinegia é là dove patrizi e plebe
Frena il terror.

ANTONIO FOSCARINI

Se conta I suoi tiranni,
Non tremerà. Come dai vizj antichi
Corrotta gente in libertà rritoni,
Doge, non so: ma tu, guerriero e padre,
Lodar potrai l'autorità crudele
Che punisce il pensier pria del delitto,
E la giustizia fa parer vendetta?

DOGE

La fama omai, più che il poter, difende
La città nostra; un magistrate io lodo
Che ci salvo.

ANTONIO FOSCARINI

Non ponno alle tue lodi
Vittime ignote di tiranni ignoti
Col grido replica: livida l'onda,
Che tra l'infausta reggia e le prigioni
Languidamente sta, geme sospesa
Su le misere teste, e chiude l'eco
Che sol ripete del dolor le voci:
Qui con tacito piè viene la morte,
E non trovi giammai l'orme del sangue.

DOGE

Nostra è la pena: alla sommessa plebe
Piace il poter che condannare ardisce,
E del servaggio suo le par vendetta
Che s'imperi tremando: in altro modo
Non può durar lo stato. Io qui non veggo
Pene frequenti: di tranquilla vita,
D'agi, di pompe, di conviti e danze
Lieta è Vinegia... [6. P. 14–17].

мать – нужда и бедность. So, che l'nom vive in pochi; il resto é gregge¹. Знаю, что истинных героев добродетели немного; остальные – толпа: Венеция есть именно государство, где сильных и слабых равно обуздывает страх.

Ant<onio>. (Se conta i suoi tiranni, non tremerà²). Пусть избавится оно от тиранов, тогда не нужен будет этот страх. Как же [в долгом] в подлости, в пороках, с давних пор закоснелый народ возвратится к доблести – не знаю; но ты, воин и отец, как можешь ты хвалить эту жестокую власть, которая [наказует] преследует мысли и мысль считает уже совершенным преступлением, и суд свой творит не как суд, а как мщение?

Дож. По крайней мере, слава более, чем [власть] могущество, защищают наше отечество; и я хвалю мужа, который блюдет за его безопасностью.

Ant<onio>. Не могут ли твои хвалы ответствовать плачем невидимых жертв невидимых тиранов; мрачная бездна [стоящая между <нрзб.> миром] между нечестивыми дворцами дожа и темницами, покоится мирно на тысячи трупов, и (e chiude l'eco) только мгновенное эхо повторит вопль муки. Здесь смерть приходит безмолвною стопою, и никогда и следа нету крови.

Дож. (Nostra è la pena³) К сожалению, покорной черни нравится власть, которая смело чинит суд и расправу; робкое правительство возбуждает ее к мысли за рабство. Иначе и не может стоять государство. Венеция наслаждается славой, роскошью, пирами, празднествами... [2. С. 73–75]

Майков переводит около половины 4-й сцены I акта. Видимо, дальнейший разговор отца и сына уже не представляет интереса для автора дневника, так как не вносит ничего нового в содержание сцены. Поэт делает достаточно близкий к стихотворному тексту оригинала рабочий прозаический перевод. Он передает драматизм сцены, обусловленный столкновением личного и государственного, и усиливает ее трагическое содержание. Такая аранжировка указывает на романтическую доминанту в трактовке конфликта трагедии пе-

¹ Я знаю, что репутация (имя) живет в немногих, остальное – стадо (толпа) (ит.).

² Если оно считает своих тиранов, оно не будет дрожать (ит.).

³ Это наказание (ит.).

реводчиком и вместе с тем проявляет его стремление раскрыть подлинное человеческое содержание исторической эпохи, столь характерное для литературы середины – второй половины XIX в. Последнее свидетельствует об историзме творческого и, шире, культурного мышления молодого поэта, определившем основы его философского мировосприятия под влиянием раннего знакомства с сочинениями представителей новой философии истории и историографии и чтения исторических романов В. Скотта [7. Л. 5 об. – 6]. Трагическая история Антонио, не пожелавшего поставить под угрозу честь возлюбленной, и его отца, который волею судьбы подписал указ, приведший на плаху собственного сына, окружена печальными историями многих венецианцев, ставших безымянными жертвами злобной мести инквизиции. Масштаб происходящего подчеркивает сущность изображаемой эпохи. Движущей силой исторического процесса со всей очевидностью становится волюнтаризм и отсутствие чувства нравственной ответственности за судьбу своей страны в масштабах большой истории. Образ Венеции, ощущающей предвестия скорого крушения государственности, посредством исторической аналогии позволяет Майкову на новом уровне философско-исторического обобщения вернуться к осмыслению трагедии Древнего Рима, создавшего некогда великую культуру и также павшего под натиском неотвратимых исторических перемен, обусловленных кризисом власти, утратой нравственно-этических ориентиров общественной жизни.

В восприятии Майкова особое значение приобретает то, что политическое противостояние развивается между отцом и сыном, разрушая основу жизни, залог будущности общества – человеческие связи и духовную близость поколений. Это проявляется в переводе первых реплик персонажей, рисующих встречу Алвизе и Антонио после долгой вынужденной разлуки. Воспроизводя слова старого дожа, обращенные к сыну, переводчик усиливает эмоциональность и глубину отцовского чувства. Он удваивает наречие *«наконец»*, подчеркивая важность для него темы воссоединения близких людей. Сохраняя верность содержанию, Майков делает речь героя по возможности более цельной, естественной и психологически содержательной. Он исключает из первого предложения возрастную характеристику дожа и полностью выпускает второе предложение реплики: *«Но почему, противостоя (бросая вызов) жестоким волнам, он забыл (пренебрег) отца?»* [2. С. 73]), обозначая его многоточием. Вместо косвенной риторической конструкции *«ожидаемый сын нашел объятия <...> родителя»* использована более ясная конструкция с личным местоимением *«ты»*. Глубина отцовских чувств передана введением местоимений *«моих»* (*«объятиях»*) и *«мой»* (*«сын»*).

Ответ Антонио свидетельствует о том, что он не готов к душевному общению с отцом. Он не чувствует радости встречи, им движет только возмущение деспотизмом и бесчеловечностью политической системы Венеции. Согласие Алвизе занять пост дожа заставляет его видеть в отце прежде всего не близкого человека, с которым соединен кровными узами, а поборника бесчеловечной политической системы. Переводчик подчеркивает позицию Антонио, заменяя личное, сердечное обращение оригинала *«отец»* на отстраненное *«родитель»*, эксплицирующее выраженную далее позицию героя, критикующего отца за принадлежность жестокой системе государственной

власти. В результате эмоциональное человеческое содержание встречи отца и сына вытесняется непримиримым столкновением двух представлений о политической системе Венеции, определяющим содержание последующих реплик персонажей. При этом внешний, политический конфликт, обусловивший содержание этой сцены трагедии, в переводе Майкова получает развитие через судьбу внутреннего человека, обрастает психологическими подробностями, эксплицирующими этические противоречия позиции Алвизе и чрезмерный романтический максимализм Антонио. Переводчик не увеличивает объем текста, вводя дополнительные объяснения, он стремится избежать риторики и сделать каждое слово по возможности более информативным, образительно емким. Конфликт неразрешим именно потому, что в основе его для каждого лежат дорогие сердечные убеждения, определяющие этическую позицию каждого его участника. Политика и психология оказываются теснейшим образом взаимосвязаны.

Алвизе Фоскарини – старый патриот, не раз встававший на защиту республики с оружием в руках. Его жизненную позицию определяют высокие представления о чести и долге, о благородстве и достоинстве. Для него Венеция – безусловная ценность. Ее политическая независимость, могущество и слава являются той высокой целью, достижению которой он служит на протяжении всей своей жизни. Об этом свидетельствует пламенная речь дожа на первых страницах трагедии, произнесенная им перед сенаторами и инквизицией при принятии этой высокой государственной должности. Ее содержание формирует завязку сюжета [8. С. 1–2].

Любовь к Венеции и искреннее желание восстановить ее былую славу в сложной политической ситуации под умелым психологическим давлением инквизиторов¹ ведут дожа к частичному отказу от гуманистических нравственных законов вечности и подмене их на право сильного, подчиняющего и умиряющего народ страхом. Это – источник противоречий внутренней позиции отца. Задетый резким обвинением сына («<...> *родитель... облеченный в пурпурную мантию раба, во дворце твоём, твоей царственной тюрьме; тебя – первого в рабстве и последнего во власти!*» [2. С. 73–74]), он утверждает правоту своих убеждений, основываясь на латинской максиме *dura lex, sed lex*, возводящей закон на высшую ступень регулирования общественных отношений. Переводчик эксплицирует внутреннее содержание посвященного этому вопросу высказывания Алвизе, меняя синтаксическую структуру предложения за счет изменения знаков препинания. Он разрывает предложение в середине и ставит логическое ударение на слове «закон», промежуточном в тексте оригинала, выявляя тем самым его основополагающее значение, не предусматривающее возможности обсуждения и несогласия (ср.: «*мое рабство – славное: закон предписывает: я должен, о сын, иметь великолепие господина и власть гражданина*» → «*Мое рабство – знаменитое: его предписывает закон. Я должен, сын мой, носить пурпур царский и... имею власть гражданина*»). Выявляя психологическое содержание сцены, Майков

¹ Лоредано, один из членов Совета Трех, представлен в трагедии талантливым манипулятором, умело добивающимся своих эгоистических целей, дергая за ниточки патриотизма и национальной гордости. Это демонстрирует пространственный ответ, данный инквизитором на взволнованный вопрос дожа «Как нам сберечь отчизну?» [8. С. 3–4].

подчеркивает противоречия позиции дожа: в последней части фразы, также оформленной в отдельное предложение. Переводчик заменяет одно сказуемое при однородных членах двумя, разделяя, таким образом, характеристику формы и содержания власти дожа. Смысловое разделение сказуемого влечет за собой и трансформацию первого из двух зависимых словосочетаний: «*великолепие господина*» переводится более образным, высоким словосочетанием «*пурпур царский*». Многоточие, введенное Майковым между описанием формальных и содержательных характеристик власти, еще более усиливает несоответствие, смысл которого раскроется полностью в следующих репликах Алвизе: закон только внешне сохраняет свою форму, в действительности он давно вырожден, превратившись в орудие подавления общества, стал средством удовлетворения прихотей власти. Убежденный в собственной правоте служением высокой цели возрождения Венеции, дож не замечает этого вырождения. Противоречивость его позиции усложняется конфликтным противостоянием личных и государственных интересов. Как человек он всячески противится тирании и противостоит беспринципности Совета Трех, сдерживая разгул произвола политической инквизиции. Жестокий деспот Лоредано (один из членов Совета Трех) упивается тиранической властью, мечтая о бесконечной карающей силе Бога, о трепете народа:

Всеведущий не может ошибаться. –
 Да будут приговоры правосудья
 Незримого, как приговоры неба,
 Ничем понятью смертных не доступны,
 Чтобы причин не смел искать никто [8. С. 15–16].
 <...> Уж много лет я сторожу свободу
 Разврата, данную рабам, чтоб крепче
 Увековечить рабство их <...>
 Жестокость должно возводить в искусство [8. С. 33].

На призыв Лоредано карать смертью всякого патриция, замеченного в связях с представителями иностранных посольств, дож отвечает:

Родину люблю я
 Не менее, чем ты, но признаю
 Другой закон... и он с твоим несходен,
 Незыблем он, начертан в книге вечной,
 Где человек его стереть не может!
 Случайность и ошибку в преступленье
 Ты обращаешь; ты разишь невинных,
 Ища виновного. <...> О, Отцы!
 Мы непреклонны – будем правосудны! [8. С. 4].

Однако, убежденный напоминанием о недавнем позоре Венеции, дож соглашается на принятие такого закона, не ведая, что целью инквизиторов является личная месть, вскормленная многолетней ненавистью к нему лично¹.

Искреннее желание возродить Венецию и вера в праведную силу закона заставляют дожа противостоять резким обвинениям сына, обличающего бес-

¹ См. трагедию: «Лоредано (выходя, Контарини): «Контарен, узнаешь, что дожу старая вражда готовит!» [8. С. 6].

человечность здешнего порядка и мечтающего возродить нормы республиканской демократии. Стремление восстановить повергнутое врагом величие республики одерживает победу над сердечными убеждениями Алвизе, заставляют поверить в справедливость несправедливого. Так он одновременно становится и жертвой, и защитником тирании. Это определяет содержание речи отца в разговоре с сыном. Неразрешимость столкновения человеческих принципов и гражданских убеждений привлекает Майкова и обуславливает те изменения, которые он вносит в свой перевод, уточняя содержание оригинала. Опровергая резкие обвинения Антонио, дож защищает веками складывавшуюся политическую систему Венеции, находя поддержку своей позиции в особенностях итальянского климата¹. Однако далее раскрываются противоречия его нравственной позиции, позволяющие противопоставить отдельных героев, живущих во благо родины, толпе, стремящейся лишь к удовольствиям и готовой на все ради достижения своих порочных целей. Старый дож убежден в том, что былую силу и славу Венеции можно возродить только страхом перед деспотическими требованиями неукоснительного соблюдения закона, что упрощает жизнь толпы, лишая ее возможности выбора. Переводя слова Алвизе, Майков заменяет социальную оппозицию «патриции – плебеи» более универсальной нравственно-этической «*сильный – слабый*», хотя в предыдущей реплике Антонио переводчик сохранил социальную оппозицию оригинала («*страх, в котором равно пребывают плебей и патриций*»). Это уточняет особенности убеждений отца и сына в понимании переводчика и подчеркивает меру заблуждений дожа, который свято верит во внесловное равенство людей пред буквой закона, державшего в рамках сильных и слабых, и в целом убежден в порочности природы человеческого большинства: «К сожалению, покорной черни (ср. у Никколини: «смирненным плебейм». – О.С.) нравится власть, которая смело чинит суд и расправу; робкое правительство возбуждает ее к мысли за рабство. Иначе и не может стоять государство. Венеция наслаждается славой, роскошью, пирами, празднествами...» [2. С. 75]. Семантические изменения, которые вносит Майков в перевод последних слов дожа, свидетельствуют о его пристальном интересе к проблеме нравственной позиции власти и ее отношении к обществу, к пониманию системы ценностей, определяющих жизнь большинства, к теме духовной свободы личности и возможности нравственного самоопределения. При переводе этой фразы на трактовку смысла слов Алвизе Фоскарини наложило отпечаток общее впечатление Майкова от изображенной Никколини инквизиции и прежде всего жестокого, властного Лоредано, наслаждающегося возможностью быть равным Богу и заменить его. Именно ему, «знатоку человеческих пороков», лишенному простых человеческих страстей, име-

¹ Осмысление органической взаимосвязи между особенностями национального характера, политической системы государства и географическими характеристиками местности, в которой оно расположено, станет одной из важнейших тем в творчестве Майкова 1840-х гг. Она определит особенности проблематики поэтического сборника «Очерки Рима» (1847) и поэмы «Две судьбы» (1845) [9. С. 190–191, 197, 216–218]. В переводе соответствующего высказывания дожа это обуславливает замену оригинального глагола «*презирает (отвергает)*» в стилистически более нейтральное, лишенное широкого поля отрицательных коннотаций глагольное словосочетание «*не может произвесть*». Семантика составного сказуемого подчеркивает важность этих идей в системе философско-исторических взглядов переводчика.

нуемых им «развратом» [8. С. 33], свойственно в трагедии презрительно-высокомерное отношение к людям, выражаемое словами «покорная чернь»¹.

Если для дожа великолепие и слава Венеции становятся оборотной стороной жестокой власти, требующей рабской покорности народа и насаждающей атмосферу страха, то для Антонио тирания и рабство несовместимы с духом республиканской свободы и только разрушают все то, что было создано когда-то. Эти убеждения, заставившие его некогда уехать из Венеции, спасаясь от мести Совета Трех, обвинившего его по доносу в государственной измене, определяют и теперь его позицию в разговоре с отцом, заставляя не радоваться встрече, а обличать и утверждать необходимость скорейших перемен. И то, что теперь его отцу оказана честь стать дожем Венеции и послужить отчизне, для Антонио позор, а не почесть, так как дож первый должен быть верен букве бесчеловечного закона. Поэтому он остается глух к увещаниям отца и, вынося свой приговор жестокой деспотической власти, бесшумно уничтожающей всякое инакомыслие и неповиновение (*«Здесь смерть приходит безмолвною стопою, и никогда и следа нету крови»*), открыто говорит о необходимости революционных преобразований (*«Пусть избавится оно от тиранов, тогда не нужен будет этот страх»*).

Переводя разговор дожа с сыном, Майков подвергает трансформации его ритмико-синтаксический рисунок и отдельные лексические единицы. На первый взгляд вносимые им изменения незначительны и связаны в первую очередь с потребностью несколько нейтрализовать витиеватый, риторически перегруженный стиль Никколини, затрудняющий понимание смысла реплик персонажей. При более детальном рассмотрении становится очевидным, что все трансформации носят концептуальный характер и обусловлены майковским пониманием особенностей проблематики этого произведения. На фоне большинства трагедий итальянских драматургов «Антонио Фоскарини» привлекает внимание Майкова историзмом, определяющим органическое взаимопроникновение частного и социально-политического в сюжете произведения. Поэтому в своем переводе он акцентирует историческое и нравственно-психологическое содержание оригинала. Напряженные раздумья молодого поэта об актуальном содержании современного искусства и адекватных способах художественного воплощения всего многообразия жизненного содержания обуславливают его обращение к переводу этой сцены, побуждают к тонкой работе со словом, целью которой становится психологически емкое, содержательное воспроизведение воспринятого переводчиком содержания происходящего.

Майков нейтрализует классицистическую и псевдоромантическую патетику, свойственную стилю Никколини, и, следуя тенденциям развития современной литературы, преобразует риторическую форму высказываний в

¹ Тема жестокой власти инквизиции, уничтожающей свободу мысли и духовного поиска, глубоко врезалась в сознание Майкова и, по-видимому, стала предметом его долгих раздумий. При переводе фрагментов трагедии Никколини она получило развитие в словах дожа. Жестокий закон позволяет «покорной черни» жить в свое удовольствие, наслаждаясь «славою, роскошью, пирами, празднествами», и, забыв о проклятых вопросах, обменять духовную свободу на хлеб и зрелища. Через много лет эта тема нашла отражение в «Приговоре» (1859), «Исповеди королевы» (1860) и других стихотворениях Майкова.

более естественную, руководствуясь своим пониманием психологического содержания этой сцены и особенностей характеров Антонио и Алвизо. Лексические замены способствуют углублению драматического конфликта между отцом и сыном. Выделение антиномий и их усиление обусловлены романтической доминантой в восприятии исторического сюжета, а использование высокой романтической лексики при последовательном отказе от ложной патетики позволяет переводчику подчеркнуть высоту нравственных идеалов, определяющих позиции отца и сына.

Речь дожа становится более размеренной и убедительной, что демонстрирует его уверенность в своей правоте и желание защитить сына, умерив его пыл. Алвизе немногословен. Необходимого эффекта переводчик добивается тщательным подбором слов, редуцируя классицистическую патетику (*«затухающие (чахнувшие) источники света»* → *«взоры свои»*) или подбирая более выразительные варианты (*«великолепие господина»* → *«пурпур царский»*, *«охранял»* → *«блюдет за его безопасность»*). Переводя ответы Антонио, Майков часто использует более яркие, экспрессивные синонимы, что свидетельствует о его восприятии Антонио как типичного романтического героя (*«одетый»* → *«облеченный»*, *«возразить»* → *«ответствовать»*, *«царственные палаты»* → *«нечестивые дворцы»*, *«тюрьмы»* → *«темницы»*, *«голоса скорби»* → *«воплъ муки»*). Другие изменения обусловлены стремлением переводчика сделать обличительную речь Антонио, порой слишком эмоциональную и несколько сбивчивую, более четкой и ясной (см. третью реплику Антонио). Вследствие этого в ряде случаев Майков незначительно увеличивает объем переводного текста. Это происходит главным образом за счет введения уточняющих синонимов (*«в подлости»*) и повторов лексических единиц (*«мысль»* и *«суд»*), акцентирующих порочность государственного устройства. О сознательной работе над оформлением речи Антонио свидетельствуют незначительные правки. Так, переводчик зачеркивает сказуемое *«наказует»*, своим значением и расположением в тексте соответствующее букве оригинала, и, вводя повтор дополнения *«мысль»*, являющегося одним из важнейших в содержании конфликта (инквизиция уничтожает свободомыслие и превращает людей в стадо), заменяет сказуемое двумя его контекстуальными синонимами, раскрывающими внутренний смысл оригинала: *«<...> власть, которая [наказует] преследует мысль и мысль считает уже совершенным преступлением, и суд свой творит не как суд, а как мщение»* [2. С. 74]. Этому же способствует и преобразование последней части предложения.

Переосмысливая конфликт сцены, Майков заметно русифицирует свой перевод, используя для выявления глубины психологического содержания варианты, более соответствующие традициям русской словесной культуры того времени. Например, прилагательное *«частные»* (*«славу ищу я в частных добродетелях»*), имеющее в русском языке оттенок официальности, выражается перефразистически словосочетанием *«семейный мир»* (см. первую реплику Антонио), более конкретным, богатым ассоциативными связями, русским по содержанию, более органичным в живом разговоре близких людей; предложение *«Древние жалобы»* воспроизведено более характерным для разговорного русского языка *«Старые сказки»*, расширяющим семантику существи-

тельного; в другом случае переводчик изменяет оригинальную характеристику итальянского неба – «*милосердие / мягкость*» – на перифразу, более характерную для русской традиции описательной характеристики итальянской природы «*роскошь благотворного неба Италии*».

Отдельные синонимические замены указывают на то, что переводчик прочитывает коллизию трагедии Никколини сквозь призму проблематики российских социально-политических реалий и их восприятия современниками. Подлежащее «Республика», актуализирующее общественно-политическую проблематику первой реплики дожа, заменяется в переводе более личным, окрашенным теплотой интимного восприятия синонимом «*отечество*», редуцирующим политические аспекты конфликта оригинального произведения и углубляющим его нравственно-психологическое содержание, а также более репрезентативным в контексте русской языковой картины мира. В результате спокойная констатация факта превращается в переводе в драматически окрашенную реплику: патриот Антонио не может больше приносить пользу отечеству, так как республика изжила себя и стала врагом своему народу. Поэтому так закономерно нарастание угрозы извне, желание других государств захватить и присвоить факты материальной культуры, оставшиеся от былого величия Венецианской республики. В другой реплике дожа дополнение «*город*» снова заменяется синонимом «*отечество*». Последовательное использование этого слова выделяет еще один, вносимый переводчиком, аспект трактовки содержания трагедии. Обращаясь к сюжету из венецианской истории XVII в., Майков обнаруживает его сходство с российской политической ситуацией и ее восприятием русской интеллигенцией 1830–1840-х гг. Смысловое наполнение этой трансформации восходит к лермонтовскому мотиву «странной любви» к родине, совмещающему резкое неприятие государственной системы и иррациональную любовь к отчизне [10. С. 138]. Амбивалентность восприятия образа Родины найдет отражение в целом ряде произведений Майкова, задуманных или написанных во время путешествия по Европе, прежде всего в поэме «Две судьбы» (1845 г.) [9. С. 43–44]. Обличительный пафос речей Антонио получит переосмысление в словах главного героя поэмы Владимира, обвиняющего Россию в том, что она коверкает жизни своих детей, лишает их возможности реализовать богатый внутренний потенциал и ведет к полной нравственной деградации, а также и в изображении порабощенной австрийцами Италии.

Стоит отметить, что во всем фрагменте переводчик последовательно заменяет лексему оригинала «*ужас*» синонимом «*страх*». В итальянском языке эти синонимы различаются семантическими аспектами, характеризующими источник чувства: «*тегго*» называет чувство, которое прежде всего имеет внешние источники, связанные с деятельностью других людей, в том числе политическим давлением, а «*страх*» – чувство, обусловленное разными факторами. В русском языке «страх» и «ужас» являются стилистическими синонимами, обозначающими разную степень чувства. Возможно, слово «ужас» в эпоху романтизма под воздействием традиций готической литературы воспринималось как следствие какого-то потустороннего, мистического воздействия, а существительное «страх» было не только более нейтральным, но и универсальным, в том числе позволяющим охарактеризовать мироощущение

русской интеллигенции 1830-х гг., обусловленное подавляющей атмосферой полицейского надзора. По всей видимости, устойчивая замена этих слов в переводе Майкова связана также с потребностью нейтрализации романтически преувеличенных характеристик, присущих стилю Д.Б. Никколини. Эта замена способствует снижению политического пафоса трагедии, уравниванию его с не менее важным для переводчика личным, субъективным содержанием конфликта.

Наконец, переводчик существенным образом преобразует синтаксические особенности оригинального текста, устраняя классицистическую витиеватость слога Никколони, делая его более естественным и психологически емким. Изменения в синтаксисе призваны подчеркнуть антиномичность трактовки, вводимую лексическими заменами. Желание уточнить психологическое содержание реплик проявляется в проработке синтаксических связей и семантизации конструктивных элементов. Например, заметные трансформации, эксплицирующие майковскую трактовку конфликта драмы, допущены при переводе последнего предложения первой реплики дожа. В оригинале представлено бессоюзное сложное предложение, части которого абсолютно одинаковы по грамматической структуре (дополнение + сказуемое + подлежащее), что усиливает антонимическую противопоставленность лексических единиц. Такая структура свидетельствует о равнозначности личного и государственного в сюжете трагедии. Первую часть фразы Майков переводит дословно, добавив только в начале утверждение: «Да». Второе предложение теперь присоединяется к первому противительным союзом «но», что совершенно изменяет его смысл и подчеркивает конфликт между личным и государственным и абсурдность власти, превращающей патриотов в принципиальных противников. Изменение смысла обусловлено и перемещением сказуемого, которое оказывается в конце второго предложения и выделяется логическим ударением (*«<...> но отечество тебя теряет»*).

Идеологическое противостояние отца и сына также обретает адекватное отражение на ритмико-синтаксическом уровне в спокойной, монументальной речи отца, уверенного в том, что он служит народу и истине, и взволнованных, полных горечи словах сына, обличающего недостатки родного государства. Не внося существенных изменений в слова дожа, Майков добивается необходимого эффекта, разбивая сложные синтаксические конструкции на более простые и лаконичные, отражающие последовательность высказываемых убеждений. Часто он обходится изменением знаков препинания (см. вторую реплику дожа). Воспроизводя реплики Антонио, переводчик, напротив, чаще сохраняет более сложный синтаксический рисунок оригинала, находя его адекватным выражением эмоционального состояния Антонио, с возмущением говорящего о царящей в Венеции атмосфере страха, охватившей в равной степени патрициев и плебеев. Ритм прозаического перевода, организованный введением параллелизма конструкций, преобразуется под влиянием стихотворного текста оригинала и природы таланта Майкова, что делает его более содержательным и психологически емким. Так в формальных особенностях перевода усиливается одна из главных тем трагедии – противостояние личного и государственного, непонимание между отцом и сы-

ном, близкими людьми, придерживающимися разных политических убеждений и не способными пойти навстречу друг другу.

Интерес к переводу этой сцены трагедии Никколини выявляет важную особенность мировоззрения молодого Майкова – его равнодушие к современным политическим процессам, непосредственную заинтересованность в осмыслении самых острых проблем. Подтверждением этого становятся и другие фрагменты путевого дневника (размышления о Сен-Дени [З. С. 126–127], вставная новелла о печальной судьбе участников Пьемонтского заговора 1821 г., случайно услышанная за обедом в Дома д’Оссола от одного из товарищей Сильвио Пеллико [1. Л. 19–20 об.], заметка о польском вопросе [1. Л. 36 об. – 37] и т. п.). Эти факты опровергают распространенный тезис об аполитичности Майкова, основанный на интерпретации его поздних высказываний и в первую очередь на признании поэта, сделанном в письме П.А. Висковатову [12. С. 264–268].

Вторая сцена, выбранная Майковым для перевода, разительно отличается от первой: в ней изображен разговор между возлюбленной Антонио Терезой и ее верной подругой Матильдой, единственной, кому она может раскрыть свои переживания. Психологическое содержание этой сцены очень динамично и отличается глубоким внутренним драматизмом. Оно осложнено неожиданным появлением Антонио, который подплывает в лодке ко дворцу Наваджери и песней привлекает внимание возлюбленной. Любопытно, что при всей интимности содержания Никколини удается здесь, как и в ранее рассмотренной сцене, запечатлеть важнейшие особенности Венеции, самобытность облика города, его вековые культурные традиции. При сохраняющемся риторизме стиля эта сцена отличается удивительной емкостью, аллюзивной глубиной, что, по-видимому, и привлекает внимание Майкова, не случайно перевод предваряется восклицанием: «А как вам нравится этот тихий, роскошный вечер? (Att<o> II, sc<ena> V)» [2. С. 75]. Приведем фрагмент:

Niccolini Gio. Batista. Antonio Foscarini
MATILDE¹

Перевод Майкова
Mat<ilda> Я не родилась в здешней сто-

¹ Подстрочный перевод: *Матильда*: Я не выросла в этой стороне (в этих городских стенах), но как только тебя увидела, несчастная красавица, так и полюбила тебя... если тебя тяготят мои слова и я слишком осмеливаюсь, позволь мне хоть поплакать с тобой. *Тереза*: Подруга... *Матильда*: Какое сладостное имя! И что может быть достойным, чтобы воздать тебе сказанное? *Тереза*: Ах, все увеличивает, Матильда, мою скорбь! *Матильда*: Рассыпавшиеся волосы подбери в вуаль, на верную служанку опусти свои усталые члены: мне сладок этот груз. Тебе хочется возвратиться в уединенные покои? Или слабое тело обретет отдых в твоей кровати?... Но что?... Ты бледнеешь? ... *Тереза*: Здесь я не слышу того, что бы меня не оскорбляло. *Матильда*: О небо, прости... Верни улыбку на твои уста. *Тереза*: Ах, все меня либо мучает, либо приносит мне вред. *Матильда*: О, если покой... *Тереза*: В покое мне отказывает каждая живая душа... *Матильда*: Попроси его у природы. *Тереза*: О, как сладок этот час тишины печальному сердцу! И в его радостях также есть боль... Я слышу похоронный звук, далекий ропот... *Матильда*: Разбитая ветром с Адриатического берега – такова всегда морская волна, и кажется, что она плачет; прозрачна лагуна, и зеркальны здания мраморных дворцов. *Тереза*: Воистину блаженна та, кто не родилась здесь. *Матильда*: С верной женой, что удерживает любовь, на противоположном берегу венецианский кормчий поет песни одну за другой. *Тереза*: Счастливые! (? рискованные!) Он только что покинул ее, и скоро возвращается к ней с желанием. *Матильда*: Они поют про Эрмению *Тереза*. Несчастливая возлюбленная! Это нотки скорби: песня становится стоном и погибает среди волн. *Матильда*: Смотри, как темный челнок приближается к этому берегу, и тот, кто там сидит, едва возбуждает своим веслом волны. Среди волн звучит новая гармония. Может быть, скорби, скрытые в своем сердце, ночной любовник открывает своему кумиру. Кто знает... измене-

In queste
Mura io non crebbi; ma ti vidi appena,
Bella infelice, che t'amai... se gravi
Ti con le mie parole, e troppo ardisco,
Soffri che almeno io teco pianga.

TERESA

Amica...

MATILDE

Oh qual nome soave! e che far deggio
Che in util tuo ritorni?

TERESA

Ahi tutto incresce,
Matilde, al mio dolor!

MATILDE

Le sparse chiome
Nel vel raccogli: alla fedele ancella
Le stanche tue membra abbandona: è dolce
Questo peso per me. Nelle segrete
Stanze tornar ti piace? or l'egro corpo
Riposo avrà nel conjugal tuo letto...
Ma che? ... tu impallidisci?

TERESA

Io qui non odio
Cosa che non mi offenda.

MATILDE

Oh ciel, perdona...
Torni il sorriso sul tuo labbro.

TERESA

Ah tutto
O m'affligge, o mi nuoce.

MATILDE

Oh se la pace...

TERESA

Pace mi nega ogni vivente aspetto...

MATILDE

Chiedila alla natura.

TERESA

роне, но полюбила тебя с первого взгляда... если тебя тяготят слова мои, позволь мне, по крайней мере, разделить твои слезы.

Тереза. О друг мой...

Мат<ильда> Милое имя: друг мой! Но скажи, чем мне оправдать это название?

Тер<еза> Ах, Матильда, все, все только увеличивает мои страдания.

Мат<ильда> Закрой вуалем твои распутившиеся локоны, облокотись на меня... Хочешь, возвратимся в твои покои или, быть может, ты хочешь отдохнуть в моей спальне... Но ты бледнеешь?

Тер<еза> Все, что я слышу здесь, все меня мучит, беспокоит.

Мат<ильда> Прости, прости меня.

Тер<еза> Все, все меня гнетет, терзает...

Мат<ильда> Если спокойствие...

Тер<еза> Спокойствия мне не ожидать от людей.

Мат<ильда> Но его дает природа (выходит на балкон, обращенный на лагуны).

Тер<еза> О как отраден этот час молчанья

но... *Тереза.* О, что ты сказала! *Матильда.* Послушай... *Антонио (за сценой)* Когда, вдали от тебя, неверная, я подвернул ногу, знак вечной верности, ты прекрасную руку мне подала. *Тереза.* Какой голос! Я не виновна (порочно)... Он бесчестит (оскорбляет) меня, но мир жесток (суров) и угрожает его дням, и я ненавижу его бегство. *Матильда.* Ты дрожишь! *Тереза.* Ты знаешь, что каждый раз меня покидают силы, и меня охватывает дрожь в ногах... Ах! Поддержи меня. *Матильда.* И ты хочешь отсюда убежать (спастись)? *Тереза.* Я... да... не могу... Эта песня имеет над моим сердцем тайную власть, которая удерживает меня здесь. Не печалься, Матильда, радостный лик счастливая юность украшает своими розами, и ты не понимаешь этих тайн скорби. *Матильда.* Я люблю тебя; доверься мне, и на моей груди отдохни. *Антонио.* Я, дрожа, смотрел на лик, залитый прекрасным румянцем стыда, и тогда вся вселенная исчезла для меня. *Матильда.* Ты краснеешь, и почему? Ты отводишь глаза, наполненные слезами, и, вздыхая, прячешь лицо между ладонями? *Антонио.* Я хотел тысячи слов, которые тебе подсказывала любовь, и то, что слышало сердце, и уста не могут сказать, «Я буду твоей», ты сказала. И моя неизменная любовь вырвется из груди только с последним вздохом. *Матильда.* Эти печальные стихи я хотела положить тебе на музыку, на золотую бессловесную арфу, на которую наносит покрывало пыль. *Тереза.* Как? *Матильда.* Ты вспоминаешь? Я видела, как у тебя сильно вздымалась грудь под той арфой, и голос и звук на какое-то время прекратились, в то время как ты пролила на дрожащие струны поток (ручей) слез (*перевод О. Корневской и С. Нотман*).

Oh come è dolce
 Quest' ora di silenzio al core afflitto!
 Ha le sue gioie anche il dolore... Ascolto
 Un suon funebre, un mormonio lontano....

MATILDE

Rotta dal vento pell' adriaco lido
 Sempre è l'onda del mare, e par che pianga;
 Limpida è la laguna, e a specchio siede
 Dei marmorei palagi.

TERESA

In ver beata
 Chi non vi nacque!

MATILDE

Colla fida moglie,
 Che amor trattiene, su l'opposta riva
 Il nocchier di Vinegia I canti alterna.

TERESA

Avventurosi! ei l'ha lasciata appena,
 E tosto a quella col desio ritorna.

MATILDE

Cantan d'Erminia.

TERESA

Una infelice amante!
 Questo è l'accento del dolore: il canto
 Un gemito diviene, e muor fra l'onde.

MATILDE

Mira qual bruna navicella appressa
 La prora a questa riva, e chi vi siede
 Appena desta col suo remo I flutti:
 Suona fra l'onde un'armonia novella...
 Forse le pene nel suo cor nascose
 Notturmo amante all'idol suo palesa;
 Chi sa... tradito...

TERESA

Oh, che dicesti!

MATILDE

Ascolta...

ANTONIO FOSCARINI

Quando da te lontano Perfida, io volsi il piede,
 Pegno d'eterna fede
 La bella man mi diè.

TERESA

(Qual voce! io rea non sono.... Egli
 m'oltraggia
 Ma l'atterra crude, e l'odio fugga
 Che minaccia o suoi di).

для души страдающей!.. И в самой грусти
 [есть] бывают иногда своего рода наслаждения...
 Постой, я¹ слышу² дальний звук,
 далекий ропот...

Мат<ильда> Воет ветер, колышет адриатические волны, и кажется, что оне плачут; но лагуны так тихи и светлы, как пыльное зеркало мраморных палаццов.

Тер<еза> Прекрасно!.. Но счастливым здесь не род<ят>ся.

Мат<ильда> Там [на противоположном берегу] в челноке у противополо<жного> берега венецианский рыбак с подругою своей жизни поет песни.

Тер<еза> Счастливые! Оне только что оставили Венецию – и опять с нетерпением отправят свой челнок к ней.

Мат<ильда> Это песня про Эрминию.

Тер<еза> Несчастливая любовница... Это точно звуки истинной горести: песнь становится воплем и умирает на поверхности воды.

Мат<ильда> Посмотри, как плывет гондола прямо на этом берегу; кто это в ней? Он едва-едва касается веслом спящих вод. Слышишь – новая песня. Может быть, это тоже несчастный влюбленный в песне изливает жалобы своей красавице. Быть может, изливал.

Тер<еза> А! Что ты сказала?

Мат<ильда> Слушай, слушай!

Ant<onio> Fosc<arini>

Расставаясь, на разлуку
 С клятвой верности святой
 Ты хладеющую руку
 [Мне, бледнея, подала]
 Подала мне, ангел мой!

Тер<еза> Его голос! ...но я невинна! Он обвиняет меня напрасно... Но он должен бежать отсюда, от злобы и ненависти врагов и... от моей любви!

¹ Начало предложения вписано.

² Исправлено окончание. Было: «Слышишь».

Vacilli!
 Il sai
 Che ognor la forza m'abbandona, e tremulo
 Il piè mi manca... Ahi! Mi sostieni.

TERESA
 Io... sì... non posso... il canto
 Ha su mio core una Potenza arcane
 Che qui m'arresta... Egra non sei, Matilde;
 Il lieto volto gioventù felice
 Orna delle sue rose, e non comprendi
 Questi misteri del dolore.

MATILDE
 Io t'amo;
 In me t'affida, e sul mio sen riposa.
 ANTONIO FOSCARINI
 Mirai tremando il volto
 D'un bel rossore asperso,
 E tutto l'universo
 Disparve allor da me.

MATILDE
 Arrossisci, e perchè?... Tu volgi altrove
 Gli occhi gravi di lagrime, e la faccia
 Fra le tue palme sospirando occulti?

ANTONIO FOSCARINI
 Mille parole intesi
 Che ti dettava amore,
 E quell che sente il core,
 E il labbro non può dir.
 Io sarò tua, dicesti,,
 E il mio costante affetto
 Sol fuggirà dal petto
 Coll'ultimo sospir.

MATILDE
 Le meste rime io modular t'intesi
 Sull'arpa or muta, a cui fa vel la polve.
 TERESA
 Come!...

MATILDE
 Il ricordi? io palpitarti il seno
 Vidi sotto quell'arpa, e voce e suono
 Ad un tempo cessar, mentre discese
 Sulle tremule corde un rio di pianto. [6.
 P. 34–37].

Мат<ильда> Ты дрожишь?

Тер<еза> Ты знаешь, что меня беспрестанно оставляют силы; нога изменяет. Ах, поддержи меня.

Мат<ильда> Уйдем отсюда...

Тер<еза> Я... [да] конечно... но не могу. Это пенье имеет на меня непонятное влияние и удерживает. Не сердись, Матильда! Тебе еще счастливое детство покрывает [ланины] ярким румянцем щеки, и ты еще не понимаешь [тайны] страдания (questi misteri del dolore¹).

Мат<ильда> Я люблю тебя, я верна тебе...

Голос

Я глядел на лик твой ясный
 В страшной, холодной темноте...
 [В сердце] Только б образ твой прекрасный

Врезать [вечно <...> мне] в сердце вечно мне

Мат<ильда> Ты дрожишь... Отчего? Отвращаешь глаза свои в другую сторону; зачем, зачем ты закрыла лицо свое руками?..

О как много наши взоры
 В этот высказали миг. –
 Это сердца разговоры
 Для которых – нем язык!
 «Я твоя, – [твоя, друг милый], ты говорила.

И в груди моей любовь
 [Лишь в последний час угаснет]
 [Не Лишь уснет во мгле могилы]
 Не погасит и могила.

А потом – «Твоя я вновь».

Мат<ильда> Теперь я помню, ты сама пела этот романс с арфою своею, которая теперь давно забыта и в пыли?

Тер<еза> Неужели?

Мат<ильда> О, у тебя так колебалась грудь, и вдруг и арфа и ты замолчали, голова твоя упала на струны и ты заплакала горько, горько.

И т<ак> д<алее> [2. 75–78].

¹ ... этих тайн скорби (ит.).

Второй отрывок, по всей видимости, привлек внимание Майкова своим глубоким лиризмом. Особенности содержания сцены позволили переводчику наметить тему, значимую в его индивидуальном восприятии запечатленной в трагедии Никколини картины Венеции. Непременными составляющими ее в сознании переводчика становятся величественные дворцы, прекрасные водные пейзажи, любовная интрига, прекрасная возлюбленная, гондольеры, песни. Лирическое начало увлекает Майкова и определяет стратегию перевода. Прозаик уступает место поэту-лирику. Прозаический перевод изнутри подсвечивается лирическим началом. Изменения, вносимые в перевод коротких реплик Терезы и Матильды, обусловлены стремлением поэта обработать риторически перегруженную речь, сделать ее более соответствующей психологическому содержанию сцены, чтобы эмоциональные, порой сбивчивые от переполняющих переживаний, фразы выглядели более естественными, придать им живой, разговорный характер. В некоторых случаях переводчик усложняет психологическое содержание реплик, преобразует констатацию факта в эмоционально окрашенное сопереживание. Например, реплику Терезы *«Несчастливая возлюбленная! Это нотки скорби: песня становится стоном и погибает среди волн»* – Майков переводит так: *«Это точно звуки истинной горести: песнь становится воплем и умирает на поверхности воды»* [2. С. 76]. Обращают на себя внимание добавления, повлекшие исправления в рукописи: переводчик вносит в оригинальный текст обстоятельство *«точно»*, характеризующее убежденность говорящей (оно вписано поверх строки), и определение *«истинной»* (было изначально записано после определяемого слова).

Особого внимания заслуживает перевод серенады Антонио, прерывающей разговор подруг и вносящей глубокий драматизм в переживания Терезы. В целом Майков делает прозаический перевод фрагментов стихотворного текста оригинала. По-видимому, это обусловлено интересом переводчика к содержанию трагедии и критическим отношением к формализму классицистической риторики стиля драматургии Никколини. Но песню Антонио Майков переводит стихами, воссоздавая лирическое напряжение поэтических строк Никколини. Поэт стремится подобрать адекватную форму для воспроизведения музыкальности Венеции и всей Италии. Два первых куплета воспроизведены свободно. Переводчик делает акцент на расставании влюбленных, подробности которого сохранились в сердце Антонио, и полностью убирает ошибочное обвинение Терезы в неверности. Рукопись отражает процесс поэтического поиска варианта психологически точного изображения: Майков зачеркивает строчку: *«Мне, бледнея, подала»* – и вместо нее записывает: *«Подала мне, ангел мой!»* Описание внешних признаков психологического переживания поэт заменяет изобразительным по своей природе указанием на стоящее за ним интимное содержание чувства, выраженное вводным обращением *«ангел мой»*. Третий и четвертый куплеты не только воссоздают мотивы переживания лирического героя, но и описывают свидание перед разлукой, последнее сердечное общение влюбленных. Майкова, очевидно, привлекает глубокое внутреннее содержание сцены, он стремится передать все ее нюансы. Вследствие этого перевод последних куплетов формально и содержательно ближе к оригиналу при наличии очевидных синтаксических трансформаций, обусловленных спецификой стихотворного пере-

вода. Серенаду Антонио Майков переводит четырехстопным хореем с перекрестной женской / мужской рифмой. Позднее в цикле «Очерки Рима» этот опыт получит развитие в стихотворении «Amogoso».

Переводы сцен из трагедии Д.Б. Никколини «Антонио Фоскарини» в путевом дневнике Майкова значимы в контексте оригинального творчества поэта. Обращение к ним обусловлено содержанием художественных экспериментов этого периода, интересом к человеку и его внутреннему миру, особенности которого, в понимании автора дневника, являются следствием сложного взаимодействия свойств личности, заложенных природой, и противоречивого воздействия внешней среды. Об этом свидетельствуют и выбор фрагментов, и общая стратегия, лежащая в основе отдельных переводческих решений. Становясь частью осмысления особенностей итальянской драматургии эпохи Рисорджименто, переводы уточняют смысл критических замечаний, высказанных Майковым в адрес итальянских драматургов, и выявляют интерес поэта к живому, непосредственному изображению жизни в искусстве, к сюжетам, характеризующим суть окружающей жизни и требующим новых принципов изображения, лишенных риторики и театральности. Эстетическая рефлексия и попытки трансформации исходного текста демонстрируют чуткость поэта в восприятии новых требований к художественному произведению и его автору, которые еще только вызревали, прокладывали дорогу в процессе становления психологизма во всех видах искусства. Преобразования, вносимые Майковым в текст перевода, раскрывают его понимание конфликта, характеризуя особенности мировоззрения поэта, и позволяют заглянуть в его творческую лабораторию, отражая собственные напряженные поиски современного содержания произведения и способов адекватного художественного воспроизведения глубины нравственно-психологического содержания изображаемых сцен, попытки нериторизированной передачи психологической сложности происходящего, адекватной трактовки сути исторических событий.

Литература

1. Майков А.Н. Путевой дневник 1842 г. // РО ИРЛИ. № 17305.
2. 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.
3. 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., 2010. С. 105–146.
4. Майков Аполлон. Дневник за 1842 г (фрагмент) / публ. О. Седельниковой // *Русско-итальянский архив VIII / Archivio russo-italiano VIII, a c. di C. Diddi e A. Shishkin*. 2011. S. 18–25.
5. Седельникова О.В. «Итальянские драматурги исключительны...». См. 1: Заметки об итальянской драматургии в путевом дневнике А.Н. Майкова 1842–1843 гг. // *Вестн. Том. гос. ун-та. Филология*. 2012. № 1 (17). С. 94–108.
6. Niccolini Gio. Batista. Antonio Foscarini. Firenze, 1872. 102 p. Интернет-ресурс. Режим доступа: http://books.google.ru/books?id=x-KEzPHLO_IC. Код доступа: свободный.
7. Майков А.Н. Письма А.В. Гербелю 1863–1873 гг. // РНБ. Ф. 179. № 68.
8. Никколини Д.Б. Антонио Фоскарини / пер. В. Крестовского (псевдоним) // Дело. 1882. № 4. С. 1–52.
9. Седельникова О.В. Ф.М. Достоевский и кружок Майковых. Томск: Изд-во Том. политехн. ун-та, 2006.
10. Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX в. М.: Просвещение, 1965.
11. Бельчиков Н.Ф. Достоевский среди петрашевцев. М.: Наука, 1971.