

**Оценки творчества Кристофера Марло в переводных исследованиях,
опубликованных в России в 1990-х – 2000-х гг.**

¹ Анна Анатольевна Рябова

² Дмитрий Николаевич Жаткин

¹ Пензенский государственный технологический университет, Российская Федерация
440039, г. Пенза, пр. Байдукова/ул. Гагарина, д. 1 а, 11
Кандидат филологических наук, доцент
E-mail: asnowflake@yandex.ru

² Пензенский государственный технологический университет, Российская Федерация
440039, г. Пенза, пр. Байдукова/ул. Гагарина, д. 1 а, 11
Доктор филологических наук, профессор
E-mail: ivb40@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению исследований драматургического и поэтического наследия английского литератора XVI в. Кристофера Марло, которые были переведены на русский язык и опубликованы в России в 1990–2000-х гг. Проанализированные материалы дополняют представление о Марло, сформированное отечественными литературными критиками и литературоведами предшествующего времени, отдельными интересными деталями и наблюдениями, раскрывая специфику «западного взгляда» на его творчество.

Ключевые слова: Кристофер Марло; драматургия; поэзия; межкультурный диалог; перевод.

Введение. В постсоветскую эпоху в России существенно увеличилось число переводных публикаций, фрагментарно затрагивавших марловское драматургическое и поэтическое наследие, причем среди увидевших свет работ были как и новинки зарубежного литературоведения, так и прочтения классических трудов прошлого, прежде недоступных русскоязычному читателю. Эти публикации, появление которых во многом соотносится с изменением общественно-политической ситуации, усилением возможностей в сфере международного культурного диалога, отчасти раскрыли перед русским читателем специфику «западного взгляда» на Кристофера Марло.

Материалы и методы. В качестве материалов для анализа в статье используются переведенные на русский язык произведения С. Ле Флеминга, С. Гринблатта, С. Мадариаги, О. Хаксли, Т. Элиота, У.Х. Одена, П. Акройда, Я. Котта, А. Азимова, В. Дильтея и др. В основу исследования были положены метод контекстуально-интерпретационного анализа и сравнительно-исторический метод.

Обсуждение. Стивен Ле Флеминг, автор фундаментальной статьи «Страницы о Чехове в английских исследованиях по истории и теории литературы», напечатанной в «чеховском» томе «Литературного наследия» в 1997 г., в разделе, посвященном деятельности режиссера, драматурга и пропагандиста театрального искусства Харли Гренвилла-Баркера, представил рассуждения последнего об «эксплицитных» (или открытых) пьесах Марло и раннего Шекспира и во многом антитетичных им «имплицитных» пьесах А.П. Чехова, отчасти М. Метерлинка и У.Б. Йейтса, требовавших игры «умных актеров», способных передать смысл «не словами, и даже не непосредственной игрой, а, главным образом, выявляя узор, сплетающийся из отношений героев, их взаимных оценок и антагонизмов» [1, с. 469; см. также: 2, р. 43–45].

В центре исследования С.Гринблатта «Формирование “я” в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира» («Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare» (Chicago; L., 1980)), фрагменты из которого (введение, глава VI «Импровизация власти») были опубликованы в переводе Г.М. Дашевского в №35 «Нового литературного обозрения» за 1999 г., оказались фигуры Т. Мора, У. Тиндела, Т. Уайета, Э. Спенсера, К. Марло и У. Шекспира. Общим фактором в биографических обстоятельствах этих выдающихся представителей английской литературы XVI в., объясняющим их писательскую чуткость к конструированию личности, являлся, на взгляд С. Гринблатта, их *интенсивный динамизм*, проявившийся, в частности, в выходе

на новый социальный уровень (получение степени в Кембриджском университете сыном башмачника Кристофером Марло). Сама структура книги С. Гринблатта основана на двух радикальных антитезах, каждая из которых уступает место сложному третьему члену, в котором исходная оппозиция воспроизводится в трансформируемом виде: «...конфликт между Мором и Тинделом повторяется в фигуре Уайета, конфликт между Спенсером и Марло – в фигуре Шекспира. Уайет не поднимает оппозицию Мора и Тиндела на новый уровень, хотя на его самоформирование глубоко повлияли последствия этой оппозиции; Шекспир не разрешает эстетических и моральных конфликтов, заложенных в произведениях Спенсера и Марло, хотя его драматургия загадочно связана с обеими позициями» [3, с. 40]. Отмечая в творчестве английских авторов проявления «исторического давления неразрешенного и длящегося конфликта» [3, с. 40], исследователь указывает на характерный для Марло перенос богословской проблематики, отчетливо сформулированной Т. Мором и У. Тинделом, в мирскую плоскость. Одним из важных признаков, общих для большинства рассмотренных в книге примеров формирования «я», С. Гринблатт называет подчинение абсолютной власти или внешнему авторитету, причем в этом смысле именно Марло являет исключение, но в его ненависти к иерархической власти есть нечто от подчинения [см.: 3, с. 41].

Э. Спенсер и Марло представляются исследователю двумя полюсами радикального антогонизма, ибо если для первого из них «исток человеческой идентичности – преданное служение законному авторитету, объединенной власти Бога и государства», то для второго «идентичность создается в те моменты, когда нарушен порядок – политический, идеологический, сексуальный» [3, с. 43]. Если Э. Спенсер воспринимал повторение как свойство терпеливых трудов цивилизаторства, боялся излишеств, «грозящих поглотить порядок и оставляющих неизгладимый след даже на самой умеренности», писал для аристократов в сознательно архаизирующей манере и тем самым участвовал «в возрождении феодального декора, отличавшем ритуал елизаветинского двора», создавал образы героев, стремившихся к равновесию и контролю, то Марло считал, что благодаря повторению он может «утвердиться в анонимной пустоте», боялся порядка, грозившего истребить излишество и всякий раз обращавшего даже бунт в дань авторитету, писал «для нового общедоступного театра белым стихом, который после однообразных сонетов предыдущих десятилетий казался самой реальностью», представлял героев, хотевших «избавиться от преград своим желаниям» [3, с. 43]. Искусство Э. Спенсера, на взгляд С. Гринблатта, постоянно «ставило под вопрос собственный статус, чтобы защитить от подобных сомнений власть», тогда как творчество Марло «подтачивало власть, чтобы поднять собственное искусство до статуса самодовлеющего абсолюта»: «Если Спенсер подносил свой “иной мир” к глазам власти и говорил: “Смотри! Эта роскошная красота – твой собственный лик”, то Марло предьявлял свой мир и говорил: “Смотри! Это трагикомическое, великолепное уродство – твое отображение в моем роскошном искусстве”» [3, с. 43].

Антитеза между Э. Спенсером и Марло иллюстрировалась С. Гринблаттом на примере двух почти дословно совпадающих пассажей – из седьмой песни первой книги спенсеровской «Королевы фей» и из третьей сцены четвертого действия второй части марловского «Тамерлана Великого»: «То, что Спенсер возглашал в похвалу Артуру, Тамерлан возглашает в похвалу себе; рыцарское украшение, эмблема великодушного рыцарства Артура, оказывается частью гимна, который Тамерлан поет собственной похоти. Строки, которые у Спенсера относятся к главному герою цивилизованности, оплоту Ордена Девства, почтительному слуге Глорианы, у Марло оказываются частью фантазий скифского Бича Божьего» [3, с. 44]. Исследователь считал сцену Марло умышленно эмблематичной, своего рода театральной импровизацией в манере Э.Спенсера, причем, несмотря на различия персонажей, его не покидала мысль об их тайном сходстве, о том, что спенсеровский Артур и марловский Тамерлан – два лица одной сущности, два воплощения одной власти, т. е. у Тамерлана – лицо, которым Артур обращен к своим врагам, а у Артура – лицо, которым Тамерлан обращен к своим сторонникам [см.: 3, с. 43 – 45, 69]. С.Гринблатт характеризовал Марло как драматурга, которому чужды идеология восхваления «монархии как общенационального спектакля», утверждение веры в божественный промысел, стремление к зрелищности, навязывание «нормативных этических схем городским массам» и, напротив, свойственны стремление «обнажить подспудные мотивы любого властного зрелища», глубоко исследовать «трагические нужды и интересы», бросить беспощадный вызов прежним этическим схемам, «подорвать применение риторики и насилия на службе этих схем» [3, с. 68]. По наблюдению С.Гринблатта, Шекспир, в отличие от Марло, по отношению к культуре своего времени не был мятежником и кощунником, но являлся

верным служителем, «смирненно» импровизировавшим отведенную ему роль в рамках современной ему ортодоксии [см.: 3, с. 68].

В напечатанном в издательстве «Oxford University Press» в 1987 и – с дополнениями – в 1998 г. «Путеводителе по английской литературе» под редакцией М.Дрэбл и Дж.Стрингер, выпуск которого на русском языке в 2003 г. стал возможен благодаря усилиям большого коллектива переводчиков и редакторов, можно видеть целый ряд интересных наблюдений относительно творчества Марло и его связей с произведениями других писателей, традициями мировой литературы. Например, в статье «Геро и Леандр» изложение истории легендарных возлюбленных (он утонул, плывя к ней ночью через Геллеспонт, она с отчаяния бросилась в море) сопровождалось упоминанием о том, что она стала «темой поэтических произведений Марло и Т.Гуда, а также пародии Т.Нэша в его бурлеске “Постная еда” (“Lenten Stuffe”») [см.: 4, с. 167–168]. При характеристике соавторской трагедии Марло и Т. Нэша «Дидона, царица Карфагена» акцентировалось то обстоятельство, что в ее основу были положены I, II и IV книги «Энеиды» Вергилия, описывавшие неудачную попытку Дидоны удержать Энея в Карфагене и ее самоубийство [см.: 4, с. 239]. В «Тамерлане Великом» признавалось заметное, в сравнении с ранней трагедией Т.Нортон и Т.Сэвилла «Горбодук, или Феррекс и Поррекс», «совершенствование техники нерифмованного стихосложения», отмечалось использование при описании властителей мира, впряженных в колесницу, нестандартизованного словосочетания «изнеженные клячи Азии», впоследствии употребленного Шекспиром во второй части исторической хроники «Генрих IV» (д. II, сц. 4) в словах Пистоля [см.: 4, с. 724]. В «Трагической истории доктора Фауста», являвшейся *первой инсценировкой* средневековой легенды о человеке, просматривалась соотнесенность с *английским* переводом немецкой народной книги («История проклятой жизни и заслуженной смерти доктора Джона Фауста» («The Histoire of the damnable life, and deserved death of Doctor John Faustus»)), проявившаяся в сохранении общего сюжета истории на фоне расхождений в трактовке самого героя, который из обычного волшебника превращался в человека, жаждавшего безграничной власти ума; в путеводителе был отдельно отмечен эпизод, в котором Фауст вызывал Елену Троянскую и обращался к ней «с известной строчкой “Так вот лицо, что тысячи судов сгубило...”» [4, с. 745].

Сюжет «Мальтийского еврея» был соотнесен составителями путеводителя с конкретными историческими обстоятельствами, также подчеркивался факт появления в прологе образа Макиавелли, указывалось, что главный герой пьесы Варавва «выступает одним из прототипов беспринципных макиавеллиевских злодеев в последующих елизаветинской драме и драме эпохи короля Якова I», причем особенно выделялась его фраза о золоте и драгоценностях как «бесконечном богатстве в маленькой комнате» [4, с. 436], ставшая крылатой. «Эдуард II» был воспринят в путеводителе, прежде всего, как один из источников шекспировского «Ричарда II» [см.: 4, с. 891]. В пьесе «Парижская резня» составители книги обратили внимание на «возвышенные, честолюбивые речи» герцога Гиза, «самого запоминающегося» героя произведения, указав, что они «оказали влияние на ранние хроники Шекспира»; из прочих эпизодов была отмечена сцена убийства Рамуса после того, как Гиз обрушивается на его поправки к Аристотелю [см.: 4, с. 611]. Характеризуя жизнь и творчество Марло в целом, авторы приводили биографические сведения, отмечали *злободневность* «Парижской резни», «от которой сохранились только недатированные фрагменты», предполагали, что «Трагическая история доктора Фауста» была последним марловским произведением, созданным незадолго до гибели, перечисляли редко упоминаемые переводные сочинения поэта (например, пересказ белыми стихами первой книги «Фарсалии» Лукана, перевод «Науки любви» Овидия) и делали вывод, что Марло, «несмотря на беспорядочную жизнь, <...> был яркой фигурой, вызывавшей восхищение» [4, с. 443].

Отметим, что наряду с переводным путеводителем в начале XXI в. в России увидело свет еще одно справочное издание – «Энциклопедический словарь английской литературы XX века» (2005), подготовленное в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. В этой книге, хронологически затрагивающей иную эпоху в развитии английской литературы, Марло был упомянут дважды: в статье А.М. Зверева об Олдосе Хаксли сообщалось о его романе о буднях послевоенного Лондона «Шутовской хоровод» («The Antic Hay», 1923), эмоциональный ключ к которому – как к синтезу бурлескного и драматического начал – дали эпиграф из «Эдуарда II» Марло и заглавие по его строке («Мои герои, как сатиры козлоногие,

пройдут пред вами в хороводе шутовском») [см.: 5, с. 469], в статье Я.Ю.Муратовой об Энтони Берджессе был назван его роман «Мертвец в Дептфорде» («A Dead Man in Deptford», 1993) о трагическом жизненном пути Марло, несовместимости творческой личности и общественной системы, сочетавший элементы комедии и пастыша и подчеркивавший «пародийность “романтического двоемирия”» [6, с. 53].

В 2003 г. на русском языке в переводе К.С.Корконосенко было впервые опубликовано эссе Сальвадора де Мадариага «Дон Жуан как европеец», представляющее собой текст публичной лекции, прочитанной в Байроновском фонде Ноттингемского университета в 1946 г. В своем эссе С. де Мадариага рассуждал о Марло и испанском драматурге Тирсо де Молина, создавших «на полуисторических-полулегендарных основаниях <...> первые художественные версии образов» Фауста в «Трагической истории доктора Фауста» и Дон Жуана в «Севильском озорнике, или Каменном госте», и признавал, что «в обоих случаях первая пьеса мощнее и ярче тех, что писались потом, пока персонаж не обрел своего полного размера» [7, с. 322] соответственно у И.-В.Гете и Дж.-Г.Байрона. В восприятии автора эссе «Трагическая история доктора Фауста» Марло оказывалась весомым, но отчасти неуклюжим произведением, в котором «фигура Фауста уже вполне полнокровна и живет своей собственной жизнью» [7, с. 322], что и позволяло сформулировать основополагающую мысль о том, что «человеческое любопытство ограничено законами свыше, которые человек не должен преступать под страхом вечного проклятия» [7, с. 323].

В выпущенном в 2004 г. издательством «РОССПЭН» в серии «Книга света» сборнике Томаса Элиота «Избранное: Религия, культура, литература» был помещен ряд статей, создававших у русского читателя представление об отношении крупнейшего англо-американского поэта, литературного критика и социального мыслителя к наследию Марло. Так, в статье «Критикуя критика», говоря о писателях, оказавших влияние на стихотворчество, Т. Элиот высказывал свое предпочтение «среди драматических поэтов Марло, Уэбстеру, Тернеру, Мидлтоуну и Форду, но не Шекспиру», ибо последний в силу своего величия не мог на кого-то влиять, ему можно было только подражать, а подражание, в отличие от влияния, не способно оказаться плодотворным [см.: 8, с. 232]. В очерке «Никколо Макиавелли» писатель упоминал миф о Макиавелли как о сильном человеке вне моральных норм, «тянущийся от “Мальтийского еврея” Марло до Ницше» [8, с. 360], тем самым акцентируя не только известный факт появления духа «Макьявеля» в прологе марловской трагедии, но и то обстоятельство, что ее главный герой Варавва является одним из первых в длинном ряду злодеев-макиавеллистов в мировой литературе.

Эссе Томаса Элиота «Сенека в елизаветинском переложении», содержащее восхищение английской драмой эпохи Елизаветы, оказавшейся способной «преобразовать трагедию ужаса в величественный фарс Марло или величественный кошмар Уэбстера», обращало внимание читателя на определенное влияние Сенеки, поощрившего у драматургов-елизаветинцев «вкус к иностранному, отдаленному, экзотическому» [8, с. 483]. Вместе с тем, по наблюдению Т.Элиота, марловский «Мальтийский еврей» и приписываемый Шекспиру «Тит Андроник» «заставили бы Сенеку, будь он жив, с ужасом отшатнуться в искреннем эстетическом неприятии» [8, с. 483–484], что само по себе делает спорным распространенное мнение о «Фиесте» и «Троянках» Сенеки как источниках последней из названных трагедий. Прямое влияние Сенеки испытали, как считал Т. Элиот, лишь Дж. Марстон и авторы «круга Марло» – Т. Нэш, Т. Кид, Р. Грин, Дж. Пиль, но не сам Марло, у которого можно видеть лишь «много общих черт» [8, с. 488] с творчеством Сенеки. Употребление Т. Элиотом понятия «круг Марло» свидетельствовало, что англо-американский классик выделял Марло из общего ряда как «наиболее крупного драматурга, реформатора английской дошекспировской трагедии, заменившего рифмованный текст белым стихом, рыхлую композицию концентрацией действия вокруг титанической личности, сделавшего речь персонажей образной и яркой, использовавшего приемы классической риторики» (Т.Н.Красавченко) [9, с. 513]. В том же эссе писатель выделял три фазы становления английской ренессансной трагедии – с 1559 г. по начало 1580-х гг., когда наиболее значительными были переводы Дж. Хейвуда, последующий расцвет Дж. Пиля и Т. Кида с влиянием неожиданно вспыхнувшего и угаснувшего гения Марло, наконец, эпоху Шекспира вплоть до его великих трагедий [см.: 8, с. 502], говорил о воздействии Марло на Дж. Драйдена и А.Поупа, заметно превосходившем влияние на них «чистейшего вкуса XVI столетия» [8, с. 499].

Признавая, что Шекспир не смог бы «сформировать свой стиховой инструментарий, оставленный им своим преемникам Уэбстеру, Мессинджеру, Тёрнеру, Форду и Флетчеру,

если бы сам он не получил в наследство стих, уже достаточно разработанный гением Марло и испытывавший влияние Сенеки» [8, с. 488], Т. Элиот размышлял о том, что версификация до Марло была уверенной, но монотонной или однотонной, не содержала музыкальных ритмических перебивок (введенных Марло) и ритмов каждой индивидуальной речи. Характерное для Сенеки повторение одного слова из предыдущего предложения в последующем, «особенно при стихомифии, т. е. когда фраза одного из участников диалога подхватывается и переименовается другим» [8, с. 492], дополненное перебивкой одного ритмического рисунка другим при удвоении схемы разбивкой строк на минимальные антифоны, было усвоено не только Марло, но и менее значительными авторами. В этом же повторении Т. Элиот усматривал истоки шекспировских каламбуров и повторов, восходящих к образцам более ранним, нежели творчество Марло [см.: 8, с. 493]. Также писатель отмечал, что «Марло открыл, а Мильтон усовершенствовал музыкальные возможности классических имен» [8, с. 505-506], заключавшиеся в потенциале усечения латинских имен и названий с целью усиления их художественной выразительности.

Отмечая в статье «Шекспир и стоицизм Сенеки» тот факт, что «герой <...> елизаветинцев, герой Шекспира не оставался неизменным даже в елизаветинской Англии», Т. Элиот признавал в качестве «заметного исключения» [8, с. 524] только марловского Фауста. При этом самого Марло писатель считал «несколько незрелым», однако, наряду с Шекспиром и Дж. Чапменом, *самым глубокомысленным и философски настроенным умом среди драматургов-елизаветинцев*, создавшим, прежде всего, образ Тамерлана Великого, охваченного гордыней, но одновременно «достигающего такой степени ужасного, на которой отбрасывается даже гордыня» [8, с. 524]. В подтверждение своих слов Т. Элиот приводил слова У.М.Е.Эллис-Фермор о Марло – авторе «Трагической истории доктора Фауста», следовавшем за Фаустом «по ту сторону границы между самосознанием и полным распадом дальше, чем кто-либо из его современников», ибо смерть героя оказывалась в данном случае не внезапным прекращением жизни с общим сохранением качеств личности, но еще более глубоким погружением «в то состояние ума, которое отделено от прошлого и полностью поглощено осуществлением собственного разрушения» [цит. по: 8, с. 524]. Исключительность Марло Т. Элиот усматривал в его богохульности, позволявшей парадоксально считать его «наибольшим христианином» [8, с. 524].

В других материалах писатель признавал влияние М.Монтеня на всех драматургов-елизаветинцев, «за исключением Марло, человека незауряднейшего ума» [8, с. 552], и эрудитов Б. Джонсона и Дж. Чапмена (рецензия «Поэты-метафизики»), отмечал два свойства – «остроумие» и велеречивость, выделившиеся в литературе XVII в. из высокого стиля, «развившегося от Марло через Бена Джонсона (поскольку Шекспир подобной генеалогизации не поддается)» (статья «Эндрю Марвелл»; [8, с. 561]), возводил образ «тенистых бровей» в «Комусе» Дж. Мильтона к стиху из марловской «Трагической истории доктора Фауста», цитировавшемуся в переводе К.Д. Бальмонта: «...Отражая / В тени бровей воздушных красоту...» (эссе «Мильтон I»; [см.: 8, с. 592]), а также указывал, что Дж. Мильтон сдержанно использовал имена собственные, «добываясь с их помощью того же впечатления величественности, какое можно встретить у Марло» (эссе «Мильтон I»; [8, с. 598]).

В переведенных с английского М.А. Дадяном и опубликованных в 2008 г. «Лекциях о Шекспире» У.Х. Одена при рассмотрении исторической хроники «Ричард III», сосредоточенной на личности подлеца, в качестве примера такого образа приведен Варавва из «Мальтийского еврея» Марло, названный жестоким мерзавцем, намеренно совершающим преступления [см.: 10, с. 35]. В лекции У.Х. Одена, посвященной историческим хроникам «Генрих IV» и «Генрих V», изощренный, поэтический язык Пистоля был представлен как «пародия на высокопарный слог Марло» [10, с. 195], в лекции о «Юлии Цезаре» отмечалось, что герои шекспировских хроник из английской истории «говорят романтическим языком, подобно Ироду в мираклях и miles gloriosus Марло» [10, с. 224]. Лекция о «Троиле и Крессиде» и заключительная лекция содержала мысль У.Х. Одена о двух стилях, унаследованных Шекспиром: первый – «страстный, холерический стиль, идущий от Марло», им написаны воинственная речь Тальбота в «Генрихе VI» и обращение Аякса к трубачу в «Троиле и Крессиде», второй – присущий поэзии Э. Спенсера и ранним сочинениям Сенеки «возвышенный, построенный на антитезах слог лиричного, задумчивого героя» [10, с. 295], например, в «Похищении Лукреции» или в обращении королевы Маргариты к Елизавете в «Ричарде III» [см. об этом: 10, с. 544-545].

В сборнике эссе и переводов К.Н. Атаровой «Англия, моя Англия» был помещен перевод очерка Олдоса Хаксли «Эдвард Лир», содержащего размышления, в которых в одном ряду оказывались герои Марло, Дж. Мильтона и «певца нонсенса» Э. Лира, а сам нонсенс в силу своей комичности противопоставлялся абсурду, который неизменно трагичен: «Марло рассказывал о развлечениях божественной Зенократы, Мильтон – о том, как падают листья в Долине Теней, а Лир – о Коноплюшке с крючепробковой ножкой, о гнусатых ложках, о вещах музыкальных и жантильных» [11, с. 256-257].

Среди произведений, обретших значительную популярность в России в последние годы, невозможно не упомянуть написанные П. Акройдом беллетризованные биографии, среди которых, очевидно, самой известной стала биография Шекспира. Великий английский драматург представлен рядом с Марло и Т. Кидом как фигура единого с ними социального пространства, человек, игравший в их пьесах (например, в «Мальтийском еврее» и «Парижской резне» Марло), имитировавший и пародировавший их творчество в своих сочинениях, подражавший им, критиковавший их, соперничавший и, возможно, даже сотрудничавший с ними (в частности, с Марло при разработке «построения» трилогии о Генрихе VI). Выражая сомнения в общепринятой гипотезе, согласно которой успех «Испанской трагедии» Т. Кида в 1586 г. подтолкнул Марло к написанию «исполненного цветистого красноречия» [12, с. 210] «Тамерлана Великого», П. Акройд аргументировал их тем, что быстрота постановки марловской пьесы (в следующем за «Испанской трагедией» году) свидетельствовала, по крайней мере, о наличии у ее автора наброска. «Мгновенный и выдающийся» успех «Тамерлана Великого» зиждился, на взгляд П. Акройда, на проявлении драматургической свободы, заключавшемся в изображении язычника без его развенчания, а также в привнесении в театр, прежде являвшийся безличным и надындивидуальным, «личной интонации», позволявшей безошибочно различить в словах Тамерлана «голос самого автора» [12, с. 212], его честолюбивые настроения, яркую индивидуальность, соотнести средневекового героя с типичными авантюристами елизаветинской эпохи. П. Акройд особо отмечал «декламационный стих Марло», вызвавший порицание со стороны многих современников (в частности, Шекспира, Р. Грина, Т. Нэша), но вместе с тем немало способствовавший «внезапному успеху» [12, с. 213] Марло.

Размышляя о «маленьком и тесном мире» елизаветинской драматургии, П. Акройд подводил к мысли о неизбежности перекрестных влияний, более реальных, нежели одностороннее влияние Марло на Шекспира, традиционно обозначаемое в работах исследователей: «“Тамерлан” оказал влияние на форму шекспировских исторических пьес, а они, в свою очередь, по-видимому, повлияли на композицию “Эдуарда II” Марло» [12, с. 213]. В целом же Марло, на взгляд П. Акройда, был для Шекспира и примером, и тем соперником, которого ему следовало превзойти. Если Марло пришел в театр извне, из университетской среды, то Шекспир был взращен самой театральной средой, был членом труппы, писателем, «поднявшимся из <...> низов» [12, с. 214], видевшим в актерах не наемных слуг, а товарищей. Именно этим обстоятельством П. Акройд объяснял то, что Шекспир поначалу «превосходил университетских современников скорее в постановочном, нежели в сюжетном мастерстве» [12, с. 214].

После первого успеха, вызванного постановкой «Тамерлана Великого», произведшего «революцию в английской драматургии» [12, с. 210], «чудесный мальчик» Марло быстро приобрел «дурную славу», репутацию «атеиста, богохульника и педераста», «известного смутьяна» [12, с. 211], что, по предположению П. Акройда, и заставило Шекспира несколько сторониться своего современника. В этой связи примечательны акройдовское сравнение Марло с саламандрой, что живет и процветает в огне, подкрепленное приписывавшимися драматургу высказываниями, явно направленными на разжигание страстей и противоречий, его предположения относительно возможных встреч Марло и Шекспира, одновременно прибывших в Лондон и географически связанных с его театральным районом Шордич, наконец, его уверенность в том, что Шекспир не следует за Марло, а является его «абсолютным современником, причем с меньшими преимуществами» [12, с. 212]. По наблюдению П. Акройда, значительный успех пьесам Марло придали после 1588 г. объединенные выступления трупп «Слуг лорда Стрейнджа» (для этой труппы писал Марло) и «Слуг лорда-адмирала», – в последней ведущим актером был великий трагик Э. Аллейн, который особо «подходил для пьес Кида и Марло» [12, с. 216] и блестяще исполнил главные роли в «Тамерлане Великом», «Трагической истории доктора Фауста» и «Мальтийском еврее».

В книге Я. Котта «Шекспир – наш современник», впервые опубликованной в Варшаве в 1965 г., но переведенной на русский язык В.Л. Климовским только в 2011 г., в рассказе о

первой постановке шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь» на свадьбе матери графа Генри Ризли Саутгемптона говорилось о «том самом пышном обществе, в котором несколько лет назад Шекспир очутился вместе с Марло» [13, с. 211]. По предположению Я. Котта, Марло мог быть тем поэтом-соперником, чья фигура «меж строк сквозит» [13, с. 233] в шекспировских сонетах. Описывая влияние итальянского кватроченто на елизаветинскую Англию в сферах музыки и архитектуры, в образцах языка и стиля, в новых теориях результативной деятельности и в формировании нового идеала гармоничной личности, исследователь также упоминал о Марло, который «каждому повторял, что только глупцы не способны оценить юных мальчиков и нюхательный табак» [13, с. 237].

В книге немецкого философа В. Дильтея «Воззрения на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации», изданной в России в переводе М.И. Левиной в 2000 и 2013 гг. [см.: 14; 205], эпоха Возрождения в Европе была представлена в свете безудержной деятельности новых сил, связи промышленности и торговли с научными открытиями, не нашедшей еще упорядоченных путей. В этой связи становилась очевидной та «буйная индивидуальная сила», которая проявлялась и в науке, и в искусстве, и в «лихорадочном пульсе драматического действия и героях <...> Марло, Шекспира, Мессинджера, <...> в том, как подлинный герой Марло, Мортимер, перед казнью говорит: “Beweint mich nicht, / Der diese Welt verachtend, wie ein Wanderer / Nun neue Länder zu entdecken geht”» [15, с. 20]. В размышлениях о макиавеллизме елизаветинской драматургии В. Дильтея отмечал, что концентрированное и художественно сильное выражение римской воли к господству в «Государе» Н. Макиавелли оказало воздействие на Марло и «Ричарда III» Шекспира [см.: 15, с. 26, 34].

В «Путеводителе по Шекспиру. Греческие, римские и итальянские пьесы» А. Азимова, вышедшем в России двумя изданиями в 2007 и 2013 гг. [см.: 17; 18], в главе, посвященной «Венецианскому купцу», подробно сообщалось о деле личного врача Елизаветы I еврея Родриго Лопеса, заподозренного в попытке отравить королеву и казненного в 1894 г. «с чрезвычайной жестокостью <...> на глазах у огромной толпы», – именно это событие, по мнению автора, повлекло усиление внимания к вопросу о «еврейских злодеяниях» и возрождение интереса к «забытой пьесе» Марло «Мальтийский еврей», где «главный герой выведен неописуемым мерзавцем» [18, с. 551].

Заключение. Как видим, переводные исследования, увидевшие свет в постсоветской России, дополнили представление о Марло, сформировавшееся благодаря литературным критикам и литературоведам предшествующего времени, отдельными интересными деталями и наблюдениями, связанными, в частности, с акцентом на «эксплицитности» марловских пьес в противовес «имплицитности» чеховских (С. Ле Флеминг), с иным пониманием конфликта между Марло и Э. Спенсером (С. Гринблатт), с соотносением «Трагической истории доктора Фауста» Марло и «Севильского озорника, или Каменного гостя» Тирсо де Молина (С.Мадариага), «нонсенса» Э. Лира и трагического «абсурда» Марло (О. Хаксли), осмыслением влияния Сенеки на Марло и т. н. «круг Марло» (Т.Элиот), выявлением специфики воздействия итальянского кватроченто на Марло и его современников (Я. Котт), установлением образных и речевых традиций, унаследованных Шекспиром от Марло (У.Х. Оден), и др.

Примечания:

1. Ле Флеминг С. Страницы о Чехове в английских исследованиях по истории и теории литературы // Чехов и мировая литература: В 3 кн. / РАН, Институт мировой литературы им. А.М. Горького; ред. сост. З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая; отв. ред. Л.М. Розенблюм. М.: Наука, 1997. Кн. 1. С. 454–482.

2. Granville-Barker H. The Use of the Drama. Princeton–New Jersey: Princeton University Press, 1945. 188 p.

3. Гринблатт С. Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира: (Главы из книги) / Пер. с англ. Г.М. Дашевского // Новое литературное обозрение. 1999. №1 (35). С. 34–77. Электронная версия публикации: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/35/grinblat.html>.

4. Путеводитель по английской литературе / Под ред. М. Дрэбл и Дж. Стрингер / Пер. с англ. М.: Радуга, 2003. 928 с.

5. Муратова Я.Ю. Берджесс Энтони // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / РАН, Институт мировой литературы им. А.М.Горького; отв. ред. А.П.Саруханян. М.: Наука, 2005. С. 52–54.

6. Зверев А.М. Хаксли Олдос // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / РАН, Институт мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. А.П. Саруханян. М.: Наука, 2005. С. 468–470.
7. Мадариага С. Дон Жуан как европеец / Пер. К.С. Корконосенко // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни / Отв. ред. В.Е. Багно. СПб.: Наука, 2003. С. 312–333.
8. Элиот Т. Избранное. Т. I–II. Религия, культура, литература / Пер. с англ. под ред. А.Н.Дорошевича; сост., послесловие и комментарии Т.Н. Красавченко. М.: РОССПЭН, 2004. 752 с.
9. Красавченко Т.Н. Комментарии <к статье Т. Элиота «Сенека в елизаветинском переложении» // Элиот Т. Избранное. Т. I–II. Религия, культура, литература / Пер. с англ. под ред. А.Н.Дорошевича; сост., послесловие и комментарии Т.Н. Красавченко. М.: РОССПЭН, 2004. С. 509–516.
10. Оден У.Х. Лекции о Шекспире / Пер. с англ. М.А. Дадяна. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2008. 576 с.
11. Хаксли О. Эдвард Лир / Пер. К.Н. Атаровой // Атарова К.Н. Англия, моя Англия: Эссе и переводы. М.: Радуга, 2008. С. 256–259.
12. Акройд П. Шекспир. Биография / Пер. с англ. О.Я. Кельберт. М.: КоЛибри, 2009. 736 с.
13. Котт Я. Шекспир – наш современник / Пер. с польского В.Л. Климовского. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. 352 с.
14. Дильтей В. Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации / Пер. с нем. М.И. Левиной. М. Иерусалим: Университетская книга; Gesharim, 2000. 464 с.
15. Дильтей В. Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации / Пер. с нем. М.И. Левиной. 2-е изд. М. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 464 с.
16. Marlowe Ch. The Complete Works: In 2 v. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. V. 2. Edward II. Doctor Faustus. The first book of Lucan. Ovid's Elegies. Hero and Leander. Miscellaneous poems. 520 p.
17. Азимов А. Путеводитель по Шекспиру. Греческие, римские и итальянские пьесы / Пер. с англ. Е.А. Каца. М.: Центрполиграф, 2007. 716 с.
18. Азимов А. Путеводитель по Шекспиру. Греческие, римские и итальянские пьесы / Пер. с англ. Е.А. Каца. [2-е изд.]. М.: Центрполиграф, 2013. 716 с.

UDC 820

Estimation of Christopher Marlowe's Oeuvre in the Translation Research, Published in Russia in 1990s-2000

¹ Anna A. Ryabova

² Dmitriy N. Zhatkin

¹ Penza State Technological University, Russian Federation
440605, Baydukov thoroughfare/Gagarin street 1a, 11
PhD (Philology), Assistant Professor
E-mail: asnowflake@yandex.ru

² Penza State Technological University, Russian Federation
440605, Baydukov thoroughfare/Gagarin street 1a, 11
Dr. (Philology), Professor
E-mail: ivb40@yandex.ru

Abstract. The paper is focused on the consideration of the research of dramaturgic and poetic oeuvre of the English writer of the XVI century Christopher Marlowe, which was translated into the Russian language and published in Russia in 1990s – 2000. The analyzed materials amplify the apprehension of Marlowe, formed by domestic literary critics and experts in literature of the former times, with particular interesting details and observations, disclosing the specific character of the 'western view' of his oeuvre.

Keywords: Christopher Marlowe; dramaturgy; poetry; intercultural dialogue; translation.