РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РФ
ИНСТИТУТ ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК

ШАГИ/ STEPS

Т. 10. № 4 2024

Журнал Школы актуальных гуманитарных исследований

Основан в мае 2015 г.
Издается четыре раза в год

ПРЕЗИДЕНТСКАЯ АКАДЕМИЯ

Москва
2024

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

THE RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY
OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION
INSTITUTE FOR SOCIAL SCIENCES

SHAGI/ STEPS

Vol. 10. No. 4 2024

The Journal of the School of Advanced Studies in the Humanities

Established in May 2015
Issued quarterly

PRESIDENTIAL ACADEMY

Moscow
2024

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

ISSN 2412–9410 (print)
ISSN 2782–1765 (online)
Рецензируемый журнал открытого доступа
Шаги / Steps. Т. 10. № 4. 2024

Главный редактор

С. Ю. Неклюдов — д-р филол. наук, Российский государственный гуманитарный университет, Россия; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия

Редакция (Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия)

М. В. Ахметова — канд. филол. наук, зам. главного редактора

М. В. Гаврилова — канд. филол. наук, ответственный секретарь

Н. П. Гринцер — д-р филол. наук, куратор направления «Античная культура»

Д. Е. Давыдова — (технический специалист),

И. В. Ершова — д-р филол. наук, куратор направления «Историко-литературные исследования»

И. А. Женин — канд. ист. наук, куратор направления «История»

М. С. Неклюдова — PhD, куратор направления «Культурология»

Н. В. Петров — канд. филол. наук, куратор направления «Теоретическая фольклористика»

А. В. Хохлова — (технический специалист)

Д. А. Худяков — канд. филол. наук, куратор направления «Востоковедение. Сравнительно-историческое языкознание»

Редакционная коллегия

Х. Баран — PhD, Университет Олбани, США

Н. Б. Вахтин — д-р филол. наук, Европейский университет в Санкт-Петербурге, Россия

Л. М. Ермакова — д-р филол. наук, Университет иностранных языков города Кобе, Япония

А. Л. Зорин — д-р филол. наук, Оксфордский университет, Великобритания; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия

С. Э. Зуев — канд. искусствоведения, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия

С. А. Иванов — д-р ист. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия

К. Келли — PhD, Оксфордский университет, Великобритания

А. А. Кибрик — д-р филол. наук, Институт языкознания РАН, Россия

А. С. Корндорф — д-р искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Россия

М. А. Кронгауз — д-р филол. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия

С. Ловелл — PhD, Лондонский университет, Кингс Колледж, Великобритания
А. В. Майоров — д-р ист. наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
В. А. Мау — д-р эконом. наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия
А. Б. Мороз — д-р филол. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия
С. Ю. Павлова — д-р филол. наук, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия
Ю. Л. Слёзкин — PhD, Калифорнийский университет в Беркли, США
В. Ф. Спиридонов — д-р психол. наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия
К. А. Учитель — д-р искусствоведения, Европейский университет в Санкт-Петербурге, Россия
А. А. Фаустов — д-р филол. наук, Воронежский государственный университет, Россия
О. Б. Христофорова — д-р филол. наук, Российский государственный гуманитарный университет, Россия
Т. В. Черниговская — д-р филол. наук, д-р биол. наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия

Кураторы номера: *И. В. Ершова, М. С. Неклюдова*
Приглашенный редактор: *Е. М. Луценко*
Научный редактор: *М. В. Ахметова*
Редакторы английского текста: *Х. Баран, К. С. Данилочкина*
Корректор: *Н. В. Сайкина*
Верстка, дизайн: *В. Ф. Лурье*

Веб-сайт: https://steps.ranepa.ru
E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru
Адрес редакции: Россия, 119571, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 82, корп. 9
Тел.: +7 (499) 956-96-47

Индексация: Scopus, RSCI, ERIHPLUS, Ulrich's Periodicals Directory, RSCI, CNKI, Научная электронная библиотека (Elibrary.ru), РИНЦ, Cyberleninka, ЭБС «Лань».

© Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (верстка, дизайн, макет), 2024
© Авторы, 2024

ISSN 2412–9410 (print)
ISSN 2782–1765 (online)
Open Access peer-reviewed journal
Shagi / Steps. Vol. 10. No. 4. 2024

Editor-in-Chief

Sergei Yu. Nekliudov — Dr. Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Russia; The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia

Editorial Team (The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia)

Maria V. Akhmetova — Cand. Sci. (Philology), Deputy Editor-in-Chief

Daria E. Davydova — (Technical Specialist)

Irina V. Ershova — Dr. Sci. (Philology), Responsible for Historical-Literary Section

Maria V. Gavrilova — Cand. Sci. (Philology), Secretary

Nikolai P. Grintser — Dr. Sci. (Philology), Responsible for Classical Studies Section

Alyona V. Khokhlova — (Technical Specialist)

Dmitry A. Khudiakov — Cand. Sci. (Philology), Responsible for Oriental Studies and Comparative Linguistic Section

Maria S. Neklyudova — PhD, Responsible for Cultural Studies Section

Nikita V. Petrov — Cand. Sci. (Philology), Responsible for Theoretical Folklore Studies Section

Ilya A. Zhenin — Cand. Sci. (History), Responsible for Historical Section

Editorial Board

Henryk Baran — PhD, University at Albany, State University of New York, USA

Tatiana V. Chernigovskaya — Dr. Sci. (Philology, Biology), Saint Petersburg State University, Russia

Liudmila M. Ermakova — Dr. Sci. (Philology), Kobe City University of Foreign Studies, Japan

Andrei A. Faustov — Dr. Sci. (Philology), Voronezh State University, Russia

Sergei A. Ivanov — Dr. Sci. (History), National Research University Higher School of Economy, Russia

Catriona Kelly — PhD, University of Oxford, Great Britain

Andrei A. Kibrik — Dr. Sci. (Philology), The Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences, Russia

Olga B. Khristoforova — Dr. Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Russia

Anna S. Korndorf — Dr. Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Russia

Maxim A. Krongauz — Dr. Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economy, Russia

Stephen Lovell — PhD, University of London, King's College, Great Britain
Alexander V. Maiorov — Dr. Sci. (History), Saint Petersburg State University, Russia
Vladimir A. Mau — Dr. Sci. (Economy), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia
Andrey B. Moroz — Dr. Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economy, Russia
Svetlana Yu. Pavlova — Dr. Sci. (Philology), Saratov State University, Russia
Yuri Slezkine — PhD, The University of California, Berkeley, USA
Vladimir F. Spiridonov — Dr. Sci. (Psychology), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia
Konstantin A. Uchitel — Dr. Sci. (Art Studies), European University at St. Petersburg, Russia
Nikolai B. Vakhtin — Dr. Sci. (Philology), European University at St. Petersburg, Russia
Andrei L. Zorin — Dr. Sci. (Philology), University of Oxford, Great Britain; The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia
Sergei E. Zuev — Cand. Sci. (Art Studies), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia

Responsible for the issue: *Irina V. Ershova, Maria S. Neklyudova*
Guest Editor: *Elena M. Lutsenko*
Academic Editor: *Maria V. Akhmetova*
English Language Editors: *Henryk Baran, Ksenia S. Danilochkina*
Copy Editor: *Natalia V. Saikina*
Layout Editor, Designer: *Vadim F. Lurie*

Website: https://steps.ranepa.ru
E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru
Editorial office postal address: Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82, Corpus 9
Tel.: +7 (499) 956 96-47

Indexing and archiving: Scopus, ERIH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory, RSCI, CNKI, RISC, Elibrary.ru, Cyberleninka, E.lanbook.com.

© The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (layout, design), 2024
© Authors, 2024



СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 11

СТАТЬИ

Трудности перевода

В. А. Мильчина. «А безвидный Хаос — неографию...»: должен ли переводчик понимать смысл переводимых слов? 15

О. В. Смолицкая. Трубадуры и труверы по-русски: к проблеме перевода средневековой лирики 36

А. В. Хохлова. Охотник, рыцарь, правитель: маркеры социальных ролей в русском переводе романа Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» 51

И. О. Шайтанов. Новый перевод шекспировского «Ричарда II»: мотивировка проекта 70

М. Б. Смирнова. Кеведо испанский и русский: сложности перевода концептистского сонета 84

Е. Е. Дмитриева. Н. В. Гоголь, Луи Виардо, Иван Тургенев и повесть «Вий»: трудности перевода 96

Е. И. Самородницкая. «Дэвид Копперфилд» сокращенный: трансформации романа в русских переводах. 118

Г. А. Велигорский. «Читаешь со смехом и покидаешь в раздумьи»: А. В. Гольштейн — первая русская переводчица рассказов К. Грэма («Золотой возраст» (СПб., 1898); «Дни грёз» (СПб., 1900)) 132

Текст и комментарий

С. Н. Зенкин. Похвала артистам. (Из комментариев к статье Бальзака «О художниках») 146

М. В. Черкашина. Каспар Хаузер и русский Верлен: трансформация мифа о поэте 163

Л. Г. Панова. *Замолаживает!* Об искусстве речевого портрета в «Жизни Арсеньева» 186

А. К. Жолковский. СОСНЫ ⇒ ВОЛНЫ. Как это сделано 213

Между вымыслом и документом

Е. Е. Дмитриева, А. В. Дубровский. Два письма из архива А. И. Тургенева и два эпизода, касающиеся гоголевских «Мертвых душ» 230

С. М. Волошина. «Право гражданства, приобретенное «Колоколом» в России»: присутствие «изгнанника» Герцена в документах III отделения 270

Пределы интерпретации

Е. М. Луценко. Политическая актуальность любовного сюжета: Томас Отуэй как адаптатор «Ромео и Джульетты» У. Шекспира 303

А. Строев. Искусство убивать: «Синяя Борода» Шарля Перро.....322

К. О. Гусарова. Изнанка цивилизации: мода в декорациях мясного рынка.....334

ПЕРЕВОДЫ

Н. С. Автономова. Фрагмент перевода книги Жерара Женетта «Пороги» и вступительная заметка переводчика.....357

РЕЦЕНЗИИ

И. К. Стаф. «Третий спелый»: фаблио и проблема правдоподобия.....373

Е. М. Луценко. «Где Тлен и Время в непрестанном пренье»: шекспировские сонеты в оценке И. О. Шайтанова.....382

CONTENTS

Editorial note 11

ARTICLES

Lost in translation

V. A. Milchina. "And formless Chaos — neography...": Must the translator comprehend the meaning of words being translated? 15

O. V. Smolitskaya. Troubadours and trouvères in Russian: Contribution to the problem of translating medieval lyrics 36

A. V. Khokhlova. Hunter, knight, ruler: Markers of social roles in the Russian translation of Wolfram von Eschenbach's 'Parzival' 51

I. O. Shaytanov. A new translation of Shakespeare's *Richard II*: The motivation for the project 70

M. B. Smirnova. The Spanish and the Russian Quevedo: Difficulties in translating a conceptist sonnet 84

E. E. Dmitrieva. N. V. Gogol, Louis Viardot, Ivan Turgenev and the story *Viy*: Lost in translation 96

E. I. Samorodnitskaya. *David Copperfield* abridged: Transformations of the novel in Russian translations 118

G. A. Veligorsky. "You read with laughter and leave in thought": A. V. Gol'shtein — the first Russian translator of short stories by K. Grahame (*The Golden Age* (St. Petersburg, 1898); *Dream Days* (St. Petersburg, 1900)) 132

Text and commentary

S. N. Zenkin. A celebration of the artists. (Notes on Balzac's article "On Artists") 146

M. V. Cherkashina. Gaspard Hauser and the Russian Verlaine: Transformation of the myth of the poet 163

L. G. Panova. "It rejuvenates!" On the art of speech characterization in *The Life of Arseniev* 186

A. K. Zholkovsky. How Pasternak's pine trees were made into waves 213

Between fiction and document

E. E. Dmitrieva, & A. V. Dubrovskii. Two letters from the archive of A. I. Turgenev, and two episodes concerning Gogol's *Dead Souls* 230

S. M. Voloshina. "The right of citizenship acquired by *Kolokol* in Russia": Presence of the exile Herzen in the files of the Third Department 270

Limits of interpretation

E. M. Lutsenko. The political relevance of a love story: Thomas Otway's interpretation of Shakespeare's *Romeo and Juliet* 303

A. Stroev. The art of killing: "Bluebeard" by Charles Perrault.....322

K. O. Gusarova. The seamy side of civilization:
Fashion in a meat market setting 334

TRANSLATIONS

N. S. Avtonomova. A fragment of a translation of Gérard Genette's *Paratexts: Thresholds of interpretation*, and the translator's introductory note.....357

BOOK REVIEWS

I. K. Staf. "The third, ripe one": Fabliaux and the problem of plausibility.....373

E. M. Lutsenko. "Where wasteful Time debateth with Decay":
Shakespeare sonnets in I. O. Shaytanov's interpretation.....382

От редакции

В данном номере журнала мы предлагаем читателю включиться в продуктивную дискуссию о проблемах перевода в сравнительно-исторической перспективе. Номер подготовлен по материалам ежегодной международной конференции Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС[1]. В его основу легли доклады, прочитанные на международной научной конференции «Translatio studii: тексты, контексты и люди» (Москва, 13–14 октября 2023 г.), организованной лабораториями историко-литературных и историко-культурных исследований Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС. Конференция, объединившая ученых из разных стран, была приурочена к юбилею Веры Аркадьевны Мильчиной, чья переводческая, публикаторская и исследовательская деятельность служит предметом нашего коллективного восхищения и личной благодарности. В названии конференции — «Translatio studii» — звучит идея диалогичности и преемственности культуры. Думается, что именно эта мысль как нельзя лучше определяет материалы нашего выпуска, ведь самые интересные встречи всегда происходят на границах культур, ибо «отвлеченный от границ» культурный акт «теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает [Бахтин 2003: 282].

Первая рубрика номера, «Трудности перевода», посвящена проблемам адекватного перевода и выбора переводческой стратегии в разнообразных обстоятельствах — историко-культурных, географических, теоретико-литературных и т. д. Именно поэтому здесь представлен широкий спектр текстов и имен — от средневековой лирики трубадуров и труверов до рассказов для детей английского писателя рубежа XIX–XX вв. К. Грэма.

Рубрика открывается статьей **В. А. Мильчиной** о природе слова и его скрытых возможностях. Разнообразные «-графии», о которых размышляет В. А. Мильчина, не плод словотворчества Нодье, эти причудливые слова действительно существовали, их перевод на русский язык особой сложности не представляет. Безусловно, можно было бы ограничиться их транскрибированием, но возникает справедливый вопрос: действительно ли «транскрипция освобождает от понимания»? Эту проблему автор статьи решает на материале эпизода из романа Шарля Нодье «История короля Богемии и его семи замков» (русский перевод романа готовится к публикации в серии «Литературные памятники»).

Разумеется, при переводе неизбежны семантические потери, и весьма остро эта проблема стоит при интерпретации поэтических текстов, особенно если речь идет о Средних веках, Возрождении и эпохе барокко. Следует ли одомашнивать поэтическую интонацию или, напротив, необ-

[1] См. предшествующие номера, посвященные переводческой проблематике: 2019 (т. 5, № 3), 2020 (т. 6, № 3).

ходимо использовать стратегию дистанцирования? Насколько осознанно переводчик работает в поле своей национальной традиции, ритмически переосмысляя поэтику оригинала, и будет ли точнее — во избежание серьезных потерь — переводить поэзию верлибром? Об этом размышляет в своей статье **О. В. Смолицкая**, включаясь в диалог с Е. Г. Эткиндом и М. Л. Гаспаровым. Поэтический мини-цикл продолжают И. О. Шайтанов и М. Б. Смирнова. В статье **И. О. Шайтанова** ставится проблема переперевода и поиска той стилистики, которая способна отразить в русском переводе хроники «Ричард II» стиль «метафизической поэзии» (у истоков которой стоят Шекспир и Донн) с ее установкой на рефлективность. Переводчикам XX в. это сделать в полной мере не удалось. Дискуссию о поэтической условности поэзии XVI–XVII вв. подхватывает **М. Б. Смирнова**, перемещая разговор в другую национальную традицию и размышляя об испанском петраркизме в традиции барокко и проблеме размывания метафорического концепта в русских переводах.

В статьях **А. В. Хохловой**, **Е. Е. Дмитриевой** и **Е. И. Самородницкой** на разном материале (русский Парцифаль, французский Гоголь и русский Диккенс) исследуется интереснейший феномен редукции авторского текста и его трансформации ввиду несовпадения эстетических установок эпох. Этим объясняются и первичная рецепция произведения, сложность/легкость его вхождения в другую культуру. Ярчайший пример — судьба гоголевского «Вия» во Франции. Так, попав в 1840-е годы в чуждое историко-культурный контекст, «Вий» был воспринят в русле поэтики Гофмана, довольно старой (и малоинтересной) для современного читателя новинке.

Рубрика завершается статьей **Г. А. Велигорского** о судьбе первых русских переводов К. Грэма, автор которых — Александра Васильевна Гольштейн, и о причинах интереса читателей и переводчиков к наследию этого британского автора.

Во многих современных исследованиях проблема переноса текстов из одного языкового и культурного контекста в другой рассматривается как часть более общего процесса усвоения и переработки уже существующих произведений. С этой точки зрения перевод с иностранного языка не отличается от адаптации, происходящей в рамках национальной культуры, будь то модернизация устаревших лексики и орфографии или вольный пересказ (с использованием средств других искусств или без них). Иначе говоря, переводим ли мы Гомера, редактируем ли его старый перевод, излагаем ли сюжет «Илиады» для школьников, рисуем ли по ее мотивам комикс или ставим балет — все это единой комплекс культурной апроприации.

Комментарий представляет собой менее очевидный способ присвоения, как бы оставляя текст в неприкосновенности, но при этом не в меньшей мере определяя режим его чтения. Этой большой теме посвящена рубрика «Текст и комментарий», в которой рассматривается как взаимодействие переводов с оригиналами, так и более общая проблема понимания

языковых установок автора. Конечно, в русском переводе статьи Бальзака «О художниках» невозможно расслышать всех смысловых оттенков термина *artiste*, который употреблен в оригинале. Однако, как показывает **С. Н. Зенкин**, важно отдавать себе отчет, что сам Бальзак использует его в новом — полемическом — значении, стремясь повысить престиж творческих занятий, что вынуждает его демонстрировать «аристократическое» презрение к материальной стороне дела.

Об осмыслении статуса художника идет речь и в двух следующих статьях, в центре которых находится (авто)портрет автора как полувымышленного персонажа. **М. В. Черкашина** анализирует стихотворение Верлена «Каспар Хаузер поет», где поэт, примеряя на себя личину юноши-изгоя, всеми отвергаемого и никому не нужного, начинает разрабатывать образ «проклятого поэта». При вписывании этого небольшого поэтического сочинения в контекст русской литературы переводчикам приходится решать, в чем причина отверженности героя, поскольку от нее напрямую зависит выбор стилистического регистра. Соотношению (авто)портрета и речевых характеристик персонажей посвящена и статья **Л. Г. Пановой**, показывающая, как Бунин в «Жизни Арсеньева» фиксирует (и отчасти конструирует) идеальную русскую речь, сопротивляющуюся и вторжению революционного жаргона, и переводу на другие языки.

А. К. Жолковский, напротив, рассматривает ситуацию языковой открытости, когда поэтический текст взаимодействует сразу с несколькими традициями. Так, в стихотворении Пастернака «Сосны» происходит не только превращение лесного пейзажа в морской, но и переосмысление тропа «здесь — там/туда», заимствованного из немецкой поэзии (Гёте, Гейне) и усвоенного — с важными модификациями — русской литературой XVIII–XIX вв.

Следующая рубрика, «Между вымыслом и документом», посвящена проблеме восприятия современниками важных литературных явлений. **Е. Е. Дмитриева** и **А. В. Дубровский** публикуют два письма из архива А. И. Тургенева, отражающих рецепцию первого тома «Мертвых душ» и, что не менее показательно, слухи о втором томе. Статья **С. М. Волошиной** также основана на архивных материалах, на сей раз связанных с попытками III отделения выявить читателей «Полярной звезды» и «Колокола» и оценить, в какой мере эти неподцензурные издания, печатавшиеся в лондонской типографии Герцена, влияли на общественное мнение внутри российского общества.

Наконец, рубрика «Пределы интерпретации» объединяет три исследования, каждое из которых по-своему ставит проблему нарушения границ привычных сопоставлений и истолкований. **Е. М. Луценко** исследует сюжет трагедии Отуэя, одного из самых горячих почитателей Шекспира XVII столетия, который решился переписать для сцены «Ромео и Джульетту». **А. Строев**, обращаясь к сказке Перро «Синяя Борода», задается неожиданным вопросом о том, кому выгодна смерть центрального персонажа и в какой степени этот сюжет мог намекать на реальное преступле-

ние, совершенное одной из современниц автора. **К. О. Гусарова** анализирует на примере романа Золя «Чрево Парижа» и фотографических серий Ги Бурдена и Доры Кальмус три разных способа репрезентации и, соответственно, концептуализации пространства парижского мясного рынка.

Тему преодоления границ продолжает раздел «Переводы», в котором публикуется фрагмент из книги Жана Женетта «Пороги» в переводе **Н. С. Автономовой**. Французский исследователь разбирает и классифицирует систему паратекстов, определяющую правила восприятия текста и взаимодействия с ним читателей.

Завершают номер две книжные рецензии, посвященные, соответственно, новому исследованию жанра фаблио (**И. К. Стаф**) и особенностям шекспировского сонета (**Е. М. Луценко**).

Литература

Бахтин 2003 — *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М.: Языки славянской культуры, 2003.

В. А. Мильчина [ab]

https://orcid.org/0000-0003-3896-0085
✉ *vmilchina@gmail.com*

[a] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*
[b] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*

«А безвидный Хаос — неографию…»: должен ли переводчик понимать смысл переводимых слов?

Аннотация. Казалось бы, ответ на вопрос, должен ли переводчик понимать смысл переводимых слов, очевиден: а как же иначе? Однако в тех случаях, когда переводчик ограничивается транскрипциями переводимых терминов, понимания, как выясняется, можно избежать. Можно, но не нужно. В статье это показано на примере одного эпизода из романа Шарля Нодье «История короля Богемии и его семи замков» (1830). Этот стернианский роман, не только название, но и многие приемы которого заимствованы из «Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена», никогда не переводился на русский язык; автор статьи готовит его перевод для издания в серии «Литературные памятники». Нодье, пожалуй, пошел в разрушении традиционной романной структуры даже дальше Стерна: повествователь у него разделяется на три ипостаси (сочинителя Теодора, педанта Дона Пика де Фанферлюкио и шута Брелока), одна глава целиком состоит из звукоподражаний, место сквозного сюжета занимает соперничество разных жанров внутри романа, а внутри этих вставных жанров происходит регулярная замена синтагмы на парадигму: Нодье нанизывает цепочки из нескольких десятков имен, глаголов, прилагательных, вплоть до перечня 188 насекомых. В число вставных произведений входит некое «Похвальное слово госпоже туфле»; оно именуется гениальным, однако проверить это невозможно, поскольку чтец, декламировавший его вслух, заснул от скуки, и «Похвальное слово» сгорело в пламени свечи. Оплакивая его пропажу, повествователь перечисляет тридцать пять изобретений, названия которых оканчиваются на «-графия» (какография, техника, стеганография и др.) и которые, по его мнению, все бесполезны, коль скоро «Похвальное слово госпоже туфле» не сохранилось. Строго говоря, для того чтобы перевести эти тридцать пять «-графий», переводчику вовсе нет нужды понимать их смысл и вообще знать, существовали ли они в действительности или выдуманы изобретательным автором. Между тем вопрос о реальности «-графий» не чисто формальный. От его решения зависит наше понимание романа Нодье.

© В. А. МИЛЬЧИНА

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-15-35

Ключевые слова: Шарль Нодье, «История короля Богемии и его семи замков», Лоренс Стерн, художественный перевод, французская орфография, панорамы и диорамы, транскрипция и понимание

Для цитирования: *Мильчина В. А.* «А безвидный Хаос — неографию…»: должен ли переводчик понимать смысл переводимых слов? // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 15–35.

Поступило 15 февраля 2024 г.; принято 22 сентября 2024 г.

Shagi / Steps. Vol. 10. No. 4. 2024
Articles

V. A. Milchina [ab]

https://orcid.org/0000-0003-3896-0085
✉ *vmilchina@gmail.com*

[a] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*
[b] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

"And formless Chaos — neography…": Must the translator comprehend the meaning of words being translated?

Abstract. It would seem that the question, whether a translator must comprehend the meaning of words being translated, has an obvious answer: and how else? However, it turns out that in those instances where one limits oneself to transcribing the terms under translation, it is possible to avoid comprehension. Possible, but not necessary. This is shown in our article through the example of an episode from Charles Nodier's novel *The Story of the King of Bohemia and his Seven Castles* (1830). This Sternean novel, which borrows both its title and many devices from *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, was never translated into Russian; the author of this article is preparing a translation that will appear in the series "Literary Monuments". Nodier likely surpassed Sterne in destroying the traditional structure of the novel: his narrator is divided into three characters (the writer Théodore, the pedant Don Pic de Fanferluchio, and the jester Breloque); one chapter is wholly made up of onomatopoeias; a single, consistent narrative is replaced by the competition of various genres within the novel; and within these inserted genres the syntagmatic axis is replaced by the paradigmatic: Nodier concatenates strings of dozens of names, verbs, adjectives, and even a listing of 188 different insects. Among the inserted texts there is the "Eulogy to Mistress Slipper"; it is called a work of genius, yet this cannot be verified, since the one who was reading it aloud fell asleep from boredom and the "Eu-

© V. A. MILCHINA

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-15-35

logy" burned up in the flame of a candle. While mourning the loss, the narrator lists thirty-five inventions bearing names which end in "-graphy" (cacography, technography, steganography, etc.) and which, in his opinion, are useless, since the "Eulogy to Mistress Slipper" is no longer extant. Now then, strictly speaking, in order to translate these thirty-five "-graphies" the translator does not need to comprehend their meaning or even to know whether they existed in reality or were thought up by the inventive author. At the same time, the problem of whether the "-graphies" are real is not a purely formal one: our comprehension of Nodier's novel depends on how it is solved.

Keywords: Charles Nodier, *The Story of the King of Bohemia and his Seven Castles*, Laurence Sterne, literary translation, French orthography, panoramas and dioramas, transcription and comprehension

To cite this article: Milchina, V. A. (2024). "And formless Chaos — neography…": Must the translator comprehend the meaning of words being translated? *Shagi / Steps*, *10*(4), 15–35. (In Russian).

Received February 15, 2024; accepted September 22, 2024

Проблема, вынесенная в название статьи, звучит на первый взгляд абсурдно. Конечно, должен, а как иначе? Но есть нюансы. Если переводчик имеет дело с длинным перечнем слов, нуждающихся только в транскрипции, он, казалось бы, может, в случае если переводит с европейского языка на русский, просто ограничиться «переводом» из латиницы в кириллицу. Транскрипция освобождает от понимания.

Как это происходит и что в этом неправильного, я попробую показать на примере одной главы из романа Шарля Нодье «История короля Богемии и его семи замков», перевод которого я готовлю для издания в серии «Литературные памятники».

Роман этот, вышедший в начале 1830 г. (объявлен в «Bibliographie de la France» 13 февраля 1830 г.), — произведение очень необычное даже по сегодняшним меркам, не говоря уже о мерках первой трети XIX в. В названии романа фигурирует король Богемии со своими замками, но из текста нельзя узнать ровно ничего ни о короле, ни о замках — точно так же, как не удается ничего узнать о них и из романа Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», откуда это название почерпнуто; там капрал Трим несколько раз принимается рассказывать обещанную историю о короле Богемии, но дальше первой фразы дело не движется. Повествователь романа Нодье имеет три ипостаси: сочинитель Теодор, педант дон Пик де Фарферлюкио и шут Брелок; эти трое соперничают, спорят, порой даже насмехаются один над другим. Соперничают между собой не только три ипостаси повествователя, но и вставные жанры, которых внутри романа множество: тут и путевые заметки, и сентиментальный роман, и сатира, и сказка, и академическая речь, и заключение цензора, и даже

рецензия автора на самого себя. Одна из наиболее ярких особенностей романа — своего рода «поэтика списков», систематическая замена синтагмы на парадигму, когда вместо одного прилагательного или глагола Нодье приводит цепочку из нескольких десятков синонимов; самой уникальной из таких цепочек является безусловно список из 188 насекомых, право охотиться на которых изобретатель из вставной сказки получил от короля тамошней страны.

Так вот, среди вставных жанров фигурирует сочинение повествователя под названием «Похвальное слово госпоже туфле» (туфля у Нодье начиная с ранних, неопубликованных при жизни сочинений начала 1800-х годов. «Принц Биби» и «Самая маленькая из домашних туфель» — эротический эвфемизм, аналогичный сокровищам в романе Дидро «Нескромные сокровища»). Сочинение это аттестуется как совершеннейшее из всего, что было когда-либо написано людьми, одна беда: чтец, декламировавший его, заснул от скуки и оно почти полностью, за исключением двух десятков клочков, сгорело в пламени свечи (типичный для Нодье снижающий иронический ход).

Дальнейшее развитие этого сюжета следует в главе «Кремация». Она состоит из нескольких парадигматических цепочек. Не имея возможности процитировать их здесь все целиком, я сосредоточусь на последней, а предыдущие приведу в кратком изложении.

С тех пор как сгорело «Похвальное слово госпоже туфле», пишет Нодье, больше никто не заговаривает о сгоревших библиотеках, после чего следует перечисление четырнадцати реально существовавших книжных собраний, ставших жертвами пожара.

Какой прок, продолжает он, в том, что кто-то изобрел книгопечатание, после чего следует перечисление четырех претендентов на роль изобретателя, начиная с Гутенберга.

Какая польза в том, что были изобретены шрифты, после чего следует перечисление четырех изобретателей шрифтов.

А далее начинается каскад названий и имен, который я процитирую полностью:

> Зачем Дюре пытался обрести протографию Адама,
> Каббалисты — агиографию Соломона,
> Египетские жрецы — иерографию Гора,
> Бонзы и книжники — идеографию Фу Си,
> Путешественники и миссионеры — антографию Мексики и Перу,
> Зачем хитроумные антиквары извлекали из жадно собираемых манускриптов приманчивые загадки палимпсестографии,
> Зачем Жарри усовершенствовал каллиграфию,
> Кирхер открывал или воссоздавал полиграфию,
> Леганьёр — техниграфию,
> А заодно и ризографию,
> Виженер и Кольте — псевдографию,
> Карле — криптографию,

Виньо — мимографию,
Рамсей — тахеографию,
Кулон-Тевено — тахиграфию,
Тейлор и Бертен — стенографию,
Шотт, Хиллер и Адди — стеганографию,
Укен — стеганометрографию,
Лейбниц, шедший по стопам Уилкинса, который шел по стопам Дальгарно, который шел по стопам Нюрнбергского альманаха, — панграфию,
Шапп, шедший по стопам Полибия, — телеграфию,
Скромный бедняга Фьо — археографию,
Ученые бенедиктинцы — палеографию,
Фирма́ — паленграфию,
Мемьё — пазиграфию,
Брикай — панлексиграфию,
Сюсс — мнемографию,
Дюблар — мультилинеграфию,
Марсельский Атеней — пантеграфию,
Буэнвилье, действовавший по лекалам Жубера, — какографию,
Видаль — нотографию,
Зеннефельдер — литографию,
Неведомый аноним — автографию,
От которой происходит по прямой линии глупая и уродливая изография,
Баиф, Таймон, Мегре, Пеллетье, Ла Раме, Рамбо, Ришсурс, Кордемуа, Адамсон, Ретиф де Ла Бретон и другие мощные грамматисты того же калибра — фонографию,
А безвидный Хаос — неографию?

Зачем, я вас спрашиваю?!..

Пустые хлопоты, бесплодные труды![1] —

коль скоро от единственной основательной книги нашего времени, от единственного сочинения сугубо человеческого, какое человеку прямодушному и здравомыслящему стоило бы сегодня сохранить, мне остались всего-навсего двадцать два обгоревших клочка, которые вы без всякого труда удержали бы указательным и большим пальцем и между которыми не существует, как было сказано только что, ни малейшей нравственной связи, ни единой философической аналогии, никакого риторического сходства или грамматического родства, так что самый хитроумный комментатор не смог бы извлечь из них самую скоропреходящую пользу для возможного благоденствия современного общества!.. [Nodier 1830: 90–93].

[1] В точном виде источник стихотворной цитаты мне обнаружить не удалось, но к ней близки строки из описательной поэмы Жозефа Эсменара «Navigation» (Навигация, или Плавание, 1805; песнь 1), которую Нодье весьма иронически упоминает в неоконченном раннем сочинении «Самая маленькая из домашних туфель». У Нодье «inutiles efforts, travaux infructueux», у Эсменара «L'homme multiplia des travaux insensés; / Inutiles efforts!» (Безумные труды умножил человек, / Пустые хлопоты!).

Я начала статью с перечисления нетривиальных особенностей «Истории короля Богемии», но назвала их далеко не все. Еще одна удивительная особенность романа заключается в том, что хотя в последние годы наследие Нодье, во второй половине XIX и первой половине XX в. считавшегося всего лишь автором добрых сказочек для детей и подростков, стало предметом серьезного изучения и многие его сочинения переизданы с комментариями, «История» до сих пор такой чести не удостоилась. Единственное ее комментированное издание — вышедший в 2016 г. перевод на испанский язык. Впрочем, хотя заслугу переводчика Франсиско Гонсалеса Фернандеса трудно переоценить, комментарий его нельзя назвать хоть сколько-нибудь исчерпывающим. В частности, дойдя до перечисления сгоревших библиотек, он делает изящный риторический ход и говорит, что избавит читателя от уточнения подробностей: «Имена и библиотеки испепеляются в пылу этой перечислительной страсти в таких количествах, что читатель на сей раз извинит нас» [Nodier 2016: 147]. Тем более не комментирует он (и уже без всяких извинений) бесчисленные «-графии», поименованные Нодье.

Путь очень соблазнительный. Причем в этом случае испанский и русский переводчик оказываются примерно в равном положении, хотя в других случаях испанцу приходится гораздо легче, поскольку у двух романских языков слов с одинаковыми корнями безусловно гораздо больше, чем у испанского и русского. Но *-graphie*, *-grafia* и *-графия* — это в принципе одно и то же, и в переводе, казалось бы, все эти «-графии» не нуждаются, как не нуждаются в нем имена их изобретателей.

Однако в самом ли деле так? В переводе действительно не нуждаются, а вот в пояснениях-комментариях — очень. Дело в том, что лишь некоторые из списка этих наук, или методов, или изобретений знакомы читателю-неспециалисту. Мы знаем стенографию и литографию, каллиграфию и агиографию, но чем тахеография отличается от тахиграфии, а стеганография от стеганометрографии и что такое какография, пазиграфия и паленграфия, без подготовки никто, кроме узких специалистов, не скажет. А может быть, их вообще не существовало, может быть, фантазер Нодье выдумал их ради красного словца? Автор монографии, посвященной «Истории короля Богемии», убеждена, например, что в интересующем нас перечислении известные слова перемежаются с теми, что выдуманы Нодье [Boisacq-Generet 1994: 203].

При ближайшем рассмотрении выясняется, однако, что практически все «-графии» существовали отнюдь не только в воображении Нодье. Каждая из них имела своего создателя и была описана в старых книгах.

Протография — здесь изначальный язык «праотца нашего Адама», из которого развился древнееврейский (их связь пытался восстановить Клод Дюре, ок. 1570–1611, ботаник, историограф и лингвист, автор сочинения «Сокровищница языков нашего мира», 1613). Агиография — жизнеописания христианских святых. Иерография — описание священных предметов. Идеография — иероглифическое

письмо. Антография — изъяснение своих мыслей с помощью цветов. Каллиграфия — красивое письмо. Полиграфия — здесь «универсальный язык» (поскольку в этом значении ее употреблял иезуит Афанасий Кирхер в сочинении «Новая и универсальная полиграфия, выведенная из комбинаторного искусства», 1663). Под техникографией и ризографией каллиграф Гийом Леганьёр (1553–1624) понимал методы усовершенствования соответственно французского и итальянского письма. Псевдография по сути означает то же, что и криптография, поскольку упоминаемые в связи с нею Блез де Виженер (1523–1596) и Франсуа Кольте (1628–1680?) оба были авторами трактатов о шифрах (1586 и 1660 соответственно); очевидно, о псевдографии Нодье говорит оттого, что предложенный в этих трактатах метод шифрования был основан на многоалфавитной замене. Автором книги «Криптография, сочинение о весьма хитрой манере тайнописи» (1644) был и упоминаемый следом Жан-Робер дю Карле. Термин «мимография» в XVIII в. нередко употреблялся при описании театрального искусства, но Нодье здесь имеет в виду специфическую мимографию, поскольку упоминаемый им Дю Виньо был автором книги «Турецкий секретарь, сочинение об искусстве выражать мысли, не видясь, не разговаривая и не переписываясь» (1688), где речь идет (на примере Турции с ее женщинами, запертыми в гаремах) о способах передавать друг другу сообщения с помощью цветов, фруктов и других предметов, которые уподобляются египетским иероглифам. Тахиграфия, тахеография и более привычная для нас стенография — разные методы быстрого письма. Стеганография — тайный язык, предназначенный для зашифровки неких сообщений, причем позволяющий скрыть не только содержание сообщения, но и сам факт его передачи. Стеганометрография — еще один вариант сложного шифра. Панграфия — универсальное письмо. Телеграфия — передача сообщений с помощью оптических сигналов. Археография занята описанием и изданием письменных памятников. Палеография — наука, изучающая памятники древней письменности. Пазителеграфия — передача на расстоянии сообщений, написанных на «всеобщем языке», основы которого описаны в книге Жозефа де Мемьё «Пазиграфия, или Начала нового искусства-науки, позволяющего писать и печатать на одном языке так, чтобы человек, знающий другой язык, мог все прочесть и понять без перевода» (1797). Панлексикография — метод быстрого и легкого обучения чтению, который предложил адвокат Ж. Брикай в сочинении «Книжка панлексикографа, или Мобильный букварь» (1829). Мнемография — искусство записывать мысли по памяти. Мультилинеграфия — метод, помогающий слепым писать с помощью специального инструмента под названием «мультилинеграф», или «мультлинеграф». Пантеграфия — новый метод обучения орфографии. Какография — «плохое письмо», причем если Этьенн-Жюдит Форестье-Буэнвилье (1764–1830) использовал такое письмо для обучения орфографии (давал ученикам задание пере-

писывать намеренно неграмотный текст и при переписывании исправлять ошибки), то Лоран Жубер (1519–1582), живший на 250 лет раньше, в «Диалоге о французской какографии» (1579) просто предлагал для того, чтобы быстрее выучить французский язык, писать, как слышится. Нотография — это не «описание и классификация музыкальных произведений в их нотной записи», как ее определяют современные словари, а очередной способ быстрого письма, изложенный в книге Этьенна Видаля «Нотография, универсальный алфавит звуков: новая метода писать так же быстро, как говорить, на всех языках» (1819). Литография — способ печатания на камне. Автография — точное воспроизведение почерка. Изография — факсимильное воспроизведение почерка; пятитомное издание «Изография знаменитых людей, или Собрание факсимиле собственноручных писем и подписей» вышло в Париже в 1828–1830 гг.; Нодье как владельцу книг с оригинальными рукописными маргиналиями факсимильное воспроизведение казалось, по-видимому, такой же компрометацией библиофильства, как переиздания редких памятников (см.: [Viardot 1990: 400]). Под фонографией Нодье понимает фонетическое письмо, т. е. способ воспроизводить на письме все произносимые людьми звуки. Нодье считал французский алфавит неприспособленным к фонографическому письму; он подробно изложил свои аргументы в книге «Заметки об одной небольшой библиотеке» (1829), в главе, посвященной сочинению одного из перечисленных ниже «мощных грамматистов» Пьера де Ла Раме, или Рамуса «Грамматика» (2-е изд. 1572). Все названные Нодье авторы предлагали свои способы реформировать французскую орфографию, так или иначе приближая ее к произношению. Исключение составляет, пожалуй, один лишь Жан Удар де Ришсурс (1616–1694) — литератор и преподаватель риторики, вошедший в историю не орфографическими реформами, а советами о том, как превращать старые чужие произведения в новые свои, последовательно заменяя все слова их синонимами; этому посвящено его сочинение «Маска ораторов» (1667), которое, как ни странно, не упомянуто в книге Нодье «Вопросы литературной законности» (2-е изд. 1828), посвященной «плагиату, присвоению чужих произведений, подлогам в книжном деле». В молодые годы Нодье и сам не чуждался попыток реформирования французской системы письма; один из таких проектов был впервые опубликован в 1987 г. [Favre 1987]. Публикатор полагает, что его следует датировать концом жизни Нодье, хотя на мой взгляд совершенно очевидно, что этот текст создан в 1800-е гг., поскольку в последние годы жизни Нодье, напротив, яростно настаивал на бережном сохранении старой орфографии[2]. Во-первых, он считал, что реформу легко изобрести, но невозможно навязать народу «так, как навязывают форму шляпы или покрой платья» [Nodier 1844: 83], а во-вторых и в главных, видел в реформах орфографии предательство национальной

[2] Он и так называемую вольтеровскую орфографию середины XVIII в. не желал принимать [Nodier 1834: 159–163], что уж говорить о гораздо более глубоких и экстравагантных реформах XVI–XVII вв.

лингвистической и культурной традиции: «Любая неография ложна и лжива; всякий, кто изменил хотя бы одну букву в орфографии своих предков, запятнал обманом честь своей семьи; всякое так называемое улучшение орфографии есть плод невежества, а оттого неминуемо ведет к порче всех языков» [Nodier 1834: 196]. Это высказывание в достаточной мере объясняет, почему неографию, т. е. новую, противоречащую традиции орфографию Нодье называет порождением хаоса[3].

Как видим, перечень «-графий» — не просто каскад ученых слов с одинаковым окончанием. Все они были упомянуты в книгах прежде Нодье, причем по большей части служили заглавиями для ученых трудов прошлого, а сам автор «Истории короля Богемии» ссылается на многие из них в своей вполне серьезной книге «Основные понятия лингвистики» [Nodier 1834]; исключение составляет, пожалуй, только палимпсестография, для которой мне такого упоминания найти не удалось; однако значение этого слова вполне прозрачно: от «палимпсест» — рукопись на пергаменте, уже бывшем в подобном употреблении. Нодье помнит и называет по фамилии изобретателя каждой «-графии». Я в данной статье не комментирую все имена, чтобы не утяжелять текст, но могу заверить, что все эти люди не менее реальны, чем их изобретения.

Впрочем, Нодье не был бы самим собой, автором лукавым и насмешливым, если бы не рассыпал по тексту несколько ловушек. Дело даже не в том, что иногда он использует общепринятые термины в специфическом значении: так, упомянутый им Фьо, французский художник-каллиграф, не изучал старинные документы, как полагается археографу, а сам изготовлял рисованные копии древних рукописей, «которые никто никогда не думал выдавать за оригинал, хотя совершенство исполнения могло обмануть самых искушенных знатоков» [Нодье 1989 (1): 175]; «книготорговцы нажили на его работах целое состояние, сам же бедняга Фьо остался нищим и умер от голода в жалкой лачуге» [Там же (2): 26].

В перечне «-графий» есть и сюрпризы гораздо более иронические. Например, из сообщения о том, что Сюсс изобрел мнемографию, можно сделать вывод, что этот Сюсс был изобретателем. Между тем Мишель-Виктор Сюсс (ок. 1782–1853) был владельцем знаменитого парижского магазина картин, подарков и письменных принадлежностей; и в этом магазине, располагавшемся в пассаже Панорам, продавался, судя по объявлению в газете «Фигаро» от 23 декабря 1828 г., «мнемограф — инструмент, с помощью которого можно, не зажигая света, записывать идеи, пришедшие в голову ночью».

[3] В оригинале *Tohu-Bohu* — французское слово, заимствованное из древнееврейского; в Книге Бытия (1:2) им обозначается состояние до начала Творения (в Синодальном переводе: «Земля же была безвидна и пуста»), а во французском языке XIX в. оно служило синонимом хаоса, беспорядочной смеси.

Еще ироничнее утверждение, что Дальгарно, Уилкинс[4] и Лейбниц «шли по стопам Нюрнбергского альманаха». Три названных ученых всерьез разрабатывали концепцию универсального, всем понятного языка (у Лейбница «всеобщая характеристика»). Нодье в молодости и сам отдал дань мечтаниям такого рода[5], но в конце жизни относился к идее универсального языка скептически, считая, что ее пропагандируют «многомудрые апостолы прогресса» [Nodier 2010: 752 (статья 1841 г. «Диатриба доктора Неофобуса против изготовителей слов»)], а над верой во всесилие материально-технического прогресса он неустанно издевался. И для изящной дискредитации «многомудрых апостолов» он ставит в один ряд с ними простодушный Нюрнбергский альманах. Сопоставление, кстати, не совсем безосновательное. Альманахи — книги полезных советов и астрологических прогнозов, выходившие в разных городах, в том числе и в Нюрнберге, — предназначались в первую очередь для простого народа, а потому непременно сопровождались картинками, т. е. сообщениями на своего рода универсальном языке, понятном всем и каждому, включая неграмотных[6]. О самом старинном и знаменитом издании такого рода, льежском «Альманахе Матье Лансберга», Нодье в позднем очерке «Любитель книг» (1841) писал так: «Если вы надеетесь найти здесь остроумное и оригинальное изображение букиниста, то сделайте милость, отложите эту статью в сторону и последуйте совету скромного сочинителя Матье Лансберга: “Поглядите на картинку”» [Нодье 1989 (2): 168][7].

Впрочем, отношение Нодье к альманахам варьировалось в диапазоне от презрения к невежеству до восхищения безыскусностью. В статье «О нравственной пользе образования для народа» (1831) «Льежский альманах» причисляется к источникам знаний, сбивающим с толку или просто лживым [Nodier 1832: 281]; с другой стороны, в сказке «Бобовый Дар и Душистая Горошинка» (1833) в идеальной библиотеке находятся среди

[4] Для справки напомню, что Джон Уилкинс (1614–1672) предложил свою концепцию всеобщего языка в «Опыте о подлинной символике и философском языке» (1668) и что ему посвящен очерк Борхеса «Аналитический язык Джона Уилкинса», из которого Мишель Фуко заимствовал знаменитую своей неупорядоченностью китайскую классификацию, открывающую книгу «Слова и вещи».

[5] В выпущенном мизерным тиражом проспекте книги «Археолог, или Универсальная и толковая система языков. Пролегомены» (1810) Нодье рассказывает о замысле составления «Всеобщего словаря корневых звуков языка»: соединение этих «естественных» и потому всем понятных корней в пределах одного словаря было призвано способствовать созданию универсального языка и тем самым отменить проклятие, обрушившееся на людей после строительства Вавилонской башни. Подробнее об эволюции лингвистических взглядов Нодье см.: [Genette 1976: 149–181; Vaulchier 1984].

[6] Среди альманахов, выходивших в Нюрнберге, встречались и более серьезные астрономические издания, как например выпущенный в 1543 г. альманах «De supplemento almanach» знаменитого математика, философа и астролога Джироламо Кардано; однако мне кажется, что в данном случае перед нами типичное для Нодье перечисление, в конце которого стоит элемент, снижающий и осмеивающий предыдущие, и на эту роль конкретный альманах, освященный именем Кардано, подходит не слишком.

[7] Очерк был опубликован в третьем томе многотомного издания «Французы, нарисованные ими самими», где к каждому очерку, описывавшему определенный социальный тип, прилагалась гравюра с изображением этого типа.

прочего «превосходные альманахи, полные забавных анекдотов и сведений о фазах Луны и днях, благоприятных для сева» [Нодье 2015: 98]. Так что возможно трактовать упоминание альманаха рядом с Лейбницем и Уилкинсом не как дискредитацию, а как комплимент.

Но почему, собственно, читателю важно знать, что все «-графии» не порождения фантазии Нодье, а плоды его эрудиции? Почему нельзя усмотреть в их перечне своего рода глоссолалию? Тем более что некоторые почтенные исследователи склонны были видеть яркую форму, практически лишенную содержания, не только в интересующем нас перечне, но и во всем романе Нодье. Когда в последней трети XX в., а особенно в 1980 г. в связи с 200-летием со дня рождения Нодье интерес французских историков литературы к нему пробудился после многих десятилетий большего или меньшего равнодушия, они обратили внимание прежде всего на форму, а в формальном отношении «История короля Богемии», конечно, произведение выдающееся. И вот, потрясенные игровым и интертекстуальным богатством романа, многие из них сочли правильным полностью пренебречь означаемыми и сосредоточиться исключительно на означающих. В этом отношении особенно характерна статья Андре Клавеля «Повязки мумии», напечатанная в посвященном Нодье номере журнала «Europe». О романе Нодье Клавель говорит, что это «произвольные словесные цепочки, организованные случаем вопреки смыслу и реализму», «пустота языка, освобожденного от его естественной функции что-либо означать» [Clavel 1980: 80]. Клавель уверен, что весь перечень слов, оканчивающихся на «-графия» — это список неологизмов [Ibid.: 81][8], что чем богаче словесные ряды романа, тем меньше в них смысла [Ibid.]. Автору «Истории короля Богемии» Клавель приписывает мысль, что «писатель — это тот, кому нечего сказать и кто говорит из пустого места, которое нужно во что бы то ни стало заполнить словами» [Ibid.: 82]. Именно этой идеей пустой формы без содержания объясняется название статьи Клавеля: в романе есть сцена «распеленывания» египетской мумии, освобождения ее от повязок. Мумию распеленывают, и внутри якобы обнаруживается полная пустота. На самом деле тут Клавель несколько передергивает даже применительно к «фабуле» этой сцены. У Нодье старый антиквар разрезает тело мумии и достает оттуда свидетельство о ее смерти: «...ведь, как всем известно, местный закон с незапамятных времен предписывает людям высокого рода хранить свидетельство о смерти в желудке, ради удобства научных изысканий» [Nodier 1830: 285]. Так что пустой эту мумию назвать никак нельзя.

Но дело не только в этом. Дело в том, что и Клавель, и его последователи[9], отказывающие «Истории короля Богемии» в наличии содержательной стороны, не хотят видеть в романе того, что увидели некоторые про-

[8] Он не делает даже тех оговорок про смесь неологизмов со словами известными, какие через полтора десятка лет сочла нужным сделать Буазак-Женере.

[9] См., например, в новейшем жизнеописании Нодье утверждение, что единственный сюжет «Истории короля Богемии» — само письмо как деятельность не интеллектуальная, а графическая [Zaragoza 2021: 261]; имеются в виду случаи игры со шрифтами и с расположением текста на странице, которых в романе в самом деле много.

ницательные современники. Так, Бальзак в январе 1831 г. в 11-м «Письме из Парижа» (цикл хроник, публиковавшийся в газете «Вор») причислил роман Нодье к «школе разочарования» наряду с такими безусловно сюжетными и исполненными смысла романами, как «Исповедь» Жюля Жанена или «Красное и черное» Стендаля. А сам Нодье, хоть и наполовину шутливо, но все-таки «перевел» на язык смыслов даже такую предфутуристическую главу своей «Истории», как «Инвенция»[10], состоящую из одних звукоподражаний[11]:

> Тип тап топ патапан.
> Уинс уинс. Эброэ броа броа. Уинс уинс.
> Оэ ю. Диа юро. Ца ца ца.
> Кла кла кла. Вли влан. Флик флак. Флафлафлак...
> [Nodier 1830: 377]

Можно было бы счесть вслед за Клавелем, что в данном случае перед нами также чистая игра формами и насмешка над любыми содержательными интерпретациями, если бы, во-первых, Нодье не поместил в следующей главе «Интерпретация» перевод звукоподражательного текста на обычный язык:

> С самой первой строки вы слышите, как топчут землю нетерпеливые кони, — а затем, слушайте: они ржут, они ждут, они ржут без умолку! — Автомедон (положим, что кучера зовут именно так), Автомедон пускается в путь. Он окидывает коней взглядом, он погоняет их голосом — кнут взвивается вверх, скрипучие ремни рассекают воздух... [Nodier 1830: 382].

И если бы, во-вторых, часть экзотических созвучий, наполняющих главу «Инвенция», не отыскалась во вполне серьезном «Толковом словаре ономатопей» (1808, 2-е изд. 1828), где Нодье изложил свою теорию возникновения первых слов первобытного человека из звукоподражаний, которые он разделил на два разряда: собственно звукоподражания, или ономатопеи — подражания звукам, которые первобытный человек слышал рядом с собой, и «мимологизмы» — подражания его собственным крикам и восклицаниям [Nodier 1828: 170]. Ономатопеи и мимологизмы были важны для Нодье потому, что в них он видел воплощение своей мечты о семиотически прозрачном словесном знаке, чуждом конвенциональности. Поэтому когда он утверждает, что в главе «Инвенция» нет ничего непонятного, он отнюдь не только иронизирует — в отличие, например, от Бальзака, у которого в «Физиологии брака» (1829) первый параграф Размышления XXV «О религии и исповеди, рассмотренных в связи с бра-

[10] Все шестьдесят глав романа названы словами с окончаниями на *-tion*, в русском переводе на *-ция* («Интродукция», «Ретрактация», «Конвенция» и др.).

[11] Ее предфутуристический характер хорошо почувствовали русские футуристы, раньше французских сюрреалистов ощутившие в Нодье своего собрата; см.: [Тименчик 2015: 18, 33]; о сюрреалистах и Нодье см.: [Jasinski 1975].

ком» представляет собой бессвязный набор типографских знаков, никакой интерпретации не подлежащий [Бальзак 2017: 390–391].

Отступление о звукоподражаниях нужно было мне, чтобы напомнить: то, что может показаться чистым формализмом, у Нодье чаще всего исполнено смысла, просто смысл этот не всегда лежит на поверхности. Точно так же дело обстоит с перечнем «-графий». В «Истории короля Богемии» есть знаменитый и очень часто цитируемый пассаж о подражателях (еще одна парадигматическая цепочка, на сей раз историческая и увлекающая читателя в глубь времен):

> Новая идея, великий Боже! О ней никто не слыхал со времен Соломона — а Соломон лишь повторил то, что сказал Иов.
>
> И вы хотите, чтобы я, грабитель грабителей[12] Стерна —
> Который ограбил Свифта —
> Который ограбил Уилкинса —
> Который ограбил Сирано —
> Который ограбил Ребуля —
> Который ограбил Гийома дез Отеля —
> Который ограбил Рабле —
> Который ограбил Мора —
> Который ограбил Эразма —
> Который ограбил Лукиана — или Лукия из Патр — или Апулея —ибо доподлинно неизвестно, кто из этих троих был ограблен двумя остальными, а я никогда не стремился это выяснить...
>
> Вы хотите, повторяю, чтобы я выдумал форму и содержание книги! [Nodier 1830: 26-27].

Этот список, в который включены авторы сочинений сатирических и фантастических, восходит по форме к генеалогии Гаргантюа («Гаргантюа», глава I, «О генеалогии и древности рода Гаргантюа»), которая в свою очередь в бурлескной форме воспроизводит родословие Христа (Матф 1:1–16); только Нодье выстраивает свою генеалогию в обратном порядке: не от древности к современности, а от современности к древности[13].

---

[12] В оригинале во всей нижеследующей цепочке Нодье использует слово *plagiaire*, но поскольку в самом конце, там, где речь идет о Лукиане, Луции и Апулее, вводятся слова *a été volé* ‘был ограблен’, я сочла возможным не отяжелять русский текст словом *плагиатор*, которое русские авторы первой половины XIX в. не употребляли.

[13] У этой цепочки подражателей во французской литературе первой половины XIX в. нашлись свои подражатели: Жерар де Нерваль выстраивает аналогичную цепочку в повести «Подпольные торговцы солью» (1850; 1854 в составе «Дочерей огня» под названием «Анжелика»; см.: [Нерваль 1985: 179–180]). Двадцатью годами раньше Альфред де Мюссе в очерке XII из цикла «Фантастическое обозрение» (25 апреля 1831 г.) привел аналогичную генеалогию эпопеи, только не опускаясь к корням, а поднимаясь от Гомера и Вергилия к Вольтеру и Бауру-Лормиану [Jeune 1981: 204–205], однако у Мюссе гораздо более явно выражено осуждение подражателей: «Так греческая трагедия, величавый и возвышенный океан, дав рождение Расину и Альфьери, этим двум рекам с водой, чистой, как хрусталь, породила грязные мелкие болотца,

Убеждение в том, что все уже было сказано, открыто, изобретено в далеком прошлом, превратилось у Нодье в своего рода навязчивую идею, которую он отстаивал в полемике с современными адептами прогресса, наследниками идеи бесконечного совершенствования рода человеческого, доминировавшей среди философов-просветителей XVIII в. В статье «О совершенствовании рода человеческого и о влиянии книгопечатания на цивилизацию», опубликованной в ноябре того же 1830 г., в феврале которого вышла в свет «История короля Богемии», он писал:

> Если бы книга «Открытия древних, приписанные людям нового времени» исчерпывающе осветила свою многообещающую тему, на долю людей нового времени не осталось бы, пожалуй, почти ничего. Впрочем, стоит ли писать на эту тему целую книгу, если суть ее сводится к короткому и хорошо известному изречению: «Нет ничего нового под солнцем». Люди восемнадцатого и девятнадцатого столетий считали себя первооткрывателями по той простой причине, что были чрезвычайно невежественны: в книги старых авторов не удосуживался заглянуть никто, кроме шарлатанов, которые черпали там свои «открытия», якобы неведомые до сих пор ни одному смертному. Сказанное касается почти всех открытий, составляющих гордость нового времени: игральные карты, изобретенные якобы при Карле VI, были известны в глубокой древности, тряпичную бумагу изготовляли повсеместно еще до основания Александрии, рецепт типографской краски, приписываемый Шефферу, приведен у Диоскорида (кн. I, гл. 67), а книгопечатание с незапамятных времен в ходу у китайцев [Нодье 1989 (2): 70].

Тот же парадоксальный тезис Нодье продолжал отстаивать и позже, в статье 1835 г. «Любопытные образцы статистики»:

> Вы восхищаетесь теориями Бэкона, подновленными д'Аламбером? Вы найдете их в книгах Савиньи и Луи Леруа — в *старых книжонках*! Вы полагаете, что силу пара первым научился использовать Джеймс Уатт из Гринока? Прочтите сначала *старую книжонку* — сочинение Дени Папена из Блуа. А вольный полет аэростатов, покамест не подвластный человеку и не приносящий ему пользы? Он предсказан у Сирано де Бержерака, в *старой книжонке*. Но уж представительное-то правление, по крайней мере вещь не только прекрасная, но и совершенно новая, новее не бывает, не так ли? Увы, она целиком и полностью описана Майерном Тюрке[14]. А уж его книга — *старая-престарая книжонка*, прародительница всех *старых книжонок*! [Нодье 1989 (2): 105].

которые до сих пор еще высыхают кое-где на солнце и которые именуют школой Кампистрона (в просторечии классики). Подражатели, стадо рабов! Какое солнце когда-нибудь высушит вас и освободит от воды ваши праздные мозги?» [Musset 1888: 78]. На фоне Мюссе особенно очевидно своеобразие позиции Нодье, который не только открыто объявляет себя подражателем, но и гордится этим.

[14] Кристоф де Савиньи выпустил в 1587 г. книгу «Полная картина всех свободных искусств», где дана классификация всех наук, иллюстрированная гравюрами на дере-

Так вот, этот ход от современности к прошлому, в котором непременно отыщется нечто подобное сегодняшним теориям и изобретениям, проявляется и в нашей цепочке «-графий»: считается, что оптический телеграф изобрел французский механик Клод Шапп, однако в далекой античности у него был предшественник в лице древнегреческого историка Полибия (ок. 200 — ок. 120 до н. э.), который в своей «Всеобщей истории» (X.45) описал сигнальный телеграф, изобретенный александрийскими инженерами Клеоксеном и Демоклетом и усовершенствованный самим Полибием; сигналы подавались факелами, выставляемыми в промежутках между зубцами двух стен согласно определенной системе кодирования.

Более того, по отношению к 1830 г. практически все «-графии» — это и есть те самые «старые книжонки», в которых предугаданы многие современные проблемы, включая неудачные переделки орфографии. Например, предмет неизменного раздражения Нодье грамматист С.-Л. Марль (1795–1863), сторонник радикальной реформы орфографии и перехода к фонетическому письму, безусловно выступал наследником «неографий» прошедших веков. Однако и эти абсурдные, с точки зрения Нодье, «неографии», основанные на фонетическом письме, имеют свою положительную сторону: для потомков они служат «живым свидетельством о французском произношении XVI в.» [Nodier 1844: 163]. Изобретатели «неографий» сберегли тогдашнее произношение, а Нодье хочет сберечь память об их странных, причудливых, немыслимых изобретениях.

Этому подходу можно отыскать параллель в книжном собирательстве Нодье. Вообще-то Нодье, который всегда был человек как минимум двойственный (а если верить «Истории короля Богемии», то и тройственный), представлял собой уникальный пример библиофила, страстно клеймящего книгопечатание (уже упоминавшаяся статья 1830 г. «О совершенствовании рода человеческого и о влиянии книгопечатания на цивилизацию» [Нодье 1989 (2): 68–82]). Но как бы убедительно Нодье ни рассказывал в статье о ненужности книг, в реальной жизни он деятельно спасал их от исчезновения, причем собирал не идеальную библиотеку, а библиотеку редкостей — книг, которых во всей Европе осталось, быть может, всего несколько экземпляров [Viardot 1990: 394]. В комментированных каталогах своих книжных собраний он любовно описывал каждую из доставшихся ему книг, включая и кое-какие из тех, что упомянуты в списке «-графий», например книгу Онорá Рамбо (ок. 1516–1586), создавшего вместо латинского свой собственный алфавит из 52 букв [Nodier 1844: 82–83].

Объясняя, почему в «Письмах о Париже» он причислил «Историю короля Богемии» к «школе разочарования», Бальзак писал, что Нодье в этом романе «бросает взгляд на наш город, наши законы, наши науки ‹...›

ве. Луи Леруа, именовавший себя Региусом, опубликовал в 1576 г. сочинение «О превратностях, или О разнообразии вещей в мире»; Дени Папен опубликовал описание изобретенной им паровой машины в 1690 г., за 90 лет до Джеймса Уатта; Луи Тюрке де Майерн, французский протестант, бежавший в Швейцарию от преследований за веру, был автором книги «Аристо-демократическая монархия, или Смешанное правление, состоящее из трех форм законной республики» (1611).

и восклицает с хохотом: “Наука?.. Вздор! Какой в ней прок? И что мне С ТОГО?”» [Balzac 1996: 937]. В самом деле: если все уже было, то какой прок продолжать? Нодье был разочарован в одряхлевшей человеческой цивилизации; его неверие в совершенствование человеческого рода объяснялось убежденностью в том, что Творение не закончено: существующего человека Господь не станет улучшать, вместо этого он создаст другое существо — человека понимающего, которому, казалось бы, не нужны будут ни «старые книжонки», ни старые «неографии»[15]. Поэтому почти все пишущие о романе непременно упоминают образ Вавилонской башни как символа крушения зашедшей в тупик цивилизации. Однако почти никто не обращает внимания на то, что не менее важную роль в романе играет другой образ — Ноева ковчега. Хотя Нодье и разочарован в человечестве, он хочет непременно сохранить его «артефакты» в своем «ковчеге». И список «-графий», а также многие другие парадигматические цепочки романа — это как раз такие хранилища[16].

Конечно, каскады слов с одинаковыми окончаниями вроде перечня «-графий» носят игровой характер; но важно подчеркнуть, что это игра не с пустыми формами. Причем так дело обстоит не только с перечнем «-графий». В романе есть эпизод, где педант Дон Пик щеголяет ученостью и сыплет перечнями заимствованных слов, например таким: «Панорамы, диорамы, неорамы, георамы, косморамы, пантостереорамы». Буазак-Женере и эти слова причисляет к «выдуманным для того, чтобы пародировать современный язык, утративший всякую оригинальность» [Boisacq-Generet 1994: 204]. Нодье в самом деле очень не любил новые наукообразные слова[17]. Но дело в том, что все названные заведения, за исключением последнего, существовали в действительности, и парижане охотно их посещали. Первая панорама (круглый зал, на стенах которого экспонировалась картина без начала и конца) была открыта в 1792 г. в Лондоне, а в Париже две панорамы были построены на Монмартрском бульваре в 1800 г. Первая диорама, где картины, написанные на обеих сторонах прозрачной ткани, подсвечивались искусственным светом, открылась в Париже в 1822 г. Неорама была открыта в Париже на улице Святого Фиакра в 1827 г.; там показывали внутреннее пространство римского собора Святого Петра. Георама, открытая в 1825 г. на бульваре Капуцинок, представляла собой огромный (около 12 метров в диаметре) шар, на внутреннюю поверхность которого была нанесена географиче-

[15] Подробнее о причинах разочарованности Нодье см.: [Castex 1981; Bénichou 1992: 37–98]. «Существу понимающему» Нодье посвятил статью «О палингенезии человечества и о воскресении» [Nodier 1832: 337–389].

[16] В этом отличие «цепочек» Нодье от аналогичных списков-перечислений у Рабле, писателя, которого Нодье ценил очень высоко и своими статьями начала 1820-х гг. заново открыл для французской публики (см.: [Dahan 2005: 100–125]). Рабле любуется щедростью молодого языка [Salas 2016]; Нодье хочет уберечь хоть какие-то слова и названия старого языка от скорого исчезновения.

[17] См. об этом главу «О новых словах» в книге «Основные понятия лингвистики» [Nodier 1834: 195–222], а также статью 1835 г. «О научных номенклатурах» [Nodier 2010: 619–629].

ская карта мира; входом служил люк на месте южного полюса; поднявшись по лестнице на галереи, опоясывающие шар изнутри, зрители рассматривали оттуда все континенты и острова. В к о с м о р а м е, открытой в 1808 г. в Пале-Руояле, зрители, попавшие в совершенно темную комнату, могли любоваться в окнах-иллюминаторах ярко сиявшими полотнами, изображавшими различные исторические сцены и географические виды; п а н т о с т е р е о р а м а — это панстереорама, работавшая в Париже как минимум с 1805 г. (в этом году она находилась на площади Карусели, а потом многократно переезжала); в заведениях с таким названием демонстрировались рельефные планы европейских столиц[18].

То есть Нодье ничего не выдумал, а относительно панорамы признал в другом месте, что те, кто ввел в обиход это слово, были в своем праве. «Панорама, — говорит он в “Критическом рассмотрении словарей”, — новое слово, сделавшееся необходимым для обозначения нового искусства и новой промышленности» [Nodier 1829: 297].

Иными словами, свои игры Нодье, как в случае с «-рамами», так и в случае с «-графиями», устраивает не на пустом месте абсолютной выдумки, а на жизненном материале — современном или историческом. Не поняв этого, не зная, что «-рамы» в самом деле принимали посетителей в Париже, а «-графии» были описаны в старинных книгах, переводчик рискует не понять в полной мере ни хода мыслей Нодье, ни поэтики его романа.

P. S. Когда эта статья была уже закончена, Хенрик Баран, которому я пользуюсь случаем выразить искреннюю признательность, сообщил мне, что испанский перевод романа Нодье — не единственный; оказывается, год назад вышел его перевод на английский. Выпустил этот перевод человек разнообразных дарований, британский биолог и социолог, прозаик, литературный и музыкальный критик, переводчик Брайан Стэблфорд (1949–2024), автор нескольких десятков романов и сборников рассказов, а также литературоведческих монографий, в том числе «Исторического словаря фантастической литературы» и «Исторического словаря фэнтези». Казалось бы, если человек столь эрудированный берется за издание романа Нодье, от его примечаний можно ждать многого. И в самом деле, в этих примечаниях обнаруживается многое — но совсем не то, что ожидалось (за возможность познакомиться с английским переводом я сердечно благодарю Ольгу Майорову). Некоторые фамилии Стэблфорд комментирует правильно, т. е. называет даты жизни человека, хотя, строго говоря, не всегда объясняет, по какому именно поводу этот человек упомянут у Нодье. Но многие его примечания поражают некоторой, мягко говоря, произвольностью интерпретаций. Относительно Дюре, искавшего язык «праотца нашего Адама», Стэблфорд замечает: «Возможно, имеется в виду Альбрехт Дюрер» [Nodier 2023: 75]. Относительно Кольте, который

[18] Подробнее о различных парижских «-рамах» см.: [Мильчина 2017: 603–611].

на пару с Виженером изобретал псевдографию, пишет, что имеется в виду поэт Гийом Кольте (1598–1659), а упоминание его имени рядом с Виженером — «шутка, порожденная ошибками в его истории французской поэзии» [Nodier 2023: 76], хотя совершенно очевидно, что к шифрам имел отношение не поэт Гийом Кольте, а его сын Франсуа.

Дальше — еще интереснее. Дю Виньо, изобретший мимографию, комментируется следующим образом: «Никола де Виньо попытался выучить язык алгонкинов в 1611 г., когда был компаньоном поселенца Новой Франции Самюэля де Шамплена; этот последний уличил Виньо во лжи, когда тот стал хвастать, что открыл Северо-Западный проход» [Nodier 2023: 76]. Такой Виньо в самом деле существовал, чему свидетельством — статья в Википедии на разных языках; непонятно только, какое отношение все это имеет к мимографии; мой вариант объяснения см. выше в статье. Я упоминала выше и «беднягу Фьо» с его археографией; тот факт, что речь идет именно об этом Фьо, подтверждается свидетельствами самого Нодье. Но британский комментатор значительно повысил социальный статус «бедняги». Стэблфорд уверен, что имеется в виду аббат Клод Фьо (1630–1721); между тем этот Фьо в течение девятнадцати лет был ординарным священником Людовика XIV и присутствовал при королевском вставании и отходе ко сну, а потом получил место настоятеля богатого дижонского аббатства! Хорош бедняга!

Но и это еще не все. По Нодье, некий Сюсс изобрел мнемографию. Я предположила выше, что это шутка Нодье, который имел в виду аппарат мнемограф, продававшийся в парижском магазине Сюсса, что доказывается соответствующим рекламным объявлением. Британский коллега признается, что фраза о Сюссе «загадочна», но на этом не останавливается и высказывает сразу два предположения, одно интереснее другого: во-первых, братья Сюсс через десять лет (sic!) после публикации романа Нодье изготовили первый аппарат для изготовления дагерротипов, а Нодье знал Дагерра как изобретателя диорамы в 1822 г.; а во-вторых, *susse* — это первое лицо единственного числа subjonctif imparfait от глагола *savoir* [Nodier 2023: 77]. Конечно, второе предположение впечатляет своей неуместностью гораздо сильнее, чем первое, но и первому тоже не занимать смелости. Упомянутого у меня выше Лорана Жубера, изобретателя какографии («плохого письма», т. е. рекомендации «писать, как слышится»), британский комментатор не знает, поэтому решительно подставляет на его место моралиста и генерального инспектора Университета Жозефа Жубера (1754–1824), а поскольку связи с какографией у этого второго Жубера нет никакой, Стэблфорд называет его упоминание в этом контексте «саркастическим» [Ibid.: 78] — в общем, логично: инспектирует университеты, а сам советует писать плохо!

Среди изобретателей «фонографии» Нодье упомянул Рамбо, которого назвал в другом месте «самым гениальным из всей компании [реформаторов орфографии] и единственным, у которого в ворохе вздора встречаются утверждения изобретательные и мощные», однако весьма скептически

оценил результат его реформы, как, впрочем, и всякой другой подобной реформы, которую легко изобрести, но невозможно навязать народу [Nodier 1844: 82–83]. Так что читавшему библиофильские работы Нодье в общем нетрудно понять, какой именно Рамбо имеется в виду — Онора Рамбо, живший в XVI в. Но Стэблфорд ограничивается замечанием: «Рамбо — распространенная фамилия, но возможно, имеется в виду писатель XVII века Камиль Рамбо де Шампренар» [Nodier 2023: 78]. В этом же примечании британский комментатор сообщает про Ретифа де Ла Бретонна, что тот написал «монументальную псевдоавтобиографию “Господин Никола”», в которой «обнажил человеческое сердце» [Ibid.: 78], но вот о том, что к 16-й части этого сочинения был приложен «Глоссограф», содержавший проект упрощения французской орфографии, комментатор не говорит ни слова, а ведь Нодье упоминает Ретифа как реформатора, а не как сердцеведа.

Справедливости ради надо признать, что среди примечания Стэблфорда встречаются и правильные, но количество ошибочных столь велико, что внушает недоверие ко всем остальным, и на этом фоне молчание испанского переводчика, который не стал заполнять комментарии однофамильцами, не имеющими никакого отношения к делу, начинает казаться верхом деликатности. Так что хорошо, конечно, когда переводчик комментирует переводимый текст, но при чтении некоторых комментариев закрадывается подозрение, что пониманию они не способствуют.

Источники

Бальзак 2017 — *Бальзак О. де.* Мелкие неприятности супружеской жизни / Пер. с фр., вступ. ст., примеч. В. А. Мильчиной. М.: Нов. лит. обозрение, 2017.

Нерваль 1985 — *Нерваль Ж. де.* Дочери огня: Новеллы. Стихотворения / Пер. с фр. Л.: Худ. лит.; Ленингр. отд-е, 1985.

Нодье 1989 — *Нодье Ш.* Читайте старые книги... Новеллы, статьи, эссе о книгах, книжниках, чтении: В 2 т. / Пер. с фр. О. Э. Гринберг, М. А. Ильховской, В. А. Мильчиной; Вступ. ст. и примеч. В. А. Мильчиной. М.: Книга, 1989.

Нодье 2015 — *Нодье Ш.* Сказки здравомыслящего насмешника / Пер. с фр., вступ. ст., примеч. В. А. Мильчиной. М.: Текст, 2015.

Balzac 1996 — *Balzac H. de.* Œuvres diverses. T. 2. Paris: Gallimard, 1996.

Musset 1888 — *Musset A. de.* Œuvres complètes. T. 9. Paris: L. Hébert, 1888.

Nodier 1828 — *Nodier Ch.* Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises. 2e éd. Paris: Delangle frères, 1828.

Nodier 1829 — *Nodier Ch.* Examen critique des dictionnaires. 2e éd. Paris: Delangle frères, 1829.

Nodier 1830 — *Nodier Ch.* Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux. Paris: Delangle frères, 1830.

Nodier 1832 — *Nodier Ch.* Œuvres. T. 5. Paris: Eugène Renduel, 1832.

Nodier 1834 — *Nodier Ch.* Notions élémentaires de linguistique. Paris: Eugène Renduel, 1834.

Nodier 1844 — *Nodier Ch.* Description raisonnée d’une jolie collection des livres (Nouveaux mélanges tirées d’une petite bibliothèque). Paris: J. Techener, 1844.

Nodier 2010 — *Nodier Ch.* Feuilletons du *Temps* / Éd. J.-R. Dahan. T. 1. Paris: Classiques Garnier, 2010.

Nodier 2016 — *Nodier Ch*. Historia del rey de Bohemia y de sus siete castillos / Introducción, traducción y notas de Francisco González Fernández. Oviedo: KRK ediciones, 2016.

Nodier 2023 — *Nodier Ch*. The Story of the King of Bohemia and his Seven Castles / Trans. B. Stableford. S.l. Snuggly Books, 2023.

Литература

Мильчина 2017 — *Мильчина В. А.* Париж в 1814–1848 годах: повседневная жизнь. 2-е изд. М.: Нов. лит. обозрение, 2017.

Тименчик 2015 — *Тименчик Р. Д.* Ангелы-люди-вещи: в ореоле стихов и друзей. М.: Мосты культуры / Гешарим, 2015.

Bénichou 1992 – *Bénichou P.* L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier. Paris: Gallimard, 1992.

Castex 1981 — *Castex P.-G.* Nodier et l'école du désenchantement // Charles Nodier: Colloque du deuxième centenaire. Besançon, mai 1980. Paris: Les Belles lettres, 1981. P. 9–16.

Clavel 1980 — *Clavel A.* Bandelettes de la momie // Europe. Vol. 58. № 614–615. 1980. P. 78–88.

Boisacq-Generet 1994 — *Boisacq-Generet M.-J.* Tradition et modernité dans "L'histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux" de Charles Nodier. Paris: Honoré Champion, 1994.

Dahan 2005 — *Dahan J.-R.* À la redécouverte du XVIe siècle // Nodier Ch. Études sur le seizième siècle et sur quelques auteurs rares et singuliers du dix-septième. Bassac: Plein chant, 2005. P. 7–25.

Favre 1987 — *Favre Y.-A.* Nodier et l'orthographe // Revue d'histoire littéraire de France. T. 87. № 6. 1987. P. 1078–1082.

Genette 1976 — *Genette G.* Mimologiques. Voyage en Cratylie. Paris: Seuil, 1976.

Jasinski 1975 — *Jasinski R.* Charles Nodier, précurseur du surréalisme // Jasinski R. À travers le XIXe siècle. Paris: Minard, 1975. P. 65–73.

Jeune 1981 — *Jeune S.* Le Roi de Bohême et ses sept châteaux: livre-objet et livre-ferment // Charles Nodier: Colloque du deuxième centenaire. Besançon, mai 1980. Paris: Les Belles lettres, 1981. P. 199–210.

Salas 2016 — Salas I. L'effet-liste. Volubilité et énumération chez Rabelais // Paroles dégelées. Propos de l'Atelier XVIe siècle / Sous la dir. de I. Garnier et al. Paris: Classiques Garnier, 2016. P. 693–711.

Vaulchier 1984 — *Vaulchier H. de.* Charles Nodier et la lexicographie française, 1808–1844. Paris: CHRS; Didier érudition, 1984.

Viardot 1990 — *Viardot J.* Les nouvelles bibliophilies // Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle époque / Sous la dir. de R. Chartier, J.-H. Martin. Paris: Fayard, 1990. P. 383–407.

Zaragoza 2021 — *Zaragoza G.* Charles Nodier. Biographie. Paris: Classiques Garnier, 2021.

References

Bénichou, P. (1992). *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. Gallimard.

Boisacq-Generet, M.-J. (1994). *Tradition et modernité dans* L'histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux *de Charles Nodier*. Honoré Champion.

Castex, P.-G. (1981). Nodier et l'école du désenchantement. In *Charles Nodier: Colloque du deuxième centenaire. Besançon, mai 1980* (pp. 9–16). Les Belles lettres.

Clavel, A. (1980). Bandelettes de la momie. *Europe, 58*(614–615), 78–88.

Dahan, J.-R. (2005). À la redécouverte du XVI[e] siècle. In Ch. Nodier. *Études sur le seizième siècle et sur quelques auteurs rares et singuliers du dix-septième* (pp. 7–125). Plein chant.

Favre, Y.-A. (1987). Nodier et l'orthographe. *Revue d'histoire littéraire de France, 87*(6), 1078–1082.

Genette, G. (1976). *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Seuil.

Jasinski, R. (1975). Charles Nodier, précurseur du surréalisme. In R. Jasinski. *À travers le XIX[e] siècle* (pp. 65–73). Minard.

Jeune, S. (1981). Le Roi de Bohême et ses sept châteaux: livre-objet et livre-ferment. In *Charles Nodier: Colloque du deuxième centenaire. Besançon, mai 1980* (pp. 199–210). Les Belles lettres.

Milchina, V. A. (2017). *Parizh v 1814–1848 godakh: povsednevnaia zhizn'* **[**Paris in 1814–1848: everyday life**]** (2nd ed.). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Salas, I. (2016). L'effet-liste. Volubilité et énumération chez Rabelais. In I. Garnier et al. (Eds.). *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier XVIe siècle* (pp. 693–711). Classiques Garnier.

Timenchik, R. D. (2015). *Angely-liudi-veshchi: v oreole stikhov i druzei* **[**Angels-people-things: in the halo of poems and friends**]**. Mosty kul'tury / Gesharim. (In Russian).

Vaulchier, H. de. (1984). *Charles Nodier et la lexicographie française, 1808–1844*. CHRS; Didier érudition.

Viardot, J. (1990). Les nouvelles bibliophilies. In R. Chartier, & J.-H. Martin (Eds.). *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle époque* (pp. 383–407). Fayard.

Zaragoza, G. (2021). *Charles Nodier. Biographie*. Classiques Garnier.

* * *

Информация об авторе

Вера Аркадьевна Мильчина
кандидат филологических наук
ведущий научный сотрудник,
Институт высших гуманитарных исследований, Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, ул. Чаянова, д. 15
ведущий научный сотрудник,
Лаборатория историко-культурных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований,
Институт общественных наук,
Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, д. 84
✉ *vmilchina@gmail.com*

Information about the author

Vera A. Milchina
Cand. Sci. (Philology)
Leading Researcher, Institute for Advanced Studies in the Humanities, Russian State University for the Humanities
Russia, 125047, Moscow, Chayanova Str., 15
Leading Researcher, Center for Studies in History and Culture, School of Advanced Studies in the Humanities, School for Social Sciences, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 84
✉ *vmilchina@gmail.com*

О. В. Смолицкая [ab]

https://orcid.org/0000-0002-1849-9554
✉ *pimus@mail.ru*

[a] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*
[b] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*

Трубадуры и труверы по-русски: к проблеме перевода средневековой лирики

Аннотация. В статье рассматривается проблема перевода средневековой французской и провансальской лирики на русский язык. Автор опирается на концепцию перевода М. Л. Гаспарова, в частности, говорит о различении «дистанцирующего» и приближающего, доместицирующего перевода. В статье подробно анализируются переводы рондо Кретьена де Труа В. Микушевича, А. Парина, а также канцоны Джауфре Рюделя в переводах В. Дынник и А. Наймана. При анализе выявляются смысловые отклонения и трансформации, а также приемы, разрушающие аутентичную поэтику куртуазной лирики. Автор говорит о неизбежности семантических потерь при внесении перевода в современную русскую поэтическую систему. При создании стихотворного перевода, который может восприниматься как «хорошее стихотворение» с точки зрения переводчика и его читателей, оказывается неиспользованным именно то, что лежит в основе поэтики трубадуров — традиционность, формульность, специфическое соотношение устойчивой традиции и авторской индивидуальности. Для того чтобы максимально избежать потерь, предлагается прибегнуть к верлибру. Автор ссылается на концепцию М. Л. Гаспарова, писавшего о преимуществах, которые дает переводчику верлибр.

Ключевые слова: медиевистика, средневековая лирика, трубадуры, труверы, перевод, дистанцирующий перевод, доместикация, форенизация, верлибр

Благодарности. Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Для цитирования: *Смолицкая О. В.* Трубадуры и труверы по-русски: к проблеме перевода средневековой лирики // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 36–50.

Поступило 4 июня 2024 г.; принято 14 октября 2024 г.

© О. В. СМОЛИЦКАЯ

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-36-50

O. V. Smolitskaya [ab]
https://orcid.org/0000-0002-1849-9554
✉ *pimus@mail.ru*
[a] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*
[b] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*

Troubadours and trouvères in Russian: Contribution to the problem of translating medieval lyrics

Abstract. The article deals with the problem of translating into Russian medieval French and Provencal lyrics of the troubadours and trouvères. The author relies on M. L. Gasparov's concept of translation; in particular, he speaks about the distinction between "distancing" and approximating, domesticating translation. The article analyzes in detail the translations of a rondeau by Chrétien de Troyes by V. Mikushevich and A. Parin, as well as the translations of a canzona by Jaufre Rudel by V. Dynnik and A. Naiman. The analysis reveals semantic deviations and transformations, as well as techniques that destroy the authentic poetics of courtly lyrics. The author speaks about the inevitability of semantic losses when making a translation into the modern Russian poetic system. When creating a poetic translation, which can be perceived as a "good poem" from the point of view of the translator and his readers, it turns out that exactly what underlies the poetics of the troubadours is unused — traditionality, formularity, a specific ratio of stable tradition and author's individuality. In order to avoid losses as much as possible, it is proposed to resort to vers libre (free verse). The author refers to the concept of M. L. Gasparov, who wrote about the advantages that free verse offers a translator.

Keywords: medieval studies, medieval lyrics, troubadours, trouvères, translation, distancing translation, domestication, foreignization, free verse

Acknowledgements. The article is a part of the RANEPA state assignment research programme.

To cite this article: Smolitskaya, O. V. (2024). Troubadours and trouvères in Russian: Contribution to the problem of translating medieval lyrics. *Shagi / Steps*, *10*(4), 36–50. (In Russian).

Received June 4, 2024; accepted October 14, 2024

© O. V. SMOLITSKAYA

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-36-50

В задачи данной статьи не входит полный и даже выборочный обзор переводов лирики трубадуров и труверов на русский язык. Этих переводов много, и среди них немало удач. Нам хотелось бы поставить проблему такого рода: среди всего многообразия переводов, на наш взгляд, не хватает тех, которые дали бы адекватное представление о французской и провансальской куртуазной лирике XII–XIII вв., или такие переводы представлены весьма скудно. Пользуясь терминологией М. Л. Гаспарова, речь идет о переводах «дистанцирующих», «буквалистских», приближающих не подлинник к читателю, а читателя к подлиннику и, может быть, даже насилующих язык перевода в угоду языку подлинника. Мы будем опираться в дальнейшем на концепцию М. Л. Гаспарова и на его терминологию, сформулированную, в частности, в статье «Брюсов и буквализм» [Гаспаров 2003: 915–951], и наш подход к проблеме во многом определен переводческой концепцией Гаспарова, представленной в ряде его других работ.

Средневековая французская лирика трубадуров и труверов, созданная на диалектах langue d'oil труверами и langue d'oc трубадурами, привлекла внимание русских поэтов уже в XIX в. Вместе со всей Европой, открывшей заново «куртуазную любовь» (термин, введенный французскими медиевистами XIX в.), русские поэты принялись осваивать новые темы. Мы не будем здесь давать полного обзора мотивов куртуазной поэзии в русской лирике, упомянем только крайние точки — шедевры от «Полон сладостной любовью, верен пламенной мечте...» Пушкина до «Сердцу закон непреложный — / Радость — страданье одно» Блока. Многие из них представлены в разделе «Мотивы куртуазной лирики в произведениях русских поэтов XIX–XX веков» сборника «Прекрасная Дама: Из средневековой лирики» [Смолицкая и др. 1984: 337–435].

Переводы труверов и трубадуров на русский язык тоже достаточно многочисленны. Первые появились на рубеже XIX–XX вв., однако настоящий бум переводов и изданий пришелся на 1970–1980-е годы. Поэзия трубадуров и труверов публиковалась в одном из томов 200-томной «Библиотеки всемирной литературы» [Поэзия 1974], выходили отдельные издания в «Литературных памятниках», сборники и т. д.[1] Автор статьи сам принимал участие во многих этих изданиях как составитель, автор предисловий и комментариев или же писал на них рецензии. Следует признать, что тогда казалось очень важным именно рассказать о куртуазной поэзии, описать ее поэтику, связать с культурой Средневековья, которую тоже хотелось реабилитировать, показать во всем ее многообразии, уводящем от превратного представления о «темном Средневековье». Можно сказать, что при этом качество самих переводов отступало на второй план. Не хочется ни в коей мере умалять достоинство переводов и переводчиков, которым удалось создать достаточно адекватные и удачные в поэтическом отношении произведения. Однако нельзя не признать, что в целом представления о куртуазной лирике как об особой поэтической системе у рус-

[1] См., например: [Мейлах 1975; 1993; Песни 1979; Кретьен де Труа 1980; Смолицкая и др. 1984].

скоязычного читателя не сложилось, и объяснить читателю, не умеющему читать по-старофранцузски или старопровансальски, почему сама лирика трубадуров и труверов, а не только концепция «чистой любви» стала переворотом в европейской поэзии, достаточно сложно.

Переводчики в большинстве своем стремятся привлечь внимание читателя к феномену куртуазной лирики; показать, что она не устарела и вызывает интерес не меньше, чем современная. Для этого они часто прибегают к тому типу перевода, который, по словам Гаспарова, приближает читателя к оригиналу. Однако, следуя все той же терминологии Гаспарова, здесь порой происходит «насилие над оригиналом» [Гаспаров2023а: 924], и для того чтобы переведенное стихотворение было интересно читателю, переводчик часто существенно искажает смысл оригинала.

Приведем очень характерный, хотя, наверное, наиболее отдаленный от оригинала пример. Это перевод одной из песен французского трувера Кретьена де Труа, известного в основном как автор рыцарских романов. Текст перевода включен в качестве дополнения к изданию переводов романов «Клижес» и «Эрек и Энида» в серии «Литературные памятники» [Кретьен де Труа 1980: 423–424][2], переводчик Владимир Микушевич:

Когда нельзя печалью тронуть вас,
Я созову друзей в полночный час.
Молчите! — вот завет последний мой!
Когда нельзя растрогать вас тоской,
Я ночь мою прерву своей рукой,
На пиршество к себе в последний раз,
Созвав друзей моих в полночный час.

Если мы обратимся к оригиналу, то поразимся, насколько далеко отстоит от него смысл переводного стихотворения. Вот оригинальный текст на старофранцузском языке и наш подстрочник:

Soufrés, maris, et si ne vous anuit
demain m’arés, et mes amis anuit.
Je vous deffenc k’un seul mot n’en parlés :
soufrés, maris, et si ne vous mouvés.
La nuit est courte, aparmains me rarés,
quand mes amis ara fait son deduit.
Soufrés, maris, et si ne vous anuit
demain m’arés, et mes amis anuit.
[Смолицкая, Парин 1991: 58]

Терпите, муж, пусть это вас не злит:
завтра я буду с вами, с другом — сегодня ночью.
Я запрещаю вам хоть слово мне сказать,
Терпите, муж, и ничего не делайте.

[2] В примечаниях А. Д. Михайлова указано, что авторство Кретьена де Труа обозначено лишь в одной из рукописей [Кретьен де Труа 1980: 508].

Ночь коротка, я завтра утром буду снова с вами,
После того как друг исполнит свое дело.
Терпите, муж, пусть это вас не злит
Завтра я буду с вами, а с другом — сегодня ночью.

В красивом стихотворном варианте Микушевича есть обращение к «друзьям». Слово *amis* ‘друг’ в старофранцузском имеет окончание *-s* в именительном падеже единственного числа, что совпадает с формой множественного числа в современном языке. Видимо, это ввело в заблуждение переводчика. Отсюда вытекает, вероятно, тема «друзей», с которыми надо молчать «в полночный час». «Последний завет», «я ночь мою прерву своей рукой» — все это образы, придуманные переводчиком. Слово *тоска*, видимо, соотнесено с *anuit* оригинала (современное французское *ennuit*), но в оригинале это, во-первых, форма глагола, а во-вторых, речь идет не столько о тоске, сколько о злости, раздражении — о том, что может испытывать муж, узнав, что жена изменяет ему. Все это наши предположения; главное, что текст перевода невероятно расходится с оригиналом...

Почему же В. Б. Микушевич, достойный переводчик и знаток французского языка, позволил себе такую вольность в обращении с текстом? Нам кажется, это произошло от того, что переводчику хотелось, чтобы его собственный текст в первую очередь звучал как хорошее стихотворение по-русски. И если отвлечься от сопоставления с оригиналом, стихотворение действительно получилось хорошее. При этом оно не только не соответствует оригиналу, но никак не корреспондирует с особенностями лирики средневековых французских труверов.

Приведем то же стихотворение в переводе Алексея Парина:

Смирись, мой муж, и убедись воочию:
Я днем твоя, а с другом темной ночию!
Прошу, ни словом всуе не перечь:
Смирись, мой муж, и убедись воочию.
Ночь промелькнет, со мною можешь лечь,
Когда дружка я ласкою попотчую.
Смирись, мой муж, и убедись воочию:
Я днем твоя, а с другом темной ночию.
[Смолицкая, Парин 1991: 59]

Здесь переводчик стремится передать формальные жанровые особенности стихотворения. Это рондо (мотет), где повторяются две первые и две финальные строки, а также первая строка в середине. Сохранена схема рифмовки: aababaaa (с легким отклонением от оригинала aabbbaaa, где четвертая строка повторяет первую целиком, за исключением последнего слова и, соответственно, рифмы). По смыслу перевод Парина передает особенность жанра «chanson de mal mariée» (песен о несчастном замужестве): жена жалуется на мужа и грозится, что будет проводить время с любовником (здесь уже проводит). Однако в переводе Парина есть одно существенное нарушение жанровой основы: в оригинале у песен этого жанра искусная рифмовка

сочетается со словесной простотой. Формы *воочию* и *ночию*, усложненные за счет полногласия *-ию*, дают возможность срифмовать с *попотчую*, но снимают иллюзию безыскусности, которая присуща текстам этого жанра. Точно так же вместо очень простого и ясного, почти грубоватого «друг исполнит свое дело» в переводе появляется изысканный оборот «я ласкою попотчую» (кроме всего прочего, меняющий роли субъекта и объекта). Эти оттенки смысла носят, как уже было сказано, жанрообразующий характер, и было бы желательно, чтобы они отразились в переводе, но сделать это, сохранив ритм и рифму, почти невозможно.

Еще раз скажем, что считаем переводы Парина удачными. Перед переводчиком стояла очень сложная задача передать сочетание как бы простого, немножко корявого, еще не устоявшегося (по сравнению с языком трубадуров юга средневековой Франции) поэтического языка труверов с формальной сложностью стихотворения — рондо. Отметим, например, что в оригинале в повторяющемся двустишии используется изысканная рифма, основанная на грамматической омонимии: *anuit* ‘злит, раздражает’ — *anuit* ‘ночью’.

Обратимся теперь к переводу произведения, закономерно считающегося одним из самых ярких воплощений такого жанра трубадуров, как кансона, — речь идет о кансоне Джауфре Рюделя «Когда в мае дни становятся долгими» («Lanquan li jorn son lonc en may», по указателю Пилле — Карстенса № 262.2 [Pillet, Carstens 1933]).

Автор кансоны, трубадур Джауфре Рюдель, воспевает «далекую любовь». В «Жизнеописаниях» (Vidas) — особом средневековом жанре, в котором как бы восстанавливается биография трубадура по тексту песни (и эта биография далеко не всегда соотносится с реальной жизнью автора), — рассказывается, что Джауфре Рюдель влюбился в далекую принцессу Триполитанскую, о достоинствах которой узнал из рассказов паломников. Он сочинил немало песен, посвященных своей любви к этой «далекой принцессе» (в кансоне, о которой ниже пойдет речь, она называется «amor de lonh» — дальняя любовь), отправился в паломничество «за море», чтобы увидеться с ней, по пути заболел и был доставлен в больницу. Принцесса узнала, что прибыл трубадур, сочинивший немало песен о ней, пришла навестить его в больницу, где он был «как будто мертвый». Он обрел «зрение, слух и обоняние», возблагодарил небо за возможность встретиться с предметом своей любви и умер [Жизнеописания 1993: 18].

Эта история послужила основой для пьесы Эдмона Ростана «Далекая Принцесса» (La Princesse loimtaine, 1895), которая была очень популярна в России благодаря переводу-переложению Т. Л. Щепкиной-Куперник под названием «Принцесса Греза». О популярности пьесы в России именно в этом переложении свидетельствует то, что М. А. Врубель создал в 1896 г. панно «Принцесса Греза», украсившее через несколько лет здание гостиницы «Метрополь» в Москве.

Мы перечисляем эти факты и даты, потому что они дают представление о том, насколько сильна была «доместикация» Джауфреля Рюделя к

тому моменту, когда появились те переводы его кансоны, о которых пойдет речь ниже, и как велик должен был быть запрос на «форенизацию» — на такой тип перевода, где читатель мог бы увидеть текст, дающий максимально возможное представление об оригинале.

Средневековая поэзия, и в особенности куртуазная лирика, строится на принципиально иных основаниях, чем современная. Специфика лирики трубадуров и труверов — в сочетании формульности и лирического индивидуального начала. Как это свойственно средневековой поэзии в целом, она оперирует формулами и формульными выражениями, которые анализировали многие исследователи, в частности, Роже Драгонетти и Поль Зюмтор [Dragonetti 1979; Zumthor 1975]. Те, к кому обращена песня трубадура, хочет слышать знакомое: то, что соответствует представлению о жанре (например, о жанре кансоны с ее зачином и посылкой / кодой), то, что соответствует системе ценностей, где «истинная любовь» (fin'amor) противопоставлена «ложной любви» (fals'amor), где дама наделена обязательным набором внешних и внутренних достоинств. Песня трубадура или трувера — не плод творчества в нашем современном понимании, она составлена из заранее заготовленных «кирпичиков». Таким же образом устроен и средневековый эпос, но при этом песня трубадура и трувера является и лирическим высказыванием с четко обозначенным «я» поэта и влюбленного — субъекта песни[3]. Эта специфика куртуазной песни отличает ее от нашего сегодняшнего представления о том, что такое лирическое произведение (мы ждем от поэта того, в чем он не похож ни на кого другого), и именно эта ее специфика призвана быть отраженной в переводах. Обратимся теперь к двум переводам упомянутой выше кансоны. Один из них выполнен Валентиной Дынник, другой — Анатолием Найманом.

Перевод Дынник, который мы приводим далее, опубликован в томе «Библиотеки всемирной литературы» в 1974 г.:

Мне в пору долгих майских дней
Мил щебет птиц издалека,
Зато и мучает сильней
Моя любовь издалека.
И вот уже отрады нет,
И дикой розы белый цвет,
Как стужа зимняя, не мил.

Мне счастье, верю, царь царей
Пошлет в любви издалека,
Но тем моей душе больней
В мечтах о ней — издалека!
Ах, пилигримам бы вослед,

[3] Анализ соотношения формульности и субъектности куртуазной песни см. в указанной выше книге Поля Зюмтора, раздел 3 «"Я" поэта» (Le «Je» du poète) [Zumthor 1975: 163–213], а также в книге Мишеля Зенка «Субъективность в литературе. Время святого Людовика» [Zink 1985].

Чтоб посох страннических лет
Прекрасною замечен был!

Что счастья этого полней —
Помчаться к ней издалека,
Усесться рядом, потесней,
Чтоб тут же, не издалека,
Я в сладкой близости бесед —
И друг далекий, и сосед —
Прекрасной голос жадно пил!

Надежду в горести моей
Дарит любовь издалека,
Но грезу, сердце, не лелей —
К ней поспешить издалека.
Длинна дорога — целый свет,
Не предсказать удач иль бед,
Но будь как бог определил!

Всей жизни счастье — только с ней,
С любимою издалека.
Прекраснее найти сумей
Вблизи или издалека!
Я бы, огнем любви согрет,
В отрепья нищего одет,
По царству сарацин бродил.

Молю, о тот, по воле чьей
Живет любовь издалека,
Пошли мне утолить скорей
Мою любовь издалека!
О, как мне мил мой сладкий бред:
Светлицы, сада больше нет —
Всё замок Донны заменил.

Слывет сильнейшей из страстей
Моя любовь издалека,
Да, наслаждений нет хмельней,
Чем от любви издалека!
Одно молчанье — мне в ответ,
Святой мой строг, он дал завет,
Чтоб безответно я любил.

———

Одно молчанье — мне в ответ.
Будь проклят он за свой завет,
Чтоб безответно я любил!
[Поэзия 1974: 47–48]

Перевод А. Наймана впервые опубликован в приложении к книге М. Б. Мейлаха «Язык трубадуров» [Мейлах 1975: 177], а затем в книге «Песни трубадуров», по которой мы приводим текст [Песни 1979: 30–31]:

Песня дальней любви

Длиннее дни, алей рассвет,
Нежнее пенье птицы дальней,
Май наступил — спешу я вслед
За сладостной любовью дальней.
Желаньем я раздавлен, смят,
И мне милее зимний хлад,
Чем пенье птиц и маки в поле.

Я верой в господа согрет —
И встречусь я с любовью дальней.
Но после блага жду я бед,
Ведь благо — это призрак дальний.
Стать пилигримом буду рад,
Чтоб на меня был брошен взгляд,
Прекраснейший в земной юдоли.

Услышать на мольбу в ответ
Жду, что готов приют мне дальний;
Я мог бы, если б не запрет,
Быть рядом с ней и в дали дальней;
Польются наши речи в лад
И близь и даль соединят,
Даря усладу после боли.

Печаль и радость тех бесед
Храню в разлуке с Дамой дальней,
Хотя и нет таких примет,
Что я отправлюсь в край тот дальний:
Меж нами тысячи лежат
Шагов, дорог, земель преград...
Да будет все по божьей воле!

Даю безбрачия обет,
Коль не увижусь с Дамой дальней,
Ее милей и краше нет
Ни в ближней нам земле, ни в дальней.
Достоинств куртуазных клад
Сокрыт в ней — в честь ее я рад
У сарацинов жить в неволе.

С Творцом, создавшим тьму и свет,
Любви не позабывшим дальней,
Я в сердце заключил завет,
Чтоб дал свиданье с Дамой дальней,
Чтоб стали комната и сад
Роскошней каменных палат
Того, кто ныне на престоле.

Мой только тот правдив портрет,
Где я стремлюсь к любови дальней.
Сравню ль восторги всех побед
С усладою любови дальней?
Но стать горчайшей из утрат —
Ибо я крестным был заклят —
Ей предстоит. О злая доля!

О сладость горькая утрат!
Будь крестный мой врагом заклят!
Страсть без ответа — что за доля!

Ниже приводится оригинал песни на старопровансальском языке и наш подстрочный перевод. Оригинал приведен по изданию [Berry 1961: 7–8]; подстрочный перевод выполнен по тексту этого издания с учетом приведенной там же интерпретации текста в переводе на современный французский язык.

Lanquan li jorn son lonc en may
M'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh,
E quan mi suy partitz de lay
Remembra·m d'un'amor de lonh :
Vau de talan embroncx e clis
Si que chans ni flors d'albespis
No·m platz plus que l'yverns gelatz.

Когда в мае становятся долгими дни,
Мне сладко пение птиц, прилетевших издалека,
И когда я, послушав их, ухожу,
Я вспоминаю любовь далекую.
И вот я иду, желанием сгорбленный,
И пение птиц и цветы боярышника
Меня веселят не сильнее, чем холод зимой

Be tenc lo Senhor per veray
Per qu'ieu veirai l'amor de lonh ;
Mas per un ben que m'en eschay
N'ai dos mals, quar tan m'es de lonh.
Ai ! car me fos lai pelegrins,
Si que mos fustz e mos tapis
Fos pels sieus belhs huelhs remiratz !

Я воистину верую, что Господь
Даст мне увидеться с любовью далекою,
Но за благо, что выпадет мне на долю,
Я горем вдвойне заплачу, ведь благо такое далекое.
Ах если бы мог я стать пилигримом,
Чтобы мой посох и мой плащ
Увидали ее прекрасные очи.

Be·m parra joys quan li querray,
Per amor Dieu, l'alberc de lonh :
E, s'a lieys platz, alberguarai
Pres de lieys, si be·m suy de lonh :
Adoncs parra·l parlamens fis
Quan drutz lonhdas er tan vezis
Qu'ab bels digz jauzira solatz.

С какою бы радостью я попросил
У нее ради Бога пристанища
Страннику из края далекого,
И коль было б ему угодно, я поселился бы
Рядом с ней, я — пришелец из края далекого.
Какие послышатся сладкие речи,
Когда далекий друг будет так близко,
Какими словами прекрасными мы обменяемся.

Iratz e gauzens m'en partray,
S'ieu ja la vey, l'amor de lonh :
Mas non sai quoras la veyrai,
Car trop son nostras terras lonh :
Assatz hi a pas e camis,
E per aisso no·n suy devis ...
Mas tot sia cum a Dieu platz !

Уйду оттуда радостный и печальный,
Ведь я повидался с любовью далекою
Но кто знает, когда я увижу ее?
Наши земли так далеки друг от друга.
Как много меж ними шагов и дорог,
И я ни в чем не могу быть уверен,
Лишь в том, что на все будет воля Божья.

Ja mais d'amor no·m jauziray
Si no·m jau d'est'amor de lonh,
Que gensor ni melhor no·n sai
Ves nulha part, ni pres ni lonh ;
Tant es sos pretz verais e fis
Que lay el reng dels Sarrazis
Fos hieu per lieys chaitius clamatz !

Я не познаю радость любви
Иной, чем моя любовь далекая.
Ведь нет более совершенной женщины
Ни в каком краю, ближнем или далеком,
Она так прекрасна, изящна, чиста,
Что дабы стать ближе к ней,
Я готов попасть в плен к сарацинам.

Dieus que fetz tot quant ve ni vai	Пусть Бог, сотворивший все, что существует,
E formet sest'amor de lonh	И создавший эту любовь далекую,
Mi don poder, que cor ieu n'ai,	Даст силу моему сердцу
Qu'ieu veya sest'amor de lonh,	И даст мне увидеться с любовью далекой
Verayamen, en tals aizis,	Воочию в столь прекрасном пристанище,
Si que la cambra e·l jardis	Что и покои, и сад покажутся мне дворцом.
Mi resembles tos temps palatz !	
Ver ditz qui m'apella lechay	Тот прав, кто упрекает меня,
Ni deziron d'amor de lonh,	Что я одержим любовью далекой.
Car nulhs autres joys tan no·m play	Ибо нет для меня никакой иной радости,
Cum jauzimens d'amor de lonh.	Чем радость этой любви далекой.
Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis,	Но мое влечение к ней отвергнуто.
Qu'enaissi·m fadet mos pairis	Такую участь предсказал мне мой крестный:
Qu'ieu ames e nos fos amatz.	Быть влюбленным, но не любимым.
Mas so q'ieu vuoill m'es atahis.	Мое влечение к ней отвергнуто.
Totz sia mauditz lo pairis	Будь проклят тот, кто мне дал эту участь —
Qe·m fadet q'ieu non fos amatz !	Участь не быть любимым!

Существенным признаком этой кансоны является то, что в каждой строфе 2-й и 4-й стихи завершаются словами *de lonh*. Сложность перевода на русский язык состоит в том, что эти слова каждый раз естественным образом грамматически вплетаются в предложение, но при этом *de* может быть как показателем принадлежности (родительного падежа), так и обозначением направления откуда-то к лирическому герою (или от него). Ключевое понятие *amor de lonh* обозначает как предмет чувств героя, который находится далеко (далекая любовь), так и собственно чувство, которое идет от него к даме, преодолевая большое расстояние (идет издалека). Эти значения могут соединяться, и соединение их обыгрывается в тексте. Так, птицы, пение которых он слушает в первой строфе, прилетели «издалека», но они и принадлежат «далекой стране», в которой находится его дама, любовь к которой мучает его.

В. Дынник предлагает в качестве эквивалента слово *издалека*, которое соответствует одному из описанных выше значений, но в словосочетании «любовь издалека» ограничивает круг значений чувством, которое идет от героя к даме, и исключает обозначение самого предмета чувств, находящегося далеко.

А. Найман использует слово *дальний*. Оно удачно совпадает по звучанию с оригинальным *de lonh* и придает некоторый звуковой старопровансальский окрас всей кансоне. Но здесь уходит значение «чувство, которое преодолевает большое расстояние».

Кансона начинается словами «Когда в мае становятся долгими дни», затем говорится о пении птиц и о распускающихся цветах. Все это элементы так называемого сезонного зачина, одной из постоянных и устойчивых

частей кансоны. Сезонный зачин достаточно подробно проанализирован исследователями, скажу лишь о том, что он очень важен как «оправдание» песни: весной все расцветает, птицы поют, и я, поэт, тоже пою; или же, как в анализируемой кансоне, по контрасту: все расцветает и поет, но у меня в душе грусть, и цветы мне кажутся снегом и льдом. Упоминание зимы тоже отсылает к устойчивым формулам сезонного «зимнего» зачина, где говорится о том, что в сердце влюбленного царит любовь, она оживляет и согревает его в то время, как в природе все холодно и мертво. Очень важно, что трубадур здесь переворачивает противопоставление: если традиционный «зимний» зачин предполагает контраст между весной в душе и холодом в природе, а «весенний» — соответствие между душой и природой, то в этой кансоне герой видит весну как зиму, и в душе у него нет радости. Для слушателей, к которым обращена песня, очевидно сопоставление заданной формализованной нормы и субъективности ее реализации поэтом. Так воспринимается песня средневековым читателем (слушателем), но человек XX в. воспринимает поэтическое творчество и сам характер самовыражения поэта иначе, о чем я писала выше. Поэтому переводчики стремятся уйти от традиционных формул и подчеркнуть личное переживание поэта, стремятся вводить новые выразительные поэтические средства., которые, как им кажется, ярче подчеркивают лирическое переживание. Так, в переводе В. Дынник первым словом оказывается *мне*: речь идет не о формализованном описании весны, но о том, что поэт находится в данном месте в данный момент и испытывает особенное чувство оттого, что слышит «щебет птиц». Замена «пения» на «щебет» тоже характерна: видимо, переводчику такое слово показалось более выразительным для картины весны. Но дело в том, что для сезонного зачина очень важен именно мотив пения птиц, который устанавливает соответствие между птичьим пением и песней трубадура. Еще одно словосочетание с формульной семантической нагрузкой — «flors d'abespiz» — цветы боярышника, которые часто упоминаются в лирике трубадуров и труверов как атрибут любовного чувства. В. Дынник заменяет боярышник на белую розу и «украшает» образ, добавляет к нему лиризма в современном понимании: «дикой розы белый цвет», как, видимо кажется переводчику, сильнее передает ощущение страдания от любви. В целом традиционность зачина разрушается, а значит, разрушается и важнейшая особенность поэтики песни.

А. Найман ставит во главу угла именно созвучие русского перевода старопровансальскому оригиналу, опираясь на сочетания звуков [л'] и [н'], которые являются важным звуковым элементом кансоны (и ярким отличием на слух старопровансальского языка от русского). Кроме того, он стремится сохранить некоторые особенности поэтики трубадуров (не случайно первоначально его перевод был напечатан в приложении к исследованию М. Б. Мейлаха «Язык трубадуров»). Однако ради заданного звучания — изобилия мягких [л'] и [н'] — он тоже разрушает формализованность зачина. «Длиннее дни, алей рассвет, нежнее пенье» видится как некое личное высказывание, а не соотнесенность с устойчивой форму-

лой. Кроме того, вместо наполненного устойчивыми смыслами боярышника появляются неожиданные «маки в поле».

Я не буду далее подробно анализировать элементы переводов, где поэтика трубадура XII в. вступает в противоречие с поэтикой переводчиков — поэтов XX в., — но хочу обратить внимание на трансформацию и утраты в центральном мотиве кансоны — мотиве паломничества.

Джауфре Рюдель описывает понятные его слушателям / читателям реалии: герой хочет стать паломником, чтобы отправиться за море к предмету своей любви. Он готов претерпеть тяготы путешествия и даже возможное пленение ради того, чтобы однажды предстать перед дамой с посохом и в плаще паломника. Тогда она взглянет на него, будет разговаривать с ним, и, возможно, ему как паломнику посчастливится получить пристанище поблизости от нее. За этим описанием стоит очень реалистическая картина путешествия, в которое готов отправиться герой. Его дама живет поблизости от Святой земли, куда устремлялись многие паломники, соответственно, паломничество — это лучшая возможность оказаться рядом с объектом «далекой Любви» в реальности, а не только в мыслях и песнях. Как это свойственно средневековой поэтике, реальное паломничество и символическая интерпретация паломничества как любовного устремления к даме здесь соединены в одно[4]. Однако переводчики стремятся максимально уйти от паломничества как реалии.

В переводе В. Дынник герой готов скитаться «в отрепьях нищего» по «царству сарацин». Это неожиданный образ, возможно, возникший по аналогии со странником — нищим, который просит пристанища «ради Бога», но в кансоне о нищете не говорится. Наоборот, статус паломника был очень почетным, ему старались оказать гостеприимство, и именно о таком приеме со стороны возлюбленной мечтает герой кансоны, когда постучится к ней и попросит пристанища «ради Бога». Дынник украшает образ паломника словами «посох страннических лет», что уводит от реальной фигуры паломника и паломничества в символический образ жизни как странничества и поэта как странника в ней. И опять это, может быть, красиво с точки зрения поэтического произведения XX в., но совершенно не соответствует тому мотиву, что представлен в оригинале.

У А. Наймана паломник отправляется в путь ради встречи с дамой. Но откуда-то взялись слова об обете безбрачия, который дает герой, — в оригинале этого нет и не может быть, там просто говорится, что влюбленному нужна любовь только его дамы. Кроме того, и в этом переводе нет реалистического, понятного современникам мотива появления перед дамой с просьбой о ночлеге и т. п.

Подводя итог, скажем еще раз, что с точки зрения перевода «поэзии поэзией», как требовал от хорошего перевода, например, К. Чуковский, оба перевода свою миссию выполняют. Субъективно мне кажется, что стихотворное произведение А. Наймана лучше, чем перевод В. Дынник.

[4] Этот мотив в кансонах Джауфре Рюделя подробно проанализирован в [Huchet 1987: 125–146].

Однако очевидно, что при создании нового стихотворения, причем стихотворения «хорошего», «красивого», появляются невосполнимые потери. Остается неиспользованным именно то, что лежит в основе поэтики трубадуров — традиционность, формульность, специфическое соотношение устойчивой традиции и личного самовыражения. И в рамках создания «хорошей поэзии» эту задачу решить нельзя, потому что сама по себе поэзия в нашем современном понимании — это совсем не то, что понимали под «хорошей поэзий» средневековые поэты.

Как же создать на русском языке эквиваленты куртуазной лирики, как дать представление о ее мотивах, формулах, особенностях поэтики, не перечисляя их в исследовании, а представляя, как они реализованы в песнях конкретных авторов? И здесь, по-видимому, надо обратиться к переводу верлибром.

М. Л. Гаспаров в целом ряде статей говорит о тех преимуществах, которые дает переводчику верлибр. Например, он пишет: «...в верлибре гораздо легче отличить плохой перевод от хорошего, чем в традиционном стихе, где он закутан в ритм и рифму. ‹...› Отказ от точной передачи стихотворной формы ради более точной передачи образов, мыслей и стиля — это обычный случай закона компенсации в структуре поэтического произведения» [Гаспаров 2003: 17].

Хочется в конце добавить, что к 20-м годам XXI в. русская поэзия претерпела столько реформ и изменений, что текст, написанный верлибром, уже легко воспринимается как вариант стихотворного текста. Переводы верлибром могли бы дать наиболее адекватное представление о лирике трубадуров и труверов. Для этого нужны новые переводчики с новыми подходами, и хочется верить, что они появятся.

Источники

Кретьен де Труа 1980 — *Кретьен де Труа*. Эрек и Энида. Клижес / Изд. подгот. В. Б. Микушевич, А. Д. Михайлов, Н. Я. Рыкова. М.: Наука, 1980.

Мейлах 1993 — Жизнеописания трубадуров: Жан де Нострадам. Жизнеописания древних и наиславнейших провансальских пиитов, во времена графов провансских процветших / Изд. подгот. М. Б. Мейлах. М.: Наука, 1993.

Песни 1979 — Песни трубадуров / Пер. со старопровенс. А. Наймана. М.: Наука; Гл. ред. вост. лит., 1979.

Поэзия 1974 — Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М.: Худ. лит., 1974.

Смолицкая и др. 1984 — Прекрасная Дама: Из средневековой лирики / Сост. и примеч. О. В. Смолицкой, А. В. Парина; Предисл. А. Д. Михайлова. М.: Моск. рабочий, 1984.

Смолицкая, Парин 1991 — Lyrique Française médiévale: Anthologie bilingue / [Сост. О. Смолицкой, А. Парина; Пер. на рус. А. Парина]. М.: Kniga, 1991.

Berry 1961 — Anthologie de la poésie occitane / Choix, trad. et comment. par A. Berry. Paris: Librairie Stock, 1961.

Литература

Гаспаров 2023 — *Гаспаров М. Л.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5: Переводы. О переводах и переводчиках. М.: Нов. лит. обозрение, 2023.

Мейлах 1975 — *Мейлах М. Б.* Язык трубадуров. М: Наука; Гл. ред. вост. лит., 1975.

Dragonetti 1979 — *Dragonetti R.* La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale. Genève; Paris; Gex: Slatkine Reprints, 1979.

Huchet 1987 — *Huchet J.-Ch.* L'Amour discourtois. La "fin'amors" chez les premiers troubadours. Toulouse: Bibliothèque historique Priva, 1987.

Pillet, Carstens 1933 — Bibliographie der Troubadours / Hrsg. von A. Pillet, H. Carstens. Halle a. S.: Max Niemeyer, 1933.

Zink 1985 — *Zink M.* La subjectivité littéraire: Autour du siècle de Saint Louis. Paris: PUF, 1985.

Zumthor 1975 — *Zumthor P.* Langue, texte, énigme. Paris: Seuil, 1975.

References

Dragonetti, R. (1979). *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Slatkine Reprints.

Gasparov, M. L. (2023). *Sobranie sochinenii* [Collected works] (6 Vols., Vol. 5). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Huchet, J.-Ch. (1987). *L'Amour discourtois. La "fin'amors" chez les premiers troubadours*. Bibliothèque historique Priva.

Meilakh, M. B. (1975). *Iazyk trubadurov* [The language of troubadours]. Nauka; Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury. (In Russian).

Pillet, A., & Carstens, H. (1933). *Bibliographie der Troubadours.* Max Niemeyer.

Zink, M. (1985). *La subjectivité littéraire: Autour du siècle de Saint Louis*. PUF.

Zumthor, P. (1975). *Langue, texte, énigme*. Seuil.

* * *

Информация об авторе

Ольга Викторовна Смолицкая
кандидат филологических наук
доцент, кафедра теории и истории литературы, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82
доцент, кафедра европейских языков, Институт лингвистики, Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125993, Москва, Миусская пл., д. 6
✉ *pimus@mail.ru*

Information about the author

Olga V. Smolitskaya
Cand. Sci. (Philology)
Assistant Professor, Department of Literary History and Theory, Institute for Social Sciences, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
Assistant Professor, Department of European Languages, Institute of Linguistics, Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, Moscow, Miusskaya Sq., 6
✉ *pimus@mail.ru*

А. В. Хохлова [ab]

https://orcid.org/0000-0002-9786-0060
✉ *al.v.hohlova@gmail.com*

[a] *Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Россия, Москва)*
[b] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*

Охотник, рыцарь, правитель: маркеры социальных ролей в русском переводе романа Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль»

Аннотация. В статье рассматриваются социальные роли в русском переводе средневекового романа Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль». Главному герою романа за время странствий предстоит сменить три социальные роли: Парцифаль начинает свой путь в амплуа простака и охотника, затем мы наблюдаем его трансформацию в идеального рыцаря, и в конце он становится правителем в замке Грааля. В оригинальном тексте каждую из перечисленных ролей сопровождают определенные маркеры — ясные для средневекового слушателя, но не всегда очевидные читателю современному. Перевод Л. В. Гинзбурга допускает неточности и содержит много отступлений от оригинального текста, сокращает или дает в пересказе отдельные эпизоды — естественно, подобные вольности затрагивают и описания социальных ролей, которые примеряет Парцифаль. Игнорирование и пренебрежение незначительными на первый взгляд маркерами приводят к не вполне корректному пониманию средневекового оригинала. Однако для передачи всех нюансов, недоступных современному читателю, потребовалось бы не столько более точное поэтическое слово, сколько обширный историко-культурологический комментарий, которого лишены современные издания «Парцифаля» и который помог бы создать вокруг произведения необходимый контекст. Правитель в средневековом романе — это идеальный рыцарь, а рыцарь — всегда охотник; переход Парцифаля из одного состояния в другое, от одной социальной роли к другой в русском переводе сглажен, утрачены некоторые яркие маркеры, которые позволяли Вольфраму фон Эшенбаху точнее и острее обозначить каждую из социальных ролей.

Ключевые слова: «Парцифаль», Вольфрам фон Эшенбах, куртуазный роман, Л. В. Гинзбург, перевод, социальная роль, обратный перевод

Благодарности. Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 23-18-00375, https://rscf.ru/project/23-18-00375).

© А. В. ХОХЛОВА

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-51-69

Для цитирования: *Хохлова А. В.* Охотник, рыцарь, правитель: маркеры социальных ролей в русском переводе романа Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 51–69.

Поступило 30 мая 2024 г.; принято 1 октября 2024 г.

Shagi / Steps. Vol. 10. No. 4. 2024
Articles

A. V. Khokhlova[ab]

https://orcid.org/0000-0002-9786-0060
✉ *al.v.hohlova@gmail.com*

[a] *A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)*
[b] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

Hunter, knight, ruler: Markers of social roles in the Russian translation of Wolfram von Eschenbach's 'Parzival'

Abstract. The article analyzes the depiction of social roles in the Russian translation of Wolfram von Eschenbach's 'Parzival'. During his travels, the protagonist has to change three social roles: Parzival begins his journey as a hunter, then there is his transformation into an ideal knight, and finally he becomes the ruler of the Grail Castle. In the original text, each of these roles is accompanied by certain markers that were clear to the medieval listener but are not always obvious to the modern reader. L. V. Ginzburg's translation allows inaccuracies, makes many digressions from the original text and paraphrases certain episodes. Naturally, this also affects the descriptions of Parzival's social roles. Ignoring and neglecting seemingly insignificant markers leads to an inaccurate understanding of the medieval romance. However, to convey all the nuances that are inaccessible to the modern reader would require not so much a more precise poetic idiom, as an extensive historical and cultural commentary, missing from modern Russian-language editions of 'Parzival', that would help create the necessary context around the work. The ruler in the medieval novel is the ideal knight, and a knight is always a hunter; Parzival's transition from one state to another, from one social role to another, is smoothed out in the Russian translation, and the markers that allowed Wolfram von Eschenbach to label each of the social roles more precisely and sharply are lost.

Keywords: 'Parzival', Wolfram von Eschenbach, chivalric romance, L. V. Ginzburg, translation, social roles, reverse translation

© A. V. KHOKHLOVA

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-51-69

Acknowledgements. The research was carried out at IWL RAS with financial support of the Russian Science Foundation (project no. 23-18-00375, https://rscf.ru/project/23-18-00375).

To cite this article: Khokhlova, A. V. (2024). Hunter, knight, ruler: Markers of social roles in the Russian translation of Wolfram von Eschenbach's 'Parzival'. *Shagi/Steps*, *10*(4), 51–69. (In Russian).

Received May 30, 2024; accepted October 1, 2024

Из всего корпуса средневековых немецких текстов на русский язык переведено совсем немного. Ранние образцы куртуазного романа (анонимные и принадлежащие перу Генриха фон Фельдеке или Гартмана фон Ауэ) остаются неизвестными; из монументального «Тристана» Готфрида Страсбургского переведено лишь несколько отрывков; также по большей части не переведен и неизвестен немецкий эпос — богатый и многогранный, включающий, к примеру, циклы поэм о Дитрихе Бернском. Те тексты, которые все же попали в поле зрения исследователей и заинтересованных переводчиков, зачастую пестрят ошибками и нестыковками — знаменита статья А. Я. Гуревича, где рассматриваются искажения эпических концептов в двух существующих переводах «Песни о нибелунгах» [Гуревич 1976].

Среди средневековых немецких текстов, которым повезло быть переведенным на русский язык, «Парцифаль» (Parzival, ок. 1210 г.) Вольфрама фон Эшенбаха занимает особое место. Его переводом занимался Л. В. Гинзбург, и в 1974 г. роман был опубликован в составе сборника «Средневековый роман и повесть» [Гинзбург 1974]. Издатели и переводчик приняли решение сократить наиболее длинные фрагменты, а отдельные эпизоды дать в близком к тексту пересказе [Гинзбург 1983: 17]. Причина, видимо, в том, что оригинальный «Парцифаль» — это огромное произведение, пестрящее пространными описаниями и отступлениями от основного сюжета, а сборник ориентировался в первую очередь на массовую аудиторию. В результате такого подхода, к сожалению, русский перевод был почти обречен на фактические ошибки, значительное искажение характеров персонажей и избыточную экспрессивность отдельных стихов [Хохлова 2023]. Читая произведение, написанное в XII–XIII вв., мы ожидаем, что сможем хотя бы в общих чертах познакомиться с той эпохой, однако сделать это непросто, когда переводчик позволяет себе отбрасывать детали, которые — пусть сейчас они и кажутся незначительными — были чрезвычайно важны для современника оригинального текста; не упрощает знакомство и отсутствие подробного комментария, который характерен скорее для научных изданий.

Искажения в переводе затрагивают все аспекты произведения, но в этой статье мы остановимся лишь на одном — значимом, однако, для всего романа, — а именно на социальных ролях в тексте «Парцифаля».

«Парцифаль» отличается от стандартного «кретьеновского» рыцарского романа: герой постепенно переходит от одной социальной роли к другой — сменяет амплуа, характерные для средневекового рыцарского романа[1], — что позволяет некоторым исследователям называть роман Вольфрама фон Эшенбаха первым в европейской культуре романом воспитания [Мелетинский 1983: 127; Бахтин 1979: 198][2]. Каждая из этих ролей обладает своими характерными чертами — маркерами, по которым читатель/слушатель понимает, в каком амплуа выступает персонаж в данный момент, и чрезвычайно интересно посмотреть, как обращается с этими маркерами перевод не просто на другой язык, но из одной культурной парадигмы в другую, попытаться выполнить так называемый обратный перевод.

Впервые Парцифаль появляется перед читателем в амплуа простака — наивного и диковатого охотника из лесной глуши. Позднее, во время своих странствий, он постигнет правила куртуазного служения, а затем, пройдя долгий и непростой путь, преодолев духовный кризис, в финале романа станет правителем Мунсальвеша. Три эти социальные роли — и в романе, и в средневековой культуре в целом — теснейшим образом переплетены. Охотник может не быть рыцарем, но рыцарь обязательно умеет охотиться; не всякий рыцарь становится правителем, но всякий правитель изначально рыцарь. В результате образуется своеобразная эволюционная цепочка, в которой каждое последующее звено вбирает в себя черты предыдущих и привносит что-то свое.

Социальным ролям — не только в Средневековье, хотя в ту эпоху это, быть может, выражено наиболее ярко, — присуща некоторая театральность. Без театрализации, подразумевающей наличие зрителей (других рыцарей, придворных, дам, слуг и т. д.), рыцарь едва ли мог соответствовать своему статусу — ведь в таком случае правила и ритуалы, предписываемые его социальной ролью, теряли смысл [Гуревич 2009: 175]. Несомненно, в средневековом рыцарском романе — как следует из его названия — именно рыцарство является ключевой социальной ролью, главным амплуа. Не становится исключением и «Парцифаль». Основные «сцены», в которых рыцарю удается сыграть свою «роль», — это охота, рыцарский турнир и/или поединок, пир и, конечно, служение даме[3]. Но, как уже было сказано, Парцифаль начинает свой путь в качестве простака-охотника — эта роль выносится в отдельный этап его героического пути, с этого же стоит начать и анализ перевода.

---

[1] Взросление героя также можно наблюдать в романах о Ланселоте и Тристане, но в них нет того самого становления героя, его органичного перехода из одного статуса в другой, присущего Парцифалю.

[2] Е. М. Мелетинский говорит в целом об истории Персиваля/Парцифаля и во французской, и в немецкой версиях.

[3] Можно выделить и некоторые другие сцены, в которых рыцари могли продемонстрировать принадлежность к социальному слою, сыграть свою «роль», например участие в воинских походах, но в рамках нашего исследования остановимся на указанных четырех.

Охотник

Значение охоты для средневековой культуры сложно переоценить. Не охотились в эту эпоху разве что клирики, которым предаваться подобным забавам запрещали церковные эдикты[4], да и то лишь на бумаге; фактически же выходцы из аристократических семей, вынужденные по тем или иным причинам принять сан, с детства не мыслили жизни без охоты. Пока господин с гостями и слугами гнался за оленем, дамы и придворные с удобством располагались на стенах ближайшего замка или в специально разбитых для них шатрах и палатках и наблюдали за забавой со стороны [Bumke 1991: 125].

Для придворной охоты устраивались огороженные охотничьи парки, требовался целый штат слуг и егерей, чтобы следить за популяцией дичи в лесах, дрессировать псов и охотничьих птиц, — и это не говоря уже об обеспечении удобства самих охотников и публики. Такая охота была дорогим занятием, и, очевидно, добыча пропитания и ресурсов не была основной ее целью. Вместо этого на первый план выходила символическая функция: стремление продемонстрировать обеспеченность двора и собственные умения. Охота становилась привилегией, аристократическим занятием. Появились запреты охотиться в определенных местах или на определенные виды животных; иногда запреты могли быть связаны со временем года или способом охоты. Это накладывало отпечаток на восприятие охоты как практики и на особенности ее изображения в литературе — в частности, в интересующем нас куртуазном романе.

Простак-охотник — первая ипостась, в которой появляется Парцифаль на страницах романа. Укрытый в лесной глуши, не знающий своего происхождения, он собственноручно вырезает из дерева лук и стрелы и занимается охотой на птиц — единственной доступной ему королевской игрой, как сообщает нам русский перевод. Оригинал [Bumke 2008], однако, расставляет акценты иначе:

zer waste in Soltâne erzogn, an küneclîcher fuore betrogn; ez enmoht an eime site sîn: bogen unde bölzelîn, die sneit er mit sîn selbes hant, und schôz vil vogele die er vant. (118, 1–6)	Из королевских игр одна Была ему разрешена: К лесным прислушиваясь звукам, Бродил он с самодельным луком, И, натянувши тетиву, Пускал он стрелы в синеву, Где резвые кружились птахи... [Гинзбург 1974: 314]

[4] Первые зафиксированные запреты на охоту для представителей духовного сословия относятся к началу VI в.: Агдский (506 г.) и Эпонский (517 г.) соборы постановили, что епископы, пресвитеры и диаконы не могут держать охотничьих собак и соколов, а ко времени правления Карла Великого духовным лицам запретили также охотиться в лесах. Без каких-либо послаблений эти запреты повторялись в сборниках канонического права по крайней мере до XII в. [Szabo 1997: 186].

> Взращенный в пустынном Солтане, обманом лишенный королевского образа жизни, он мог заниматься лишь одним: своими собственными руками он вырезал лук и стрелы и стрелял в птиц, которых видел[5].

Парцифаль здесь «обманом лишен королевского образа жизни» (an küneclicher fuore betrogn), а не довольствуется единственной доступной ему королевской игрой. Эту деталь, перенос эпитета «королевский» с одного предмета на другой, можно упустить — тем более что дальше речь идет о более ярком и знаменательном для Парцифаля эпизоде[6]. Однако она важна, ведь во времена создания «Парцифаля» охота с луком, вопреки русскому переводу, слабо ассоциировалась с «королевской» охотой.

В раннее Средневековье — о чем свидетельствуют ранние эпические тексты — лук выступает атрибутом Карла Великого и других героических правителей, но к началу XIII в., во времена расцвета куртуазной традиции, его значение трансформируется: все чаще лук и стрелы выступают в качестве оружия разбойников, пастухов, вилланов (за которого Парцифаля отнюдь не случайно принимают проезжие рыцари — он охотится пешим, с луком и одет в простую одежду) [Фомичева 2018: 148; Bumke 1991: 174].

Охота Парцифаля далека от высоких рыцарских стандартов: он несет тушу оленя неразделанной — будто в противопоставление «Тристану» Готфрида Страсбургского, в котором главный герой, представший перед егерями короля Марка, приносит в земли Корнуолла «куртуазный» способ разделывания дичи и правильного преподнесения ее правителю [Hatto 1980: 204].

nû hœret fremdiu mære.	И вот, послушайте, однажды
swenne er schôz daz swære,	Копьем в оленя угодил,
des wære ein mûl geladen gnuoc,	Что был громаден непомерно.
als unzerworht hin heim erz truoc.	С такою ношею, наверно,
(120, 7–10)	Не смог бы сладить даже мул.
	А он и глазом не моргнул
	И, на спину взваливши тушу,
	Упорством укрепляя душу,
	Явился в материнский дом,
	Нисколько не устав притом...
	[Гинзбург 1974: 316]

> Послушайте странную историю: даже если он стрелял дичь достаточно тяжелую, чтобы нагрузить ею мула, то все равно нес ее домой неразделанной.

Примечательно, что перевод сохраняет эту деталь, но без пояснительного комментария верно интерпретировать ее сложно. Мы

[5] Здесь и далее подстрочный перевод мой.

[6] Речь об убийстве певчей птицы, чья смерть заставила Парцифаля осознать смертность живых существ. Следующий за этим приказ Герцелойды перебить певчих птиц, чтобы Парцифаль не грустил от их пения, приводит мать и сына к разговору о Боге.

можем уловить, что Парцифаль здесь предстает скорее сказочным богатырем, чем наследником куртуазной традиции, но не можем так же интуитивно понять, что в этом отрывке описывается нарушение куртуазного обычая.

Но, даже будучи изолированным в лесу, Парцифаль проявил изобретательность и благодаря своему наследственному таланту стал кормильцем для лесного двора своей матери:

er lernte den gabylôts swanc,	Учился он метать копье
dâ mit er manegn hirz erschôz,	И столько уложил оленей,
des sîn muotr und ir volc genôz.	Что мать и весь ее народ
(120, 2–4)	Кормились ими круглый год.
	[Гинзбург 1974: 316]

Он учился метать дротик и сразил им множество оленей, которыми кормил свою мать и ее народ.

Как лук Парцифаля, с которым он охотится на птиц, — нерыцарское оружие, так и упомянутый в приведенном отрывке дротик — оружие виллана. В оригинале употребляется слово *gabylôt* — им даже не пробить толстые «шкуры» рыцарей, как отмечает сам Парцифаль (124, 12–14).

Встреча героя с этими самыми рыцарями — пришельцами из иного, куртуазного мира — происходит во время охоты: пока юноша блуждает по лесу, выискивая оленей (120, 11–15), рыцари ведут охоту иного толка — они гонятся за двумя бесчестными похитителями (122, 15–20). Разница в экипировке Парцифаля-охотника и рыцарей должна подчеркивать разницу их социальных ролей. Рыцари вооружены мечами (124, 5), а перевод снабжает их еще и копьями — не делая при этом различий между копьем-дротиком Парцифаля[7] и боевым рыцарским копьем (*sper*)[8]. Окончательно различия стирает появляющийся в русской версии эпитет «неотразимое копье» — в оригинале Парцифаль обозначает его скромным «мой дротик» (*mîn gabylôt*, 124, 14).

Несмотря на желание Герцелойды уберечь своего сына от судьбы рыцаря, столкнувшись с новым культурным феноменом, Парцифаль немедленно загорается идеей отправиться ко двору короля Артура. Он все еще наивен и диковат, его нерыцарственность выражается в одежде, оружии и поведении; он простак-охотник, который только начинает свой путь становления рыцарем — этот процесс займет какое-то время, и атрибуты виллана будут отсекаться постепенно. Охота — одна из ключевых сторон жизни культурного человека — позволяет наглядно показать культурную удаленность Парцифаля от артуровского двора,

[7] В переводе оружие Парцифаля обозначается словом *дротик* лишь после прибытия юноши ко двору короля Артура и сражения с Итером Красным.

[8] В эпизоде в лесу боевое рыцарское копье не упоминается, но позже будет неоднократно фигурировать в тексте (например, как часть экипировки Итера Красного, которую забирает себе Парцифаль: v. 145, 25).

куда он стремится попасть, и становится удачной отправной точкой для его трансформации в рыцаря[9].

Русский перевод достоверно передает главную идею, которую пытался донести до слушателя Вольфрам фон Эшенбах: Парцифаль в силу своего происхождения обладал исключительными качествами, которые выделяли его среди обитателей лесного двора королевы Герцелойды и позволили ему занять место «кормильца». Однако приведенные выше детали, в переводе опущенные, сглаживают глубину культурной пропасти, лежащей между Парцифалем и рыцарями: его охота, несмотря на природный талант, — это пока не искусство, как и Парцифаль пока что, хотя и принадлежит к рыцарскому сословию по праву рождения, — не куртуазный рыцарь.

Рыцарь

Рыцарь — объемное понятие. Это и сословие, и социальная роль, которую примеряет на себя Парцифаль. В конце концов это амплуа, в котором действуют главные герои романов артуровского цикла. Парцифалю предстоит научиться быть рыцарем в куртуазном понимании этого слова, а затем пройти непростую, долгую духовную трансформацию.

Но для начала Парцифалю нужно избавиться от «детских» охотничьих атрибутов простака и виллана. Ко двору короля Артура он прибывает в шутовском наряде и верхом на кляче, вооруженный метательным дротиком и парой материнских советов. Его первый противник — Итер Красный — сражен не рыцарским оружием, да и до честного рыцарского поединка дело не дошло. После убийства Итера юный Иванет помогает Парцифалю облачиться в доспехи:

‘Got lône dir. nû râte, waz ich tuo!	«Сильнейшего ты поборол!
ich kan hie harte wênic zuo.	Раздался голос Иванета.
wie bringe ichz ab im und an mich?’	Здесь все тебе принадлежит:
‘daz kan ich wol gelêren dich,’	Его копье, и меч, и щит,
sus sprach der stolze Iwânet	И этот конь, и эти латы!..»
zem fil I*i* roy Gahmuret.	Он обнял юношу, как брата,
entwâpent wart der tôte man	И снаряженье снял тотчас
aldâ vor Nantes ûf dem plân,	От наколенников до шлема...
und an den lebenden geleget,	‹...›
den dannoch grôziu tumpheit reget.	«Теперь снимай свою хламиду!
Iwânet sprach: ‘diu ribbalîn	Промолвил юный Иванет.
sulen niht underem îsern sîn:	Ты не по-рыцарски одет
du solt nû tragen ritters kleit.’	И просто шут бродячий с виду!..»
(156, 15–27)	[Гинзбург 1974: 338]

[9] Похожий переход, описывающий возвращение в цивилизованное общество одичавшего Ивэйна посредством охоты (также с самодельными луком и стрелами), можно наблюдать во французской и немецкой версиях романов об Ивэйне.

‘ich enreiche dir dechein gabylôt.
diu ritterschaft dir daz verbôt’
sprach Iwânet, der knappe wert,
der gurte im umbe ein scharpfez swert.
daz lêrt ern ûz ziehen
und widerriet im fliehen.
(157, 19–24)

Ywâneten niht bevilte,
ern lêrt in underm schilte
künsteclîch gebâren
und der vîende schaden vâren.
er bôt im in die hant ein sper.
daz was gar âne sîne ger.
doch vrâgt ern: ‘war zuo ist diz frum?’
‘swer gein dir zer tjost kum,
dâ soltuz balde brechen,
durch sînen schilt verstechen.
wiltu des vil getrîben,
man lobt dich vor den wîben.’
(158, 1–12)

«Да вознаградит тебя Бог! Теперь дай совет, что мне делать. Я мало в этом смыслю: как мне снять с него [доспехи] и надеть на себя?» — «Я легко научу тебя этому», — сказал гордый Иванет сыну Гамурета. На равнине перед Нантом мертвец был разоружен, и в его доспехи облачился живой [юноша], которым двигала великая глупость. Иванет сказал: «Эти ботинки нельзя надеть под доспехи, теперь ты должен носить рыцарскую одежду» (156, 15–27).

Затем Иванет, благородный оруженосец, сказал: «Я не дам тебе дротик — рыцарство запрещает подобное оружие». Он опоясал его острым мечом, научил вытаскивать его [из ножен] и посоветовал не бежать [с поля боя] (157, 19–24).

Иванет был вовсе не против научить Парцифаля умело обращаться со щитом и находить уязвимости врагов. Он предложил ему еще и копье, но Парцифалю не хотелось его брать, и он спросил: «Для чего это?» — «Если кто-нибудь вступит с тобой в поединок, ты должен будешь немедленно пробить щит [противника], сломав [копье]. Если ты будешь часто заниматься этим, тебя будут хвалить перед женщинами» (158, 1–12).

Иванет сообщает, что рыцарский статус не позволяет носить дротик в качестве оружия (157, 19–20), вместо этого вручает Парцифалю меч (*ein scharpfez swert*) и настоящее рыцарское копье (*sper*) и объясняет, как ими пользоваться и зачем они вообще нужны. Таким образом, Иванет становится вторым наставником Парцифаля: сначала это женщина (Герцелойда), затем оруженосец (Иванет) и только в финале Книги III юношу обучает настоящий куртуазный рыцарь Гурнеманц. Эта

последовательность, кажется, должна была отражать традиционные этапы становления рыцарем, но в переводе, как видно из приведенной выше цитаты, она лишается одного из звеньев: Иванет всего лишь помогает Парцифалю облачиться в доспехи и не дает никаких советов.

Как бы то ни было, и в оригинале, и в переводе настоящие правила рыцарского поведения Парцифаль узнает только в замке своего дяди Гурнеманца, куда попадает вскоре после двора короля Артура. Пройдя обучение, Парцифаль становится рыцарем в куртуазном понимании этого слова — вопрос в том, какими качествами, по мнению Вольфрама фон Эшенбаха, куртуазный рыцарь должен обладать и как их передает русский перевод.

Проблема Парцифаля, его беда, заставившая совершить несколько грехов, — это, несомненно, буквальное понимание советов: сначала своей матери, затем Гурнеманца. Старый рыцарь учит Парцифаля быть милосердным и сострадательным, не оставлять людей в беде, не лгать, уважать чужие обычаи и блюсти придворный этикет. Среди всех правил, представляющих собой перечень нравственных качеств, которыми должен обладать куртуазный рыцарь, особенно примечательно одно:

lât die erbärme bî der vrävel sîn!	...вступая в бой, сомкни, мой милый, Великодушье с твердой силой!..
sus tuot mir râts volge schîn!	Не смей, коль совесть дорога,
An swem ir strîtes sicherheit	Топтать лежачего врага,
bezalt, ern hab iu sölhiu leit	И если он тебе сдается,
getân, diu herzenkumber wesn,	То и живым пусть остается!
die nemt und lâzet in genesn.	Ему поверив на слово,
(171, 25–30)	Ты отпусти несчастного!..
	Поверженных не обижай!..
	[Гинзбург 1974: 344]

> Пусть мужество сопровождается милосердием. Следуй моему совету: если в бою противник сдается, тогда, если он не причинил тебе смертельной обиды, прими его клятву и оставь в живых.

Милосердие и сострадание в куртуазном универсуме, в который вступает Парцифаль, принимаются с оговоркой. «Если он не причинил тебе смертельной обиды, прими его клятву и оставь в живых»[10], — учит Гурнеманц племянника. В такой трактовке «милосердие» Гурнеманца далеко от абсолютного христианского милосердия [Hasty 1998: 178] — что логично, ведь духовная трансформация ожидает Парцифаля впереди. Потому полученный от Гурнеманца вместе с кодексом рыцарского поведения запрет задавать вопросы оказывается важнее безусловного христианского милосердия / сострадания, требующего спросить, от чего страдает король Грааля Анфортас, и тем самым спасти его от причиняющей невероятные страдания неисцелимой раны. Однако в русском переводе советы Гурнеманца не столь резко расходятся с идеей христианского

[10] Разрядка здесь и далее моя.

всепрощения: нигде в тексте нет оговорки, что иногда, в исключительных случаях, рыцарь может убить сдавшегося ему на милость противника.

Само рыцарство в романе обозначается термином *ritterschaft* и, как становится понятно на практике, высокие моральные качества, вопреки словам Гурнеманца, не являются главной характеристикой этой социальной роли. К примеру, рыцарь по имени Мелиаканц появляется в тексте дважды: как похититель девушки, которого преследуют рыцари, встреченные юным Парцифалем в лесу (125, 11), и один из рыцарей, осаждающих крепость Барош (343, 16–344, 18)[11]. Вольфрам фон Эшенбах характеризует его меткой и нелестной фразой: «Будь то женщина или девушка, их любви он добивался силой; его нужно казнить за это» (343, 27–30); в тексте романа нет ни одной положительной характеристики Мелиаканца. Другим примером может служить раненый рыцарь Урьянс, похитивший у Гавана коня: из рассказа Гавана мы узнаем, что в прошлом Урьянс обесчестил придворную даму, понес за это наказание, но рыцарского статуса не утратил (524, 9 — 529,1)[12].

Гурнеманц несет ответственность вовсе не за духовную трансформацию Парцифаля: он обучает юношу правилам поведения при дворе, искусству верховой езды и умению держать копье и щит (173, 11 — 174, 30). Это должно показать культурный разрыв между куртуазным и некуртуазным образом жизни, так же как до этого — неумение Парцифаля самостоятельно облачиться в броню Итера [Hasty 1998: 164]:

Parzivâl, der tumbe,
kêrt in dicke al umbe.
er kunde im ab geziehen niht
— daz was ein wunderlîch geschiht —
helmes snüere noch sîniu schinnelier.
mit sînen blanken handen fier
kund ers niht ûf gestricken
noch sus her ab gezwicken.
vil dicke ers doch versuochte,
wîsheit der unberuochte.
(155, 19–28)

Чего ж ты медлишь, Парцифаль?
Ужель гнетет тебя печаль?
Неужто, выиграв сраженье,
Ты взять не хочешь снаряженье
Тобой убитого бойца?
Или страшишься мертвеца
Ты, славный отпрыск Гамурета?
Иль навыка не приобрел?..
[Гинзбург 1974: 338]

Глупый Парцифаль переворачивал его [Итера] снова и снова. Он ничего не мог с него снять. Это было странное дело: ни завязки шлема, ни наколенники не мог он развязать своими прекрасными белыми руками, не мог стянуть их тот, кому недоставало мудрости, как ни старался.

В переводе создается впечатление, что Парцифаль берет в руки копье, садится на коня и сразу превращается в идеального рыцаря, тогда как оригинал отмечает: несмотря на врожденную, унаследованную от

[11] В переводе Мелиаканц появляется лишь однажды — в эпизоде осады; в сцене встречи Парцифаля с рыцарями Л. В. Гинзбург не называет имен похитителей девушки и указывает неверное их количество.

[12] Предыстория знакомства Гавана с раненым рыцарем в перевод не вошла.

Гамурета доблесть (den twanc diu Gahmuretes art und an geborniu manheit, 174, 24–25)[13], несмотря на то что Парцифаль талантлив и схватывает на лету вещи, которым рядовые рыцари обучаются с детства, — ему все еще нужно им у ч и т ь с я.

Символично, что в оригинале именно Гурнеманц нарекает Парцифаля Красным Рыцарем; в переводе же это чрезвычайно значимое указание полностью исчезает:

der wirt erkante den ritter rôt:	И под конец не умолчал
er dersiufte, in derbarmt sîn nôt.	О воинском своем таланте:
sînen gast des namn er niht erliez,	О том, как Красный Итер пал...
den rôten rittr er in hiez.	И князь при этом прослезился.
(170, 3–6)	[Гинзбург 1974: 344]

Хозяин [Гурнеманц] узнал Красного Рыцаря. Он вздохнул, оплакивая его гибель. Он настоял на том, чтобы дать гостю то же имя — он назвал его Красным Рыцарем.

Ивэйн в романах Кретьена де Труа и Гартмана фон Ауэ лишался имени и становился «Рыцарем со львом», пока его рыцарский статус не был восстановлен; наречение же новым именем Парцифаля — тем более что это делает человек, выступающий наставником юноши и его названым отцом, — сродни акту инициации и соотносится с полноценным обретением новой социальной роли.

Итак, главными характеристиками куртуазного рыцаря становятся знание формальных правил поведения при дворе, наличие подходящего платья и экипировки и готовность вступить в схватку — и всего этого оказывается недостаточно, когда Парцифаль впервые прибывает в Мунсальвеш. Совершенный им грех — вопрос, который он не задает Анфортасу из-за слишком буквального понимания правил куртуазного служения, — показывает духовную незрелость Парцифаля. Он достиг культурного совершенства, и следующим этапом его становления должно стать совершенство духовное: Кундри, прилюдно обвинившая Парцифаля, запустит новый виток его странствий, ключевым эпизодом которых станет общение с Треврицентом.

Накануне знакомства со своим дядей-отшельником Парцифаль встречает паломника — рыцаря, который со своей семьей в Страстную пятницу отправился к богомолью (450, 18–19). Парцифаль разочарован в Боге, почти ненавидит его, но именно в этот момент он начинает сомневаться в своем богоборческом настрое и приходит к приюту отшельника. Треврицент раскрывает Парцифалю глаза и на его происхождение, и на страшные грехи, которые он совершил, руководствуясь рыцарским кодексом, но не думая при этом о Боге.

[13] Тогда как у Кретьена доблесть героя — это то, что идет от «природы», у Вольфрама она наследственная, что, вероятно, должно обеспечить идеологическую поддержку аристократии [Hasty 1998: 165], и в русском переводе этот момент передан точно.

В русском переводе острота духовной трансформации Парцифаля скрадывается. К примеру, перевод забегает вперед, приписывая Парцифалю в его юные годы бóльшую религиозную осознанность, чем он демонстрирует на самом деле. В немецком тексте его понимание Бога до встречи с Треврицентом наивно: он принимает за Господа рыцаря, которого встречает в лесу, и приветствует всех распространенным пожеланием «Храни вас Бог!» (132, 23–24; 138, 25–27; 145, 9; 147, 19–21; 147, 30 — 148, 3), потому что так велела ему мать. В переводе тем временем появляется его неожиданное стремление стать Христовым рыцарем и сражаться за веру задолго до встречи с Треврицентом:

got huete dîn! ich wil von dir varn. der mag uns bêde wol gewarn (159, 3–4)	«...скажи: не славы я искал. Иные чувства — честь и в е р а Мою обуревали грудь. ‹...› Однако мне пора в дорогу. Прощай. Господь тебя храни!..» И на прощание они Смиренно помолились богу[14]. [Гинзбург 1974:339–340]

Храни тебя Бог! Я покидаю тебя. Пусть Он защитит нас обоих от зла.

b e z a l a b r i c h i m m e r r i t t r s p r î s, sô daz ich wol mac minne gern, ir sult mich Lîâzen wern, iwerre tochter, der schœnen magt. (178, 30 — 179, 3)	Я и м я г о с п о д а п р о с л а в л ю, Х р и с т о в о р ы ц а р с т в о в о з г л а в л ю, И лишь тогда на тебе женюсь, Если таким я сюда вернусь!.. [Гинзбург 1974: 346]

Е с л и я о д н а ж д ы з а с л у ж у р ы ц а р с к у ю с л а в у, то получу возможность просить любви, и ты должен будешь отдать мне прекрасную деву Лиазу, твою дочь.

Если в первом примере уточнение кажется незначительным, то во втором неожиданное желание возглавить Христово рыцарство (против стремления заслужить «рыцарскую славу» в оригинале) диаметрально меняет мотивацию Парцифаля. Он в самом деле возглавит Христово рыцарство в Мунсальвеше — это известно и автору, и читателю, — но во время обучения у Гурнеманца это скрыто от самого Парцифаля, да и мирская слава волнует его гораздо сильнее далекой и непонятной славы Господней.

[14] Надо отметить, что молиться Богу Парцифаля научит Гурнеманц и произойдет это позже приведенного отрывка (vv. 169, 15–20).

Правитель

Гамурет, отец Парцифаля, Гаван и другие рыцари, принадлежащие к куртуазному универсуму романа, заканчивают свое становление в точке служения высокой куртуазной Любви, Minne, тогда как путь Парцифаля выводит героя за ее пределы. Рыцарь куртуазного образца для него — лишь одна из ступеней на пути становления рыцарем Грааля, правителем Мунсальвеша, отмеченным высоким религиозно-нравственным призванием [Мелетинский 1983: 117]. Стать правителем Мунсальвеша — предназначение Парцифаля, даже если изначально его глупая оплошность едва не обрекает Анфортаса и его подданных на вечные страдания. После беседы с Треврицентом Парцифаль наконец-то знает, что ему предстоит сделать и куда прийти.

Формально Парцифаль становится правителем уже в Книге IV, когда после обороны и освобождения Пельрапейра свершается его брак с Кондвирамур. Надолго, впрочем, он в этом статусе не задерживается: его зовут дорога приключений и желание навестить матушку. Простившись с супругой, Парцифаль вновь отправляется в путь, и вернуться в статус правителя — а главное, примерить эту социальную роль — ему предстоит только в самом финале романа.

Чем ближе к Мунсальвешу подходит Парцифаль, тем отчетливее становятся происходящие с ним изменения. В замок он въезжает вместе со своим братом Фейрефицем, и хотя создается впечатление, что они равны, в оригинале ведущая роль все-таки отведена Парцифалю: именно его ждут и встречают со знаменами (793, 11–13), именно к нему обращается Анфортас; Фейрефиц остается чужаком: к нему применимы законы гостеприимства, но Анфортас все же пытается отослать его во время своего разговора с Парцифалем.

dise zwêne enpfienc dô Anfortas
vrœlîche unt doch mit jâmers siten.
er sprach
‹...›
sît ir genant Parzivâl,
sô wert mîn sehn an den Grâl
siben naht und aht tage:
‹...›
iwer geselle ist hie e i n v r e m d e r m a n:
sîns stêns ich im vor mir niht gan.
wan lât im varn an sîn gemach?
(794, 30; 795, 1–2, 11–13, 17–19)

Анфортас, прислонясь к стене,
Сносил чудовищные муки...
Но, увидав вошедших, руки
Он к ним приветливо простер...
(Надежды ли вспыхнул в нем
костер?..)
Явным было его оживленье
От столь нежданного явленья...
[Гинзбург 1974: 569]

> Анфортас приветствовал обоих [Парцифаля и Фейрефица] радостно, но с печальным видом. Он сказал: «‹...› Если твое имя Парцифаль, тогда не давай мне смотреть на Грааль в течение семи ночей и восьми дней ‹...› Твой спутник здесь ч у ж о й. Я не дозволяю ему оставаться рядом со мной. Почему бы не дать ему отдохнуть?»

Вплоть до принятия Фейрефицем христианства его продолжают называть язычником (*der heiden*; см., например: 793, 15; 806, 3; 809, 1; 810, 3 и т. д.) — уже поэтому он не может быть равен Парцифалю, несмотря на то что оба они сыновья Гамурета. Перевод же уже в начале Книги XVI отказывается от этой характеристики. Это не единственный пример, когда перевод пренебрегает обозначениями социальных ролей / статусов, специфически подчеркнутых в оригинале: русский перевод именует Парцифаля «королем Грааля», но теряет другое обозначение статуса — отныне Парцифаль должен именоваться также *wirt*, «хозяином» замка Грааля, а его супруга, королева Кондвирамур, соответственно, «хозяйкой» (*wirtin*, 806, 27). Примечательно, что «хозяином» в Пельрапейре Парцифаль не становится — его законное место в Мунсальвеше, и только пройдя свой путь до конца, преобразившись и культурно, и духовно, он сможет занять высшее положение в средневековой рыцарской иерархии.

Беда Анфортаса — это, как и у Парцифаля, «куртуазный» недуг. Но если Парцифаль совершил грех из-за буквального следования рыцарскому кодексу, то Анфортас ударился в другую крайность и, увлекшись совершением куртуазных подвигов, поставил любовные чувства выше Грааля. Наказанием стала незаживающая рана в паху[15], нанесенная отравленным копьем язычника (478, 1 — 479, 12). В то время как Парцифалю, чтобы избавиться от гнета совершенных им (по наивности и незнанию) грехов, необходимо пройти путь внутренней духовной трансформации, Анфортаса от страданий может избавить только сила внешняя — Парцифаль и заданный им вопрос.

Несмотря на то что текст упоминает бурное прошлое Анфортаса, полное любовных похождений и рыцарских подвигов, на протяжении большей части романа он малоподвижен и буквально (прикован к постели), и духовно, пребывая в ожидании смерти или исполнения пророчества Грааля, обещающего ему исцеление. Однако подобная пассивность свойственна не только Анфортасу. Не стоит забывать о другом правителе, присутствующем в романе. Король Артур и его королевство являют собой образец высокоморального куртуазного общества, а сам Артур — в отличие от главных героев, находящихся в поиске морального совершенствования и равновесия между любовным и рыцарским служением, — представляет собой живое воплощение рыцарственности. Ему нет нужды отправляться в странствия на поиски приключений, чтобы морально совершенствоваться, потому обыкновенно он довольно пассивен [Михайлов 1976]. Не является исключением и «Парцифаль». Пассивность Анфортаса — вынужденная расплата за излишнюю увлеченность любовными похождениями, пассивность Артура — следствие его идеальности. Неудивительно, что после своего исцеления Анфортас не просто «разжалован» из королей в рыцари — он также

[15] Русский перевод не уточняет место, куда был ранен Анфортас, хотя ранение в гениталии, кажется, является символом, без лишних пояснений понятным и современному читателю.

отказывается от приглашения Фейрефица отправиться в странствие и выбирает путь смирения: отныне он будет сражаться на турнирах не во имя женщин, а во славу Грааля (819, 15 — 820, 4). Русскоязычный читатель, к сожалению, узнать дальнейших планов Анфортаса не может — последний раз бывший король Грааля появляется в тексте, чтобы посмеяться над наивным вопросом Фейрефица о крещении[16]:

‘...ich wil vil tjoste rîten,
ins grâles dienste strîten.
durch wîp gestrîte ich niemer mêr:
ein wîp gab mir herzesêr.
Idoch ist ietnmer al mîn haz
gein wîben vollecliche laz:
hôch manlîch vreude kumt von in,
swie klein dâ wære mîn gewin.’
Anfortasen bat dô sêre
durch sîner swester êre
Feirefîz der danverte:
mit versagen er sich werte.
(819, 27 — 820, 8)

«...как совершается крещенье?
То, видимо, мечей скрещенье,
Великий, видимо, турнир?
Или особый это пир?..»
Услышав сей вопрос,
Анфортас хохотал до слез,
И Парцифаль смеялся тоже...
[Гинзбург 1974: 575]

«...я хочу сражаться во славу Грааля во множестве битв, но драться за внимание женщин я больше не буду. Была одна женщина, что наполнила мое сердце печалью. Однако я не стану враждебен ко всем женщинам: с ними приходит много радости, но мне от них не досталось никакой выгоды». Фейрефиц тогда горячо попросил Анфортаса — во славу его сестры — отправиться с ними. Тот упорно отказывался.

Анфортас обретает «динамику», Парцифаль — отныне идеальный — «заземляется». Теперь уже он становится тем центром, вокруг которого происходит движение: Фейрефиц отправляется в странствия, Анфортас сопровождает его до ближайшего города; другие рыцари продолжают свое движение в поисках совершенства.

* * *

Правитель в средневековом романе — это идеальный рыцарь, а рыцарь всегда готов примерить на себя часть охотничьих атрибутов и принять участие в охоте — реальной или метафорической (любовной). В «Парцифале» король Артур выступает одновременно в трех ипостасях во время устроенной в день Троицы охоты — тогда же его любимый сокол улетает от сокольника и встречает блуждающего в лесу Парцифаля. Аналогично проявляют себя и другие правители в романе: король Вергулахт возвращается с журавлиной охоты, когда его встречает Гаван;

[16] Еще одно упоминание Анфортаса встречается в самом конце Книги XVI, но оно носит ретроспективный характер.

король Грамофланц носит с собой ручного сокола, а Анфортас — король-рыбак[17]. Парцифаль, как уже отмечалось ранее, отсекает явные охотничьи атрибуты по мере становления рыцарем.

Переход Парцифаля из одного состояния в другое — от одной социальной роли к другой — в переводе сглаживается, ему недостает остроты, присущей тексту Вольфрама фон Эшенбаха. Вполне очевидно, что для передачи этой остроты потребовалось бы не столько более точное поэтическое слово, сколько обширный (или, по крайней мере, расширенный по сравнению с тем, как он представлен в существующих изданиях «Парцифаля» на русском языке) историко-культурологический комментарий, способный выступить инструментом обратного перевода. Утраченные нюансы и детали, в свою очередь, сами могут стать предметом не только комментария, но и исследований, предлагающих различные интерпретации.

Источники

Гинзбург 1974 — *Вольфрам фон Эшенбах*. Парцифаль / Пер. со средневерхненем. Л. Гинзбурга // Средневековый рыцарский роман и повесть / Вступ. ст. и примеч. А. Д. Михайлова. М.: Худ. лит., 1974.

Гинзбург 1983 — *Гинзбург Л.* Разбилось лишь сердце мое. М.: Сов. писатель, 1983.

Bumke 2008 — *Wolfram fon Eschenbach*. Parzival / Hrsg. von J. Bumke. Tübingen: Max Niemeyer, 2008. (Altdeutsche Textbibliothek).

Литература

Бахтин 1979 — *Бахтин М. М.* Постановка проблемы романа воспитания // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. С. 209–216.

Гуревич 1976 — *Гуревич А. Я.* Средневековая литература и ее современное восприятие. О переводе «Песни о нибелунгах» // Из истории культуры средних веков и Возрождения / Отв. ред. В. А. Карпушин. М.: Наука, 1976. С. 276–314.

Гуревич 2009 — *Гуревич А. Я.* Индивид и социум на средневековом Западе. СПб.: Александрия, 2009.

Мелетинский 1983 — *Мелетинский Е. М.* Средневековый роман: Происхождение и классические формы. М.: Наука; Гл. ред. вост. лит., 1983.

Михайлов 1976 — *Михайлов А. Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М.: Наука, 1976.

Фомичева 2018 — *Фомичева А. А.* «Нерыцарское» в рыцарском: особенности состава лексико-тематической группы «оружие» в средневерхненемецкой куртуазной литературе // Stephanos. 2018. № 3 (29). С. 146–152. https://doi.org/10.24249/2309-9917-2018-29-3-146-152.

Хохлова 2023 — *Хохлова А. В.* «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха и «Парцифаль» Л. В. Гинзбурга: прагматика неполного перевода // Известия Российской академии наук. Сер. литературы и языка. Т. 82. № 6. 2023. С. 100–111. https://doi.org/10.31857/S160578800029128-6.

[17] К рыбной ловле и рыбакам в Средневековье было несколько иное отношение, нежели к охоте и охотникам, это считалось богоугодным занятием.

Bumke 1991 — *Bumke J.* Courtly culture: Literature and society in the High Middle Ages. Berkeley: Univ. of California Press, 1991.

Hasty 1999 — A companion to Wolfram's *Parzival* / Ed. by W. Hasty. Columbia, S. C.: Camden House, 1999.

Hatto 1980 — *Hatto A. T.* Essays on medieval German and other poetry. New York: Cambridge Univ. Press, 1980.

Szabo 1997 — *Szabo T.* Die Kritik der Jagd. Von der Antike zum Mittelalter // Jagd und höfische Kultur im Mittelalter / Hrsg. von W. Rösener. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997. S. 167–229.

References

Bakhtin, M. M. (1979). Postanovka problemy romana vospitaniia [Statement of the problem of the *Bildungsroman*]. In M. M. Bakhtin. *Estetika slovesnogo tvorchestva* (S. G. Bocharov, Ed., pp. 209–216). Iskusstvo. (In Russian).

Bumke, J. (1991). *Courtly culture: Literature and society in the High Middle Ages*. Univ. of California Press.

Fomicheva, A. A. (2018). "Nerytsarskoe" v rytsarskom: osobennosti sostava leksiko-tematicheskoi gruppy "oruzhie" v sredneverkhnenemetskoi kurtuaznoi literature [Non-chivalrous in chivalrous: The lexical-thematic group "weapons" in German courteous literature in the High Middle Ages]. *Stefanos, 2018*(3, no. 29), 146–152. https://doi.org/10.24249/2309-9917-2018-29-3-146-152. (In Russian).

Gurevich, A. Ia. (1976). Srednevekovaia literatura i ee sovremennnoe vospriiatie. O perevode "Pesni o nibelungakh" [Medieval literature and its modern perception. About the translation of "The Song of the Nibelungs"]. In V. A. Karpushin (Ed.). *Iz istorii kul'tury srednikh vekov i Vozrozhdeniia* (pp. 276–314). Nauka. (In Russian).

Gurevich, A. Ia. (2009). *Individ i sotsium na srednevekovom Zapade* [Individual and society in the medieval West]. Aleksandriia. (In Russian).

Hasty, W. (Ed.) (1999). *A companion to Wolfram's* Parzival. Camden House.

Hatto, A. T. (1980). *Essays on medieval German and other poetry*. Cambridge Univ. Press.

Khokhlova A.V. (2023). "Partsifal'" Vol'frama fon Eshenbakha i "Partsifal'" L. V. Ginzburga: pragmatika nepolnogo perevoda ["Parzival" by Wolfram von Eschenbach and "Parzival" by L. V. Ginzburg: The pragmatics of incomplete translation]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk, Ser. literatury i iazyka, 82*(6), 100–111. https://doi.org/10.31857/S160578800029128-6. (In Russian).

Meletinskii, E. M. (1983). *Srednevekovyi roman: Proiskhozhdenie i klassicheskie formy* [The medieval romance: Origins and classical forms]. Nauka; Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury. (In Russian).

Mikhailov, A. D. (1976). *Frantsuzskii rytsarskii roman i voprosy tipologii zhanra v srednevekovoi literature* [French chivalric romance and questions of genre typology in medieval literature]. Nauka. (In Russian).

Szabo, T. (1997). Die Kritik der Jagd. Von der Antike zum Mittelalter. In W. Rösener (Ed.). *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter* (pp. 167–229). Vandenhoeck & Ruprecht.

* * *

Информация об авторе

Алёна Владимировна Хохлова
аспирантка, младший научный сотрудник, отдел русской классической литературы, Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а, стр. 1
преподаватель, Школа актуальных гуманитарных исследований, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82
✉ *al.v.hohlova@gmail.com*

Information about the author

Alyona V. Khokhlova
Postgraduate Student, Researcher, Department of Classical Russian Literature, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Russia, 121069, Moscow, Povarskaya Str., 25a, Bld. 1
Lecturer, School for Advanced Studies in the Humanities, Institute for Social Sciences, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
✉ *al.v.hohlova@gmail.com*

И. О. Шайтанов [abc]

✉ *voplit@mail.ru*

[a] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*
[b] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*
[c] *Журнал «Вопросы литературы» (Россия, Москва)*

Новый перевод шекспировского «Ричарда II»: мотивировка проекта

Аннотация. Статья анонсирует работу над новым переводом шекспировской пьесы «Ричард II». Эта хроника — первая в цикле исторических пьес, известном как вторая тетралогия. Она была написана в группе других пьес в 1595 г. сразу за открытием лондонских театров после простоя, вызванного чумой. Помимо политической остроты, связанной с изображением в пьесе лишения Ричарда короны, пьеса известна тем, что в ней показан герой, отмеченный новой рефлективностью, которая потребовала стилистики, известной как «метафизическая» и связанной с именем Джона Донна, но первые опыты с ней принадлежат Шекспиру. Из двух основных стилистических пластов пьесы «метафизический» оказался наиболее сложным предшествующим переводчикам. Но и риторика королевских покоев в ее разнообразии не была прежде передана в достаточной полноте и разнообразии. Эти стилистические задачи и стали мотивацией для создания нового перевода, который показан в статье в процессе работы в сопоставлении с четырьмя прежними переводами, выполненными в XX в. Несколько эпизодов из первых двух актов приводятся в статье и анализируются.

Ключевые слова: «Ричард II», новый перевод, метафизический стиль, риторика тронного ритуала, Модест Чайковский, Николай Холодковский, Александра Курошева, Михаил Донской, рефлексия, афористичность

Благодарности. Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Для цитирования: *Шайтанов И. О.* Новый перевод шекспировского «Ричарда II»: мотивировка проекта // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 70–85.

Поступило 15 января 2024 г.; принято 22 сентября 2024 г.

© И. О. ШАЙТАНОВ

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-70-85

I. O. Shaytanov [abc]

✉ *voplit@mail.ru*

[a] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*
[b] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*
[c] *Journal* Voprosy literatury *(*Problems of Literature*) (Russia, Moscow)*

A new translation of Shakespeare's *Richard II*: The motivation for the project

Abstract. The article introduces ongoing work on a new translation of Shakespeare's *Richard II*, and sets out the motivation for this undertaking. This chronicle, the first in the cycle of Shakespeare's history plays known as the second tetralogy, was written in 1595 when London theatres opened after a two-year pause due to the disastrous plague. Known primarily for its thematic actuality, King Richard dethroned, the play has been appreciated for its new reflexivity, manifested in the metaphysical style associated with John Donne but first introduced in Shakespeare's work. Of the two major stylistic planes in *Richard II*, the "metaphysical" one has proved to be the most baffling for Russian translators, all of whom worked on the play before the decisive turn towards a metaphysical style in Russian verse accomplished by Joseph Brodsky, who was impressed by the English poets and later incorporated it in his individual style. The verbal fluency of the rhetoric of the royal chambers also is not adequately conveyed in the older Russian versions of the play. The manner of the four former translators — Nikolai Kholodkovsky (1902), Modest Chaikovsky (1906), Anna Kurosheva (1934), and Mikhail Donskoy (1958) — is illustrated and analyzed in their stylistic work in the scene (I, 3) when Richard II comes down from his throne to greet his cousin the Duke of Hereford (Bolingbroke). A number of other passages from the first two acts are presented and discussed. To make up for the inadequacy in the major styles of the play a new translation has been undertaken.

Keywords: Richard II, a new translation, metaphysical style, rhetoric of the throne room, Modest Chaikovsky, Nikolai Kholodkovsky, Alexandra Kurosheva, Mikhail Donskoy, reflection, aphoristic idiom

Acknowledgements. The article is a part of the RANEPA state assignment research programme.

To cite this article: Shaytanov, I. O. (2024). A new translation of Shakespeare's *Richard II*: The motivation for the project. *Shagi / Steps*, *10*(4), 70–85. (In Russian).

Received January 15, 2024; accepted September 22, 2024

© I. O. SHAYTANOV

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-70-85

«Ричард II», первая пьеса во второй тетралогии шекспировских хроник, чаще всего вспоминается по политическому поводу — по факту ее исполнения (или отрицанию этого факта, что, впрочем, случается много реже) накануне лондонского восстания графа Эссекса в феврале 1601 г. и в связи со сценой лишения короля Ричарда короны. Пьеса легко подсказывает исторические аллюзии на политические обстоятельства, вслед которым королева Елизавета в августе того же 1601 г. скажет своему антиквару: «А ты не знаешь, что Ричард — это я?»

О поэтической стороне пьесы говорят реже, но все-таки говорят. Традицию считать эту хронику открытием новой чувствительности, первым указанием в сторону «Гамлета», связывают хронологически с концом XIX в. и с известными именами, такими как Уолтер Пейтер и Уильям Батлер Йетс...

Исторический Ричард запомнился то ли как интеллигент на троне, то ли как первый в Англии ренессансный государь, ценитель вежества (ему приписывают введение носового платка) и итальянской моды. Об этом в пьесе свидетельствует герцог Йорк, заочно укоряя царственного племянника в ожидании последних новостей из гордой Италии, за которой тащится, прихрамывая, «наш ленивый обезьянничающий народ»:

> Report of fashions in proud Italy,
> Whose manners still our tardy apish nation
> Limps after in base imitation (II, 1)[1].

Если один контекст для понимания и оценки «Ричарда II» — гамлетовский, то можно наметить по крайней мере еще два. В ряду хроник пьеса стоит между «Ричардом III» и «Генрихом IV», т. е. теми точками, в которых жанр хроники сближается с жанрами трагедии («Ричард III» издавна поставлен в ряд с «великими трагедиями») и комедии, поскольку в «Генрихе IV» рождается самый великий комический персонаж у Шекспира — сэр Джон Фальстаф.

В «Ричарде II» комическое если и мелькает, то горько или иронически окрашенное, а из трагедий он близок хотя бы, как уже сказано, к «Гамлету». И эта линия определяет характер по крайней мере одного поэтического стиля в «Ричарде II». Если в ряду хроник «Ричард II» резко отличен от своего ближайшего окружения, то он столь же отличен и от своего хронологического окружения в шекспировском творчестве — по жанру и стилю, хотя и близок по поэтическому новаторству.

Созданный наиболее вероятно в 1595 г., в этот annus mirabilis, «Ричард II» синхронен — и это третий контекст — с двумя другими пьесами, которыми Шекспир начинает формирование репертуара для труппы лорда-камергера после двухлетней чумы, на два года закрывшей лондонские театры: с трагедией «Ромео и Джульетта» и комедией «Сон в летнюю ночь».

[1] Текст Шекспира здесь и далее цитируется по [Shakespeare 2002].

Воистину, у «Ричарда II» уникальное место: это точка, в которой сходятся несколько творческих и жанровых линий. В чумные годы начинающий и едва почувствовавший первый успех драматург обретает опыт сонетного слова. Этот опыт не мог не сказаться в драматической речи. «Ромео и Джульетта» — «сонетная» трагедия, преобразующая петраркистскую/антипетраркистскую условность. «Сон в летнюю ночь» — самая признанно поэтическая комедия по характеру стиля...

А «Ричард II» — пьеса не преобразующая или подхватывающая поэтический стиль, а принципиально его обновляющая. В своей ЖЗЛовской биографии Шекспира [Шайтанов 2013: 251–256] главу о «Ричарде II» я назвал «Если Джон Донн ходил в театр». Известно, что Донн был театралом, и как раз в это время — в середине 1590-х годов. Тогда можно предположить, где он обретает первый опыт «метафизического стиля».

Вот, собственно, та пьеса и тот стилистический материал, который предложен мной как переводческая проблема. Мне предстоит решать ее практически — одобрена заявка на перевод и издание пьесы в серии «Литературные памятники». В качестве заявочного материала был представлен перевод двух сцен (350 строк) в двух основных стилях этой хроники. Один, как уже было сказано, — «метафизический», являющий моменты взволнованного или потрясенного сознания в попытке понять себя, сформулировать ускользающую мысль. А второй ему противоположен: «Ричард II» — хроника, наиболее погруженная в придворный ритуал во всех его оттенках: оттенках рыцарской ссоры на грани поединка, королевского своеволия и королевского унижения, когда низвергнутый монарх пытается понять, кто он теперь, и удивлен, видя в зеркале, что и лишившись короны, т. е. своего места в жизненной иерархии, он все еще узнаваем (IV, 1). Он остался собой и перестав быть королем.

Наиболее интригующий в переводе, конечно, — пласт «метафизики». Для него сравнительно недавно сложилась традиция в русском стихе, не ранее серьезных переводов из Донна, обретших основание в поэзии Иосифа Бродского, в свою очередь воспринявшего урок английской «метафизической» традиции. Пристальное прочтение существующих переводов убедило, что и стиль придворного ритуала в них лишен необходимой речевой динамики и, скажем так, контактности в обмене репликами, требующими не декламации, а речевого общения между персонажами.

* * *

Прежде чем говорить о переводе, несколько слов о месте, которое занимает пьеса в общем плане исторического сюжета, развитого в двух шекспировских циклах хроник, в двух тетралогиях. Открывая вторую тетралогию, «Ричард II» фактически оказывается на их стыке. По времени создания он близок к заключительной хронике первой тетралогии — «Ричарду III», написанному, скорее всего, в чумные годы и подоспевшему к

открытию театров летом 1594 г., к дебюту Шекспира в качестве драматурга труппы лорда-камергера.

Сюжетно «Ричард II» в сравнении с первой тетралогией переносит действие к более ранним событиям, едва не на столетие назад к истокам династической распри, начатой правлением и убийством короля Ричарда. Вторая тетралогия — как принято (и справедливо) считать — смещает интерес с событий на историческую личность, что начало происходить уже в «Ричарде III». В «Ричарде II» внимание к личности раздваивается в силу двойственности ее героя: макиавеллист здесь уже не тот, кому неведомо размышление и раскаяние, но личность, ищущая выражения в новых обстоятельствах, предлагающая следить за тем, как рождается если еще не гамлетовская, то уже открывающая гамлетовскую перспективу, рефлексия.

Эта вторая задача — для «метафизического стиля», соседствующая с другим, властвующим в этой хронике стилистическим пластом придворно-государственного ритуала. В первой же сцене герцоги Херифорд (он же Болингброк, позже герцог Ланкастерский и король Генрих IV) и Норфолк просят позволить им решить вопрос чести поединком и не получают королевского позволения. Их речь исполнена риторики ярости, переходящей на рифмованный стих, который у Шекспира всегда стилистически маркирован. Король требует забрать перчатку, т. е. отменить вызов, ему отвечает Моубрей, герцог Норфолк.

Во всех случаях, где переводчик не указан, привожу текст в своем переводе.

К о р о л ь. Гнев время остудить.
Перчатку! Леопарду лев — закон.

М о у б р е й. Но у того не смоет пятен он.
Их смойте, и перчатку отдаю,
Поскольку обретаю честь свою;
И ценности нет выше ни единой,
Кто без нее мы? Крашеная глина.
Она — алмаз, что мы спешим замкнуть
В душе, и дух, коим теснится грудь.
Так жизнь и честь являют два в одном,
Честь отнимите — сразу мы умрем.
Честь в поединке должно испытать:
С ней жив и с ней готов я умирать.

В первом акте, как обычно у Шекспира, складывается ситуация всего действия: король посягает на закон рыцарской чести, коварно отказывая в поединке и изгоняя двух герцогов (I, 3). Он собирается посетить умирающего Джона Гонта, своего дядю и воспитателя, отца изгнанного Болингброка, которого он лишит наследства, как только Гонт умрет. Разобравшись неправедным образом внутри страны, Ричард отправляется усмирять Ирландию, что томит дурным предчувствием (которое скоро

начнет осуществляться) его жену Анну. Ее беседа с советником короля Буши (II, 2) — первое явление «метафизического стиля».

В XX в. пьесу переводили четыре раза (не считая немногих более ранних переводов, они архаичны).

В том, что касается «метафизического стиля», то его в лучшем случае обозначали, не пускаясь в хитросплетения словесных перекличек и повторов.

Стиль дворцового ритуала как будто бы не должен представлять специфической проблемы для переводчиков, и тем не менее он сегодня вызывает вопросы, представляя свои уровни сложности: от сохранения формульной простоты ритуальных фраз до скрытой иронии в репликах короля и ярости оппонентов, требующей стремительности и, следовательно, от переводчика произносимости драматических монологов. Так что сегодняшний переводчик «Ричарда II» в качестве сверхзадачи должен иметь в виду то, что хроника, не удостоившаяся яркой судьбы на русской сцене, может стать открытием, как это происходило в недавнее время с некоторыми пьесами, например с «проблемной» пьесой «Мера за меру».

В качестве характеристики предшествующих переводческих практик я предлагаю маленький пример из третьей сцены первого акта. Действие происходит в Ковентри, где король и весь двор собрались на прежде отложенный поединок двух герцогов — Томаса Моубрея, герцога Норфолка, и королевского двоюродного брата герцога Херифорда, сына Джона Гонта, герцога Ланкастерского. Главное событие первого акта состоит в том, что король обманет ожидания герцогов, не разрешив им отстоять свою честь в поединке. Вместо этого оба будут изгнаны (в третьей сцене). А король сильно подорвет доверие к себе и откроет путь к утрате трона.

Все ожидают короля. Он прибывает и просит лорда-маршала формально представить комбатантов, которых в свою очередь приветствует. На приветствие Болингброка король спускается с возвышения, на котором стоит трон, со словами:

> We will descend and fold him in our arms.
> Cousin of Hereford, as thy cause is right,
> So be thy fortune in this royal fight!
> Farewell, my blood; which if today thou shed,
> Lament we may, but not revenge thee dead.

Любви к кузену король не испытывает, но демонстрирует родственность. Рифмованный стих в данном случае подчеркивает риторическую формальность / формульность обращения. Король предупреждает, что желает кровному родственнику удачи в том случае, если его дело правое, а если нет, то, быть может, будет оплакивать его, но не мстить за него.

Начну в хронологическом порядке. Перевод Николая Холодковского (1902) выполнен для собрания сочинений Шекспира в издательстве «Брокгауз и Ефрон»; он разгоняет пять строк в семь, отчего королевская речь вместо риторически собранной в оригинале (это особенно важно и

в данных обстоятельствах, и в отношении растущего напряжения) звучит затянуто и вяло:

Сойдем мы с трона, чтоб его обнять!
Прощай, кузен мой! В царственной сей битве
Настолько пусть судьба тебя хранит,
Насколько ты за правду будешь биться!
Ты — кровь моя; и если здесь пролиться
Ей суждено, то слезы я пролью,
Но мстить не должен я за смерть твою.
[Холодковский 1902: 72]

Смысловые акценты расставлены верно. Но это как будто пересказ слов короля, а не воспроизведение его речи.

Следующий по порядку — Модест Чайковский (1906). Перевод был выпущен отдельным двуязычным изданием с посвящением К. Р. (великому князю Константину Романову):

Мы сами спустимся обнять его.
Брат Герфордский, пускай твою правдивость
Докажет бой! Но знай, что справедливость, —
Когда падешь, — позволив плакать нам,
Не разрешает мстить твоим врагам.
[Чайковский 1906: 37]

Переводчик не превысил объем строк и сохранил его объем и ритм, но тут много мелких неловкостей, создающих общее впечатление переводческой архаики. Обращение «Брат Герфордский», рифма *правдивость — справедливость* (в духе Незнайки: *палка — селедка*). *Плакать* не то же самое, что *оплакивать*... Для собрания сочинений в издательства «Academia» новый перевод был заказан Александре Курошевой. По поводу пробных 500 строк А. А. Смирнов написал Л. Б. Каменеву (в это время от всех своих высоких постов сохранившему одну должность — директора издательства): «...она выполнила прекрасно» (1 ноября 1934 г.) [Щедрина 2013: 174]. Смирнов не разбрасывался подобными похвалами. Перевод в сравнении с двумя первыми — из другого времени и иного представления о переводе:

Сойдем и заключим его в объятья. —
Кузен наш Херфорд, счастье будь с тобой,
Насколько правым ты вступаешь в бой!
Прощай! Коль кровь мою прольешь, тебя
Оплачем мы, но не отмстим, скорбя.
[Курошева 1937: 131]

Речевая динамика и риторика исполнены, но в эти жесткие условия трудно бывает точно вписаться со смысловыми оттенками. И они неточны в двух важных случаях. «Кузен наш Херфорд, счастье будь с тобой...»

В оригинале король желает удачи (не счастья!) и при условии правоты Херифорда: «Насколько правым...» звучит как слабая оговорка к пожеланию счастья, неуместному, поскольку король должен сохранять объективность (он это обещал Моубрею).

И совсем неточна строка «Коль кровь мою прольешь...». «My blood» в оригинале есть, но в качестве обращения — «мой кровный родственник», а за этим говорится о пролитии им крови, без смены тона и не имея ввиду «мою кровь». Такого рода смысловое скольжение от одного значения к другому в одном слове не редкость у Шекспира. Ее нужно почувствовать, а подмена одного другим ошибочна: как будто будет пролита кровь короля.

Задумав перевод «Ричарда II», я, естественно, полагал, что главным ориентиром и соперничающим текстом будет ближайший по времени перевод Михаила Донского, выполненный для основного и по сей день собрания сочинений Шекспира в издательстве «Искусство» (1957–1960). Но если сравнивать, то я бы отдал преимущество переводу Александры Курошевой. Донской затягивает, замедляет ритм. Он подтверждает свою репутацию точного переводчика, но не того, кто рассчитывает на сценическое исполнение, хотя и это умение за ним числится. Его перевод оставляет впечатление подмалевка: еще бы поработать, соблюсти эквилинеарность, отточить афористичность шекспировского оригинала. Вот и в данном случае вместо пяти строк — шесть:

Мы сами спустимся ему навстречу
И заключим его в свои объятья.
Кузен, тебе желаем в битве сей
Успеха в меру правоты твоей.
В нас кровь одна; но коль твоя прольется, —
Не мстить, а лишь скорбеть нам остается.
[Донской 1958: 422]

Вяло, затянуто и слабо по стиху с рифмой на слово *сей* (которого вообще лучше избегать как банального приема в целях состаривания стиля, а не ставить в сильную позицию). *Прольется — остается* — также свидетельство того, что перевод еще нуждается в шлифовке.

Предложу собственный вариант в качестве речевого камертона, избранного мной для сцен, происходящих в присутствии и с участием короля:

Сойду обнять кузена Херифорда.
И если в деле правда за тобой,
Победным будет королевский бой!
Коль кровь родную суждено пролить,
Знай, горевать мы будем, но не мстить!

Небольшой комментарий по допущениям в стихе. Вслед оригиналу, когда этого требует динамика речи, я считаю уместным позволять себе (или, точнее, тексту) сплошные мужские рифмы в согласии с оригиналом. Известны жанры, в которых их использование допущено русской традицией и особенно в отношении английского стиха — в балладе, в байронической поэме. Драматическая речь вполне может потребовать их использования. Тем более яростная речь, какова она в первой и третьей сценах первого акта с участием двух распаленных взаимной ненавистью и гневом герцогов.

И еще одно. В английском стихе нередок хориямб, когда в ямбической строке появляется хореическая стопа. Я принял это допущение. Пример: «Острее боль, когда, з у б п р и к у с и в, / Под ним не удается вскрыть нарыв» (реплика Херифорда, I, 3). В драматической речи такой ход перебивает речевую монотонность.

* * *

Перейду к «метафизическому стилю»[2], о котором уже сказал, что его русское воплощение относится ко времени после всех существующих и приведенных мной переводов. В качестве образца — диалог Буши, приближенного Ричарда, и королевы, мучимой предчувствием какого-то несчастья после отъезда короля в Ирландию. Акт II, сцена 2. Буши пытается утешать, напоминает об обещании, данном королю, — не печалиться, но в ответ — возражение. Свидетельство стиля здесь — его речевая нетвердость, за которой — неуверенность и сомнение, отзывающееся в повторах слов и звуков, как будто подхватывающих и продолжающих мысль, созревающую в самом процессе говорения:

К о р о л е в а
На радость королю, но мне не в радость;
И вот уж я зачем-то привечаю
Другую гостью у себя — печаль,
Затем, что гость меня покинул, верно,
Столь милый мне, мой милый Ричард; снова
Печаль, во чреве у фортуны зреет,
Все ближе, содрогается душа
От ничего, нет, от печали горшей,
Чем просто расставанье с королем.

Б у ш и
Печаль всегда отбросит сотню теней,
Подобных ей, но лишь ее подобье;
Печальный глаз, слезами остекленный,
Дробит предмет на множество частей.

[2] Об особенностях «метафизической» стилистики в данной пьесе на основе оригинала и еще до того, как я взялся за ее перевод, мне приходилось писать [Шайтанов 2021].



Ганс Гольбейн Младший. Послы (1533) Лондонская национальная галерея

Hans Holbein the Younger. The Ambassadors (1533) The National Gallery, London

Картины есть, где ловит взгляд в упор
Лишь смутное смешение, но сбоку —
Предмет каков он есть; так ваша милость,
Взирая сбоку на отъезд супруга,
Скорбит о тени больше, чем о нем;
Прямым же взглядом видим: это тени
Того, чего и нет. О королева,
Печаль не множьте вы о том, что есть,
Иначе же, бросая ложный взгляд,
Оплакивать придется все подряд.

Буши, успокаивая королеву, имеет в виду если не конкретную картину, то конкретный стиль, правда, модный не при дворе Ричарда II, а почти полтора века спустя при дворе Генриха VIII. Самая известная из картин анаморфного стиля (или приема) — «Послы» (1533) Ганса Гольбейна-младшего. Портрет двух французских братьев-послов при дворе Генриха VIII — Жана де Тинтевиля и Жоржа де Сельве. Они стоят соответственно справа и слева

от невысокого шкафчика, облокотившись на него. На покрывающей его тяжелой скатерти и вокруг — инструменты астрономического / астрологического наблюдения, научного знания, открытая книга, лютня с оборванной струной, которая стала вновь различима после реставрации картины, хранящейся в Национальной галерее в Лондоне, в 2000-е годы...

Сами по себе послы являют контраст: один в роскошном придворном костюме, другой — в темной одежде клирика. На первом плане у их ног — неясное пятно. Что-то спутанное, что невозможно разглядеть и что откроется только взгляду, нашедшему правильный боковой ракурс: это — человеческий череп. Череп — смысловая точка, заключающая ряд других намеков: оборванная струна, набор книг по контрасту с земной роскошью, контраст, заявленный уже в одежде послов, служат напоминанием о смерти, memento mori. Намек, предчувствие, как в словах Королевы.

Королева
Возможно, но в душевной глубине
Есть чувство — все не так; так или этак,
Меня гнетет печаль, печаль тяжка,
Как если мысль я мыслю ни о чем,
Она ж пугает, словно страшным сном.

Буши
Ничто — лишь порожденье вымысла,
Миледи.

Королева. И тогда сам вымысел
Рожден бы был печалью, но во мне
Ничто рождает нечто — что? Печаль?
Меня ничто из нечто так печалит?
Все полностью во мне перевернулось,
А что есть что — неведомо, так что
осталось безымянное ничто.

«Метафизический стиль», хотя и сопровождает рождение и движение мысли, представлен, как видим, не только в монологической речи, но и в диалоге. Диалог приобретает в этой хронике (в жанре, изначально склонном к декламационной риторике длинных монологов) новую подвижность. Приведу пример — прощание Болингброка / Херифорда с отцом — Джоном Гонтом (I, 3):

Джон Гонт
Слова ты будто копишь про запас,
Не отвечая никому из нас?

Генри Болингброк
Ничтожно мало их сказать «прощай»,
Когда язык бы должен расточать
Печаль и вздохи сердца моего.

Джон Гонт
Печаль лишь об отсутствии на время.

Генри Болингброк
В присутствии — печаль на это время.

Джон Гонт
Всего шесть зим, и скоро пролетят.

Генри Болингброк
Да, в радости, а для печали — срок.

Джон Гонт
Представь, что путешествуешь с охотой.

Генри Болингброк.
Вздохнет лишь сердце от подобной лжи,
Припомнив, что в пути по принужденью.

Джон Гонт
Так думай, что угрюмые ступени
Усталого пути лишь обрамляют
Алмаз бесценный, это — путь домой.

Генри Болингброк
Скорее каждый шаг напоминает,
Как далеко места моих блужданий
.....
Кто смог огонь бы удержать в руке,
Помыслив о заснеженном Кавказе?
Или мучительный умерить голод,
Вообразив, что приглашен на пир?
Или в снегу декабрьском кувыркаться,
Согревшись мыслью об июльском зное?
Нет, вспоминая только о хорошем,
Мы лишь острее чувствуем плохое.
Острее боль, когда, зуб прикусив,
Под ним не удается вскрыть нарыв.

Джон Гонт
Идем же, сын, поехал бы с тобой,
Имей твой повод, будь я молодой.

Генри Болингброк
О Англия, я на твоей земле,
Кормилица и мать, прости-прощай.
Иду, и пусть судачат: изгнан он, —
Горжусь, что англичанином рожден.

Имя *Англия* обретает в этой хронике особое значение — становится предметом размышления и обсуждения, частью новой рефлексии, дающей один из первых примеров меняющейся самоидентификации ренессансной личности, осознающей себя не только в индивидуальности, но и в новой коллективной принадлежности — к нации.

Таковы основные стили, риторические пласты в этой принципиально новой для Шекспира хронике. Новый перевод «Ричарда II» — задача очевидная и насущная ввиду расширения возможностей русской поэтической стилистики, не случайно только в последней трети XX в. давшей основание для оценки и понимания стилистики европейского барокко.

В качестве исследовательской задачи обозначу важность происходящей эволюции в складе драматической речи у Шекспира, ее возрастающей беглости и глубины после того, как драматург побывал в роли лирического поэта. Он отверг преувеличения куртуазной условности в «Ромео и Джульетте», но в полной мере воспользовался тем, что лирический стих мог дать драматической речи.

В «Ричарде II» Шекспир предвосхитил возможности дальнейшей эволюции — к «метафизическому стилю», но не сделал его доминирующим в той мере, как это совершит Джон Донн. Соотношение их стилистики можно характеризовать аналогией с другой парой имен. Говорят, что поток сознания открыл Лев Толстой: Наташа Ростова перед звездным небом или Андрей Болконский под небом Аустерлица, — но своей доминантой его сделал Джеймс Джойс. Толстой же открыл эту стилистику на правах приема, в качестве одной из красок, необходимых для изображения героя в моменты его наивысшего душевного напряжения, как и Шекспир, когда он прибегал к «метафизической» стилистике.

Источники

Донской 1958 — *Шекспир У.* Ричард II / Пер. Мих. Донского // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова, А. Аникста. Т. 3. М.: Гос. изд-во «Искусство», 1958. С. 409–514.

Курошева 1937 — *Шекспир В.* Трагедия о короле Ричарде II / Пер. А. И. Курошевой // Шекспир В. Полное собр. соч.: [В 8 т.]. Т. 3 / Под. ред. С. С. Динамова, А. А. Смирнова. [Б. м.]: Academia, 1937. С. 115–232.

Холодковский 1902 — *Шекспир У.* Король Ричард II / Нов. пер. Н. А. Холодковского, с предисл. К. А. Арсеньева // Шекспир. [Полн. собр. соч.]: [В 5 т.]. Т. 2. СПб.: Изд. Брокгауз-Ефрона, 1902. С. 59–120. (Б-ка великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова).

Чайковский 1906 — *Шекспир*. Трагедия о короле Ричарде II-м = Shakespeare's Tragedy of King Richard II / Пер. М. Чайковского. М.: Тип. Т-ва И. Н. Кушнерева и К°. 1906. [Параллельный рус. и англ. текст].

Shakespeare 2002 — *Shakespeare W.* King Richard II / Ed. by Ch. R. Forker. [N. p.]: The Arden Shakespeare, 2002.

Литература

Шайтанов 2013 — *Шайтанов И.* Шекспир. М.: Мол. гвардия, 2013.

Шайтанов 2021 — *Шайтанов И. О.* За гранью эпического времени. «Ричард II» и природа трагического у Шекспира // Studia Litterarum. Т. 6. № 4. 2021. С. 120–141. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-4-120-141.

Щедрина 2013 — Густав Шпет и шекспировский круг: Письма, документы, переводы / Коммент., археограф. работа, вступ. ст. Т. Г. Щедриной. М.; СПб.: Петроглиф, 2013.

References

Shaytanov, I. O. (2021). Za gran'iu epicheskogo vremeni. "Richard II" i priroda tragicheskogo u Shekspira [Beyond the epic. *Richard II* and the nature of the tragic in Shakespeare]. *Studia Litterarum, 6*(4), 120–141. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-4-120-141. (In Russian).

Shaytanov, I. (2013). *Shekspir* [Shakespeare]. Molodaia gvardiia. (In Russian).

Shchedrina, T. G. (2013). (Ed., Comment., Intro.). *Gustav Shpet i shekspirovskii krug: Pis'ma, dokumenty, perevody* [Gustav Shpet and the Shakespeare circle: Letters, documents, translations]. Petroglif. (In Russian).

* * *

Информация об авторе Information about the author

Игорь Олегович Шайтанов
доктор филологических наук
ведущий научный сотрудник, Лаборатория историко-литературных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82
профессор, главный научный сотрудник, Центр современных компаративных исследований, Институт филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6
главный редактор, журнал «Вопросы литературы»
✉ *voplit@mail.ru*

Igor O. Shaytanov
Dr. Sci. (Philology)
Leading Researcher, Centre for Studies in History and Literature, School of Advanced Studies in the Humanities, Institute for Social Sciences, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82
Professor, Chief Researcher, Center of Modern Comparative Studies, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities
Russia, 125047, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Editor-in-Chief, journal Problems of Literature *(*Voprosy literatury*)*
✉ *voplit@mail.ru*

М. Б. Смирнова [ab]

https://orcid.org/0000-0002-3378-4097
✉ *smirnovamb7@gmail.com*

[a] *Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Россия, Москва)*
[b] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*

Кеведо испанский и русский: сложности перевода концептистского сонета

Аннотация. Несмотря на то что сонеты Франсиско де Кеведо, в отличие, например, от шекспировских, не стали фактом русской культуры и литературы, существующий опыт их перевода представляет интерес с точки зрения самой возможности донести до современного читателя смысл и прагматику барочного текста. Особенности поэтического языка испанского автора связаны со спецификой лирической субъектности, которая далека от романтических и постромантических представлений об авторской исповедальности и является совокупностью масок или ролей, выстроенных в соответствии с тем или иным поэтическим каноном. Одним из таких канонических языков был петраркизм, в значительной степени определивший язык любовных сонетов Кеведо. Новизна испанского барочного автора состоит в том, что он, опираясь на петраркистские конвенции, подвергает их остроумной рефлексии, превращает в предмет концептистской игры. При этом рефлективная природа сонета как ренессансного жанра редуцируется к поэтическому слову. Настоящий герой сонетов Кеведо — не он сам и даже не любовное чувство как таковое, а концепт, прагматическая установка которого — удивить читателя, вовлечь в интеллектуальное приключение. Анализ двух сонетов и их русских версий (в переводе А. Косс и А. Гелескула) позволяет сделать вывод о разных переводческих стратегиях (буквальной и адаптационной), которые, тем не менее, разными путями ведут к ослаблению и размыванию концепта.

Ключевые слова: Франсиско де Кеведо, остроумие, концепт, петраркизм, сонет, барокко, поэтическая рефлексия, буквальный перевод, адаптирующий перевод, прагматика

Для цитирования: *Смирнова М. Б.* Кеведо испанский и русский: сложности перевода концептистского сонета // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 84–96.

Поступило 10 июня 2024 г.; принято 15 октября 2024 г.

© М. Б. СМИРНОВА

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-84-96

M. B. Smirnova [ab]

https://orcid.org/0000-0002-3378-4097
✉ *smirnovamb7@gmail.com*
[a] *A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)*
[b] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*

The Spanish and the Russian Quevedo: Difficulties in translating a conceptist sonnet

Abstract. Although Francisco de Quevedo's sonnets, unlike, for example, Shakespeare's, have not become a fact of Russian culture and literature, the existing experience of translating them is of interest from the point of view of the very possibility of conveying to the modern reader the meaning and pragmatics of the Baroque text. The peculiarities of the Spanish author's poetic language are associated with the specifics of lyrical subjectivity, which is far from romantic and post-romantic ideas about authorship as a confession based upon personal experience, but is a set of masks or roles that he constructed in accordance with one or another poetic canon. One of these canonical languages was Petrarchism, which largely determined the language of Quevedo's love sonnets. The novelty of the Spanish Baroque author lies in the fact that, relying on Petrarchist conventions, he subjects them to witty reflection and turns them into the subject of a conceptual game. At the same time, the reflective nature of the sonnet as a Renaissance genre is reduced to the poetic word. The true hero of Quevedo's sonnets is not himself or even the feeling of love as such, but a conceit (*concepto*), the pragmatic goal of this kind of poetry is to surprise the reader and involve him in an intellectual adventure. Analysis of two sonnets and their Russian versions (by A. Koss and A. Geleskul) allows us to draw conclusions about different translation strategies (literal and adapting), which nevertheless lead in different ways to the weakening and erosion of the conceit. The advantage of the first translation is its philological precision. The second impresses with its poetical qualities and naturalness. However, in the first case, the endeavor to follow the original step by step leads to overly heavy syntactic and grammatical constructions. This distracts the reader, preventing him from following the sophisticated paradigm of metaphors into which the basic conceit unfolds. In the second case, the intellectual and rhetorical basis of the sonnet, the supporting elements of the final conceit are sacrificed.

Keywords: Francisco de Quevedo, wit (*agudeza*), conceit, Petrarchism, sonnet, poetical reflection, literal translation, adapting translation, pragmatics

To cite this article: Smirnova, M. B. (2024). The Spanish and the Russian Quevedo: Difficulties in translating a conceptist sonnet. *Shagi / Steps*, *10*(4), 84–96. (In Russian).

Received June 10, 2024; accepted October 15, 2024

© M. B. SMIRNOVA

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-84-96

Настоящая статья — своего рода продолжение темы, поднятой И. О. Шайтановым в журнале «Шаги / Steps» в 2019 г., где автор задается вопросом о том, каким образом возможно в русских переводах передать такое важнейшее жанрообразующее свойство шекспировских и — шире — английских сонетов елизаветинской поры, как остроумие (Wit) [Шайтанов 2019]. Однако материалом на сей раз послужат петраркистские сонеты испанского автора, признанного главы школы концептистов Франсиско де Кеведо (1580–1645)[1]. Поэзия испанского барокко, для которого категория остроумия (agudeza) также имела ключевое значение, позволяет выявить как схожие, так и свои собственные, специфические методологические проблемы перевода, что объясняется жанровыми различиями английского и испанского сонета.

И. О. Шайтанов видит в ренессансном сонете не просто поэтическую форму, но самостоятельный жанр, который определяет как «высказывание с установкой на рефлексирующее слово» [Шайтанов 2019: 155]. Эта рефлексия имеет комплексную природу. В нашем случае важны два взаимодополняющих аспекта, ярко обозначенные в сонетном творчестве Шекспира: с одной стороны, рефлексия направлена на поэтическое слово вообще (и, в частности, на петраркистский канон), с другой — на авторское «я» (self), которое рождается из личного любовного сюжета, из неповторимой лирической ситуации, опирающейся на экзистенциальный опыт поэта.

Эта двойственность начисто исчезает в сонетах Кеведо. В этом состоит его радикальное отличие от Шекспира: по стихам испанского автора невозможно судить о его реальном внутреннем опыте, их невозможно связать с жизненным контекстом, по ним невозможно реконструировать биографию (по этой же причине затруднена их датировка, за исключением стихов на случай, посвященных известным историческим персонам). Если о чем и можно судить, так это о его круге чтения, учености и уме. Местоимение *yo* ‘я’ — совсем не шекспировское *self*. Это условная грамматическая форма, связанная с поэтическими конвенциями петраркистского сонета. Да и в целом стихи для Кеведо — в значительной степени аристократическое упражнение в остроумии, адресованное узкому кругу придворных или посетителям так называемых литературных академий, которые и были их интерпретирующим сообществом. Что же касается любовной лирики, то она демонстрирует высшую степень условности лирического субъекта и в этом смысле занимает особое место во всем корпусе поэтических текстов.

Исследования манускриптов и прижизненных изданий поэзии Кеведо убедительно показывают, что до 1634 г.[2] он мало обращался к любов-

[1] Безусловно, переводы поэзии Ф. де Кеведо, покрывающие лишь незначительную часть его поэтического наследия, трудно считать таким же фактом русской литературы, как переводы Шекспира. В этом смысле словосочетание «русский Кеведо» скорее имеет отношение не к присвоению его поэзии отечественной культурой, а к проблеме современной реконструкции языка далекой эпохи.

[2] Возможно, интерес Кеведо к петраркистской лирике хотя бы отчасти объясняется биографическим контекстом: на этот год приходится его неудачный брак с Эсперансой де Мендоса.

ной тематике [Gutiérrez 2005]. Основной корпус петраркистских сонетов начал формироваться, видимо, когда Кеведо приближался к шестидесятилетнему порогу и позже — в годы заточения в монастыре Сан Маркос де Леон и в последний год перед смертью (ноябрь 1644 — сентябрь 1645), который он провел уже в добровольном затворничестве в поместье Торре-де-Хуан-Абад. Тогда он задумался о подведении литературных итогов, и в частности о создании универсального поэтического сборника «Испанский Парнас»[3], который стал бы антологией всех жанров и традиций. Он собирает, редактирует, переписывает все созданное прежде, добавляет новое и систематизирует корпус текстов, располагая стихи не по хронологическо-биографическому, а по жанрово-тематическому принципу, сообразно девяти музам. Частью этой своеобразной поэтической энциклопедии должен был стать петраркистский кансьонеро (который главным образом сосредоточен в разделе «Эрато»), куда включены как целостный петраркистский цикл стихов о Лиси, так и разрозненные стихи, посвященные Флоре, Аминте и другим весьма условным и не идентифицируемым дамам.

Написание подобного кансьонеро в 40-е годы XVII в. выглядело бы анахронизмом, если бы Кеведо не превратил его в предмет рефлексии, остроумной концептистской игры. Он сгущает или переворачивает традиционные метафоры и топосы, выстраивает длинные цепочки парадигматических вариаций, буквально упивается риторической разработкой традиционных петраркистских тем, прибегает к неожиданным лингвистическим экспериментам, что должно «дезавтоматизировать» [Pozuelo Yvancos 2006] восприятие канонического слова. Таким образом, рефлективное начало сонета редуцируется лишь к одной его составляющей — поэтическому слову; настоящий герой сонетов Кеведо — не он сам и даже не любовное чувство как таковое, а концепт, прагматическая установка которого — удивить читателя и вовлечь в общем-то немногочисленную образованную публику в интеллектуальное приключение[4].

Насколько возможно решить эту прагматическую задачу в русских переводах? Ведь временная дистанция по отношению к петраркизму (ощущавшаяся уже во времена Кеведо) для русского читателя — вдобавок еще и дистанция культурная. У него нет опыта двухвекового бытования

[3] Этот итоговый труд был опубликован уже post mortem двумя изданиями: первое — «El Parnaso Español: monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas» — было подготовлено другом Кеведо, известным в Испании эрудитом и писателем Антонио Гонсалесом де Салас в 1648 г., второе — «Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso Español», вобравшее стихи, которые не вошли в первое издание, — осуществил Педро де Адрете, племянник и наследник Кеведо, в 1670 г.

[4] Разумеется, изменения поэтического языка связаны не только с исчерпанностью и изношенностью петраркистского дискурса, но и с существенными мировоззренческими сдвигами в эпоху барокко, когда ренессансный оптимизм в отношении человека сменился экзистенциальным разочарованием (desengaño). В петраркистской лирике это сказалось в смене неоплатонического баланса между жизнью и смертью ежесекундным переживанием конечности бытия и своей персональной смертности.

петраркистского сонета, и потому в переводе трудно или даже невозможно передать суть кеведовского эксперимента, основанного одновременно на воспроизведении и остроумной ревизии канона. Концептистское кружево, которое плетет Кеведо, на русском языке рискует превратиться в скучный и мертвый текст.

Переводчики по-разному пытаются преодолеть эту трудность, создавая тем самым разные облики русского Кеведо. Для наглядности достаточно обратиться к двум сонетам («Muda y tierna elocuencia derramada...» и «Amor constante más allá de la muerte») и их переводам, иллюстрирующим полярные подходы[5]. Перевод первого сонета выполнен представительницей ленинградской переводческой школы Александрой Марковной Косс:

Поток риторики, немой и нежной,
Которым правят разум и мученья;
Не столь для слуха речи, сколь для зренья,
Но вам не внемлет даже взгляд небрежный.

Душа, что вся кипит, как огнь мятежный,
Чтоб тем прочнее стало единенье,
И возвещает о своем плененье,
Стремясь из глаз в свободе безудержной;

Влюбленный вздох, кровь полнящий кручиной,
Таимой мысли явные признанья,
Пыл, рвущийся на волю из темницы;

Вы — слово смертника перед кончиной,
Тревоги неуемного желанья,
Свидетельства любви, души частицы.
(Пер. А. Косс [Кеведо 2001: 116])

Перевод сонета «Amor constante más allá de la muerte» принадлежит Анатолию Михайловичу Гелескулу, ассоциируемому скорее с традициями московской школы:

Любовь неизменна за чертой смерти

Последний мрак, прозренье знаменуя,
Под веками сомкнется смертной мглою;
Пробьет мой час и, встреченный хвалою,
Отпустит душу, пленницу земную.

Но и черту последнюю минуя,
Здесь отпылав, туда возьму былое,
И прежний жар, не тронутый золою,
Преодолеет реку ледяную.

[5] Оригиналы сонетов и их подстрочные переводы приводятся далее.

И та душа, что Бог обрек неволе,
Та кровь, что полыхала в каждой вене,
Тот разум, что железом жег каленым,

Утратят жизнь, но не утратят боли,
Покинут мир, но не найдут забвенья,
И прахом стану — прахом, но влюбленным.
(Пер. А. Гелескула [Кеведо 2001: 136])

Переводчики используют две противоположные стратегии. Косс старается следовать тексту оригинала, тяготеет к буквальности, вплоть до эквилинеарности и сохранения синтаксиса. Гелескул переводит гораздо более вольно, адаптирует сложный испанский стих к русскому уху, существенно облегчая и синтаксическую, и лексическую структуру, акцентируя эмоциональное начало. Можно сказать, что Косс переводит слова, а Гелескул — чувства. В результате первый перевод довольно труден для восприятия, референциальные связи между частями предложения не всегда ясны, знаки препинания ставят в тупик. Перевод Гелескула, напротив, выглядит поэтично, легко воспринимается, что даже курьезно, ведь сонет «Amor constante, más allá de la muerte» в Испании считается не только одним из самых лучших и читаемых образцов любовной лирики, но также одним из самых непонятных и запутанных. Адаптирующий подход, исповедуемый переводчиком и в других случаях, лишает сонет неоднозначности, но главное — жертвует фундаментальными метафорическими рядами и ключевыми словами, которые составляют суть кеведовского концепта. Однако, несмотря на очевидную разницу переводческих подходов, результат схож: и в первом, и во втором случае страдает прагматический потенциал кеведовского концепта, и даже сам концепт оказывается нивелирован. А именно эти свойства сонетов являются принципиально значимыми и не позволяют превратиться стихам Кеведо в набор петраркистских штампов.

Если обратиться к оригиналам, то мы увидим, что они построены и схожим, и противоположным образом. Сходство состоит в том, что в них есть некое концептистское ядро, которое порождает ряд коррелирующих образов; и там и там концепт строится на парадоксе — объединении противоположных изотопий. Различие — в том, что риторическую схему сонета, который переводит Косс, можно определить как дедуктивную, а того, что переводит Гелескул, — как индуктивную.

В первом случае в основе сонета «Muda y tierna elocuencia derramada...» [Quevedo 1981: 394] лежат две изотопии — слез (т. е. молчания) и речи, базовый концепт обозначен в первой строфе: слезы — это слова (немое красноречие). Далее эта оппозиция разворачивается в двух пересекающихся лексических рядах, которые содержат семантический признак, объединяющий их либо с речью, либо со слезами (например, «льющееся красноречие», «взгляд не слышит»[6]).

[6] Далее подстрочник и разрядка мои.

Muda y tierna elocuencia derramada,	Льющееся немое красноречие,
de la razón y pena recogida,	черпающее из разума и боли,
con tener más de vista que de oída,	адресованное зренью, а не слуху,
ni aun de ajeno mirar sois escuchada.	тебя не слышит отчужденный взгляд.

Вода / слезы как неуправляемая стихия, природное и аффективное начало в человеке, противостоит словам, которые, напротив, ассоциированы с искусством / наукой красноречия и разумом, т. е. подлежат контролю. Но у Кеведо они парадоксальным образом взаимозаменимы. Их соединение обозначено в первой строфе: истоком слез (оба слова связаны с семемой «вода») объявлены одновременно и разум, и чувство (*pena* — любовное страдание).

Во второй строфе акцентирована дискурсивно-риторическая функция слез: душа — это жидкий (= вода) огонь, но она же наделена способностью риторически убедить (= слово) свою темницу (т. е. тело) дать свободу, чтобы излиться (= вода) наружу:

Alma en líquido fuego transformada,	Душа, превратившаяся в жидкий огонь,
que por más firme unión se da vertida,	которая изливается, скрепляя эту смесь,
y su prisión nos deja persuadida,	убедив свою темницу,
saliendo por los ojos desatada;	выплескивается из глаз, сбросив оковы;

В терцетах верх берет аффективное начало. В первом речи мыслей стоят рядом со стремниной страданий и кровью (= вода). В последнем слившиеся воедино слова-слезы уже ассоциируются исключительно с природно-эмоциональной сферой (тоска, желание) и становятся материализацией (хотя вода материальна, а звук нет) любви и самой души («свидетели любви», «частицы души»).

lenguas de un pensamiento recatado,	речи потаенных мыслей,
ansias que van corriendo, y las poseo,	стремительно текущие страдания,
sangre de los suspiros más amigos:	кровь влюбленных вздохов,
palabras sois postreras del cuidado,	вы последние слова моей тоски,
congojosos extremos del deseo,	печальный предел моего желания,
del alma partes, de mi amor testigos.	частицы души, свидетели моей любви.

В переводе Косс есть некоторые семантические потери, которые подтачивают опоры базового концепта. Например, испанское слово «черпа-

ющее» передано русским *правит*, что ослабляет семантику воды и распространяет идею контроля на сферу неуправляемого чувства; образ жидкого огня лишь угадывается в глаголе *кипит* («Душа, что вся кипит, как огнь мятежный»), глагол *изливается* заменен деепричастием *стремясь*, связь которого с водой менее очевидна. Во втором катрене семантика речи присутствует в виде глагола *возвещает*, но важный для всего сонета мотив риторики как искусства убеждения исчезает. Из первого терцета целиком уходит семема «жидкость». Впрочем, эти потери не так важны и вряд ли будут замечены русским читателем, который скорее попытается распутать синтаксическую, да и в целом грамматическую структуру перевода.

Пример — первая строфа, где точка с запятой во второй строке отделяет подлежащее от сказуемого, не позволяет установить предикативные связи (в оригинале — запятая). Будь здесь тире, предложение обрело бы смысл: поток риторики — это речи не для слуха, а для зрения. Стремление хранить верность оригиналу здесь явно во вред, тем более что в испанском тексте вся строфа построена как совсем другая грамматическая конструкция, в основе которой обращение: «Поток риторики, адресованный не слуху, а зрению, тебя не слышит случайный взгляд».

То же самое относится и к сохранению сложного синтаксического строя оригинального сонета, в котором одно предложение растянуто на второй катрен и оба терцета. Оно состоит из перечисления всего того, что входит в семантическое поле слез/воды: изливающаяся душа, жидкий огонь, стремнина желаний, кровь вздохов. В финальном терцете появляется предикат, их объединяющий: все перечисленное — последние слова любовной боли. В русской версии конструкция выглядит гораздо более тяжеловесно. В результате под угрозой оказывается включение души в этот образный ряд, ведь ей посвящен весь второй катрен, содержащий два придаточных предложения («что вся кипит» и «чтоб тем прочнее стало единенье»), далеко отстоящие друг от друга сказуемые «кипит... и возвещает», сравнение («кипит, как огнь мятежный») и деепричастный оборот («стремясь...»). В результате вместо того, чтобы оценить остроумие концепта, читатель разгадывает совсем другой ребус: где здесь подлежащее, а где сказуемое, и с большим трудом устанавливает связь души с заключительным терцетом.

Сохраняя синтаксическую плотность, свойственную оригиналу, А. Косс затемняет смысл, между тем читать ее будут не придворные эрудиты-версификаторы и не завсегдатаи академий XVII в., привыкшие смаковать сложные поэтические головоломки, а читатель с иным пониманием лирического жанра и с иным горизонтом ожиданий.

Таким образом, вред концепту наносят не столько неизбежные и простительные отступления от авторских метафор и образов, а как раз стремление переводчицы идти в ногу с оригиналом, буквально и построчно следовать его лексической и синтаксической структуре, даже ценой нарушения русской грамматики. В этом смысле успехом представляется последняя строфа, где переводчица как раз отступает от оригинала и вводит метафору, уподобляющую слезы последним словам «узника перед кончиной». Этой метафо-

ры у Кеведо нет, но она прекрасно соответствует и идее души как узницы тела, и топосу влюбленного как узника любви, и метафоре слез как последних аргументов страдающего влюбленного, когда слова уже исчерпаны.

Второй сонет, «Amor constante más allá de la muerte» [Quevedo 1981: 511–512], индуктивный по структуре, построен как система метафор и образов, которые подводят к формулировке главного концепта всего сонета в заключительной строке — «влюбленный прах». Он восходит к традиционной для испанской куртуазной лирики (унаследованной также испанским петраркизмом) дуальности жизни и смерти. Любовь, которая обычно трактуется как постоянно длящееся умирание (смерть в жизни), в данном случае в инверсированном виде показана как побеждающая вполне конкретную физическую смерть. Но такая мысль сама по себе еще не содержит остроумия. Остроумие концепта Кеведо состоит в том, что носителем этой вечной любви становится не душа, ассоциируемая в христианстве с бессмертием, а как раз тленная часть человека — его тело. Подспудно переворачивается и опровергается ветхозаветная формула смертности человека: «...прах ты и в прах возвратишься» (Быт 3:19). В оригинале связь очевидна: слова «polvo serán, mas polvo enamorado» («станут прахом, но прахом влюбленным») недвусмысленно отсылают к латинской версии библейской фразы: «...pulvis es et in pulverem reverteris».

Cerrar podrá mis ojos la postrera s o m b r a que me llevaré el b l a n c o día, y podrá desatar esta a l m a mía hora a su afán a n s i o s o lisonjera;	Когда-нибудь мои глаза закроет последний м р а к, который отнимет у меня б е л ы й с в е т, и когда-нибудь настанет благодатный час, который мою д у ш у освободит от неуемной ж а ж д ы желания;
mas no, de esotra parte, en la ribera, dejará la m e m o r i a, en donde a r d í a; n a d a r sabe mi l l a m a la a g u a fría, y perder el respeto a ley severa.	но она (душа) не оставит п а м я т ь, на том берегу, где она (душа) г о р е л а; мое п л а м я может п л ы т ь в ледяной в о д е, презрев суровый закон.
Alma a quien todo un dios prisión ha sido, v e n a s que h u m o r a tanto f u e g o han dado, m e d u l a s que han gloriosamente ardido,	Душа, которой божество было тюрьмою, в е н ы, которые питали ж и д к о с т ь ю (гумором) о г о н ь, к о с т н ы й м о з г, пылавший столь славно,
Su c u e r p o dejarán, no su cuidado; serán c e n i z a, mas tendrán sentido, p o l v o serán, mas polvo enamorado. [Quevedo 1981: 511– 512]	Оставят т е л о, но не свои страдания, Станут п е п л о м, но не утратят чувства, П р а х о м станут, но прахом влюбленным.

Фундаментальный бином «жизнь — смерть» порождает и другие парадигматические пары образов, связывающие между собой строфы[7]. Первая — «свет — мрак» (час смерти описан как последний мрак, который отнимет у влюбленного ясный день). Вторая пара, тесно связанная с первой, — «огонь — вода» (огонь сам по себе амбивалентен, но, будучи неизбывным состоянием петраркистского влюбленного, в данном случае скорее отсылает к жизни): так, жажда из первого катрена во втором разворачивается в метафору огня, который способен плыть в холодной воде, а в первом терцете трансформируется в образ горящего гумора (т. е. крови — одной из основных жидкостей человеческого тела), а в финальном — в образ пепла. Пепел, будучи порождением огня, — равно маркер жизни (огня) и смерти (прекращения горения).

Если взаимообратимость воды и огня в переводе в целом передана, то ядерный концепт, который стоит в ударной финальной позиции и должен поразить читателя, понес наибольший ущерб. В сонете Кеведо он не приходит из пустоты, его подготавливает продуманная смена понятий, ключевых для соответствующей строфы. В первом катрене таким понятием является душа, во втором — память, а в терцете происходит кардинальная смена ключевых понятий: на первый план выходят знаки телесности — вены, гумор, костный мозг, само тело и, наконец, прах. И парадоксальным образом оказывается, что хранилищем неумирающей любви становятся именно эти тленные составляющие человека, а не те, что причастны вечности в большей (как душа) или меньшей (как память) степени.

В переводе этого неожиданного сонетного пуанта нет. Переводчик сохраняет в качестве главного актанта первой строфы душу, однако во втором меняет ключевое понятие «память» на абстрактное *былое* («Здесь отпылав, туда возьму былое»). Но главные потери впереди: в терцетах он жертвует всеми телесными образами, оставляя одни только вены, зато увеличивает пропорциональное представительство нематериальных субстанций: к душе добавлен еще и разум:

И та душа, что Бог обрек неволе,
Та кровь, что полыхала в каждой вене,
Тот разум, что железом жег каленым...

Возникает закономерный вопрос, а что же станет пеплом, если исчезло главное — переход от нематериального к телесному? В результате финальный концепт, к которому последовательно подводит Кеведо, даже жертвуя грамматической внятностью, в русском переводе лишен всякого фундамента.

Подводя итоги, можно сказать, что первый перевод обладает неоспоримым достоинством: он филологически более точен. Однако стремясь следовать за оригиналом и все равно неся неизбежные потери, он снижает накал остроумия, изощренной игры перетекающими друг в друга противоположностями, так как погружает читателя в непролазные дебри

[7] Подробный структурный анализ данного сонета см. в [Pou 1997].

синтаксиса и создает чрезмерно плотный метафорический ряд, который не вмещается в русский сонет органичным образом.

Второй перевод импонирует естественным для русского уха звучанием, легким строем, экспрессивностью. Он не распадается на ряд лингвистических головоломок и несомненно производит больший эффект на читателя. Однако в жертву принесены интеллектуальная и риторическая основа сонета, опорные элементы концепта, которому в оригинале отведена роль пуанта.

Чтобы сделать сонеты Кеведо интересными для русского читателя и не погрешить сверх меры против их природы, надо прочно держаться базового концепта и тех парадигматических вариаций, без которых он не может состояться; выявить интеллектуальный каркас сонета, ни в коем случае им не пренебрегать. Переводить в первую очередь мысль, а не чувство. Однако одновременно необходимо включить адаптационные и модернизирующие механизмы, чтобы передать некоторую «скандальность» испанского текста: например, усилить парадоксальность оригинала, облегчить развернутые и сложноподчиненные метафоры за счет использования эллиптических конструкций, использовать неожиданные тропы. И не ставить во главу угла игру с петраркистским каноном, важную для аудитории Кеведо, но сегодня понятную лишь горстке специалистов; рассматривать ее как желательную, но не исключительную цель. Такой подход, возможно, несколько погрешит против буквы оригинала, зато будет отвечать прагматической установке концептистского сонета Кеведо на освежение традиционного языка, бросающей вызов читательскому остроумию. Разумеется, речь идет о переводе поэтическом, т. е. адресованном широкой аудитории, подходящей к старой поэзии не с научными, а с эстетическими мерками.

Источники

Кеведо 2001 — *Кеведо Ф. де.* Стихотворения / Сост. В. Е. Багно. СПб.: Фонд «Сервантес», cop. 2001. (Прилож. к альманаху «Канун»; Б-ка исп. лит.).

Quevedo 1981 — *Quevedo F. de*. Poesía original completa / Ed. J. M. Blecua. Barcelona: Planeta, 1981.

Литература

Шайтанов 2019 — *Шайтанов И. О.* Как переводить жанр? Остромыслие в английском ренессансном сонете // Шаги / Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 153–170. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-3-153-170.

Gutiérrez 2005 — *Gutiérrez C. M.* La poesía amorosa de Quevedo como estrategia literaria // La Perinola. Vol. 9. 2005. P. 79–97.

Pou 1997 — *Pou P. J.* Cerrar podra mis ojos la postrera... // Revista de Filología Española. Vol. 77. No. 1/2. 1997. P. 89–117

Pozuelo Yvancos 2006 — *Pozuelo Yvancos J. M.* Las vías lingüístico-desautomatizadoras en el tópico de la queja dolorida // Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo:

Antología crítica / Ed. S. Fernández Mosquera. Mayo: Centro Virtual Cervantes; Instituto Cervantes, 2006. P. 180–208. URL: https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/pozuelo.htm.

References

Gutiérrez, C. M. (2005). La poesía amorosa de Quevedo como estrategia literaria. *La Perinola*, *9*, 79–97.

Pou, P. J. (1997). Cerrar podra mis ojos la postrera... *Revista de Filología Española, 77*(1/2), 89–117.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2006). Las vías lingüístico-desautomatizadoras en el tópico de la queja dolorida. In S. Fernández Mosquera (Ed.). *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo: Antología crítica* (pp. 180–208). Centro Virtual Cervantes; Instituto Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/pozuelo.htm.

Shaytanov, I. O. (2019). Kak perevodit' zhanr? Ostromyslie v angliiskom renessansnom sonete [How to translate genre? Wit in the English Renaissance sonnet]. *Shagi/Steps*, *5*(3), 153–170. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-3-153-170. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Маргарита Борисовна Смирнова
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник, отдел классических европейских литератур и сравнительного литературоведения,
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
доцент, Институт филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет
Россия, ГСП-3, 125993, Москва, Миусская пл., д. 6
✉ *smirnovamb7@gmail.com*

Information about the author

Margarita B. Smirnova
Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher, Department of Classical Western Literature and Comparative Literary Studies,
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Russia, 121069, Moscow, Povarskaya Str., 25a
Associate Professor, Department of Comparative Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities
Russia, GSP-3, 125993, Moscow, Miusskaya Sq., 6
✉ *smirnovamb7@gmail.com*

Е. Е. Дмитриева [ab]

https://orcid.org/0000-0001-9692-8329
✉ *katiadmitrieva@mail.ru*

[a] *Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Россия, Москва)*
[b] *Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Россия, Санкт-Петербург)*

Н. В. Гоголь, Луи Виардо, Иван Тургенев и повесть «Вий»: трудности перевода

Аннотация. В статье рассматривается первый перевод на французский язык повести Н. В. Гоголя «Вий», опубликованный в 1847 г. в газете «Journal des Débats Politiques et Littéraires» (от 16, 17 и 18 декабря) и вошедший затем в издание, вышедшее в том же году под именем Луи Виардо и под общим названием «Nouvelles russes / Traduction française publiée par Louis Viardot» (Русские повести / Пер. на фр. яз., опубл. Луи Виардо). В книгу вошли также «Старосветские помещики», «Записки сумасшедшего», «Тарас Бульба» и «Коляска». Луи Виардо в коротком предисловии к книге признавался, что в переводе ему помогали двое русских, имена которых он скрыл под инициалами, но за которыми скрывались И. С. Тургенев и С. А. Гедеонов. Поскольку степень участия каждого из них нам неизвестна, а известно лишь то, что сам Виардо русского языка не знал и потому мог только редактировать уже переведенный текст (или подстрочник), то встает вопрос: насколько адекватно при таком тройном сотрудничестве могли быть переведены гоголевские тексты и какое представление о Гоголе получил, знакомясь с ними, французский читатель. Соответственно, целью настоящей статьи было не просто сравнить на одном конкретном примере, а именно на примере повести «Вий», русский оригинал и французский перевод, но и реконструировать и одновременно объяснить то впечатление, которое повесть могла произвести, попав во французский контекст. Автор статьи приходит к выводу, что в результате двойной редукции, сокращения фантастических, очень по-гоголевски прописанных эпизодов для второго издания 1842 г. самим автором, и, с другой стороны, выпрямления гоголевского письма в соответствии с требованиями элегантного стиля, как он был понят во Франции, «Вий» был воспринят как своего рода парафраз Гофмана, который в 1840-е годы уже вышел из литературной моды.

Ключевые слова: Гоголь, «Вий», «Тарас Бульба», Луи Виардо, И. С. Тургенев, непереводимость

Благодарности. Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда, проект № 23-18-00375 «Русская литература: проблема мультилингвизма и обратного перевода».

© Е. Е. ДМИТРИЕВА

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-96-117

Для цитирования: *Дмитриева Е. Е.* Н. В. Гоголь, Луи Виардо, Иван Тургенев и повесть «Вий»: трудности перевода // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 96–117.

Поступило 22 июня 2024 г.; принято 14 октября 2024 г.

Shagi / Steps. Vol. 10. No. 4. 2024
Articles

E. E. Dmitrieva [ab]

https://orcid.org/0000-0001-9692-8329
✉ *katiadmitrieva@mail.ru*

[a] *A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)*
[b] *Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom), Russian Academy of Sciences (Russia, St.-Petersburg)*

N. V. Gogol, Louis Viardot, Ivan Turgenev and the story *Viy*: Lost in translation

Abstract. The paper examines the first French translation of N. V. Gogol's novella *Viy*, published in 1847 in the newspaper *Journal des Débats Politiques et Littéraires* (dated December 16, 17 and 18) and then included in the edition published in the same year under the the general title *Nouvelles russes. Traduction française publiée par Louis Viardot* ("Russian stories. Translated into French, published by Louis Viardot"). The book also includes *Old-World Landowners*, *Notes of a Madman*, *Taras Bulba* and *The Carriage*. Louis Viardot, in a short preface to the book, admitted that he was assisted in translation by two Russians, whose names he hid under the initials, but who were in fact I. S. Turgenev and S. A. Gedeonov were hidden. Since the extent of the involvement of each of them is unknown to us, but we only know that Viardot himself did not know the Russian language and therefore could only edit the already translated text (or an interlinear translation), the question arises: how adequately could Gogol's texts be translated with such a triple collaboration and what kind of idea about Gogol did the French reader receive from becoming acquainted with these works. Accordingly, the purpose of this article was not just to compare the Russian original and the French translation on the basis of one specific example, namely, the story *Viy*, but also to reconstruct and at the same time explain the impression that the story could make when it got into the French context. The author of the article comes to the conclusion that as a result of a double reduction of the fantastic by Gogol himself for the second edition of the novella and, on the other hand, of a straightening of Gogol's writing by the translators in accordance with the requirements of an elegant style, *Viy* was perceived as a kind of a paraphrase of E. T. A. Hoffmann, who had already gone out of literary fashion in the 1840s.

© E. E. DMITRIEVA

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-96-117

Keywords: Gogol, *Viy*, *Taras Bulba*, Louis Viardot, I. S. Turgenev, untranslatability

Acknowledgements. The research was carried out at the IMLI RAS at the expense of a grant from the Russian Science Foundation, project no. 23-18-00375 "Russian literature: the problem of multilingualism and reverse translation".

To cite this article: Dmitrieva, E. E. (2024). N. V. Gogol, Louis Viardot, Ivan Turgenev and the story *Viy*: Lost in translation. *Shagi / Steps*, *10*(4), 96–117. (In Russian).

Received June 22, 2024; accepted October 14, 2024

Осенью 1845 г. в номерах французских журналов «Illustration» (от 4 и 11 октября), «Revue Indépendante» (от 25 октября и 10 ноября) и газеты «Journal des Débats Politiques et Littéraires» (от 16, 17 и 18 декабря) появились переводы четырех повестей Гоголя. Это были «Старосветские помещики», «Записки сумасшедшего», «Тарас Бульба» и «Вий». Последняя повесть, опубликованная в весьма влиятельной газете консервативной направленности, была единственной, где текст Гоголя предварялся краткой характеристикой его творчества как продолжающего в России «дело по созданию самобытной литературы, уже богатой знаменитыми поэтами, Пушкиным и Лермонтовым...»[1]. Анонимный критик[2], дав краткие зарисовки «тех небольших повестей» Гоголя, которые «описывают народные нравы в России», сделал акцент на русском, народном и, соответственно, экзотическом характере представляемых публике повестей[3].

Вскоре повести с добавлением «Коляски» были собраны в книгу, изданную под общим заголовком «Nouvelles russes. Traduction française publiée par Louis Viardot» (Русские повести. Перевод на французский язык, опубликованный Луи Виардо). О том, что Луи Виардо, опубликовавший повести, был отнюдь не единственным автором перевода, в предисловии к книге сообщил он сам, объяснив, что текст, переведенный на французский язык (сам Виардо русского языка не знал), надиктовали ему два русских друга: «Гг. И. Т., молодой писатель, уже имеющий славу поэта и критика, и С. Г., который готовит, среди других трудов, "Историю славянских народов"» (MM. I. T., jeune écrivain déjà renommé comme poète et critique et S. G., qui prépare, parmi des travaux plus légers, une *Histoire des races Slaves* [Viardot 1845: vi–vii]). Соответственно, Виардо оставалось лишь исправить и отредактировать подстрочник. Инициалы первого русского никого не могли обмануть: за ними скрывался И. С. Тургенев [Cadot 1967: 428; Ланской 1964: 271–274]. Вторым, как это выяснил более чем столетие спустя французский славист Мишель Кадо, оказался Степан Александрович Гедеонов,

[1] Journal des Débats. 1845. 16 décembre. P. 3.

[2] Автором заметки был скорее всего главный редактор газеты «Journal des Débats...» Арман Бертен [Грев 2014: 38].

[3] Journal des Débats. 1845. 16 décembre. P. 3.

историк, драматург, искусствовед, впоследствии директор Императорского Эрмитажа [Cadot 1981: 51–52]. В предисловии к книге Виардо писал и о том, что выбирал для перевода те произведения Гоголя, которые, помимо их известности, лучше позволяют транспонировать их в другую культуру, обеспечивая их понимание в чужой стране. Лидирующую роль при этом он отводил вкусам и пристрастиям публики [Gogol 1845: vii].

То, что по мнению Виардо в наибольшей степени характеризовало Гоголя, была его «оригинальная, живописная манера, для нашего (французского. — *Е. Д.*) восприятия, возможно, немного трудная и дикая, как нравы и страна, которую он описывает с такой достоверностью» [Viardot 1845: vi]. Живописность эта в полной мере проявилась в повести «Тарас Бульба», своим пространственным и временны́м экзотизмом отвечавшей все растущему интересу к истории французских читателей [Orecchioni, Parent 1972: 426], и в «Вие» — повести, которую еще Андре Бертен в качестве анонимного автора предисловия к газетной публикации определил как «картину суеверных верований этой страны, еще так мало известной в Европе»[4].

Повесть «Тарас Бульба» действительно стала одной из наиболее читаемых и чаще всего переводимых повестей Гоголя, несмотря даже на ту критику, которую вызвал этот первый перевод повести на французский язык (см. ниже). Зато «Вий», который своими экзотизмом и фантастикой должен был бы, по идее, особенно понравиться французскому читателю, имел рецептивную историю гораздо менее яркую. Следующий после перевода Виардо — Гедеонова — Тургенева перевод этой повести был сделан лишь в 1930 г. дочерью художника К. П. Кузнецова Еленой Константиновной Вивье-Кузнецовой, которая сама была художником-декоратором и чьи издания русской классики на французском языке почитаются библиографической редкостью и выставляются на продажу на аукционах (Vij / Trad. du russe par Vivier-Kouznetzoff, ill. en couleurs de C. Kouznetzoff. Paris: R. Kieffer, 1930). А в 1947 г. «Вий» вышел уже в переводе Анри Монго под заглавием «La Sorcière et le philosophe» (Ведьма и философ) [Gogol 1947: 43–86]). Представленный как «первый перевод на французский язык» «Вия», впоследствии он был использован также издательством «Gallimard» в знаменитой серии «Библиотека Плеяды» [Gogol 1966]. О переводе «Вия», сделанном Виардо, известный переводчик тогда так и не вспомнил [Грев 2014: 278].

И здесь мы вправе задуматься: в чем причина такого малого интереса к произведению, которое вполне могло бы отвечать горизонту ожидания французской публики, любительницы экзотизма и фантастики[5]?

А ведь ставку на экзотизм и на фантастику «Вия» сами переводчики, очевидно, делали, дав повести на французском языке другое, откровенно фольклорное название «Le Roi des Gnomes», дословно «Король гномов».

---

[4] Journal des Débats. 1845. 16 décembre. P. 3.

[5] См. подробнее: [Jourda 1938]. Еще до выхода в свет переводов гоголевских повестей на французский о «привлекательности оригинальности и новизны» малороссийской тематики в «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» писал Адольф де Сиркур [Circourt 1838: 316].

Заметно было переформулировано и то во многом игровое примечание, которое Гоголь сделал к названию повести и которое было призвано скорее вести читателя по ложному следу, нежели его просветить относительно ее народных истоков. Во французской версии комментарий носил сугубо этнографический характер и своим пояснением о «смертельном для человека» взгляде Вия не оставлял пространства мерцающей фантастике гоголевского финала, заранее предсказывая смерть Хомы Брута.

Вий — есть колоссальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли. Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал [Гоголь 1842: 307].

В оригинале повесть носит название «Вий». Так называют в Малороссии вождя гномов, царя этого народа подземных духов, правящих землей и металлами так же, как Сильфы управляют воздухом, Ундины водой, саламандры огнем. Считается, что взгляд вия смертельно опасен для любого человека, чьи глаза встретятся с его глазами [Gogol 1845: 269] (пер. с фр.)[6].

Еще более характерно второе примечание на той же первой странице французского текста повести, отсутствующее в оригинале и призванное прокомментировать для читателя две российские реалии — *Киев* и *семинария*:

> Киев, столица Малороссии, долгое время принадлежавшей полякам, до Петра Великого был центром русской цивилизации. То, что называлось семинарией, было университетом; он делился на *семинарию* и *бурсу*, одну для студентов, предназначенных для священства, другую для студентов, предназначенных для светских профессий. В России существует только один орден священнослужителей, которые называют себя братьями или монахами, без каких-либо других обозначений. На сегодняшний день их насчитывается немногим более трех тысяч по всей империи. Они живут в безбрачии, в то время как *попы* должны иметь жен [Gogol 1845: 269] (пер. с фр.)[7].

Объяснение статуса семинарии (Киевской академии, бурсы — мы не знаем, кто из переводчиков конкретно был автором этой заметки) отвечало, по-видимому, на упреки, которые высказывались Гоголю за то, что он изобразил это славнейшее учебное заведение в столь непритязательном

[6] «Le titre de la nouvelle originale est *Vîi*. C'est le nom que l'on donne, dans la Petite-Russie, au chef des Gnomes, au roi de ce peuple de génies souterrains qui président à la terre et aux métaux, comme les Sylphes à l'air, les Ondines à l'eau, les Salamandres au feu. On croit que le regard du Vi est mortel pour tout homme dont les yeux rencontrent les siens».

[7] «Kiew, capitale de la Petite-Russie, qui a longtemps appartenu aux Polonais, fut, jusqu'à Pierre le Grand, le centre de la civilisation russe. Ce qu'on appelait le séminaire était l'Université; il se divisait en *séminaire* et *bourse*, l'un pour les élèves destinés à la prêtrise, l'autre pour les élèves destinés aux professions laiques. 11 n'y a en Russie qu'un seul ordre de religieux, qui se nomment frères ou moines, sans autre désignation. L'on n'en compte aujourd'hui guère plus de trois mille dans tout l'empire. Ils vivent dans le célibat, tandis que les *popes* doivent être mariés».

виде. Отголоски этой полемики мы находим в опубликованном (правда, уже в 1846 г.) письме Н. И. Греча:

> ...в каком странном виде представлено в ней (повести «Вий». — *Е. Д.*) одно из полезнейших и важнейших учебных заведений России, в котором образовались многие, не только достойные уважения, но и действительно великие люди. Мы видим в этих картинах забавную карикатуру, а иностранцы принимают все это за чистые деньги [Греч 1846].

Что заставило переводчиков (и кого из них) вспомнить о достаточно забытой к тому времени части истории Киева, когда он являлся центром административных единиц в составе Речи Посполитой (до этого, с 1362 г. и до Люблинской унии 1569 г., — Великого княжества Литовского), которая в соответствии с договором о «Вечном мире» 1686 г. отказалась от Киева, с тех времен почитающегося «государевой вотчиной», позднее вошедшего в состав Российской империи — и вновь ставшего ее частью? Здесь мы вправе предположить, что в таком подчеркивании роли Польши в киевской (малороссийской) истории эхом отозвалось отношение французского общественного мнения к польскому вопросу, по поводу которого страсти не утихали и в 1840-е годы. Во Франции, как пишет Шарль Корбе, «жалость к поляку переродилась в ненависть к москалю» [Corbet 1967: 164]. Также и писатель и политик Шарль де Монталамбер, один из идеологов католической партии во Франции, большой друг нашей соотечественницы Софии Свечиной, бывший членом учредительного и законодательного собраний во времена Июльской монархии, не переставал яростно осуждать Николая I, преследовавшего «Святую Польшу», в возможном завоевании которой он видел и опасность завоевания впоследствии русскими Европы [Грев 2014: 26–27].

Но в остальном, в отличие от французской версии «Тараса Бульбы», уже не раз бывшей объектом исследования историков литературы [Cadot 1967; Грев 2014; Маричик-Сьоли 2024: 398–420], во французском тексте «Вия» переводчик(и) не слишком позволял(и) себе вмешиваться в повествовательную ткань автора и совершать существенные сокращения в тексте[8].

Сопоставительный анализ переводного и оригинального текста показывает, что в «Вие» мы имеем только несколько случаев, когда фраза (а чаще — часть фразы) опускается (курсивом выделены нами отсутствующие в переводе фрагменты, а также слова, добавленные во французском тексте и отсутствующие в оригинале)[9]:

---

[8] В «Тарасе Бульбе» сокращения затрагивали в основном описания любовных сцен между Андрием и прекрасной полячкой. Сцены эти на самом деле не страдали особой откровенностью в оригинале. Но, как полагает Клод де Грев, в подобной щепетильности сказывалось то, что в 1845 г. еще расценивали как критерий «хорошего вкуса» и считали требованием условности при переводе прозаического текста [Грев 2014*:* 39]. См. также: [Lambert 1978: 153–160].

[9] Здесь и далее мы приводим цитаты по изданию [Гоголь 1842], с которого и осуществлялся перевод на французский язык. При цитировании сохраняются пунктуация и некоторые орфографические особенности.

...чело прекрасное, нежное, как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови — *ночь среди солнечнаго дня*, тонкия, ровныя, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, *упавшия стрелами* на щеки, пылавшия жаром тайных желаний, уста — *рубины*, готовые усмехнуться... Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно-пронзительное [Гоголь 1842: 347].

Son front, blanc et pur comme la neige, comme l'argent mat, semblait penser. Des sourcils fins, égaux et fiers, s'élevaient *en s'arrondissant* au-dessus de ses yeux fermés, dont les cils touchaient légèrement les joues, que semblait colorer un désir vague. Ses lèvres allaient sourire ; mais, en même temps, le philosophe discernait dans ces mêmes traits quelque chose d'effrayant [Gogol 1845: 299].

...и вот она опрокинулась на спину – и *облачныя* перси ея, матовыя, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем *по краям своей белой, эластически-нежной окружности*. Вода в виде маленьких пузырьков, как бисер, осыпала их; она вся дрожит и смеется в воде... [Гоголь 1842: 325].

Elle se renverse alors sur le dos, et les contours de sa gorge, blanche comme la porcelaine qui n'est pas encore vernie, semblent transparents *aux rayons caressants* de ce soleil *nocturne*. Une foule de petites bulles la couvrent comme autant de perles; elle tremblotte et rit au fond de l'eau [Gogol 1845: 283].

Вошедший священник *остановился при виде такого посрамленья божьей святыни, и не посмел служить панихиду* в таком месте. Так на веки и осталась церковь, с завязнувшими *в дверях и окнах* чудовищами, обросла *лесом, корнями, бурьяном*, диким терновником, и никто не найдет теперь к ней дороги [Гоголь 1842: 380].

Le prêtre qui *vint le matin pour dire l'office des morts* n'osa pas franchir le seuil de l'église, qui demeura à jamais ainsi, avec les monstres figés *à leur place*; *et désormais abandonnée*, elle disparut bientôt sous les broussailles sauvages. Personne ne pourrait en retrouver le chemin [Gogol 1845: 323].

Полностью выпущенной в переводе оказывается и фраза в описании панночки, увиденной Хомой Брутом в гробу:

> Ему даже показалось, как будто из-под ресницы праваго глаза ея покатилась слеза, и когда она остановилась на щеке, то он различил ясно, что это была капля крови [Гоголь 1842: 361];

а также следующие синтагмы (выделены курсивом):

> Он отворотился и хотел отойти; но по странному любопытству, *по странному поперечивающему себе чувству*, не оставляющему человека, особенно во время страха, он не утерпел ‹...› Наконец гроб вдруг сорвался с своего места и со свистом начал летать по всей церкви, *крестя во всех направлениях воздух* [Гоголь 1842: 360, 363].

Уже из этих примеров становится очевидно, что при переводе отбрасывается (или вовсе переводу не поддается) характерная для Гоголя метафорическая образность, синтагмы и эпитеты, имеющие чрезмерно романтические коннотации («вкушаемых на земле», «благовонные») и т. д. Как полагает Клод де Грев, анализируя примеры аналогичных трансформаций, которые имели место также и при переводе «Тараса Бульбы», эти исключения из текста, замещения стилистического свойства, смягчения на уровне микроструктур отражают потребность в унификации, которая свидетельствует о дистанции, имевшей место во Франции 1840-х годов по отношению ко всему, что могло напомнить романтизм, в частности, к избыточной страсти и смене тональностей [Грев 2014: 41]. Но, думается, основная причина здесь заключена в том сугубо французском требовании «хорошего вкуса» и «элегантного стиля», которое выступало как определенный ограничитель при переводе прозаического (и не только) текста и ставило проблему эстетического релятивизма, активно обсуждавшуюся во Франции уже начиная с первого десятилетия XIX в. [Lambert 1978: 153–160][10].

Там, где Гоголь сознательно уходит от речевых штампов, создавая своего рода неправильные (за что его весьма корили современные ему критики), но очень выразительные речевые конструкции, французский перевод возвращает текст к «норме». Так, во фразе «Изнуренный философ остановился и отдохнул духом» «отдохнул духом» переводится как «prit une profonde respiration» [Gogol 1845: 431]; «не совсем пожилая бабенка» превращается в «femme encore assez jeune» [Ibid.: 315]; «Здравствуй, небоже!» переводится как «Bonjour, dit-il» [Ibid.: 316]; хмель, который у Гоголя спадает «вьющимися змеями», трансформируется в «элегантный» образ «grappes serpentantes» (извивающиеся гроздья) [Ibid.: 318], при этом метафорика змеи в эпитете отчасти удерживается, но доводится до языковой нормы, и т. д.

К этому следует добавить и пояснения, которые в переводе словно выпрямляют текст, делая его более понятным, но лишая той мерцательной недосказанности, которая и есть одна из основных примет гоголевского стиля.

[10] В 1809 г. подобная же проблема эстетического релятивизма встала перед Бенжаменом Констаном, работавшим над переводом Шиллеровой драмы «Валленштейн» и вынужденным адаптировать ее к требованиям французской сцены и вкусам французской публики. Проблема национальной специфики переводимого текста и, соответственно, неполной его переводимости на другой язык с начала XIX в. вообще широко обсуждалась. Так, В. Гумбольдт опубликовал в журнале «Magasin encyclopédique» краткую статью под названием «О “Германе и Доротее” господина Гёте», в которой утверждал, что «полностью прочувствовать иностранного поэта невозможно» [Mueller-Vollmer 1967: 126], и тем самым поставил вопрос о рецепции — взаимоотношениях между произведением и его «первичной аудиторией» (erstes Publikum) (см. подробнее: [Дмитриева 2021: 180–181]).

Рубины уст ея, казалось, прикипали кровию к самому сердцу. Вдруг что-то страшно-знакомое показалось в лице ея. «Ведьма!» вскрикнул он не своим голосом... [Гоголь 1842: 348].	Il lui semblait que du sang de son cœur se teignaient les rubis des lèvres de la morte. *Tout à coup, il saisit une ressemblance terrible*[11]: — La sorcière ! s'écria-t-il d'une voix étranglée [Gogol 1845: 299].
Выпивши ее (кварту горилки. — *Е. Д.*), он пригладил на голове своей волосы и сказал: «много на свете всякой дряни водится! а страхи такие случаются — ну...» при этом философ махнул рукою [Гоголь 1842: 368].	Il la but tout d'un trait, passa la main sur ses cheveux, et dit : — Il y a toutes sortes d'infamies dans le monde, et il vous arrive des choses... *Le philosophe n'ajouta plus rien, qu'un geste qui voulait dire : J'aime mieux me taire*[12] [Gogol 1845: 431].

Несобственно-прямая речь, которой буквально напитан гоголевский текст, преобразуется в прямую речь, приписываемую тому или иному персонажу:

Он дико взглянул и протер глаза. Но она точно уже не лежит, а сидит в своем гробе [Гоголь 1842: 362].	Il regarda tout effaré, et se frotta les yeux. — Mais, oui, elle n'est plus couchée! elle est assise sur son tombeau [Gogol 1845: 310].

Конечно, на весь текст «Вия» нами замечено всего два случая неверного понимания оригинала, и это совсем немного[13]. Значительно существеннее появление в переводном тексте обобщающих слов, которые становятся заместителями конкретных, часто даже для русского слуха экзотических названий или реалий. Так, например, гоголевские «булка, или вареник, или семена из тыкв» превращаются в переводе в «quelque friandise» (лакомства):

Авдиторы, слушая урок, смотрели одним глазом под скамью, где из кармана подчиненнаго бурсака выглядывала *булка, или вареник, или семяна из тыкв* [Гоголь 1842: 310].	Les répétiteurs, tout en écoutant les leçons, regardaient d'un œil par-dessous le banc pour voir s'il ne se trouvait pas dans la poche de leurs écoliers *quelque friandise* dont ils pussent faire leur profit [Gogol 1845: 271].

[11] Добавлена синтагма «Неожиданно он ощутил страшное сходство» (фр.).

[12] Добавлена синтагма «Философ ничего больше не добавил, кроме жеста, означавшего: лучше я помолчу» (фр.).

[13] Так, лексема *сусулька,* обозначающая изделие из теста, скрученное в виде сосульки («...паничи, купите сусульку!»), переводится как «колбаска» (*saucisson*): «Voici un saucisson, messieurs ; achetez un saucisson» [Gogol 1845: 271]. А синтагма «наконец плюнула и пошла прочь» (речь идет об уставшей от танца дворне, обступившей танцующего Хому Брута) переведена как «плюнула от отвращения» («finirent par cracher de dégoût, et s'en allèrent tous...» [Gogol 1845: 320].

Остаются непереведенными виды малороссийской выпечки, будучи сведены к «булочкам и пирожным с маком»:

...ось *бублики, маковники, вертычки, буханци* хороши! ей богу, хороши! на меду! сама пекла! [Гоголь 1842: 309].

...voici des *petits pains*; voici des *gâteaux de miel*. Ils sont bons, très bons, j'en prends Dieu à témoin ; je les ai faits moi-même [Gogol 1845: 270–271].

Названия цветов, украшающих кусок зеркала, в котором пытается увидеть свою поседевшую голову Хома Брут — *незабудки*, *барвинки*, *нагидки* (украинское название ноготков, которое Гоголь специально выписывал в Записную книжку) заменено на «всякого рода увядшие цветы» (toutes sortes de fleurs fanées).

Философ, услышавши это, побежал опрометью в кухню, где он заметил прилепленный к стене, опачканный мухами, треугольный кусок зеркала, перед которым были натыканы *незабудки, барвинки, и даже гирлянда из нагидок*, показывавшие назначение его для туалета щеголеватой кокетки [Гоголь 1842: 369–370].

A ces mots, le philosophe se précipita dans la cuisine, où il avait remarqué un petit morceau triangulaire de miroir, tout sali par les mouches, autour duquel étaient suspendues *toutes sortes de fleurs fanées*, preuve qu'il appartenait à la coquette [Gogol 1845: 315].

Но, возможно, одна из главных проблем перевода и его в отдельных местах невписываемости в гоголевскую стилистику есть довольно планомерное замещение разговорных оборотов, которыми наполнен текст, литературными, а также избавление от метафор (что мы уже видели выше) и литот. Приведем лишь несколько примеров такого замещения:

...ростом мало-чем пониже киевской колокольни [Гоголь 1842: 311–312].

Il avait presque la taille du clocher de Kiew [Gogol 1845: 272].

...так что сосчитать, сколько каждый из них *уписывал за вечерею* галушек, было бы *совершенно невозможное дело* [Гоголь 1842: 311–312].

...à ce point qu'il serait *tout à fait impossible* de compter combien chacun d'eux *mangeait* de galouchkis [Gogol 1845: 272–273].

Бабуся [Гоголь 1842: 319].

bonne femme [Gogol 1845: 278].

одна смазливая молодка [Гоголь 1842: 365].

Une jeune et jolie paysanne [Gogol 1845: 312].

Да не забудь, *мой голубе! прибавить* пану... [Гоголь 1842: 330].

Et n'oublie pas, *mon ami, de rappeler de ma part* à ton maître [Gogol 1845: 286].

А ну, Спирид, почеломкаемся! [Гоголь 1842: 334].

Viens Spirid que je t'embrasse! [Gogol 1845: 303].

...правда ли, что панночка, *не тем будь помянута*, зналась с нечистым? [Гоголь 1842: 351].	...est-il bien vrai que notre demoiselle avait des accointances avec le mauvais esprit? [Gogol 1845: 301].

Справедливости ради надо сказать, что во французском тексте присутствует и обратная тенденция — попытка в ряде случае прямого перевода русско-малороссийских фразеологизмов Гоголя на французский язык. Но тут возникает проблема иного рода: прямая передача образности, не имеющей эквивалента во французском языке, делает текст не очень понятным для французского читателя.

Он часто пробовал *крупнаго гороху*, но совершенно с философическим равнодушием... [Гоголь 1842: 315].	Il recevait fréquemment des *mesures de gros pois,* mais avec une stoïque indifference... [Gogol 1845: 275].
«Ей богу!» сказал опять, остановившись, философ: *«ни чортова кулака не видно»* [Гоголь 1842: 316].	— Par le saint nom de Dieu, dit de nouveau le philosophe en s'arrêtant, *on ne voit pas seulement le point du diable.* [Gogol 1845: 276].
«А что, бабуся, сказал философ, идя за старухой: «если бы так, как говорят. . . ей богу, в *животе как будто кто колесами стал ездить*» [Гоголь 1842: 320].	— Eh bien, bonne femme, dit le philosophe tout en la suivant, serait-il possible... quelque chose... hein? il me semble *qu'on me circule dans le ventre avec des roues de chariot* [Gogol 1845: 279].
«Вишь, чортов сын!» подумал про себя философ: *«пронюхал, длинноногий вьюн!»* [Гоголь 1842: 331].	— Voyez-vous ce fils du diable ! se dit le philosophe, qui avait tout entendu ; *il a mis le nez sur l'affaire, le héron aux longs pieds* [Gogol 1845: 287].
...известное уже дело, что панам подчас захочется такого, что и самый наиграмотнейший человек не разберет; и пословица говорит: — *скачи, враже, як пан каже* [Гоголь 1842: 343].	Il est reconnu que les seigneurs désirent parfois des choses où l'homme le plus savant ne saurait rien comprendre. N'y a-t-il pas un proverbe qui dit : *Saute, diable, comme le seigneur l'ordonne* ? [Gogol 1845: 296].
«Спичка тебе в язык, проклятый кнур!» подумал философ... [Гоголь 1842: 376].	*— Une allumette dans ta langue, maudit sanglier !* se dit le philosophe... [Gogol 1845: 320].

В последнем случае, правда, выражение прокомментировано в сноске: «Expression propre à la Petite-Russie» (малороссийское выражение), а украинизм *кнур* 'боров, хряк' переведен скорее нейтрально: «maudit sanglier!» (проклятый кабан).

Подобное отсутствие игры стилевыми регистрами, которая и на французском языке воспринималась бы как аутентичная, во многом приводит к тому, что из повести уходит свойственный ей комизм и ирония. Приведем и более конкретный пример:

«Послушай, domine Хома!» — сказал ректор (он в некоторых случаях объяснялся очень вежливо с своими подчиненными) «*тебя никакой чорт* и не спрашивает о том, хочешь ли ты ехать, или не хочешь» [Гоголь 1842: 329–330].

— Écoute, domine Thomas, lui répondit le recteur (ce digne homme avait l'habitude de parler quelquefois' avec politesse à ses subordonnés) ; *personne* ne songe seulement à te demander ton avis là-dessus [Gogol 1845: 286].

Казалось бы, заменено здесь лишь разговорное «никакой чорт» на литературно-нейтральное *personne* 'никто', но вместе с этой подменой уходит и комическое противоречие заключенного в скобки пояснения реальности речевого высказывания («...он в некоторых случаях объяснялся очень вежливо с своими подчиненными»).

И все же, наверное, самое главное несовпадение оригинального и переводного текста состоит в возникающем при переводе ритмическом диссонансе. Во французском тексте исчезают (или сильно редуцируются) повторения, создающие в русском особый ритм. Фраза «"*Паничи! паничи!* сюды! сюды!" говорили они со всех сторон: "ось бублики, маковники, вертычки, буханци хороши! ей богу, хороши! на меду! сама пекла!"» [Гоголь 1842: 309] переводится: «— *Messieurs*, ici, ici, criaient-elles de tous côtés; voici des petits pains; voici des gâteaux de miel. Ils sont bons» [Gogol 1845: 270].

Гоголевская длинная, витиеватая, со множеством отступлений фраза, та самая знаменитая фраза, о которой еще Андрей Белый сказал: «Вместо дорической фразы Пушкина и готической фразы Карамзина — асимметрическое барокко, обставленное колоннадой повторов» [Белый 1934: 8], что впоследствии позволяло увидеть в его прозе след дантовских «гераклитовых метафор», как их называл О. Э. Мандельштам [Манн 2007: 304–305], при переводе логически дробится на несколько, а иногда и на множество отдельных предложений. В результате читателю предлагается изящный, логически выстроенный текст, из которого, однако, уходит гоголевская специфика.

Резюмируя изложенные выше наблюдения, можно сказать, что семантически, казалось бы, достаточно точный перевод повести «Вий» оказался в целом неспособным передать стиль и ритм оригинального текста, из которого во французской версии если не целиком, то в определенных местах исчезли непринужденность и наивность, подмененные условно-нейтральным повествованием.

Думается, в этом во многом и заключалась причина того, что «Вий» в целом прошел мимо внимания французского читателя. Перевод на французский язык «Тараса Бульбы», имевший те же характерные особенности, что и описанный выше французский текст «Вия», имел, од-

нако, то преимущество, что отвечал возросшему интересу читающей публики к истории, к описанию былых нравов, что подчеркивалось и в подробном предисловии, где говорилось о нравах запорожских казаков. К тому же историческая лексика, изобиловавшая в повести, передавалась в переводе в соответствии с принципом исторической реконструкции, широко применявшимся в интересующую нас эпоху [Mounin 1955: 98].

Мериме позже вспоминал о том «лестном приеме», который был оказан «Тарасу Бульбе» [Mérimée 1931: 8]. Также и М. Кадо уже post factum резюмирует, что благодаря Виардо «Тарас Бульба» «стал достоянием французской литературы, запечатлев живописный облик казака, который малопомалу заменил образ страшного вояки 1812 года» [Cadot 1967: 426]. Но даже строгий Белинский, откликаясь по свежим следам на перевод повести, пишет, что тот верно передает колорит русского текста и оригинальность гоголевской повествовательной манеры[14]. В то же время в переводе «Вия» он усматривает в основном достойный ответ «некоторым из наших quasi критиков, которые в сочинениях Гоголя не хотели видеть ничего, кроме грязи» [Белинский 1953–1959 (9): 428–429]. Крайне резко оценил перевод «Вия» в упомянутом уже выше письме из Парижа Н. И. Греч, назвав его «карикатурным», не сумевшим передать «наблюдательность автора, его искусство схватывать едва уловимые черты Малороссийского быта, его мнимое простодушие». Греч вместе с тем не преминул упомянуть и о «нелепых вымыслах», «уродливых сценах», «отвратительных подробностях» оригинала, которые как раз и были наиболее адекватно переданы в переводе в карикатурном изображении бурсы (см. выше). К письму Греча было присовокуплено и примечание издателя газеты Ф. В. Булгарина: «Я совершенно согласен со всем, что Н. И. Греч говорит о сочинениях г. Гоголя и переводе их на французский язык...» [Греч 1846][15].

Однако, как представляется, была еще одна причина малого успеха «Вия» («Короля гномов») у французской публики, объясняемая отнюдь не работой переводчиков, а тем автопереводом, которому сам Гоголь подверг текст «Вия», впервые появившийся в 1835 г. в составе его цикла «Миргород», при

[14] «Перевод сочинений Гоголя на французский язык» (Отечественные записки. Т. 63. № 12. 1845. С. 115–116, опубл. в [Белинский 1953–1959 (10): 369–370]).

[15] Впоследствии еще резче о переводах Луи Виардо в целом высказался Ф. М. Достоевский, посчитав, что в этом переводе Гоголь в прямом смысле слова «исчез», в особенности это касается его юмора, но также мельчайших деталей и главных пружин интриги: «Замечу, чт г-н Тургенев, должно быть, превосходно знает французский язык. И что же? Вышла из этого перевода такая странность, что я, хоть предчувствовал заранее, что Гоголя нельзя передать по-французски, все-таки никак не ожидал такого исхода. Этот перевод можно достать и теперь — посмотрите, что это такое. Гоголь исчез буквально. Весь юмор, все комическое, все отдельные детали и главные моменты развязок, о которых и теперь, вспоминая их иногда нечаянно, наедине (и часто в самые нелитературные моменты жизни), зальешься вдруг самым неудержимым смехом про себя, — все это пропало, как не бывало вовсе. Я не понимаю, что могли заключать тогда французы о Гоголе, судя по этому переводу; впрочем, кажется, ничего не заключили» [Достоевский 1980: 68–69].

создании новой редакции повести в 1842 г. А ведь это и была та самая редакция, которой, очевидно, пользовались Виардо, Гедеонов и Тургенев.

Изменения в новой редакции 1842 г. коснулись в первую очередь фантастического элемента. И это неслучайно. Из всех повестей «Миргорода» «Вий» в 1835 г. подвергся наибольшей критике именно за фантастику. Так, С. П. Шевырев в рецензии на «Миргород» назвал «Вия» «слабейшей» повестью в книге, считая, что изображенная в начале повести картина бурсы «не гармонирует с фантастическим содержанием продолжения», а видения Хомы в церкви «не производят ужаса, потому что они слишком подробно описаны». «Ужасное, — утверждал он, — не может быть подробно: призрак тогда страшен, когда в нем есть какая-то неопределенность»: «...пока ваш период в рассказах ужасного будет строен и плавен ‹...› я не верю в ваш страх — и просто: не боюсь...»[16].

В том же духе писал и О. И. Сенковский: «В “Вии” нет ни конца, ни начала, ни идеи, — нет ничего, кроме нескольких страшных, невероятных сцен. Тот, кто списывает народное предание для повести, должен еще придать ему смысл: тогда только оно сделается произведением изящным»[17].

Но и читательское восприятие «Вия» было на первых порах скорее скептическим, во всяком случае односторонним. С. Т. Аксаков вспоминал о реакции своего родственника Г. И. Карташевского: «...13-го ноября обедал у нас Гоголь. Григорий Иванович, который успел прочесть кое-что из него и всю ночь хохотал от “Вия” ‹...› увы, также не мог вполне понять художественное достоинство Гоголя; он почувствовал только один комизм его» [Аксаков 2011: 105].

Все это в немалой степени объясняет, почему, готовя собрание своих сочинений, которое вышло в 1842 г., Гоголь, особенно сильно переработав для него повесть «Тарас Бульба», впрочем по причинам иного свойства [Дмитриева 2024], внес не такую объемную, но все же существенную правку и в текст повести «Вий». И правка эта затронула в основном содержавшийся в ней фантастический элемент, который был частично сокращен, а частично и упразднен.

Ниже приведем два наиболее характерных казуса внесенной в 1842 г. по сравнению с 1835 г. правки «Вия» (курсивом выделены места, упраздненные в редакции 1835 г.).

---

[16] «Миргород. Повести, служащие продолжением “Вечеров на хуторе близ Диканьки” Гоголя. Санкт-Петербург, 1835. 2 части» (Московский наблюдатель. 1835, март. Кн. 2. С. 409–411; опубл. в [Шевырев 2019: 354]).

[17] Библиотека для чтения. 1835. Т. 9. Ч. 2. С. 33–34; раздел «Литературная летопись» (статья без подписи). Высказывание Сенковского об отсутствии в повести начала и в особенности конца относилось на самом деле к самой первой печатной редакции повести, обнаруженной Н. Л. Степановым в Библиотеке Академии наук (Санкт-Петербург), имеющей одинаковые выходные данные с общим тиражом 1835 г., но заканчивающейся смертью Хомы Брута и посрамлением храма («...никто не входил туда и не знает, где и в какой стороне она (церковь. — *Е. Д.*) находится». Известный же нам всем финальный эпизод беседы в Киеве Тиберия Горобца с богословом Халявой в ней отсутствовал. См. подробнее: [Падерина 2024].

Редакция 1835 г.

Он, потупив голову, продолжал заклинания и слышал, как труп опять ударил зубами и начал махать рукой, желая схватить его. Возведши робкий взгляд на него, он заметил, что он ловил совершенно не там, где он стоял и что труп не мог его видеть. *Неуспех, казалось, приводил мертвую в бешенство. Она хлопнула зубами и, ставши на середину, опять топнула своею ногой. Этот стук раздался совершенно беззвучно;* уста ея искривились и, казалось, произносили какие-то невнятные слова. *И Философ услышал, что стены церкви как будто заныли. Странный ропот и пронзительный визг раздался над глухими сводами; в стенах окон слышалось какое-то отвратительное царапанье и вдруг сквозь окна и двери посыпалось с шумом множество гномов, в таких чудовищных образах, в каких еще не представлялось ему ничто, даже во сне. Он увидел вдруг такое множество отвратительных крыл, ног и членов, каких не в силах бы был разобрать обхваченный ужасом наблюдатель! Выше всех возвышалось странное существо в виде правильной пирамиды, покрытое слизью. Вместо ног у него были внизу с одной стороны половина челюсти, с другой другая; вверху, на самой верхушке этой пирамиды высовывался безпрестанно длинный язык и безпрерывно ломался на все стороны. На противуположном крылосе уселось белое, широкое, с какими-то отвисшими до полу белыми мешками, вместо ног; вместо рук, ушей, глаз висели такие же белые мешки. Немного далее возвышалось какое-то черное, все покрытою чешуею, со множеством тонких рук, сложенных на груди, и вместо головы вверху у него была синяя человеческая рука. Огромный, величиною почти с слона, таракан остановился у дверей и просунул свои усы. С вершины самаго купола со стуком грянулось в средину церкви какое-то*

Редакция 1842 г.

Потупив очи в книгу, стал он читать громче свои молитвы и заклятья и слышал, как труп опять ударил зубами и замахал руками, желая схватить его. Но покосивши слегка одним глазом, увидел он, что труп не там ловил его, где стоял он, и, как видно, не мог видеть его. Глухо стала ворчать она и начала выговаривать мертвыми устами страшныя слова; хрипло всхлипывали оне, как клокотанье кипящей смолы. Что значили оне, того не мог бы сказать он, но что-то страшное в них заключалось. Философ в страхе понял, что она творила заклинания. Ветер пошел по церкви от слов и послышался шум, как-бы от множества летящих крыл. Он слышал, как бились крыльями в стекла церковных окон и в железныя рамы, как царапали с визгом когтями по железу, и как несметная сила громила в двери и хотела вломиться. Сильно у него билось во все время сердце; зажмурив глаза, все читал он заклятья и молитвы. Наконец вдруг что-то засвистало вдали; это был отдаленный крик петуха. Изнуренный философ остановился и отдохнул духом **[**Гоголь 1842: 367–368].

черное, все состоявшее из одних ног; эти ноги бились по полу и выгибались, как будто бы чудовище желало подняться. Одно какое-то красновато-синее, без рук, без ног, протягивало на далекое пространство два своих хобота и как будто искало кого-то. Множество других, которых уже не мог различить испуганный глаз, ходили, летали и ползали в разных направлениях: одно состояло только из головы, другое из отвратительнаго крыла, летавшаго с каким-то нестерпимым шипением. Хома зажмурил глаза и не имел духу уже взглянуть. Он слышал только, что весь этот сонм ищет его и прерывающимся голосом, собрав все, что только знал, читал свои заклинания. Пот ужаса выступил на его лице. Ему казалось, что он умрет от одного только страха, когда нога какого нибудь из этих чудовищ прикоснется до него отвратительною своею наружностью. Уже он видел, как одно из чудовищ протянуло свои длинные хоботы и уже один из них проникнул за черту... Боже... Но крикнул петух: все вдруг поднялось и полетело сквозь двери и окна [Гоголь 1835: 77–79].

Вдруг... среди тишины... он слышит опять отвратительное царапанье, свист, шум и звон в окнах. С робостию зажмурил он глаза и прекратил на время чтение. *Не отворяя глаз, он слышал, как вдруг грянуло об пол целое множество, сопровождаемое разными стуками глухими, звонкими, мягкими, визгливыми. Немного приподнял он глаз свой и с поспешностию закрыл опять: ужас!.. это были все вчерашние гномы; разница в том, что он увидел между ими множество новых. Почти насупротив его стояло высокое, котораго черный скелет выдвинулся на поверхность и сквозь темныя ребра его мелькало желтое тело. В стороне стояло тонкое и длинное, как палка, состоявшее из одних только глаз с ресницами. Далее занимало почти*

Вдруг... среди тишины... с треском лопнула железная крышка гроба и поднялся мертвец: еще страшнее был он, чем в первый раз. Зубы его страшно ударялись ряд о ряд, в судорогах задергались его губы, и дико взвизгивая, понеслись заклинания. Вихорь поднялся по церкви, попадали на землю иконы, полетели сверху вниз разбитыя стекла окошек. Двери сорвались с петлей, и несметная сила чудовищ влетела в божью церковь. Страшный шум от крыл и от царапанья когтей наполнил всю церковь. Все летало и носилось, ища повсюду философа.

У Хомы вышел из головы последний остаток хмеля. Он только крестился, да читал, как попало, молитвы. И в то же время слышал, как не-

всю стену огромное чудовище и стояло в перепутанных волосах, как будто в лесу. Сквозь сеть волос этих глядели два ужасных глаза. Со страхом глянул он вверх: над ним держалось в воздухе что-то в виде огромнаго пузыря с тысячью протянутых из середины клещей и скорпионных жал. Чорная земля висела на них клоками. С ужасом потупил он глаза свои в книгу. Гномы подняли шум чешуями отвратительных хвостов своих, когтистыми ногами и визжавшими крыльями, и он слышал только, как они искали его во всех углах. Это выгнало последний остаток хмеля, еще бродивший в голове Философа. Он ревностно начал читать свои молитвы. Он слышал их бешенство при виде невозможности найти его. «Что, если», подумал он вздрогнув: «вся эта ватага обрушится на меня?...»

«За Вием! Пойдем за Вием!» закричало множество странных голосов, и ему казалось, как будто часть гномов удалилась. Однако же он стоял с зажмуренными глазами и не решался взглянуть ни на что.

«Вий! Вий!» зашумели все; волчий вой послышался вдали и едва, едва отделял лаянье собак. Двери с визгом растворились и Хома слышал только, как всыпались целыя толпы. И вдруг настала тишина, как в могиле. *Он хотел открыть глаза; но какой-то угрожающий тайный голос говорил ему: «эй, не гляди!» Он показал усилие... По непостижимому, может быть происшедшему из самаго страха, любопытству глаз его нечаянно отворился:*

Перед ним стоял какой-то образ человеческий исполинскаго роста. Веки его были опущены до самой земли. Философ с ужасом заметил, что лице его было железное и устремил загоревшияся глаза свои снова в книгу.

«Подымите мне веки!» сказал подземным голосом Вий — и все сонмище кинулось подымать ему веки. «Не чистая сила металась вокруг его, чуть не зацепляя его концами крыл и отвратительных хвостов. Не имел духу разглядеть он их; видел только, как во всю стену стояло какое-то огромное чудовище в своих перепутанных волосах, как в лесу; сквозь сеть волос глядели страшно два глаза, подняв немного вверх брови. Над ним держалось в воздухе, что-то в виде огромнаго пузыря, с тысячью протянутых из середины клещей и скорпионных жал; чорная земля висела на них клоками. Все глядели на него, искали и не могли увидеть его, окруженнаго таинственным кругом. «Приведите Вия! ступайте за Вием!» раздались слова мертвеца. И вдруг настала тишина в церкви; послышалось вдали волчье завыванье, и скоро раздались тяжелые шаги, звучавшие по церкви; взглянув искоса, увидел он, что ведут какого-то приземистого, дюжаго, косолапаго человека. Весь был он в чорной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его, засыпанныя землею, ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно оступаясь. Длинныя веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил Хома, что лицо было на нем железное. Его привели под руки и прямо поставили к тому месту, где стоял Хома.

«Подымите мне веки: не вижу!» сказал подземным голосом Вий — и все сонмище кинулось подымать ему веки.

«Не гляди!» шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул.

«Вот он!» закричал Вий и уставил на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа. Бездыханный, грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха. Раздался петуший крик. Это был уже второй крик; первый прослышали гномы. Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было:

гляди!» шепнуло какое-то внутреннее чувство Философу. Он неутерпел и глянул:

Две чорныя пули глядели прямо на него. Железная рука поднялась и уставила на него палец: «Вот он!» произнес Вий — и все, что ни было, все отвратительныя чудища разом бросились на него... бездыханный, он грянулся на землю... Петух пропел уже во второй раз. Первую песнь его прослышали гномы. Все скопище поднялось улететь, но не тут-то было: они все остановились и завязнули в окнах, в дверях, в куполе, в углах и остались неподвижны... В это время дверь отворилась и вошел Священник, прибывший из отдаленнаго селения для совершения панихиды и погребения умершей. С ужасом отступил он, увидевши такое посрамление святыни и не посмел произносить в ней слова Божьяго.

И с тех пор так все и осталось в той церкве. Завязнувшие в окнах чудища там и поныне. Церковь поросла мохом, обшилась лесом, пустившим корни по стенам ея; никто не входил туда и не знает, где и в какой стороне она находится [Гоголь 1835: 91–94].

так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах. Вошедший священник остановился при виде такого посрамленья божьей святыни, и не посмел служить панихиду в таком месте. Так на веки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником, и никто не найдет теперь к ней дороги [Гоголь 1842: 378–380].

Очевидно, что, перерабатывая повесть, Гоголь снял те самые подробности фантастически-ужасного, за которые его в 1835–1836 гг. корили. И изменения эти были критикой положительно оценены[18]. Однако вместе с этими подробностями ушла и та специфически гоголевская образность, которая делала его фантастику так непохожей на иные образцы. Результатом же внесенных изменений было то, что не только во Франции, но и в России повесть прочитана была как написанная под немецким влиянием, как своего рода русский парафраз Э. Т. А. Гофмана, фантастика которого в 1840-е годы казалась уже вышедшей из моды. В статье, посвященной выходу в свет первого тома «Мертвых душ», Шевырев повторил свое отрицательное отношение к фантастике «Вия», которое высказывал в 1835 г., но уже аргументируя

[18] «Повесть “Вий”, — писал Белинский, — через изменения сделалась много лучше против прежнего, но и теперь она более блестит удивительными подробностями, чем своею целостию. Недостатки ее значительно сгладились, но целого по-прежнему нет» (Сочинения Николая Гоголя. Четыре тома. Санктпетербург. 1842 ... // Отечественные записки. Т. 26. № 2. 1843. Отд. 6. С. 45; опубл. в [Белинский 1953–1959 (6): 660–661]).

его не излишней подробностью фантастического у Гоголя, а именно оказанным на него немецким влиянием: «Самые неудачные создания Гоголя из прежних были “Вий” и те повести в “Арабесках”, в которых он подчинялся немецкому влиянию. Сюда же мы отнесем и “Нос”, напечатанный в “Современнике”» [Шевырев 1982: 77]. Позднее, в 1856 г., подобное отношение к фантастике Гоголя и тенденция усматривать в ней немецкое влияние подвергнется, правда, критике со стороны Н. Г. Чернышевского: «Считаем нужным замечать, что с Гофманом у Гоголя нет ни малейшего сходства: один сам придумывает, самостоятельно изобретает фантастические похождения из чисто немецкой жизни, другой буквально пересказывает малорусские предания (“Вий”)...» [Чернышевский 1947 (3): 115].

Споры эти затрагивали, конечно же, в первую очередь русскую герменевтику повести. Что касается французского текста перевода, выполненного Луи Виардо при помощи И. С. Тургенева и С. А. Гедеонова, то можно еще раз констатировать: вместе с изысканно-причудливой подробностью фантастического французский текст оказался лишен и того неявного, на стилевом уровне продуцируемого комизма, а также его метафизики, вписавшись во вполне узнаваемую, а потому и не столь интересную для западного читателя традицию, которую условно можно было бы назвать гофмановской. В первой утрате был повинен, как мы видели, сам Гоголь, а может, и даже скорее его первые критики. Во второй — не только переводчики, но и сама языковая картина мира Гоголя с его русско-малороссийским двуязычием, столь тяжело поддающимся переводу[19].

И все же в защиту этого первого перевода повести «Вий» на французский язык скажем, что для некоторых он так и остался образцовым. И в сборнике «фантастических» повестей Гоголя, который в 1980 г. вышел в серии «Les Maîtres de l’étrange et de la peur» («Мастера странного и страшного»), в заглавие которого было вынесено название одной из девяти вошедших в него гоголевских «украинских» и петербургских повестей («Портрет», «Нос» и «Записки сумасшедшего»), «Вий» был единственной повестью, которая не переводилась заново, но была издана в старом переводе Виардо.

Источники

Аксаков 2011 — *Аксаков С. Т.* Воспоминания. СПб.: Азбука, 2011.

Белинский 1953–1959 — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1953–1959.

Гоголь 1835 — [*Гоголь Н.*] Миргород. Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя. Ч. 2. СПб.: В тип. Департамента Внешней Торговли, 1835.

[19] Об этой проблеме еще в 1847 г. писал польский критик Эдмунд Шоецкий (псевдоним Шарль Эдмон). См. подробнее: [Грев 2014: 46–47].

Гоголь 1842 — Сочинения Николая Гоголя. Т. 2. СПб.: В тип. А. Бородина, 1842.

Гоголь 1937 — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 2: Миргород / Ред. В. В. Гиппиус. [Б. м.]: Изд-во Акад. наук СССР, 1937.

Греч 1846 — *Гр*[*еч*] *Н.* Парижские письма // Северная Пчела. 1846. 12 марта, № 57.

Достоевский 1980 — *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя. 1873 // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. Л.: Наука; Ленингр. отд-е, 1980. С. 5–136.

Чернышевский 1947 — *Чернышевский Н. Г.* Очерки гоголевского периода русской литературы. Статья третья // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 3. М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худ. лит., 1947.

Шевырев 1982 — *Шевырев С. П.* Похождения Чичикова, или Мертвые Души. Поэма Н. Гоголя. Статья вторая // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века / Подгот. текста, сост., вступ. ст. и примеч. В. К. Кантора, А. Л. Осповата. М.: Искусство, 1982. С. 54–80.

Шевырев 2019 — *Шевырев С. П.* Полн. собр. литературно-критических трудов: В 7 т. Т. 2. Кн. 1. СПб.: Росток, 2019.

Circourt 1838 — *Circourt A. de*. Literarische Bilder aus Russland // Revue française et étrangère. T. 6. 1838. P. 293–328.

Gogol 1845 — *Gogol N.* Nouvelles russes / Trad. française publ. par L. Viardot. Paris: Paulin, 1845.

Gogol 1947 — *Gogol N.* Mirgorod (La Brouille des deux Ivan, Ménage d'autrefois, La Sorcière et le philosophe) / Trad. H. Mongault. Fribourg: Egloff; Paris: Librairie Universelle de France, 1947.

Gogol 1966 — *Gogol N.* Œuvres complètes / Éd. G. Aucouturier. Paris: Gallimard, 1966. (Bibliothèque de la Pléiade).

Mérimée 1931 — *Mérimée P.* Études de littérature russe. T. 2. Paris: Champion, 1931.

Viardot 1845 — *Viardot L.* Préface // Gogol N. Nouvelles russes / Trad. française publ. par L. Viardot. Paris: Paulin, 1845.

Литература

Белый 1934 — *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование / Предисл. Л. Каменева. М.; Л.: ОГИЗ; Гос. изд-во худ. лит., 1934.

Грев 2014 — *Грев К. де.* Гоголь во Франции (1838–2009) / Пер. с фр. Е. Е. Дмитриевой и др. М.: Новосиб. изд. дом, 2014.

Дмитриева 2021 — *Дмитриева Е. Е.* Сравнительная история литературы во Франции // Литературная компаративистика: Антология. Т. 1: Становление метода / Под общ. ред. И. О. Шайтанова. М.: Изд. центр Рос. гос. гуманит. ун-та, 2021. С. 175–190.

Дмитриева 2024 — *Дмитриева Е.* «Тарас Бульба»: опыт обратного перевода // Новый мир. 2024. № 1. С. 184–196.

Ланской 1964 — Статья о русской литературе / Публ. Л. Р. Ланского // Литературное наследство. 1964. Т. 73: Из парижского архива И. С. Тургенева. Ч. 1: Неизданные произведения И. С. Тургенева / Ред. А. Н. Дубовиков, И. С. Зильберштейн. М.: Наука, 1964. С. 271–274.

Манн 2007 — *Манн Ю.* Творчество Гоголя: Смысл и форма. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007.

Маричик-Сьоли 2024 — *Маричик-Сьоли Ю. А.* Рецепция повести «Тарас Бульба» в зарубежном литературоведении // Неевклидова геометрия Юрия Манна: Памяти ученого / Отв. ред. Е. Е. Дмитриева. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 398–420.

Падерина 2024 — *Падерина Е. Г.* О загадочных «погрешностях» в тексте, в верстке или в брошюровке второй части «Миргорода» 1835 г. и о комментариях к ним //

Неевклидова геометрия Юрия Манна: Памяти ученого / Отв. ред. Е. Е. Дмитриева. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 316–339.

Cadot 1967 — *Cadot M*. La Russie dans la vie intellectuelle française, 1839–1856. Paris: Fayard, 1967.

Cadot 1981 — *Cadot M*. Le rôle d'I. S. Tourgueniev et Louis Viardot dans la diffusion de la littérature russe en France // Cahiers Ivan Tourgueniev, Pauline Viardot, Maria Malibran: № 5. 1981. P. 51–57.

Corbet 1967 — *Corbet Ch*. L'Opinion française face à l'inconnue russe (1799–1894). Paris: Didier, 1967.

Jourda 1938 — *Jourda P.* L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand: le romantisme. Paris: Boivin, 1938.

Lambert 1978 — *Lambert J*. Échanges littéraires et traduction. Discussion d'un projet // Literature and translation, new perspectives in literary studies with a basic bibliography of books and translation studies / Ed. by J. S. Holmes, J. Lambert, R. Van den Broeck. Louvain: Acco, 1978. P. 153–160.

Mounin 1955 — *Mounin G.* Les Belles infidèles. Paris: Cahiers du Sud, 1955.

Mueller-Vollmer 1967 — *Mueller-Vollmer K*. Poesie und Einbildungskraft: Zur Dichtungstheorie Wilhelm von Humboldts. Stuttgart: Metzler, 1967.

Orecchioni, Parent 1972 — *Orecchioni P., Parent P.* Le marché du livre // Manuel d'Histoire littéraire de la France. T. 4. Pt. 1: 1789–1848 / Sous la dir. de P. Abraham, R. Desne. Paris: Éditions sociales, 1972. P. 420–439.

References

Belyi, A. (1934). *Masterstvo Gogol.a: Issledovanie* [Gogol's mastery: A study] (L. Kamenev, Intro.). OGIZ; Glavnoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (In Russian).

Cadot, M. (1967). *La Russie dans la vie intellectuelle française, 1839–1856.* Fayard.

Cadot, M. (1981). Le rôle d'I. S. Tourgueniev et Louis Viardot dans la diffusion de la littérature russe en France. *Cahiers Ivan Tourgueniev, Pauline Viardot, Maria Malibran, 5*, 51–57.

Corbet, Ch, (1967). *L'Opinion française face à l'inconnue russe (1799–1894)*. Didier.

Dmitrieva, E. E. (2021). Sravnitel'naia istoriia literatury vo Frantsii [Comparative history of literature in France]. In I. O. Shaytanov (Ed.). *Literaturnaia komparativistika: Antologiia, Vol. 1: Stanovlenie metoda* (pp. 175–190). Izdatel'skii tsentr Rossiiskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. (In Russian).

Dmitrieva, E. (2024). "Taras Bul'ba": opyt obratnogo perevoda ["Taras Bulba": reverse translation]. *Novyi mir, 2024*(1), 184–196. (In Russian).

Grev, K. de [= Gréve, Cl. de] (2014). *Gogol' vo Frantsii* [Gogol in France] (E. E. Dmitrieva et al., Trans.). Novosibirskii izdatel'skii dom. (In Russian).

Jourda, P. (1938). *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand: le romantisme.* Boivin.

Lambert, J. (1978). Échanges littéraires et traduction. Discussion d'un projet. In J. S. Holmes, J. Lambert, & R. Van den Broeck (Eds.). *Literature and translation, new perspectives in literay studies with a basic bibliography of books and translation studies* (pp. 153–160). Acco.

Lanskoi, L. R. (Publ.) (1964). Stat'ia o russkoi literature [An article about Russian literature]. In A. N. Dubovikov, & I. S. Zil'bershtein (Eds.). *Literaturnoe nasledstvo* (Vol. 73, Pt. 1, pp. 271–274). Nauka. (In Russian).

Mann, Iu. (2007). *Tvorchestvo Gogolia: Smysl i forma* [Gogol's work: Meaning and form]. Izdstel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta. (In Russian).

Marichik-Sioli, Iu. A. (2024). Retseptsiia povesti "Taras Bul'ba" v zarubezhnom literaturovedenii [Reception of the story "Taras Bulba" in foreign literary criticism]. In

E. E. Dmitrieva (Ed.). *Neevklidova geometriia Iuriia Manna: Pamiati uchenogo* (pp. 398–420). IMLI RAN. (In Russian).

Mounin, G. (1955). *Les Belles infidèles.* Cahiers du Sud.

Mueller-Vollmer, K. (1967). *Poesie und Einbildungskraft: Zur Dichtungstheorie Wilhelm von Humboldts*. Metzler.

Orecchioni, P., & Parent, P. (1972). Le marché du livre. In P. Abraham, & R. Desne (Eds.). *Manuel d'Histoire littéraire de la France* (Vol. 4, Pt. 1, pp. 420–439). Éditions sociales.

Paderina, E. G. (2024). O zagadochnykh "pogreshnostiakh" v tekste, v verstke ili v broshiurovke vtoroi chasti "Mirgoroda" 1835 g. i o kommentariiakh k nim [About mysterious "errors" in the text, in the layout or in the pamphlet of the second part of "Mirgorod" in 1835 and about comments on them]. In E. E. Dmitrieva (Ed.). *Neevklidova geometriia Iuriia Manna: Pamiati uchenogo* (pp. 316–339). IMLI RAN. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Екатерина Евгеньевна Дмитриева
доктор филологических наук
ведущий научный сотрудник,
профессор, Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
Россия, 117393, Москва, ул. Поварская, д. 25а
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
Россия, 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4
✉ *katiadmitrieva@mail.ru*

Information about the author

Ekaterina E. Dmitrieva
Dr. Sci. (Philology)
Leading Research Fellow, Professor,
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Russia, Moscow, 117393,
Povarskaya Str., 25a
Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom), Russian Academy of Sciences
Russia, 199034, St.-Petersburg, Makarov Emb., 4
✉ *katiadmitrieva@mail.ru*

Е. И. Самородницкая [ab]
https://orcid.org/0000-0003-1334-6150
✉ *ksam@inbox.ru*
[a] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*
[b] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*

«Дэвид Копперфилд» сокращенный: трансформации романа в русских переводах

Аннотация. Несмотря на то что русская переводческая рецепция творчества Ч. Диккенса и его романа «Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим» уже становилась объектом исследования, анализ адаптированных для детского чтения переводов романа пока еще далек от полноты и системности. В статье предпринимается попытка сопоставления трех переводов романа, выполненных Е. Г. Бекетовой, М. И. Ловцовой и А. А. Бекетовой, опубликованных в первой половине XX в. и адресованных детской аудитории. Если Е. Г. и А. А. Бекетовы придерживаются принципов точности и стремятся сохранить и авторский юмор, и специфику характеров, то купюры в переводе Ловцовой приводят к упрощению образов центральных персонажей романа, и в результате остается абрис романа, адаптированный и урезанный пересказ. Буквальный переводы обеих Бекетовых оказываются ближе к поэтике Диккенса, не сводимой исключительно к авантюрному роману в мелодраматическом духе.

Ключевые слова: Ч. Диккенс, «Дэвид Копперфилд», перевод, английская литература, викторианский роман, Е. Г. Бекетова, А. А. Бекетова, М. И. Ловцова

Для цитирования: *Самородницкая Е. И.* «Дэвид Копперфилд» сокращенный: трансформации романа в русских переводах // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 118–131.

Поступило 7 июня 2024 г.; принято 5 октября 2024 г.

© Е. И. САМОРОДНИЦКАЯ

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-118-131

E. I. Samorodnitskaya [ab]
https://orcid.org/0000-0003-1334-6150
✉ *ksam@inbox.ru*
[a] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*
[b] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

David Copperfield abridged: Transformations of the novel in Russian translations

Abstract. Despite the fact that the Russian reception of Charles Dickens and translations of his novel *The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery (Which He Never Meant to be Published on any Account)* has already become an object of research, analysis of translations of the novel adapted for children's reading is still far from being complete and systematic. The article attempts to compare three translations of the novel by E. G. Beketova, M. I. Lovtsova and A. A. Beketova, published in the first half of the twentieth century and addressed to a children's audience. While E. G. and A. A. Beketova adhere to the principles of literalism and strive to preserve both the author's humor and the specificity of the characters, the cuts in Lovtsova's translation cause a simplification of the images of the novel's central characters, and the result is an outline of the novel, an adapted and truncated retelling. The translator ignores wordplay, episodes and plot lines that complicate the characters' images, the mention of David's unborn sister existing in Betsy Trotwood's imagination and fitting the old lady into Dickens' gallery of sensible cranks. A young reader may find such a text easier to cope with, but it is hardly interesting. Both Beketovas' translations are closer to Dickens' poetics, which cannot be reduced exclusively to an adventure novel in a melodramatic spirit.

Keywords: Ch. Dickens, *David Copperfield*, translation, English literature, Victorian novel, E. G. Beketova, A. A. Beketova, M. I. Lovtsova

To cite this article: Samorodnitskaya, E. I. (2024). *David Copperfield* abridged: Transformations of the novel in Russian translations. *Shagi / Steps*, *10*(4), 118–131. (In Russian).

Received June 7, 2024; accepted October 5, 2024

© E. I. SAMORODNITSKAYA

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-118-131

Роману Ч. Диккенса, полное название которого в оригинале звучит как «The Personal History of David Copperfield» (1849–1850), повезло с русскими переводами. В максимально полной библиографии, составленной Ю. В. Фридлендер и И. М. Катарским, насчитывается 26 полных переводов романа и 13 сокращенных [Фридлендер, Катарский 1962: 87]. К числу самых известных относятся переводы А. Кривцовой и Евг. Ланна, вошедший в 30-томник Диккенса (1952), и И. Введенского, впервые опубликованный в 1851 г. в «Отечественных записках» и неоднократно переиздававшийся.

В настоящей статье мы предлагаем рассмотреть несколько не самых известных переводов романа, предназначенных для юношества и предположительно сокращенных, хотя и не радикальным образом. Так, переложения романа, выполненные Л. Шелгуновой (объемом 103 страницы), А. Сердобольским (48 страниц) [Диккенс 1890; Сердобольский 1905] или Л. Л. Видоном[1], скорее можно отнести к жанру перевода-пересказа и рассматривать преимущественно в аспекте формирования представления о сюжете романа Диккенса, но не с точки зрения сопоставления переводов. Обратимся к переводам М. И. Ловцовой «Детские годы Давида Копперфильда: из романа Чарльза Диккенса» (журнал «Юный читатель», 1903, № 7; републ. 1924), А. Бекетовой (1939) и Е. Бекетовой (первая известная атрибутированная публикация 1953 г.). Проанализировав данные переводы, мы, возможно, сможем ответить на вопрос, какой в них складывается образ романа и связан ли характер купюр и трансформаций в переводах с ориентацией на детскую аудиторию.

Проблему русской переводческой рецепции Диккенса трудно назвать малоизученной: среди наиболее фундаментальных работ прошлого века необходимо назвать монографию И. М. Катарского «Диккенс в России», где в числе прочего рассматривается как критическая, так и переводческая рецепция творчества Диккенса [Катарский 1966]; из современных исследований отметим методологически значимую диссертацию М. В. Костионовой [2015] о формировании литературной репутации Диккенса в свете переводов. Наконец, совсем недавно вышла статья А. А. Егоровой о детских адаптациях интересующего нас романа, где наряду с подробнейшим обзором разного рода переводов были допущены досадные неточности. В отношении перевода Е. Бекетовой, опубликованного в 1953 г., автор статьи высказывает предположение, что перевод мог быть дореволюционным, но рассматривает его в контексте советской переводческой традиции и нормы, а перевод А. Бекетовой атрибутирует Александре Андреевне Бекетовой, так как других предположений относительно того, кто такая А. Бекетова, автор не рассматривает[2]. Между тем Елизавета Бекетова —

[1] Это даже не перевод-пересказ романа, а перевод-пересказ двух сюжетов [Диккенс 1914a; 1914b].

[2] «Согласно карточке каталога Российской национальной библиотеки его автором является Александра Андреевна Бекетова (1860–1923). Тем не менее, поскольку других подтверждений, что за инициалом “А.” скрывается именно эта переводчица, обнаружено не было, а текст опубликован в “Детиздате” через шестнадцать лет после

это Елизавета Григорьевна Бекетова (1834–1902), известная переводчица, участница женской переводческой артели и жена Андрея Николаевича Бекетова, ученого, профессора и ректора Санкт-Петербургского университета. Диккенса она и в самом деле переводила до революции, и интересующий нас роман мог быть переведен для издательства Г. Ф. Пантелеева, хотя опубликованный при ее жизни перевод нам обнаружить не удалось. О том, что она работала над этим переводом, мы знаем из шахматовской хроники [Бекетова 1982: 663]; информацию подтверждает статья А. В. Лаврова о Е. Г. Бекетовой в словаре «Русские писатели» [Лавров 1992: 203]. Что же касается А. Бекетовой, то это все же не Александра Андреевна, в первом браке Блок, во втором Кублицкая-Пиоттух — именно под этой фамилией публиковались ее переводы с французского языка. С большой долей вероятности перевод принадлежал перу Александры Александровны Бекетовой (1873–1942), в девичестве Гельцель, вдовы племянника А. Н. Бекетова, Николая Николаевича, уже в зрелом возрасте благодаря помощи М. Горького ставшей переводчицей[3]. Так что перевод А. Бекетовой выполнен не до революции, а в 1930-е годы, но по своим принципам и структуре он соотносим не столько с контекстом 1930-х годов [Егорова 2023: 315], сколько с литературными и переводческими традициями бекетовского семейства и «плеяды равнодушных ремесленников», как называл когда-то Чуковский женскую переводческую артель, — традициями, которые в общем виде можно охарактеризовать как близкие к буквализму.

Если в переводах Бекетовых роман сокращен очень незначительно, то у Ловцовой ситуация иная: переводчица в предисловии поясняет, что сосредоточивает внимание только на детских годах персонажа:

> В этой книжке мы расскажем нашим читателям только про детские годы Давида Копперфильда. ‹...› Мы надеемся, что их заинтересует дальнейшая судьба «маленького Дэви» и что они пожелают узнать, что из него вышло, как он пробил себе дорогу в жизни. Ответ на все эти вопросы они получат, если прочтут впоследствии весь роман Диккенса [Диккенс 1903: 4].

Повествование у Ловцовой завершается в момент, когда Дэвид Копперфилд остается жить с бабушкой, а отвратительный Мердстон и его сестра с позором изгнаны из дома Бетси Тротвуд. (Собственно, детство героя на этом не заканчивается, но, по-видимому, переводчице важно подвести юного читателя к счастливой развязке.) Ловцова сокращает объем переводимого текста, но только ли объем?

ее смерти, мы не можем с полной уверенностью утверждать, что она — автор данного перевода» [Егорова 2023: 311–312].

[3] Подробнее о трагической судьбе А. А. Бекетовой см.: [Брагина, Васильева 2005: 95–97].

Рассмотрим характер купюр в переводах. У обеих Бекетовых сокращения в переводах носят незначительный характер: у Е. Г. Бекетовой они минимальны, у А. А. Бекетовой их существенно меньше, чем у Ловцовой. Справедливости ради приведем обратный пример — финал гл. 14 (табл. 1). Здесь А. А. Бекетова ограничивается одной фразой, Е. Г. Бекетова придерживается максимальной точности, тогда как Ловцова, с одной стороны, опускает упоминание о чудаках, Бетси Тротвуд и мистере Дике (мотив чудачества в данном переводе сведен к минимуму, об этом речь пойдет далее), а с другой стороны — дополняет текст распространенной заключительной фразой, так как это финал ее перевода.

Таблица 1 / Table 1

Оригинал (далее — A)	**Пер. М. Ловцовой (далее — B)**	**Пер. А. Бекетовой (далее — C)**	**Пер. Е. Бекетовой (далее — D)**
Thus I began my new life, in a new name, and with everything new about me. Now that the state of doubt was over, I felt, for many days, like one in a dream. I never thought that I had a curious couple of guardians, in my aunt and Mr. Dick. I never thought of anything about myself, distinctly [Dickens n. d.].	Таким образом я вступил в свою новую жизнь с новым именем и при новой обстановке. Судьба моя была решена; в этом уже не могло быть никаких сомнений, но я все-таки после этого знаменательного дня бродил как бы во сне, не веря тому, что все кончилось так благополучно. Яснее всего я сознавал, что словно завеса опустилась между мною и моим прошлым со всеми его радостями и страданиями, и что я стою на рубеже новой жизни [Диккенс 1903: 144].	Так начал я новую жизнь, с новым именем, среди совершенно новой для меня обстановки [Диккенс 1939: 227].	Так начал я новую жизнь, с новым именем, среди совершенно новой для меня обстановки. Теперь, когда сомнения мои разрешились и жизнь моя вошла в новую колею, я все еще некоторое время бродил как во сне. Мне никогда не приходило в голову, что бабушка и мистер Дик — довольно странные опекуны. Не думал я также о своей будущности, все казалось мне каким-то туманным [Диккенс 1953: 223].

Обе Бекетовы сохраняют и оригинальное членение на главы. В целом их версия романа укладывается в предложенную в диссертации М. В. Костионовой гипотезу о трансформации принципов перевода Диккенса к концу XIX в. от доместикации и вольности Введенского к большей формальной точности[4]. С другой стороны, версия Ловцовой в эту гипотезу не укладывается.

[4] «Переводы “Пиквика”, выполненные в 1894–1899 гг. (в период спада непосредственной актуальности Диккенса для русской литературы) В. Л. Ранцовым, М. А. Шишмаревой и анонимным переводчиком издательства А. С. Суворина, были ориентированы на повышение формальной точности и баланс между авторской индивидуальностью и нормами литературного письма; они отразили и закрепили за Диккенсом репутацию классика — эстетического и нравственного образца, принадлежащего, однако, литературному прошлому» [Костионова 2015: 9].

На мелочах, ошибках и неточностях останавливаться не будем: есть вещи, которые в равной степени не удались всем переводчицам (см. табл. 2)[5].

Таблица 2 / Table 2

	A	B	C	D
1	I was not considered as being formally received into the school, however, until J. Steerforth arrived. Before this boy, who *was reputed to be a great scholar*, and was very good-looking, and at least half-a-dozen years my senior, *I was carried as before a magistrate* [Dickens n. d.].	Наконец, вскоре прибыл и последний из отсутствовавших воспитанников, Стирфорт, который *слыл за очень прилежного ученика*; он был по крайней мере на шесть лет старше меня. Меня подвели к нему и представили как *какому-нибудь судье, или вершителю судеб в нашем училище* [Диккенс 1903: 59].	Все-таки до приезда ученика Стирфорта товарищи как бы еще не считали меня окончательно принятым в их среду. Этот Стирфорт *пользовался репутацией* великого ученого, был очень красив собой и по крайней мере лет на шесть старше меня. *Меня привели к нему, словно к какому-то важному должностному лицу* [Диккенс 1939: 92].	Однако до приезда Стирфорта товарищи как бы еще не считали меня окончательно принятым в их среду. Этот Стирфорт, слывший великим *ученым*, был очень красив собой и по крайней мере лет на шесть старше меня. *Меня привели к нему, словно к какому-то важному судье* [Диккенс 1953: 92].
2	I *am sent away* from home [Dickens n. d.].	Меня *изгоняют* из дома [Диккенс 1903: 37].	Я *изгнан* из родительского дома [Диккенс 1939: 68].	Меня *удаляют* из родительского дома [Диккенс 1953: 70].

Словосочетание «a great scholar» в оригинале подразумевает восхищение юного Дэвида и некоторую долю иронии рассказчика, рассматривающего ситуацию ретроспективно, с позиции более ясного знания людей. А. Бекетова предлагает кальку; «прилежный ученик» у Ловцовой — точный перевод, в котором, однако, теряется авторская ирония; вариант «слывший великим ученым» у Е. Бекетовой передает как отношение юного Копперфилда к Стирфорту, так и ироническую модальность рассказчика. Второй выделенный фрагмент в примере 1 (табл. 2) иллюстрирует, на наш взгляд, сразу несколько вещей: Ловцова переводит *magistrate* описательно и предлагает синонимический ряд, которого нет в оригинале, а переводчицы Бекетовы предлагают более буквальный вариант. Но при сопоставлении переводов Е. и А. Бекетовых нельзя не заметить многочисленные дословные совпадения (см. табл. 2, пример 1, курсив); приведенный нами случай далеко не единственный. Можно предположить, что поскольку вне зависимости от дат публикаций (1939 и 1953 гг. соответственно) перевод Е. Бекетовой более ранний, он мог быть известен А. Бекетовой и она могла пользоваться им при работе над собственным переводом, заимствуя у старшей родственницы целые

[5] Здесь и далее в примерах выделены курсивом переводческие решения либо расхождения с текстом оригинала, а также соответствующий фрагмент оригинала.

фрагменты текста. Это пока лишь гипотеза, но дословных совпадений и в самом деле немало.

Другой пример — название главы 5 (табл. 2, пример 2): Ловцова и А. Бекетова усиливают семантику насильственного удаления мальчика из дома, употребляя формы одного и того же глагола; в то время как в оригинале название главы звучит несколько менее драматично. Эту сдержанность удалось передать Е. Бекетовой.

Подобных примеров немало.

Сопоставление переводов Ловцовой и Бекетовых, на первый взгляд, вписывается в давно замеченную тенденцию стремления новой советской школы перевода к точности в противовес предшествующей дореволюционной традиции. Понятие *буквализм*, о значении которого по-прежнему спорят ученые, не сразу приобретает негативные коннотации [Борисенко 2017: 132–141]; однако, как известно, именно при издании собрания сочинений Диккенса столкновение буквалистов и их оппонентов, сторонников «вольного» или «реалистического» перевода (и то и другое — термины еще в меньшей степени, нежели *буквализм* [Там же: 138–139]), становится наиболее очевидным и идеологически окрашенным. Об этом чрезвычайно резко пишет Чуковский («К сожалению, в этом тридцатитомном издании “Пиквик”, “Оливер Твист”, “Николас Никльби”, “Копперфильд” и “Домби” — наиболее характерные произведения Диккенса — переведены буквалистами А. В. Кривцовой и Евг. Ланном, что привело к умалению и замутнению писательского облика Диккенса» [Чуковский 2012: 85]); так же сравнивает «Дэвида Копперфилда» в переводах Введенского и Бутузова Катарский[6]. Перевод Ловцовой, таким образом, возможно отнести к дореволюционной школе, а переводы Бекетовых — к направлению, стремившемуся к точности или буквализму. Второе, сразу же отметим, требует целого ряда оговорок: и потому, что перевод А. Бекетовой скорее сопоставим с переводом Е. Бекетовой, т. е. не с нормами и контекстом эпохи, а со своим непосредственным предшественником (о чем уже говорилось выше), и потому, что перевод (и в целом известные нам переводы) Е. Бекетовой опережает свое время и в своем стремлении к точности сопоставим с трудами советских буквалистов. (Изрядное количество прямых совпадений в переводах «Дэвида Копперфилда», выполненных А. Бекетовой, Кривцовой и Ланном, заслуживает отдельного исследования.)

На наш взгляд, существенно другое. Сопоставление переводов Бекетовых и Ловцовой приводит к неожиданному результату: педантичные Бекетовы стремились сохранить игру слов, юмор и в итоге интонацию писателя, в то время как вольные и описательные варианты Ловцовой не дают подобного представления об оригинальном тексте. Несколько примеров см. в табл. 3.

---

[6] «Формально перевод Бутузова едва ли не безукоризненно верен, лишнего в нем ничего нет, и в сравнении с ним наглядно видны и многословие Введенского, и его склонность к домыслам, фантазии, но вместе с тем и безусловное превосходство Введенского в передаче эмоциональной настроенности повествования, в большей естественности самого течения русской фразы» [Катарский 1966: 273].

Таблица 3 / Table 3

	A	B	C	D
1	I had been reading to Peggotty about crocodiles. ‹...› “Now let me hear some more about the *Crorkindills*,” said Peggotty, who was not quite right in the name yet, “for I an’t heard half enough” [Dickens n. d.].	Я громко читал ей про крокодилов. ‹...› — Ну, теперь, Дэви, почитайка мне еще что-нибудь *о твоих крокодилах или как их там называют*, — просила Пеготи, не вполне еще справлявшаяся с этим названием [Диккенс 1903: 11].	Я читал ей о крокодилах. ‹...› — Теперь почитайте-ка мне еще об этих самых *крокиндилах*, — говорит Пиготти, до сих пор не одолевшая слова «крокодил». — Признаться, я не все о них разобрала [Диккенс 1939: 22].	— А теперь почитайка мне еще об этих *крокиндилах*, — говорит Пеготти, еще не совсем одолевшая это слово. — Признаться, я не все о них разобрала [Диккенс 1953: 28].
2	You will find us rough, but you’ll find us ready [Dickens n. d.].	Вам покажется, что мы грубоватые люди, но зато мы готовы вам служить, насколько только можем [Диккенс 1903: 17].	Вы найдете нас неотесанными, но вам мы всегда будем рады [Диккенс 1939: 36].	Вы, пожалуй, найдете нас грубоватыми, сэр, но мы народ радушный [Диккенс 1953: 40].

В первом случае А. Бекетова стремится сохранить неправильность речи Пеготти; во втором — хотя бы грамматическую структуру фразы при невозможности сохранить аллитерацию. Ловцова передает трудное для Пеготти слово «крокодилы» описательно; то же происходит и во втором случае, и потому мистер Пеготти изъясняется книжно и длинно. Ближе всех к синтаксису оригинала в примере 2 (табл. 3) подошла Е. Бекетова: в ее варианте сохраняется структура, при которой местоимению *мы* соответствует прилагательное в качестве сказуемого; переводчица сокращает количество глаголов, за счет чего фраза выглядит легче.

Однако «Дэвид Копперфилд» Ловцовой — это не просто укороченная или местами неточно переведенная версия романа, но и версия сокращенная. Рассмотрим, что именно переводчица выпускает.

Прежде всего в переводе Ловцовой практически отсутствует глава 1, «I am born». Глава называется «Раннее детство», в которой собственно от первой главы оригинала осталась пара абзацев: упоминается место рождения героя и смерть его отца, говорится о Бетси Тротвуд и очень кратко излагается история ее визита в усадьбу Копперфилдов «Грачи» в день рождения Дэвида [Диккенс 1903: 5–6]. Опущен диалог Бетси Тротвуд с матерью Дэвида, с доктором Чиллипом, мелочи и детали (такие, как шляпка старой леди). Фабула в целом сохранена, но образы персонажей — юной, ничего не умеющей вдовы и чрезвычайно, гротескно эксцентричной, но здравомыслящей тетки, которые имеют очень большое значение в дальнейшем развитии сюжета — сведены к пунктирному рисунку.

В главе 4 (оригинальное название «I fall unto disgrace», во всех переводах «Я впадаю в немилость») Ловцова опускает эпизод, где мать Дэвида пытается отстоять свои права на ведение хозяйства, и сразу же переходит

к описанию уроков. Не вдаваясь в детали, отметим, что сцена типичного урока переведена Ловцовой вполне точно; однако опуская вышеупомянутый эпизод, переводчица, с одной стороны, фокусирует читательское внимание исключительно на истории детства, а с другой — отсекает элементы, из которых складывается и это детство, и характер героя. (Строго говоря, и для Диккенса важна именно история детства, однако переводчица эту историю как будто спрямляет.)

Интересно, что и Ловцова, и А. Бекетова при передаче рассуждений о детстве и воспитании сокращают размышления о книгах, прежде всего речь об описании библиотеки Дэвида Копперфилда-старшего и книг, которые читал там Дэвид (см. табл. 4).

Таблица 4 / Table 4

B	**C**
Мой отец оставил после себя небольшую библиотеку, которая хранилась в комнате по соседству с моей, куда никто не входил. Из этой комнаты являлась ко мне целая рать славных героев из бессмертных творений знаменитых писателей. Я зачитывался ими. Меня самого удивляет теперь, как я успевал так много читать среди моих задач и ежедневных уроков. Однако, я не только с жадностью читал эти книги, но даже целыми днями воображал себя одним из моих излюбленных героев и находил в этом единственное свое развлечение [Диккенс 1903: 30–31].	После моего отца осталась небольшая библиотека, помещавшаяся наверху, в маленькой комнате, рядом с моей. Я имел в это помещение свободный доступ, и никто в доме, кроме меня, туда не заглядывал. Книги эти были моим единственным постоянным утешением. *Когда я думаю об этом, мне рисуется летний вечер; деревенские мальчики играют на кладбище, а я сижу на своей кроватке и с головой ушел в чтение, — так, как будто от этого зависит вся моя жизнь. Каждый соседний амбар, каждый камень в церкви, каждая пядь земли на кладбище, помню, имели в моих глазах какую-то связь с тем, что я читал в книгах, и напоминали мне какую-нибудь местность, описанную в них* [Диккенс 1939: 61].

Ловцова обходится без примеров имен и заглавий, так что чтение юного героя выглядит максимально неконкретным занятием. А. Бекетова переводит этот пассаж чуть подробнее, не углубляясь в детали, но все же сохраняя возникающие у Дэвида параллели между литературой и действительностью (см. выделение курсивом). Е. Бекетова опускает очень небольшой по объему фрагмент, в котором Дэвид сравнивает себя с различными литературными героями. Таким образом, переводчица не сохраняет все богатство ассоциаций, но хотя бы воспроизводит значимый для становления персонажа литературный ряд:

> Из этой-то благословенной комнатки выходили утешать меня в моем одиночестве Родерик Рендом, Перегрин Пикль, Дон Кихот, Жиль Блаз, Робинзон Крузо и многие другие. Эта славная плеяда, да еще «Тысяча и одна ночь», «Волшебные сказки» и несколько книг о путешествиях не давали угаснуть моему вообра-

> жению и моей надежде на лучшую жизнь где-то в далеком будущем [Диккенс 1953: 63–64].

Представляется, что и Ловцова, и А. Бекетова, одна в большей степени, другая в меньшей, сокращают разговор о чтении героя как отвлекающий от основного действия, хотя в контексте рассматриваемых глав как раз существенно, что память и кругозор помогают Дэвиду подружиться со Стирфортом. Как существенно и ослепляющее героя восхищение и неспособность трезво оценивать своего приятеля. В этом смысле очень важен эпизод противостояния Стирфорта с учителем Меллем, который заканчивается увольнением последнего; в переводе Ловцовой этот эпизод отсутствует. Ее Дэвид Копперфилд не ошибается в людях.

Можно было бы подвести итог и сделать вывод, что купюры в переводе Ловцовой всегда касаются эпизодов и ситуаций, связанных со становлением героя и отвлекающих от развития действия, однако есть еще один любопытный момент, связанный с Бетси Тротвуд. Ловцова, в отличии от Бекетовых, минимизирует чудачества героини и не упоминает о сестре Дэвида, Бетси Тротвуд-младшей.

И в разговорах Бетси Тротвуд о Дэвиде Копперфилде, и в разговорах с ним самим постоянно присутствует девочка, появления которой Бетси так безуспешно ждала, — хорошая, даже идеальная девочка, виртуальный двойник реального мальчика. Постоянная апелляция к несуществующей девочке добавляет Бетси чудаковатой гротескности и создает причудливую рамку для ее трезвых во всем остальном суждений (например, в объяснении с Мердстонами). (Рамка словно напоминает гоголевскую фразу «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется».) Переводчицы Бекетовы сохраняют упоминание о сестре Дэвида (на дословных совпадениях двух переводов останавливаться не будем, см. табл. 5). В переводе Ловцовой эта черта героини отсутствует, в силу чего сама Бетси Тротвуд выглядит несколько иначе — строгой старой леди, слегка странной, но не более того. Подобную купюру, на наш взгляд, можно объяснить как стремлением к упрощению ради юношеской аудитории, так и представлением о Диккенсе как о писателе-реалисте, характерном для русской рецепции середины — второй половины XIX в. Впрочем, в обоих случая это пример упрощения Диккенса, исходя из сложившихся представлений о нем у той или иной аудитории.

Таким образом, у Бекетовых получился слегка (в очень незначительной степени) упрощенный Диккенс: у А. Бекетовой — несколько более сокращенный, у Е. Бекетовой — сокращенный в минимальной степени. Переводчица максимально бережно обращается с оригиналом, сохраняя как важнейшие особенности поэтики Диккенса, так и многообразие культурного контекста, значимого для литературной генеалогии героя. В целом вполне можно согласиться с ее внуком, который писал: «Некоторые из ее многочисленных переводов остаются и до сих пор лучшими» [Блок 1963: 9]. В переводе А. Бекетовой мы видим купюры, касающиеся потенциально сложных для детской аудитории

Таблица 5 / Table 5

A	B	C	D
‘Yes,’ pursued my aunt, ‘and he has done a pretty piece of business. He has run away. *Ah! His sister, Betsey Trotwood, never would have run away.’ My aunt shook her head firmly, confident in the character and behaviour of the girl who never was born.* *‘Oh! you think she wouldn’t have run away?’ said Mr. Dick.* *‘Bless and save the man,’ exclaimed my aunt, sharply, ‘how he talks! Don’t I know she wouldn’t? She would have lived with her god-mother, and we should have been devoted to one another. Where, in the name of wonder, should his sister, Betsey Trotwood, have run from, or to?’* ‘Nowhere,’ said Mr. Dick [Dickens n. d.].	— Да; это его сын, — подтвердила тетушка, — и я именно хочу с вами посоветоваться вот по какому поводу: он самовольно пустился в бегство из своего местожительства и пришел сюда ко мне под мою защиту. А теперь я у вас спрашиваю, что мне с ним делать? [Диккенс 1903: 119–120].	— Да, — подтвердила бабушка. — И выкинул он ловкую штучку: взял, да и убежал. *Конечно, его сестра Бетси Тротвуд никогда не убежала бы.* *Тут бабушка энергично тряхнула головой, очевидно твердо уверенная и в характере, и в прекрасном поведении никогда не рождавшейся на свет девочки.* *— А-а! Так вы думаете, что она не убежала бы? — спросил мистер Дик.* *— Господь с вами! — с возмущением воскликнула бабушка. — Что только вы несете! Да разве может быть даже малейшее сомнение в этом? Она жила бы со своей крестной, и жили бы мы с ней душа в душу. Ну, скажите ради бога, куда и к кому могла бы сбежать его сестра Бетси Тротвуд?* — Никуда, — согласился мистер Дик [Диккенс 1939: 202–203].	— Да, — подтвердила бабушка. — И выкинул же он штуку, нечего сказать: взял да и убежал! *Конечно, его сестра Бетси Тротвуд никогда бы не убежала.* *Тут бабушка решительно тряхнула головой, очевидно твердо уверенная в характере и поведении не родившейся на свет девочки.* *— А-а! Так вы думаете, что она не убежала бы? — спросил мистер Дик.* *— Господь с вами! — с возмущением воскликнула бабушка. — Что за глупый вопрос! Она жила бы со своей крестной, и жили бы мы с ней душа в душу. Да и к кому, ради создателя, могла бы сбежать его сестра Бетси Тротвуд? К кому и куда?* — Никуда, — согласился мистер Дик [Диккенс 1953: 200–202].

реалий, но в целом переводчица скорее, вслед за Е. Бекетовой, придерживается принципа точности и не редактирует радикальным образом ни сюжет, ни персонажей, ни стилистику писателя. В переводе Ловцовой мы читаем о приключениях бедного сироты. Разумеется, и оригинальная история — это история бедного сироты порой в весьма мелодраматическом духе, однако в романе Диккенса есть место и иронии, и юмору, и гротеску, многомерности образов и даже реалистически-психологическим элементам. Всего этого у Ловцовой нет: переводчица не просто вольно обращается с оригиналом, то дополняя его, то сокра-

щая; она упрощает и уплощает образы центральных персонажей романа, таких как Дэвид, Бетси Тротвуд, Пегготти, и в результате остается абрис романа, адаптированный и урезанный пересказ. Если гипотетический юный читатель впервые знакомился с романом Диккенса в подобном переводе, трудно представить, что серьезная версия Ловцовой смогла бы его увлечь.

Источники

Бекетова 1982 — *Бекетова М. А.* Шахматово. Семейная хроника / Вступ. ст. и публ. С. С. Лесневского, З. Г. Минц // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 3 / [Ред. И. С. Зильберштейн, Л. Н. Розенблюм]. М.: Наука, 1982. С. 635–787.

Блок 1963 — *Блок А. А.* Автобиография // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. Т. 7: Мемуары. Записки. Дневники. Интервью. М.; Л.: Гос. изд-во худ. лит., 1963. С. 7–16.

Диккенс 1903 — Детские годы Давида Копперфильда: Из романа Чарльза Диккенса / Пер. с англ. М. Ловцовой. СПб.: Тип. Альтшуллера, 1903. (= Юный читатель. 1903. № 7).

Диккенс 1914a — *Диккенс Ч.* Давид и Эмилия // Юные жизни: Рассказы Чарльза Диккенса / В обраб. для юных читателей Л. Л. Видона. СПб.; М.: Изд. Т-ва М. О. Вольф, 1914. С. 1–43.

Диккенс 1914b — *Диккенс Ч.* Стирфорс и Траддельс // Юные жизни: Рассказы Чарльза Диккенса / В обраб. для юных читателей Л. Л. Видона. СПб.; М.: Изд. Т-ва М. О. Вольф, 1914. С. 248–264.

Диккенс 1953 — *Диккенс Ч.* Давид Копперфилд / Под ред. Е. Шишмаревой; Сокр. пер. с англ. Е. Бекетовой. М.; Л.: Гос. изд-во Дет. лит., 1953.

Диккенс 1939 — *Диккенс Ч.* Давид Копперфильд / Пер. с англ. А. Бекетовой. Т. 1. М.; Л.: Изд-во Дет. лит., 1939.

Диккенс 1890 — *Диккенс Ч.* Давид Копперфильд. СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1890. (Иллюстрир. романы Ч. Диккенса в сокр. пер. Л. Шелгуновой).

Сердобольский 1905 — *Сердобольский А.* Приключения десятилетнего мальчика. Переделано из романа Ч. Диккенса «Давид Копперфильд младший». М.: Изд. М. В. Клюкина, 1905. (Добрые души: Чтение для детей и для народа).

Dickens n. d. — *Dickens Ch.* David Copperfield // Project Guttenberg. [N. d.]. URL: https://www.gutenberg.org/files/766/766-h/766-h.htm.

Литература

Борисенко 2017 — *Борисенко А. Л.* Буквализм в художественном переводе: ошибка, эксперимент, метод? // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2017. № 5. С. 132–142.

Брагина, Васильева 2005 — *Брагина Т., Васильева Н.* Путешествие по дворянским именим Крыма: Краткий исторический путеводитель. Симферополь: Доля, 2005.

Егорова 2023 — *Егорова А.* Детские адаптации романа Чарльза Диккенса «Дэвид Копперфильд» на русском языке // Детские чтения. Т. 23. № 1. 2023. С. 299–331.

Катарский 1966 — *Катарский И. М.* Диккенс в России: Середина XIX в. М.: Наука, 1966.

Костионова 2015 — *Костионова М. В.* Литературная репутация писателя в России: перевод как отражение и фактор формирования (русские переводы романа Ч. Дик-

кенса «Записки Пиквикского клуба»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2015.

Лавров 1992 — *Лавров А. В.* Бекетова Елизавета Григорьевна // Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь / Редкол.: П. А. Николаев (гл. ред.) и др. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1992. С. 203–204.

Фридленд, Катарский 1962 — Чарльз Диккенс: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке (1838–1960) / Сост. Ю. В. Фридлендер, И. М. Катарский. М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1962.

Чуковский 2012 — *Чуковский К. И.* Высокое искусство // Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. Т. 3 / Сост. Е. Чуковской, П. Крючкова. 2-е изд., электрон., испр. и доп. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. С. 5–372.

References

Borisenko, A. L. (2017). Bukvalizm v khudozhestvennom perevode: oshibka, eksperiment, metod? [Literalism in fiction translation: error, experiment, method?]. *Vestnik Moskovskogo universiteta, Ser. 9: Filologiia, 2017*(5), 132–142. (In Russian).

Bragina, T., & Vasil'eva, N. (2005). *Puteshestvie po dvorianskim imeniiam Kryma: Kratkii istoricheskii putevoditel'* [Travelling through the noble estates of the Crimea: A brief historical guide]. Dolia. (In Russian).

Chukovskii, K. I. (2012) *Vysokoe iskusstvo* [The noble art]. In K. I. Chukovskii. *Sobranie sochinenii* (E. Chukovskaia, & P. Kriuchkov, Eds., 2nd ed., rev. and exp., 15 Vols., Vol. 3, pp. 5–372). Agentstvo FTM, Ltd. (In Russian).

Egorova, A. (2023). Detskie adaptatsii romana Charl'za Dikkensa "Devid Kopperfil'd" na russkom iazyke [Children's adaptations of Charles Dickens' novel *David Copperfield* in Russian]. *Detskie chteniia, 23*(1), 299–331. (In Russian).

Fridlender, Iu. V., & Katarskii, I. M. (Eds.). *Charl'z Dikkens: Bibliografiia russkikh perevodov i kriticheskoi literatury na russkom iazyke (1838–1960)* [Charles Dickens: Bibliography of Russian translations and critical literature in Russian (1838–1960)]. Izdatel'stvo Vsesoiuznoi knizhnoi palaty. (In Russian).

Katarskii, I. M. (1966). *Dikkens v Rossii: Seredina XIX v.* [Dickens in Russia: Mid-19th century]. Nauka. (In Russian).

Kostionova, M. V. (2015). *Literaturnaia reputatsiia pisatelia v Rossii: perevod kak otrazhenie i faktor formirovaniia (russkie perevody romana Ch. Dikkensa "Zapiski Pikvikskogo kluba")* [Literary reputation of a writer in Russia: Translation as a reflection and shaping factor (Russian translations of Dickens' novel *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*)] (Cand. Sci. (Philology) Thesis, Lomonosov Moscow State University). (In Russian).

Lavrov, A. V. (1992). Beketova Elizaveta Grigor'evna. In P. A. Nikolaev et al. (Eds.) *Russkie pisateli. 1800–1917: Biograficheskii slovar'* (Vol. 1, pp. 203–204). Sovetskaia entsiklopediia. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Екатерина Ильинична Самородницкая
кандидат филологических наук
доцент, заведующая кафедрой истории русской классической литературы, историко-филологический факультет, Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6
заведующая кафедрой истории и теории литературы, историко-филологический факультет, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82
✉ *ksam@inbox.ru*

Information about the author

Ekaterina I. Samorodnitskaya
Cand. Sci. (Philology)
Associate Professor, Chair, Department of History of Russian Classical Literature, Faculty of History and Philology, Russian State University for the Humanities
Russia, 125047, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Chair, Department of Literary History and Theory, Faculty of History and Philology, Institute for Social Sciences, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
✉ *ksam@inbox.ru*

Г. А. Велигорский
https://orcid.org/0000-0003-4316-4630
✉ *screamer90@mail.ru*
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Россия, Москва)

«Читаешь со смехом и покидаешь в раздумьи»: А. В. Гольштейн — первая русская переводчица рассказов К. Грэма («Золотой возраст» (СПб., 1898); «Дни грёз» (СПб., 1900))

Аннотация. В статье пойдет речь о первом переводе на русский язык «детской дилогии» Кеннета Грэма — сборников рассказов «Золотой возраст» (“The Golden Age”, 1895) и «Пора грёз» (“Dream Days”, 1898), осуществленном в 1898 и 1900 гг. Александрой Васильевной Гольштейн (под псевдонимом А. Баулер). Эти книги, принесшие автору всеанглийскую и европейскую славу, оказали существенное влияние и на русскую критическую и философскую мысль Серебряного века. В нашем исследовании мы попробуем понять, какова была в том роль переводчицы и насколько точно ей удалось отразить поэтику и стиль шотландского автора. С этой целью мы рассмотрим художественные средства, при помощи которых был осуществлен перевод, отметим удачи и неудачи переводчицы — и увидим, насколько точным дошел до русского читателя оригинальный текст. Особое внимание будет уделено индивидуальным решениям — выбору эмоционально окрашенной лексики, попытке адекватно передать стилистику и поэтику автора, обыграть использованные им аллюзии, реминисценции, цитаты и пр., — оборачивающимся для Баулер-Гольштейн успехом или неудачей, но в равной степени характерным в контексте переводоведческого анализа и теории культурного трансфера.

Ключевые слова: детская литература, А. В. Гольштейн, К. Грэм, «Золотой возраст», «Дни грёз», Л. Ф. Пантелеев, адаптация, объяснительный перевод

Благодарности. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект «Женщина-автор: писательские стратегии и практики в эпоху модерна», № 23-28-00348) в ИМЛИ РАН.

Для цитирования: *Велигорский Г. А.* «Читаешь со смехом и покидаешь в раздумьи»: А. В. Гольштейн — первая русская переводчица рассказов К. Грэма («Золотой возраст» (СПб., 1898); «Дни грёз» (СПб., 1900)) // Шаги/ Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 132–145.

Поступило 30 мая 2024 г.; принято 14 октября 2024 г.

© Г. А. ВЕЛИГОРСКИЙ

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-132-145

G. A. Veligorsky

https://orcid.org/0000-0003-4316-4630
✉ *screamer90@mail.ru*
A. M. Gorky Institute of World Literature
of Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)

"You read with laughter and leave in thought": A. V. Gol'shtein — the first Russian translator of short stories by K. Grahame (*The Golden Age* (St. Petersburg, 1898); *Dream Days* (St. Petersburg, 1900))

Abstract. In the following article we shall discuss the first translation into Russian of the "children's dilogy" by Kenneth Grahame — the collections of stories *The Golden Age* (1895) and *Dream Days* (1898), first published by L. F. Panteleev in 1898 and 1900 and translated by Alexandra Vasilievna Gol'shtein (under the pseudonym A. Bauler). These books, which brought the author all-English and European fame, had a significant influence on Russian critical and philosophical thought of the Silver Age. In our study we will try to understand what the role of the translator was in that phenomenon and how accurately she managed to reflect the poetics and style of the Scottish author. To this end, we will consider the artistic means by which the translations were carried out, note the successes and failures of the translator — and see how accurately the original texts reached the Russian reader. Particular attention will be paid to those individual decisions — the choice of individual, emotionally charged vocabulary, the attempt to adequately convey the author's style and poetics, to play up the allusions, reminiscences, quotations, etc. used by him — that turn out to be a success or a failure for Bauler-Gol'shtein, but are equally characteristic in the context of translation analysis and the theory of cultural transfer.

Keywords: children's literature, A. V. Gol'shtein, K. Grahame, *The Golden Age*, *Dream Days*, L. F. Panteleev, adaptation, explanatory translation

Acknowledgements. The study was carried out with the support of a grant from the Russian Science Foundation (project "Woman Author: Writing Strategies and Practices in the Modern Era", No. 23-28-00348) at the IWL RAS.

To cite this article: Veligorsky, G. A. (2024). "You read with laughter and leave in thought": A. V. Gol'shtein — the first Russian translator of short stories by K. Grahame (*The Golden Age* (St. Petersburg, 1898); *Dream Days* (St. Petersburg, 1900)). *Shagi / Steps*, *10*(4), 132–145. (In Russian).

Received May 30, 2024; accepted October 14, 2024

© G. A. VELIGORSKY

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-132-145

Рубеж XIX–XX вв. был отмечен в России значительным интересом читающей публики к сочинениям британских авторов, писавших для юного поколения. Именно тогда, начиная с 1870-х годов, отечественные книжные лавки наводнили издания, которые ассоциируются в наши дни с «золотым веком» британской детской литературы. В 1874 г. была напечатана повесть Чарлза Кингсли «Дети вод» (The Water-Babies, 1863) под заглавием «Похождения Фомушки-трубочиста на земле и под водою». В 1879 г. увидел свет анонимный перевод кэрролловской «Алисы в Стране чудес» — «Соня в Царстве Дива». В 1918 г. в охваченном революцией Петрограде выходят «Приключения Питера Пана» — вольный пересказ повести Джеймса Мэтью Барри «Питер Пэн и Венди» (Peter Pan and Wendy, 1911) в изложении С. Бубновой. В 1910-е годы многократно переводятся сочинения Беатрис Поттер: ее «Сказка о кролике Питере» (Tale of a Peter Rabbit, 1902) и «Сказка о двух нехороших мышках» (Tale of Two Bad Mice, 1905) были напечатаны соответственно в 1912 и 1913 гг. на страницах журнала «Задушевное слово» (пер. А. Н. Рождественской), а в 1914 и 1918 гг. они же, с прибавлением «Сказки о Бенджамине Банни», были изданы в стихотворном пересказе П. С. Соловьёвой, удостоенном похвалы самого А. А. Блока (см.: [Велигорский 2023]).

На фоне этих знаменитых произведений и достославных имен, как правило, теряются две жемчужины британской литературы — «детская дилогия» шотландского писателя К. Грэма, вышедшая на русском языке двумя отдельными томиками в 1898 и 1900 гг.

* * *

Сборники «Золотой возраст» (The Golden Age, 1895) и «Дни грёз» (Dream Days, 1898), два цикла произведений о викторианских детях, стали сочинениями, прославившими Кеннета Грэма (1859–1932), относительно безвестного на тот момент писателя-дилетанта, автора ироничных эссе и сотрудника Английского банка. Эти яркие, живые воспоминания о детстве, словно залитые солнечным светом, напоенные весенними ароматами и овеянные свежим ветром английских аллей, были встречены единодушным восторгом. Последовал шквал хвалебных рецензий; книги называли «прижизненной классикой», их автора сравнивали с Джордж Элиот, прочили ему славу недавно умершего Стивенсона. Даже такой строгий критик, как Алджернон Чарлз Суинберн, восторженно отозвался о первой книге дилогии: «Почти шедевр, выше всяких похвал» (well-nigh too praiseworthy for praise) — и процитировал в рецензии (чуть ли не целиком!) один из вошедших в нее рассказов, обращая внимание читателя на безупречный стиль и тонкий юмор малоизвестного автора (подробнее об этом см.: [Green 1959: 160–163]).

Неудивительно, что, осиянные славой и обласканные читателями, эти сборники быстро попали в фокус внимания заграничной публики. О них стало известно в США (горячим поклонником «детской дилогии» стал будущий президент Теодор Рузвельт), в Германии (в 1900 г. появится немецкий перевод Э. Бехер «Das goldene Zeitalter», который очень полюбился

Вильгельму II: ходили слухи, что эта книга лежала у него на прикроватной тумбе рядом с Библией Мартина Лютера [Grahame 1980: 9]), и, наконец, в Париже, где в ту пору жила переводчица и писательница, эмигрантка А. В. Гольштейн.

Александра Васильевна Гольштейн (урожд. Баулер; 1849/1850–1937) была внучкой обрусевшего швейцарца Жана-Жакоба Баулера, эмигрировавшего в Россию в 1814 г., сразу после отречения Бонапарта; здесь он завел врачебную практику, сделал состояние и в скором времени обзавелся небольшой усадьбой под Костромой. Его сын Василий Яковлевич Баулер (1822–1884), в отличие от отца, проявлял интерес не к естественным, но к точным наукам; он учился в Москве по стипендии, был вхож в столичные светские салоны, водил дружбу с М. А. Бакуниным, Н. П. Огарёвым, А. И. Герценом, имел знакомства в литературных кругах, а в конце 1860-х годов стал профессором математики в Петербургской военной школе. Дочь В. Я. Баулера, крещенная Александрой, подобно деду и отцу тоже смолоду увлекалась науками — но не точными и естественными, а гуманитарными. Еще девочкой она пылко интересовалась литературой и философией, учила иностранные языки (к шестнадцати годам знала английский, немецкий, французский, читала в оригинале Ф. Рабле). Войдя в круг знакомых отца, она сблизилась с представителями демократических и либеральных течений (в частности, с В. И. Засулич и П. Л. Лавровым), общение с которыми предопределило ее последующую судьбу. В 1876 г. после безуспешного «хождения в народ» А. Баулер переживает горькое разочарование, порывает с первым мужем и вместе с малолетним сыном отбывает в Париж. Здесь она и останется до конца дней: выйдет замуж за Владимира Гольштейна (1849–1917), молодого врача из дворянского рода, будет общаться с известными литераторами и философами — М. П. Драгомановым, И. М. Гревсом, В. И. Вернадским, А. Бергсоном; поддерживая контакты в революционных кругах, она заведет переписку с Бакуниным и Лавровым, сблизится с последователями Дж. Гарибальди; примкнет к набиравшему тогда силу движению суфражисток (так называемая первая волна феминизма) и будет бороться за женскую эмансипацию. И одновременно — продолжит вести насыщенную литературную деятельность. Начиная с 1880-х годов ее критические статьи, эссе, рецензии, переводы будут печататься в журналах, как отечественных («Мир Божий», «Заграничный вестник», «Новый путь», «Русская мысль»), так и иностранных («Europeen», «Les ecrits pour l'Art», «Revue de Paris»). Среди ее творческого наследия — переводы поэзии (из А. С. Пушкина, М. А. Волошина, К. Д. Бальмонта), повести «Благодетель» и «Места нет», напечатанные в «Русском богатстве», книга псевдомемуаров «Жизнь крепостной в России» (Serf Life in Russia, 1906, с предисловием знаменитой суфражистки Доры Б. Монтефиоре) — и два перевода из упомянутого британского автора[1].

[1] Биографические сведения об А. В. Гольштейн почерпнуты нами из изданий [Тюрин 1995; Тюрин, Городницкая 1997].

Так чем же заинтересовал такую разностороннюю личность, как А. В. Гольштейн — с ее бунтарским духом, философическим складом ума, тягой к свободе, саморазвитию, эмансипации, — консервативный детский писатель?

Сохранившиеся биографические сведения не позволяют дать однозначного ответа на этот вопрос. Скорее всего, свою роль здесь сыграл кто-то из парижских друзей переводчицы, обративший ее внимание на популярный в то время сборник (первую часть дилогии). Среди наиболее вероятных кандидатур — близкая знакомая А. В. Гольштейн и ее постоянная корреспондентка Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал (1866–1907); в 1890-е годы она также находилась в Париже, но поддерживала контакты с другими европейскими городами, в том числе с английской столицей. В письме к своему мужу, знаменитому поэту и критику Вячеславу Иванову (1866–1949), от 22 июня (5 июля) 1895 г. она сообщает: «...я жду брата на несколько часов проездом в Лондон, и день его проезда колеблется между 3–5 июля. Он будет здесь завтра и послезавтра уедет» [Иванов, Зиновьева-Аннибал 2009: 272]. Первая часть «детской дилогии» увидела свет в мае 1895 г., и резонно предположить, что брат писательницы, петербургский чиновник А. Д. Зиновьев, мог услышать об этой книге во время поездки в Лондон и поделиться новостями с сестрой.

А вот историю контактов А. В. Гольштейн с санкт-петербургским издателем Лонгином Федоровичем Пантелеевым (1840–1919) восстановить значительно проще. Скорее всего, посредником в их отношениях выступил упомянутый Вячеслав Иванов, которого связывало с Пантелеевым не только давнее знакомство, но и общие творческие замыслы: со второй половины 1890-х годов он готовил к изданию свой первый сборник стихов «Кормчие звезды» [Тюрин, Городницкая 1997: 170], который в итоге был напечатан в 1903 г. в типографии А. В. Суворина.

Перевод сборника «Золотой возраст», изданный Л. Ф. Пантелеевым, увидел свет в 1898 г. (цензурное разрешение от 29 января); на титульной странице фамилия переводчицы указана не была. Цена составляла 75 коп. (по меркам эпохи — сравнительно недорогое, почти что «демократическое» издание). Результатом публикации, судя по всему, Пантелеев остался доволен: в противном случае он не взялся бы за публикацию второй части дилогии — и это при том, что в целом не фокусировался на издании художественной литературы. Как сообщает библиограф С. Ф. Люблинский, всего в издательстве Пантелеева было выпущено восемь художественных книг, и только две из них — собственно, «Золотой возраст» и «Дни грёз» — были посвящены и адресованы детям [Люблинский 1983: 96].

Внимательный анализ «Золотого возраста» позволил установить источник, по которому был осуществлен этот перевод. Скорее всего, таковым стало американское издание, выпущенное в 1897 г. с иллюстрациями художника Максфилда Пэриша (1870–1966), мастера коллажа и аппли-

ции. Именно в этом издании в рассказе «Young Adam Cupid»[2] встречается характерный образ: «...convulsions play skittles with the map of Europe» (букв. «...катаклизмы как с кеглями играют с картой Европы»; следует понимать: «словно играя в кегли, меняют карту») [Grahame 1897: 79], вызвавший затруднение у русской переводчицы (см. об этом далее). Во всех английских изданиях, начиная с журнальной публикации рассказа (см.: National Observer. 1893. May 20. P. 16–18), его же перепечатки в составе сборника «Заметки язычника» (Pagan Papers, 1894) и, наконец, в editio princeps 1895 г., образ существенно проще: «...convulsions change the map of Europe» — «...катаклизмы меняют карту Европы». Правка в этот пассаж, судя по всему, была внесена Грэмом (или, возможно, его безвестным редактором) при подготовке книги для нью-йоркского издательства «Dodd, Mead & Co.» в 1897 г.

Как именно американское издание попало в руки переводчицы, установить сложнее. Возможно, посредницей здесь выступила Мария Васильевна Якунчикова (1870–1902), известная художница, сотрудничавшая с журналом «Мир искусства», постоянная корреспондентка А. В. Гольштейн. С 1893 г. она работала в Париже в мастерской американского художника Юлиуса Ролшовена (Rolshoven), а в 1895-м предприняла поездку в Англию в связи с «укреплением интереса к английскому эстетизму и искусству прерафаэлитов» [Давыдова 2020: 93].

На вышедший в издательстве Пантелеева перевод «Золотого возраста» не замедлили последовать отклики. В 1898 г. в декабрьском выпуске журнала «Русское богатство» (с которым, напомним, сотрудничала и А. В. Гольштейн) появилась рецензия журналиста, критика и переводчика Аркадия Георгиевича Горнфельда (1867–1941). Рассуждая о сборнике как о прекрасном подарке для читателей («Эта книжка проникнута с начала до конца тем милым, неподдельным юмором, к которому нас издавна приучили английские писатели; ее читаешь со смехом и покидаешь в раздумьи» [Горнфельд 1898: 52]), рецензент исподволь подчеркивает качество перевода Гольштейн, приводя многочисленные и довольно пространные цитаты из него (взяты из рассказов «Праздник», «Тревоги и волнения», «Куклы», «Под снегом»). Важно отметить, что Горнфельд одним из первых уловил, кто именно является адресатом этой книги К. Грэма, — и охарактеризовал вошедшие в нее тексты как «рассказы из детской жизни, предназначенные для взрослых читателей» [Там же].

Годом позже, в ноябрьском номере «Русского богатства» появится еще один отклик А. Г. Горнфельда, на сей раз — на вторую часть дилогии, сборник «Дни грёз», изданный Пантелеевым в 1900 г. [Грээм 1900]. Рассуждая о продолжении «забавного и милого “Золотого возраста”», рецен-

[2] В оригинале название представляет собой цитату из монолога Меркуцио из «Ромео и Джульетты» Шекспира; сложный для перевода образ (сочетание намека на Купидона и Адама Белла, меткого английского стрелка, одного из прообразов Робин Гуда), который, на наш взгляд, уместно будет передать строкой из перевода Б. Л. Пастернака: «С подбитым глазом мерзкий сорванец».

зент будет отмечать качества книги, ее психологическую глубину, в особенности погружение в область детской фантазии, образцы которой «не только очаровательно комичны, но и полны серьезного смысла». Отмечал Горнфельд и качество представленных в книге текстов, хотя и сетовал на «меньшее разнообразие содержания» [Горнфельд 1900: 74].

Именно благодаря переводу и публикации «детской дилогии» имя А. Баулер (А. В. Гольштейн) стало известно не только среди издателей газет и журналов, но и в мире книгопечатной продукции. Летом 1900 г. Вяч. Иванов будет писать к меценату М. А. Мамонтову, предлагая ему проект по изданию сочинений С. Малларме и сопровождая его такой характеристикой потенциальной подготовительницы: «...г-жа Баулер (г-жа А. В. Г.) в Париже — опытная переводчица (Кенет Грээм, “Золотой возраст”, “Дни грёз”)...» (разрядка моя; цит. по: [Дубровкин 1998: 123]).

Впрочем, далеко не все рецензии были хвалебными. Если в писательских кругах перевод «Золотого возраста» был встречен с явным восторгом, то русская педагогика, настороженно относившаяся к английской детской литературе еще с 1870-х годов (достаточно вспомнить разгромную рецензию Э. Железновой на издание «Похождений Фомушки-трубочиста...» и приведенный в ее финале императив: «...пора бы нам оставить вредное и смешное пристрастие ко всему иностранному!» [Железнова 1878: 544]), отнеслась к изданию крайне критически, увидев в нем вредоносность для растущего поколения. Показателен отклик М. В. Соболева, появившийся в 1899 г. в журнале «Педагогический сборник»:

> Еще менее пригодна для детей книга Гр. Греем [sic!]: «*Золотой возраст*». В ней показывается обратная сторона картины детской жизни со всеми проделками, совершаемыми за глазами взрослых, причем указываются и способы сокрытия этих проступков. Автор не стесняется рассказывать, что новый помощник работника ухаживает за кухаркой, которая делается его возлюбленной, что помощник пастора через детей посылает любовные письма, вознаграждая деньгами услуги их; потом он изображает страстный трепет двух кукол разных полов и т. п. [Соболев 1899: 233].

Несколько лет спустя в своем библиографическом magnum opus — «Справочной книжке для чтения всех возрастов» — Соболев даст еще более краткую, но не менее суровую характеристику книги: «Проделки племянников за глазами теток и способы сокрытия шалостей, довольно грубых» [Соболев 1907: 336].

Негодование рецензента-воспитателя несложно понять. В книге К. Грэма изображены не те дети, которых можно поставить в пример маленькому или даже молодому читателю. Главных героев дилогии можно отнести к классическому типу «непослушного ребенка» (naughty child), все прочнее заявлявшему свои права в британской неоромантической литературе, в творчестве Р. Джеффриса, К. Грэма, Б. Поттер, Э. Несбит и пр. (подробнее об этом см., например: [DeWilde 2008]). Однако для русской публики погружение в мир «неидеального» ребенка — шалуна и про-

казника, который может драться, дразниться и сквернословить, сбегать с уроков или с церковной службы, играть в «крестики-нолики» на полях молитвенника, курить сигареты и даже пробовать алкоголь, — стало неожиданным, шокирующим откровением.

Надо отметить, что А. В. Гольштейн, понимая эту дилемму, пробовала сгладить наиболее острые углы. Так, в рассказе «О чем они разговаривали» (What They Talked About), в котором описывается сцена опьянения шестилетнего малыша, после рождественского ужина допившего остатки из всех бокалов и, как следствие, захмелевшего, сообщается, что пиво, которое он допивал, было *инбирным* (переводчица выделяет это слово курсивом [Грээм 1898: 110]) — т. е. содержащим всего 2% спирта (см.: [Yates, Yates 2003]). В эпизоде «Пролога», где Грэм повествует о том, как младший священник участвовал в играх детворы в «кровожадных» индейцев, Баулер добавляет от себя ремарку, что последний «имел непреодолимое отвращение к таким занятиям» [Грээм 1898: 4].

В то же время наряду с попытками «адаптировать» и «облагородить» текст для русскоязычного читателя Баулер-Гольштейн старается быть верной источнику. Здесь следует отметить, что в ее переводе встречается немало удач. Оригинальный текст К. Грэма необычайно певуч и звонок (тут сказывается любовь писателя и к стихотворениям в прозе, и к творчеству А. Теннисона с его излюбленным приемом — аллитерацией). Рассказы пересыпаны редкими словами, диалектизмами, историзмами, архаичной лексикой. Переводчица старается по мере возможности сохранить поэтику оригинала. Так, в переводе рассказа «A Holiday» («Праздник») для обозначения подснежника она употребляет редкое слово *скороспелка* [Грээм 1898: 9], тем самым не только разнообразя текст, но и передавая важную для автора коннотацию поспешности — стремление цветка скорее явиться под весеннее солнышко (в оригинале *rash primrose* — букв. «первоцвет-торопыга») [Grahame 1897: 14].

Нельзя не отметить и богатый лексикон А. В. Гольштейн, воспринятый ею из классической русской литературы. Для передачи *kitchen maid* (букв. «кухонная служанка») она использует слово *судомойка*; слово *rattle* (звук флага, полощущегося на ветру) передано ею как *хлёст*, упражнения на фортепиано (*exercises*) именуются *экзерсисами* [Грээм 1898: 92]. Переводчица ловко обыгрывает фразеологизмы; так, английское выражение *living in clover* (букв. «жил в клевере», т. е. привольно и в достатке) передано «как сыр в масле катался» [Там же: 76]. Среди употребленных ею оборотов много ярких удач: «поставил [книгу] стоймя» [Там же: 93], «пить чай, пока он не простыл» [Там же: 95–96] и т. д. Особенно отметим существительное *паровик*, использованное в рассказе «Куклы» (Sawdust and Sin): это слово, распространившееся в 1850–1860-е годы (встречается, например, в романе И. С. Тургенева «Дым» (1867)) и использовавшееся для обозначения паровоза, к концу века считалось уже архаизмом; употребляя его, переводчица вводит намеренную стилизацию (напомним, что действие сборников разворачивается как раз в 1860-е годы).

Для перевода А. В. Гольштейн характерны афористичность и емкость, на что указывают, в частности, подобные фразы: «Они (взрослые. — *Г. В.*) были слепы ко всему, чего не видно» [Грээм 1898: 3] (эта реплика вызывала восхищение М. А. Волошина, процитировавшего ее статье «Трагический зверинец» (1907) и выделившего притом курсивом); «Я, старый человек, вижу сны наяву, а вы, молодой человек, видите наяву призраки» [Там же: 90]. Последняя фраза привлекла внимание А. Г. Горнфельда, заметившего в своей рецензии: «Действительность [в мире “Золотого возраста”] кажется ‹...› призраком, и иллюзии являются единственными реальностями...» [Горнфельд 1898: 53].

Тем не менее при всех упомянутых выше удачах нельзя не отметить, что в переводе А. В. Гольштейн заметна и некоторая поспешность. Неоднократно в нем встречаются калькированные конструкции, которые, даже если учитывать тяготение переводчиков XIX в. к дословной передаче текста и буквализму, звучат нелепо-комически. К примеру, в рассказе «Young Adam Cupid», название которого Гольштейн переводит как «Мы влюблены», повествователь, поручивший братишке «увлекательную работу» — смазать жиром колеса садовой тележки, замечает, что «Harold soon was all smiles and grease», т. е. «перемазался салом и улыбался до ушей» [Grahame 1897: 81]. А. В. Гольштейн, однако, передает образ буквально, и возникает невнятная реплика: «Гарольд скоро весь превратился в улыбку и сало [sic!]» [Грээм 1898: 65]. Стоит упомянуть и калькированный перевод упомянутой выше фразы про кегли: столкнувшись со сложной и необычной конструкцией, переводчица «пасует» и передает ее дословно («...землетрясения могут играть в кегли по карте Европы») и, очевидно, подчеркивает: в печатном издании эти слова выделены курсивом [Там же: 63].

Для поэтики «детской дилогии» характерно использование многочисленных (явных или скрытых) цитат, в особенности из текстов Шекспира, любимейшего писателя К. Грэма, который с 1874 г. был ученым секретарем «Новошекспирова общества» (New Shakespeare Society), основанного филологом Фр.-Дж. Фёрниваллом [Green 1959: 64]. Здесь следует отметить, что в иных случаях А. В. Гольштейн, даже не распознавая источник цитаты, но видя характерный маркер — кавычки, — все же стремится ее как-либо обыграть. К примеру, в рассказе «Жатва» (A Harvest) упомянуты уховертки, которые именуются «those mortal bugs o’ the field» [Grahame 1897: 109] — словами из шекспировской трагедии «Цимбелин» (1609 / 1610); в переводе А. Баулер использован ритмизованный оборот, и насекомые вполне звучно называются «смертельным ужасом полей» [Грээм 1898: 62].

Встречаются при этом и неудачные решения. В рассказе «О чем они разговаривали» викарий в ответ на вопрос, хочет ли он еще чаю, цитирует знаменитый монолог заглавного героя из исторической хроники «Генрих V» (1599): «Once more into the breach, once more» [Grahame 1897: 138] — «Что ж, снова ринемся, друзья, в пролом» (пер. Е. Бируковой, 1959). В переводе А. Баулер, однако, фраза передана невнятно: «Еще раз на брешь

[sic!], милые друзья, еще один раз» [Грээм 1898: 113] — что не может не озадачить читателя.

Еще одной чертой поэтики К. Грэма является использование в заглавии рассказов латинских цитат. К передаче таковых А. В. Гольштейн подходит двояко. В «Золотом возрасте» все латинские заглавия оказываются ею переведены — а читатель, таким образом, лишается возможности прочесть авторскую аллюзию. К примеру, заголовок последнего рассказа сборника — «Lusisti satis», — в русской версии передан как «Довольно играть», и это не позволяет прочесть отсылку к Горацию, посредством которой передается трагическая для К. Грэма идея взросления и актуализируется топос «memento mori»: «Lusisti satis, edisti satis atque bibisti. / Tempus abire tibi est» — «Вдоволь уж ты поиграл и вдоволь поел ты и выпил / Время тебе уходить» (Послания. II.2.213–214. Пер. Н. С. Гинцбурга).

В сборнике «Дни грёз», напротив, оба латинских заголовка прилежно сохранены, однако никак не поясняются для юного читателя. И если гимн «Dies Irae» мог быть ему известен — и на уровне названия, и аудиально: вариация из него встречается в миниатюре М. П. Мусоргского «Поехал на палочке» (1882) из цикла «Детская» [Немировская 2011: 146], — то фраза «Mutabile semper» («Всегда изменчива [женщина]»), характеристика Дидоны из «Энеиды» Вергилия (IV.565), требовала хотя бы краткого комментария.

Перевод демонстрирует и недостаточные познания А. В. Гольштейн в современной ей детской литературе. Конечно, многие из упомянутых в оригинале произведений, входящих в круг чтения персонажей, — к примеру, детская песенка про пирожника (muffin-man) из рассказа «Праздник», беркширская святочная «игра» о короле Георге и драконе или народная сказка про Цыпленка Цыпу (рассказ «Под снегом»), — не могли быть знакомы переводчице. Нельзя вменить ей в вину и образ «чеширской кошки» [sic!], появляющийся в рассказе «Мы влюблены» [Грээм 1898: 73]: ведь в единственном существовавшем на тот момент переложении «Алисы...» на русский язык — «Соня в Царстве Дива» (см. о нем ранее в статье) — весь эпизод с Чеширским котом был купирован анонимным переводчиком.

Однако в других случаях явно видна переводческая поспешность и недостаточное стремление А. Баулер погрузиться в текст. Так, все в том же рассказе «Мы влюблены» упоминаются сцены из «Пути паломника...» (The Pilgrim's Progress..., 1678) Дж. Беньяна. Перевод этой книги на русский язык, осуществленный Юлией Денисовной Засецкой (1835–1882), дочерью Дениса Давыдова, корреспонденткой Ф. М. Достоевского, увидел свет в 1878 г. под заглавием «Путешествие Пилигрима в Небесную страну» и три года спустя выпущен вторым, исправленным изданием; эта книга, в которой читателю было явлено «олицетворение различных людских пороков и способы очищения греховной души», была популярна среди русских детей и одобрялась Министерством народного просвещения (см.: [Соболев 1907: 435]). А. Баулер, в общем и целом знавшая, что это за сочинение (по крайней мере при первом его упоминании в «Зо-

лотом возрасте» она приводит сноску-комментарий: «Известная детская книга» [Грээм 1898: 70]), — с его текстом, очевидно, знакома не была; и поэтому в ее переводе появляется демон Аполион, «шагающий прямо через дорогу» [Там же: 71], тогда как в действительности он заступает ее, преграждая путь Христианину («Apollyon Straddling Right Across the Way») [Grahame 1897: 86].

Наконец, еще одной проблемой становится для переводчицы передача библейских цитат, которыми буквально насквозь пронизаны рассказы К. Грэма. Для английской детской прозы второй половины XIX в., в особенности для нравоучительных повестей — достаточно вспомнить, к примеру, знаменитый сборник Маргарет Гэтти «Притчи, природой данные» (Parables by Nature; 1855; рус. пер. 1872) или дебютный цикл Джулианы Хорейши Юинг «“Сон Мельхиора” и другие истории» (‘Melchior’s Dream’ and Other Tales; 1862; рус. пер. 1871), — было характерно использование цитат из Священного Писания, вплетаемых в повествовательную ткань и зачастую не заключаемых даже в кавычки. Такой подход был обусловлен воспитанием викторианских детей (в особенности, как и Грэм, взращенных в кальвинистских и пуританских семьях), где Библия являлась той главной книгой, которую постоянно читала и перечитывала вся семья.

В переводе А. В. Гольштейн все эти цитаты оказываются нивелированы или просто опущены. К примеру, в рассказе «Обеленный дядя» (Whitewashed Uncle) «смазан» знаменитый образ из Книги пророка Даниила. Рассказчик замечает о приезжих гостях: «Прежние дяди были взвешены нами — и увы! найдены совершенно н е у д а ч н ы м и» [Грээм 1898: 23]; в оригинале здесь фигурирует причастие *wanting*, а сам пассаж заключает в себе точную цитату из Библии короля Иакова; ср. в Синодальном переводе: «Ты взвешен на весах и найден о ч е н ь л е г к и м» (Дан 5:27; разрядка моя). Чуть далее в том же рассказе встречается другая аллюзия, на сей раз — из Послания к Галатам; все тот же рассказчик упоминает, что гостящий в их доме дядюшка «held out the right hand of fellowship to the pig» [Grahame 1897: 30], т. е. «п о д а л свинье правую р у к у о б щ е н и я» — подобно тому, как поступили Иаков, Петр и Иоанн, призвав апостола Павла идти проповедовать язычникам (Гал 2:9); контекстуально этот образ может быть понят как «приветливо поздоровался» или даже «сдружился» со свиньей; А. В. Гольштейн, однако, переводит его буквально: «...дружески протянул правую руку свинье» [Грээм 1898: 24]. (О том, что англичане понимали этот образ иносказательно, явственно говорит иллюстрация Э. Х. Шепарда из издания 1922 г., где дядюшка «приветствует» спящую свинью, постукивая по ней тростью.)

* * *

Впрочем, несмотря на перечисленные нами неудачи и шероховатости, нельзя не отметить, что перевод А. В. Гольштейн явился важным изданием для своей эпохи. Не будучи ни откровенным провалом, ни безусловной удачей, он исподволь послужил развитию отечественной детской

литературы: повлиял на формирование образа ребенка-рассказчика, который получит развитие в ранней советской литературе 1920–1930-х годов (Н. Огнев, Л. А. Кассиль, Б. С. Житков и пр.); привлек интерес к миру детства во всем его многообразии, к особому мироощущению этой поры, к живой детской речи с ее богатой палитрой, речи, сочетающей множество пластов — от разговорной и просторечной лексики до подслушанных ребенком узкоспециальных терминов и книжных цитат — «в подражание взрослым». К этому же времени относится и отказ от образа «прелестного дитяти», стремления писать только ради назидания или «на потеху» маленькому читателю — отказ, к которому исподволь призывает в своих текстах и Грэм. Именно благодаря рассмотренным нами переводам русский читатель смог впервые, пусть и «сквозь тусклое стекло», познакомиться с текстами шотландского автора, оказавшими колоссальное влияние на литературу XX и XXI вв. В то же время переводчица привносит в рассказы и собственные смысловые пласты, видя в перелагаемых ею текстах материал для смягчения нравов и для воспитания базового чувства собственного достоинства в человеке — от уважения к личности ребенка (даже хулигана и сорванца) к уважению личности человека вообще. Внимательное изучение этих переводов, лишь контурно намеченное в нашей статье, представляется весьма поучительным: творческие удачи Гольштейн-Баулер (в сфере адаптации, «объяснительного перевода» и пр.) определенно свидетельствуют о становлении языка детской литературы и о различных подходах к переводу, которые сформируются в XX–XXI вв.; неудачи же, в свою очередь, позволяют лучше понять многослойность, насыщенность, аллюзийную глубину грэмовских текстов — и поставить вопрос о подготовке их академического издания.

Источники

Горнфельд 1898 — *Горнфельд А. Г.* Кенет Грээм. Золотой возраст. Перевод с английского. Издание Л. Ф. Пантелеева. СПб., 1898: [Рец.] // Русское богатство. 1898. Т. 12. С. 52–55.

Горнфельд 1900 — *Горнфельд А. Г.* Кенет Грээм. Дни грёз. Перевод с английского А. Баулер. Издание Л. Ф. Пантелеева. СПб., 1900: [Рец.] // Русское богатство. 1900. Т. 11. С. 74–75.

Грээм 1898 — *Грээм К.* Золотой возраст / Пер. с англ. [А. Баулер]. СПб.: Изд. Л. Ф. Пантелеева, 1898.

Грээм 1900 — *Грээм К.* Дни грёз / Пер. с англ. А. Баулер. СПб.: Изд. Л. Ф. Пантелеева, 1900.

Железнова 1878 — *Железнова Э.* Похождения Фомушки-трубочиста на земле и под водою // Женское образование. 1878. № 8. С. 541–544.

Иванов, Зиновьева-Аннибал 2009 — *Иванов Вяч.*, *Зиновьева-Аннибал Л.* Переписка: 1894–1903: В 2 т. Т. 2. М.: Нов. лит. обозрение, 2009.

Соболев 1899 — *Соболев М. В.* Обзор детских книг за 1898 г. Статья 2-я // Педагогический сборник. 1899. Т. 9. С. 226–234.

Соболев 1907 — Справочная книжка по чтению для детей всех возрастов / Сост. М. В. Соболев. 2-е изд., доп. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1907.

Grahame 1897 — *Grahame K.* The golden age / Profusely ill. by M. Parish. New York: Dodd, Mead & Co., 1897.

Grahame 1980 — *Grahame K.* The golden age. London: Robin Clark, 1980.

Литература

Велигорский 2023 — *Велигорский Г. А.* «Ну а Кроля не таков»: литературные сказки Б. Поттер в переводах П. С. Соловьёвой («Приключения Кроли», «Куклин дом»). Статья первая // Новый филологический вестник. 2023. № 3 (66). С. 251–261. https://doi.org/10.54770/20729316-2023-3-251.

Давыдова 2020 — *Давыдова О.* Расширение «горизонтов»: Мария Якунчикова и символизм = *Davydova O.* Broadening horizons: Maria Yakunchikova and Symbolism. М.: [б. и.], 2020. (Прилож. к: Третьяковская галерея. 2020. № 3 (68)).

Дубровкин 1998 — *Дубровкин Р.* Стефан Малларме и Россия. Берн: Петер Ланг, 1998.

Люблинский 1983 — *Люблинский С. Б.* Демократическое издательство Л. Ф. Пантелеева // Книга: Исследования и материалы. Сб. 46. М.: Книга, 1983. С. 81–97.

Немировская 2011 — *Немировская И. А.* Историческая загадка двух детских вокальных циклов Мусоргского // Театр. Живопись. Музыка. Кино. 2011. № 1. С. 137–148.

Тюрин 1995 — *Тюрин А.* Об Александре Васильевне Гольштейн (1850–1937) // Преображение: Русский феминистский журнал. 1995. № 3. С. 68–70.

Тюрин, Городницкая 1997 — «Обнимаю вас и материнski благословляю...»: Переписка Вячеслава Иванова и Лидии Зиновьевой-Аннибал с Александрой Васильевной Гольштейн / Публ., подгот. текста, предисл. и примеч. А. Н. Тюрина и А. А. Городницкой // Новый мир. 1997. № 6. С. 159–189.

DeWilde 2008 — *DeWilde M. L.* Victorian restriction, restraint, and escape in the children's tales of Beatrix Potter: A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts at Grand Valley State University. Allendale (MI), 2008.

Green 1959 — *Green P.* Kenneth Grahame: A biography. London: John Murray, 1959.

Yates 2003 — *Yates D.*, *Yates E.* Ginger beer and root beer heritage: 1790 to 1930. North Georgia: Donald Yates Publ., 2003.

References

Davydova, O. (2020). *Rasshirenie "gorizontov": Mariia Iakunchikova i simvolizm = Broadening horizons: Maria Yakunchikova and Symbolism* (n. p.) (Suppl. to *Tret'iakovskaia galereia, 2020*(3, no. 68). (In Russian).

DeWilde, M. L. (2008). *Victorian restriction, restraint, and escape in the children's tales of Beatrix Potter* (A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts at Grand Valley State University).

Dubrovkin, R. (1998). *Stefan Mallarme i Rossiia* [Stéphane Mallarmé and Russia]. Peter Lang. (In Russian).

Green, P. (1959). *Kenneth Grahame: A biography*. John Murray.

Liublinskii, S. B. (1983). Demokraticheskoe izdatel'stvo L. F. Panteleeva [Democratic publishing house of L. F. Panteleev]. In *Kniga: Issledovaniia i materialy* (Vol. 46, pp. 81–97). Kniga. (In Russian).

Nemirovskaya, I. A. (2011). Istoricheskaia zagadka dvukh detskikh vokal'nykh tsiklov Musorgskogo [The historical enigma of the vocal cycles by Mussorgsky]. *Teatr. Zhivopis'. Muzyka. Kino, 2011*(1), 137–148. (In Russian).

Tiurin, A. (1995). Ob Aleksandre Vasil'evne Gol'shtein (1850–1937) [About Alexandra Vasilievna Gol'shtein (1850–1937)]. *Preobrazhenie: Russkii feministicheskii zhurnal, 1995*(3), 68–70. (In Russian).

Tiurin, A. N., & Gorodnitskaia, A. A. (Eds., Intro., Publ. & Notes) (1997). “Obnimaiu vas i materinski blagoslovliaiu...”: Perepiska Viacheslava Ivanova i Lidii Zinov’evoi-Annibal s Aleksandroi Vasil’evnoi Gol’shtein [I hug you and give you a maternal blessing...”: Correspondence between Vyacheslav Ivanov and Lydia Zinovieva-Annibal with Alexandra Vasilievna Gol’shtein]. *Novyi mir, 1997*(6), 159–189. (In Russian).

Veligorsky, G. A. (2023). “Nu a Krolia ne takov”: literaturnye skazki B. Potter v perevodakh P. S. Solov’evoi (“Prikliucheniia Kroli”, “Kuklin dom”) [“Well, the rabbit is not like that”: B. Potter’s literary fairy-tales translated by P. S. Solovyova (“Rabbit’s adventures”, “The doll-house”)]. *Novyi filologicheskii vestnik, 2023*(3, no. 66), 251–261. https://doi.org/10.54770/20729316-2023-3-251. (In Russian).

Yates, D., & Yates, E. (2003). *Ginger beer and root beer heritage: 1790 to 1930.* Donald Yates Publ.

* * *

Информация об авторе

Георгий Александрович Велигорский
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник, научная лаборатория «Rossica: русская литература в мировом культурном контексте», Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
✉ *screamer90@mail.ru*

Information about the author

George A. Veligorsky
Cand. Sci. (Philology)
Senior Research Fellow, Scientific Laboratory “Rossica: Russian Literature in the World Cultural Context”,
A. M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences
Russia, 121069, Moscow,
Povarskaya Str., 25a
✉ *screamer90@mail.ru*

С. Н. Зенкин

https://orcid.org/0000-0002-0114-0588
✉ *sergezenkine@hotmail.com*
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Россия, Санкт-Петербург)

Похвала артистам. (Из комментариев к статье Бальзака «О художниках»)

Аннотация. В статье даются исторические комментарии к статье Оноре де Бальзака «Des artistes» (1830). Показана жанровая сложность текста, отсылающего к традициям риторического панегирика, литературно-художественного манифеста и физиологического очерка, где описывается некий социальный «тип». Заглавное слово *artistes* получает новый, расширительный смысл, включающий в число «художников» также литераторов и ценителей прекрасного; эта семантическая эволюция была подготовлена сочинениями французских сенсимонистов. Человек искусства рассматривается у Бальзака не только в процессе творчества, но и в ходе «артистической жизни»; в этом отношении объединение литераторов с художниками отражало реальные культурные перемены начала 1830-х годов, образование субкультуры «младофранков» — она объединяла молодых живописцев и поэтов, поклонников новой романтической литературы. Стремясь утвердить достоинство творческих людей и, более конкретно, добиться справедливого вознаграждения за литературный труд в эпоху автономизации литературного поля, Бальзак использует риторику «вдохновения», но в конце вынужден призвать «артистов» к стоическому смирению со своей маргинальностью: такова его интерпретация (по-видимому, первая в печати) знаменитого лозунга «искусство для искусства».

Ключевые слова: интеллектуальная история, Бальзак, художники, артисты, писатели, искусство для искусства

Для цитирования: *Зенкин С. Н.* Похвала артистам. (Из комментариев к статье Бальзака «О художниках») // Шаги / Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 146–162.

Поступило 8 февраля 2024 г.; принято 19 октября 2024 г.

© С. Н. ЗЕНКИН

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-146-162

S. N. Zenkin

https://orcid.org/0000-0002-0114-0588
✉ *sergezenkine@hotmail.com*

HSE University
(Russia, St. Petersburg)

A celebration of the artists (Notes on Balzac's article "On Artists")

Abstract. The article provides historical comments to Honoré de Balzac's article "Des artistes" (1830). It shows the genre complexity of the text, which references the traditions of the rhetorical panegyric, the literary and artistic manifesto and the physiological essay that describes a certain social "type". The title word "artistes" gets a new, expanded meaning, including in the category of "men of art" also writers and connoisseurs of beauty; this semantic evolution was prepared by the writings of the French Saint-Simonists. The man of art is considered by Balzac not only in the process of creativity, but also in the course of "artistic life"; in this regard, the connection between writers and artists reflected the real cultural changes of the early 1830s, the formation of the "Jeunes-France" subculture which united young painters and poets, admirers of the new Romantic literature. Aiming to affirm the dignity of the men of letters and, more specifically, to obtain a fair remuneration for literary work in the epoch of autonomization of the literary field, Balzac uses the rhetoric of "inspiration" but at the end is forced to call on "artists" to stoically suffer their marginality: this is his interpretation (seemingly the first in print) of the famous slogan "Art for Art's Sake".

Keywords: intellectual history, Balzac, artists, writers, art for art's sake

To cite this article: Zenkin, S. N. (2024). A celebration of the artists. (Notes on Balzac's article "On Artists"). *Shagi / Steps*, *10*(4), 146–162. (In Russian).

Received February 8, 2024; accepted October 19, 2024

© S. N. ZENKIN

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-146-162

Предметом нижеследующих заметок является статья Оноре де Бальзака «Des artistes», напечатанная тремя фельетонами в парижской газете «Силуэт» 25 февраля, 11 марта и 22 апреля 1830 г. Она, разумеется, уже и раньше становилась предметом комментирования — в частности, солидный свод фактической информации содержится в примечаниях к собранию сочинений Бальзака, вышедшему во Франции в «Библиотеке Плеяды»; том с рассматриваемой статьей вышел в 1996 г., авторы примечаний к ней — Рене Гиз и Ролан Шолле [Balzac 1996: 1516–1524]. Статья была призвана утвердить достоинство творческих людей, привлечь к ним внимание общества, добиться более справедливого вознаграждения за их труд. Здесь мы попытаемся не столько проанализировать текст бальзаковского эссе и не столько описать его ближний биографический контекст, уже освещенный в науке, сколько уточнить его место в истории слов и идей, имея в виду прежде всего становление понятия об а в т о р с т в е и его формах.

Статья Бальзака располагается на скрещении нескольких старых и новых жанровых традиций. По своей прямой задаче это риторический п а н е г и р и к, восхваление и оправдание «художников»; автор сетует на их недооценку в современном обществе, на «обычный во Франции недостаток уважения к людям, которые создали славу нации» [Бальзак 1960: 18][1]. Чаще всего, особенно в новоевропейской риторике, панегирик прославлял какое-то конкретное, обычно высшее лицо — монарха, святого. У Бальзака же предметом восхваления становится, как в классической похвале Перикла афинскому народу и афинской демократии (см. Фукидид, «История», II.35–46), целое сообщество, куда входит и сам автор: первый из трех его фельетонов (в отличие от двух других, не имевших подписи) был подписан «Старый художник» [Balzac 1996: 1516]. Поскольку же сообщество состоит прежде всего из людей искусства, то это сближает бальзаковский текст со второй жанровой формой, ставшей одним из распространенных жанров XIX–XX вв., — с литературно-художественным м а н и ф е с т о м, которым некоторая творческая группа заявляет о себе и утверждает свое достоинство в культуре.

Группа, о которой идет речь, получает у Бальзака лишь очень расплывчатое определение: «художниками» именуются те, кто «повелевает мыслью», кто творит, прилагая мысль «к новому производству человеческих сил, к новому сочетанию элементов природы, и физической и духовной» [Бальзак 1960: 18]. Чтобы точнее пояснить, о ком идет речь, автор прибегает к приему, именуемому сегодня name-dropping: текст статьи пестрит именами прославленных людей, которые служат примерами «художников»: «Так было с Гутенбергом, Колумбом, Шварцем, Декартом, Рафаэлем, Вольтером, Давидом» [Бальзак 1960: 18]; «Я принял бы ‹...› Вольтера, Монтескье, Руссо, д’Аламбера, Верне» [Там же]; «Данте в изгнании, Сервантес в госпитале, Мильтон в хижине, Корреджо, задыхающийся под

[1] Здесь и далее перевод Раисы Линцер в цитатах сверен с оригиналом и в одном месте исправлен.

тяжестью медяков, непризнанный Пуссен, Наполеон на острове Святой Елены» [Там же: 26]. Эти разнородные, не всегда «художественные» в современном смысле примеры заменяют точную дефиницию и производят эффект расширяющегося, распространяющегося значения, как это бывает при описании не класса, а типа. В логическом классе все его элементы равно отвечают общему определению (все четные числа одинаково делятся на 2), тогда как тип характеризует неоднородное множество, где некоторые, центральные элементы служат бесспорными, «хорошими примерами», а другие располагаются на периферии, в лимитрофной зоне между разными типами, отчасти соответствуя каждому из них; примером типологического понятия может служить модное в культуре XIX в. понятие расы — интуитивно опознаваемого единства «чистых» и более или менее «смешанных» расовых образцов. Типологические (характерологические) построения широко применялись во французской литературной критике XIX в., на них основывалась, в числе прочего, теория «реализма», а Бальзак прямо пользовался терминами «тип» и «типичное» в своих романах и статьях[2]. Описывая «художников» как зыбкий социальный тип с подвижными границами, его статья отсылает еще и к третьей жанровой традиции, которая только начинала формироваться в 1830-е годы, — традиции физиологического очерка, косвенно упоминаемой в тексте: «физиологический анализ, заменивший умозрительные системы при собирании и сравнении фактов» [Там же: 21][3]. Кстати, сразу после этой статьи Бальзак напечатал в той же газете «Силуэт» два очерка для «Физиологической галереи» — «Бакалейщик» и «Врач-шарлатан» [Balzac 1996: 723–733].

В эссе «О художниках» сами слова «тип» и «типическое» отсутствуют, но авторское рассуждение следует именно логике типизации: от «художников» в точном смысле слова, т. е. живописцев (Рафаэля, Корреджо, Давида) заглавное понятие распространяется на писателей (Вольтера, Монтескье, Руссо), а дальше и на театрального актера Тальма, мореплавателя Колумба, изобретателей Шварца и Гутенберга, философа Декарта, физика Ньютона, математика д'Аламбера, полководца Наполеона... В число «художников» может попасть даже делец, придумавший какую-нибудь удачную коммерческую идею, например лотерею:

> Произведение искусства — это идея столь же могущественная, как идея, породившая лотерею, как физическое наблюдение, подарившее нам пар, как физиологический анализ, заменивший умозрительные системы при собирании и сравнении фактов. Итак, все проявления интеллекта равны, и Наполеон столь же

[2] «Так как миссия поэта — показывать типичное...» («Письма о литературе, театре и искусстве», 1840 [Бальзак 1960: 75]).

[3] Исправляем ошибку или опечатку в цитируемом переводе: характерное для литературы эпохи Бальзака французское выражение «analyse physiologique» [Balzac 1996: 711] было заменено в нем более привычным для русской критики термином «психологический анализ».

> великий поэт, как и Гомер; первый давал сражения, второй творил поэзию. Шатобриан не менее великий живописец, чем Рафаэль, а Пуссен такой же великий поэт, как Андре Шенье [Бальзак 1960: 21–22].

Большинство перечисленных людей, кроме разве что Наполеона, можно было бы определить как а в т о р о в, создающих какие-то новые идеи или произведения[4]. Это слово появилось рядом с «артистами» в другом тексте, по крайней мере отчасти написанном Бальзаком, — рекламном проспекте недолговечной газеты «Фельетон политических газет», которая начала выходить при его активном участии в марте 1830 г. и просуществовала всего два с половиной месяца. В проспекте упоминалось возможное — оставленное — название этого нового периодического издания: «Газета авторов, артистов и книгоиздателей»[5]. Однако в одновременно начавшей печататься статье «О художниках» Бальзак не пользуется словом «автор» и говорит, более широко, о «великих людях», причисляя к ним также и носителей религиозного учения: «...художник — прежде всего апостол некоей истины, орудие, нужное всевышнему, чтобы дать новое развитие делу, которые все мы совершаем вслепую» [Бальзак 1960: 26–27]. Одним из таких «великих людей» был и сам Христос:

> *...великий человек всегда несчастен*. Потому-то покорность судьбе для него высшая добродетель. В этом отношении Христос — величайший образец [Бальзак 1960: 26].

Религиозные мотивы в статье Бальзака также не отличаются однородностью и последовательностью. Сравнивая «художника» с Христом, называя его «апостолом некоей истины», признавая за ним «апостольское служение» [Бальзак 1960: 27], писатель, видимо, следовал фразеологии своих современников-сенсимонистов, пытавшихся учредить новое, прогрессивное христианство (см. ниже). Однако он тут же эклектически применял к «художнику» и другой, изначально языческий сакральный термин, уже получивший широкое распространение в языке, — «гений»: «гений, ниспровергающий нелепое учение», «если он не верит в себя, он не гений» [Бальзак 1960: 27][6]. В комментарии к изданию «Плеяды» отмечена нечеткость его терминологии: «Мы видим здесь, сколь двусмысленна псевдосенсимонистская лексика Бальзака. Подобно священнику, художник должен обладать верой, но речь идет о его вере “в себя”: что

---

[4] В позднейшей европейской литературе попытки концептуализировать эту категорию великих творцов делались в книгах Томаса Карлейля о «героях» («Герои и культ героев», 1841) или в большом стихотворении Виктора Гюго «Волхвы» (1856, сборник «Созерцания»): оба автора сводили под одним метафорическим именем философов, художников, поэтов, религиозных реформаторов и т. п.

[5] Ср. [Balzac 1996: 569]. Слово *auteurs* в тогдашнем употреблении означало «литераторов», «писателей, публикующих свои произведения». А упоминание «книгоиздателей» (*libraires*) непосредственно предвещало статью Бальзака «О современном состоянии книгоиздания», напечатанную в первом номере газеты.

[6] В последнем случае в оригинале не *génie*, а *homme de génie*, «гениальный человек».

у сенсимонистов было метафорой, у Бальзака метонимия» [Balzac 1996: 1525].

Лексические и логические затруднения в определении «художников» были связаны с тем, что семантика французского слова *artiste* переживала трансформацию в первой трети XIX в. В переводе Раисы Линцер статья Бальзака называется «О художниках», и по-русски здесь вряд ли можно было перевести иначе, однако за этой заменой «артиста» на «художника» скрывается сложный процесс исторической эволюции языка[7].

Вплоть до XVIII в. слово *artiste* обозначало во французском языке ремесленников, в большинстве своем занимавшихся материально-утилитарными «искусствами» (arts); в их составе выделялось подмножество мастеров «изящных искусств» (beaux-arts), но эти люди не имели какого-либо единого, общего названия — они именовались раздельно по технике своего труда: «живописцы», «музыканты» и т. д. Лишь в «Словаре изящных искусств» 1753 г. упоминается, как некое новшество, более или менее современное обобщенное значение слова *artiste*: «Это имя дают тем, кто занимается одним из Свободных искусств, особенно Живописцам, Скульпторам и Граверам»[8]. В любом случае до эпохи романтизма никому не приходило в голову называть «художниками / артистами» писателей. Даже газета «Силуэт», опубликовавшая бальзаковскую статью «О художниках» (она выходила с декабря 1829 г. по январь 1831 г.), в подзаголовке обозначала себя как в основном художественное обозрение: «Газета карикатур, изящных искусств, рисунков, нравов, театров и т. д.» (Journal des Caricatures, Beaux-Arts, Dessins, Mœurs, Théâtres, etc.). В этом тематическом перечне, однако, отсутствует литература, которую прежде всего имел в виду Бальзак, стремясь «кооптировать» ее в число других «изящных искусств».

В расширении семантики слова *artiste* важное участие принимали теоретики сенсимонизма, рассматривавшие творческих людей как потенциальных пропагандистов своего учения, которое из социально-утопической теории постепенно превращалось в религиозную доктрину[9]. Основатель школы Клод-Анри де Сен-Симон в своем последнем сочинении «Новое христианство» (1825, опубл. 1832) предлагал применять для насаждения истинной религии «все средства, все возможности, какие могут предложить искусства», а чуть ниже перечислял представителей этих искусств — «проповедников», «поэтов» (!), «музыкантов», «живописцев и скульпторов», «архитекторов» [Сен-Симон 1948: 408–409]; еще ниже он

[7] В дальнейшем изложении (в частности, при переводе цитат) слова *художник* и *артист* будут использоваться как два равно возможных эквивалента французского слова.

[8] См. словарь «Trésor de la langue française» (URL: http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=551505330;r=1;nat=;sol=1). Слова «это имя дают тем...», как будто бы излишние в словарной статье, следует понимать здесь как оговорку: речь идет о еще не утвердившемся, неологическом словоупотреблении.

[9] См. об этом в общем контексте сенсимонистских идей об искусстве: [Régnier 1990].

вводил обобщающую формулу «художники, ученые и руководители промышленного труда» [Там же: 425], каковые должны, объединившись в союз, улучшить положение народных масс. В том же 1825 г. ученик Сен-Симона Оленд Родриг опубликовал без имени автора свой диалог, озаглавленный той же формулой — «Художник, ученый и промышленник». В коллективном сборнике, где был напечатан диалог, его снабдили специальным примечанием, поясняющим новое, не всем привычное словоупотребление:

> Мы понимаем под словом «художник» (artiste) *поэта* в самом широком смысле: то есть в этом диалоге, как и во всей книге, слово «художник» означает *человека с воображением* и охватывает все труды живописца, музыканта, поэта, литератора и т. п. — словом, все то, что имеет своим предметом *чувство* (sensation) [Rodrigues 1825: 331][10].

В 1826 г. сенсимонист Филипп Бюшез, в дальнейшем разошедшийся с ортодоксальной школой, поместил в издаваемом ею еженедельнике «Продюктер» (Производитель) статью «Некоторые размышления о литературе и изящной словесности», где слово *artiste* употреблялось в зыбком, колеблющемся значении. Автор то различал «артистов» и «литераторов» (les littérateurs et les artistes), то причислял к «артистам» древних писателей и историков вроде Тацита и даже первых проповедников христианства, апостолов:

> Возникла новая религия — христианство ‹...›. Новые артисты (des artistes nouveaux) стали проповедовать широкую и чистую мораль — мораль ученых, которую Сократ преподавал своим ученикам. Они вещали от имени единого Бога... [Buchez 1826: 200].

В марте 1830 г., одновременно с публикацией бальзаковской статьи «О художниках», вышла в свет также без имени автора брошюра другого сенсимонистского публициста Эмиля Барро «К артистам. О прошлом и будущем изящных искусств (Учение Сен-Симона)», призывавшая «артистов» к выполнению великой социальной миссии и с самого начала определявшая свое заглавное слово:

> Это слово «артист» не следует понимать лишь применительно к живописцу, музыканту, скульптору и т. д., к которым оно как будто бы относится, но также и применительно к поэту и оратору, согласно более широкому значению, которое справедливо придал ему Сен-Симон, ибо поэзия и красноречие — такие же искусства, как живопись и музыка [Barrault 1830: 5].

---

[10] В позднейшей перепечатке этого текста [Saint-Simon et Enfantin 1875: 204] примечание отсутствует: надо понимать, что за прошедшие полвека новое значение слова уже утвердилось в языке и больше не нуждалось в пояснениях. Диалог Родрига примечателен тем, что в нем впервые возникли понятия и выражения, которым была суждена долгая жизнь в дальнейшем развитии культуры: «священство» (*sacerdoce*) художников и их роль «авангарда» (*avant-garde*) в прогрессе общества.

В том же марте 1830 г. в № 4 уже упомянутой газеты «Фельетон политических газет» была напечатана анонимная критическая рецензия на брошюру Барро. Из-за участия в этой газете Бальзака рецензию приписали ему и перепечатывали в старых собраниях его сочинений (включая советское 24-томное собрание). Сегодня этот текст больше не входит в корпус его произведений; вероятно, он принадлежал одному из сторонников сенсимониста-диссидента Бюшеза, которые также сотрудничали в газете. Рецензия примечательна тем, что ее текст опять-таки начинается с дефиниции слова *artistes*: автор соглашается с его расширительным значением и, продолжая тот же жест, еще более расширяет его «своей личной властью». В его понимании «художник/артист» не только творец произведений, но также и их чуткий ценитель, вообще говоря, свободный от авторских трудов[11]:

> Автор (Э. Барро. — *С. З.*) широко понимает слово «художник» и относит его не только к живописцам, музыкантам или скульпторам, но и к поэтам и ораторам; мы же присоединим к ним, своей личной властью, любое существо, достаточно тонко организованное, чтобы воспринимать искусство [Бальзак 1960: 37 (в этом издании рецензия напечатана как бальзаковская)].

Итак, в 1820–1830-е годы происходит переосмысление слова *artiste*, и статья Бальзака ознаменовала новый качественный этап в этом процессе: благодаря ей новое употребление слова утвердилось не в «нишевом», доктринально-сенсимонистском, а в общелитературном дискурсе. Исторически к этому подводили традиции европейской эстетики, сближавшие художественную литературу с другими художествами: от послания Горация, традиционно именуемого «Поэтическое и с к у с с т в о», идет знаменитое уподобление поэзии и живописи (ut pictura poesis), крупнейшие философско-эстетические системы XVIII–XIX вв. последовательно включали литературу в состав искусств (Кант, Гегель), а в литературе романтизма возникла и идея творческого синтеза искусств, в том числе поэзии (Гофман). Но Бальзак сводит вместе не разные виды художественной деятельности, а, более конкретно, типы людей, которые ими занимаются. Разделение «словесности» и «изящных искусств», по сей день сохраняющееся в языке в выражении «литература и искусства», было нейтрализовано в фигуре «артиста», причем в лице Бальзака это совершила сама л и т е р а т у р а, посредством словесного текста.

Окончательным свидетельством происшедшего перераспределения понятий стало создание в следующем, 1831 г. журнала под названием «Артист» (он просуществовал долго, до 1904 г.), декларировавшего синтез искусств и включавшего в их число художественную словесность. В первом

[11] Ср. двойственное употребление французского слова *littérateur*: оно с давних пор может означать как «литератора»-писателя (ср., например, выше в статье Бюшеза: «литераторы и художники»), так и «любителя словесности», литературно образованного человека (синоним — слово *lettré*).

номере журнала была помещена программная заставка работы художника Тони Жоанно, аллегорически изображавшая за работой бок о бок четырех «артистов»: живописца, ваятеля, музыканта и поэта.

Уподобление литературы другим искусствам, а литератора «художникам» влекло за собой важные последствия как для художественной теории, так и для осмысления художественного быта. В эстетике материальные искусства оказались поставлены в один ряд с искусством нематериальным (текстуальным), пространственные — с временными (литературой и музыкой)[12], автографические — с аллографическими[13]. А в социально-типологическом плане сам факт соединения в одной категории ранее разобщенных, считавшихся разнородными профессий делал понятие «художник/артист» более абстрактным, независимым от технического субстрата отдельных искусств и отсылающим к «личности художника» [Бальзак 1960: 20], который не обязательно даже создает что-либо конкретное, но умеет ценить прекрасное (из рецензии в «Фельетоне политических газет»: «любое существо, достаточно тонко организованное, чтобы воспринимать искусство» [Там же: 37]). Фигура «художника» фактически вбирает в себя две разных ипостаси: с одной стороны, это культурный герой, «апостол некоей истины» [Там же: 26–27], исполняющий новое писательское «священство»[14]; с другой стороны — ничего сам не создающий, но тонко чувствующий искусство дилетант, в пределе любой читатель газеты «Силуэт» или журнала «Артист».

Двойственным предстает и образ жизни этого человека, который с тех пор называют «артистическим». Осенью того же 1830 г. Бальзак напечатал в журнале «Мода» «Трактат об элегантной жизни», один из параграфов которого озаглавлен «О жизни артистической». В нем утверждается абсолютная оригинальность и независимость художника — и это тут же опровергается его материальной нуждой:

> Художник всегда велик. У него особая элегантность и особая судьба, потому что за каждым его движением стоят его ум и его слава. Сколько художников, столько судеб, столько новых идей. Мода над художниками не властна: эти необузданные существа все перекраивают на свой лад. Если они берутся за урода, то для того, чтобы его преобразить.
>
> Из этого учения вытекает афоризм европейского значения:
>
> Художник живет, как хочет, или... как может [Бальзак 1995: 226][15].

---

[12] В ту же категорию еще предстояло включить работников сценических, исполнительских искусств (музыкантов, певцов, танцовщиков, актеров), которые сегодня обычно и называются «артистами» в русском языке, а во французском — скорее редко.

[13] Термины Нельсона Гудмена. См.: [Гудмен 2001], глава III — «Некоторые вопросы цитирования».

[14] См.: [Bénichou 1973; Abastado 1978]. Напомним, само слово *sacerdoce* было впервые применено к деятельности «артистов» сенсимонистом Родригом.

[15] В этом издании заголовок цитируемого параграфа «De la vie d'artiste» переведен как «О жизни богемной».

В статье «О художниках» Бальзак описывал артистическую жизнь подробнее, показывая ее противоречия, доходящие до раздвоения личности. Эта жизнь подчинена вдохновению, таинственно нисходящему на художника в какие-то моменты; в обычное же время, если воспользоваться написанными тремя годами раньше стихами Пушкина, «в заботах суетного света он малодушно погружен»:

> За целое королевство, за миллионы не прикоснется он к кисти, не разомнет ни кусочка воска для отливки, не напишет ни строчки; а если и попробует, то не он будет держать кисть, воск или перо, а другой — его двойник, его созий, — тот, что ездит верхом, сочиняет каламбуры, хочет пить, спать, у кого ума хватает лишь на сумасбродные выходки [Бальзак 1960: 20].

Артистическая жизнь непоследовательна, переменчива; художник хоть и описывается у Бальзака как т и п, но в то же время не имеет устойчивого х а р а к т е р а, осознанной верности себе:

> Человек, превративший свою душу в зеркало, где отражается целый мир, где возникают по его воле картины стран с их нравами, образы людей с их страстями, такой человек неизбежно оказывается лишен того рода логики, того упрямства, которое принято называть характером. Он немного беспутен (да простят мне это выражение). Он увлекается, как дитя, всем, что его поражает. Он все понимает, все хочет испытать [Бальзак 1960: 23].

Такой безответственно-эгоцентрический образ артистической жизни, независимой от окружающего мира и даже от создания каких-либо произведений, быстро стал стереотипным, и хвалебный тон при его описании сменился ироническим. Вот, например, статья критика и романиста Жюля Жанена «Быть артистом!» в уже упомянутом первом номере журнала «Артист» (1831):

> Прекрасное слово — «артист»! Это все равно что сказать «умный». Блаженны понимающие — они не просто все знают, они наслаждаются всем, что создается. Они артисты для себя самих. Так что если вы покажете мне вот в этом дворце или вон в той мансарде человека, обозначаемого этим словом «артист», — я и там и сям кланяюсь ему и выражаю ему свою зависть; он блажен в сем мире, он мечтатель, беспечный философ, мало беспокоящийся о материальных делах жизни, не сознающий ни их важности, ни их опасности. Достойный человек, заботящийся лишь о звуке, краске, мелодии, душе и сердце, а обо всем прочем не ведающий ни слова и уверенный в том, что будет жить до тех пор, пока на свете остается так называемое «художество» [Janin 1831: 9][16].

[16] Жанен не решается вполне уравнять «художников» и «литераторов»: он хотя и соединяет их в общем перечне, но определяет по неоднородным метонимическим атрибутам — первых по материально-техническим («звук, краска, мелодия»), а вторых по содержательно-духовным («душа и сердце» — а не, скажем, «слово» или «строчка»).

Ироническая переоценка фигуры художника/артиста имела не только идеально-образную, но и конкретно-социальную подоплеку, также связанную с объединением разных «артистов» — собственно художников и литераторов. При Старом режиме их общественное положение различалось: литераторы жили разрозненно, без всякой корпоративной организации и нередко вообще не знались между собой[17], а художники вели корпоративно-цеховой образ жизни — работали в студиях, учили подмастерьев, и те отличались общими вкусами и готовностью к солидарному действию. Романтизм заставил представителей этих двух профессий совместно выступить на арене литературно-художественной борьбы.

В феврале 1830 г., одновременно с публикацией бальзаковского эссе «О художниках», в Париже состоялась знаменитая премьера драмы Виктора Гюго «Эрнани», на которую пришли, чтобы поддержать романтическую пьесу против консервативно-«классической» публики, ученики художественных мастерских под предводительством юного Теофиля Готье, с которым Бальзак познакомился и подружился несколько лет спустя (а на премьеру «Эрнани» он сразу откликнулся двумя статьями в «Фельетоне политических газет»). После этой нашумевшей полемической акции заговорили о появлении нового типа романтических энтузиастов и эксцентричных щеголей — «младофранков» (les Jeunes-France)[18], видя в них союз поэтов с художниками. В 1831 г. Леон Гозлан начал печатать в газете «Фигаро» цикл юмористических фельетонов о «младофранках», на которые Теофиль Готье ответил книгой «Младофранки» (1833), вышучивая крайности романтической моды изнутри самой этой среды. Интересно, что Гозлан в начале своего первого фельетона упомянул и Бальзака, вероятно имея в виду его статью «О художниках»:

> *Младофранк* появился на свет в тот день, когда живопись вступила в союз с романтической словесностью. Поэт сказал живописцу: «Ты рисуешь, но не умеешь говорить; вот тебе мой жаргон, валяй! Бери мое перо». А живописец отвечал поэту: «Ты пишешь, но не умеешь рисовать; вот тебе моя борода — бери какую хочешь: монашескую, капуцинскую, козлиную, средневековую, как у млекопитающих, как у четвероруких». С той поры художники научились писать, а литераторы обзавелись бородой. Вот почему существует журнал под названием «Артист», где пишут художники; и вот почему господин Бальзак является *младофранком* [Гозлан 2022: 636].

Художники — реальные, а не сублимированные в обобщенном образе «артиста» — пользовались, во Франции и не только в ней, амбивалентной

В сравнении с «изящными искусствами» литература сохраняет здесь преимущество духа над материей.

[17] См. исследование Роберта Дарнтона, посвященное «литературному быту» Франции в XVIII в.: [Дарнтон 2002].

[18] Это причудливое наименование допускает разные переводы. Так, Вера Мильчина (которой мы благодарны за ценные замечания по тексту этой статьи) предпочитает передавать его как *юнофранцузы*.

репутацией. «В средние века (да и в античности) с обликом художника были традиционно связаны представления об острословии, озорных и непристойных выходках, уме пополам с придурью — нечто шутовское и карнавальное...» [Баткин 1978: 44]. Такой же нрав им приписывали и во Франции времен Бальзака, что отражалось и в физиологических очерках, и в романах: например, злой шутник-живописец является одним из персонажей «Парижских тайн» Эжена Сю (1842–1843). Этот карнавальный стиль жизни имел и стилистическое выражение — в шутливо-фельетонном «стебе» (по-французски *la blague*) литераторов и журналистов, словно перенимавших речевые повадки непочтительных живописцев[19].

Бальзак в своей панегирической статье «О художниках» еще не применяет такого стиля, изъясняется серьезно и даже патетически (правда, уже чуть более поздний «Трактат об элегантной жизни» написан иначе). Действительно, у его апологии художников имелась практическая, институциональная задача — повысить их социальный статус, и в этой профессионально-литературной борьбе было неуместно опираться на буйную субкультуру художественных ателье.

В 1830-е годы во Франции происходит автономизация литературного поля (см.: [Bourdieu 1992]), основным источником доходов становятся для литераторов газетно-издательские гонорары, им все менее приходится рассчитывать на поддержку меценатов или государства:

> Короли бросают им кресты, ленты — безделушки, день ото дня теряющие значение, отличия, ничего не дающие художнику, он придает этим наградам больше ценности, чем они придают ему значительности. Что же касается денег, то никогда искусству не доставалось от правительства меньше, чем теперь [Бальзак 1960: 18].

Такая независимость литераторов нуждалась в юридическом обеспечении. Литературная собственность во Франции хоть и была законодательно признана, но ее действие резко ограничивалось во времени после смерти автора, а многочисленные пиратские перепечатки книг почти не преследовались по закону. Бальзак — плодовитый и популярный автор — страдал от этого неустройства и в дальнейшем, в 1838 г. стал одним из основателей французского Общества литераторов, призванного отстаивать их интересы. В своем «Письме французским писателям XIX века» (1834), призывая к созданию такого общества, он повторяет уже знакомые нам сетования из эссе «О художниках», а также и само слово *artistes* как общее обозначение творческих людей:

> Ни в одну эпоху художник не пользовался меньшим покровительством; ни в один век не было более просвещенных масс; ни в какие времена мысль не достигала такого могущества; никогда художник сам по себе так мало не значил» [Бальзак 1960: 50–51].

[19] О происхождении *la blague* из «художественных мастерских» писали впоследствии Гонкуры в специальной главе своего романа «Манетт Саломон» (1868).

В статье 1830 г., впервые обращаясь к этой проблеме, он попытался утвердить достоинство литераторов, включая их в более широкую категорию «художников» и «великих людей», каковые равно заслуживают общественного уважения, способствуя славе и прогрессу нации. Оказалось, однако, что назвать поэта и писателя «художниками» — значит не только восславить их, но и скомпрометировать, и дело было не только в ассоциациях с подозрительными в глазах буржуазной публики «младофранками».

Во-первых, в плане эстетики еще сенсимонисты, уподобляя поэтов художникам, оставляли в стороне интеллектуальную содержательность литературы и фактически объявляли ее одним из чувственных искусств; она годится лишь для пропаганды, а не для постижения чего-то нового[20]. Оленд Родриг определял «артиста» как человека «воображения» и «чувства» (sensation); Бальзак начинает свою статью сожалением о том, что «во Франции мысль заглушает чувство (sentiment)» [Бальзак 1960: 17][21], — это, конечно, другое «чувство», скорее моральное переживание, чем телесное ощущение, но все-таки оно относится к душевным, а не умственным движениям. Пытаясь избежать такого ценностного принижения искусства, автор статьи подчеркивает его интеллектуальное достоинство («богатство мысли» [Там же: 24]), его связь с «идеями», будь то хотя бы коммерческая идея лотереи; оттого же он причисляет к «артистам» философов, апостолов и даже — на грани кощунства — самого Христа.

Во-вторых, в собственно правовом плане юридическому обоснованию литературной собственности противоречила традиционная риторика «вдохновения», которая господствует особенно во второй части бальзаковской статьи. Охваченный вдохновением художник безразличен к материальному благополучию: «В часы беспамятства, во время долгих поисков ничто человеческое их не трогает, никакие денежные соображения их не волнуют: они забывают все» [Бальзак 1960: 22]. Правда, это не значит, что «денежные соображения» чужды ему в иное, нетворческое время:

> Да, очень часто художнику нужны лишь «чердак да хлеб». Но после долгих странствований мысли, после уединенной жизни в волшебных дворцах, населенных созданиями его фантазии, он больше, чем кто бы то ни было, нуждается в развлечениях, созданных цивилизацией для богачей и бездельников [Там же: 22].

Остается, однако, другое обстоятельство: коль скоро художественные произведения создаются художником «в часы беспамятства», в «экстазе

[20] «...Оборотной стороной стремления возвысить художников stricto sensu и возвести их в ранг поэтов было заключение последних в рамки “чувства”, что исключало их из сферы интеллектуального творчества» [Régnier 1990: 32].

[21] Здесь, кстати, дается одна из ранних характеристик «автоматизации» художественного восприятия, подменяющей искреннее переживание искусства его умственным опознаванием: «Мы великолепно понимаем самое искусство, мы не лишены известной способности оценивать его произведения, но мы их не чувствуем. Мы отправляемся в Комедию или в Салон, потому что так велит мода; мы аплодируем, рассуждаем со вкусом — и, уйдя оттуда, остаемся при старом разбитом корыте» [Бальзак 1960: 17].

творчества» [Бальзак 1960: 21], когда человек «не принадлежит себе» [Там же: 20] и является «игрушкой в высшей степени своевольной силы» [Там же: 20], — то это значит, что он находится в состоянии, близком к умопомешательству и, следовательно, не может ни отвечать за сотворенное им, ни владеть им как собственностью. На это возражение наталкивались законодательные инициативы, которыми французские литераторы пытались расширить свои права [Vaillant 1990]. Знаменитая пушкинская формула «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать» способна разрешить моральные сомнения поэта, гнушающегося отдавать свои творения на рынок, но не может юридически оградить его от изъятия этих творений для торговли на том же рынке.

Вероятно, в силу всего этого статья Бальзака «О художниках» заканчивается не призывом к гражданскому действию и объединению писателей ради общих интересов, а печальной констатацией, что «великий человек всегда несчастен» и должен стоически принимать свою судьбу (буквально «Христос терпел и нам велел»). Статья была написана за несколько месяцев до Июльской революции 1830 г., ознаменовавшей приход буржуазии к политической власти; в отличие от позднейшей бальзаковской публицистики в защиту авторских прав, она апеллирует не столько к буржуазной этике рыночной справедливости, сколько к этике аристократической, требующей от «артиста» личной преданности своему делу, порой даже жертвенной доблести без надежды на вознаграждение.

Сжатым выражением такой моральной установки явилась знаменитая впоследствии формула-лозунг, которая, судя по всему, впервые появилась в печати именно в финале статьи «О художниках»:

> Итак, каждый человек, которого труд или природа одарили творческой силой, должен всегда помнить, что нужно *служить искусству ради самого искусства* (cultiver l'art pour l'art lui-même), не требуя от него иных радостей, кроме тех, какие оно дает, иных сокровищ, кроме тех, которые роняет оно в тишине и уединении [Бальзак 1960: 30].

Предысторию этой формулы *l'art pour l'art*, «искусство для искусства», еще предстоит выяснить точнее. Известно, что впервые она встречается в дневнике Бенжамена Констана за 20 плювиоза XII года Республики (10 февраля 1804 г.), где кратко изложена его «беседа с Робинсоном, учеником Шеллинга»: «В его работе об "Эстетике" Канта есть весьма энергические идеи. Искусство для искусства, без цели, ибо любая цель искажает природу искусства» [Constant 1895: 7]. Собеседником Констана был английский литератор и юрист Генри Крабб Робинсон (1775–1867), в те годы учившийся в Германии и серьезно интересовавшийся ее философией и литературой. Разговор, о котором идет речь, происходил в Веймаре и, возможно, шел на немецком языке (знакомом швейцарцу Констану); и тогда допустимо предположить, что формула *l'art pour l'art* в констановской записи слов Робинсона была переводом какого-то выражения наподобие *die Kunst für sich*, отсылающего скорее к гегелевской, чем к кан-

товской терминологии — к различению «бытия-в-себе» (*An-sich-sein*) и «бытия-для-себя» (*Für-sich-sein*).

Разумеется, Бальзак не мог читать личный дневник вождя либеральной оппозиции Констана, опубликованный лишь много лет спустя; тем не менее какое-то его косвенное знакомство с немецкой философской фразеологией не исключается, и на это может указывать одна из первых фраз его статьи «О художниках»: «Мы великолепно понимаем самое искусство...» [Бальзак 1960: 17] — буквально «искусство в себе» (*l'art en lui-même*), почти как кантовская «вещь в себе» (*Ding an sich*); в конце статьи аналогичное выражение войдет и в формулу *l'art pour l'art lui-même*[22].

Если предложенная гипотеза верна, то немецкий термин существенно изменил свой смысл под пером французского писателя: вместо «самосознательности», по Гегелю, он означает здесь «независимость» искусства — причем смысл этой независимости отличается и от абстрактной эстетической идеи, зафиксированной некогда Констаном, и от позднейших интерпретаций «искусства для искусства» в литературе и критике. Самым знаменитым литературным выражением этой идеи (правда, в отсутствие самой формулы *l'art pour l'art*) считается полемическое предисловие Готье к роману «Мадемуазель де Мопен» (1835), где речь идет о свободе искусства от любых внехудожественных требований (моральных, религиозных, социально-политических — включая, по Готье, требования сенсимонистов, повлиявшие на бальзаковскую трактовку «художника»)[23]. А в статье «О художниках» «искусство для искусства» означает скорее ту парадоксальную, пассивную «свободу от собственности», которую Маркс называл в качестве определяющей черты пролетариата[24] и которую Бальзак, по сути, признает за классом «артистов».

Изложенные замечания должны были раскрыть сложный смысл бальзаковской статьи, появившейся в поворотный момент политического и культурного развития Франции. Как уже сказано, в этой статье — одновременно восхвалении, защитительной речи, манифесте и физиологическом очерке «артистов» — отсутствует слово «автор» (*auteur*); фактически же, толкуя о «художниках», создателях произведений, эта статья форму-

---

[22] Посредующим звеном между немецкой философией и французской культурой служили лекции Виктора Кузена об «истине, красоте и добре», которые он читал в годы Реставрации и которые к 1830 г. были уже широко известны во Франции (мы оставляем в стороне критическое отношение самого Бальзака к их автору). В них недвусмысленно сформулирована идея автономии искусства, но отсутствует точная формула *l'art pour l'art*: «Искусство ‹...› обладает независимой властью. Оно естественно сочетается со всем тем, что возвышает душу, с моралью и религией; но оно подчиняется только самому себе (mais il ne relève que de lui-même)» [Cousin 1868: 186].

[23] Ср. стихотворение Пушкина «Поэту» (1830), с той же идеей «искусства для искусства» и с той же характерной метафорой «поэт — художник»: «Всех строже оценить умеешь ты свой труд. Ты им доволен ли, взыскательный художник?»

[24] «...Рабочий — свободная личность и располагает своей рабочей силой как товаром ‹...› с другой стороны, он не имеет для продажи никакого другого товара, гол, как сокол, свободен от всех предметов, необходимых для осуществления своей рабочей силы» [Маркс 1987: 161].

лирует новую, современную концепцию авторства. В ней окончательно утверждается заявленное сенсимонистами уподобление литераторов художникам; дается очерк «артистической жизни» (на заднем плане которой — шутовской карнавал «младофранков»), которая определяет автора не меньше, чем собственно творчество; затрагивается — но не разрешается — проблема права авторов на литературную собственность; наконец, провозглашается чрезвычайно влиятельный впоследствии призыв к людям искусства мужественно переносить свою маргинальность, неприкаянность в современном обществе.

В начале 1830-х годов Бальзак начинал осуществлять свой грандиозный романный проект — «Человеческую комедию», в которой не раз будут появляться фигуры вдохновенных «артистов» в широком смысле слова: живописец в «Неведомом шедевре» (1831), философы в «Луи Ламбере» (1832) и «Поисках абсолюта» (1834), дилетант — ценитель музыки в «Массимилле Дони» (1837–1839), изобретатель в «Утраченных иллюзиях» (1837–1843). Написанная в преддверии этого большого предприятия, статья «О художниках» служит программным наброском развернутой в нем литературной типологии и одновременно воображаемым автопортретом самого Оноре де Бальзака — «старого художника» тридцати двух лет от роду.

Источники

Бальзак 1960 — *Бальзак О.* Собр. соч.: В 24 т. Т. 24: Литературно-критические статьи. М.: Правда, 1960. (Б-ка «Огонек»).

Бальзак 1995 — *Бальзак О. де.* Физиология брака. Патология общественной жизни / Пер. О. Э. Гринберг, В. А. Мильчиной. М.: Нов. лит. обозрение, 1995.

Гозлан 2022 — *Гозлан Л.* Фельетоны о «младофранках» // Готье Т. Младофранки. Новеллы. Сказки / Изд. подгот. С. Н. Зенкин, Е. В. Трынкина. Кн. 2. М.: Науч.-изд. центр «Ладомир»; Наука, 2022. С. 636–660.

Сен-Симон 1948 — *Сен-Симон.* Избр. соч.: Т. 2 / Пер. под ред. Л. С. Цетлина. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1948.

Balzac 1996 — *Balzac H. de.* Œuvres diverses. T. 2 / Éd. publ. sous la dir. de P.-G. Castex, par R. Chollet et R. Guise, avec, pour ce volume, la participation de Ch. Guise. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade).

Barrault 1830 — [*Barrault É.*] Aux artistes. Du passé et de l'avenir des beaux-arts (Doctrine de Saint-Simon). Paris: Alexandre Mesnier, 1830.

Buchez 1826 — [*Buchez Ph.*] Quelques réflexions sur la littérature et les beaux-arts // Le Producteur. Vol. 4. 1826. P. 189–211.

Constant 1895 — *Constant B.* Journal intime. Paris: Paul Ollendorff, 1895.

Cousin 1868 — *Cousin V.* Du vrai, du beau et du bien. 4e éd. Paris: Didier, 1868.

Janin 1831 — *Janin J.* Être artiste! // L'Artiste. № 1. 1831. P. 9–12.

Rodrigues 1825 — *Rodrigues O.* L'Artiste, le savant et l'industriel // Opinions littéraires, philosophiques et industrielles. Paris: Bossange père, 1825. P. 331–392.

Saint-Simon, Enfantin 1875 — Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin. Œuvres de Saint-Simon. T. 10. Paris: Dentu, 1875.

Литература

Баткин 1978 — *Баткин Л. М.* Итальянские гуманисты: Стиль жизни, стиль мышления. М.: Наука, 1978. (Из истории мировой культуры).

Гудмен 2001 — *Гудмен Н.* Способы создания миров / Пер. с англ. А. Л. Никифорова и др. М.: Идея-Пресс; Праксис, 2001.

Дарнтон 2002 — *Дарнтон Р.* Инспектор полиции разбирает свои досье: анатомия литературной республики // Дарнтон Р. Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры / Пер. Т. Доброницкой, С. Кулланды. М.: Нов. лит. обозрение, 2002. С. 173–223.

Маркс 1987 — *Маркс К., Энгельс Ф.* Избр. соч.: В 9 т. Т. 7: Маркс К. Капитал. Т. 1. М.: Политиздат, 1987.

Abastado 1978 — *Abastado C.* Mythes et rituels de l'écriture. Bruxelles: Complexe, 1978.

Bénichou 1973 — *Bénichou P.* Le Sacre de l'écrivain. Paris: Corti, 1973.

Bourdieu 1992 — *Bourdieu P.* Les Règles de l'art. Paris: Seuil, 1992.

Régnier 1990 — *Régnier Ph.* Les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste // Romantisme. № 67. 1990. P. 31–46.

Vaillant 1990 — *Vaillant A.* L'aliénation de l'écrivain // Romantisme. № 67. 1990. P. 3–16.

References

Abastado, C. (1978). *Mythes et rituels de l'écriture*. Complexe.

Batkin, L. M. (1978). *Ital'ıanskie gumanisty: Stil' zhizni, stil' myshleniıa* [Italian Humanists: Style of life, style of thinking]. Nauka. (In Russian).

Bénichou, P. (1973). *Le Sacre de l'écrivain*. Corti.

Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art*. Seuil.

Darnton, R. (1984). *The great cat massacre and other episodes in French cultural history*. Basic Books.

Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Hackett Publ.

Marx, K. (1890). *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie* (Vol. 1). Meissner.

Régnier, Ph. (1990). Les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste. *Romantisme, 67*, 31–46.

Vaillant, A. (1990). L'aliénation de l'écrivain. *Romantisme, 67*, 3–16.

* * *

Информация об авторе

Сергей Николаевич Зенкин
доктор филологических наук
профессор, департамент филологии,
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Россия, 190069, Санкт-Петербург,
Набережная канала Грибоедова,
д. 119–121
✉ *sergezenkine@hotmail.com*

Information about the author

Sergey N. Zenkin
Dr. Sci. (Philology)
Professor, Department of Philology, HSE University
Russia, 190069, St. Petersburg,
Griboyedov Canal Emb., 119–121
✉ *sergezenkine@hotmail.com*

М. В. Черкашина [ab]

https://orcid.org/0000-0002-1081-381X
✉ *ma4cher@gmail.com*
[a] *Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Россия, Москва)*
[b] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*

Каспар Хаузер и русский Верлен: трансформация мифа о поэте

Аннотация. В статье через призму «обратного перевода» анализируются пять переводов стихотворения Поля Верлена «Каспар Хаузер поет» (1873): Валерия Брюсова (1911), Георгия Шенгели (1940-е), Вильгельма Левика (1956), Ариадны Эфрон (1969), Александра Ревича (1970-е). Образ, являющийся одной из масок самого автора и прототипом проклятого поэта, появляющийся затем у Верлена в «Сценарии для балета» из «Записок вдовца» (1886), претерпевает у русских переводчиков ряд трансформаций. Брюсов жертвует «музыкальностью» и типом рифмовки Верлена в попытке сохранить его стройный синтаксис. Шенгели с его научным подходом трактует Каспара с позиций всего наследия Верлена и делает его жертвой века. Левик фактически включает комментарий в текст стихотворения. Эфрон, использующая пушкинский и цветаевский лексикон в своем переводе, максимально его «русифицирует». Трактовка Ревича, чья переводческая стратегия максимально близка пастернаковской, предполагает критику социума, отвергающего поэта. Так на русской почве трансформируется сам миф о «проклятых поэтах»: он теперь и пушкинский жертвенный пророк, и «больше, чем поэт» с заведомо трагической судьбой, прослеживаемой на судьбах больших русских поэтов XX в., таких как Мандельштам, Цветаева, Пастернак.

Ключевые слова: Поль Верлен, Каспар Хаузер, «проклятый поэт», стратегии перевода, проблема перевода, обратный перевод, культурный трансфер, рецептивная эстетика

Благодарности. Работа выполнена в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 23-18-00375 «Русская литература: проблема мультилингвизма и обратного перевода», https://rscf.ru/project/23-18-00375).

Для цитирования: *Черкашина М. В.* Каспар Хаузер и русский Верлен: трансформация мифа о поэте // Шаги / Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 163–185.

Поступило 30 апреля 2024 г.; принято 29 сентября 2024 г.

© М. В. ЧЕРКАШИНА

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-163-185

M. V. Cherkashina [ab]

https://orcid.org/0000-0002-1081-381X
✉ *ma4cher@gmail.com*
[a] *A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)*
[b] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

Gaspard Hauser and the Russian Verlaine: Transformation of the myth of the poet

Abstract. The paper deals with five translations of Paul Verlaine's poem "Gaspard Hauser chante" (1873): by Valery Bryusov (1911), Georgy Shengeli (1940s), Wilhelm Levick (1956), Ariadna Efron (1969), Alexander Revich (1970s). Russian translators transform the image of Gaspard, which is at the same time one of the author's masks and a prototype of the *Poète maudit*, which also appears later in the "Scenario for a Ballet" from Verlaine's "Memoirs of a Widower" (1886). In the process of russification Bryusov, who considered Verlaine his teacher in symbolism, only slightly changes the French poet's transparent syntax. Shengeli, practicing a scholarly approach, treats Gaspard in the context of Verlaine's entire legacy: he was the first to equate Gaspard with Verlaine and he makes him a victim of the century. Levick, incorporating the commentary into the translation of the poem and striving to bring him nearer to the Russian reader, converts Gaspard into a conscious individual. Efron, using the vocabulary and style of Pushkin and Tsvetaeva, offers a Christological image of a poet. Revich's Gaspard is a sort of social activist, who reproaches humanity for being insufficiently humane. Consequently, the myth of the *Poètes maudits* is extended from the 19th century into the future and into Russian literature; the poet becomes even more sacrificial then "The Prophet" of Pushkin. He has a tragic fate, just like the fates of the great Russian poets of the 20th century: Osip Mandelstam, Marina Tsvetaeva, Boris Pasternak.

Keywords: Paul Verlaine, Gaspard Hauser, *Poète maudit*, translation strategies, translation problem, reverse translation, cultural transfer, reader-response criticism

Acknowledgements. The work was carried out at IWL RAS with the financial support of the Russian Science Foundation, project no. 23-18-00375 "Russian Literature: The Problem of Multilingualism and Reverse Translation" (https://rscf.ru/project/23-18-00375).

To cite this article: Cherkashina, M. V. (2024). Gaspard Hauser and the Russian Verlaine: Transformation of the myth of the poet. *Shagi / Steps*, *10*(4), 163–185. (In Russian).

Received April 30, 2024; accepted September 29, 2024

© M. V. CHERKASHINA

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-163-185

Фраза «Каспар Хаузер поет» не является заголовком известного стихотворения Поля Верлена (1873); это первая его строка, не рифмующаяся с другими, размещенная отдельно от первой строфы и заканчивающаяся двоеточием.

Gaspard Hauser chante :

Je suis venu, calme orphelin
Riche de mes seuls yeux tranquilles,
Vers les hommes des grandes villes :
Ils ne m'ont pas trouvé malin
A vingt ans un trouble nouveau,
Sous le nom d'amoureuses flammes,
M'a fait trouver belles les femmes :
Elles ne m'ont pas trouvé beau.
Bien que sans patrie et sans roi
Et très brave ne l'étant guère,
J'ai voulu mourir à la guerre :
La mort n'a pas voulu de moi.
Suis-je né trop tôt ou trop tard ?
Qu'est-ce que je fais en ce monde ?
Ô vous tous, ma peine est profonde :
Priez pour le pauvre Gaspard.
[Verlaine 1977: 140]

Таким образом, все стихотворение является песней Каспара (так сказать, его прямой речью, предваренной авторской ремаркой), а не поэтическим парафразом его истории.

Никому не известный подросток, появившийся в 1828 г. в Нюрнберге, не пел. Он нес письмо. Именно из текста письма начинает складываться легенда о Каспаре (Гаспаре) Хаузере (Гаузере). Плохо владеющий языком мальчик начинает коммуникацию с миром с помощью текста на бумаге, написанного о нем. Он воспитывался чужими людьми в бедной семье, державшей его взаперти; он просит взять его в кавалеристы, потому что кавалеристом был его отец, которого он никогда не видел, впрочем, как и мать. Выясняется, что его уровень развития и знаний о мире — как у трехлетнего ребенка. Его назовут «дитя Европы» и будут передавать от опекуна к опекуну, каждый из них будет в нем разочарован. Будут ходить слухи о том, что он принц Баденский, вовсе не умерший в 1812 г. сразу после рождения, а спрятанный то ли от алчущей трона родни, то ли ею самой. Разные люди будут приезжать посмотреть на него, как на диковинного зверька. Он не сможет адаптироваться к жизни среди людей, найти место среди них и всего через пять лет умрет от ножевой раны (весьма вероятно, нанесенной им самим себе).

Почему же у Верлена Каспар Хаузер поет? Потому ли, что «поэтика» Верлена ставит музыку выше и «прежде всего»[1]? Потому ли, что поэт делает из «личного высказывания» своего персонажа о себе произведение искусства, наделяя его свойствами художественной рефлексии о чем-то большем, чем загадочная история найденыша, рожденного в эпоху романтизма, чья судьба могла быть банальной, авантюрной или даже великой, но не осуществилась вовсе? Или, наконец, потому, что песня таким образом становится свидетельством, пусть и недостоверным? И о чем тогда она свидетельствует?

О чем поет Каспар Хаузер Верлена?

Каспар Хаузер поет о приходе в мир («Je suis venu»), в котором не может найти себе места («Qu'est-ce que je fais en ce monde ?»). О том, что он в этом мире одинок и противопоставлен «людям больших городов» («Vers les hommes des grandes villes»), т. е. самой цивилизации. О том, что ни мужчины, ни женщины этого мира не приняли его (соответственно *Ils* и *Elles* в начале последних строк первой и второй строф) — первые по причине недостатка у него ума, вторые по причине отсутствия красоты, — а значит, он оказывается вне человечества в целом. О том, что в этом противопоставлении «я» и «все остальные» даже смерть не на его стороне: это подчеркивается параллелизмом синтаксических конструкций прошедшего совершенного вида («Ils ne m'ont pas trouvé malin ‹...› Elles ne m'ont pas trouvé beau ‹...› La mort n'a pas voulu de moi»). О том, что из этого неприятия всеми рождается бессильное ощущение всемирного сиротства («calme orphelin»).

Б. Пастернак, сам переводивший Верлена (в том числе его программное «Искусство поэзии»), отмечает эту цельность языковой картины его мира как «сверхъестественную естественность»:

> Парижская фраза во всей ее нетронутости и чарующей меткости влетала с улицы и ложилась в строчку целиком, без малейшего ущемленья, как мелодический материал для всего последующего построенья ‹...› Он писал целыми реченьями, а не словами, не дробил их и не переставлял [Пастернак 1991: 398].

Эта картина мира, основанная на четкости повторения опоясывающей рифмовки, разделения «я — они» и непроницаемости для поэтического Я «их» мира, каждому шагу в котором соответствует свой тип неудачи, очень прозрачна синтаксически. Даже смерть в ней имеет свое место.

Отчего его отвергает смерть? Из-за отсутствия у него храбрости («Et très brave ne l'étant guère») или из-за того, что у него нет ни родины, ни суверена («Bien que sans patrie et sans roi») и ему не за что отдать свою

[1] Стихотворение «Искусство поэзии» (Art Poétique) 1874 г., начинающееся словами «De la musique avant toute chose», было воспринято как программное, в том числе в процессе русской рецепции Верлена и символизма в целом [Гаспаров 1995: 329].

жизнь на поле боя? Именно в этой строфе (третьей по счету) — апофеоз стихотворения: его не хотят ни мужчины, ни женщины, ни даже смерть (здесь, отвергая Каспара, Эрос соединяется с Танатосом). Именно после констатации этого факта в четвертой, финальной, строфе встает вопрос о несвоевременности его прихода в мир («Suis-je né trop tôt ou trop tard ?»)

В этой финальной строфе есть одна примечательная перемена, а именно замена местоимения «они» на «вы [все]» («Ô vous tous»), свидетельствующая и о смене «жанра»: жалоба Каспара на «них» превращается в обращение к тем, кто его отверг, нанеся неисцелимую душевную рану («ma peine est profonde»), в обращение с просьбой помолиться о нем. Одновременно это свидетельствует и о трансформации иного рода: для самого Каспара чужие «они» из безликих обитателей «больших городов» превращаются в тех, к кому можно воззвать, кто обрел адресность и личность.

Таким образом, Бог (к которому обычно бывает обращена молитва) подразумевается в самом финале песни именно в связи с этой трансформацией, а не только как последнее прибежище для того, кого не приняли ни живые люди, ни смерть. Отвергнутый всеми утверждает, что достоин сочувствия тех, кто его отверг. Они все же остаются его аудиторией (слушателями песни), социумом, в который он пришел и который затем ощутил как свой, пусть его и не принявший. В то же время самого себя Каспар в этой строфе именует в третьем лице («Priez pour le pauvre Gaspard»), явно видя теперь себя со стороны.

«…это о нем самом, о Верлене»

Биограф Верлена Пьер Птифис пишет об этом стихотворении, сочиненном в августе 1873 г. в тюрьме между приговором суда[2] и апелляцией (также затем проигранной):

> Строки о Каспаре Гаузере, невинном и искреннем молодом немце, который страдает потерей памяти и безжалостно отвергнут всеми — это о нем самом, о Верлене [Птифис 2002: 185][3].

Это свойство «неассимиляции» Гуго Фридрих отмечает как хронический признак современной поэзии, результат тех перемен, что произошли с ней в XIX в.:

> ...поэзия попала в оппозицию к обществу, озабоченному прежде всего экономическим устройством, принялась жаловаться на позитивистскую дешифровку мироздания и прозаичность общественной жизни. ‹...› Поэтическая оригинальность стала оправдываться аномальностью поэта. Поэзия превратилась в язык страданий, кружащихся в замкнутом круге, жаждущих не

[2] 8 августа 1873 г. Верлена приговаривают к двум годам тюрьмы и штрафу в 200 франков за нанесение легких телесных повреждений Рембо.

[3] Эта же мысль повторяется у некоторых других биографов Верлена, см.: [Richardson 1971: 124–125; Goffette 2008: 64].

> излечения, а нюансированного слова ‹...› пытаясь в тяготении к свободе безгранично и безотносительно сказать все, что ей продиктует властительная фантазия, углубленная в подсознание индивидуальность, игра со стерильной трансцендентностью [Фридрих 2010: 23].

Есть и другие автобиографические мотивы, отмеченные, в частности, в комментариях к двухтомнику Верлена, изданному в серии «Литературные памятники» в 2014 г., где мотив отвращения женщин к Каспару связывается с восприятием внешности самого Верлена:

> В салоне Нины де Вийар Верлена, отождествляющего себя в этом стихотворении с Каспаром Хаузером, прозвали Гуинпленом (в честь изуродованного героя романа В. Гюго «Человек, который смеется»), мать Э. Лепеллетье сравнивала его с орангутаном, сбежавшим из Зоологического сада [Верлен 2014: 621].

Не более лицеприятен поздний (1892 г.) отзыв Жюля Рено о внешности «отвратительного» (l'effroyable) Верлена со смехотворным носом (ce rire du nez), напоминающего Сократа и грязного Диогена, «пса и гиену» (du chien et de l'hyéne), а также «бога-пьяницу» (un dieu ivrogne) [Guéno, Lhéritier 2012: 221].

Что касается мотива несостоявшейся воинской славы, то с надеждой на нее был связан отказ Верлена от самоубийства, о котором он говорил (и даже писал матери) в июле 1873 г. (еще до фатальной ссоры с Рембо и выстрела в него) в связи с бракоразводным процессом, затеянным его женой [Верлен 2014: 622][4]. Решив, что погибнуть наемником на войне за испанский престол умнее, чем убивать себя из-за женщины, Верлен на какое-то время загорается идеей вступления в армию испанского принца, и даже отправляет на этот счет телеграмму Рембо, но затем узнает, что иностранцев в карлистские войска не принимают.

Наконец, то самое именование себя в третьем лице «бедным» Каспаром (le pauvre Gaspard) также имеет автобиографическую природу. Так, во втором издании «Проклятых поэтов», как и позднее при их издании в четвертом томе собрания его сочинений [Verlaine 1904], Верлен именует себя в оглавлении «бедным Лелианом» (Pauvre Lelian).

Все эти параллели[5] превращают Каспара Хаузера в одну из масок поэта. Маска эта примеряется в момент самого острого переживания жизненных бедствий, а сам поэт предстает благодаря ей сиротой по отношению ко всему миру. Нельзя не отметить, что несмотря на отсутствие в верленовском списке «проклятых поэтов» имени Жерара де Нерваля, сам Верлен

[4] См. также: [Птифис 2002: 172].

[5] Мы намеренно оставляем за скобками драматическую судьбу сына Верлена Жоржа (1871–1926), некоторые детали которой также напоминает историю Каспара: блуждания в нищете, повторяющиеся приступы амнезии, после которых он не мог сказать, кто он и где находится, сетования на чье-то гипнотическое воздействие на него, неудавшаяся служба в армии.

выступает здесь наследником именно его самоощущения, наиболее ярко отразившегося в стихотворении «El Desdichado». В нем поэт предстает под масками вдовца, принца Аквитании, потомка рода Люзиньянов или Биронов и даже Орфея[6] — каждая из них предполагает невосполнимую утрату возлюбленной («Ma seule Etoile est morte»), метафорическую рану в сердце от этой утраты и бездны смертоносного отчаяния («Dans la nuit du Tombeau»).

В связи с маской «вдовца» уместно вспомнить и «Записки вдовца» (1886) Верлена. Помимо отсылки к Нервалю, в названии этого цикла статей и рассказов[7] они явно являются оммажем и Шарлю Бодлеру, а именно его «Парижскому сплину» (1869) — с которым коррелирует, в частности, мотив странствий по Парижу[8], связанный с мотивом грезы. В «Записках вдовца» есть примечательный «Сценарий балета» [Верлэн 1911: 82–91] по мотивам все той же истории Каспара Хаузера. Не исключено, что на его сочинение Верлена вдохновил успех балета «Жизель» (1841), в создании либретто которого участвовал Теофиль Готье, предмет поклонения молодого Верлена.

Каспар Хаузер предстает здесь «чужеземцем», но «человеком крепкого телосложения и приятной внешности» [Верлэн 1911: 82], «...у него прекрасные глаза, у этого простака» [Там же: 83]. В анонимном письме, которое он приносит, приходя к людям из ниоткуда, содержится призыв проявить к нему жалость: «Покинутый ребенок. Слишком бедные родители. Ничего не знает ни о чем, даже не умеет говорить. Сжальтесь над бедным Гаспаром» [Там же: 83]. Как видим, последняя фраза содержит парафраз финальной строфы стихотворения («Помолитесь о бедном Гаспаре!»)[9].

Далее в «Сценарии для балета» в том обществе, куда попадает Каспар (мужчины и женщины, предающиеся пьянству, азартным играм и раз-

---

[6] О «дефиле масок» в этом стихотворении и в творчестве Нерваля см.: [Дмитриева 2023].

[7] На момент написания произведения жена его жива и здравствует, в ранг усопших он возводит ее в наказание за развод с ним, состоявшийся годом ранее. Примечательно, что в рассказе «Не совсем тот», входящем в «Записки вдовца», Наполеон Бонапарт, которого Нерваль среди прочих в своем личном мифотворчестве называл своим предком, также назван Верленом «великим вдовцом» (см.: [Верлэн 1911: 92–97]). Вероятно, не случайно реальный Каспар Хаузер, выбранный Верленом как репрезентация себя самого и ролевой модели для современной ему поэзии, — дитя именно наполеоновских войн.

[8] То, что «Записки вдовца» являются оммажем Бодлеру, очевидно и из мотивов похорон поэта в «Мономане» [Верлэн 1911: 61–66]) с его аллюзиями на «Похороны отверженного поэта» (Sépulture) Бодлера, и музы как «хрупкой чаровницы», пахнущей спелыми плодами и умирающими цветами (разрядка здесь и далее моя. — *М. Ч.*), в «Малярии» [Там же: 46–47], и из разбросанных по всему тексту экфрасисов (самый яркий пример — «С картины Греза. Гравюра Анри Леграна» [Там же: 125–128]), обыгрывающих приемы, опробованные в «Мученице» (Une martyre) Бодлера, а также из того, что «Пантеонады» [Там же: 130–131], возможно, представляют из себя верленовский оммаж «Салонам» Бодлера.

[9] Что касается записки, имевшейся при Каспаре в момент его появления среди людей, сохранилась легенда, что она никакой апелляции к христианскому милосердию не содержала, а вместо этого предлагала капитану кавалеристов или взять его к себе, поскольку кавалеристом якобы был отец мальчика, или повесить (см.: [Bondeson 2004: 72–126]).

врату), он быстро становится «пропащим малым», альфонсом при содержанке английского милорда (что навеяно, вероятно, сюжетом «Манон Леско» Прево). Милорд узнает в нем своего незаконнорожденного сына и приступает к запоздавшему воспитанию, но Каспар уже развращен, ему вовсе не по нраву строгая добродетель (так как от него требуют оставить любовницу); он убивает своего отца, и это приводит его в преступный мир (как героя «Кармен» Мериме), а затем — в суд и на эшафот (как Жюльена Сореля). В камере Каспар становится «глух» и «нем» [Верлэн 1911: 90]. При его повешении толпа аплодирует. А сам автор в финале вызывающе желает ему Царствия небесного.

Вместе с тем поэт в «Записках вдовца» предстает также и в маске Пьеро, о котором Верлен восторженно пишет:

> Ах, у него есть свои радости — это его проказы, от которых им подчас приходится солоно и которые тогда наказываются ударом острого носка или осыпанной кольцами руки! Что же, пусть! Зато он натешился, посмеялся вдоволь. И больше никаких забот ‹...› Никаких сожалений, никаких угрызений, ни о ком и ни о чем. Это Мудрец, и это Безумец, это Баловень Луны! Томный возлюбленный Солнца, грезящий стоя, улетающий сидя и часто умирающий тысячью сладких смертей! [Верлэн 1911: 140].

Если предположить, что Верлен действительно пытается пересмотреть (поздне)романтическую традицию[10], на содержательном уровне превращая своего alter ego в человека крайностей, нераскаявшегося преступника[11], то нельзя не отметить и тот факт, что история Каспара, по мнению Верлена, способна быть реализована как в музыкальном жанре («песни»), так и танцевальном (балете). Эту пластичность В. А. Луков определяет как «воплощение импрессионистической модели французского неоромантизма в его символистском обличье» [Луков 2009: 37]. Можно констатировать, что так трансформируется само представление о пути поэта в мире: отныне этот путь предстает как цепь фиаско вместо пути свершений, что было характерно для эпохи романтизма. И именно фигура Каспара Хаузера, ассоциирующаяся с фигурой «проклятого поэта», оказывается связующим звеном эпох.

Думается, еще и по причине этой синтетичности проявления различных тенденций (неоромантизма, символизма, импрессионизма) Верлен так сложен для перевода: его прозрачность, опирающаяся во многом на стройный синтаксис и лексическую простоту, представляет собой ловушку для интерпретации на другом языке, его лексическая обыденность обманчива.

---

[10] О склонности Верлена расширительно толковать понятие романтизма см.: [Петрова, Федотова 2008].

[11] Этот маргинальный образ близок оперному Гофману Жака Оффенбаха (1881) и даже Чарльзу Стрикленду Моэма (1919).

Куда приходит русский Каспар Хаузер?

Главным камнем преткновения для переводчиков этого стихотворения Верлена на русский язык оказывается сохранение той самой стройной картины мира, данной через четкий «местоименный» синтаксис Верлена, опирающийся на глаголы, в основном в прошедшем завершенном времени: Я (прибыл) — Они: мужчины, женщины, сама смерть (меня не приняли/не захотели) — Вы все (молитесь за беднягу).

Переводчики, за исключением Валерия Брюсова, подход которого к переводу Е. Г. Эткинд [1963: 166] считает образцовым, сосредоточенно сохраняют лишь опоясывающую рифму, но не авторский синтаксис.

Гаспар Гаузер поет:	**Каспар Гаузер поет**
Пришел я, скромный сирота, Богат одним лишь взором темным, Туда, где правит суета... Меня признали слишком скромным!	Я, сирота с простым лицом, Пришел, богат лишь ясным взором, К столичным жителям, которым Я показался простецом.
Когда же, в двадцать лет, я вновь Охвачен был иным порывом, И женщинам принес любовь: Те не нашли меня красивым.	А в двадцать лет любовный пыл Внушил мне, полному смятеньем, Глядеть на женщин с восхищеньем, Но им я не казался мил.
Я был чужой в своей стране, Я не был храбр и все же смело Искал я смерти на войне... И смерть меня не захотела!	Без родины, без короля, Быть храбрым не имея счастья, Хотел на поле битвы пасть я, Но смерти был не нужен я.
Родился слишком рано я Иль опоздал какой-то чарой? О глубока тоска моя! Все, все — молитесь за Гаспара! (Пер. В. Брюсова [Верлен 2014 (2): 326])	Что в мире сделал я, увы? Я поздно родился? иль рано? Молитесь, люди (в сердце рана!), За бедного Каспара вы. (Пер. Г. Шенгели [Верлен 2014 (2): 326–327])

Брюсов чуток к синтаксису «заголовка», завершающегося двоеточием и являющегося вводной фразой к последующей песне Каспара.

О музыкальности Верлена сам он писал:

> ...поэты-символисты вдохнули во французский стих новую жизнь, преобразовали самое его строение, придали ему (в так называемом «свободном стихе») разнообразие исключительное, позволяющее в одном стихотворении отдельные идеи выражать соответствующими ритмами. Трудно указать, что, в мировой поэзии, может соперничать с мелодией иных «Романсов без слов» Верлэна... [Брюсов 1913: ix].

Меняя опоясывающую рифму Верлена на перекрестную и тем самым изменяя коренным образом само звучание («музыку») стихотворения, в

котором строфа изначально звучит завершенным куплетом песни, он тем не менее создает относительную синтаксическую симметрию финальных строк первых трех строф («Меня признали слишком скромным!» — «Те не нашли меня красивым» — «И смерть меня не захотела!»), в чем видно явное понимание замысла Верлена[12]. Но реализовано это, как видим, не на формальном уровне, так как мы имеем своего рода синтаксический парафраз: неопределенно-личное предложение с фактическим субъектом в косвенном падеже в первой строфе, *те* вместо *они* во второй. Закрепляется эффект аккумуляции в финальном повторе, его усиливающем: «Все, все — молитесь за Гаспара!» — вместо «вы все» в оригинале.

Брюсов переводит Верлена в тот период, о котором В. Е. Багно писал:

> Русская поэзия вступила в конце XIX — начале XX века в самый блистательный период построения культурной империи ‹...› любые инонациональные культурные достижения, имевшие место во времени и пространстве, переносятся на новую почву, тем самым, не только бесконечно ее обогащая, но и в буквальном смысле «раздвигая» ее границы.
>
> Культурные экспансии осуществляются не за счет вовлечения соседей в орбиту собственных культурных пристрастий, а благодаря включению в орбиту собственных интересов всего культурного богатства, накопленного человечеством [Багно 2005: 7].

Что касается перевода Георгия Шенгели, в случае с Каспаром он, кажется, отходит от обычной для него скрупулезной точности (редкий случай). Впрочем, его подход вполне соотносим с теорией обратного перевода А. В. Михайлова [2000]:

> Мы часто фальшивим, переводя слово, а не смысл ‹...› смысл, а не образ ‹...› образ, а не отношение ‹...› Наконец, мы часто фальшивим, копируя синтаксис ‹...› Таким образом, понятие «точности» самоварьирует в зависимости от множества условий. И, чтобы с уверенностью двигаться в лабиринте этих условий, надо прежде всего понять подлинник — до последнего слова, до любой мельчайшей детали; понять все его «что», все его «как», все его «зачем» [Шенгели 1997: 362].

Финальные строчки его перевода каждой из первых трех строф («Я показался простецом» — «Но им я не казался мил» — «Но смерти был не нужен я») сохраняет Я-субъекта, но смещает его положение в строфе по сравнению с оригиналом (где с *я* строфы 1–3 начинаются, а заканчивают-

[12] Сам он заявляет одной из главных задач при переводе Верлена на русский язык сохранение именно музыки его стиха: «Стихотворный перевод лирических произведений всегда передает лишь часть подлинника и дает лишь слепок, а не тождественное повторение. Поэтому я считал бы свое дело исполненным, если бы мне удалось дать русским читателям хотя бы подобие тех стихов Верлена, которые всегда производили на меня сильнейшее впечатление силой своей, исключительной искренностью и поразительным очарованием своей музыкальной формы» [Брюсов 2014: 471].

ся неизменно на *они*). Однако дважды используемая инверсия (дополнение впереди подлежащего) не дает воспринимать его истинным актором. Кроме того, та же инверсия, делающая в финальной строке местоимение *вы* последним словом, подчеркивает акцент на этом слове и является заменой аккумуляции.

В итоге в обоих переводах из модели «Я — Они — Вы» практически выпадает местоимение *они*, и уже читатель чувствует себя адресатом жалобы-обвинения. Еще чувствительнее этот эффект в переводе Вильгельма Левика, использующего местоимение *вы* в косвенном падеже.

Гаспар Гаузер поет

Лишь кроткой синью глаз богат,
С рожденья — сирота бездомный,
Пришел я к людям в мир огромный, —
Нашли, что малый простоват.

Когда мне шел двадцатый год,
В крови почуяв пламень страстный,
Я понял: женщины прекрасны!
Но я для женщин был урод.

И без отчизны, без угла,
Искал я смерть на поле славы,
Но был солдат совсем не бравый,
И смерть меня не приняла.

Я был рожден не в добрый час,
А жить как все — лишен я дара.
Молитесь люди, за Гаспара,
Он так несчастен среди вас.
(Пер. В. Левика [Верлен 2014 (2) 327–328])

Троекратное *они* как олицетворение социума, отвергнувшего Каспара, растворилось в неопределенно-личном «Нашли, что малый простоват» в конце первой строфы, «Но я для женщин был урод» (где истинный субъект действия, женщины, обозначен в косвенном падеже) — во второй, и лишь «И смерть меня не приняла» в конце третьей является сравнительно точным парафразом, уже ничего не меняющим для структуры стихотворения в целом, которая утратила свою стройность при переводе. И, судя по всему, для Левика это сознательная установка, отмеченная и высоко ценившими его коллегами:

> Левик знает ‹...› что поэзию надо переводить не только с французского и с английского на русский, но и на язык поэзии ‹...› чтобы ‹...› звучали как русские стихи, свободно и естественно, без тени «переводизмов», без налета переводческих штампов ‹...› Читатель должен понять решительно все, что имел в виду автор

> ‹...› Комментарий к переводу должен быть не приложен к нему, а находиться в нем самом, в глубине строки. Левик — толкователь смутных, невнятных строк оригинала ‹...› Сравнение перевода с оригиналом может и должно по-новому объяснять оригинал [Озеров 2007: 9].

Поет Каспар Гаузер	Каспар Хаузер поет:
Прибрел я в город, где дома Так высоки — юнец безотчий... Мне люди заглянули в очи, Но не узрели в них ума...	Пришел я робким сиротой К вам, люди, в каменные стены. Что я принес? Лишь взор смиренный Да нрав беззлобный и простой.
Любовной жаждою палим, Изведал я тоски отраву: Пришлись мне женщины по нраву, Но не понравился я им...	Я муку в двадцать лет познал, Был обуян любовной жаждой, Тянулся к женщинам, но в каждой Лишь отвращенье вызывал.
Пусть не храбрец, в войне огня Искал я, чтоб испепелиться, Хоть не за что мне было биться, — Смерть отвернулась от меня.	Без родины, без короля И доблести не удостоен Мечтал я пасть в бою, как воин, Меня не приняла земля.
Не к месту в веке я и дне, И в этом мире изнываю... О вы, которых я не знаю, Хоть помолитесь обо мне! (Пер. А. Эфрон [Верлен 2014 (2): 328–329])	Я опоздал прийти сюда. Иль поспешил? И вот мне кара. За душу бедного Каспара Молитесь, люди, иногда! (Пер. А. Ревича [Верлен 2014 (1): 183])

В переводе Ариадны Эфрон, который высоко оценивает М. Д. Яснов [2017: 54], стройная структура мира Каспара-Верлена (Я — Они: мужчины, женщины, смерть — Вы все) полностью исчезает, в том числе из-за несоблюдения принципа эквилинеарности и введения анжамбеманов. Местоимение *они* в первой строфе заменено на обобщенный образ «людей» (человечества), к которому в оригинале читатель приходит лишь к концу второй строфы. Кроме того, смерть, не пожелавшая Каспара после того, как отвернулись от него мужчины и женщины, явно не вписывается в этот ряд, так как не принадлежит к людям. Обращение в финале стихотворения на *вы* к тем, «которых я не знаю», — не просто совершенно безадресное, но еще и идет вразрез с движением мысли оригинала.

Стоит отметить, что сама А. Эфрон свой перевод удачным не считала. П. Г. Антокольскому она писала:

> Я все никак не одолею Верлена, он мне не дался, я так и не нашла к нему того синтезирующего ключа, без которого не отомкнешь перевода. Все у меня осталось непреодоленным, слова вяло разбрелись по строчкам и скудно срифмовались... (цит. по: [Яснов 2017: 55]).

То же ускорение развития поэтической мысли наблюдается и у Александра Ревича в первой же строфе, когда возникает *вы*, усиленное обращением *люди*. Вся стройная верленовская триада «Они» оказывается нивелирована не только из-за нарушения, как и во всех предыдущих переводах, гендерной полноты мира, но и за счет смещения субъектности во второй строфе: не «женщины не сочли меня красивым», а «[я] в каждой / Лишь отвращенье вызывал». В финале обращение к тем, к кому персонаж адресует призыв молиться за него, содержит повтор слова *люди* и усиливает все ту же обезличенность (получается не «вы все», а «мы все»). Таким образом, акцент сделан не на социальной составляющей («les hommes des grandes villes»), а на «видовой». И это уже не те, кто слышат песню Каспара и к кому обращено стихотворение Верлена, но весь мир во все времена (род обвинения человечеству за горькую судьбу поэта). Наречие *иногда*, добавленное переводчиком, лишь усиливает этот эффект длящегося бесконечно времени.

Сам Ревич о свой трактовке Верлена писал:

> Я рискнул полностью перевести книгу «Мудрость» ‹...› Именно в этой книге мы обнаруживаем удивительную для французской поэзии склонность к предельной покаянности, свойственной скорее русской литературе, что было замечено А. Франсом. Мне кажется, это свойство поэзии П. Верлена связано с детской открытостью души поэта [Ревич 1998: 7].

Мир, в который приходит Каспар, это «мужчины[13] больших городов», т. е. мир персонифицированный. Восприятие этого мира Каспаром Верлен остраняет, создавая с помощью остранения эффект сиротства поэта в мире, где его все отвергают. Парафразы почти всех без исключения русских переводов этот эффект стирают. «Туда, где правит суета» у Брюсова, как и «каменные стены» у Ревича, представляют собой оценочные описания города умиротворенным природой человеком; «столичные жители» Шенгели предполагают, что таковыми их видит житель провинции или деревни, — все это разновидности цивилизации, но Каспар Верлена вне ее. Эпитет Левика «мир огромный» акцентирует детскость восприятия Каспара. И лишь «город, где дома / Так высоки» у Эфрон точнее передает оригинал.

М. Д. Яснов справедливо заметил:

> Придумывая свою формулу, Верлен вряд ли задумывался о том, как прочно она войдет в литературный обиход. Под «проклятостью» он понимал прежде всего безвестность, непризнанность,

[13] Французский язык, как и многие другие, отличает андроцентризм: слово *hommes* обозначает и ‘мужчины’, и ‘люди’ в целом. Стилистический пуризм заставляет переводчиков использовать второе значение. Но у Верлена первое «они» в конце первой строфы — мужского рода (*Ils*), которое в паре с «они» женского рода (*Elles*) в конце второй строфы создает гендерную структуру мира, которую очень сложно передать при переводе на язык, в котором формы местоимения мн. ч. 3-го л. для мужского и женского рода не различаются.

> уповая на то, что «призвание» должно все-таки рифмоваться с «признанием». В маленьком предисловии, открывавшем книгу, Верлен прокламировал ненависть Абсолютных Поэтов к пошлости читателей, «этому неотесанному воинству, которое и нам платит той же монетой» [Яснов 2005: 5].

Как видим, проблематика поэта и мира, поэта в мире, где он лишь отвергнутый всеми сирота, трансформируется каждым из переводчиков уже на уровне самой картины этого мира, куда приходит «бедный Каспар».

Русский Верлен

Проанализируем теперь, какие трансформации претерпевает образ Каспара у русских переводчиков.

Даже буквализм Брюсова при переводе самоописания[14] Каспара в первой строфе («Riche de mes seuls yeux tranquilles») имеет дополнение по сравнению с оригиналом: «богат лишь взором т е м н ы м». Темнота кажется описанием цвета глаз, но может быть ассоциирована также и с темным происхождением Каспара, и с его темнотой умственной. Темнота взора становится негативной оценкой. Но взор его у Верлена — всего лишь «смиренный» (tranquilles), призванный продемонстрировать мужчинам отсутствие агрессии (как затем во второй строфе женщинам — любовный пламень). Переводчик явно склонен распространить свои знания о Каспаре как историческом персонаже на Каспара верленовского.

Образ Каспара у Шенгели оказывается полной противоположностью. Взор его — «ясный». «Тихий сиротка» Верлена превращается в «сироту с простым лицом». Это вписывается в образ Каспара из «Записок вдовца» и говорит об осведомленности Шенгели обо всем наследии Верлена, которая и влияет на его трактовку образа Каспара:

> Он пришел в наш необычайно сложный и страшный мир, все видя и чувствуя и не умея в нем определиться. ‹...› Каспар Хаузер, выйдя из подвала и впервые соприкоснувшись с миром, не знал, что важнее и интереснее: солнце или чувство голода, бегущая собака или боль в пятках, колокольный звон или городской голова. Но он видел, чувствовал и слышал это все вместе — самыми чувствительными глазами, самым обостренным слухом, самой нежной кожей...
>
> Вот так и Верлен. ‹...› Утонченнейшая наивность или наивная утонченность пронизывает поэтические концепции лучших его стихотворений.
>
> Это свойство коренится, конечно, в психике Верлена, «вечного ребенка», но питательной средой для него явилась соци-

[14] Отметим, однако, что здесь Верлен нас обманывает: пришедший к людям впервые из своего заточения подросток не может знать, какой у него взгляд и как он воспринимается другими. Эта оценка явно представляет собой взгляд извне. Такая смена планов с внутреннего на внешний также представляет сложность для переводчика.

> альная атмосфера конца XIX и начала XX века, веяние которой он уловил много раньше, — чем и объясняется его непризнание людьми его поколения и головокружительный успех у поколения более молодого [Шенгели 2014: 490].

Того же происхождения фраза «в сердце рана!» в последней строфе перевода Шенгели, заменяющая верленовскую метафору глубокой печали («ma peine est profonde»). Слово *peine* имеет значение не только печали, но и наказания, или приговора, которое и актуализировал переводчик и которое явно коррелирует с «наказанием» «проклятому поэту» от социума. Рана в сердце, кроме того, — не просто метафора, но еще и явная отсылка к ране слева в груди, которая была зафиксирована при осмотре тела реального Каспара Хаузера после смерти.

Левик же и вовсе присваивает Каспару синий цвет глаз: «Лишь кроткой синью глаз богат». Он также не придерживается принципа эквилинеарности: переставляет строку с описанием взгляда Каспара, и с него начинается первая строфа его перевода. Синь взгляда сама по себе уже трактовка образа, причем трактовка положительная (по контрасту с негативной коннотацией Брюсова). Его Каспар оказывается таким образом невинным, вовсе не глупым, а «простоватым», женщин он находит не просто красивыми, а «прекрасными» (таким образом, за счет лексики более высокого стиля и сам Каспар становится фигурой явно более возвышенной). Видимо, это вписывается в стратегию Левика-переводчика, о которой пишет в предисловии к изданию его переводов Борис Слуцкий:

> ...среди советских поэтов-переводчиков Левик отличается неизменной приверженностью к классическому стилю. Его поэтические пристрастия, более того, язык его поэзии сформированы ‹...› титанами поэзии XIX века ‹...› особенно Пушкиным ‹...› Опыт поэтического символизма мало повлиял на Левика [Слуцкий 1974: 8].

Призыв Каспара молиться за его душу в переводе Ревича противоречит образу Каспара у Верлена: тот страдает при жизни из-за отвергнутости всеми, но не боится посмертного наказания (очевидно, по неведению о таковом). Даже в «Записках вдовца», где образ Каспара криминализирован, Верлен считает его достойным Царства Божьего и без молитв. У него Каспар остается невинен, потому что сформирован вне социума, гораздо более лицемерного, грешного и смертоносного для невинной души. Наказание предусматривается религией за предполагаемое самоубийство Каспара, о котором Верлен вовсе не упоминает, это морализаторство — вклад переводчика в трактовку образа персонажа. Да и сам Каспар обретает у Ревича уже в первой строфе дополнительную характеристику обладателя «нрава беззлобного и простого», почерпнутую вовсе не у Верлена. И смиренный взор, и беззлобный нрав в трактовке Ревича — то, что Каспар обитателям «каменных стен» п р и н е с. Само использование этого глагола предполагает миссию Каспара, его способность что-то дать человече-

ству, очевидно, лишенному именно этих качеств. В то же самое время эта добавленная переводчиком характеристика персонажа замещает структурно важный для Верлена мотив отвержения Каспара «людьми больших городов» (из-за чего и разрушается триада «Они»: мужчины, женщины, смерть). Более того, благодаря парафразу Ревича в третьей строфе: «Меня не приняла земля» вместо «смерть меня не захотела» в оригинале («La mort n'a pas voulu de moi») меняется сам смысл сюжета: у Верлена речь идет именно о том, что не нашедший себе места среди мужчин и женщин Каспар желает погибнуть на войне, но не может осуществить этого, так как и смерть отвергает его; у Ревича — о какой-то символической фигуре, живом мертвеце, которого невозможно похоронить.

Такая вольность прочтения, основанная на попытке преодоления «обманчивости поэтики» Верлена, — в духе Пастернака [Подгаецкая 2009: 413], к переводам которого, в том числе из Верлена, Ревич относится с неизменным пиететом, подчеркивая, что учился у Пастернака «непреднамеренности» и признавая за собой склонность к «импрессионистической атмосфере» переводов:

> Верлен из западных поэтов наиболее близок Пастернаку, поэтому Борис Леонидович написал о нем такую потрясающую статью, поэтому практически не переводя, а работая по мотивам, писал стихотворения, которые были самыми верленовскими из всех возможных. Название книги «Сестра моя — жизнь» — строка из Верлена: «La vie est laide, encore c'est ma soeur» («Жизнь уродлива, но она еще моя сестра»). Верлен научил меня видеть сквозь мир, поэтому я смог перевести «Sages»... [Калашникова 2008: 411].

Его Каспар — не только Верлен, но и переводившие его русские поэты. Не случайно, говоря о близости Пастернака Верлену, он вспоминает о трагических судьбах русских поэтов в 1930-е годы:

> В 1931 году Пастернак написал стихотворение, посвященное Борису Пильняку, которое заканчивалось словами: «...оставлена вакансия поэта. Она опасна, если не пуста». Стало опасно быть поэтом [Калашникова 2008: 414].

Совершенный вид глагола прошедшего времени («Что в мире сделал я, увы?») в третьей строфе у Шенгели вместо несовершенного настоящего у Верлена («Qu'est-ce que je fais en ce monde ?») придает персонажу несвойственные ему рефлексивность и осознанность.

Левик и вовсе переводит эту строку «Жить как все — лишен я дара», словно Каспар способен осознать не только свою особенную природу, но и свои инстинкты и отдать в них отчет, что совершенно противоречит его образу у Верлена:

> В крови почуяв пламень страстный,
> Я понял: женщины прекрасны!

А затем приписывает ему и способность осознанно действовать: «И с к а л я смерть на поле славы» — вместо «захотел умереть на войне» («J'ai voulu mourir à la guerre»).

Кажется, переводчики хорошо осознают ассоциацию «Каспар — Верлен», и это заставляет их усиливать не только активность и осознанность персонажа, но и его особенное положение среди смертных, а также переводить речи Каспара более высоким литературным стилем, чем дает оригинал. Несчастный найденыш благодаря этой ассоциации превращается в настоящий символ отвергнутого миром поэта, чей высокий статус подчеркивает использование высокой лексики и / или метафорики.

Самый яркий пример здесь — перевод А. Эфрон. Однако подчеркнуто «литературная» лексика (*безотчий*, *очи*, *узрели*, *испепелиться*, *изнываю*) контрастирует в ее переводе с разговорной (*прибрел*, *по нраву*, *биться*, *хоть*). Присутствуют в ее трактовке образа отверженного поэта («Не к месту в веке я и в дне») и отмеченные М. Д. Ясновым [2017: 56] явные отсылки к стихотворению Марины Цветаевой 1934 г.:

О поэте не подумал
Век — и мне не до него.
Бог с ним, с громом. Бог с ним, с шумом
Времени не моего!

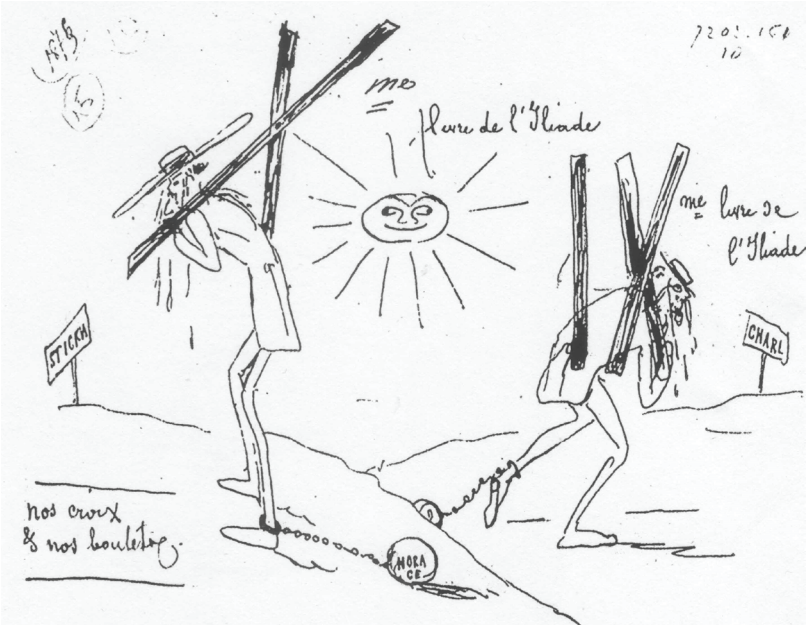
Если веку не до предков —
Не до правнуков мне: стад.
Век мой — яд мой, век мой — вред мой,
Век мой — враг мой, век мой — ад[15].

Мотив этот заставляет вспомнить и более раннее стихотворение Цветаевой «Поэт» (1923), начинающееся с известной всем фразы «Поэт — издалека заводит речь. / Поэта — далеко заводит речь». В нем есть сходный мотив пути поэта в своем времени и времени вечности — «гривастой кривой», «не предугаданной календарем».

Кроме этого, в переводе А. Эфрон есть и вторая аллюзия — к более раннему цветаевскому стихотворению «В своих младенческих слезах...» (1921) — парафраз «Ave, Maria». В нем эпитет *безотчий* (при переводе Верлена явно отсюда и заимствованный ее дочерью и собирательницей ее архива) применяется к младенцу Христу, с которым, таким образом, и ассоциируется образ поэта:

У раздорожного креста
Раскрыл глазочки.
(Ведь тот был тоже сирота, —
Сынок безотчий).

[15] Отметим, что и мандельштамовское «Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И своею кровью склеит / Двух столетий позвонки?» («Век», 1922) откликается на строки перевода А. Эфрон, явно видящей целое поколение русских поэтов XX в. в образе отверженных и погубленных этим веком-зверем.

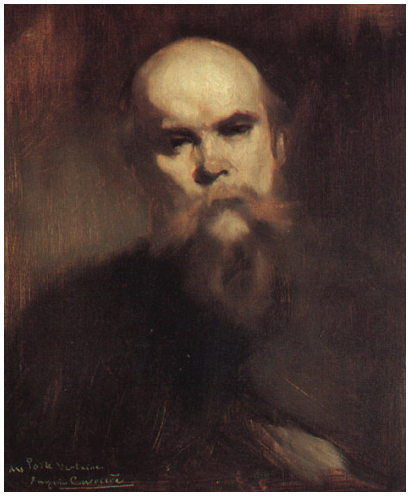


Поль Верлен. Рисунок «Несущий крест» (1875)

Paul Verlaine. The drawing "Carrying a Cross" (1875)

Нельзя не отметить, что и самому Верлену ассоциация поэта с Христом не чужда: так, в его рисунке 1875 г., где присутствует мотив Via dolorosa, он изображает себя согбенным, несущим крест в гору и обливающимся по́том под палящим солнцем или слезами[16], при этом поза повторяет его многочисленные «автопортреты» в образе бездомного странника в письмах, где он изображает себя несущим то грабли, то зонт, то котомку [Guéno, Lhéritier 2012: 190, 185, 187]. А позднее, в 1890 г., увидев свой портрет кисти Эжена Каррьера, он с явным удовлетворением высказывается, что похож на нем на «обессилевшего Христа» [Птифис 2002: 363].

[16] Вторая фигура на рисунке, вероятно, изображает Рембо: тот бредет в ненавистный ему Шарлевиль, в то время как Верлен (в январе 1875 г. он только что вышел из тюрьмы) отправляется в Стикни работать учителем начальной школы (оба направления обозначены на рисунке табличками как разные варианты «крестного пути»). Подпись «Мне искушение Илиады» над обеими фигурами, очевидно, обозначает грезы о славе, и они явно противопоставлены гирям или ядрам на ногах (еще одна подпись к рисунку — «Наши кресты и наши ядра»). На ядре Верлена надпись «Гораций» (как известно, преподавать в Англию его пригласили как французский язык, так и латынь, а само преподавание было продиктовано финансовой необходимостью и восторгов у него отнюдь не вызывало). Остается только гадать, что за дополнительная доска изображена рядом с крестом на спине Рембо, если только это еще и не порядковые номера римскими цифрами: IX для Рембо и X для самого Верлена в некоем мысленном пантеоне последнего.



Эжен Каррьер. Портрет Поля Верлена (1890)

Eugène Carrière. Portrait of Paul Verlaine (1890)

Не менее значима и аллюзия «глухонемого» Каспара к пушкинскому «Пророку» («Любовной жаждою палим» — «Духовной жаждою томим») в переводе А. Эфрон, которую также отмечает М. Д. Яснов, констатируя:

> И своего Бодлера, и изящного Готье, и даже многословного Арагона она вписывала в пушкинскую традицию русской поэзии, и каждый из них оказывался по-своему обогащен новым прочтением и звучанием стиха [Яснов 2017: 57].

Совершенно очевидно, что переводчик не просто вписывает образ отверженного поэта в пушкинскую традицию, но и приближает самого Верлена к русским поэтам трагической судьбы XX в.

Заключение

Пьер Бурдьё в работе «Поле литературы» (1991) утверждал, что институционализация понятия «проклятый поэт» (того, кто сознательно выбирает не успех у публики, но утверждение вечных ценностей подлинного искусства) «закрепила статус общественного признания за реальным или предполагаемым разрывом между сиюминутным успехом и “вневременной” артистической ценностью» [Бурдьё 2005: 375].

Метаморфозы «русского Верлена», наблюдаемые в переводах его «Каспара Хаузера», — следствие не ошибок или неудач переводчиков Верлена на русский язык, но трансформации на русской почве самого мифа о «проклятом поэте».

Для Брюсова, первого переводчика Верлена на русский язык в 1911 г., он является учителем символизма:

> А именно русских поэтов она (французская поэзия. — *М. Ч.*) могла бы научить многому, показав им и новые темы для творчества, и иные приемы их разработки, и неожиданную музыку ритма [Брюсов 1913: x].

Его «русификация» Верлена минимальна, он слышит музыку стиха Верлена и пытается пересоздать ее средствами русского языка.

Следующие за ним переводчики советского периода явно прочитывают образ Каспара Хаузера, трансформируя миф о проклятом поэте, созданный Верленом.

Так, Шенгели, «ученый по призванию» — как называет его М. Л. Гаспаров [2012: 656] — делая новый перевод стихотворения в 1946 г., первым подчеркивает, что Верлен смотрел на мир глазами Каспара Хаузера, «вечного ребенка внутри кризисного сознания века» [Шенгели 2014: 493], невинной жертвы, терзающейся чувством неосознанной вины.

Каспар Левика (1956), напротив, — осознанная личность, поэт, неспособный жить среди простых смертных. В его переводе явственно желание прояснить Верлена, сделать его образ доступным русскому читателю. К такой переводческой стратегии применима скорее теория культурного трансфера (см.: [Эспань 2018]) или, во всяком случае, рецептивной эстетики (см.: [Изер 2004]), чем обратного перевода.

У А. Эфрон (1969) слова Каспара-Верлена звучат не просто отголосками А. С. Пушкина и М. Цветаевой, но сам он становится воистину христологической фигурой поэта — искупительной жертвы века.

Этим же путем следует и Ревич, переводя в 1970-е годы стихотворение о Каспаре Хаузере заново, представляя «проклятого поэта» приносящим людям то, что они не в состоянии оценить, и потому достойны упрека. Его Верлен «резче окрашен социально» [Ревич 1998: 10] и максимально приближен к русской литературе.

Таким образом, сюжет Верлена, новаторский для своего времени и одновременно учитывающий французскую романтическую традицию, переносится в иную картину мира, в которой не только Каспар Хаузер — альтер-эго автора и символ эпохи «проклятых поэтов», но сама эта эпоха оказывается бесконечно продленной в будущее время и в российское литературное пространство, в котором поэт — не просто пушкинский жертвенный пророк, но и «больше, чем поэт» с заведомо трагической судьбой, прослеживаемой на многочисленных судьбах больших русских поэтов XX в. — Мандельштама, Цветаевой, Пастернака. Именно эту картину мира создают русские переводчики Верлена после Брюсова.

Источники

Брюсов 1913 — *Брюсов В.* О французской лирике. К читателям от переводчика // Брюсов В. Полное собрание сочинений и переводов. Т. 21. СПб.: Сирин, 1913. С. vii–xi.

Брюсов 2014 — *Брюсов В.* <Предисловие к книге «Поль Верлен. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова» (М.: Скорпион, 1911)> // Верлен П. Стихотворения /

Изд. подгот. Г. К. Косиков, В. Е. Багно, И. В. Булатовский; Отв. ред. В. Е. Багно. Т. 2. СПб.: Наука, 2014. С. 467–478.

Верлен 2014 — *Верлен П.* Стихотворения: В 2 т. / Изд. подгот. Г. К. Косиков, В. Е. Багно, И. В. Булатовский; Отв. ред. В. Е. Багно. СПб.: Наука, 2014.

Верлэн 1911 — *Верлэн П.* Записки вдовца / Пер. С. Я. Рубановича; Предисл. В. Брюсова. М.: Альциона, 1911.

Пастернак 1991 — *Пастернак Б.* Поль-Мари Верлен // Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. / Редкол.: А. А. Вознесенский и др.; Сост., подгот. текста и коммент. В. М. Борисова и Е. Б. Пастернак. М.: Худ. лит., 1991. С. 395–399.

Шенгели 1997 — *Шенгели Г.* Иноходец: Собр. стихов. Повар базилевса: Византийская повесть. Литературные статьи. Воспоминания / Изд. подгот. В. Перельмутером. М.: Совпадение, 1997.

Шенгели 2014 — *Шенгели Г.* <Из предисловия к книге «Поль Верлен. Избранное из его восьми книг, а также юношеских и посмертно изданных стихов, в переводе с предисловием и примечаниями Георгия Шенгели»> // Верлен П. Стихотворения / Изд. подгот. Г. К. Косиков, В. Е. Багно, И. В. Булатовский; Отв. ред. В. Е. Багно. Т. 2. СПб.: Наука, 2014. С. 486–498.

Verlaine 1904 — Œuvres complètes de Paul Verlaine. Vol. 4. Paris: Vanier (Messein), 1904.

Verlaine 1977 — *Verlaine P.* Poésies. М.: Прогресс, 1977.

Литература

Багно 2005 — *Багно В. Е.* Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб.: Гиперион, 2005.

Бурдьё 2005 — *Бурдьё П.* Поле литературы / Пер. с фр. [с сокращ.] М. Гронаса // Бурдье П. Социальное пространство: поля и практики. М.: Ин-т эксперимент. социологии; СПб.: Алетейя, 2005. С. 365–472.

Гаспаров 1995 — *Гаспаров М. Л.* Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама) // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М.: Нов. лит. обозрение, 1995. С. 327–380.

Гаспаров 2012 — *Гаспаров М. Л.* Георгий Шенгели: от искусства к науке // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 4: Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации. М.: Языки славян. культуры, 2012. С. 656–660.

Дмитриева 2023 — *Дмитриева Е. Е.* Ускользающие смыслы перевода: сонет Ж. де Нерваля «El Desdichado» из цикла «Химеры» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. Т. 20. Вып. 3. 2023. С. 481–494. https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.305.

Изер 2004 — *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: Антология / Сост. И. В. Кабанова. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 201–223.

Калашникова 2008 — *Калашникова Е.* По-русски с любовью: Беседы с переводчиками. М.: Нов. лит. обозрение, 2008.

Луков 2009 — *Луков Вл. А.* Французский неоромантизм. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2009.

Михайлов 2000 — *Михайлов А. В.* Обратный перевод. М.: Языки рус. культуры, 2000.

Озеров 2007 — *Озеров Л.* Искусство Вильгельма Левика // Левик В. Избранные переводы: В 2 т. Т. 1. М.: Терра — Кн. клуб, 2007. С. 5–15.

Петрова, Федотова 2008 — *Петрова Е. А., Федотова В. Е.* Поль Верлен: от романтизма к импрессионизму // Известия Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. Т. 8. Вып. 1. 2008. С. 63–68.

Подгаецкая 2009 — *Подгаецкая И. Ю.* Пастернак и Верлен // Подгаецкая И. Ю. Избранные статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 404–423.

Птифис 2002 — *Птифис П.* Верлен / Пер. с фр. А. Афанасьева и др. М.: Мол. гвардия, 2002.

Ревич 1998 — *Ревич А.* От переводчика // Верлен П. Стихотворения. М.: Худ. лит., 1998. С. 5–10.

Слуцкий 1974 — *Слуцкий Б.* Предисловие // Волшебный лес: Стихи зарубежных поэтов в переводе Вильгельма Левика. М.: Прогресс, 1974. С. 5–11.

Фридрих 2010 — *Фридрих Г.* Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия / Пер. с нем. и коммент. Е. В. Головина. М.: Языки славян. культур, 2010.

Эспань 2018 — *Эспань М.* История цивилизация как культурный трансфер / Пер. с фр.; Под общ. ред. Е. Е. Дмитриевой; Вступ. ст. Е. Е. Дмитриевой. М.: Нов. лит. обозрение, 2018.

Эткинд 1963 — *Эткинд Е. Г.* Поэзия и перевод. М.; Л.: Сов. писатель, 1963.

Яснов 2005 — *Яснов М.* Угол стола, или Портрет Верлена в кругу «проклятых поэтов» // Проклятые поэты: Тристан Корбьер, Шарль Кро, Жермен Нуво, Жюль Лафорг / Сост., ст., коммент. М. Д. Яснова. СПб.: Наука, 2005. С. 5–36.

Яснов 2017 — *Яснов М.* О французских поэтах и русских переводчиках: Эссе, портреты, комментарии. М.: Центр книги Рудомино, 2017.

Bondeson 2004 — *Bondeson J.* The great pretenders: The true stories behind famous historical mysteries. New York: W. W. Norton, 2004.

Goffette 2008 — *Goffette G.* L'Autre Verlaine. Récits. Paris: Gallimard, 2008.

Guéno, Lhéritier 2012 — *Guéno J.-P., Lhéritier G.* Verlaine emprisonné. Paris: Gallimard; Musée de lettres et manuscrits, 2012.

Richardson 1971 — *Richardson J.* Verlaine. London: Weidenfeld and Nicolson, 1971.

References

Bagno, V. E. (2005). *Russkaia poeziia Serebrianogo veka i romanskii mir* [Russian Silver Age poetry and the Romanesque world]. Giperion. (In Russian).

Bondeson, J. (2004). *The great pretenders: The true stories behind famous historical mysteries*. W. W. Norton.

Bourdieu, P. (1991). Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales, 89*, 3–46.

Dmitrieva, E. E. (2023). Uskol'zaiushchie smysly perevoda: sonet Zh. de Nervalia "El Desdichado" iz tsikla "Khimery" [The elusive meanings of translation: G. de Nerval's sonnet "El Desdichado" from the "Chimeras" cycle]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iazyk i literatura*, 20(3), 481–494. https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.305. (In Russian).

Espagne, M. (1999). *Les transferts culturels franco-allemands*. Presses universitaires de France.

Etkind, E. G. (1963). *Poeziia i perevod* [Poetry and translation]. Sovetskii pisatel'. (In Russian).

Friedrich, H. (1965). *Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Rowohlt.

Gasparov, M. L. (1995). Poet i kul'tura (tri poetiki Osipa Mandel'shtama) [The poet and culture (three poetics of Osip Mandelstam)]. In M. L. Gasparov. *Izbrannye stat'i* (pp. 327–380). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Gasparov, M. L. (2012). Georgii Shengeli: ot iskusstva k nauke [Georgy Shengeli: From art to scholarship]. In M. L. Gasparov. *Izbrannye trudy, Vol. 4: Lingvistika stikha. Analizy i interpretatsii* (pp. 656–660). Iazyki slavianskoi kul'tury. (In Russian).

Goffette, G. (2008). *L'Autre Verlaine. Récits*. Gallimard.

Guéno, J-P., & Lhéritier, G. (2012). *Verlaine emprisonné*. Gallimard; Musée de lettres et manuscrits.

Iasnov, M. (2005). Ugol stola, ili Portret Verlena v krugu "prokliatykh poetov" [A corner of a table, or the Portrait of Verlaine in the circle of the *Poètes maudits*]. In M. D. Iasnov (Ed. and Comment.). *Prokliatye poety: Tristan Korb'er, Sharl' Kro, Zhermen Nuvo, Zhiul' Laforg* (pp. 5–36). Nauka. (In Russian).

Iasnov, M. (2017). *O frantsuzskikh poetakh i russkikh perevodchikakh: Esse, portrety, kommentarii* [On French poets and Russian translators: Essays, portraits, comments]. Tsentr knigi Rudomino. (In Russian).

Iser, W. (1980). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. John Hopkins Univ. Press.

Kalashnikova, E. (2008). *Po-russki s liubov'iu: Besedy s perevodchikami* [In Russian with love: Conversations with translators]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Lukov, Vl. A. (2009). *Frantsuzskii neoromantizm* [French Neoromanticism]. Izdatel'stvo Moskovskogo gumanitarnogo universiteta (In Russian).

Mikhailov, A. V. (2000). *Obratnyi perevod* [Reverse translation]. Iazyki russkoi kul'tury. (In Russian).

Ozerov, L. (2007). Iskusstvo Vil'gel'ma Levika [Wilhelm Levick's art)]. In V. Levik. *Izbrannye perevody* (Vol. 1, pp. 5–15). Terra — Knizhnyi klub. (In Russian).

Petitfils, P. (1981). *Verlaine*. Julliard.

Petrova, E. A., & Fedotova, V. E. (2008). Pol' Verlen: ot romantizma k impressionizmu [Paul Verlaine: From Romanticism to Impressionism]. *Izvestiia Saratovskogo universiteta. Novaia seriia. Ser. Filologiia. Zhurnalistika, 8*(1), 63–68. (In Russian).

Podgaetskaia, I. Iu. (2009). Pasternak i Verlen [Pasternak and Verlaine]. In I. Iu. Podgaetskaia. *Izbrannye stat'i* (pp. 404–423). IMLI RAN. (In Russian).

Revich, A. (1998). Ot perevodchika [From the translator]. In P. Verlen [= Verlaine]. *Stikhotvoreniia* (pp. 5–10). Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).

Richardson, J. (1971). *Verlaine*. Weidenfeld and Nicolson.

Slutskii, B. (1974). Predislovie [Inroduction]. In *Volshebnyi les: Stikhi zarubezhnykh poetov v perevode Vil'gel'ma Levika* (pp. 5–11). Progress. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Маргарита Вадимовна Черкашина
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник, отдел русской классической литературы, Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а, стр. 1
старший преподаватель, кафедра истории и теории литературы, историко-филологический факультет, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82
✉ *ma4cher@gmail.com*

Information about the author

Margarita V. Cherkashina
Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher, Department of Classical Russian Literature, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Russia, 121069, Moscow, Povarskaya Str., 25a, Bld. 1
Senior Lecturer, Department of History and Theory of Literature, Faculty of History and Philology, Institute for Social Sciences, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
✉ *ma4cher@gmail.com*

Л. Г. Панова

https://orcid.org/0009-0001-7955-5564
✉ *lada_panova@hotmail.com*
Независимый исследователь
(США, Санта-Моника)

Замолаживает! Об искусстве речевого портрета в «Жизни Арсеньева»

Аннотация. «Жизнь Арсеньева» исследована недостаточно и однобоко. В частности, не обсуждался ее языковой план, если не считать похвал, расточавшихся Бунину критиками за стилистически безупречное повествование. Между тем главный герой этого Künstlerroman'а — взрослеющий писатель, погруженный в освоение не только литературы, но также русского языка и его разновидностей. Повествование в «Жизни Арсеньева» ведется от лица того же героя, но только полностью состоявшегося — достигшего пятидесятилетия, овладевшего секретами литературного мастерства и прославившегося. Вспоминая из эмиграции о своих юных годах, Арсеньев-рассказчик заодно фиксирует русский язык своей молодости, т. е. рубежа XIX–XX вв., вытесняемый новым советским узусом. Арсеньев-рассказчик и водящий его рукой Бунин создают яркие индивидуальные речевые портреты (в статье разбираются четыре примера) и один коллективный (социалистов-подпольщиков — антагонистов главного героя). При создании речевых портретов Бунин (Арсеньев) следует единой схеме: какова речь, таков и ее носитель; но разные речевые портреты оформляются разными приемами. Особое место в статье уделено выражению *Замолаживает!*, произносимому отцом Арсеньева во время выпивки. Подробно рассматривается, что это за слово, когда и как оно попало в словари и мемуарную литературу, как и с какой целью Бунин (Арсеньев) создает из него уникальную метафору русской души, наконец, в какой мере все это получило отражение в английском, французском и немецком переводах романа.

Ключевые слова: лингвистическая поэтика, интертекстуальность, Иван Бунин, «Жизнь Арсеньева», Künstlerroman, речевые портреты персонажей, документирование русского языка рубежа XIX–XX вв., Николай Гоголь, Владимир Даль, перевод сигнатурной авторской метафоры на иностранные языки

Благодарности. К. А. Богданову, А. К. Жолковскому, И. А. Пильщикову, И. П. Смирнову и Е. В. Урысон, прочитавшим эту статью, за высказанные соображения, Л. В. Куркиной, Жоржу Нива — за консультации, А. Ю. Арьеву, Юлии Ильчук и Маркусу Левитту — за библиографические справки.

Для цитирования: *Панова Л. Г. Замолаживает!* Об искусстве речевого портрета в «Жизни Арсеньева» // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 186–212.

Поступило 16 февраля 2024 г.; принято 18 октября 2024 г.

© Л. Г. ПАНОВА

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-186-212

L. G. Panova

https://orcid.org/0009-0001-7955-5564
✉ *lada_panova@hotmail.com*

Independent Scholar
(USA, Santa-Monica)

"It rejuvenates!" On the art of speech characterization in *The Life of Arseniev*

Abstract. *The Life of Arseniev* has been studied insufficiently and one-sidedly. Although critics praised Ivan Bunin for his stylistically impeccable narrative manner, the novel's linguistic aspect has never been the focus of analysis. Meanwhile, the protagonist of this *Künstlerroman* is a writer, whose maturation involves mastering literature and the Russian language in its many varieties. *The Life of Arseniev* is narrated by the same person but already fully matured. As a fifty-year-old author, Arseniev has learned the secrets of his profession and has become famous. Recollecting in emigration his early life, Arseniev documents the Russian language of the time of his youth, i.e. the turn of the 19th and 20th centuries, at the time of the writing being on the brink of extinction as the result of the new Soviet rule and control. In his capacity of Bunin's alter ego, Arseniev creates vivid individual speech portraits of the characters (the article analyzes four of those) and one collective speech portrait (of Arseniev's antagonists — the Socialist underground community). These portraits share the common pattern of reflecting the speakers' personalities through their manner of speaking, while varying the specific techniques of linguistic portrayal. The article pays special attention to the exclamation *"Zamolazhivaet!"* [It rejuvenates!] used by Arseniev's father in the course of his drinking sessions: the meaning of this word, the history of its appearance in dictionaries and memoirs, its metaphoric use by Bunin (and Arseniev), and the extent to which all this is reflected in the extant English, French, and German translations of the novel.

Keywords: linguistic poetics, intertextuality, Ivan Bunin, *The Life of Arseniev*, *Künstlerroman*, speech characterizations, the Russian language of the turn of the 19th and 20th centuries, Nikolai Gogol, Vladimir Dahl, translation of an author's signature metaphor into other languages

Acknowledgements. The author is grateful to K. A. Bogdanov, Igor Pilshchikov, Igor P. Smirnov, E. V. Uryson and A. K. Zholkovsky for reading this article and suggestions, L. V. Kurkina, and Georges Nivat for consultations, A. Iu. Ariev, Yuliya Ilchuk, and Marcus Levitt for bibliographical references.

To cite this article: Panova, L. G. (2024). "It rejuvenates!" On the art of speech characterization in *The Life of Arseniev*. *Shagi / Steps*, *10*(4), 186–212. (In Russian).

Received February 16, 2024; accepted October 18, 2024

© L. G. PANOVA

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-186-212

Вере Аркадьевне Мильчиной

Иван Бунин — реалист (с уклоном в модернизм, что для дальнейших рассуждений не существенно) — требовал от литературы достоверности. Как-то в присутствии Георгия Адамовича он развил мысль, что придумывать каждому персонажу свой голос — избыточная мера, и неправы критики, подходящие к художественному тексту с такими ожиданиями. Мемуар Адамовича донес до нас не только аргументацию Бунина, но и его речевую манеру — сочетание рассудительности, полемических, вплоть до издевательства, выпадов, вообще, сильный эмоциональный накал и, как следствие всего этого, большой разброс интонаций. Ср.:

> — Какие болтуны, какие вруны все эти наши критики, я только руками развожу! ‹...› Выдумали, что в каждой повести каждый человек должен, видите ли, говорить особым своим языком, упрекают, если этого нет... А скажите, разве в жизни каждый действительно говорит особым языком, замечали вы это? Да, правда, министр говорит так-то, а младший дворник иначе. Но чтобы решительно все люди говорили по-разному, каждый по-своему — это сущий вздор. Да и не так это легко, говорить по-своему, пусть критики сами попробуют!
>
> Помолчав, Бунин добавил:
>
> — Я думаю, что скорей интонация у каждого человека своя. Один скажет «идет дождь» так-то, другой скажет «идет дождь» иначе. Но в книге-то будут те же слова «идет дождь», и только по общему характеру человека, если романисту удалось его хорошо изобразить, мы эту интонацию мысленно восстанавливаем [Адамович 1971: 124].

Постулаты постулатами, но если в бунинском opus magnum «Жизнь Арсеньева. Юность» (1927–1929, 1933, 1938)[1] персонажу будет предоставлено слово, то — можно не сомневаться — он заговорит по-своему.

«Жизнь Арсеньева» в лингвистическом разрезе — это идеально звучащий, безупречно чистый, легко льющийся русский литературный язык дореволюционной эпохи, разбавленный идиолектами персонажей. Для дальнейшего описания таких идиолектов будет важна устная манера персонажа со свойственной устной речи неправильностями, с областными, профессиональными, просторечными словечками, с идиоматикой, включая пословицы и поговорки, наконец, с цитированием художественной литературы для подкрепления своих взглядов.

От соседства с идиолектами персонажей язык повествования — плод деятельности Арсеньева в ипостаси перволичного рассказчика — только выигрывает. Столь же существенно, что устная речь в целом ряде ее разновидностей, как и усваиваемая Арсеньевым художественная литература, выступают тем «сырьем», из которого возникает демонстрируемое Арсеньевым искусство Слова с большой буквы.

---

[1] В статье анализируется последнее прижизненное издание романа [Бунин 1952] без постраничных ссылок, но с указанием номера книги (арабскими цифрами) и, через запятую, номера главы (римскими).

В буниноведении вопрос о речевых манерах персонажей до сих пор не ставился. Такие влиятельные исследователи романа, как Б. В. Аверин и О. В. Сливицкая, проигнорировали разнообразие в подаче персонажей, отдав предпочтение «последним» вопросам бытия и культуры (Памяти-Мнемозине, космизму, буддийскому мироощущению Бунина и т. д.)[2]. Не вступая в полемику с существующими подходами к «Жизни Арсеньева», сформулирую главное. Речевой портрет персонажа в «Жизни Арсеньева» — это не только особенные интонации, в создании и передаче которых проявляется бунинское чувство языка, но всегда специфические лексика, риторика и способы коммуникации. Le style c'est l'homme, и своей речью бунинский персонаж выдает себя с головой. Этот прием сродни тому искусству, в сущности семиотическому, которым в «Жизни Арсеньева» овладевает протагонист — формирующийся писатель: увидев человека со спины, угадать его лицо, личность, сословную принадлежность и характер.

1. Алексей Александрович Арсеньев: искусство Слова

У кого в «Жизни Арсеньева» нет и не может быть специфического идиолекта, это протагонист.

Начать с того, что Бунин создал Künstlerroman, или роман взросления «художника», а не, как долго считалось, завуалированную автобиографию. «Художник» — Алексей Александрович Арсеньев, складывающаяся человеческая, эстетическая и, что не менее важно, языковая личность. Его взросление происходит в том числе через освоение секретов писательского ремесла. К пятидесяти годам Арсеньев, достигнув как искомого мастерства, так и признания, берется за воспоминание о своем детстве, отрочестве и юности. Автобиография Арсеньева — тот относительно простой пласт, над которым Бунин возвел свой художественно изощренный Künstlerroman[3].

Пятидесятилетний Арсеньев-рассказчик — эмигрант, видящий свою миссию в сохранении (старо-)русской идентичности, тремя столпами которой выступают 1) классическая (дворянская) традиция русской литературы, 2) русский язык дореволюционной поры и 3) этика — набор гуманистических ценностей, попранных советской властью.

В «Жизни Арсеньева» русский язык в своей дореволюционной стадии понимается как финальный результат речевой деятельности множества поколений начиная с древнерусских времен. Финальный — потому что при советской власти он насильственно вытеснялся советским новоязом, и эта языковая политика, спускаемая сверху, проникала в массы. Для русского языка в его советской стадии в романе Бунина места не нашлось, но нашлось для ее предшественника — коллективного «идиолекта» социалистического подполья. Бунин показывает, как, завладев юными умами, социалистическое «слово» обращается в «дело», или в советскую диктатуру.

---

[2] См.: [Аверин 2003: 176–230; Сливицкая 2004: особ. 221–237].

[3] Настоящая статья продолжает [Панова 2022], где обосновывается такое прочтение.

Писателями-эмигрантами, среди которых было много пуристов, смена привычного им языкового строя на новый советский переживалась как личная трагедия. Та эмигрантская пресса, к которой принадлежал Бунин, была занята консервацией уходящего русского языка, в частности, не поощряла употребления советского словаря и даже сотворческого отношения к языку, будь то неологизмы или другие эксперименты, поскольку это было приметой раннесоветской литературы. Известный минус такой языковой политики — искусственная задержка в развитии языка. К «Жизни Арсеньева» этот упрек, впрочем, не относится, поскольку языку дореволюционной эпохи, на котором написан роман, предложена мотивировка (натурализация): он органичен и для дореволюционной действительности, и для героя-литератора, ею порожденного.

Известно, что Бунин во многом писал Арсеньева с себя. Жанром Künstlerroman'а, делавшим ставку на глубокое проникновение в жизнь, душу, мысли протагониста, автобиографизм поощрялся: лучше других авторы знают себя. Арсеньев — alter ego Бунина, причем в том, что касается языка, литературы и особенно складывающейся писательской личности, наименее беллетризованное.

По ходу романа юный Алексей овладевает 1) устной и письменной речью; 2) разными изводами литературной речи — записями для себя, поэзией, прозой, драмой (драмой — в процессе перевода «Гамлета» с английского языка); 3) областными словечками, просторечьем, русской идиоматикой — пословицами и поговорками; 4) разными стилистическими регистрами. Кроме того, Алексей погружается в 5) древнерусскую литературу и очаровывается 6) украинским фольклором. По созданной Арсеньевым «Жизни» можно судить и о том, что он — виртуоз-повествователь, легко вставляющий в свой нарратив 7) чужие дискурсы, бытовавшие на рубеже XIX и XX вв., причем в качестве чужих. Языковой профиль Арсеньева, в ипостаси как юного героя, так и пятидесятилетнего рассказчика, — это человек Слова. «Жизнь Арсеньева» тем самым приобретает черты литературо- и логоцентричного высказывания. Метахудожественность — неотъемлемое свойство Künstlerroman'а — Буниным не выпячиваемая, тем не менее пронизывает собой и концепцию произведения в целом, и буквально каждую его мелочь. Такое понимание приходит при рассмотрении «Жизни Арсеньева» под филологической лупой.

Среди задач, решавшихся Буниным в «Жизни Арсеньева», была фиксация русского языка одного исторического среза, а именно рубежа XIX–XX вв., на который пришлись его — и арсеньевские — детство и юность. Арсеньев выступает и последним из носителей этого языкового узуса, и его хранителем. Подобную установку в русском эмигрантском Künstlerroman'е «Жизнь Арсеньева» разделяла с «Историей любовной» Ивана Шмелева и «Путешествием Глеба» Бориса Зайцева[4].

[4] О кюнстлерроманном каноне, созданном первой русской эмиграцией, включая такой его пункт, как консервация русского языка во всей его «чистоте», см.: [Panova 2019].

Вернемся к двум ипостасям Арсеньева — юному герою и рассказчику. Между ними устанавливаются особые отношения, проецируемые в том числе в лингвистический план романа.

Прежде всего Арсеньев-рассказчик редко предоставляет слово самому себе в качестве растущего и развивающегося молодого существа. Читатель в принципе мог бы ожидать от «Жизни Арсеньева» — а это, повторю, роман взросления — детских словечек протагониста, изменения его разговорной манеры по мере вырастания, постепенное усложнение манеры всего повествования (случай «Портрета художника в юности» Джеймса Джойса и «Города Эн» Леонида Добычина). Но Бунин выбрал иной курс. Детские и юношеские мысли, эмоции, мечты, фантазии и глупости «переведены» на взрослый, стилистически отточенный язык Арсеньева-рассказчика. Это — способ придать фигуре формирующегося протагониста, по определению несовершенного, ибо развивающегося методом проб и ошибок, вид художественного артефакта.

Первая появляющаяся в «Жизни Арсеньева» реплика Арсеньева-героя — реакция на мамино чтение стихотворения Пушкина. Услышав строки «Вчера за чашей пуншевою с гусаром я сидел», Алеша уточняет: «С каким гусаром, мама? С покойным дяденькой?» Из этого наивного утверждения, согласно которому пушкинские строки созвучны арсеньевскому — «нашему» — миру (3, VIII), можно заключить, что в протагонисте пробуждается писатель, интериоризирующий классическую литературу. К усваиваемой в той же главе 3, VIII русской классике принадлежат и *вихри* из пушкинской «Бури»: их Алеша соотносит с зимним пейзажем хутора Каменка — тогдашнего семейного гнезда Арсеньевых. Повзрослев, Алексей одергивает директора гимназии, устроившему ему выволочку: «Не кричите на меня и не говорите мне ты. Я вам не мальчик...» (2, XI). Перед нами хотя и дерзкая, но, как и в диалоге с мамой по поводу пушкинских строк, ответная реплика «младшего» в разговоре со «старшим». С другой стороны, произнесением этой реплики Алексей отстаивает свое «я», вследствие чего разражается скандал: «младшим» так разговаривать со «старшими» не положено. Ведущим голосом протагонист становится только в общении с родителями, старшим братом Георгием и возлюбленными, особенно Ликой. В беседах с Ликиным отцом и старшим братом Николаем распределение ролей прежнее: взрослому собеседнику юного протагониста принадлежит первая реплика — и, следовательно, тема для обсуждения, а Алексею — ответная вторая. Вскрытая сюжетная, но также и лингвистическая схема согласуется с жанром Künstlerroman'a: пока протагонист не приобрел статуса, общество не готово предоставить ему право на самостоятельное суждение.

При отсутствии полноценного диалога со взрослыми из внеположного арсеньевскому семейству мира юный Алексей устанавливает такой диалог с русской поэзией. Он постоянно декламирует стихотворные строки, причем, в отличие от других персонажей, в режиме автодиалога, без какого-либо повода, просто потому, что они завладели его воображением. Производимая таким образом интериоризация чужих художественных про-

изведений органично приводит к созданию своих. Образец поэтического творчества Алексея — экспромт «И вновь, и вновь над вашей головой...» (3, XIV) — вставлен Арсеньевым-рассказчиком в свою автобиографию.

Площадка, дающая Алексею право сразу и на монологическое высказывание, и на большую аудиторию, — журналы, печатающие его дебютные сочинения. В то же время, когда он поступает работать в орловский «Голос», его обязанностью становится правка чужих, обычно низкого качества, будущих публикаций. В этой унизительной для него, как-никак — писателя, редакторской роли он выступает «вторым», более того, не слышным аудитории голосом. Надолго Алексей в Орле не задерживается. Одна из причин его переезда на Полтавщину — та, что чужие тексты отнимают у него время и силы для сочинения собственных.

Алексей единственный из всех персонажей «Жизни Арсеньева» изображается в режиме автодиалога, звучащего то в виде прямой речи, то (чаще) в пересказе. Благодаря автодиалогу читатели бунинского Künstlerroman'а получают особую привилегию — заглянуть в творческую лабораторию писателя, для посторонних обычно закрытую.

Когда Арсеньев-рассказчик берется за воспоминание о своих ранних годах, из-под его пера выходит автобиография, отмеченная монологизмом, а именно интроспективной сосредоточенностью на постепенном формировании собственной личности. Таковы, кстати, требования Künstlerroman'а в той его разновидности, которую выбрал Бунин: исповедального повествования от первого лица.

Что касается речей других персонажей, а также описаний их идиолектов, включенных Арсеньевым в свою автобиографию, то они получают совершенно четкое эстетическое, а иногда и этическое осмысление. Арсеньев-рассказчик ненавязчиво, но с полной определенностью расставляет сигналы своего отношения к тем, кто так или иначе поразил его своими высказываниями. В § 4 нас ждет пример того, как Алексей препарирует дискурс социалистического подполья. Свои негативные реакции он проговаривает, но не вслух, а про себя — в режиме внутреннего монолога. Этот формат высказывания — лишнее подтверждение тех двух принципов изображения юного протагониста, которые были сформулированы выше. Во-первых, социум, даже если это социалистическое подполье, где положение и чины не важны, не готов прислушиваться к мнению неоперившегося юнца; а во-вторых, писателю важно отлить свои представления и переживания в слово. Если в молодости протагонист ведет атаку на социалистическое подполье про себя, то в дальнейшем, когда пятидесятилетний Арсеньев возьмется за написание своей автобиографии, она, будучи перенесенной на бумагу, получит публичный резонанс.

2. Персонажи: индивидуальные речевые портреты

Речевые манеры, созданные как для важных, так и для второ- и третьестепенных персонажей, в «Жизни Арсеньева» исчисляются десятками. В принципе каждый из этих идиолектов заслуживает внимания исследо-

вателя, однако размер настоящей статьи позволяет бегло остановиться на трех второстепенных персонажах и чуть подробнее — на четвертом, по-настоящему важном для протагониста.

Нарочито простецкими оборотами, к тому же маркирующими принадлежность персонажа к мещанскому сословию, отмечена речь купца Ростовцева, в доме которого Алексей-гимназист поселяется нахлебником. Ростовцев обращен в прошлое, искренне веря в то, что заповеданный предками жизненный уклад должен соблюдаться и в его семье. Другие характеристики этого персонажа — прямота, простота, редкая в дореволюционной России честность в торговых операциях, гордость за себя, Россию и свою малую родину. Иной раз Ростовцев просит Алексея почитать стихи, которые тот проходит в гимназии. В своих оценках этих стихов Ростовцев раскрывается в точности так же, как в бытовых разговорах и бытовом поведении. Ему импонирует «старая» поэзия, величавый, но при этом простой поэтический строй, а тематически — гордость *державной Русью* и малой родиной. Ср. показательную беседу двух героев:

> — А вот вы прочитайте энти про всенощную и «под большим шатром».
>
> И я смущенно начинал:
>
> «Приди ты, немощный, приди ты, радостный, звонят ко всенощной, к молитве благостной...»[5] Он слушал, прикрывая глаза. Потом я читал Никитина: «Под большим шатром голубых небес, вижу, даль степей расстилается...» Это было широкое и восторженное описание великого простора, великих и разнообразных богатств, сил и дел России. И когда я доходил до гордого и радостного конца, до разрешенья этого описания: «Это ты, моя Русь державная, моя родина православная!» — Ростовцев сжимал челюсти и бледнел.
>
> — Да, вот это стихи! — говорил он, открывая глаза, стараясь быть спокойным, поднимаясь и уходя. — Вот это надо покрепче учить! И ведь кто писал-то? Наш брат мещанин, земляк наш! (2, IV).

Претензии другого купца (мещанина) — Ивана Андреевича Балавина, на поэтический талант разоблачаются тем, как он ведет беседу с Арсеньевым. Владение словом — не его сильная сторона. Устная речь Балавина кишит словами-паразитами типа *как говорится* или *с позволения сказать*. По своей словесной эстетике он — народный мудрец, изъясняющийся мещанским говорком и вставляющий в свою речь народные оракулы. Арсеньева, например, он характеризирует со ссылкой на такой оракул: «Вы ‹...› слишком в даль простираетесь» (4, IV; 4, V), и Арсеньеву эти слова западают в душу. Стихотворение Балавина «Родился я в глуши степной...», строки которого цитируются в «Жизни Арсеньева», выдержано в псевдонародном, т. е. заведомо лживом духе. Балавин достаточно умен, чтобы это признать.

[5] Из «Всенощной в деревне» Ивана Аксакова. Разъяснение цитатного слоя «Жизни Арсеньева» здесь и в дальнейших примечаниях не претендует на новизну.

Согласно комментариям А. К. Бабореко в [Бунин 1993–2000 (5): 572], Бунин придал Балавину черты поэта-самоучки Е. И. Назарова, и эта деталь обнажена за счет того, что в «Жизни Арсеньева» авторству Балавина приписаны строки из «Воспоминания» — стихотворения Назарова. Назарову, а также его публикациям, включая «Воспоминание», Бунин посвятил свое первое литературное эссе «Поэт-самоучка» (1888)[6].

И все-таки если оставить в стороне устную речь и стихи Балавина, увлечение литературой сформировало из него — торговца зерном — нечто особенное. Он выделяется из среды торговцев своей подчеркнуто хорошей одеждой. В свободное от работы время он следит за новейшими публикациями — так он узнаёт о поэтическом дебюте Алексея в одном столичном журнале. Во время встречи с Алексеем Балавин, закончив говорить о делах, неожиданно переводит разговор на литературу, а там и невзрачную будущность своего визави, если тот не передумает быть писателем.

Прелестный речевой портрет создан для Аси, с которой Арсеньева связала на одно лето романтическая дружба. Героиня не выговаривает «л», пробует свои девичьи чары на Алексее, и эти две особенности сливаются в адресованном протагонисту присловье: «Ах, какой гвупый, Боже, какой гвупый!» (3, IX). Бунин как-то признался Александру Бахраху, что в женщинах его привлекают небольшие дефекты речи [Бахрах 1979: 62]. Ася — именно такой женский тип.

Арсеньев-отец, к которому мы переходим, потому так важен для повествования, что он виртуозно владеет «живым» — в смысле лексикографии Владимира Даля — русским языком. Свою одаренность к слову Александр Сергеевич генетически передал сыну-писателю. Алексей пошел дальше отца, освоив и другие разновидности русского языка, включая язык поэзии и прозы.

Устность речевой манеры Арсеньева-отца проявляется во владении нижним стилистическим регистром, с одной стороны, и пословичным репертуаром, с другой. Собственно, такова была устная речь его тезки — Пушкина, а также «земляка» Арсеньевых Льва Толстого, не раз упоминаемого в «Жизни Арсеньева». Оба не гнушались ни просторечием (Пушкин называл это языком московских просвирен), ни ругательствами, ни пословицами и поговорками.

Александр Сергеевич Арсеньев — несколько облагороженный образ отца Бунина, от которого, как Бунин сам признавался, он унаследовал и дар слова, и любовь к нижнему стилистическому регистру, ср. признание Бунина в записи Бахраха:

> А отец мой еще лучше умел ругаться. Помню, матушка с упреком говорила: «Господи, как все Бунины оскорбительно ругаются» [Бахрах 1979: 92].

О том, как Бунин ругался, в том числе в присутствии женщин и в том числе матом, сохранились воспоминания современников. Мат в «Жизни

[6] См. републикацию этого эссе с подробными комментариями в [Бунин 1973].

Арсеньева» отсутствует, а сильное ругательство поминает, как мы скоро увидим, черта, причем не без оттенка богохульства, поскольку речь идет о Ветхом Завете.

Арсеньев-отец часто произносит присловья типа *вздор* или *ерунда*, которыми вносит в обсуждение той или иной проблемы здравый смысл. Тот же здравый смысл проявляется в одном риторическом вопросе, сопровождаемым ругательством. Узнав, как проходил экзамен сына при поступлении в гимназию — а Алексея проверяли на знание Библии вопросом об амаликитянах, т. е. малоизвестном ветхозаветном этносе, — он вопрошает: «И на чорта ему эти Амаликитяне?» (1, XIX). В дальнейшем для того, чтобы обнадежить затосковавшего сына, Александр Сергеевич произносит народную мудрость, и не просто народную, а художественную, с применением приема figura etymologica «нет беднее беды, чем печаль» (4, VI). Пословицы и поговорки — важная составляющая идиолекта Арсеньева-отца.

Таким портретом дворянина Бунин, в сущности, иллюстрирует свою любимую мысль: по сути дворяне — такой же народ, как крестьяне. Высказывалась она и Марселем Прустом в его ныне считающемся образцовым Künstlerroman'е «В поисках утраченного времени». Там служанку Франсуазу и герцогов Германтских объединяли чистота и простота французского языка, тогда как представители сословий, расположенные между простонародьем и аристократией, ничем подобным похвастаться не могли. Бунин признавался, что во время работы над «Жизнью Арсеньева» с «Поисками...» еще не познакомился, так что «прустовские места» появились у него по чистой случайности, но не все буниноведы, а тем более прустоведы готовы в это поверить.

Будем считать, что все сказанное об Арсеньеве-отце подготовило нас для восприятия его присловья *Замолаживает!*

3. Отцовское присловье *Замолаживает!* (2, XII): смыслы, интертексты, этимология, переводы на иностранные языки

Больше, чем другие фразы, услышанные от отца, Арсеньев-рассказчик (и водящий его рукой Бунин) смакует восклицание *Замолаживает!*, произносимое после «двух-трех рюмок водки». Это — и свидетельство приподнятого настроения во время выпивки, и риторический аргумент в ее пользу[7]. Присловье *Замолаживает!* как нельзя лучше характеризует Александра Сергеевича Арсеньева. Кутежи, его любимое времяпровождение, оказались разорительными и для его состояния, и для состояния его четверых детей. Поскольку среднему носителю русского литературного языка слово *замолаживать* едва ли знакомо, Арсеньев-рассказчик пускается в его толкование. Ср.:

[7] О риторике пьянства см.: [Богданов 2023] — с подборкой русских примеров, к которым теперь можно добавить и «Жизнь Арсеньева».

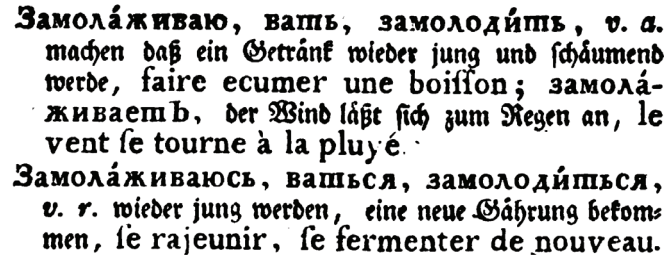
— Нет, отлично! Люблю выпить! *Замолаживает!*

Замолаживает — это слово употреблялось когда-то на винокурнях, и человек выпивший хотел им сказать, что в него вступает нечто молодое, радостное, что в нем совершается некое сладкое брожение, некое освобождение от рассудка, от будничной связанности и упорядоченности[8]. Мужики так и говорят про водку:

«Как можно! От ней в человеке развязка делается!»

Знаменитое «Руси есть веселие пити» вовсе не так просто, как кажется. Не родственно ли с этим «веселием» и юродство, и бродяжничество, и радения, и самосжигания, и всяческие бунты — и даже та изумительная изобразительность, словесная чувственность, которой так славна русская литература? (2, XII).

Чтобы по достоинству оценить арсеньевскую — и бунинскую — глоссу, заглянем в словари. Первым *замолаживать* зафиксировал Иван Нордстет в своей русско-немецко-французской трилингве:


Замола́живаю, ватъ, замолоди́тъ, v. a. machen daß ein Getränk wieder jung und ſchäumend werde, faire ecumer une boiſſon; замола́живаетъ, der Wind läßt ſich zum Regen an, le vent ſe tourne à la pluye.

Замола́живаюсь, ваться, замолоди́ться, v. r. wieder jung werden, eine neue Gährung bekommen, ſe rajeunir, ſe fermenter de nouveau.

Фрагмент «Российского с немецким и французским переводами словаря» Ивана Нордстета [Нордстет 1780–1782 (1): 220]

A fragment from "Russian Dictionary, with German and French Translations" by Ivan Nordstet (1780–1782, vol. 1, p. 220)

Замолаживать отражено в «Словаре Академии Российской» (в 1-м издании (1793, т. 4, в рубрике *Младый*) и во втором издании, 1806–1822 гг. (самостоятельное вхождение)) и в «Общем церковнославяно-российском словаре, или Собрании речений как отечественных, так и иностранных, в церковнославянском и российском наречиях употребляемых» (1834) П. И. Соколова. А самый нюансированный лексикографический портрет *замолаживать* — на счету Даля, автора «Толкового словаря живого великорусского языка» (1863–1866):

Замолодить, **замола́живать** *пиво*, *мед*, приводить в винное броженье хмелем, навеселить; ‖ о квасе, приводить в кислое броженье. ‖ *Замолаживать*, бзлч. *орл. тул. и вост.* пасмурнеть, заволакиваться тучками, клониться к ненастью, замывать (Не вообще ли, о перемене погоды, от *молодик*, молодой месяц? — *Примеч. В. И. Даля*). **-ся**, начинать бродить, переходить в броженье; ‖ быть

[8] Здесь и далее, если не оговорено иное, курсив в цитатах мой. При цитировании словарей сохраняется шрифтовое выделение, данное в оригинале.

> замолаживаему. **Замоложаветь**? *тмб. пен*[*з*]. захмелеть; опьянеть. **Замолодеть**?, о солнце, *олон*. покрываться белыми тучками (*не замола́живать ли?*) [Даль 1903–1911 (1): 1507].

Вслед за Далем мы будем различать три значения этого слова: 1) самое широко представленное «метеорологическое», 2) «кулинарное»[9] (в том числе пивоваренное, винодельческое) и 3) наиболее редкое «алкогольное», очевидно, метафорико-метонимический перенос[10] семы ‘ферментация’ из области приготовления алкоголя в область человеческих эмоций и поведения, вызываемых его потреблением.

Русские писатели не просто заглядывали встарь в «Толковый словарь», но прочитывали его от корки до корки — ради расширения своего лексического запаса. Школу языкового мастерства по «живому языку» Даля прошел, как известно, Андрей Белый, а по его стопам и Владимир Набоков. Любопытно было бы узнать, справлялся ли с далевским словарем Бунин, создавая интересующий нас пассаж: в опубликованном архиве писателя мне таких указаний не встретилось. Зато в воспоминаниях Бахраха Бунин хвастался тем, что собрал всевозможные поговорки, «каких ни у какого Даля не найти» [Бахрах 1979: 82], очевидно, имея в виду другой словарь Даля — «Пословицы русского народа» (1862).

Но даже если Бунин не полюбопытствовал заглянуть в далевский, а также другие словари русского языка, включая «Словарь русского языка» Императорской академии наук (1891–1937, продолжен Словарной комиссией АН СССР, не завершен) с наиболее богатой подборкой примеров, в том числе из художественной литературы, на *замолаживать*(*ся*) в «метеорологическом» и «кулинарном» значениях («алкогольное» значение там отсутствует), существовали другие способы познакомиться с этим редким словом из книг, а не только из жизни.

Сначала — одно соображение про жизнь. В «Обузе» (1925) — документальном очерке (рассказе?) Бунина — *замолаживать* в «алкогольном» значении произносится крестьянином Ефремом как органичное для него словцо. Из беседы рассказчика, зашедшего к Ефрему в его неухоженную избу, выясняется, что Ефрем не реагирует на революционные события, будучи поглощенным своими стариковскими бедами, в частности близостью смерти:

> — И умер бы, может, да умереть-то — попу три рубля, да то да се...
>
> И с улыбкой, еще более задрожавшей:
>
> — А там ну-ка спросят, *отчего не пьяный помер, без всякого удовольствия*...

[9] В смысле «Кулинарного словаря» В. В. Похлебкина (1923–2000): «**ЗАМОЛАЖИВАНИЕ.** Действие, приводящее в брожение какую-нибудь жидкость или затор ‹...› (то есть разведенную жидкостью, водой муку или зерно, мед и т. д.). Замолаживать — значит добавить в затор, внести в жидкость закваску — дрожжи, хмель и размешать их. Замолаживают обычно пиво, брагу, мед. Молоко, тесто — заквашивают» [Похлебкин 1999: 140]. В словарях русского языка, появившихся до «Жизни Арсеньева», «кулинарное» *замолаживать* употреблялось и как синоним *заквашивать*.

[10] То есть перенос и по сходству, и по смежности.

— Значит, есть такой указ, чтобы пьяному туда являться?

— А как же? Обязательно! Обязательно, чтоб немножко *замолаживало, повеселей да и пооткровеннее*, в одних порточках! [Бунин 1993–2000 (5): 414–415].

Примеры на *замолаживать* из «Жизни Арсеньева» и «Обузы» приведены вместе в «Словаре народного языка И. А. Бунина» И. М. Курносовой [2012: 127–128], где для них предлагается «алкогольная» дефиниция: «О состоянии легкого опьянения» [Там же: 127]. В «Жизни Арсеньева» задействовано также «кулинарное» (= винокуренное, т. е. относящееся к производству спиртных напитков) значение этого слова, но в словаре Курносовой оно почему-то не учтено.

Переходя к книгам, начну с «Воспоминаний о Владимире Ивановиче Дале» (1873) Павла Мельникова-Печерского, согласно которым слово *замолаживать* стало поворотным моментом в судьбе будущего лексикографа. Семнадцатилетний мичман Даль впервые услышал его в глубокой русской провинции, но только не в интересующих нас «алкогольном» и «кулинарном» значениях, а в «метеорологическом», и, получив разъяснения, раскрыл свою записную книжку, куда занес и слово, и его толкование. В этот момент он сделался собирателем «живой» русской лексики, часто не отражавшейся в нормативных словарях:

Морозным вечером, в марте 1819 года, по дороге из Петербурга в Москву, ‹...› на паре почтовых лошадей, ехал молоденький мичман. ‹...› Ямщик из Зимогорского Яма (дело было в Новгородской губернии) поглядел на небо и в утешение продрогшему до костей моряку указал на пасмурневшее небо — верный признак перемены к теплу.

— Замолаживает! [—] сказал он.

По-русски сказано, а мичману слово ямщика не вразумелось.

— Как замолаживает? [—] спросил он.

Ямщик объяснил значение незнакомого мичману слова. А тот, несмотря на мороз, выхватывает из кармана записную книжку и окоченевшими от холода руками пишет:

«Замолаживать — иначе пасмурнеть — в Новгородской губернии значит заволакиваться тучками, говоря о небе, клониться к ненастью»...

Эти строки, написанные на морозе в 1819 году (они сохранились у Даля), были зародышем того колоссального труда[,] который ученому миру известен под названием *Толкового словаря живого великорусского языка* (курсив оригинала. — *Л. П.*).

С тех пор с каждым днем книжка пополнялась. Записывались областные слова, особенные обороты народной речи, пословицы, поговорки, прибаутки [Мельников-Печерский 1873: 286–287][11].

[11] Когда в 1903 г. в одном библиографическом журнале праздновался выход «Толкового словаря» Даля под редакцией И. А. Бодуэна де Куртенэ, то заметка Е. Чернова открывалась только что приведенным эпизодом, см.: [Чернов 1903: 49].

В «Жизни Арсеньева» Бунин фактически ставит читателя в ситуацию семнадцатилетнего Даля, впервые услышавшего *замолаживает*.

Другой источник слова *замолаживает*(*ся*) — записная книжка Гоголя 1842–1844 гг. с перечнем редких слов, сопровождаемых толкованиями. Для *замолаживать*(*ся*) Гоголь отмечает «метеорологическое» и «кулинарное» значения:

> Замолаживается — приготовляются на небе тучки для дождика; начинается брожение пива [Гоголь 1937–1952 (9): 550].

Бунин — и Арсеньев — могли узнать об этой глоссе, например, из издания Гоголя под редакцией Н. С. Тихонравова и В. И. Шенрока [Гоголь 1896: 509]. Обсуждаемая параллель потому так важна, что Арсеньев с раннего детства был поклонником Гоголя. А поселившись на Полтавщине, он регулярно совершал вылазки туда, где жил или бывал Гоголь, и сверял увиденное с гоголевскими описаниями тех мест. Арсеньев также взял за правило вести записные книжки, возможно, ориентируясь на Гоголя и в этом. Обратим внимание и на то, что в приведенной цитате из «Жизни Арсеньева» восклицание *Замолаживает!* поставлено в связь с *чувственностью* и *изобразительностью* русской литературы, а это — идеал, заповеданный не кем иным, как Гоголем.

Наконец, третий источник — книга А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифологическими сказаниями других родственных народов» (1865–1869). В главе 7, «Живая вода и вещее слово», погодные явления были поставлены в связь с мифологией живой и мертвой воды. По Афанасьеву лексика ферментации, описывающая производство алкоголя (а также хмеля, влияющего на состояние человека), стала метафорой для появления туч, возникновения непогоды, в частности дождя:

> Любопытны свидетельства языка, указывающие на уподобление грозы и ненастья — приготовлению хмельных напитков: област. з а м о л о ж а в е т ь употребляется в смысле: захмелеть, опьянеть, а м о л о ж и т ь применяется к погоде и значит: затягиваться небу тучами, делаться пасмурным; м о л о ж н ы й — туманный, серый; средний глагол з а м о л а ж и в а е т, з а м о л о д и л о — становится или стало облачно, пасмурно, а действит. форма з а м о л а ж и в а т ь, з а м о л о д и т ь — делать так, чтобы напиток заиграл, запенился («замолодить пиво») (разрядка оригинала. — *Л. П.*) [Афанасьев 1865–1869 (1): 370].

Бунин в «Жизни Арсеньева» тоже делает упор на «ферментацию».

С середины XIX в., когда Даль и Афанасьев издали свои труды, прошли полтора столетия, за которые лингвистика оформилась в самостоятельную дисциплину. С накоплением данных по славянским языкам и по русским диалектам этимологами были поставлены вопросы о том, являются ли «метеорологическое» и «кулинарно-алкогольное» *замоложивать* разными корнями или же одним, а также имеют ли эти лексемы отношение

к корню **mold-*, представленном в словах типа *молодой*. Ныне доминирующая гипотеза — что корень один, и это **mold-*, в славянских языках наделенный семантикой не только юности, но также вялости, слабости, мягкости, нежности, незрелости. К корню **mold-* возводятся названия для солода и дрожжей в некоторых славянских языках, а в диалектах русского языка — *молодь* ‘винная пена’, ‘легкие облака’[12].

Уточнения в лингвистический профиль глагола *замолаживать*(*ся*) вносит, помимо словарей, Национальный корпус русского языка (НКРЯ). Из того объема данных, который можно составить по всем этим источникам, «метеорологическое» *замолаживать* из диалектной сферы перебралось в русскую литературу — судя по единичным вхождениям в прозу Льва Толстого («Война и мир»), Николая Лескова («Овцебык»), Мельникова-Печерского («На горах»), Шмелева («Лето Господне») и т. д. «Кулинарное» значение было представлено до «Жизни Арсеньева» в народной песне «Ах! Пашинька, Парасковьюшка...», зафиксированной в XVIII в., ср. об изготовлении Пашинькой хлебов для дальнейшей продажи: «Три недели квашня кисла, не выкисла, / На четвертую неделю *замолаживалась*» [Чулков 1913: 157, Соболевский 1895–1902 (7): 32 (со ссылкой на песенник 1780 г.)]. Что же касается *замолаживать* в «алкогольном» значении, то оно появляется после Бунина в документальной повести Анатолия Хруцкого «Окаянные дни Ивана Алексеевича» (2001). Там в одной из сцен тост, поминающий отцовское *Замолаживает!*, произносит сам Бунин [Хруцкий 2001: 56].

Отдельный вопрос, на который у меня нет ответа, — как квалифицировать *Замолаживает!*: перед нами готовая идиома или, напротив, сочиненное Арсеньевым-отцом присловье для личного пользования? Обрисованный в § 3 идиолект Арсеньева-отца, как и появление *замолаживать* в «Обузе» в качестве крестьянского словца, вроде бы говорят в пользу первого предположения. С другой стороны, в таких разделах «Пословиц русского народа» Даля, как «Гульба — пьянство» и «Пьянство», *Замолаживает!* (и *развязка делается*) не представлены. Можно, конечно, вспомнить о том, что Бунин знал поговорки, Далю не встретившиеся, но это все-таки не аргумент в пользу первой гипотезы.

Таким образом, в «Жизни Арсеньева» фон, на котором появляется *Замолаживает!*, — интертекстуальный диалог Бунина с русской литературой и филологией. Обращаясь к редкому слову в самом редком из его трех значений, он демонстрирует поразительное погружение в русский язык и, конечно, вступает в соревнование с предшественниками, употреблявшими *замолаживать* в наиболее ходовом — «метеорологическом» — значении.

Предложенное Буниным толкование *Замолаживает!* подхватывает важнейшие темы «Жизни Арсеньева».

---

[12] См. ныне ставшее классическим исследование [Куркина 1983: 6–10], где все это объясняется, а также статьи [Горячева 1986; Пьянкова 2004].

Одна тема — молодость, сопутствующая роману взросления молодого существа. Выпив, Арсеньев-отец выпадает из состояния взрослости в состояние брожения, безрассудства, веселья, свойственных скорее юности, нежели зрелости.

Другая тема — уходящая русская натура, в том числе лексическая, которую нужно успеть запечатлеть, пока она не стерлась из памяти нации. Примечательно, что Бунин называет *замолаживать* устаревшим, т. е. выходящим из употребления словом.

Третья тема — тульско-орловские земли, или малая родина Арсеньева (и самого Бунина), — источник живого великорусского языка, и Арсеньев-отец как его носитель. Попутно отмечу, что Даль в качестве ареала распространения *замолаживать* в «алкогольном» значении указывает Тамбовскую и Пензенскую губернии, а Тамбовская губерния — соседка Воронежа, места рождения Бунина, Ельца и Орла, где он провел юные годы, а также поместий его родственников, в которых происходило его общение с крестьянами.

Наконец, четвертая тема — творческое обращение писателя с языком. Арсеньев-рассказчик берет термин «профессиональных» винокуров и, возможно, любителей выпить, чтобы превратить его в, не побоимся этого слова, *чувственную*, *изобразительную* метафору пьяного и просто разгула русской души. Если в «Мертвых душах» метафорической проекцией русской души, жаждущей «закружиться, загуляться, сказать иногда: “черт побери все!”», была быстрая езда на птице-тройке (получившая косвенное отражение в главе «Жизни Арсеньева» 5, VI[13]), то у Бунина на место езды заступили выпивка и последующее веселие, слившиеся в восклицании *Замолаживает!* Поскольку *Замолаживает!* поставлено в синонимические отношения с древнерусской фразой «Руси есть веселие пити» из «Повести временных лет» и с крестьянским способом говорить о водке *развязка делается*, то тем самым бунинское определение для русской души приобретает и вневременной, и внеклассовый характер[14].

Замолаживает! — вызов не только для буниноведа, но и для переводчиков, кстати, начиная с процитированного выше Нордстета.

Английский перевод книги 2 «Жизни Арсеньева», в которой появляется это слово, а также книг 1, 3–4 принадлежит Глебу Струве и Хэмишу Майлзу. Он вышел в 1934-м, на следующий год после присуждения Бунину Нобелевской премии. Там *Замолаживает!* передано словом-калькой «(It) rejuvenates» [Bunin 1934: 133, 1994: 77]: приставке *за-* (с семантикой начинательности) соответствует *re-* (с семантикой повторности), а корню *молод-* — корень *juven-*. Латинизированный за счет как приставки, так и

[13] Разбор главы 5, VI, включая ее гоголевский подтекст, см.: [Панова (в печати)].

[14] В русском языке винодельческое *замолаживать* вступает в синонимические отношения с *бродить* и *киснуть*, каковые тоже порождают свой ассоциативный ряд: *киснуть* передает психологическое состояние человека (ср.: «что-то ты киснешь»), а идиома *брожение умов* — социума. В «Жизни Арсеньева» для глагола *замолаживать* создан такой фон, что, помимо указания на психологию, он коррелирует с состоянием социума, которое можно описать как брожение умов (подсказано Е. В. Урысон).

корня глагол *to rejuvenate*, вошедший в английский язык в 1800-е годы (не без влияния фр. *rejeunir*), к исконно английским не относится; соответственно, в плане этимологии он далеко отстоит от исконно русского *замолаживать*. Есть и другое, более существенное расхождение: *rejuvenate* не развило «алкогольных» смыслов типа ‘брожения вина / пива’. К бесспорным удачам перевода Струве — Майлза стоит зато отнести вышедшую на первый план семантику возвращенной молодости.

Георг Шварц в своем переводе «Жизни Арсеньева» на немецкий тоже пошел по пути калькирования *замолаживать*, предложив “Es ermuntert (eben!)” [Bunin 1980: 111]. Глагол *ermuntern* буквально значит ‘бодрить (и пробуждать ото сна) / веселить / вливать жизнь’. В отличие от латинизированного англ. *rejuvenate* нем. *Ermuntern* — исконное слово, ср. корень *munter-* ‘бодрый, веселый, живой’ + приставку *er-*. В тезаурус виноделия / винопития *ermuntern* опять-таки не входит.

В принципе, от французского — языка виноделов — можно было бы ожидать более точного перевода *Замолаживает!* Позволю себе один пример: во французском различается *vin gai* ‘легкое, бодрящее вино’ — пусть и далекий, но аналог *замолаживать*, и *vin triste* ‘тяжелое вино, действующее депрессивно’[15]. В переводе «Жизни Арсеньева» Клер Ошар «Ça ragaillardit!» [Bounine 1999: 151] (букв. ‘развеселить / взбодрить / поднять дух’) — тоже калька с *Замолаживает!* Подчеркивается раж, в который входит человек, и это резонирует с бунинскими разъяснениями вокруг *Замолаживает!* Этимологами *ragaillardir* раскладывается на приставку *ra-*, в основе латинскую (в сущности ту же, что в *re-juvenate*), и корень *gaillard*, от галло-романского *galla* ‘сила’, а его появление во французском языке датируется XV в. Как английский и немецкий переводы, французский обходится без спецификации «алкогольной» темы.

Из заведомо неполного обзора переводов[16] *Замолаживает!* складывается следующая картина. Переводчики выбирают глагол-кальку, по сути адекватный, но упрощающий бунинский замысел. Если оригинал украшен редким, сложным словом, которое читатель не знает и объяснению которого должен удивиться, то в переводах на его место заступает слово простое, ходовое, понятное и, что отмечалось выше, без-«алкогольное» — с более универсальной семантикой вхождения в молодое / веселое / лихое состояние. Другая потеря — стилистическая, едва ли поддается переводу. По Бунину размах выпивки по-русски может быть передан только очень особенным русским словом, добытым из самой толщи традиционной русской культуры. Ситуацию мог бы спасти комментарий, однако в обсуждаемых переводах «Жизни Арсеньева» аналоги *замолаживать* оставлены без разъяснений.

---

[15] См. статью «Gai» в [Chatelain-Courtois 1984: 162–163]. До «Жизни Арсеньева» это различение попало в русскую литературу, ср. «Имелось» (1922) Бориса Пастернака: «Есть марки счастья. Есть слова / Vin gai, vin triste...».

[16] В частности, мне не удалось раздобыть первый перевод «Жизни Арсеньева» на французский 1935 г. Мориса Донзеля («Мориса Парижанина»).

Но можно ли требовать от переводчиков внимания к присловью *Замолаживает!*, если даже в российских академических изданиях «Жизни Арсеньева» оно не комментируется, хотя своей глоссой к нему Бунин указывает на такую необходимость?

4. Социалисты-подпольщики (2, XII; 4, XII–XIII): коллективный речевой портрет

Присловье *Замолаживает!* и рассуждения вокруг него подытоживают главу 2, XII, посвященную отнюдь не отцу Алексея, а драматическому повороту в судьбе одного из двух его старших братьев — Георгия. Прототипом этого персонажа — дворянина, с университетской, если не школьной скамьи шагнувшего в среду разночинцев-революционеров, — послужил Юлий Бунин (1857–1921), народник, статистик, писатель, а главное, любимый брат Ивана Бунина. В 2, XII жандармы увозят Георгия на станцию, чтобы по железной дороге отправить в харьковскую тюрьму, где ему предстоит пробыть год, и семейство Арсеньевых в горестном смятении провожает его. Следующие три года, проведенные Георгием хотя и в отчем гнезде, но под надзором полиции, оказались большой удачей для Алексея. Поскольку Алексей, бросив гимназию, занялся самообразованием, то в лице Георгия обрел и наставника, и друга, и чуткого собеседника. Отбыв в сумме четырехлетнее наказание, Георгий вернулся в Харьков, куда вскоре вызвал Алексея, чтобы тот под его опекой сделал первые шаги во взрослую жизнь.

Глава 4, XIII, повествующая о харьковском опыте Алексея, показывает, насколько инородным телом он ощущает себя в среде единомышленников Георгия. Алексею претят их идеология, этика и, как мы вскоре увидим, языковая эстетика. Идеология социалистов-подпольщиков — настояние на народно-демократических ценностях, которым, если воспользоваться выражением Ликиного отца, доктора-интеллигента, должен служить «всякий честный и культурный русский человек» (5, IV). А их этика — сектантство, раздражение против чужаков (вроде Алексея), незнание народа, чьи права они вроде бы взялись отстаивать, вообще, неоткрытость миру, который они мечтают реформировать.

В 4, XIII развивается, пусть и не в полную силу, конфликт между индивидом, Алексеем, и коллективом — социалистами-подпольщиками. На сюжетном уровне он разрешается в спорах и, в еще большей степени, во внутреннем монологе протагониста, отстаивающего свою писательскую индивидуальность от посягательств со стороны самопровозглашенных менторов-социалистов (ср. аналогичный отпор Алексея директору гимназии). И споры, и внутренняя речь — все это формы речевой деятельности, а она, в свою очередь, превращает 4, XIII в слово о словах.

Напрашивающимся сюжетным ходом для разворачивающегося в 4, XIII конфликта была бы война идей. Но Бунин не любил проторенных путей, предпочитая прокладывать свой собственный, в данном случае — метаязыковой. Как явствует из книги 5, Алексей руководствуется пред-

ставлениями Гёте: «Политика никогда не может быть делом поэзии...» (5, IV), и вот почему атака на противников ведется им с плацдарма не идеологии и не этики, а эстетики. Под «эстетикой» понимается литературная и в еще большей степени языковая критика, как раз и определяющая направление внутреннего монолога протагониста. Алексей «побивает» своих противников словом, тем самым оставаясь на своей писательской территории и не переходя на их поле — революционно заряженных идеологем.

Критика Алексея направлена не на конкретных носителей социалистической идеи (в «Жизни Арсеньева» они выведены, причем весьма колоритно), а на коллективный речевой портрет, Алексеем же и составленный. В начале статьи был сформулирован действующий в романе принцип построения индивидуальных речевых портретов: какова речь, таков и персонаж. Верен он и для рассматриваемого коллективного речевого портрета.

Лингвистическая критика Арсеньева, в ипостаси как героя, так и рассказчика, вскрывает не какую-то одну проблему социалистического подполья, а несколько, причем в их взаимосвязи.

Во-первых, своим речевым узусом социалистическое подполье наносит удар по русскому языку. Но чем является язык для Арсеньева? Это — инструмент его деятельности, т. е. нечто священное для писателя, и словесная ткань его произведений. В своем внутреннем монологе, разворачивающемся в 4, XIII, Алексей среди прочего останавливается на том, что у используемых русским социалистом слов бывают пустые денотаты и, следовательно, эти слова ничего не значат. Так, метафоры вроде *вихри враждебные* из «Варшавянки» в силу дурной риторической пышности — лживы; истинны, судя по 3, VIII, *вихри* из пушкинской «Бури», потому что могут быть соотнесены с зимним пейзажем хутора Каменка. Слушая на сходках, как подпольщики хором поют «Варшавянку», Алексей делает недовольное лицо, и собравшимися это считывается как эстетический упрек: «А вы, Алеша, опять кривите свои поэтические губы?». (Ср. аналогичную — тоже проявляющуюся на лице — реакцию Ростовцева на чтение стихов про державно-православную Русь: «сжимал челюсти и бледнел».) Фраза про «поэтические губы» фокусирует все внимание на губах как на органе речепорождения; эпитет *поэтический*, сопровождающий *губы*, вносит свою лепту, сигнализируя о писательской миссии протагониста.

Во-вторых, словарь русского социалиста — это набор клише, а клишированность речи выдает мышление стереотипами, или, что то же, отсутствие самостоятельного мышления.

В-третьих, через словарь русского социалиста в общественное дискурсивное пространство проникает доктринерство, пропаганда и — шире — властные игры, а именно порабощение собеседника под видом раскрепощения. На примере Георгия Арсеньева Бунин показывает, насколько может быть заразителен социалистический дискурс с его вроде бы очень

правильными идеями борьбы за народное счастье. А на примере Алексея демонстрируется закрепощение, правда, не удавшееся: юному писателю внушается, что свободная мысль, эстетический вкус, любые проявления индивидуальности — то, что нужно в себе подавить во имя народных страданий. Выводя тоталитарную природу социалистического дискурса на чистую воду, Арсеньев/Бунин заодно метит в советский режим с его общеобязательными дискурсами (вроде помощи страдающему или голодающему народу)[17]. Арсеньев-рассказчик подводит читателя к мысли, что от социалистического подполья, с которым его свела юность, рукой подать до тоталитарных практик победившего большевизма. Так, для одного из харьковских знакомых по фамилии Мельник, наиболее отвратительного — «гнусавого», «необыкновенно резкого и самонадеянного в суждениях» (это, кстати, индивидуальный речевой портрет!), он приводит сведения о том, что при советском режиме тот стал «каким-то “хлебным диктатором”» (4, XII).

Арсеньев тщательно расставляет сигналы того, что словарь социалистического подполья уродлив, но заразителен, и что новички, перенимая его, тем самым выводят себя за границы эстетики, а там и подлинной, т. е. основанной на гуманизме этики.

Прежде всего Арсеньев-рассказчик не видит никакой возможности произносить слова из социалистического словаря от себя и вводит для них специальный графический режим: кавычки. Если взять из глав 2, XII и 4, XIII закавыченные слова и привести их списком, то это и будет словарь подпольщика, собственноручно составленный Арсеньевым, а затем рассредоточенный по разным пассажам.

Поскольку повествовательной оправой для социалистического словаря служит чистая, живая, органически льющаяся речь, то Бунин дает читателю расслышать диссонанс, возникающий между ними. По Бунину было бы эстетическим преступлением, если бы талантливый автор — в данном случае, Алексей — заговорил уродливым, неорганичным для него, да и вообще сконструированным под идеологические цели языком, отказавшись от своего искусства Слова.

Кроме того, в главе 4, XIII с ее четкой антисоциалистической направленностью Бунин фактически преподает читателю 1920–1930-х годов урок нонконформизма — но не лобовым образом, как в речи «Миссия

[17] Претензии Бунина к большевикам и невысокое мнение об интеллигенции, допустившей установление советского режима или даже способствовавшей этому, известны из «Окаянных дней». См. еще дневник Веры Николаевны от 22 июля / 4 августа 1921 г. с записью бунинских слов: «Погубительница России — это мягкотелая интеллигенция, которая любит только пофигурировать. ‹...› Нет, если бы все отказались работать с большевиками и народ узнал бы, что помогут только при условии ухода их от власти, то в колья бы взяли большевиков!» [Грин 1977–1982 (2): 49] — и дневниковую запись самого Бунина от 6 августа (н. ст.): «В газетах все то же. “На помощь!” Призывы к миру “спасти миллионы наших братьев, гибнущих от голода русских крестьян!” А вот когда миллионами гибли в городах от того же голода не крестьяне, никто не орал. И как надоела всему миру своими гнустями [sic!] и несчастьями эта подлая, жадная, нелепая сволочь Русь!» [Там же: 50].

русской эмиграции» (произнесенной в Париже 16 февраля 1924 г.)[18], а тонко. Взяв слова социалистического подполья в кавычки, он тем самым предлагает читателю подумать о судьбе России, отринув готовые дискурсивные ходы.

Тот факт, что глава 4, XIII буквально нашпигована закавыченными словами, фразеологизмами, цитатами из литературы, превращает ее в отповедь ложной языковой политике. Повторю, что эта отповедь произносится юным Алексеем в режиме внутреннего монолога.

Разобравшись в общих чертах с коллективным речевым портретом русского социалиста-подпольщика, перейдем к примерам, вносящими любопытные нюансы.

В 4, XIII вкусы харьковского социалистического подполья суммированы с привлечением закавыченных слов и — тоже закавыченных — цитат из литературы. Последним, кстати, придана роль риторической «обслуги» для идеологем, ср.:

> ...времена «Отечественных Записок» считают золотым веком, а их закрытие одним из самых больших и страшных событий всей русской жизни, свое же время называют безвременьем — *«бывали хуже времена, но не было подлей»*[19] — и уверяют, будто бы вся Россия от этого безвременья *«задыхается»*; клеймят *«ренегатом»* всякого, кто хоть мало-мальски усумнился в чем-нибудь ими узаконенном и поминутно издеваются над чьей-нибудь *«умеренностью и аккуратностью»*[20].

На фоне 4, XIII, т. е. задним числом, становится ощутимой лингвистическая критика, развернутая в главе 2, XII. Она метит в Георгия Арсеньева и других молодых дворян, не выполнивших возложенного на них исторического предназначения, а именно не ставших подлинной элитой страны, которая бы повела ее к процветанию. В приводимом далее отрывке некий семинарист Доброхотов при помощи пышной риторики «вербует» Георгия в ряды социалистов-подпольщиков:

> В чем заключалась *«деятельность»* брата ‹...›, я точно не знаю. Знаю только то, что деятельность эта началась еще в гимназии под руководством какой-то *«замечательной личности»*,

---

[18] Любопытно, что в «Миссии русской эмиграции» Бунин не стал переходить на советский новояз (хотя отпор большевикам этого вроде бы требовал), а использовал другой стилистический ресурс — язык русской Библии. Из-за этого возникли кривотолки — якобы Бунин взял да и выступил в роли пророка. Чтобы их пресечь, Бунин опубликовал свою речь в «Руле», включив в постскриптум негативные реакции на нее. Была среди реакций и лингвистическая критика из газеты «Правда», ср.: «“Просматривая печать белой эмиграции, кажется...” — какой прекрасный русский язык! — “кажется, что попадаешь на маскарад мертвых...”» [Бунин 1993–2000 (8): 419].

[19] Изначально это выражение — из рассказа Надежды Хвощинской (В. Крестовского) «Счастливые люди» (1874). Путевку в жизнь ему дал Некрасов, процитировавший его в своих «Современниках» (ч. 1, «Юбиляры и триумфаторы», 1875).

[20] Признание подлеца Молчалина из «Горя от ума».

какого-то семинариста Доброхотова. Но что общего было у брата с Доброхотовым? Брат, рассказывая мне о нем впоследствии, все еще восхищался им, говорил о его *«ригоризме»*, о его железной воле, о *«беспощадной ненависти к самодержавию и беззаветной любви к народу»*; но была ли хоть одна из этих черт у брата, почему он восхищался?

‹...› вспоминая Доброхотова, он вспоминал весь тот счастливый праздник, в котором протекала его юность, — праздник ощущения этой юности, праздник *«преступной»*, а потому сладостно-жуткой причастности ко всяким тайным кружкам, праздник сборищ, песен, *«зажигательных»* речей, опасных планов и предприятий...

Ах, эта вечная русская потребность праздника! ‹...› И что такое вообще русский протестант, бунтовщик, революционер, всегда до нелепости отрешенный от действительности и ее презирающий, ни в малейшей мере не хотящий подчиниться рассудку, расчету, деятельности невидной, неспешной, серой? Как! Служить в канцелярии губернатора, вносить в общественное дело какую-то жалкую лепту! Да ни за что, — *«карету мне, карету!»*[21]

‹...› Чем вообще созданы были *«хождения в народ»* дворянских детей, их восстание на самих себя, их сборища, споры, подполья, кровавые слова и действия? В сущности дети были плоть от плоти, кость от кости своих отцов, тоже всячески прожигавших свою жизнь. Идеи идеями, но ведь сколько, повторяю, было у этих юных революционеров и просто жажды веселого безделья под видом кипучей деятельности, опьяненья себя сходками, шумом, песнями, всяческими подпольными опасностями, — да еще *«рука об руку»* с хорошенькими Субботиными, — мечтами об обысках и тюрьмах, о громких процессах и товарищеских путешествиях в Сибирь, на каторгу, за полярный круг!

Что побуждало брата, превосходно кончившего и гимназию и университет только в силу своих совершенно необыкновенных способностей, весь жар своей молодости отдавать *«подпольной работе»*? ‹...› Во многом, во многом был он сын своего отца, недаром говорившего после двух-трех рюмок водки:

— Нет, отлично! Люблю выпить! Замолаживает!

Как и в 4, XIII, здесь поражает обилие закавыченных слов, к которым однако же не отнесено отцовское *Замолаживает!*; оно, очевидно, проходит как свое — арсеньевское.

В процитированном отрывке набрасывается речевой портрет Георгия, попавшего под влияние социалистов и в буквальном смысле заговорившего чужим языком ценой отказа от «арсеньевского» и вообще нормального языка. Когда Арсеньев-рассказчик излагает события из жизни брата, о которых, очевидно, узнал с его слов, то не хочет марать свое повествование социалистической лексикой и тем более риторикой. Отсюда кавычки

[21] Финальная реплика Чацкого из «Горя от ума».

как та граница, которую Арсеньев-рассказчик проводит между собой и Георгием (читай: Георгий мне брат, но истина дороже).

Главы 2, XII и 4, XIII создают эффект читательского попадания прямиком в «Что делать?». Но, конечно, между двумя романами есть разница. У Николая Чернышевского словарь социалиста вливается в естественную речь третьеличного повествователя, затем чтобы по-эзоповски намекнуть читателю-единомышленнику, что к чему. У Бунина же, наоборот, при помощи кавычек социалистический дискурс исключается из перволичного повествования: да, словарь социалиста-подпольщика обладает заразительностью, что можно видеть на примере Георгия, однако в свое повествование пятидесятилетний Арсеньев-эмигрант, пострадавший от советской власти, включает его лишь на правах цитаты из чужих и чуждых ему речей.

Акт подрыва слова и дела социалистов — это еще и тонкая работа Бунина с фамилиями.

В 2, XII к социалистам-подпольщикам причислены некоторые герои-радикалы русской литературы и, наряду с ними, писатели, бунтовавшие против власти. Поставив их имена во множественном числе вместо единственного, ср.: «Радищевы, Чацкие, Рудины, Огаревы, Герцены», Бунин (и Арсеньев) принижает их, как если бы они размножились, потеряв свою уникальность.

В связи с «Радищевыми, Чацкими...» обращает на себя внимание «говорящая» фамилия семинариста *Доброхотова*, привлекшего Георгия Арсеньева к подпольной деятельности. Будучи производной от русского слова *доброхот*, она иронически намекает на Добролюбова, который вплоть до своей скоропостижной кончины был лицом нелюбимого Буниным народно-демократического лагеря русской литературы. В «Жизни Арсеньева» Добролюбов не фигурирует. В качестве представителя этого лагеря в 5, IV выведен Николай Некрасов, причем тоже приемом «вытеснения» из перволичного арсеньевского повествования: на него как на пример для подражания указывает отец Лики, для Алексея не являющийся авторитетом.

Показательна и фамилия девушек-дворянок — *Субботины*[22], с которыми юноши вроде Георгия Арсеньева мечтали идти в революцию «рука об руку»[23]. Она производна от *субботы*, т. е. еженедельного дня отдыха, когда по религиозным, в частности библейским, нормам запрещено работать (вариант: дня перед воскресеньем — днем отдыха). Бунин, возможно, намекает на то, что социалисты создают лишь иллюзию деятельности: собственно работа не делается, потому что в этой среде царит вечная суббота.

---

[22] В «Легком дыхании» эту фамилию носит подруга главной героини.

[23] Этот оборот повторен при пересказе исповедальной речи Георгия о его тайной возлюбленной — тоже дворянке и тоже единомышленнице — в 4, XVI: «Она была из богатой и родовитой семьи, но росла в страстных свободолюбивых и народнических мечтах, рано вышла замуж, чтобы начать *“рука об руку с любимым человеком”* жить только для народа, в борьбе за народ...»

На фоне псевдомиссии социалистического подполья писательская миссия главного героя — серьезная заявка на будущее: не разрушительная для отдельных индивидов и целой страны, а созидательная. В то же время, будучи русским и к тому же одним из Арсеньевых, Алексей далеко не всегда на высоте. В книге 5 он, едва успев поселиться с Ликой на Полтавщине, пускается во все тяжкие, перестает писать, теряет возлюбленную, ставит себя на грань самоубийства.

Подобные повороты сюжета — лишнее подтверждение тому, что принцип *Замолаживает!*, или выпадение из реальности и вечный праздник, — свойство русской, и в частности, арсеньевской души.

Заключение

Репутация лучшего русского стилиста XX в., сложившаяся у Бунина в 1910-е годы[24], «Жизнь Арсеньева» упрочила. При жизни ее автора критики стали подчеркивать ее повествовательные красоты. Проделанное исследование показывает, что стилистическое мастерство Бунина распространяется и на характеризацию ее персонажей путем создания незабываемых речевых портретов, а там и на выкладывание из этих портретов особых нарративных узоров. Стилистическое искусство Бунина — это также поразительное владение малыми единицами языка, к каковым относится присловье *Замолаживает!*, пронизывающее и пласты русского языка, и пласты романа.

Источники

Адамович 1971 — *Адамович Г.* Бунин: Воспоминания // Новый журнал. № 105. 1971. С. 115–137.

Афанасьев 1865–1869 — *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу ...: В 3 т. М.: Изд. К. Солдатенкова, 1865–1869.

Бахрах 1979 — *Бахрах А.* Бунин в халате: По памяти, по записям. [Нью-Йорк]: Товарищество Зарубежных Писателей, 1979.

Бунин 1952 — *Бунин И.* Жизнь Арсеньева. Юность. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952.

Бунин 1973 — *Бунин И.* Поэт-самоучка: По поводу стихотворений Е. И. Назарова / Публ. В. Н. Афанасьева // Литературное наследство. Т. 84: Иван Бунин. Кн. 1 / [Гл. ред. В. Р. Щербина]. М.: Наука, 1973. С. 290–296.

Бунин 1993–2000 — *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Моск. рабочий, 1993–2000.

Гоголь 1896 — *Гоголь Н. В.* Из записной книжки 1842 года // Гоголь Н. В. Сочинения / Под ред. Н. Тихонравова, В. Шенрока. 10-е изд. Т. 6. М.; СПб.: Изд-во А. Ф. Маркса, 1896. С. 497–524.

Гоголь 1937–1952 — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. [М.; Л.]: Изд-во Акад. наук СССР, 1937–1952.

[24] Если отсчитывать от письма Максима Горького Василию Качалову: «Знаете — он так стал писать прозу, что если скажут о нем: это лучший стилист современности — здесь не будет преувеличения» (февраль 1912 г.) [Горький 1946–1955 (29): 228].

Горький 1946–1955 — *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1946–1955.

Грин 1977–1982 — Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы: В 3 т. / Под ред. М. Грин. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1977–1982.

Мельников-Печерский 1873 — *Мельников П. И. (Андрей Печерский).* Воспоминания о Владимире Ивановиче Дале // Русский вестник. Т. 104. 1873. С. 275–340.

Соболевский 1895–1902 — *Соболевский А. И.* Великорусская народная песня: В 7 т. СПб.: Гос. тип., 1895–1902.

Хруцкий 2001 — *Хруцкий А.* Окаянные дни Ивана Алексеевича: Повесть // Звезда. 2001. № 11. С. 28–74.

Чулков 1913 — *Чулков М. Д.* Сочинения. Т. 1: Собрание разных песен. СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1913. (1-е изд.: 1770–1774).

Bounine 1999 — *Bounine I.* La Vie d'Arséniev: Jeunesse / Trad. du russe et annoté par C. Hauchard; Préf. de J. Catteau. Paris: Bartillat, 1999.

Bunin 1934 — *Bunin I.* The Life of Arseniev: The well of days / Trans. by G. Struve, H. Miles. New York, A. A. Knopf, 1934.

Bunin 1980 — *Bunin I. A.* Das Leben Arsenjews / Übersetzt von G. Schwarz. München et al.: Carl Hanser Verlag, 1980.

Bunin 1994 — *Bunin I.* The Life of Arseniev: Youth / Trans. by G. Struve, H. Miles (Books 1–4); H. Hillis, S. McKean, S. A. Wolf (Book 5); Ed. by A. Wachtel. Evanston, Ill: Northwestern Univ. Press, 1994.

Словари

Даль 1903–1911 — *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. 3-е изд., испр. и знач. доп., под ред. и с предисл. И. А. Бодуэна-де-Куртенэ. СПб., М.: Т-во М. О. Вольф, 1903–1911.

Курносова 2012 — *Курносова И. М.* Словарь народного языка произведений И. А. Бунина. Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина, 2012.

Нордстет 1780–1782 — *Нордстет И.* Российский с немецким и французским переводами словарь: [В 2 ч.]. СПб.: Иждивением ... И. К. Шнора, 1780–1782.

Похлебкин 1999 — *Похлебкин В. В.* Кулинарный словарь. М.: Центрполиграф, 1999.

Литература

Аверин 2003 — *Аверин Б. В.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003.

Богданов 2023 — *Богданов К. А.* Пьянство и русская литература: риторические модели // Новое литературное обозрение. № 183. 2023. С. 8–22. https://doi.org/10.53953/08696365_2023_183_5_8.

Горячева 1986 — *Горячева Т. В. Замолаживает*, *заволаживает*... // Русская речь. 1986. № 6. С. 106–111.

Куркина 1983 — *Куркина Л. В.* Славянские этимологии (**korda*, **moldъjь*, **pelti*, **peljǫ*, **pelti*, **pelvǫ*) // Этимология. 1981 / [Отв. ред. Ж. Ж. Варбот]. М.: Наука, 1983. С. 3–16.

Панова 2022 — *Панова Л. Г.* Годы учения, странствий и воспитания чувств русского художника в юности: «Жизнь Арсеньева» с точки зрения жанра // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына: 2021–2022 / [Отв. ред. Н. Ф. Гриценко]. М.: Дом рус. зарубежья им. Александра Солженицына, 2022. С. 75–120.

Панова (в печати) — *Панова Л. Г.* Бунин при свете Жуковского: о танато-эротическом лейтмотиве «Лики» // Новый мир. (В печати).

Пьянкова 2004 — *Пьянкова К. В.* Метеорологические явления и их «пищевая» интерпретация в лексике русских народных говорах // Ономастика и диалектная лексика: Сб. науч. тр. Вып. 5 / Под ред. М. Э. Рут, Л. А. Феоктистовой. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. С. 191–204.

Сливицкая 2004 — *Сливицкая О. В.* «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2004.

Чернов 1903 — *Чернов Е.* Владимир Иванович Даль — Биографический очерк // Известия по литературе, науке, библиографии: Иллюстрированный библиографический журнал. 1903, № 5–6. С. 49–57.

Chatelain-Courtois 1984 — *Chatelain-Courtois M.* Les mots du vin et d'ivresse. Paris: Belin, 1984. (1e éd. 1957).

Panova 2019 — *Panova L. Homo Aristocraticus cum Artisticus*: The Russian *Émigré Künstlerroman* and its modernist environment // The many lives of the Russian Avant-garde. Nikolai Khardzhiev's legacy: New contexts / Ed. by D. Ioffe, F. H. White. Amsterdam: Pegasus, 2019. P. 207–238.

References

Averin, B. V. (2003). *Dar Mnemoziny: Romany Nabokova v kontekste russkoi avtobiograficheskoi traditsii* [Mnemosyne's gift: Nabokov's novels in the context of the Russian autobiographical tradition]. Amfora. (In Russian).

Bogdanov, K. A. (2023). P'ianstvo i russkaia literatura: ritoricheskie modeli [Drunkenness and Russian literature: Rhetorical models]. *Novoe literaturnoe obozrenie, 183*, 8–22. https://doi.org/10.53953/08696365_2023_183_5_8. (In Russian).

Chatelain-Courtois, M. (1984). *Les mots du vin et d'ivresse*. Belin.

Chernov, E. (1903). Vladimir Ivanovich Dal' — Biograficheskii ocherk [Vladimir Ivanovich Dahl — A biographical essay]. *Izvestiia po literature, nauke, bibliografii. Illiustrirovannyi bibliograficheskii zhurnal, 1903*(5–6), 49–57. (In Russian).

Goriacheva, T. V. (1986). *Zamolazhivaet, zavolazhivaet...* [*Zamolazhivaet* [it rejuvenates]*, zavolazhivaet...* [it becomes moist]]. *Russkaia rech', 1986*(6), 106–111. (In Russian).

Kurkina, L. V. (1983). Slavianskie etimologii (**korda*, **moldъjь*, **pelti*, **peljǫ*, **pelti*, **pelvǫ*) [Slavic etymologies (**korda*, **moldъjь*, **pelti*, **peljǫ*, **pelti*, **pelvǫ*)]. In Zh. Zh. Varbot (Ed.). *Etimologiia. 1981* (pp. 3–16). Nauka. (In Russian).

Panova, L. (2019). *Homo Aristocraticus cum Artisticus:* The Russian Émigré *Künstlerroman* and its Modernist Environment. In D. Ioffe, & F. H. White (Eds.). *The many lives of the Russian Avant-garde. Nikolai Khardzhiev's legacy: New contexts* (pp. 207–238). Pegasus.

Panova, L. G. (2022). Gody ucheniia, stranstvii i vospitaniia chuvstv russkogo khudozhnika v iunosti: "Zhizn Arsen'eva" s tochki zreniia zhanra [The years of apprenticeship, wanderings and sentimental education of the Russian artist as a young man: *The Life of Arseniev* from the genre standpoint]. In N. F. Gritsenko (Ed.). *Ezhegodnik Doma russkogo zarubezh'ia imeni Aleksandra Solzhenitsyna: 2021–2022* (pp. 75–120). Dom russkogo zarubezh'ia imeni Aleksandra Solzhenitsyna. (In Russian).

Panova, L. G. (Forthcoming). Bunin pri svete Zhukovskogo: o tanato-eroticheskom leitmotive "Liki" [Bunin in the light of Zhukovsky: On the love-death leitmotif of "Lika"]. *Novyi mir*. (In Russian).

P'iankova, K. V. (2004). Meteorologicheskie iavleniia i ikh "pishchevaia" interpretatsiia v leksike russkikh narodnykh govorov [Meteorological phenomena and their "culinary" interpretation in the vocabulary of Russian dialects]. In M. A. Rut, & L. A. Feoktistova (Eds.). *Onomastika i dialektnaia leksika: Sbornik nauchnykh trudov* (Vol. 5, pp. 191–204). Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta. (In Russian).

Slivitskaia, O. V. (2004). *“Povyshennoe chuvstvo zhizni”: mir Ivana Bunina* [“Enhanced sense of life”: The world of Ivan Bunin]. Rossiisk. gos. gumanit. un-t. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Лада Геннадьевна Панова
кандидат филологических наук
независимый исследователь
(США, Санта-Моника)
✉ *lada_panova@hotmail.com*

Information about the author

Lada G. Panova
Cand. Sci. (Philology)
Independent Scholar
(USA, Santa Monica)
✉ *lada_panova@hotmail.com*

А. К. Жолковский

✉ *alik@usc.edu*
Университет Южной Калифорнии (Лос-Анджелес)
(США, Лос-Анджелес)

СОСНЫ⇒ВОЛНЫ
Как это сделано

Аннотация. Лирическая композиция «Сосен» Пастернака (1941) строится на смене «здешнего» лесного пейзажа «тамошним» морским, а сосен — волнами. Этот нарративный ход восходит к немецкой поэтической традиции, и прежде всего к песенке Миньоны из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» и восьмистишию Гейне о тоске сосны по пальме и их русским изводам (переводам, переложениям и вариациям на тему). В статье рассматриваются, с опорой на Национальный корпус русского языка, и ранние русские аналоги этого топоса — в стихах, в частности, Ломоносова, Державина, Карамзина, Жуковского и Пушкина. Выявляются два типа анафорических построений, с локативным *там* и направительным *туда* (нем. *dahin*), и соответствующие этим структурным типам содержательные различия между поэтическими текстами. «Сосны» Пастернака предстают оригинальной, во многом обратной, вариацией не только на гётевскую направительную парадигму, но и на русскую, жуковско-пушкинскую локативную.

Ключевые слова: Пастернак, Гёте, Гейне, Жуковский, Пушкин, Лермонтов, там, туда, сосны, море, контакты, тропы, анафоры, лирическое «я»/«мы», локативность, направительность

Благодарности. В. А. Мильчиной, Л. Г. Пановой, И. А. Пильщикову и Н. Ю. Чалисовой.

Для цитирования: *Жолковский А. К.* СОСНЫ ⇒ ВОЛНЫ. Как это сделано // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 213–229.

Поступило 15 февраля 2024 г.; принято 9 октября 2024 г.

© А. К. ЖОЛКОВСКИЙ

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-213-229

Shagi / Steps. Vol. 10. No. 4. 2024
Articles

A. K. Zholkovsky

✉ *alik@usc.edu*
University of Southern California (Los Angeles)
(USA, Los Angeles)

How Pasternak's pine trees were made into waves

Abstract. The lyrical perspective of Boris Pasternak's 1941 forty-four lines poem "Sosny" (Pine Trees) is defined by the transition from a familiar, "here-and-now," forest landscape to a remote "out-there" seascape where the pine trees are replaced with waves. This narrative move derives from the German poetic tradition, first and foremost the song of Mignon (from Johann Wolfgang Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre*) and Heinrich Heine's lyric about a pine tree in the North dreaming of a faraway palm tree, and Russian versions of this topos (translations, paraphrases and variations on the theme). The paper considers (resorting to the National Corpus of the Russian Language) earlier Russian counterparts of the topos in the texts of Mikhail Lomonosov, Gavrila Derzhavin, Nikolai Karamzin, Vasilii Zhukovsky, Alexander Pushkin and many other Russian poets. The texts feature two structurally as well as semantically different types of anaphoric passages: on the one hand, a static "locational" pattern, beginning with *tam*, "there," and on the other, a more dynamic "directional" structure, beginning with *tuda* (German *dahin*), "thither." In the article, Boris Pasternak's "Pine Trees" are shown to combine and vary elements of both the German, Goethean, predominantly directional paradigm and the Russian, Zhukovskian-Pushkinian predominantly locational one.

Keywords: Pasternak, Goethe, Heine, Zhukovsky, Pushkin, Lermontov, thither, there, pine trees, sea, waves, smells, contacts, tropes, anaphoras, pronouns, the speaker(s) of the poem (I, we), stasis, location, direction.

Acknowledgements. To Vera Milchina, Lada Panova, Igor Pilshchikov, and Natalia Chalisova.

To cite this article: Zholkovsky, A. K. (2024). How Pasternak's pine trees were made into waves. *Shagi / Steps*, *10*(4), 213–229. (In Russian).

Received February 15, 2024; accepted October 9, 2024

© A. K. ZHOLKOVSKY

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-213-229

Вере Аркадьевне Мильчиной

1. Речь пойдет о немецких интертекстах стихотворения Пастернака «Сосны», написанного в Переделкине в марте — апреле 1941 г., впервые опубликованного в сборнике «На ранних поездах» (1943) и с тех пор регулярно перепечатывавшегося в составе переделкинского цикла. Вот его текст:

I
В траве, меж диких бальзаминов,
Ромашек и лесных купав,
Лежим мы, руки запрокинув
И к небу головы задрав.

II
Трава на просеке сосновой
Непроходима и густа.
Мы переглянемся и снова
Меняем позы и места.

III
И вот, бессмертные на время,
Мы к лику сосен причтены
И от болей и эпидемий
И смерти освобождены.

IV
С намеренным однообразьем,
Как мазь, густая синева
Ложится зайчиками наземь
И пачкает нам рукава.

V
Мы делим отдых краснолесья,
Под копошенье мураша
Сосновою снотворной смесью
Лимона с ладаном дыша.

VI
И так неистовы на синем
Разбеги огненных стволов,
И мы так долго рук не вынем
Из-под заломленных голов,

VII
И столько широты во взоре,
И так покорно все извне,
Что где-то за стволами море
Мерещится все время мне.

VIII
Там волны выше этих веток
И, сваливаясь с валуна,
Обрушивают град креветок
Со взбаламученного дна.

IX
А вечерами за буксиром
На пробках тянется заря
И отливает рыбьим жиром
И мглистой дымкой янтаря.

X
Смеркается, и постепенно
Луна хоронит все следы
Под белой магиею пены
И черной магией воды.

XI
А волны все шумней и выше,
И публика на поплавке
Толпится у столба с афишей,
Неразличимой вдалеке[1].

В заглавие вынесены *сосны*, под разными именами фигурирующие в первых восьми строфах (*на просеке сосновой*; *к лику сосен*; *отдых краснолесья*; *сосновою снотворной смесью*; *огненных стволов*; *где-то за стволами*; *этих веток*), но в VII строфе за их *стволами* уже *мерещится море*, в начале VIII строфы им отводится роль второго, более слабого, члена сравнения при описании *волн* (которые *выше этих веток*), и на протяжении четырех итоговых строф VIII–XI *сосны* оказываются полностью вытесненными из текста: их место занимают *волны* (*сваливаясь*; *обрушивают*; *взбаламученного*; *отливает*; *пены*; *воды*; *волны*).

Трансформация *сосен* в *волны*, как и вообще вся смена здешнего лесного пейзажа нездешним морским, сопровождается систематическим переходом от статики к динамике:

[1] Здесь и далее стихи Пастернака приводятся по [Пастернак 2003–2005] без ссылок на тома и страницы.

— в I строфе задается предельно неподвижная лежачая поза «мы» (*лежим... руки запрокинув*);

— во II поза меняется, но, поскольку *трава... непроходима и густа*, меняется она, как выяснится в VI (*рук не вынем из-под заломленных голов*) лишь минимально;

— в III «мы» вообще выступают в пассиве, и физически не происходит ничего (*мы... причтены и... освобождены*);

— в IV вроде бы интенсивные действия небесной *синевы* (*ложится*; *пачкает*) сугубо метафоричны и условно гиперболизированы;

— в V действия «мы» сводятся к присутствию, символически значимому, но физически минималистскому, среди тоже неподвижных деревьев (*делим отдых краснолесья*), вдыханию их запаха (*дыша*) и слышанию опять-таки гиперболизированных, а на самом деле микроскопических передвижений насекомых (*под копошенье мураша*);

— в VI мощные движения сосен (*неистовы на синем разбеги огненных стволов*) тоже сугубо метафоричны и вторят упорной неподвижности «мы» (*так долго ... не вынем*);

— и, наконец, в VII эта великолепная статика захватывает уже весь окоем (*столько широты во взоре*) и вообще весь мир (*так покорно все извне*), «я» же остается неподвижным, и даже его воображение работает в магическом полусне, что выражено глаголом в возвратной форме (*где-то... мерещится... мне*).

Параллельно с отменой сосен и статики происходят интересные метаморфозы перволичного субъекта, завершающиеся его практическим исчезновением из текста:

— строфы I–VI повествуются от имени неких «мы» (*лежим мы*; *мы переглянемся и... меняем*; *мы... причтены и... освобождены*; *пачкает нам рукава*; *мы делим отдых*; *мы... не вынем*);

— строфа VII — от имени «я» (*мерещится... мне*);

— а строфы VIII–XI — в как бы безличном объективном ключе.

2. Таким образом, вся структура стихотворения, начиная с заглавия, являет своего рода нарративный троп, — как водится в поэзии, любящей выдавать одно за другое и охотно обнажающей этот принцип. Ср. знаменитую авторскую дарственную надпись на авантитуле «Лирики» Маяковского (М.; Пг., 1923): *Прости меня, Лиленька миленькая, / за бедность словесного мирика. / Книга должна бы называться «Лиленька», / а называется «Лирика»*. Или, словами гоголевского сумасшедшего: «...советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай». Пастернак пытается написать «Сосны», а получаются «Волны»[2].

[2] Красноречивый пример подобной трансформации (тоже у Пастернака и тоже с участием *сосен*, но в роли не первого, а второго члена) — в стихотворении «Воробьевы горы»: *Здесь пресеклись* ***рельсы*** *городских трамваев. Дальше служат* ***сосны****. Дальше* ***им*** *нельзя. Дальше — воскресенье. Ветки отрывая, Разбежится* ***просек****, по траве скользя.*

Собственно, стихотворение — целая поэма — с таким заглавием у Пастернака есть. Но там, как и в ряде других произведений (в частности, в поэме «Лейтенант Шмидт»), *волны*, *море*, *пена* и т. п. представлены и в «реальном», фабульном пространстве повествования, нас же в связи с «Соснами» будут интересовать прежде всего случаи поэтического порыва из реального «здесь» к воображаемому «там», иногда сквозь какие-то отверстия, рамы, ограды, деревья. Например[3]:

> ***Орешник** тебя **отрешает** от дня, И мшистые **солнца ложатся** с опушки То решкой **на плотное тленье пня**, То мутно-зеленым **орлом на лягушку**. // **Кусты** обгоняют тебя, и пока С родимою **чащей** сроднишься с отвычки, — Она уж **безбрежна**: ряды **кругляка**, И **роща редеет**, и **птичка — как гичка**, // И песня — **как пена**, и — наперерез, **Лазурь** забирая, **нырком, душегубкой** И — мимо... И долго безмолвствует лес, **Следя с облаков** за пронесшейся **шлюпкой*** («Орешник»; 1917 / 1923);

> *Так начинают понимать. И в шуме пущенной турбины **Мерещится**, **что мать — не мать, Что ты — не ты, что дом — чужбина**. // ‹...› Так открываются, **паря Поверх плетней, где быть домам бы**, Внезапные, как **вздох, моря**. Так будут начинаться **ямбы** // Так ночи летние, **ничком Упав** в овсы с мольбой: **исполнься**, Грозят **заре** твоим зрачком. Так затевают ссоры с **солнцем**. // Так начинают **жить стихом*** («Так начинают. Года в два...»; 1921 / 1922);

> *Я кончился, а ты жива. И ветер, жалуясь и плача, **Раскачивает** лес и дачу. **Не каждую сосну отдельно, А полностью все дерева Со всею далью беспредельной, Как парусников кузова На глади бухты корабельной** ‹...› А чтоб в тоске найти **слова** Тебе **для песни** колыбельной* («Ветер»; 1953 / 1954)[4].

Неожиданный поворот той же темы «метафорического присутствия тамошнего моря здесь на суше» — в стихотворении «Матрос в Москве» (1919 / 1921):

> *И эта шерсть, и шаг неверный, И брюк покрой **Трактиром пахли на Галерной**, Песком, икрой. // **Москва** казалась сортом щебня, Который шел В размол, на слом, **в пучину гребней**, На новый **мол**. // ‹...› **Угольный дом напомнил чем-то Плавучий дом: За шапкой**, вея, **дыбил ленты Морской фантом. // За ним шаталось, якорь с цепью** Ища **в дыре**, **Соленое** великолепье **Бортов и рей. // Огромный бриг, громадой торса Задрав бока, Всползая и сползая, терся Об обла-***

[3] В статье сохраняется авторское оформление цитат. В приводимых здесь и далее стихотворных текстах полужирным выделяются фрагменты, релевантные с точки зрения не только мотивов, рассматриваемых в данном месте, но и аргументации статьи в целом.

[4] Список примеров сочетания у Пастернака водных мотивов с древесными (в частности, с сосновым) легко продолжить. Об инвариантности подобных маршрутов см.: [Жолковский 2011: 56–57, 393–394]; о «Ветре» см.: [Там же: 369–406 (в частности, о его гейневско-лермонтовском подтексте: 405)].

ка. *// **Москва** в огнях играла, мерзла, Роился шум, **А бриг вздыхал, и штевень ерзал, И ахал трюм.** // **Матрос** взлетал и ник, **колышим, Смешав в одно Морскую низость с самым высшим, С звездами — дно**. // Как зверски рявкать надо клетке Такой грудной! Но недоразуменья редки **У них с волной** // Со **стеньг**, с гирлянды поднебесий, Почти с планет Горланит **пене**, перевесясь: «Сегодня нет!» // В разгоне свищущих трансмиссий, Едва **упав За мыс**, кипит опять **на мысе** Седой рукав. // На этом воющем **заводе Сирен, валов,** Огней и поршней **полноводья** Не тратят **слов**. // Но в адском лязге передачи **Тоски морской Стоят, в карманы руки пряча, Как в мастерской**. // Чтоб **фразе** рук не оторвало И первых **слов** Ремнями хлещущего **шквала** Не унесло*[5].

Еще одна вариация на ту же метафорическую тему — пассаж из «Высокой болезни» (1923 / 1928) о мероприятии, проходившем в 1921 г. в Москве во вполне сухопутном Большом театре:

*Но я видал Девятый съезд Советов. В сумерки **сырые** ‹...› Пошел взволнованный донельзя К **театру** с пропуском в оркестр ‹...› Проснись, поэт, и суй свой пропуск. Здесь не в обычае зевать. **Из лож по креслам скачут в пропасть Мета, Ладога, Шексна, Ловать**. Опять из актового зала **В дверях, распахнутых** на юг, Прошлось по лампам опахало **Арктических Петровых вьюг**. Опять **фрегат пошел на траверс. Опять, хлебнув большой волны**, Дитя предательства и каверз **Не узнает своей страны***.

3. Для Пастернака характерно и само соотнесение «здесь» с «там», восходящее к романтической и символистской традиции. Иногда оно носит характер ценностного противопоставления, но чаще — вопреки констатации пространственных и иных различий — нацелено на утверждение сходства / контакта между двумя локусами[6]. При этом сосны (и другие деревья) могут выступать в роли представителей как «здешнего», так и «тамошнего» локусов, а то и каналов связи. Ср.:

В окно врывалась повесть бури**. Раскрыл, как был, — полуодет. // **Так** тянет **снег**. **Так** шепчут **хлопья**. Так шепелявят **рты примет**. **Там подлинник, здесь — бледность копий**. **Там все в крови, здесь крови нет.** // **Там, озаренный**, как покойник, **С окна** блужданьем ночника, **Сиренью моет подоконник** Продрогший абрис **ледника («Я спал. В ту ночь мой дух дежурил...»; 1916 / 1928);

***В трюмо** испаряется чашка какао, Качается тюль, и — **прямой Дорожкою** в сад, **в бурелом и хаос** К качелям **бежит трюмо**. // **Там сосны** враскачку воздух саднят Смолой; **там** по маете Очки по траве растерял палисадник, **Там** книгу читает Тень. // И к **заднему плану**, во мрак, **за калитку В степь**, **в запах сонных лекарств Струится дорожкой**, в сучках и в улитках Мерцающий жаркий кварц* («Зеркало»; 1919 / 1922);

[5] Об этом стихотворении см.: [Жолковский 2014: 11–58].
[6] Об инвариантных мотивах Пастернака см.: [Жолковский 2011: 10–47].

> ***Здесь пресеклись*** *рельсы городских трамваев.* ***Дальше служат сосны****. Дальше им нельзя ‹…› Разбежится* ***просек****, по* ***траве*** *скользя. //* ***Просевая*** *полдень, Тройцын день, гулянье, Просит* ***роща*** *верить: мир всегда таков. Так задуман* ***чащей****, так внушен* ***поляне, Так на нас, на ситцы пролит с облаков*** («Воробьевы горы»; 1922)[7];
>
> *То был рассвет. И амфитеатром,* ***Явившимся на зов*** *предвестницы,* ***Неслось*** *к обоим это* ***завтра****, Произнесенное на лестнице. Оно* ***с багетом*** *шло, как рамошник.* ***Деревья, здания и храмы Нездешними казались, тамошними****, В провале недоступной* ***рамы*** («Встреча; 1923)[8];
>
> ***Ход*** *из сада в* ***заборе проломан*** *И теряется* ***в березняке****.* ***В доме*** *смех и хозяйственный гомон,* ***Тот же*** *гомон и смех* ***вдалеке*** («Бабье лето»; 1946 / 1948).
>
> *И вы* ***прошли сквозь*** *мелкий, нищенский,* ***Нагой,*** *трепещущий* ***ольшаник В имбирно-красный лес*** *кладбищенский,* ***Горевший,*** *как печатный пряник. // С притихшими его* ***вершинами Соседствовало небо важно****, И голосами петушиными* ***Перекликалась даль*** *протяжно* («Август»; 1953/ 1965);
>
> *Тогда он взглянул благодарно В* ***окно****, за которым* ***стена*** *Была точно искрой пожарной* ***Из города озарена****. //* ***Там*** *в* ***зареве рдела*** *застава, И,* ***в отсвете города, клен Отвешивал веткой корявой Больному прощальный поклон*** («В больнице»; 1956 / 1965).

4. Естественной интертекстуальной подоплекой романтического порыва от местных *сосен* к неким, скорее всего, черноморским, а то и средиземноморским *волнам* является, конечно, близкая Пастернаку немецкая поэтическая традиция, двумя наиболее влиятельными в русской поэзии образцами которой были песенка Миньоны Гёте (ок. 1783 / 1795) с призывом перенестись на цветущий Юг (неоднократно переводившаяся, начиная с Жуковского и кончая Пастернаком) и миниатюра Гейне (1822) о сосне, тоскующей на севере по тропической пальме.

Из мотивов, важных для «Сосен», помимо общей устремленности в южную даль, — гётевское стихотворение содержит и непосредственно «водный» мотив:

> *Es* ***stürzt*** *der Fels und über ihn die* ***Flut***; в переводе Жуковского: ***Летит*** *скала и* ***воды*** *на скалу*; в переводе Пастернака: *Гремит обвал, и* ***плещет водопад***;

а гейневское — «сосновый, хвойный, древесный»:

> *Ein* ***Fichtenbaum*** *steht einsam Im Norden auf kahler Höh'*; в переводе Лермонтова: *На севере диком стоит одиноко На голой вершине*

[7] Об этом стихотворении см.: [Жолковский 2011: 246–248].
[8] Об этом стихотворении см.: [Жолковский 2015].

сосна; в ряде других переводов: *кедр* (Тютчев), *ель* (Михайлов), *дуб* (Фет)[9].

В немецкой и общеевропейской культурной памяти песня Миньоны отпечаталась прежде всего двумя своими лейтмотивами — зачинами куплетной и рефренной частей трех своих шестистрочных строф:

> — ***Kennst du*** (*das Land*; *das Haus*; *den Berg*)*...?* — ***Ты знаешь*** (*ли край*; *дом*; *гору*...*?*; пер. Михайлова);

> — ***Dahin! Dahin*** *(Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter,* ***zieh'n***; *Möcht ich mit dir, o mein Beschützer,* ***zieh'n***; *Geht unser Weg Geht unser Weg! o Vater, laß uns* ***zieh'n!***) — ***Туда*** *бы!* ***Туда*** *(С тобою, мой милый,* ***ушла*** *навсегда!*; *С тобою, родной мой,* ***ушла*** *навсегда!*; ***Путем тем****, отец мой,* ***уйти*** *навсегда!*; пер. Михайлова).

В русскую поэзию вошли оба эти мема, но — первый из них, в общем, без существенных изменений: *Ты знаешь край...?*; ср. у Пушкина: *Кто знает край...?*; *Кто видел край...?*[10]; второй — с заменой направительного *dahin* 'туда' плюс глагол движения *ziehen* 'двигаться, направляться, переезжать, лететь, тянуться куда-л.' на статично локативное *там*.

Начало этому сдвигу от *туда* к *там* было положено Жуковским (отказавшимся также от вопросительной формы первого зачина), ср. его вольный перевод из Гёте, озаглавленный «Мина» (1817):

> *Я знаю край!* ***там негой дышит лес****, Златой* ***лимон*** *горит во мгле* ***древес****, И ветерок жар* ***неба*** *холодит, И тихо мирт и гордо лавр стоит...* / ***Там*** *счастье, друг****! туда! туда*** *Мечта зовет!* ***Там*** *сердцем я всегда!* // ***Там*** *светлый дом! на мраморных* ***столбах*** *Поставлен свод; чертог горит в лучах; И ликов ряд недвижимых стоит; И, мнится, их молчанье говорит...* / ***Там*** *счастье, друг!* ***туда! туда*** *Мечта зовет!* ***Там*** *сердцем я всегда!* // *Гора* ***там*** *есть с заоблачной тропой! В туманах мул* ***там*** *путь находит свой; Драконы* ***там*** *мутят ночную мглу;* ***Летит скала и воды на скалу****!..* / *О друг, пойдем!* ***туда! туда*** *Мечта зовет!.. Но быть ли* ***там*** *когда?*

Если в гётевском оригинале имеются три пары *dahin* = *туда*, всего одно локативное *wo* = *где* и ни одного локативного *da* = *там* (пропорция 6:1), то

---

[9] В настоящей статье мы отвлечемся от проблемы, связанной с грамматическим родом этих деревьев в немецком оригинале и русских переводах и поставленной в пионерской работе [Щерба 1957].

[10] Согласно [Тарлинская 2002], сама «Песня Миньоны» Гёте восходит к монологу Оберона из «Сна в летнюю ночь» Шекспира, а на Пушкина могла повлиять еще и первая строфа «Абидосской невесты» Байрона (1813), в свою очередь навеянная Гёте:

> ***Know ye the land where cypress and myrtle*** ‹...› ***Where*** ‹...›*?* ***Know ye the land of the cedar and vine, Where the flowers ever blossom*** ‹...› ***Where*** ‹...› ***Where the citron and olive*** *are fairest of* ***fruit*** ‹...›*;* ***Where*** *the tints of the* ***earth****, and the hues of the* ***sky****, In colour though varied, in beauty may vie, And the purple of* ***Ocean*** *is deepest in dye* ‹...› ***Where*** ‹...› *'Tis the* ***clime of the East****; 'tis the* ***land of the Sun*** ‹...›*?*

у Жуковского налицо шесть *туда* и десять (!) *там*. Обращаясь к последующим переводам «Песенки Миньоны», обнаруживаем ту же тенденцию: в переводе Мея — 6 *туда*, 4 *где* и 3 *там;* у Тютчева — 6 *туда*, одно *где* и 3 *там*; у Михайлова — 6 *туда*, 3 *где* и одно *там*; у Аполлона Майкова — 6 *туда*, 3 *где* и одно *там*; у Пастернака 6 *туда*, 3 *где* и 3 *там*.

Эта преимущественная локативность (а не направительность) «русской Миньоны» идеально соответствует той статичности, которая в «Соснах» Пастернака делает возможным переход от статичных *сосен* к (пусть динамичным) *волнам*. Как мы помним, *море* начинает *мерещиться* полусонному лирическому «я» именно благодаря его предельно пассивной, лежачей и застывшей в неподвижности позе (*И мы так долго рук не вынем Из-под заломленных голов,... Что...*). Тем убедительнее натурализуется появление на гребне этой статичной энергетики локативного *там*, знаменующего не активный бросок в морскую даль, а мечтательную медитацию о ее воображаемом состоянии.

5. Как видим, Пастернаку в «Соснах» это *там* явно подходит, тем более что оно опирается на почтенную традицию. Но естественно задаться более общим вопросом о причинах такого преобладания *там* над *туда* в русском миньоновском топосе.

Оказывается, что, безотносительно к этому топосу и задолго до его возникновения в стихах Гёте и опытов его переноса на российскую почву, зачины с *Там...* заведомо преобладали в нашей поэзии над аналогичными с *Туда...* Обращение к поэтическому подкорпусу Национального корпуса русского языка в поисках стихотворений даже не с одиночными, а с как минимум двукратными *там,* написанных в 1730–1819 гг., дало 385 текстов[11], а поиск хотя бы одиночных *туда* в тот же период — всего 68 текстов[12].

Интенсивные *Там..., Там...* широко применялись в ораторской одической поэзии, ср. 5 и даже 12 таких зачинов уже у Ломоносова (заодно выделяю полужирным шрифтом и «водные» мотивы, релевантные для «Сосен»):

> ***Там*** *огненны* ***валы*** *стремятся И не находят* ***берегов****;* ***Там*** *вихри пламенны крутятся, Борющись множество веков;* ***Там*** *камни,* ***как вода****, кипят, Горящи* ***там*** *дожди шумят.‹...› ***Там*** всякая взывает плоть: Велик зиждитель наш господь*! («Утреннее размышлении о Божием величестве»; 1743);
>
> ***Там*** *вместо чаянных бореи флагов шведских Российские в зыбях взвевали Соловецких ‹...› ***Там*** трон жемчугами усыпанный янтарь; На нем сидит* ***волнам*** *седым подобен царь ‹...› ***Там*** Ромодановской, о горькая кончина! В последний раз взглянул на страждущего сына. ***Там*** Долгорукого почтенный сан и вид Меж членами других окро-*

[11] См.: https://ruscorpora.ru/s/bmMWE.
[12] См.: https://ruscorpora.ru/s/enNWY.

вавлен лежит ‹…› ***Там*** *жадность с наглостью на зло соединилась* ‹…› ***Там*** *верные рабы преступникам грозили: «Вы горьку казнь себе изменой заслужили* ‹…› ***Там Немень с Преглою, там Висла, Одра, Шпрея****, Живое ваших дел мечтание имея,* ***Текут*** *с почтением, как при Петре* ***текли*** ‹…› ***Там*** *храмов божиих старинный труд верьхи По стогнам и по рвам повергнули враги* ‹…› ***Волнами*** *свержены встречают гору* ***волны И скачут*** *круг нее, печальных знаков полны: Между запасами колеблется* ***там*** *дуб, Между снарядами пловцев российских труп.* ***Там*** *кормы, дна судов рассыпаны, разбиты. Монарх узрев в пути, коль злобен рок несытый, Вздохнул из глубины и* ***буре*** *запрещал, И в сердце положил великий труд,* ***Канал****, Дабы российскою могущею рукою* ***Потоки Волхова*** *соединить с* ***Невою*** ‹…› ***Там*** *нимфы* ***по брегам*** *в веселии ликуют* («Петр Великий: героическая поэма» («Начало моего великого труда...»); 1760–1761).

Идя далее в хронологическом порядке и учитывая не менее, чем пятикратные повторы *там*, можно было бы привести множество таких серий.

По 7 *там* у В. И. Майкова («Елисей, или Раздраженный Вакх»; 1769), Дмитриева-Мамонова («Любовь», II; 1771) и Хераскова («Чесмесский бой»; 1771); 12 у него же («Россиада»; 1779); 5 у Державина («Благодарность Фелице»; 1783); по 7 у Карамзина («Там все велико, все прелестно...»; 1790–1791) и Крылова («Ода. Уединение»; 1790–1800); 5 у Карамзина («Илья Муромец»; 1794); 8 у Жуковского («Могущество, слава и благоденствие России»; 1799); 7 у него же («Мир»; 1800); 12 у Пнина («Ода на правосудие»; 1805); 6 у Мерзлякова («Пир»; 1807); 5 у А. А. Палицына («Послание к Привете»; 1807); 9 у Жуковского («Певец во стане русских воинов»; 1812); 5 у Батюшкова («Певец в Беседе любителей русского слова»; 1813); 7 у Жуковского («<Протасовым>», «Друзья! пройдет два дни...»; 1813); по 5 у него же («Ахилл»; 1814) и у Батюшкова («Переход через Рейн, 1814»; 1817); 6 у Жуковского («Горная дорога»; 1818); 11 у Языкова («А. И. Кулибину»; 1819; цитату см. ниже в связи с *туда*).

Этот ранний анафорический парад законно венчает пушкинская серия из 14 *там* в начале Песни первой «Руслана и Людмилы» (1819), разнообразно перекликающаяся с гётевским пейзажем и готовящая пастернаковский:

Там *чудеса:* ***там*** *леший бродит, Русалка н****а ветвях*** *сидит;* ***Там*** *на неведомых* ***дорожках*** *Следы невиданных зверей; Избушка* ***там*** *на курьих ножках Стоит без окон, без дверей;* ***Там лес и дол*** *виденний полны;* ***Там о заре прихлынут волны На брег*** *песчаный и пустой, И тридцать витязей прекрасных Чредой из вод выходят ясных, И с ними дядька их* ***морской****;* ***Там*** *королевич мимоходом Пленяет грозного царя;* ***Там*** *в облаках перед народом* ***Через леса, через моря*** *Колдун несет богатыря; В темнице* ***там*** *царевна тужит, А бурый волк ей верно служит;* ***Там*** *ступа с Бабою-Ягой Идет, бредет сама собой;* ***Там*** *царь Кащей над златом чахнет;* ***Там*** *русской* ***дух… там***

Русью ***пахнет! И там я был,*** *и мед я пил;* ***У моря видел дуб зеленый****;*
Под ним *сидел, и кот ученый Свои мне* ***сказки*** *говорил.*

6. Но обратимся к примерам с *туда*, каковые гораздо менее многочисленны и к тому же охотно сочетаются с *там* и *где*, а синтаксически управляются направительными глаголами движения. Ср.:

Чертоги светлые, блистание металлов Оставив, ***на поля спешит*** *Елисавет; Ты* ***следуешь*** *за ней, любезный мой Шувалов,* ***Туда, где*** *ей Цейлон и в севере цветет,* ***Где*** *хитрость мастерства, преодолев природу, Осенним дням дает весны прекрасной вид* (Ломоносов, «Письмо к его высокородию Ивану Ивановичу Шувалову»; 1750);

Там *класы на полях желтеют,* ***Где*** *прежде терния росли,* ***Там*** *люди о трудах радеют,* ***Туда*** *художества* ***внесли****;* ***Где*** *прежде звери обитали И птицы хищные летали,* ***Где*** *дикая была земля, — Теперь народы* ***там*** *селятся* (В. И. Майков, «Ода на случай избрания депутатов...»; 1767);

Туда, где *знамя брани веет,* ***Туда, где*** *гром войны гремит****, Где*** *воздух стонет, солнце меркнет ‹...› ***Где*** жизнь бледнеет и трепещет;* ***Где*** *злобы, клятвы, ада дщерь,* ***Где*** *смерть с улыбкой пожирает Тьмы жертв и кровь их жадно пьет ‹...› ***Туда спеши****, о сын России! Разить бесчисленных врагов!* (Карамзин, «Военная песнь»; 1788);

О милый друг, пусть будет прах холодный То сердце, ***где любовь*** *к тебе жила: Есть лучший мир;* ***там*** *мы любить свободны;* ***Туда*** *моя душа уж все* ***перенесла****;* ***Туда*** *всечасное* ***влечет*** *меня желанье;* ***Там*** *свидимся опять;* ***там*** *наше воздаянье* (Жуковский, «Песня»; 1811);

И ты, Амур, меня в жилища безмятежны, В Элизий ***приведешь*** *таинственной стезей,* ***Туда, где*** *вечный май меж рощей и полей,* ***Где*** *расцветает нард и киннамона лозы, И воздух напоен благоуханьем розы;* ***Там*** *слышно пенье птиц и* ***шум бьющих вод****;* ***Там*** *девы юные, сплетяся в хоровод, Мелькают меж древес, как легки привиденья* (Батюшков, «Элегия из Тибулла»; 1814);

Тот скоро час примчится, Когда тебе с родной страной, С друзьями должно разлучиться; ***Лететь туда, куда ведет*** *Рука судеб неумолимых;* ***Туда, где с****трашный гор хребет ‹...› Стоит снегами увенчанный;* ***Где*** *лютая зима на грозных высотах Поставила свои чертоги льдяны;* ***Туда, туда****, поэт — друг мой!* ***Там*** *скалы дикие и пропасти ужасны, И мрак дубрав чужой Услышат лиры глас прекрасный!* ***Туда*** *и музы* ***прилетят*** *‹...› Тогда ты будешь вспоминать О родине своей, о тех местах священных,* ***Где*** *дней твоих не смели возмущать Страстей порывы разъяренных;* ***Где*** *верных ты имел друзей ‹...› Мой друг! Что может быть милей Бесценного* ***родного края****?* ***Там*** *солнце кажется светлей,* ***Там*** *радостней весна златая, Прохладный легкий ветерок, Душистее цветы,* ***там*** *холмы зеленее,* ***Там*** *сладостней*

журчит поток, ***Там*** *соловей поет звучнее,* ***Там*** *все нас может восхищать,* ***Там*** *все прекрасно, там все мило,* ***Там*** *дни, как молния, летят,* ***Там*** *нет тоски унылой* ***Там*** *наше счастие живет,* ***Там*** *только жизнью наслаждаться!* ‹...› *Но* ***там****, в стране той отдаленной, Твоих друзей не забывай* (Языков, «А. И. Кулибину»; 1819).

Именно в таком гибридном ключе выдержана и «Мина» Жуковского, причем, как мы помним, с количественным преобладанием *там* над *туда* — в противовес гётевскому оригиналу, с его шестью *dahin*, «туда», и единственным даже не *da*, «там», а *wo*, «где». В пастернаковских же «Соснах» композиционный скачок вдаль построен на сугубо локативном *там*.

7. Заметим, что различие между конструкциями с *там* и *туда* не чисто формально: локативное *там* тяготеет к четкому отделению «здешнего» от «нездешнего», а направительное *туда* предполагает их тесную связь, — благодаря как акцентированию наличных сходств между ними, так и более или менее реальной установке на прямой контакт и соответствующее перемещение. Нарочитый парадокс с этой точки зрения являет приведенный выше пассаж из «Руслана и Людмилы»: первые 13 *там* (синтаксически — единое сложносочиненное восклицательное предложение) описывают «тамошнюю», заведомо далекую и недоступную, сказочную ситуацию, а четырнадцатое и последнее *там* помещает в нее, вопреки всему, и перволичного рассказчика.

Присмотримся в этом свете к гётевскому тексту.

Обрамляющая его анафорическая формула *Kennst du...?*, «Ты знаешь...?» интенсивно работает на «связь»:

— во-первых, своей семантикой: речь идет о знакомстве адресата (да и, надо понимать, лирического «я», то есть самой Миньоны) с далеким краем, домом и т. д.;

— во-вторых, грамматикой: вопрос, обращенный к эксплицитному 2-му лицу, не столько ставит это знакомство под сомнение, сколько побуждает его активизировать.

Трехчленное развертывание этой формулы не сводится к мечтательному нагнетанию подробных сведений о желанном локусе (характерному и для чисто локативных описаний с *там*), но подтверждает и реальное знакомство «я» с этим локусом, его былое в нем присутствие (согласно сюжету «Годов учения Вильгельма Мейстера», Миньона вспоминает о своем итальянском детстве). Более того, и сам этот локус — в лице *das Haus*, «дома», появляющегося во II строфе, — отвечает взаимностью на интерес к нему лирического «я», задавая встречный вопрос о его теперешнем состоянии:

Und Marmorbilder stehn und ***seh'n mich an: Was hat man dir****, du armes Kind, getan?* (Гёте); *Статуи стоят и* ***глядят на меня*** *с пьедестала: «Дитя моё бедное!* ***Что с тобой сталось****, дитя?»* (пер. Мея); *И мраморы* ***стоят передо мной****, И,* ***на меня взирая*** *благосклонно,* ***Мне говорят****: «Малютка,* ***что с тобой****?»* (пер. Майкова); *Глядят кумиры,*

*молча и грустя: «**Что, что с тобою**, бедное дитя?..»* (Тютчев); *И статуи рядом стоят и глядят, вопрошая: **Ах, что с тобой**, бедная? **Что с тобой сталось**, родная?* (Михайлов); *И изваянья задают вопрос: **Кто эту боль**, дитя, **тебе нанес**?* (Пастернак).

Любопытно, что Жуковский, в переложении которого *там* столь отчетливо преобладает над *туда,* почти полностью опускает этот ход: *И ликов ряд недвижимых стоит; И, мнится, их молчанье говорит*, — что и кому говорят эти *лики*, остается непрописанным, и контакт с «здесь» ослабляется.

Классический образец «дальней взаимности» в русской поэзии — правда, в формате не *там* или *туда*, а в рамках более общей оппозиции «здешнее / нездешнее» — это, конечно, «Сон» Лермонтова (1841):

***И снился мне** сияющий огнями Вечерний пир в родимой стороне. Меж юных жен, увенчанных цветами, Шел **разговор** веселый **обо мне**. // Но, в разговор веселый не вступая, Сидела там задумчиво одна, И в грустный сон душа ее младая Бог знает чем была погружена; // **И снилась ей** долина Дагестана; **Знакомый труп** лежал в долине той...*

Напротив, более слабую степень зеркальной переклички между дальними партнерами или локусами находим в уже упомянутом восьмистишии Гейне и его русских переводах. Налицо:

— общее сходство между двумя одинокими деревьями, стоящими каждое на своей горной вершине,

— оттеняющий это контраст: одно дерево стоит на одном краю света (*im Norden / на севере диком*, Лермонтов), скованное льдом и снегом, другое на другом (*fern im Morgenland / в дальных пределах Востока*, Тютчев), страдая от жары (*auf brennender Felsenwand / на горячей скале*, Лермонтов);

— и менее четкая параллель между дремотой первого партнера, которому снится второй (*Er träumt von einer Palme / Во сне ему видится пальма*, Фет) и молчаливой грустью второго (*Einsam und schweigend trauert / Одна молчаливо горюет*, Михайлов): ответное сновидение второго партнера о первом в тексте не прописано, но угадывается — по аналогии и благодаря намекающим на это грамматическому параллелизму и паронимии двух сказуемых (*träumt*, *trauert*), в переводах полностью пропадающим.

Напрашивается мысль, что в «Сне» Лермонтов доводит гейневскую конструкцию до идеальной симметрии — по гётевскому образцу. (А в «Соснах» Пастернака не забудем отметить *снотворный* аромат сосен, готовящий появление глагола *мерещится*, а за ним и видения о море; ср., кстати, этот же глагол у Михайлова в переводе стихотворения Гейне: *И ели мерещится пальма*.)

Но вернемся к интенсивности связей в песенке Миньоны. Там налицо тесный коммуникативный и родственный контакт между лирическими субъектом и адресатом стихотворения («я», Миньоной, и «ты», ее отцом-арфистом), начинающийся на здешней рамке текста и зовущий к совместному проникновению в его нездешнее «там»:

> *Kenn**st du** das Land* ‹...› ***Dahin! Dahin** Möcht' **ich mit dir**, o **mein Geliebter**, **zieh'n** // Kenn**st du** das Haus?* ‹...› *Und Marmorbilder stehn und seh'n **mich an**:* ‹...› *Kenn**st du** es wohl? **Dahin! Dahin** Möcht **ich mit dir, o mein Beschützer, zieh'n** // Kenn**st du** den Berg* ‹...› *Kenn**st du** ihn wohl? **Dahin! Dahin Geht unser Weg**! o **Vater**, **laß uns zieh'n**!*

Вот наиболее близкий к оригиналу перевод Михайлова:

> ***Ты** зна**ешь** ли край* ‹...› ***Ты** край этот зна**ешь**? **Туда бы**! **Туда С тобою, мой милый, ушла** навсегда! // **Ты** зна**ешь** ли дом?* ‹...› *И статуи рядом стоят и глядят* [*на **меня***], *вопрошая*‹...› ***Ты** дом этот зна**ешь**? **Туда бы! Туда С тобою, родной мой, ушла** навсегда! // Ты зна**ешь** ли гору?* ‹...› *Ты гору ту зна**ешь**? **Туда бы! Туда Путём тем, отец мой, уйти** навсегда!*

8. На этом фоне отчетливо выступают отличия соответствующей картины в «Соснах» Пастернака. С появлением критического *Там* в начале VIII строфы и после краткого и невыгодного для *сосен* соотнесения их с *волнами* из текста исчезают не только *сосны*, но и лирический субъект. До сих пор мы просто констатировали это сочетание эффектов, а теперь можем осмыслить его как закономерное. Дело в том, что оба сдвига работают на решительное разделение ситуаций «здесь» и «там»:

— в первой нет *волн*, но есть *сосны*, во второй — наоборот;

— первая изобилует благотворными контактами между небом и землей (*синева ложится зайчиками наземь*), между людьми (*мы переглянемся*), между людьми и природой (*травой, соснами, небом*), во второй контакты принимают более негативный характер (*волны... обрушивают град креветок со взбаламученного дна*; *луна хоронит все следы*), а то и вообще отменяются (*публика... толпится у столба с афишей, неразличимой вдалеке*).

Характерна и определяющая лирическую перспективу стихотворения местоименная динамика — почти в точности обратная к тому, что мы видели у Гёте:

— в песенке Миньоны обращения на *ты* от имени *я* приводят к формированию совместного *мы*, которому предлагается маршрут *туда*;

— в «Соснах» сначала фигурирует совместное *мы*, затем оно сменяется одиночным *я*, а в ситуации *там* отсутствует и оно[13].

Особого внимания заслуживает место, отведенное в композиции пастернаковского стихотворения заглавному объекту — *соснам* и вообще растительности. Если у Гёте деревья (*лимоны*, *апельсины*, *лавры*, *мирты*) растут, цветут и плодоносят «там», то у Пастернака *сосны*, а также *трава*, *дикие бальзамины* и *лесные купавы*, напротив, сосредоточены «здесь», до появления ключевого *там*. И как бы специально для того, чтобы подчеркнуть эту обратную перекличку с архетипическим гётевским мемом (упрощенно: «туда, туда, где апельсины зреют»), в

[13] Интересную параллель к такому выворачиванию наизнанку типового предпочтения «тамошнего» «здешнему» можно отметить у Языкова, см. выше длинный фрагмент его послания «А. И. Кулибину» (сочетающий *там*, *туда*, *куда* и *где*).

описание «здешних» *сосен* внесен «нездешний» цитрусовый элемент: смесь ***лимона*** *с ладаном*.

Этот гибридный аромат, может быть, и не бесспорен применительно к соснам, но он убедительно аллитерирован (на *л*, *м* и *н*) и хорошо вписан в картину окружающих контактов — как парономастических (*зайчиками наземь*; *сосновою снотворной*), так и физических (например, *дыша*, кстати, поддержанное и аллитерацией на *д*: ***д****елим — от****д****ых — ла****д****аном — ****д****ыша*). И тем успешнее служит своего рода обратным предвестием перехода в желанное «там».

При этом работает не только сам *лимон*, но и его спаренность с *ладаном*, вторящая парности разных деревьев в «Миньоне» и ее русских изводах:

> *...wo die* ***Zitronen*** *blüh'n, Im dunkeln Laub die* ***Goldorangen*** *glüh'n* ‹...› *Die* ***Myrte*** *still und hoch der* ***Lorbeer*** *steht* (Гёте); *Там негой дышит* ***лес****, Златой* ***лимон*** *горит во мгле* ***древес*** ‹…› *И тихо* ***мирт*** *и гордо* ***лавр*** *стоит* (Жуковский); *...где* ***лимонные рощи*** *цветут, Где в тёмных листах* ***померанец****, как золото, рдеет* ‹...› *Где скромная* ***мирта*** *и* ***лавр*** *горделивый растут*; (Мей); *...где* ***мирт и лавр*** *растет* ‹…› *Цветет* ***лимон****, и* ***апельсин*** *златой, Как жар горит под зеленью густой*; (Тютчев); *...где* ***померанец*** *зреет,* ***Лимон*** *в садах желтеет круглый год* ‹…› *Так скромно* ***мирт****, так гордо* ***лавр*** *растет* (Майков); *...где* ***лимонные рощи*** *цветут, Где в тёмной листве* ***померанец*** *горит золотистый* ‹…› *Где скромно так* ***мирты****, где гордо так* ***лавры*** *растут* (Михайлов); *...край* ***лимонных рощ*** *в цвету, Где пурпур* ***королька*** [красного апельсина] *прильнул к листу* ‹…› *Где дремлет* ***мирт****, где* ***лавр*** *заворожен* (Пастернак);

а также у Пушкина — в стихах, отмеченных влиянием гётевских:

> *Где на холмы под* ***лавровые своды*** *Не смеют лечь угрюмые снега?* ‹...› *И там, где* ***мирт*** *шумит над падшей урной* («Кто видел край, где роскошью природы…»; 1821);
>
> *Где вечный* ***лавр*** *и* ***кипарис*** *На воле гордо разрослись* («Кто знает край, где небо блещет...»; 1828);
>
> *Недвижим теплый воздух, ночь* ***лимоном*** *И* ***лавром*** *пахнет* («Каменный гость»; 1830).

Добавлю, что эти пары воплощают тот идиллический союз, к которому суждено лишь стремиться гейневским *сосне* и *пальме*.

Пример из «Каменного гостя» для нас особенно ценен — тем, что этот авторитетнейший текст, даже не являющийся прямой вариацией на темы «Миньоны», переносит акцент с цветения/плодоношения роскошной европейской фауны на ее запахи, готовя смесь, в которой Пастернаку останется лишь заменить *лавр* на фонетически сходный *ладан*!

Кстати, *ладан* исторически получался из смолы соответствующих деревьев, а *лавр* применялся и применяется как благовоние, что также способ-

ствует натурализации этой подмены. Интертекстуально же смешивание *ладана* с другим природным запахом могло быть подсказано Пастернаку знаменитыми бодлеровскими «Соответствиями» (Correspondances), с их лесом символов и гармоническим слиянием четного числа ароматов; ср.:

> *Les* ***parfums****, les couleurs et les sons se* ***répondent****. Il est des* ***parfums*** *frais* ‹...› *Et d'autres, corrompus, riches et triomphants* ‹...› *Comme* ***l'ambre****, le* ***musc****, le* ***benjoin*** *et* ***l'encens****, Qui chantent les transports de l'esprit et des sens* (1855);

> *Так* ***в единении находятся живом*** *Все тоны на земле, цветы* ***и ароматы.*** *Есть много* ***запахов*** *здоровых, молодых* ‹...› *И много есть иных, Нахально блещущих, развратных и мятежных, Так* ***мускус, фимиам, пачули и бензой*** *Поют экстазы чувств и добрых сил прибой* (пер. Бальмонта, 1912);

> ***Благоухания*** *и звуки и цвета В ней* ***сочетаются в гармонии согласной****. Есть* ***запах*** *девственный* ‹...› *И есть торжественный, развратный* ***аромат — Слиянье ладана и амбры и бензоя*** ‹...› *В нем бесконечное доступно вдруг для нас, В нем высших дум восторг и лучших чувств экстаз!* (пер. Эллиса, 1917).

* * *

Кратко подытожу сказанное. Модуляция *сосен* в *волны*, определяющая композицию пастернаковского стихотворения, натурализуется, среди прочего, опорой на немецкий романтический топос «динамичного устремления *dahin*, *туда*, в желанную даль», ярко представленный в песенке Миньоны Гёте, русские изводы которой сложились во взаимодействии со сходным, но отличным топосом «статичного пребывания в ином *там*». Но лирическая, в частности местоименная и пейзажная, перспектива «Сосен» во многом обратна к гётевской: постепенному размыканию интимной общности «мы» вторит смена уютного «древесного / цитрусового» антуража драматично открытым «водным».

Таков структурный абрис стихотворения. Его особенности естественно связать с биографическим, эпистолярным, литературным и социально-политическим контекстом создания «Сосен», но это задача для отдельного исследования.

Источники

Пастернак 2003–2005 — *Пастернак Б.* Полн. собр. соч. с прилож.: В 11 т. М.: Слово / Slovo, 2003–2005.

Литература

Жолковский 2011 — *Жолковский А.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: Нов. лит. обозрение, 2011.

Жолковский 2014 — *Жолковский А.* Поэтика за чайным столом и другие разборы. М.: Нов. лит. обозрение, 2014.

Жолковский 2015 — *Жолковский А.* Загадки мартовской ночи. Еще раз о стихотворении Пастернака «Встреча» // Звезда. 2015. № 12. С. 246–256.

Тарлинская 2002 — *Тарлинская М.* Через Гете и Байрона — к Пушкину: История одной межъязыковой формулы // Известия РАН. Сер. литературы и языка. Т. 61. № 2. 2002. С. 26–33.

Щерба 1957 — *Щерба Л. В.* Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М.: Гос. учеб.-пед. изд-во Мин-ва просвещения РСФСР, 1957. С. 97–109. (1-я публ. 1936).

References

Shcherba, L. V. (1957). Opyty lingvisticheskogo tolkovaniia stikhotvorenii. II. “Sosna” Lermontova v sravnenii s ee nemetskim prototipom [On linguistic interpretation of poems. II. Lermontov’s “Pine Tree” compared with its German prototype]. In L. V. Shcherba. *Izbrannye raboty po russkomu iazyku* (pp. 97–109). Gosudarstvennoe uchebno-pedagogicheskoe izdatel’stvo Ministerstva prosveshceniia RSFSR. (In Russian).

Tarlinskaia, M. (2002). Cherez Gete i Bairona — k Pushkinu: Istoriia odnoi mezhiazykovoi formuly [Through Goethe and Byron to Pushkin: The history of an interlingual formula]. *Izvestiia Rossiiskoi Akademii nauk, Ser. literatury i iazyka, 61*(2), 26–33. (In Russian).

Zholkovsky, A. (2011). *Poetika Pasternaka: Invarianty, struktury, interteksty* [Pasternak’s poetics: Invariants, structures, intertexts]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Zholkovsky, A. (2014). *Poetika za chainym stolom i drugie razbory* [Poetics at five o’clock and other analyses]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Zholkovsky, A. (2015). Zagadki martovskoi nochi. Eshche raz o stikhotvorenii Pasternaka “Vstrecha” [Enigmas of a March night: More on Boris Pasternak’s poem “An Encounter”]. *Zvezda, 2015*(12), 246–256. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Александр Константинович Жолковский
кандидат филологических наук
профессор, кафедра славянских языков и литератур, Университет Южной Калифорнии (Лос-Анджелес)
255 Taper Hall, University Park, Los Angeles Ca, 90089-4353, USA
✉ *alik@usc.edu*

Information about the author

Alexander K. Zholkovsky
Cand. Sci. (Philology)
Professor of Slavic Languages and Literatures, Department of Slavic Languages and Literatures, University of Southern California (Los Angeles)
255 Taper Hall, University Park, Los Angeles Ca, 90089-4353, USA
✉ *alik@usc.edu*

Е. Е. Дмитриева [ab]
https://orcid.org/0000-0001-9692-8329
✉ *katiadmitrieva@mail.ru*

А. В. Дубровский [b]
https://orcid.org/0000-0003-4367-5115
✉ *avdubrovsky@inbox.ru*

[a] *Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Россия, Москва)*
[b] *Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Россия, Санкт-Петербург)*

Два письма из архива А. И. Тургенева и два эпизода, касающиеся гоголевских «Мертвых душ»

Аннотация. Публикация двух не введенных еще в научный оборот писем из архива А. И. Тургенева, которые, как и все письма Тургенева и Тургеневу, примечательны сами по себе, содержит важную информацию, касающуюся первого и второго тома «Мертвых душ» Н. В. Гоголя. Первое письмо обращено к Тургеневу его двоюродным братом, управляющим его симбирскими имениями Иваном Семеновичем Аржевитиновым, и содержит достаточно резкую критику только что вышедшего тогда первого тома «Мертвых душ». Особенность этой критики, казалось бы вписывающейся в огромное число уже известных отзывов о гоголевской поэме, заключается в том, что оно написано провинциальным помещиком, который обижен на Гоголя отнюдь не потому, что он узнал себя в изображенных в поэме персонажах (а подобных случаев было немало). Напротив, «Мертвые души» критикует помещик, для которого описываемая Гоголем жизнь была не художественным вымыслом, но житейской прозой, исполненной самых благородных устремлений. Суждение Аржевитинова о «Мертвых душах» инкорпорировано в обсуждение насущных для него вопросов о положении обязанных крестьян, о пожарах, от которых страдают целые волости, и пр. Отзвука всех этих проблем в «Мертвых душах» он, разумеется, не находит. Второе из публикуемых здесь писем принадлежит перу самого А. И. Тургенева и обращено к его двоюродной сестре Александре Ильиничне Нефедьевой, одному из самых любимых его корреспондентов. В письме он сообщает о втором томе «Мертвых душ», якобы уже написанном к 1843 г., что в известной мере может изменить представление о хронологии написания и сожжений редакций второго тома. Публикация писем сопровождается вступительной статьей и комментариями.

Ключевые слова: Александр Иванович Тургенев, И. С. Аржевитинов, А. И. Нефедьева, Гоголь, «Мертвые души», второй том «Мертвых душ», критика

© Е. Е. ДМИТРИЕВА, А. В. ДУБРОВСКИЙ

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-230-269

Для цитирования: *Дмитриева Е. Е., Дубровский А. В.* Два письма из архива А. И. Тургенева и два эпизода, касающиеся гоголевских «Мертвых душ» // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 230–269.

Поступило 29 мая 2024 г.; принято 16 октября 2024 г.

Shagi / Steps. Vol. 10. No. 4. 2024
Articles

E. E. Dmitrieva [ab]

https://orcid.org/0000-0001-9692-8329
✉ *katiadmitrieva@mail.ru*

A. V. Dubrovskii [b]

https://orcid.org/0000-0003-4367-5115
✉ *avdubrovsky@inbox.ru*

[a] *A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)*
[b] *Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom), Russian Academy of Sciences (Russia, St. Petersburg)*

Two letters from the archive of A. I. Turgenev, and two episodes concerning Gogol's *Dead Souls*

Abstract. The article introduces into scientific circulation two previously unpublished letters from the archive of A. I. Turgenev. Like all letters to and by Turgenev they are remarkable in themselves, and also contain important information concerning the first and second volumes of N. V. Gogol's *Dead Souls*. The first letter was addressed to Turgenev by his cousin and manager of his Simbirsk estates, Ivan Semenovich Arzhevitinov, and contains a rather harsh criticism of the newly published first volume of *Dead Souls*. The peculiarity of this criticism, which would seem to fit into the huge number of already known reviews of Gogol's poem, is that it was written by a provincial landowner who was offended not because he recognized himself in the characters depicted in the work (as there were many such cases). On the contrary, *Dead Souls* is criticized by a landowner for whom the life described by Gogol was not an artistic fiction, but everyday prose filled with the noblest aspirations. Arzhevitinov's judgment on *Dead Souls* is incorporated into a discussion of what for him were pressing issues: about the situation of obligated peasants, about fires that afflicted entire volosts, etc. Of course, he does not find any echo of these problems in *Dead Souls*. The second of the letters published here came from the pen of A. I. Turgenev himself and was addressed to his cousin Alexandra Ilyinichna Nefedieva, one of his favorite correspondents. In it,

© E. E. DMITRIEVA & A. V. DUBROVSKII

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-230-269

he reports on the second volume of *Dead Souls*, allegedly already written by 1843, which to a certain extent may change the idea of the chronology of writing and burning of redactions of the second volume. The publication of the letters is accompanied by an introductory article and commentaries.

Keywords: Alexander Ivanovich Turgenev, I. S. Arzhevitinov, A. I. Nefedieva, Gogol, *Dead Souls*, the second volume of *Dead Souls*, criticism

To cite this article: Dmitrieva, E. E., & Dubrovskii, A. V. (2024). Two letters from the archive of A. I. Turgenev, and two episodes concerning Gogol's *Dead Souls*. *Shagi / Steps*, *10*(4), 230–269. (In Russian).

Received May 29, 2024; accepted October 16, 2024

Публикуемые в данной статье письма в определенном смысле подхватывают тему, открытую еще в 1960-е годы М. И. Гиллельсоном и продолженную тридцать лет спустя В. А. Мильчиной и А. Л. Осповатом и еще через двадцать лет Е. И. Анненковой [Гиллельсон 1963; Мильчина, Осповат 1992; Анненкова 2009]. Тему, которую условно можно было бы обозначить как «А. И. Тургенев и Н. В. Гоголь».

Задача нынешней публикации — скромнее и у́же: представить два письма из архива Тургенева, которые, помимо того что они примечательны сами по себе, так или иначе касаются вопроса гоголевских «Мертвых душ». Первое письмо было обращено к А. И. Тургеневу в октябре 1842 г. его двоюродным братом и управляющим его симбирскими имениями Иваном Семеновичем Аржевитиновым (1792–1847) и содержало не очень пространную, но достаточно резкую критику только что вышедшего тогда первого тома «Мертвых душ»[1]. Второе из публикуемых здесь писем принадлежит перу самого А. И. Тургенева[2] и было послано в апреле 1843 г. А. Я. Булгакову «для доставление А. И. Нефедьевой», двоюродной сестре Тургенева, одному из самых любимых его корреспондентов. Как и ряд других писем к Нефедьевой, оно на самом деле относится к тому виду письменной коммуникации, которую сам Тургенев называл «циркулярной»: письма, формально адресованные одному человеку, фактически предназначались близкому кругу приятелей и приятельниц — практика, достаточно обычная для того времени (вспомним хотя бы переписку В. А. Жуковского), но для Тургенева особенно характерная. И не случайно в этом отнюдь не коротком письме появляется, словно неожиданно,

[1] См.: *Аржевитинов Иван Семенович*. Письма А. И. Тургеневу из Симбирска, Ерыпки, Ниццы в Париж, Петербург, Москву, Лондон. 1831–1844 (100 п., 226 л.) (РО ИРЛИ. Ф. 309. Оп. 1. № 650. Л. 191–192 об.).

[2] См.: *Тургенев Александр Иванович*. Письма (7) Нефедьевой Александре Ильиничне, двоюрод. сестре из Петербурга в Москву. 1843, апр. 17–24 (16 л.) (РО ИРЛИ. Ф. 309. Оп. 1. № 1931. Л. 7–10).

фраза «Милая Екатерина Ал.! Откликнитесь...», относящаяся уже не к Нефедьевой, а к Свербеевой, предмету его нежной платонической страсти. Среди известий, новостей, событий и прочей эпистолярной болтовни, которая была так свойственна российскому «Гримму-пилигриму», в этом письме обращает на себя внимание сообщение о втором томе «Мертвых душ» как якобы уже написанном.

Количество информации, которая содержится и первом письме Аржевитинова, и в особенности во втором, Тургенева, так велико, и так сложен и порой запутан контекст мимоходом здесь упоминаемого, что серьезный и полный комментарий к ним мог бы занять немало авторских листов. Мы же в этой публикации ограничимся интересующим нас сюжетом «Мертвых душ» (отнюдь не центральным, по правде говоря, в обоих эпистолярных посланиях), дав по необходимости краткие справки к письмам в комментариях.

За указание на данные письма, содержащие упоминания «Мертвых душ», авторы приносят искреннюю благодарность Н. А. Хохловой, старшему научному сотруднику Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Особая благодарность — В. А. Мильчиной и А. Л. Осповату за те ценные замечания, подсказки и добавления, которые были ими сделаны по ходу нашей работы.

* * *

Несмотря на то что письмо Аржевитинова Тургеневу от 7 октября 1842 г. публикуется ниже целиком, позволим себе привести уже здесь интересующий нас фрагмент[3]:

> Если вы читали Мертвые души Гоголя, скажите мне без малейшего предубеждения, находите ли эту книгу достойную стольких похвал. Как встречаешь во всех журналах, кроме Биб.[лиотеки] для чт.[ения], которая, по моему, говорит об ней справедливо? Если не читали, потрудитесь для меня или хотя б для того, чтоб почаще за нею засыпать, ежели эту приятную способность вы несколько утратили; а мне очень любопытно знать от Вас, собственно, ошибаюсь ли я, думая, что человеку с образованием и вкусом, эта так называемая поэма не может нравиться. Пусть лица, выводимые им на сцену, говорят, как им принадлежит, по-своему, да зачем же сам автор беспрестанно употребляет язык харчевни? Притом столько несообразности, столько излишних слов и повторений, шутки не забавные, остроты натянутые. Не поленитесь пробежать хоть одну из рецензий, напр.[имер] пед.[агога(?)] Шевырева в 8[-м] № Отеч.[ественных] записок нынешнего года. Он растолкует вам, что это за необыкновенный

[3] Здесь и далее при цитировании архивных документов пунктуация и орфография, кроме написания строчных/прописных букв и некоторых индивидуальных особенностей письма И. С. Аржевитинова и А. И. Тургенева, приведены к современным нормам.

> талант у Гоголя, а мне кажется, Мертвые души очень дюжинная книга. Перейдем лучше к живым душам[4].

Ответом на него было письмо А. И. Тургенева к Аржевитинову, частично процитированное в статье М. И. Гиллельсона по копии, хранящейся в РО ИРЛИ:

> Мертвые души читал мне автор, лет 5 или шесть назад в Париже, отчасти; с тех пор я брался за них, но не имел времени кончить, а суждения слышу ежедневно. Это живая картина: не в бровь, а прямо в глаз. Язык всей или почти всей России, и он говорит им. Только последняя страница 54 о тройке, которая опережает всю Европу — гнусная лесть: но ее, вероятно, написал Гоголь для цензуры; как же ты не узнал в этой книге и Симбирска, и Москвы, и всего русского мира. Конечно, в авторе и в его книге — есть большие недостатки, но книга его пойдет в ряду с воспитателями нашими: с Недорослем, с Бригадиром, с Горе от ума, с Ревизором; она еще важнее; не в слоге дело, а в сущности, в действительности этой поэмы. С души тянет, и, следов. вырвет, и мы на блевотину не возвратимся. Здесь не пропускали книги — в Пб постыдились. Мысль принадлежит Пушкину: он завещал ее Гоголю... [Гиллельсон 1963: 141].

Комментируя данное письмо и ту оценку, которую Тургенев дал поэме, М. И. Гиллельсон сделал акцент, с одной стороны, на антикрепостнических настроениях автора письма и, с другой стороны, на полемической направленности в отношении той оценки, которую поэма получила уже в рецензиях К. С. Аксакова и С. П. Шевырева. С этим связан был и его резкий отзыв о пресловутой гоголевской «тройке»[5]. При этом очевидно, что в своем ответе Аржевитинову Тургенев не только неявно спорил с той критикой «Мертвых душ», которая по своей интенсивности вполне уравновешивала положительные и даже восторженные отзывы о поэме, но и более непосредственно отвечал на соображения своего корреспондента.

На самом деле оригинал ответного письма Тургенева, а точнее его копия, имеет еще продолжение, косвенно также относящееся к «Мертвым

---

[4] *Аржевитинов И. С.* Письма А. И. Тургеневу из Симбирска... Л. 192–192 об.

[5] Ср.: «А. И. Тургеневу была близка и понятна антикрепостническая направленность “Мертвых душ”: ведь всю свою сознательную жизнь он был непримиримым противником крепостного права. Эта общественная позиция А. И. Тургенева и обусловила его высокую оценку поэмы Гоголя. Конечно, в своем порицании лирического отступления о тройке А. И. Тургенев руководствовался полемическими соображениями. Достаточно перечесть статьи К. С. Аксакова и С. П. Шевырева о “Мертвых душах”, чтобы понять, как перетолковывали в духе своих воззрений эти критики лирические отступления в “Мертвых душах”. Недаром Белинский писал, что “истинная критика «Мертвых душ» должна состоять не в восторженных криках о Гомере и Шекспире, об акте творчества, о достоинствах Манилова, о неиспорченной русской натуре Селифана, о тройке и телеге: нет, истинная критика должна раскрыть пафос поэмы, который состоит в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом, доселе еще таинственным, доселе еще не открывшимся собственному сознанию и неуловимым ни для какого определения”» [Гиллельсон 1963: 141].

душам», во всяком случае, проливающее свет на его отношение к ним. «Мысль принадлежит Пушкину: он завещал ее Гоголю», — примирительно пишет Тургенев, и далее:

> ...прочту по твоему приказанию, но теперь не время: передо мною биографии рукописные Новикова, Лопухина, Гамалея, К.[нязя] Репнина, Шварца, будет и батюшки. Желал бы передать и тебе, но не могу. Сообщу из Новиковской кое-что: вот, напр. [имер]: Когда Кн.[язь] Прозоровский сбирал все гнусности на голову Новикова и пугал ими Екатерину II и жаждал крови, то Кн. Потемкин, хотя сам гнал масон, для того, чтобы выставить в глазах Имп[ератри]цы необходимость в нем, но гнал слегка и совестился; то он написал Государыне о блудодействовавшем Прозоровском следующее Тацита придворное письмо: «Ваше Им.[ператорское] Вел.[ичество], Вы двинули из вашего Арсенала самую старинную пушку, которая будет непременно стрелять — в вашу цель, потому что своей собственной не имеет, только берегитесь, чтоб она не запятнала кровью имени В.[ашего] Имп.[ераторского] Велич.[ества] в потомстве». Я сбираю теперь все, что могу, о Батюшке, чтобы к 5-и биографическим отрывкам автора прибавить 6-ой; не узнаешь ли чего в Симб.[ирске] о Батюшке со времен [Павла]? Здесь был Мятлев, автор Курдюковой. Знаешь ли его путешествие?[6]

Чем примечательны строки из письма Аржевитинова, касающиеся «Мертвых душ»? С одной стороны, они, казалось бы, очень хорошо вписываются в уже прозвучавшую к тому времени критику в адрес поэмы, из которой ему, судя по письму, известна была лишь статья О. И. Сенковского (см. подробнее комментарий к письму), как и в ту критику, которой еще суждено было прозвучать. Вспомним, что наряду с восторженными отзывами в адрес первого тома «Мертвых душ» после его выхода в свет в 1842 г.[7] основаниями для «нападения» на поэму (выражение Константина Аксакова) служили ее «неприличие» и «дурной тон» — обвинения, которые действительно сопровождали гоголевское творчество начиная с «Вечеров на хуторе близ Диканьки». «Один почтенный наставник юношества, — сообщал Н. Я. Прокопович Гоголю в письме от 21 октября 1842 г., — говорил, что “Мертвые души” не должно в руки брать из опасения замараться; что все, заключающееся в них, можно видеть на толкучем рынке» [Переписка 1988 (1): 109]. Но и псковский вице-губернатор Н. И. Васьков утверждал, что «часто шутки автора плоски, неблагопристойны и что порядочной женщине нельзя читать всю книгу» (об этом Гоголю писал С. Т. Аксаков в июле 1842 г.

---

[6] *Тургеневы А. И., Н. И.* Письма Аржевитинову Ивану Семеновичу и др. лицам 1833–1845 (60 л.). Копии рукой неуст. лица. 1833–1845 (РО ИРЛИ. Р. III. Оп. 1. № 2026. Л. 54).

[7] Полный свод отзывов, составленный И. А. Зайцевой и Ю. В. Манном, см. в комментарии к «Мертвым душам» в [Гоголь 2003– (7/2): 585–612].

[Там же (2): 23]). Высказывания подобного рода легко можно было бы продолжить.

С другой стороны, нельзя не признать, что суждение Аржевитинова, пусть до сих пор и не учтенное, уж очень хорошо вписывается в ряд тех отзывов, которые Гоголь получал (или не получал) от критиков и читателей, но которых в любом случае он сам горячо жаждал. Об этом, в частности, писал Н. М. Языков своему брату А. М. Языкову (письмо от 5 мая 1843 г., Москва):

> Гоголь еще неизвестно куда пустился из Эмса. Теперь он собирает все критики, писанные на «Мертвые души» ‹...› он, дескать, затем и выдал первую часть, не написавши остальных, чтоб воспользоваться суждениями литераторов и все переправить!!! Кумушка, мне странно это!.. [Ланской, Сергиевский 1952: 664].

В особенности Гоголя интересовала реакция провинциальных помещиков. Своего друга А. С. Данилевского он спрашивал, что говорят о его поэме в Малороссии[8], А. М. Языкова — как «смотрят они на это живое зеркало» в Симбирске[9]. Позже, готовя второе издание первого тома «Мертвых душ» (1846), он предварит его предисловием «К читателю от сочинителя»: оно должно было, по его мысли, стимулировать читательские отклики — критические замечания, советы и т. д., способные помочь при работе над вторым томом и доработкой первого [Гоголь 2003– (7/2): 600][10].

В откликах на первый том «Мертвых душ» из провинциальной помещичьей среды особенно ощутим был мотив «личной обиды» на Гоголя [Гоголь 2003– (7/2): 586], что отчасти было им самим предвидено («Еще восстанут против меня новые сословия и много разных господ...»? — писал он В. А. Жуковскому 31 октября / 12 ноября 1836 г. из Парижа [Гоголь

---

[8] См. иронический ответ на этот вопрос в письме Данилевского Гоголю от ноября 1842 г.: «Те немногие, с которыми имею сношение, не нахвалятся ею. Патриоты нашего уезда, питая к тебе непримиримую вражду, теперь благодарны уже за то, что ты пощадил Миргород» [Переписка 1988 (1): 71].

[9] См. письмо Н. М. Языкова брату А. М. Языкову от [9]/21 июля 1842 г. и письмо А. М. Языкова Н. М. Языкову от 3 октября (ст. ст.) 1842 г. [Ланской, Сергиевский 1952: 634, 638, 640]. Здесь и далее в письмах, отправленных из России, дата приводится по старому стилю, а в отправленных из-за границы — одновременно по старому и новому стилю.

[10] Среди полученных в 1846 г. откликов были и такие, что совпали с высказанным в 1842 г. Аржевитиновым мнением: так, Ф. В. Чижов в письме от 4 марта 1847 г. выразил обиду в связи с нелицеприятным изображением простого народа: «Чувство боли началось со второй страницы, где вы бросили камень в того, кого ленивый не бьет, — в мужика русского» [Шенрок 1889: 369]. Другие отклики в большей степени касались архитектоники поэмы и характерологии персонажей. Так, служащий Одесской городской думы В. И. Белый советовал «расширить рассказ о жизни Чичикова до появления его в свете отставным Чиновником» и не писать «добродетельных людей» (отклик на «добродетельного человека» в главе IX [Виноградская 2009: 56]). Другой одесский житель в письме, опубликованном без подписи в «Одесском вестнике» (1859, 13 янв., № 5. С. 19), выступал в защиту «приобретательства» Чичикова [Гоголь 2003– (7/2): 601].

1937–1952 (11): 57]. «Гоголь получает отовсюду известия, что его сильно ругают русские помещики, — пишет Н. М. Языков родным 1 декабря 1842 г., — вот ясное доказательство, что портреты их списаны им верно и что подлинники задеты за живое!» [Ланской, Сергиевский 1952: 640]. С. Т. Аксаков разделил читателей поэмы на три группы — на тех, кто оказался способен понять высокое достоинство поэмы, людей озадаченных и людей обозлившихся. Мотивы, которые руководили третьей категорией, он соответственно и определил: «Она (третья категория. — *Е. Д., А. Д.*) узнала себя в разных лицах поэмы и с остервенением вступилась за оскорбление целой России» [Аксаков 1960: 71]. О том же позже писала Гоголю и А. О. Смирнова: «Я за вас тут сцепилась с симбирским губернатором Булгаковым (имелся в виду Н. М. Булдаков. — *Е. Д.*), уж он сам так и лезет в мертвые души; видно, узнал себя злодей в какой-нибудь гадости» (письмо от 30 октября 1845 г., Москва) [Гоголь 1890: 653].

Аржевитинов, хотя и провинциальный помещик, удивленный гоголевскими описаниями, руководствовался мотивами совсем иного рода. Было бы несправедливым заподозрить в его высказывании личную обиду или же применение гоголевских образов на самого себя. Ценность этих суждений (с которыми Гоголь скорее всего так и не познакомился) заключалась в том, что исходили они, так сказать, от практика — человека, для которого описываемое Гоголем было не художественным вымыслом, не умозрительным построением, но самой что ни есть житейской прозой, в которой было место благородным деяниям и устремлениям.

Сын симбирского помещика Семена Владимировича Аржевитинова и двоюродный брат А. И. Тургенева (мать И. С. Аржевитинова, Харитина Петровна, урожд. Тургенева, приходилась родной сестрой Ивану Петровичу Тургеневу), Иван Семенович Аржевитинов, потеряв ногу в боях с Наполеоном, возвратился после выхода в отставку в Симбирск, где и жил до конца своих дней. Имя его постоянно упоминается в переписке А. И. Тургенева с П. А. Вяземским и В. А. Жуковским; в числе немногих приглашенных он присутствовал на обеде у Языковых 13 сентября 1833 г. в честь приезда в Симбирск А. С. Пушкина; в 1830-е годы он по призыву братьев Языковых принимал участие в собирании народных песен; именно Аржевитинову были адресованы письма А. И. Тургенева о дуэли и последних днях жизни Пушкина. Незадолго до смерти, в феврале 1847 г., он вошел в члены комитета создававшейся Карамзинской общественной библиотеки и внес в ее фонд свой денежный вклад. Именно ему, человеку высокой культуры, с которым Тургенев мог общаться на одной волне, он поручил и заботу о своих имениях, назначив его их управителем. К этому следует добавить, что Аржевитинов был, скорее всего, и непосредственно знаком с Гоголем [Гиллельсон 1963: 138].

Именно поэтому можно сказать, что в высказывании Аржевитинова о «Мертвых душах» присутствовала двойная перспектива — с одной стороны, культуртрегера, для которого чистота русской речи представляла немалую ценность, и, с другой, помещика, видящего проблемы провин-

циальной жизни совершенно в ином свете, нежели они представлялись Гоголю. В этом и состоит уникальность данного суждения о Гоголе и одновременно ценность всего письма (а не только той части, где речь идет непосредственно о «Мертвых душах»). И где суждение о «Мертвых душах» инкорпорировано в обсуждение насущных для него вопросов о положении обязанных крестьян, в связи с чем упоминаются имена М. С. Воронцова и П. Д. Киселева (последний руководил в 1842 г. разработкой Положения об обязанных крестьянах, определившего порядок выхода крестьян из крепостной зависимости). Его беспокоят пожары в Казани, Вятке, картофельные и иные бунты, подавление их шиповской полицией и пр. Отзвука всех этих проблем в «Мертвых душах» он, разумеется, не находит.

Но на самом деле не менее примечательна и реакция самого А. И. Тургенева на высказывание Аржевитинова о гоголевской поэме.

Отношение А. И. Тургенева к Гоголю пережило заметную эволюцию, что в достаточной степени прослежено в упомянутых выше работах М. И. Гиллельсона, В. А. Мильчиной и А. Л. Осповата, Е. И. Анненковой, а также в трудах Ю. В. Манна [2004: 556].

Что касается его отношения к поэме «Мертвые души», то он действительно слушал чтение Гоголем отдельных ее глав в Париже в 1838 г., что нашло отражение в его дневнике (запись от 24 октября 1838 г.): «Верная, живая картина России, нашего чиновного, дворянского быта, нашей государственной и частной, помещичьей нравственности. Покупает мертвых — для обмана ими правительства, для залога несуществующих крестьян в ломбард, и потом земли, правительством для населения продаваемые, — характеры, язык, вся жизнь помещиков, чиновников: все тут; и смешно и больно!» (цит. по: [Тургенев 1964: 493]). Тогда же (на следующий день) Тургенев впервые описал поэму, названную им романом, в письме Аржевитинову: «...вложил письмо к Аржев<ском>у[11] о прошедших днях и панораму коронации, описал роман Гоголя...» (запись от 25 октября 1838 г. [Гиллельсон 1963: 138]). В декабре 1839 г. Тургенев вновь присутствует на чтении глав из «Мертвых душ», которое Гоголь устраивает своим друзьям, воспринимая описываемое в них преимущественно в комическом ключе: «К Валуевым: здесь Жук. Гоголь, Плетнев. Гоголь читал опять те же главы из Мертвых душ: все смеялись[12]...» [Там же: 139].

---

[11] Скорее всего здесь все же имелся в виду Аржевитинов.

[12] О том, что «Мертвые души» воспринимались поначалу как произведение преимущественно комической направленности (символическая экзегеза поэмы, видение в ней не гротесковой гиперболы, но эмблемы русской жизни придет значительно позднее), свидетельствуют, в частности, слова П. А. Вяземского из его письма Н. Н. Пушкиной от 22 июня 1842 г.: «Я знаю, что Вы читаете Мертвые души. Это должно Вас развлечь и насмешить». Экземпляр поэмы Пушкиной собиралась послать ее тетушка Е. И. Загряжская, предварив посылку комментарием: «Я с нетерпением ожидаю роман, дорогая Душка, чтобы немного вас развеселить» (цит. по: [Дубровский 2022: 116]).

В 1842 г., в год выхода первого тома «Мертвых душ», «антиславинист» А. И. Тургенев, как его называл Гиллельсон, говорит о поэме Гоголя как об одном из наиболее веских аргументов, доказывающих неосновательность идеализации русского быта славянофилами: «Спор за славян и за Россию в прошедшем. Против Аксакова — за Мертвые души и пр.» (дневниковая запись от 25 декабря 1842 г.) [Гиллельсон 1963: 140]. Собственно, к этому же времени относится и приведенная выше на первый взгляд хвалебная характеристика «Мертвых душ», сделанная А. И. Тургеневым в ответ на письмо Аржевитинова, и его вопрос о том, что думает о поэме и ее авторе его корреспондент.

Однако обратим еще раз внимание на процитированное выше продолжение письма, которое, по-видимому, не случайно не привел в своей статье М. И. Гиллельсон как внутренне несколько противоречащее сказанному: «...прочту по твоему приказанию, но теперь не время: передо мною биографии рукописные Новикова, Лопухина, Гамалея, кн. Репнина, Шварца, будет и батюшки»[13]. Как и Аржевитинову, но только в другом отношении, Тургеневу на тот момент важнее иное: та живая история, частью которой был и его батюшка, И. П. Тургенев, история, хроникером и одновременно внимательным читателем которой он себя ощущает. А потому и «не время» ему для «Мертвых душ».

Вскоре в собственных своих суждениях Тургенев почти совпадет с оценкой Аржевитинова. Сначала это коснется пьесы «Женитьба», которую он вместе с «Игроками» посмотрел в бенефис М. Щепкина на сцене Большого театра («Женитьба неблагопристойна, площадные, гадкие выражения. Государь прав. Что за люди! и что за язык! В начале Игроков уехал» (запись от 8 февраля 1843 г.) [Гиллельсон 1963: 141]. Дополнением к этой записи служит письмо А. И. Тургенева брату, Н. И. Тургеневу от 9/21 февраля, в котором вновь сополагаются «Женитьба», «Игроки» и «Мертвые души»: «Я тоже слушал с отвращением низкие речи и пошлые, чересчур вульгарные выражения, коими она (“Женитьба”. — *Е. Д., А. Д.*) изобилует. Пьеса заставляет чернь смеяться, но не только не возвышает, а пожалуй что и заставляет пасть еще ниже. Вторая пьеса — “Игроки”, которую я уже слышал в чтении; она изображает провинциальные и столичные нравы с самой дурной стороны; это Гоголь «Мертвых душ» — весь серый и грязный (цит. по: [Мильчина, Осповат 1992: 62]). Н. И. Тургенев как раз в это время читает «Мертвые души» «с интересом и грустию», как он пишет Александру в письме от 19/31 января 1843 г. из Парижа: «Сначала читал и с негодованием и за слог: этим слогом хорошо заставлять говорить описываемые им лица, но самому так же говорить — это едва стерпимо. Но сам автор сознается в этой вине, обвиняя русское общество за то, что не образовало еще разговорного языка. Это и справедливо, и я, прочитав это признание, более на автора не негодовал» [Там же: 63]. В ответном письме от 19 февраля / 1 марта 1843 г. теперь уже А. И. Тургенев

[13] РО ИРЛИ. Р. III. Оп. 1. № 2026. Л. 54.

задает брату вопрос: «Каких ты мыслей о Чичикове? Осуждаешь ли ты, подобно многим, автора за то, что он сказал правду о России и изобразил самое высокое сословие, людей благородного происхождения, самыми отвратительными? Разве внушаемое ими отвращение не делает чести художнику? Мнения расходятся» [Мильчина, Осповат 1992: 63].

Таким образом, диалог, который состоялся в 1842 г. между Аржевитиновым и Тургеневым на предмет «Мертвых душ», есть еще одно звено в цепи тех превращений, которые переживало отношение читателей к поэме Гоголя. До возникновения тех значительных идейных расхождений, которые характеризуют отношения между Тургеневым и Гоголем в 1845 г. (см. подробнее: [Гиллельсон 1963: 141]), проблема того, что Аржевитинов назвал «языком харчевни» и что в ответе ему постарался оспорить Тургенев, стала очень быстро и его собственным видением гоголевского письма, как и выведенных Гоголем на сцену персонажей, возможно, чуждых его нравственному сознанию, при том что нравственный пафос самого автора (Гоголя) он не мог не оценить.

* * *

Во втором из публикуемых здесь писем, обращенном, как уже было сказано выше, к А. И. Нефедьевой, Е. А. Свербеевой и С° (1785–1857), на этот раз уже сам Тургенев словно невзначай обмолвился: «Я узнал, что Гоголь написал второй том мертвых душ [sic!], где описаны превосходно Москва и П.[етер]бург. Великая Княгиня Лихтенбергская[14] его очень полюбила и часто принимала в Риме». Сообщение это можно было бы вообще почитать сенсационным, если бы не оставалось некоторой вероятности того, что завершение второго тома поэмы, которого так жаждали друзья Гоголя, было не более чем слухом, и что слух этот был ложен. Но кто и что тогда послужило Тургеневу его источником? Следующая после сообщения о втором томе фраза «Я был ввечеру у Петра Мих. Языкова: он ежедневно страдает сенною лихорадкою» проливает на возможный источник некоторый свет. Им вполне мог быть именно П. М. Языков, что подтверждается письмом, которое его брат А. М. Языков отправляет почти в то же самое время, а именно 5 мая 1843 г., находящемуся за границей Н. М. Языкову: «Здесь даже был слух из Петербурга, что ты познакомился с Вельгурским и даже обратил на себя милостивое внимание вел. княгини ‹...› Гоголь будто читал ей 2-й том “Мертвых душ”, где прекрасно расписаны Москва и Петербург» [Ланской, Сергиевский 1952: 664]. В ответном письме из Гаштейна (Гастейна) Н. М. Языков данную информацию опроверг: «Слух, будто бы Гоголь читал в Риме великой княгине (Марии Николаевне. — *Е. Д., А. Д.*) вторую часть “Мертвых душ”, несправедлив — тем паче, что эта вторая часть еще не написана» (письмо Н. М. Языкова к А. М. Языкову и П. М. Бестужевой от 26 мая / 7 июня 1843 г.) [Там же: 664].

[14] Великая Княгиня Лихтенбергская — дочь императора Николая I Мария Николаевна (подробнее см. сноску 96).

В гоголеведении принято говорить об интенсивности циркулирования слухов о якобы имевшем место уже в 1843 г. чтении Гоголем второго тома великой княгине в Риме [Гоголь 2003– (8): 420], однако документально до сих пор это подтверждалось лишь процитированным выше письмом А. М. Языкова. Строки из публикуемого ныне письма А. И. Тургенева Нефедьевой можно считать еще одним ценным свидетельством, тем более что они почти дословно совпадают с версией А. М. Языкова, но написаны тем, чья документальная точность вошла в легенду.

Вопрос о времени написания второго тома «Мертвых душ» и тесно связанный с ним вопрос о времени и числе сожжений второго тома до сих пор остается одной из достаточно темных страниц гоголевского творчества. Если доподлинно известно, что замысел не ограничивать поэму одним томом возник у Гоголя еще в середине 1830-х годов (об этом свидетельствуют как его высказывания в письмах[15], так и те намеки, которые он оставил на страницах первого тома поэмы[16]), то в наших представлениях о том, как реально происходила работа над вторым томом и когда она началась, остается множество темных мест. Имеющиеся у нас свидетельства, которые преимущественно исходили от самого Гоголя, больше повествовавшего о намерениях, чем о реальной работе, и которые в большинстве своем носят характер не слишком верифицируемый, сводились к следующим позициям.

— Осенью 1840 г. Гоголь, оправившись от болезни, возвращается в середине сентября в Рим и, сообщая С. Т. Аксакову о подготовке первого тома «Мертвых душ», добавляет: «Между тем дальнейшее продолжение его выясняется в голове моей чище, величественней, и теперь я вижу, что может быть со временем кое-что колоссальное...» (письмо от 16/28 декабря 1840 г., Рим) [Гоголь 1937–1952 (11): 322].

— Тогда же, 16/28 декабря 1840 г. из Рима Гоголь сообщает М. П. Погодину о начатой работе над вторым томом: «...занимаюсь переправками, выправками и даже продолжением Мертвых душ, вижу, что предмет становится глубже и глубже» [Гоголь 1937–1952 (11): 325][17].

— В Записной книжке 1841–1844 гг., которую Гоголь начал заполнять в сентябре 1841 г., он записывает: «Развить статью о воспитании во 2-й

[15] Так, рассказывая о своей работе над «Мертвыми душами» (первой частью поэмы), Гоголь пишет: «Огромно велико мое творение, и не скоро конец его...» (письмо к В. А. Жуковскому, 31 октября / 12 ноября 1836 г., Париж) [Гоголь 1937–1952 (7): 75].

[16] О замысле продолжения поэмы свидетельствуют строки из глав VII и XI первой части «Мертвых душ»: «...две большие части впереди — это не безделица» [Гоголь 2003– (7/1): 231]; «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями...»; «И далеко еще то время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновенья подымется из облеченной в святый ужас и в блистанье главы, и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей...» [Там же: 127]. О том, что подобного рода намеки и высказывания появлялись уже на стадии черновых набросков, см.: [Гоголь 2003– (7/1): 415, 716; (7/2): 291, 401].

[17] О том, что признание это могло быть не совсем достоверным и что «прямых свидетельств самого Гоголя ни о замысле, ни о писательской работе над замыслом за 1840–1842 гг.» не имеется, см.: [Гоголь 1937–1952 (7): 397].

части» [Гоголь 1937–1952 (11): 318] (см. также: [Манн 1987: 173–174]), что, очевидно, соотносится с сохранившейся первой главой второго тома (эпизод, посвященной воспитанию Тентетникова).

— «О, если бы еще три года с такими свежими минутами! Столько жизни прошу, сколько нужно для окончания труда моего; больше ни часу мне не нужно», — пишет Гоголь С. Т. Аксакову 5/17 марта (другая датировка — 21 февраля / 5 марта) 1841 г. из Рима [Гоголь 1937–1952 (11): 330]; это говорит о том, что работа над вторым томом началась и что завершить его он собирается лишь три года спустя, к 1844 г. [Тихонравов 1889 (3): 536–537; Манн 1987: 173–174].

— 21 мая 1842 г. на прощальном обеде у Аксаковых в день именин Константина Гоголь «в третий раз» обещает, «что через два года будет готов второй том "Мертвых душ"» [Аксаков 1960: 66; Кулиш 1856 (1): 301]. Об этом же свидетельствует В. С. Аксакова в письме к М. Г. Карташевской от 21 июня 1842 г.: «Ты меня спрашивала, когда явится второй том. Вот что сказал Гоголь сам: что ровно через два года выйдет другой том, и еще гораздо более объемом этого ‹...› Но два года, не правда ли, это слишком долго ждать» [Ланской, Сергиевский 1952: 630].

Дальнейшие свидетельства интересующего нас периода 1842–1843 гг. также носят характер гипотетический, в основном в них речь идет о том, что второму тому суждено предстать колоссальнее первого (см. подробнее: [Дмитриева 2023: 23, 147]). Но главное — это то, что и в уверениях как самого Гоголя, так и мемуаристов, завершение поэмы планировалось на 1844–1845 гг., т. е. через «три года»[18].

А между тем еще в 1841 г. в погодинском журнале «Москвитянин» появляется анонс: «Гоголь написал уже два тома своего романа *Мертвые души*. Вероятно скоро весь роман будет кончен, и публика познакомится с ним в нынешнем году»[19]. Резонно предположить, что публикация эта и стала источником, заставившим уверовать в то, что второй том «Мертвых душ» действительно в 1841 г. (или по крайней мере в 1842 г.) был написан.

Но был ли этот анонс, так, казалось бы, возмутивший Гоголя, единственным источником подобных слухов? В ряде более поздних воспоминаний современников Гоголя, к которым относится свидетельство П. В. Анненкова, общавшегося с Гоголем весной и летом 1841 г., имеется свидетельство о том, что второй том был «предпринят» именно в 1841 г. [Анненков 1989: 70]. Остается при этом гадать, какую роль сыграло в этом пресловутое объявление Погодина — и насколько точен был Анненков в своих воспоминаниях.

При этом остается загадочным, почему Гоголь опротестовал информацию Погодина не сразу после ее появления, т. е. в 1841 г., когда, посе-

[18] Ср. в письме Гоголя С. Т. Аксакову от 5/17 марта 1841 г. (другая датировка — 21 февраля / 5 марта 1841 г.): «Создание чудное творится и совершается в душе моей, и благодарными слезами не раз теперь полны глаза мои. Здесь явно видна мне святая воля Бога: подобное внушенье не происходит от человека; никогда не выдумать ему такого сюжета! О, если бы еще три года с такими свежими минутами!» [[Переписка 1988 (2): 17].

[19] Москвитянин. 1841. Ч. 1. № 2. С. 616 (раздел «Литературные новости»).

лившись в доме Погодина (!), ввиду осложнившихся с ним отношений он предпочитал обмениваться с хозяином короткими записками, передаваемыми через слугу [Переписка 1988 (1): 385–386] (см. также вступительную статью А. А. Карпова к переписке Гоголя с Погодиным [Там же: 337]). Опровергать сведения о завершенности второго тома Гоголь активно начинает лишь два года спустя, в феврале 1843 г., в письме к Шевыреву, усмотрев в его нетерпении увидеть второй том напечатанным воздействие погодинской дезинформации:

> Понуждение к скорейшему появлению второго тома, может быть, ты сделал вследствие когда-то помещенного в «Москвитянине» объявления, и потому вот тебе настоящая истина: никогда и никому я не говорил, сколько и что именно у меня готово, и когда, к величайшему изумлению моему, напечатано было в «Москвитянине» извещение, что два тома уже написаны, третий пишется, и все сочинение выйдет в продолжение года, тогда не была даже кончена первая часть» [Гоголь 1937–1952 (12): 143].

Опровергал Гоголь слухи о готовности второго тома и в письме к С. Т. Аксакову от 12 / 24 июля 1843 г. из Бадена: «Слухи, которые дошли до вас о М<ертвых> д<ушах>, все ложь и пустяки. Никому я не читал ничего из них в Риме, и верно нет такого человека, который бы сказал, что я читал что-либо вам неизвестное. Прежде всего я бы прочел Жуковскому, если бы что-нибудь было готового» [Гоголь 1937–1952 (12): 207].

А в конце того же 1843 г., уже из Ниццы, загадочно написал Жуковскому:

> Я продолжаю работать, то есть набрасывать на бумагу хаос, из которого должно произойти создание Мертвых душ. Труд и терпение, и даже приневоливание себя, награждают меня много. Такие открываются тайны, которых не слышала дотоле душа. И многое в мире становится после этого труда ясно. Поупражняясь хотя немного в науке создания, становишься в несколько крат доступнее к прозренью великих тайн божьего создания (письмо от 20 ноября / 2 декабря) 1843 г.) [Гоголь 1937–1952 (12): 239].

Считается, что именно данное письмо позволило впоследствии Анненкову (который с лета 1841 г. и до середины 1846 г. с Гоголем не виделся и судил не по личным наблюдениям, а по опубликованным к тому времени документам) относить самое первое уничтожение рукописи второго тома «Мертвых душ» именно к 1843 г.: «Старая поэма была уничтожена; является другая, при обсуждении которой открываются тайны высокого творчества с тайнами, глубоко схороненными в недрах русского общества. Обновление поэмы было полное...» [Анненков 1989: 102–103][20].

[20] Данную версию скорректировал Н. С. Тихонравов, считавший, что сожжения рукописи не было, а была лишь «остановка в создании поэмы» [Тихонравов 1889 (3): 540]. Опровержение данной версии см. в [Манн 1987: 179].

Казалось бы, достоверность, обыкновенно свойственная тем сведениям, которые Тургенев сообщал своим корреспондентам, заставляет усомниться в том, что сообщенную ему Языковым (или кем-то еще?) информацию он так легко принял за истинную. Позволим себе в таком случае выдвинуть гипотезу — вовсе не настаивая на ее достоверности — что некая первоначальная редакция второго тома «Мертвых душ» к 1843 г. была Гоголем действительно выработана, хотя он тщательно это и скрывал (что, вообще говоря, было ему свойственным). Если эта гипотеза верна, то она объясняет и запоздалую реакцию Гоголя на якобы дезинформацию, пущенную Погодиным — реакцию, относящуюся ко времени, когда он как бы заново начал работу над томом и потому мог признать все, что тому предшествовало, как бы несуществующим.

При этом в письме Тургенева Нефедьевой (как, собственно, и в известном вышеупомянутом письме А. М. Языкова) присутствует еще один мотив, который никак не поддается объяснению распространявшимися в то время слухами об окончании второго тома поэмы: а именно упоминание Москвы и Петербурга как места ее действия. Мы помним, что в первом томе поэмы (если не считать «Повести о капитане Копейкине», действительно составляющей петербургский эпизод поэмы) все остальное действие локализовано вдали от столиц. То же можно сказать и о сохранившихся главах второго тома, где упоминание Москвы и Петербурга выполняет функцию сугубо назывную и характерологическую (Петрушка пускает «Григорию пыль в глаза тем, что он бывал в Костроме, Ярославле, Нижнем и даже в Москве»; Григорий же сразу «осадил его ‹...› Петербургом, в котором Петрушка не был»; в Москву собирается перебраться Петух, провоцируя внутренний монолог Чичикова: «Дурак Дурак! [sic!] ‹...› промотает все да и детей сделает мотишкам<и>»; Николаша и Алексаша думают «о Москве, о кондитерских, о театрах, о которых натолковал им заезжий из столицы», «в Москве не ударила бы лицом в <грязь>» жена Хлобуева; «как все петербургские дамы» одета супруга Леницына, «наряженному из Петербу<рга> чиновнику» юрисконсульт предполагает поручить распутывать дела; портной губернского города оказывается «сам из Петербурга и на вывеске выставил: “Иностранец из Лондона и Парижа»; в Петербурге имеет нужные знакомства генерал Бетрищев, «значительные связи в Петербурге» имеют также графиня Глустырева и княжна Юзякина, «перед которыми генерал немножко даже подличал», и т. д. [Гоголь 2003– (8): 31, 50, 184, 82, 91, 96, 108, 150]).

Очевидно, что все эти упоминания, в которых Москва и Петербург противопоставляются провинции как места квазимифологические, имеющие коннотацию (это особенно усиливается в верхнем слое сохранившейся рукописи) с «прогнившей» Европой (см.: [Дмитриева 2016]), никак не соответствуют словам Тургенева из письма к Нефедьевой: «...описаны превосходно Москва и П.[етер]бург».

И все же даже в сохранившихся главах есть несколько случаев совершенно иной модальности упоминания каждой из столиц, позволяющие гипоте-

тически предположить развитие, которое тема столиц должна была получить или уже однажды получила в первой редакции тома. Обратим внимание, что с Петербургом связывается участь двух центральных для второго тома персонажей: Тентетникова и князя (генерал-губернатора). На отъезде последнего в Петербург обрывается последняя из найденных глав второго тома.

А единственное более-менее распространенное описание Петербурга, которое мы находим в сохранившихся главах, дается именно в первой главе («Где не бывает наслаждений? живут они и в Петербурге несмотря на суровую сумрачную его наружность: Трещит по улицам сердитый тридцатиградусный мороз, визжит отчаянным бесом ведьма вьюга, нахлобучивая на голову воротники шуб и шинелей, пудря усы людей и морды скотов, но приветливо светит вверху окошко где-нибудь даже и в четвертом этаже» [Гоголь 2003– (8): 17]). То есть в той самой главе, которая, по свидетельству слышавших чтение Гоголем завершенных глав второго тома, впоследствии уничтоженных, была значительно полнее и более развита.

И нельзя ли тогда предположить, что и сюжет о петербургской львице, в которую влюбляется персонаж второго тома Платонов, об «эманципированной женщине-красавице», «проведшей свою молодость в столице, при дворе...», о котором вспоминал в своих пересказах слышанных им глав Арнольди со слов А. О. Смирновой [Арнольди 1952: 487–488][21], мог быть реликтом тех самых прекрасных описаний Петербурга (или также и Москвы), о которых писал в своем письме к Нефедьевой А. И. Тургенев[22].

* * *

Письмо И. С. Аржевитинова А. И. Тургеневу

Сельцо Мало Ерыкла[23] 1842. Октября 7

Портфель с картинкою работы Клары[24] оказал и пользу: письма ваши, на которые я еще не отвечал, кладу в отделение Lettres à répondre[25]? Их оказалось четыре, и я тотчас собираюсь отвечать. О 200 р. Вами Бор.[ису]

[21] Впервые опубл.: Русский вестник. 1862. № 1. С. 54–95.

[22] Уже после того как эта статья была завершена, В. А. Мильчина поделилась с нами дневниковой записью А. И. Тургенева, которую длительное время не удавалось расшифровать. Сделана она была в Париже 23 сентября 1844 г. и также касалась продолжения «Мертвых душ»: «У нас обедал и весь вечер Гоголь: о его Мертвых душах и об окончании. Фальшь. Так ли?.. Молчит» (РГАЛИ. Ф. 309. № 300. Л. 16 об.) Как говорится, no comments.

[23] Малая Ерыкла — сельцо Тетюшского уезда Казанской губернии, расположенное на реке Ерыкла (чуваш. *Тип Тимеш*, *Темяш*). В настоящее время в составе Яльчикского района Чувашской Республики.

[24] Клара де Виарис (1814–1891), с 1833 г. жена Н. И. Тургенева. О ней см.: [Мильчина 2024: 97–99].

[25] Неотвеченные письма (фр.).

Петр[ови]-чу[26] данных в помощь Афанас[ьевы]-м[27] теперь узнать ничего не могу, потому что живу в деревне, а недели через две, переехав в Симбирск о том постараюсь. Мне кажется, что я никогда не видывал ни матери, ни дочерей Аф[анасьевы]-х, и видно, и вы знали это, что не мне поручили деньги для них. Пьяница Мельгунов[28] умер; ни Бориса, ни дядюшки[29] теперь нет в живых: на чем основаться, чтоб положительно знать о неполучении денег Афан[асьевы]-ми? Разве только на их словах? Не знает ли Андр. Бестужев?[30] Он служит в Москве за обер-прок[урорски]-м столом в Сенате.

---

[26] Борис Петрович Тургенев (1792 — ок. 1840), двоюродный брат А. И. Тургенева, которому он, чтобы устроить материальное положение брата Николая и его семьи, продал в 1837 г. свое родовое симбирское имение Тургенево. По преданию, Борис Петрович давал честное слово «любить и жаловать крестьян». Прадед А. Н. Толстого.

[27] Афанасьевы — семейство симбирских помещиков, владельцев имения Скугареевка.

[28] «Пьяница Мельгунов» — Петр Степанович Мельгунов (1805–1837), сын богатого помещика Степана Григорьевича Мельгунова, отставной гвардии поручик, владелец (с 1825 г.) большого имения и суконной фабрики в селе Мулловка Ставропольского уезда, муж симбирской дворянки Елизаветы Дмитриевны (урожд. Кротковой; 1811–1836). Ульяновский краевед М. С. Сударев писал о нем: «...женившись на Елизавете, дочери помещика Дмитрия Степановича Кроткова, Пётр Мельгунов перенял от тестя и все домостроевские порядки, заведённые в его доме. Он окружил себя дураками, завёл шутов и домашних экзекуторов. Всю эту юродивую дворню Мельгунов получил в подарок от Кроткова вместе с приданым невесты. Во всём подражая тестю, Мельгунов проводил время в кутежах и картёжной игре, а по отношению к крестьянам ввёл жесточайший режим рабского повиновения. Фабричный подвал он превратил в тюрьму, в которой чинил суд и расправу над ослушниками... Вскоре после смерти жены картёжник и мот Пётр Мельгунов на почве безудержного пьянства скончался и сам, оставив двухлетнюю дочь Екатерину» (цит. по: [Сытин 2009]).

[29] Дядюшка — Петр Петрович Тургенев (не ранее 1760/1763 — не ранее 1837) — младший брат И. П. Тургенева и отец Бориса Петровича (см. сноску 26), в 1809–1811 гг. был предводителем дворянства Ставропольского уезда Симбирской губернии, владелец 344 душ крестьян. Проживал большей частью в одном из своих имений в Симбирске. О нем см.: [Макарова 2010: 292–293].

[30] Возможно, имеется в виду Андрей Васильевич Бестужев (1793 (?) — 1853). В начале своей карьеры состоял под началом И. И. Дмитриева, в доме которого провел «лучшее время» своей молодости, где почерпнул «чувства любви к отечеству» и рвение к «бескорыстной службе». В 1830-е годы был управляющим Симбирской удельной конторой, а в 1833 г. стал одним из инициаторов сооружения в Симбирске памятника Н. М. Карамзину в виде комплекса, состоящего из библиотеки с установленным внутри нее бюстом историографа. Оспаривал многие решения местного губернатора, за что в конце 1836 г. был отправлен в отставку, после чего занялся обустройством своего имения в селе Репьевка Карсунского уезда. См. о нем в письме Тургенева Вяземскому от 25 марта 1843 г.: «О каком Николае Бестужеве врет d'Arlincourt? Он жил у экс-удельного, а ныне обер-прокурора Андрея, коего вчера видел. Да он и не читал Карамзина, хотя и травил он и... удельных в Симбирске, и мой искренний приятель» [ОА 1899 (4): 236]. О нем см.: [Сытин 2004]. Но, возможно, Аржевитинов, говоря об обер-прок[урорск]ом столе в Сенате, имел в виду другого представителя многочисленных кланов разветвленного рода «симбирских» Бестужевых, среди которых в XVIII и первой половине XIX в. действительно было немало чиновников высших рангов. В любом случае нельзя не заметить, что он допускает здесь ошибку: Сенат уже с 1713 г. был переведен в Петербург, в Москве же с 1722 г. располагалась Сенатская контора, преобразованная в 1763 г. в два департамента.

Новый арх[иер]ей приехал[31]. Вы, кажется, забыли, что я совсем не охотник до попов. Однако с этим по желанию вашему познакомлюсь, коль скоро буду в Симбирске, и, ежели он протянет мне руку для целования, тотчас раззнакомлюсь, и он меня больше не увидит. Лампадочку с принадлежностями я от него получил; очень вас благодарю. Вот этакие вещи присылайте ко мне и впредь; это magnifique et pas cher[32] сверх того имеет достоинство новизны и замысловатости, видно я становлюсь стар, что эти безделушки больше прежнего меня занимают. О Казани слышал очень недавно; после большого пожара там было еще 19, и все продолжаются[33]. Сказывают, что в Перми или Вятке тоже много сгорело[34] и что там оказались многие вещи, похищенные во время пожара казанского. Это должна быть значительная шайка мошенников, но шиповская полиция[35] народа нахватала множество, а главных виновных не открыла; для предупреждения зла (когда оно там долго совершалось и еще совершается) лучшего, говорят, ничего не придумала, как запретить продажу и употребление серных спичек.

Условия гр. Воронцова[36] нетерпеливо желаю прочитать, рассмотрю и постараюсь сообщить Вам обстоятельно мое мнение. Не узнаете ли еще о заго-

---

[31] В 1842 г. на симбирскую кафедру был назначен викарий Новгородской епархии епископ Старорусский Феодотий (в миру Федор Озеров, 1797–1858), бывший ректором сначала Уфимской, затем Рязанской духовных семинарий. Феодотий сменил архиепископа Анатолия (в миру — Андрей Иванович Максимович), возглавлявшего Симбирскую епархию в 1832–1842 гг.

[32] Красиво и недорого (фр.).

[33] Ср. документальные свидетельства: «Пожар 1842 г. в Казани начался 24 августа на улице Проломная в доме купца Щербакова. При ураганном ветре огонь охватил значительные площади. За 2 дня была уничтожена центральная часть города, усадьбы вплоть до Родионовского института благородных девиц (кроме домов Дворянского собрания и военного губернатора), а также дома в Забулачье. Сгорело 1309 зданий, убытки исчислялись миллионами рублей. ‹...› После пожара 1842 г. городская управа устроила общественные кухни; в уцелевших зданиях были размещены лишившиеся жилья жители. Император Николай I выделил для Казани ссуду в 1 миллион рублей и лично пожертвовал 50 тысяч рублей. Погорельцам была оказана помощь от отдельных лиц деньгами, имуществом и предоставлением помещений» [Новицкая 2008].

[34] Пожар в Перми произошел 14 сентября 1842 г., когда большая часть жителей праздновала в церквях Воздвижение Честного и Животворящего Креста Господня. За несколько часов сгорело 300 зданий, среди них старейшие дома на площади у Петропавловского собора и Петропавловской улице, здание думы, казармы и пр. В пожаре погибли редкие книги, архивы и музейные материалы. На месте поджога нашли записку с угрозой «Сей город будет соженъ». Подробное описание пожара сохранилось в воспоминаниях купеческого сына Дмитрия Смышляева, который застал пожар, будучи 14-летним подростком [Смышляев 1866]. По делу пожара в Перми был привлечен мастеровой кунгурского уезда Михайло Семенов Старков; свидетели слышали его разговор и слова, что «в Перми он сделал худо». Сам Старков утверждал на допросах, что говорил только о краже вещей во время пожара [Мельчакова 2007].

[35] Шиповская полиция — от имени Сергея Павловича Шипова (1790–1876), бывшего в 1841–1846 гг. казанским военным губернатором. В 1842–1843 гг. подавлял «картофельные бунты» (крестьянские выступления против посева картофеля) в Казанской губернии. Он же возглавил восстановление губернского города после пожара 1842 г.

[36] Михаил Семенович Воронцов (1782–1856), бывший в 1823–1854 гг. новороссийским и бессарабским генерал-губернатором, еще в 1820 г. совместно с Н. И. Тургеневым разрабатывал планы создания дворянского общества для постепенного освобождения крестьян и подписал поданную императору Александру I записку о необходи-

ворах других помещиков. Присылайте. Кн. Гагарин прав, что без христианского великодушия ничего не будет. Прочитав в письме вашем слова его, мне показалось, что он хочет собою показать пример, и мы ожидаем условий его с крестьянами[37]. Можно и должно делать пожертвования собственностью и правами своими, но невозможно все отдать, а еще менее справедливо требовать этого от одного лица. На регламент Киселева[38] мало надежд, хорошо ему. — Я слышал, что будто бы один из наших грандов, человек благонамеренный, в разговоре с ним об условиях, когда Киселев придумал что-то очень стеснительное для помещиков, — заметил ему при многих, что он и последние свои 80 душ продал. За верность этого анекдота нельзя ручаться, но он похож на правду. Если вы читали Мертвые души Гоголя, скажите мне без малейшего предубеждения, находите ли эту книгу достойную стольких похвал. Как встречаешь во всех журналах, кроме Биб.[лиотеки] для чт.[ения], которая, по моему, говорит об ней справедливо?[39] Если не читали, потрудитесь для меня или хотя б для того, чтоб почаще за нею засыпать, ежели эту приятную способность вы несколько утратили; а мне очень любопытно знать от Вас, собственно, ошибаюсь ли я, думая, что человеку с образованием и вкусом эта так называемая поэма не может нравиться. Пусть лица, выводимые им на сцену, говорят, как им принадлежит, по-своему, да зачем же сам автор

мости отмены крепостного права. В 1843 г., воспользовавшись Высочайшим указом от 2 / 14 апреля 1842 г. об обязанных крестьянах, перевел крестьян своего имения Мурино под Петербургом в состояние обязанных, т. е. перешедших на договорные отношения с помещиком при условии обретения ими личной свободы. Заключение подобных договоров не было в это время обязательным для помещиков.

[37] Иван Сергеевич Гагарин (1814–1882), тайно перешедший в католичество весной 1843 г., в августе 1842 г. вернулся в Россию после трехлетнего отсутствия, чтобы подать прошение об увольнении со службы, после чего отправился в Париж, чтобы принять послушничество в Обществе Иисуса. По-видимому, Гагарин в это время предполагал провести в управлении имениями некоторые реформы, о которых и пишет Аржевитинов. Об отношениях Тургенева с Гагариным и их переписку см.: [Гагарин 1996: 271–297].

[38] Павел Дмитриевич Киселев (1788–1872), генерал от инфантерии (1834), с декабря 1834 г. стал членом Государственного совета и Секретного комитета, созданного для обсуждения проекта крестьянской реформы, предложенного Е. Ф. Канкриным (1835). Сторонник отмены крепостного права. Подготовил и провел реформу управления государственными крестьянами (1837–1841). В 1842 г. руководил разработкой Положения об обязанных крестьянах, определившего порядок выхода крестьян из крепостной зависимости по добровольному соглашению с помещиком. 2 апреля 1842 г. на основе его проекта, доработанного в ходе обсуждения в Секретном комитете и Государственном совете, был издан Высочайший указ, согласно которому помещикам давалось право по своему желанию освобождать крестьян, заключая с ними договор о предоставлении им земельных наделов в наследственное владение. За это крестьяне должны были выполнять различные повинности в пользу бывших владельцев или платить им оброк. Действия Киселева вызывали неоднозначную реакцию общества. Попытка Николая I и графа П. Д. Киселева начать освобождение крестьян закончилась решительной неудачей [Ружицкая 2005: 86–93].

[39] Рецензия О. И. Сенковского на первый том «Мертвых душ» была анонимно опубликована в журнале «Библиотека для чтения» (Т. 53. № 8. 1842. Отд. 6. С. 24–54). Содержала упреки к жанровой дефиниции «Мертвых душ», намекала на антипатриотизм автора («...при каждом неблаговидном случае, наводите речь на русских! В чем и за что вы беспрерывно их обвиняете? ‹...› Вы систематически унижаете русских людей. Я этого не люблю и не хочу слушать» (с. 32).

беспрестанно употребляет язык харчевни? Притом столько несообразности, столько излишних слов и повторений, шутки не забавные, остроты натянутые. Не поленитесь пробежать хоть одну из рецензий, напр.[имер] пед.[агога(?)] Шевырева в 8[-м] № Отеч.[ественных] записок нынешнего года[40]. Он растолкует вам, что это за необыкновенный талант у Гоголя, а мне кажется, Мертвые души очень дюжинная книга. Перейдем лучше к живым душам. Дворовых теперь в Ахматове[41] 7 человек обоего пола; из них каждый получает в месяц по два пуда ржаной муки, по два гарнца круп, соли сколько следует по положению; я приказал давать им лугов столько, чтоб только достаточно было для дозволенного числа скота. Были расходы на постройку двух изб и на переселение, но единовременное. Из двор[овы]х некоторые девки вышли замуж, а мальчики подросли, быв в ученье, и теперь платят оброк; один из них сын Маркела, другой Алекс.[анд]ра Яковлева. Прочие все-таки даром едят хлеб, отзываясь и дряхлостию, и слепотою, и всевозможными недугами. Рекрутам потому я не давал много денег в подарок от вас, что в Ахм.[атове] и Кар[су(?)]не есть обыкновение сбирать для них вместе с рекрутскими деньгами с мира небольшую сумму в награждение.

Лиз.[авета] Петр.[овна] Языкова[42] уже в Пе[тер]бурге; пока больше ничего не знаю. — Не ездили ли вы в новых наших почтовых каретах[43]? Покойно ли и просторно ли сидеть? К июню я буду готов отправиться. Об этом мы поговорим зимою.

Торгую 1000 десят.[ин] земли, и хочу отсюда переселить душ 30. Здесь стало тесно; это отсюда в 35 верстах. ¾ дачи лес, который нужен для Ермилы. Прощайте. От всей души обнимаю Вас.

---

[40] Аржевитинов здесь слегка путает: статья С. П. Шевырева «Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя...» была опубликована не в «Отечественных записках» (там публиковал в это время свои рецензии В. Г. Белинский), а в журнале «Москвитянин» (1842. Ч. 4: Критика. № 7. С. 207–228; № 8. С. 346–376). Статья начиналась словами: «Давно уже поэтические явления не производили у нас движения столь сильного, какое произвели “Мертвые Души”; но мы живем, к сожалению, в такое время, когда едва ли может явиться создание, которое соединило бы единодушно все голоса в свою пользу. Если бы гений первой степени, сам Шекспир явился снова, то и он в наше время едва ли покорил бы себе умы, разделенные странным разномыслием!» И завершалась еще одним панегириком Гоголю и инвективой в адрес тех, кому не дано уразуметь его талант: «В пышном веке Екатерины Фонвизин вывел перед нами семейство Простаковых и раскрыл одну из глубоких ран тогдашней России в семейном быту и воспитании. В наше время тот же подвиг совершен был Гоголем в “Ревизоре” и совершается теперь в другой раз в “Мертвых Душах”. От самых времен Кантемира до наших, словесность связывала свои произведения с существенностию русской жизни — и только одни кроты в современной критике, не постигающие в слепом бреду своем ни России, ни ее литературного развития, не видят той глубокой, внутренней связи, какая была искони у нас между жизнию и словесностию» [Шевырев 2022: 597].

[41] Ахматово — село в Алатырском уезде Симбирской губернии, принадлежавшее Н. И. Тургеневу. В 1818 г., посетив его, он перевел местных крестьян с барщины на оброк.

[42] Елизавета Петровна Языкова (урожд. Ивашева; 1805–1848) — сестра декабриста В. П. Ивашева, жена (с 1824 г.) Петра Михайловича Языкова, брата поэта.

[43] Возможно, имеется в виду появившаяся в 1840-е годы как альтернативная дилижансу езда «с почтами», т. е. в экипаже, в котором перевозили корреспонденцию и посылки [Теркель 2022].

Ив.[ан] Аржевитинов.

Довольны ли вы мною? Кажется, это не письмецо.

Не забудьте прислать копии с письма Н.[иколая] Ив.[анови]ча, и его и милую Клару и Сашу[44] обнимаю. [Предложение вписано на полях поперек листа.]

А к Троице вы давно уже едете[45].

Письмо А. И. Тургенева А. И. Нефедьевой

С.[анкт-]П.[етер]Бург. 1843. 21 Апреля

В этот светлый день мне как-то еще грустнее, что я не с вами и не могу с ним приветствовать вас и тех, кои будут с вами, но вспомню по крайней мере о вас в церкви горячею, сердечною молитвою. Вот вам и тем, кои не забыли меня, отчет во вчерашнем дне: рано поутру заготовил я два письма в Париж для русского и франц.[узского] курьеров и послал с ними чаю желтого, одеяло, поиски и отчеты по Коммерческому ведомству. Мои дальние узнают о моем отъезде сюда в одно время с результатом моей поездки. Поутру я пил чай у Литейной кузины[46] и встретил там Таврических[47] и шестилавочную[48], приехавших с панихиды Петра Федотовича[49]. Я писал к вам оттуда несколько строк и просил повременить составлением полно-

[44] Дочь Н. И. Тургенева Фанни / Александра (1835–1896).

[45] Приписка на л. 191 об.

[46] «Литейная кузина» — Маргарита Петровна Путятина (урожд. Реметева; 1779–1848) — внебрачная дочь графа П. Б. Шереметева (1713–1788), единокровная сестра Н. П. Шереметева (1751–1809), с 1806 г. жена статского советника и тихвинского помещика А. П. Путятина (1773–1822). С. Д. Шереметев, описывая Фонтанный дом, каким он был при его деде, писал, что во флигеле, обращенном на Литейный проспект, жила Маргарита Петровна Путятина, «почтенная важная старушка, дурно говорившая по-французски... когда она овдовела, отец предложил ей переехать в наш дом, где она и прожила до самой кончины...» [Краско 2009: 109] (см. также: [Цветкова 2008: 95]).

[47] «Таврические» — золовки Маргариты Петровны, Елизавета Петровна (1774–?) и Наталья Петровна (1779–?) Путятины, состоявшие в штате императрицы Александры Федоровны. Они назывались «девицами, помещенными жительством с фрейлинами» [Цветкова 2008: 96]. В письме, написанном А. И. Тургеневым накануне (20 апреля 1843 г.), он сообщал Нефедьевой: «Вчера был я у сестриц Путятиных в Таврическом дворце, кои слышали уже о моем приезде. Две очень хилы, Ел.[изавета] Петр.[овна] все по-прежнему» (РО ИРЛИ. Ф. 309. Оп. 1. № 1931. Л. 5).

[48] Шестилавочная (ныне ул. Маяковского) — улица в центре Петербурга, идущая от Невского проспекта до Кирочной улицы. Название получила в 1800 г. из-за нахождения на ней шести торговых лавок [Гуськов 2020]. Кого Тургенев именует по названию улицы «шестилавочной», установить не удалось.

[49] Петр Федотович Клокачёв (нач. 1770–1843), брат вице-адмирала А. Ф. Клокачёва (1768–1823). Упоминается также в письме Тургенева к Нефедьевой от 19 апреля 1843 г.: «Как скоро я возвращусь к вам, то подпишу ее и отправим сюда. На заплату за казенный долг Путят.[ина] могут употребить 7 т.[ысяч] р.[ублей] асс.[игнациями], кои умерший третьего дня дядя Ал.[ександ]ры Вас.[ильев]ны Петр Федотович отказал ей» (РО ИРЛИ. Ф. 309. Оп. 1. № 1931. Л. 5).

мочия об уступке наших участков Михаилу Петровичу[50] до присылки отсюда к вам проэкта или самой доверенности: как велела Александра Васильевна[51]. Мы успеем подписать вместе акт, если не заготовится для меня здесь особый. Обресков[а][52]. К.[нязя] Вяземского[53], Канкрина[54], Графини Тизенгаузен[55] и др. Я был в канцелярии гр. Нессельроде[56] и заготовил себе средства для отправления, после меня, пакетов в Берлин и в Париж, с русскими квартантами[57]. Заехал к Рюминым[58], чтобы уладить у них свидание с англичанином Пальмером[59], приехавшим сюда уже в другой раз для сближения с нашею церковью, той, которую он называет своею. Я встретил его ввечеру у Т.[атьяны] Бор.[исовны] Потемкиной[60] и познакомился с ним, и сегодня снова увижу его у Паниной[61]. Между тем пересмотрю новую книжку его: Examination of an announcement made in the Prussian State

---

[50] Михаил Петрович Путятин (1781–1845) — брат М. П., Ел. П. и Н. П. Путятиных, статский советник. В цитированном выше письме от 19 апреля Тургенев сообщал: «...от г. Бенк.[ендорфа] уехал я к Маргарите Петровне П., чтобы расспросить ее о болезни Мих.[аила] Петр.[овича], у которого я накануне обедал: он поразил меня с непривычки видеть его почти бесполезного и едва передвигающего ноги: его водят и трут беспрестанно руки; но он в совершенной памяти и чувствует свое положение. Я должен был вчера быть при магнетизировки его...» (РО ИРЛИ. Ф. 309. Оп. 1. № 1931. Л. 3). И далее, в письме от 20 апреля: «Я опять заезжал и к Марг.[арите] Петр.[овне] и узнал, что Мих.[аил] Петр.[ович], получив от нас следующие нам части в имении, не будет, вероятно, продавать крестьян и оставит их на земле, которую он получит для сенокоса, которая будет ему приносить доход: следовательно, я и еще боле согласен на отдачу ему всего, и нужно поспешить завершению. Как скоро я возвращусь к вам, то подпишу ее и отправим сюда» (РО ИРЛИ. Ф. 309. Оп. 1. № 1931. Л. 5).

[51] Александра Васильевна Путятина (урожд. Кобылина; ?–1897), замужем за М. П. Путятиным, двоюродным братом А. И. Тургенева.

[52] Александр Михайлович Обресков (1789–1885) — дипломат, чрезвычайный посланник и полномочный министр в Штутгарте и Турине, с 1838 г. сенатор.

[53] Петр Андреевич Вяземский (1792–1878).

[54] Егор Францевич Канкрин (1774–1845), министр финансов России (1823–1844).

[55] Екатерина Федоровна Тизенгаузен (1803–1888), внучка М. И. Кутузова, дочь Е. М. Хитрово, камер-фрейлина при императрице Александре Федоровне.

Здесь мы имеем характерную для писем А. И. Тургенева эллиптическую конструкцию односоставного предложения. Упоминание, в частности, Е. Ф. Канкрина позволяет предположить, что речь идет о некоторых доверенных лицах, чьими авторитетными подписями должен был быть скреплен упомянутый Тургеневым акт.

[56] Карл (Карл-Роберт) Васильевич Нессельроде (1780–1862), управляющий коллегией иностранных дел (1816–1856).

[57] Квартант — книга в четверть листа.

[58] Иван Гаврилович Рюмин (1800–1849), сын Г. В. Рюмина, откупщика, нажившего миллионное состояние; его жена — Олимпиада Александровна Рюмина (урожд. Бороздина; 1807–1865). Портрет ее кисти Ореста Кипренского находится в настоящее время в Государственном Русском музее.

[59] Уильям Палмер (1811–1879), английский богослов. Дважды, в 1840 и 1842–1843 гг., посещал Россию с целью способствовать восстановлению евхаристического общения между англиканами и православными.

[60] Татьяна Борисовна Потемкина (урожд. княжна Голицына; 1797–1869), жена (с 1814 г.) действительного тайного советника А. М. Потемкина (1790–1872), статс-дама, благотворительница. Отличалась глубокой религиозностью, делала щедрые пожертвования на церкви и монастыри.

[61] Наталья Павловна Панина (урожд. Тизенгаузен; 1810–1899), статс-дама, супруга В. Н. Панина, министра юстиции и в 1841 г. члена Госсовета.

Gazette, Oxford. 1842 by a member of the Church of England[62] (рассмотрение прусского манифеста и [т.] д.) Книжка сия посвящена Королю Прусскому[63]. — Он человек замечательный, как по своему рвению, которое иным кажется фанатичным, так и по своей церковной учености. Преосв.[ященный] Филарет[64] написал замечания на представленные им Св.[ященному] Синоду бумаги[65]... Дом Рюминых отделан в готическом вкусе, вид из окон на Неву и на крепость[66] напомнил мне стих М. Н. Муравьева: «Протекай спокойно, плавно — горделивая Нева!»[67]... и... Встретил у крыльца Анненкову[68], заговорился с нею и сегодня у ней обедаю, чтобы наговориться о Москве и о ее други _ Красавице. Взглянув мимолетом на Исакиевскую воздушную колон[н]аду и на блестящий золотой купол, я приехал в Академию наук к моему старшему П.[етер]бургскому приятелю историку Кругу[69] и нашел 80[-]летнего старца в том же кабинете, на том же месте, на коем в продолжении почти сорока лет видал его с пером в руках — за русскими и византийскими летописями. — Он пишет о гривне[70], определяет двойное значение сего иностранного слова и для этого прочел — от доски

---

[62] Полное название: «Examination of an Announcement made in the Prussian State Gazette concerning the “Relations of the Bishop of the United Church of England and Ireland in Jerusalem” with the German Congregation of the Evangelical Religion in Palestine. Oxford, 1842» (Рассмотрение объявления, опубликованного в «Прусском государственном вестнике», касающегося «Отношений епископа Объединенной церкви Англии и Ирландии в Иерусалиме» с немецкой конгрегацией евангелической религии в Палестине. Оксфорд, 1842).

[63] Прусский король Фридрих-Вильгельм IV (1795–1861).

[64] Филарет (в миру Василий Михайлович Дроздов; 1782–1867), митрополит Московский и Коломенский (с 1826 г.), с 1841 г. ординарный академик по Отделению русского языка и словесности.

[65] В беседе с Палмером митрополит Филарет настаивал на несоответствии англиканской и православной вероисповедных систем. Как в дальнейшем объяснял сам митрополит, «...дело не получило желаемого окончания, потому что диакон Палмер хотел принадлежать в одно время к двум неединомыслимым в вере Церквам» [Очканов 2023: 310].

[66] Дом Рюминых, ранее принадлежавший графу А. П. Ожаровскому, находился на Дворцовой набережной (д. 12). Был приобретен О. А. Рюминой в 1839 г.

[67] Тургенев цитирует первые две строки стихотворения М. Н. Муравьева «Богине Невы» (1794).

[68] Вера Ивановна Анненкова (урожд. Бухарина; 1813–1902), выпускница Смольного института (1830), фрейлина, жена Николая Николаевича Анненкова (1799–1865), адъютанта великого князя Михаила Павловича (с 1824 г.), с 1835 г. причисленного к свите Его Величества.

[69] Иоганн Филипп Круг (1764–1844), немецкий и русский историк, нумизмат, археолог, ординарный академик (с 1818 г.) Императорской академии наук, помощник хранителя библиотеки и минц-кабинета Эрмитажа. Узнав о смерти Круга в 1844 г., Тургенев написал Вяземскому: «Как я сгрустнул по академике Круге! Старейший мой приятель: еще в детстве, в ссылке, знавал меня в Симбирской губернии и любил во всю жизнь. Новый свет прольется на русскую историю, если все осмелятся напечатать» [ОА 1899 (4): 290]. О роли Тургенева как посредника между Карамзиным и Кругом см.: [Хохлова 2021: 78].

[70] Оказавшись в России в 1803 г., Круг стал собирать русские монеты, что привело его к изучению русского языка, археологии и истории, а в особенности — церковнославянского языка. Его книга «Критические разыскания о древних русских монетах», изданная Императорской Академией наук (СПб., 1807), получила одобрение Шлецера.

до доски — Славянскую библию в пяти переводах Славянских, уверяя, что находил в этом чтении величайшее наслаждение, так что, оставлял часто приятельскую беседу и спешил к недочитанной главе св. Писания, а приятель мой академик некогда был в духе 18-го века!... Труды Круга, коего уважали Карамзин и Шлецер[71], прольют новый свет на те милые эпохи нашей Истории[72]. Круг — идеал немецкого ученого, а по сердцу один из добрейших людей: страстно занимаясь своим предметом, на два года оставлял собственные труды свои, чтобы издать сочинения преждевременно умершего друга своего Лерберга[73] (друга Шиллера)[74]. _ Однажды тот же Круг приходит ко мне, чтобы отказаться в пользу младшего товарища Грефе[75] от выгодного места в Эрмитаже; но Император Александр сохранил ему за этот благородный и бескорыстный поступок высший оклад и назначил такой же Грефу. — Круг отдавал все, что сберегал экономического жизнию, знаменитому семейному брату своему в Берлине и устроил будущее детей его. К нам сошел и Секретарь Академии Фус[76] и обещал прислать мне все, что Академия издала в последние три года моего отсутствия, следовательно, и сочинения его Президента-Министра[77]. Фус отыскал в Моск.[овском] Архиве письма Эйлера[78], своего деда, и издал их.

---

[71] Август Людвиг фон Шлецер (1735–1809), немецкий историк, публицист и статистик, в 1761–1767 гг. состоял на русской службе в Санкт-Петербурге. Об отношении к Шлецеру Тургенева, учившегося у него в Гёттингенском университете и принимавшего участие в составлении его «Нестора» см.: [Хохлова 2021: 74].

[72] Имеется в виду главнейший труд Круга «Kritischer Versuch zur Aufklaerung der byzantischen Chronologie: mit besonderer Ruecksicht aud die fruehere Geschichte Russlands» (Опыт освещения византийской хронологии, в особенности в связи с древнейшей историей Руси; 1810). В нем Круг устанавливал время крещения княгини Ольги в Константинополе, доказывал подлинность договоров Олега и Игоря с греками.

[73] Аарон Христиан Лерберг (1770–1813), русский историк немецкого происхождения, труд которого на немецком языке «Untersuchungen zur Erläuterung der älteren Geschichte Russlands» Круг издал в 1816 г. (в 1819 г. книга вышла и на русском языке: Исследования, служащие к объяснению древней русской истории, А. Х. Лерберга / Изданы на немецком языке, по определению Императорской С. Петерб. Акад. наук, Ф. Кругом; Пер. Д. Языков. СПб.: В тип. Департ. народного просвещения, 1819). Мраморный бюст Лерберга выполнен скульптором И. П. Мартосом.

[74] Сын дерптского золотых дел мастера, Лерберг в 1790-е годы учился в Гёттингенском университете, затем в Йенском, где в это время историю преподавал Фридрих Шиллер (1759–1805).

[75] Христиан-Фридрих Грефе (1780–1851), профессор латинской словесности в Петербургском Педагогическом институте (с 1811 г.), позже — профессор по кафедре греческой словесности, помощник хранителя античной коллекции Эрмитажа, с 1820 г. ординарный академик Академии наук по греческой и римской словесности.

[76] Павел Николаевич Фус (Фусс) (1798–1855), ординарный академик по кафедре математики, исполнял обязанности секретаря Императорского вольно-экономического общества (с 1826 г.).

[77] С. С. Уваров (1786–1855) был Министром народного просвещения в 1833–1849 гг. и одновременно президентом Императорской академии наук в 1818–1855 гг.

[78] Леонард Эйлер (1707–1783), швейцарский, прусский и российский математик, механик, физик. Правнуком Эйлера по линии матери, внучке Леонарда Эйлера, был П. Н. Фусс. Переписка и сочинения Эйлера, над которыми Фусс работал в 1842–1843 гг., опубликованы в 1849 г.

Он сбирается в Геттинген для Гауса[79] и в Париж для Араго[80]: постараюсь встретить его там, а здесь нарядить себя в Академический мундир, ежели не предпочту — Симбирского[81]. — Из Академии проехал я к Штиглицу[82], устроил и поручил ему финансовые дела мои, от него — к милой и умной графине Бобринской[83], беседу с коей передам вам на словах: Петербургские комеражи[84] одушевляет она блестящим европейским умом... Но... до свидания.....

Я прошел широким Невским проспектом, украшенным лишением сухих и пыльных по сторонам его липок — заглядывал в магазины и остался обедать у гр.[афов] Велгурских [sic!][85], для меня пригласили и ветхую деньми[86] фрейлину Плюскову[87] со всеми ее дворцовыми и крещенскими воспоминаниями. Я люблю семейство Велгурских [sic!]. Оно теперь в трауре по Сологубе [sic!][88]. В кабинете Велгурского любимый мною беспорядок и книги медицинские и философские и с музыкою! Он показал мне Сонет, переписанный рукою Жуковского, но затерял письмо его, коим посвящает он труд свой Вел.[икой] Княгине Александре Николаевне[89].

---

[79] Иоганн Карл Фридрих Гаус (1777–1875), немецкий математик, механик, физик и астроном, с 1824 г. — почетный член Императорской академии наук в Санкт-Петербурге.

[80] Доминик Франсуа Араго (1786–1853), французский астроном, физик и политический деятель.

[81] По-видимому, имеется в виду пока еще неясное намерение А. И. Тургенева отправиться в Симбирск.

[82] Александр Людвигович Штиглиц (1914–1884), барон, крупнейший российский финансист, придворный банкир (с 1843).

[83] Графиня Анна Владимировна Бобринская (урожд. баронесса Унгерн-Штернберг; 1769–1846), жена Алексея Григорьевича Бобринского, побочного сына Екатерины II. По словам М. А. Корфа, «одна из почтеннейших, умнейших, и наиболее любимых дам высшего круга. Замужество открыло ей доступ ко двору, а высшие качества и пленительный ум не замедлили к ней всех привязать. Ее в особенности удостаивала своего расположения императрица Мария Федоровна, а потом этим же расположением отличал ее и император Николай, очень часто посещавший старушку, хотя она не была ни статс-дамой, ни даже кавалерственной дамой, и называвший ее всегда “Mütterchen” (матушка)» [Корф 2003: 355].

[84] Комеражи — светские пересуды, сплетни.

[85] Графы Велгурские (то же, что Вельгорские) — Матвей Юрьевич (1794–1866), камергер, виолончелист; Михаил Юрьевич (1788–1855), композитор и меценат, хозяин литературно-музыкального салона на Михайловской площади (ныне площадь Искусств), жена его Луиза Карловна (урожд. принцесса Бирон; 1891–1853).

[86] Ветхий деньми (денми) (церк.-слав.) — образ из Книги пророка Даниила: древний, исполненный днями.

[87] Наталья Яковлевна Плюскова (ок. 1780–1845), воспитанница Смольного института (выпуск 1797 г.), была сначала фрейлиной императрицы Елизаветы Алексеевны, а затем вдовствующей императрицы Марии Федоровны.

[88] Виельгорские (Михаил Юрьевич и его жена Луиза Карловна) были в свойстве с графом Александром Ивановичем Соллогубом (род. в 1787 г.), умершим 16 апреля 1843 г.: их дочь Софья Михайловна была замужем за сыном Соллогуба, писателем Владимиром Соллогубом. В черновиках первой главы «Евгения Онегина» есть упоминание о Соллогубе-старшем как о выразительной примете петербургского общества: «Гуляет вечный Соллогуб».

[89] Великая княгиня Александра Николаевна (1825–1844), младшая дочь Николая I, названная в честь своей матери. В. А. Жуковский (1773–1852) — близкий друг

Я выписал из поэтического предисловия несколько стихов, для Авд. Петр. Елагиной[90] и для вашего всеобщего удовольствия: Поэма называется «Наль и Дамаянти» индийская повесть, с немецкого[91] — вот окончание предисловия:

— И милый сон мой стал блаженной былью.
— И ныне тихо, без волненья льется
Поток моей уединенной жизни.
Смотря в лицо подруги, данной Богом
На освященье сердца моего,
Смотря, как спит сном ангела на лоне
У матери младенец мой прекрасный,
Я чувствую глубоко тот покой,
Которого напрасно[92] здесь мы ищем,
И убедительный внимаю голос[93],
Земные все смиряющий тревоги:
Да не смущается твоя душа,
Он говорит мне, веруй в Бога, веруй
в меня!.... Мне было суждено своею
рукой на двух родных, земной судьбиной
разрозненных могилах те слова
Спасителя святые написать.

— И моею: по поручению Жуковского я поставил в Ливорне памятник над незабвенною его и нашею Людмилой[94]; на доске мраморной иссечены все слова этого Евангелия[95].

Вот как начинается сама Поэма:

А. И. Тургенева со времен Московского университетского Благородного пансиона — видел в Александре Николаевне большое сходство с обожаемой им императрицей Александрой Федоровной, называя ее младшей сестрой Лаллы Рук [Жуковский 2004: 96–97]. Весной 1843 г. Жуковский прислал ей беловую рукопись своей поэмы «Наль и Дамаянти» со стихотворным посвящением и вклеенным портретом Александры Николаевны в костюме Дамаянти работы Л. Майделя.

[90] Авдотья Петровна Елагина (урожд. Юшкова, в первом браке Киреевская; 1789–1877), племянница В. А. Жуковского, мать И. В. и П. В. Киреевских, хозяйка литературного салона в Москве.

[91] Жуковский переводил индийскую сказку «Наль и Дамаянти», эпизод индийского эпоса «Махабхарата», с немецкого перевода-переложения, выполненного Фридрихом Рюкертом (1788–1866).

[92] У Жуковского: «Которого так жадно...».

[93] У Жуковского: «Не находя нигде; и слышу...».

[94] Тургенев называет Людмилой Александру Андреевну Воейкову (урожд. Протасову; 1795–1829), племянницу и крестницу Жуковского, адресата его баллады «Светланы», бывшей замужем (с 1814 г.) за поэтом и издателем А. Ф. Воейковым. Она скончалась 16 февраля 1829 г. и была погребена на греческом кладбище в Ливорно.

[95] На памятнике Воейковой из белого мрамора в Ливорно, как и на могиле ее сестры Маши Протасовой-Мойер (1793–1823) в Дерпте, были высечены слова из Евангелия от Иоанна (14:1–4): «Да не смущается сердце ваше; веруйте в Бога и в Мя веруйте».

Фраза Тургенева вписана на полях.

«Жил-был в Индии, по имени Наль
варазены [sic!]
Сильного сын..»... и пр.

Другой экз.[емпляр] сей же поэмы, также весь рукою Жук[овско]-го переписанный, прислан сюда не для печати, и отдан будет в цензуру, как скоро Гр.[аф] Велгурский удосужится представить Поэму вел.[икой] Княгине[96]. Я узнал, что Гоголь написал второй том мертвых душ, где описаны превосходно Москва и П.[етер]бург. Великая Княгиня Лихтенбергская[97] его очень полюбила и часто принимала в Риме. Я был ввечеру у Петра Мих.[айловича] Языкова[98]: он ежедневно страдает сенною лихорадкою, но сбирается к 1-му мая в Москву, если лихорадка хоть дня на два перестанет трепать его. Дочери его очень милы и пригожи: я возобновил знакомство с ними и с матерью их, моею Симбирскою Кузиною[99].

Я забыл вам сказать, что я был и у нашего посла графа Палена, узнал много подробностей о Кн.[язе] Долгор.[укове][100] Но _ также до свидания. Гр. Пален на сих днях отправляется в Карлсбад. Слухи прошли здесь, что он может возвратиться в Париж[101], но для этого нужно, чтобы Барант[102]

---

[96] Поэма была напечатана отдельной книгой под заглавием: Наль и Дамаянти. Индейская повесть В. А. Жуковского / Рисунки по распоряжению автора выполнены г. Майделем. СПб.: Изд. Фишера, 1844.

[97] Великая Княгиня Лихтенбергская — дочь императора Николая I Мария Николаевна (1819–1876), жена герцога Максимилиана Лейхтенбергского (1817–1852), младшего сына Евгения Богарне и внука императрицы Жозефины. Активно занималась благотворительностью.

[98] Петр Михайлович Языков (1798–1851), старший брат Н. М. и А. М. Языковых, геолог, помещик Симбирской губернии. В 1839 г. в Германии познакомился с Н. В. Гоголем, с которым позже переписывался и отправил ему ряд фольклорных материалов для второго тома «Мертвых душ», «собрание слов и описание крестьянских ремесел, им, Стариком, составленное» [Гоголь 2003– (8): 405].

[99] Дочери П. М. Языкова — Мария (в замужестве баронесса фон Шеппинг; 1825–1875) и Аделаида (в замужестве графиня Биланд; 1827–1903). Симбирской кузиной Тургенев называет жену Языкова Елизавету Петровну, урожд. Ивашеву (1805–1848), сестру декабриста В. П. Ивашева.

[100] Петр Владимирович Долгоруков (1816–1868), публицист, историк, чиновник Министерства народного просвещения. Выпустил в 1843 г. на французском языке книгу «Заметка о главных родах в России» (Notice sur les principales familles de la Russie. Bruxelle; Leipzig, 1843), в которой поведал домашние тайны некоторых аристократических семейств. В начале 1843 г. Долгоруков получил повеление вернуться в Петербург. Пока он находился в дороге, Бенкендорф вызвал из Москвы в Петербург и А. И. Тургенева, на которого легло подозрение, будто он предоставил Долгорукову материалы для этой книги. См. подробнее: [Мильчина, Осповат 1990: 278].

[101] Граф Петр Петрович Пален (1777–1864) в 1835–1851 гг. (фактически в 1835–1841 гг.) занимал должность чрезвычайного и полномочного посла во Франции. 30 октября 1841 г. был отозван в Россию и в Париж более не вернулся. С этого времени предпочитал отдыхать летом в Карлсбаде и в своих курляндских поместьях, а зиму проводил в Петербурге.

[102] Историк и дипломат Проспер де Барант (1782–1866) был назначен послом в России в 1835 г. В 1841–1842 гг. в результате осложнения дипломатических отношений между Францией и Россией послы обеих стран были отозваны: граф П. П. Пален, соответственно, вернулся в Петербург (см. сноску 101), а Барант — в Париж, где сохранял должность посла до 1848 г., но в Петербург так и не вернулся.

выехал снова. Лист[103] уж восхищает вас: и о нем многое передам вам на словах, и не одно музыкальное; вот встреча его в Вене с Княгинею Метерних[104], которая заставила его два часа дожидаться себя: Княгиня: «Comment vont vos affaires?» — «Madame, ce sont les diplomates et les banquiers qui font des affaires, moi je fais de la musique»[105]. Вот и вчерашние фарсы молодого Нарышкина[106]: на улице во время похорон останавливает его по приказанию барыни в карете лакей: [«]Генеральша желает знать, кого хоронят!» [— «]а кто твоя Генеральша?[»] — «Бек». — [«]Хоронят генерала Бек[»], [—] отвечает Нарышкин. — Тут же и о том же спросил его полицейский офицер; и Нарышкин в ответ: «Как же вы не знаете? Хоронят обер-полицмейстера Кокошкина[»][107].

Предо мною: Gedichte eines Lebendigen mit einer Dedikation an den [?] Zhukovскому [sic!], третье издание. _ прописного поэта: Гервега[108], привезу его вам. _ и вот вам два стиха из строф: Auf dem Berge[109].

> Ich kann den Himmel hier mit Händen greifen,
> Und möcht' doch lieber auf der Erde ſein[110].

Кстати: сей час получаю приглашение явиться в воскресенье к вел. [икому] князю Мих.[аилу] Павл.[овичу][111]. Но с тем, что ежели Его И.[мператорское] Высочество будет иметь свободное время, то я буду извещен о том особо. Я написал на записке, что уезжаю в понедельник.

---

[103] В 1843 г. Ференц Лист (1811–1886) совершал гастрольное концертное турне по Голландии, Германии и России.

[104] Скорее всего, речь идет о Мелании Меттерних (1805–1854), дочери фельдмаршала и дипломата графа Франца Зичи-Феррарис (1777–1839), с 1831 г. третьей жене канцлера Австрии князя Клеменса Венцеля Лотара фон Меттерних-Виннебурга (1773–1859).

[105] «Как ваши дела?» — «Мадам, делами занимаются дипломаты и банкиры, я занимаюсь музыкой» (фр.)

[106] Вероятно, Эммануил Дмитриевич Нарышкин (1813–1902), почитавшийся сыном обер-егермейстера Дмитрия Львовича Нарышкина (1764–1838) от союза с княжной Марией Антоновной Святополк-Четвертинской (1779–1854). Но, возможно, внебрачный сын Александра I. Учился в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров одновременно с М. Ю. Лермонтовым. В 1838 г. переведен в Лейб-гвардии Конный полк с назначением адъютантом к шефу жандармов графу А. Х. Бенкендорфу.

[107] Сергей Александрович Кокошкин (1795 или 1796 — 1861), генерал-адъютант (с 1843 г.), санкт-петербургский обер-полицмейстер (1830–1847).

[108] Георг Гервег (1817–1875), немецкий поэт. В 1841 г. в Цюрихе вышел первый том его поэтических опытов «Стихи живого человека» (Gedichte eines Lebendigen), ставший событием в литературной жизни того времени. О чтении этой книги Жуковским см. подробнее: [Никонова 2015: 59–78]. «Gedichte eines Lebendigen mit einer Dedikation an den [?] Zhukovскому [sic!]» (нем.) — «Стихи живого человека с посвящением Жуковскому».

[109] На горе́ (нем.)

[110] Дословно: «Могу здесь небо охватить руками, / Но все же сладостно остаться на земле» (нем.).

[111] Михаил Павлович (1798–1849), великий князь, брат Николая I.

Прошу сестрицу передать прилагаемый у сего зеленый Букварь Е. А. Свербеевой[112], а чрез нее и письмо тем, кои пожелают знать — как быстро жизнь моя течет.

Вчера же был я и на старинном, но ныне уже блестящем и великолепном моем пепелище, на Фонтанке[113], у М. Л. Адлерберг[114]: она приняла меня в ее салоне, устроенном из бывшей портретной залы кн.[язя] Голицына[115]. Большой Кабинет наш разделен на два: отделка прелестная; бронза блестит, цветы благоухают; но уже садик комнатный переделан иначе; церковь сохранена в прежнем виде[116]. Лестница вьется по всем этажам: моя воронихинская уж не существует. Она была так уродлива, что когда по моем выздоровлении я в первый раз ее увидел, то сказал архитектору Воронихину, строителю Казанского Собора: «Фу, Андрей Ник.[олаевич]. Один Казанский Собор хуже моей лестницы!» — Адлерберг по-прежнему мила, но уже — бабушка!.. Мы вспомнили давно прошедшее и общего нашего друга — Воейкову[117]:

Date lilia manibus plenis..![118]

---

[112] Екатерина Александровна Свербеева (урожд. княжна Щербатова; 1808–1892), хозяйка знаменитого московского салона, который Тургенев в шутку называл салоном «Свербеевой-Рекамье», жена Д. Н. Свербеева (1799–1874), автора известных «Записок». Была предметом многолетней привязанности Тургенева (см. выше). По словам В. И. Саитова, «в честь Свербеевой писали стихи Боратынский и Языков. Дом Свербеевых был одним из культурных московских уголков, где охотно собирались просвещенные деятели разных направлений» [ОА 1899 (3): 597].

[113] Трехэтажный дом на набережной Фонтанки (ныне д. 20), с 1812 г. принадлежал Александру Николаевичу Голицыну, обер-прокурору Синода, министру духовных дел и народного просвещения. На третьем этаже дома в конце 1810-х годов жили братья А. И. и Н. И. Тургеневы. Сюда же приходил в гости А. С. Пушкин, написавший здесь оду «Вольность». В здании проходили заседания литературного общества «Арзамас».

[114] Мария Васильевна Адлерберг (урожд. Нелидова; 1797–1870) — дочь сенатора В. И. Нелидова (1751–1810), жена Владимира Федоровича Адлерберга (1791–1884), министра двора и уделов. За заслуги мужа 28 марта 1836 г. была пожалована в кавалерственные дамы ордена Св. Екатерины (малого креста).

[115] Изображение портретной залы в доме князя А. Н. Голицына сохранилось на картине «В комнатах. Портретная» художника Г. К. Михайлова, ученика К. П. Брюллова (в настоящее время в собрании Государственной Третьяковской галереи). На правой части полотна можно различить портреты двух предков хозяина дома — Василия Васильевича Голицына (1643–1714) и Бориса Алексеевича Голицына (1654–1714).

[116] В здании была домовая церковь во имя Святой Живоначальной Троицы, построенная в 1812 г. по проекту архитектора А. Н. Воронихина (1759–1814) и освященная будущим митрополитом Филаретом. Ее стены были отделаны белым искусственным мрамором, освещение шло через круглое окно с изображением Всевидящего Ока, две иконы были написаны В. Л. Боровиковским, царские врата сделаны по эскизу А. Л. Витберга (интерьер уничтожен в 1930-е годы).

[117] См. сноску 94.

[118] Неточная цитата из «Энеиды» Вергилия (эпизод нисхождения Энея в подземное царство): «Manibus date lilia plenis» (лат. «Дайте лилий полными горстями»; VI, 883). В то время как предыдущая фраза Вергилия («Tu Marcellus eris» — «Будешь Марцеллом и ты») звучит как обещание блестящей будущности, лилии «полными горстями» напоминают о том, что все кончается прахом (отец Энея Анхиз показывает ему пребывающие в подземном царстве образы еще не появившихся на свет героев Рима, среди которых отпрыск знаменитого рода Маркеллов, племянник и зять императора Августа, умерший в возрасте двадцати лет. К нему и относятся цитируемые слова).

После обеда у Анненковой[119] — услышу Рубини[120] в большом театре, в опере.

У меня сидит Б. М. Федоров[121] и спорит со мною об успехах благосостояния во Франции. Он и об этом написал статью, но, кажется, он лучше знает меня, чем Францию (см. портрет мой[122]).

Спешу к обедне, может быть, и в Невский монастырь[123] к Митрополиту[124]. Солнце блестит; на душе отлегло от надежды скорого свидания с вами. Пора и на почту. Простите.

Новые фрейлины: Княгиня [?] Шаховская[125], графиня Закревская[126], дочь генерала (мать ее друг гр[нрзб.] Пушки[на][127]), Бутурлина[128], дочь

---

[119] См. сноску 68.

[120] Джованни Баттиста Рубини (1794–1854) — итальянский оперный певец-тенор. Регулярно выступал в европейских столицах. В 1843 г. приехал в Россию. Николай I назначил его первым придворным певцом, подарив ему дорогое кольцо. Вяземский писал о нем в Старой записной книжке: «Известно, что когда приехал в Россию Рубини, он еще сохранял все пленительное искусство и несравненное выражение пения своего, но голос его уже несколько изменял ему. Спрашивали князя Меншикова, почему не едет он хоть раз в оперу, чтобы послушать Рубини. “Я слишком близорук, — отвечал он, — не разглядеть мне пения его”» [Вяземский 1927 (запись 133)].

[121] Борис Михайлович Федоров (1798–1875), поэт, драматург, издатель альманахов, детский писатель. В 1818–1826 гг. служил в Министерстве духовных дел и народного просвещения, с 1823 г. в должности секретаря при А. И. Тургеневе, бывшем тогда директором Департамента духовных дел. В 1833 г. Федоров по предложению президента Академии Российской А. С. Шишкова избран в ее действительные члены, а после упразднения академии (1841) стал почетным членом Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук без пенсии. В 1843–1844 гг. в «Журнале Министерства народного просвещения» (1843, № 1, 3; 1844, № 1, 2) публиковал обозрения исторических документов по русской истории, собранных А. И. Тургеневым в иностранных архивах [Гиллельсон 1964: 481].

[122] Имеется в виду посвященное А. И. Тургеневу весьма лестное стихотворение Б. М. Федорова «Портрет», опубликованное в «Литературной газете» (1840. № 11, 7 февр.) («Есть в мире чудный человек, / Едва ль не беспримерный: / Он в странствиях проводит век, / России посвященный. / Он нежный друг, нежнейший брат...»). См.: [Тхоржевский 1986: 100].

[123] Невский монастырь — ныне Свято-Троицкая Александро-Невская лавра, мужской православный монастырь в Санкт-Петербурге в месте впадения Черной речки (нынешняя Монастырка) в Неву. Заложен Петром I в 1710 г. С 1797 г. по указу императора Павла I получил статус лавры.

[124] Митрополитом Новгородским и Санкт-Петербургским 17 января 1843 г. стал Антоний (Григорий Антонович Рафальский; 1789–1848).

[125] Речь идет скорее всего о княжне Софье Ивановне Шаховской (1824–1905), дочери князя И. Л. Шаховского (1771–1860) — генерала от инфантерии, члена Государственного совета (с 1839 г.).

[126] Лидия Арсеньевна Закревская (1826–1884), дочь графа Арсения Андреевича Закревского, генерал-губернатора Финляндии с 1823 г. и министра внутренних дел России с 1828 г., была назначена фрейлиной двора Ее Императорского Величества 20 апреля 1843 г. Ее мать — Аграфена Федоровна Закревская, урожд. графиня Толстая (1799/1800–1879).

[127] Вероятно, Екатерина Ивановна Мусина-Пушкина (1823–1886), дочь генерал-майора Ивана Алексеевича Мусина-Пушкина 1783–1836) и Марии Александровны (урожд. княжны Урусовой; 1801–1853).

[128] Анна Дмитриевна Бутурлина (1825–1906), дочь генерал-майора Дмитрия Петровича Бутурлина (1790–1849), военного историка и директора Императорской публичной библиотеки.

красавицы: (мать вчера в театре пленяла неувядаемою красотою и была моложе дочери[129]), Кн.[яжна] Голицына, 2[-]я правнучка Суворова[130] (но это [нрзб.] [нрзб.]) еще две, коих и лиц не помню. Принц Дармштадтский, брат вел.[икой] кн.[ягини] наследницы[131] [с] флигель адъютантом.

12-й час. Приехал к вел.[икой] наследнице в объятьях Орфея с М., холодно, мрачно, снежок выпадает. За час было лето, вот вам и стишки моего поэтического биографа[132].

Полдень. Сию минуту получаю обратно письмо Вязем.[ского], Анненкова[133] и Mme Recamier[134], но без книги герцога Ноаль[135], его мне послание. Посылаю вам в оригинале донесение Анненкова о бреде Мицкевича[136], Мишеле et Comp.[137] Сохраните письмецо, прочитав его Аксакову[138] и

---

[129] Мать А. Д. Бутурлиной Елизавета Михайловна Бутурлина, урожд. Комбурлей (1805–1859) — статс-дама, дочь М. И. Комбурлея (1761–1821), сенатора.

[130] Леонилла Михайловна Голицына (1824–1875), дочь князя Михаила Михайловича Голицына (1793–1870) и княгини Марии Аркадьевны Голицыной (урожд. Суворовой-Рымникской; 1802–1870), внучки генералиссимуса А. В. Суворова.

[131] Александр Гессен-Дармштадтский (1823–1888), брат великой княгини Марии Александровны (1824–1880), супруги великого князя Александра Николаевича.

[132] То есть Б. М. Федоров (см. сноски 121–122).

[133] Павел Васильевич Анненков (1813, по другим сведениям 1812–1887), прозаик, мемуарист. С конца 1840 г. и до начала 1843 г. путешествовал по Германии, Италии, длительное время жил в Париже, где посещал лекции А. Мицкевича о славянских литературах.

[134] Mme Récamier — Жюли Рекамье (1777–1849), хозяйка одного из самых ярких литературных салонов в Париже 1800–1840-х годов.

[135] Поль де Ноай (Noailles) (1802–1885) историк, представитель аристократического рода де Ноай. Близкий друг Шатобриана и мадам Рекамье. Тургенев имеет в виду только что вышедшую тогда книгу «Histoire de la maison royale de saint Louis à Saint-Cyr» (История королевского дома св. Людовика в Сен-Сир; 1843).

[136] Данное «донесение Анненкова» нам обнаружить не удалось. Можно лишь предположить в нем отголоски той полемики между западниками и славянофилами, в которую он включился, вернувшись в 1843 г. в Россию. С А. Мицкевичем Анненков был знаком лично и имел возможность слушать его лекции в Париже, которые тот с 1840 г. читал в Коллеж де Франс.

В 1842–1843 гг. Мицкевич становится постоянным предметом эпистолярной беседы Тургенева также и с Вяземским. На фоне более резких отзывов Вяземского (см. его письмо от 26 января 1842 г.: «Жаль мне, что Мицкевич так завирается о Петре и Петриаде, то есть, о России. Почему не передашь ты ему своих критических замечаний? ‹...› Как же мог он сказать, что наша литература армейская? Разве он видит ее в Данилевском и в Скобелеве? Наша литература дворянская — вот это так, и этим отличается она от прочих...» [ОА 1899 (4): 148]) суждения Тургенева отличались умеренностью и варьировались от письма к письму. Ср.: «Да и какому читателю интересно будет читать о прошло или третьегодних лекциях Мицкевича; а в свое время, конечно, они были интересны» (письмо от 14 сентября 1842 г. [Там же: 160]); «Я получил от парижского слушателя перевод наскоро сделанный лекции Мицкевича ‹...› Много справедливого с примесью не лжи, а неверностей: о религиозном движении в России при Екатерине и Александре I» (письмо от 10 марта 1843 г. [Там же: 225]). См. подробнее: [Ларионова 1998: 35–45].

[137] Скорее всего, здесь Тургенев намекает на довольно резкие высказывания французского историка Жюля Мишле (1798–1874) по поводу русских, которых он, реагируя на повстанческое движение в Польше, одно время полагал «недостойными общения с европейскими народами» [Berlin 2001: 98].

[138] Имеется в виду К. С. Аксаков (1817–1860).

Хомякову. Оно должно последнему, по теории о Славянах, быть приятнее самих похвал и первенства над Пушкиным[139]. Обнимите его за меня.

Вот копия, едва и не вполне разобранная, с письма Рекамье[:]

«Paris 11 Mars. Voici, Monsieur, un ouvrage de M. le Duc de Noaille qui n`a été tiré qu`à un petit nombre d`exemplaires. Il retrace une fondation si touchante (Институт St Cyr), les sentimens en sont si nobles et si purs, que j`ai pensé qu`il devait être lu par vous, et je saisis avec bonheur cette occasion de me rappeler à votre souvenir. Mr de Chateaubriand, M. Ballanche, M. Ampère se joignent à moi pour vous demander vos projets, nous espérons qu`ils vous ramèneront auprès de nous. Vous avez ici des amis si vrais qu`il me semble que la France doit être pour vous une seconde patrie. J. R.»[140]

Милая Екатерина Ал.[ександровна]![141] Откликнитесь _ да нет! Уж поздно! Вот что писал ко мне К.[нязь] Вяз.[емский] от 14 апреля: Передайте немедленно это А. М. Языкову, а я здесь передам Петру М.[ихайловичу]. «Буду хлопотать о Языкове, но, кажется, для порядка нужно ему было самому написать прошение к Мин.[истерству] Внутр.[енних] Дел при засвидетельствовании в болезни от русской миссии[142]. Или просить миссию о исходатайствовании продолжения отпуска по причине

---

[139] Свою теорию о славянах А. С. Хомяков излагал в «Записках по всемирной истории»», над которыми начал работать в 1838 г. Труд остался незавершенным и вышел посмертно под названием «Семирамида». Содержание его отразилось во множестве напечатанных при жизни Хомякова статей.

[140] «Париж, 11 марта. Вот, сударь, сочинение герцога де Ноай, которое было напечатано лишь в небольшом количестве экземпляров. В нем рассказывается о столь трогательной институции (Институт Сен-Сир), чувства здесь столь благородны и чисты, что я решила, что оно непременно должно быть прочитано вами, и с радостью воспользовалась случаем, чтобы напомнить Вам о себе. Господин де Шатобриан, господин Балланш, господин Ампер присоединяются ко мне, чтобы просить Вас сообщить о Ваших планах, мы надеемся, что они приведут Вас обратно к нам. У Вас здесь такие верные друзья, что мне кажется, что Франция уже давно стала для Вас второй родиной. Ж.[юли]. Р.[екамье]» (фр.).

Сочинение Поля де Ноай, которое мадам Рекамье послала Тургеневу — «Histoire de la maison royale de saint Louis à Saint-Cyr» (1843) (см. сноску 135).

[141] Обращение к Е. А. Свербеевой (см. выше).

[142] В конце 1830-х годов резко обострилась болезнь Н. М. Языкова, что заставило его уехать для лечения за границу. Сопровождал его П. В. Киреевский. В 1843 г. он вернулся в Москву. Хлопотами о Языкове наполнены и письма Тургенева к Вяземскому. Ср. в его письме от 9 апреля 1843 г., также из Москвы: «Поэт Языков, помещик симбирский, в Рим. В июне кончится пятилетие его пребыванию в чужих краях. Он болен и желает, по предписанию докторов, еще раз купаться в дивном Гаштейне (Bad Gastein, neben Salzburg, in Bayern). Он должен отправиться туда летом, но опасается, чтобы не взыскали на нем, если он пробудет два или три месяца долее, нежели закон позволяет, в чужих краях. После Гаштейна он намерен непременно возвратиться во своясы. Братья его просят тебя похлопотать или, по крайней мере, узнать, может ли он, без вреда себе по имению, пробыть два или три месяца сверх пятилетия за границей. Служащий при министре внутренних дел Даль — очень близкий Языкову и любящий его человек: не можешь ли ты, хотя чрез него, выхлопотать или молчание, или позволение Языкову? В таком случае для прекращения беспокойства Языкова ты мог бы и сам написать к нему об успехе твоего ходатайства по вышеозначенному адресу. Отвечай на это» [ОА 1899 (4): 247–248].

болезни. Перовский[143] должен быть большой формалист и едва ли согласится войти в это дело по посторонней просьбе, тем более, что этого рода отсрочки на пребывание за границу вносятся на рассмотрение Комит.[ета] Министр.[ов]. По крайней мере так для купцов, потому что эти дела идут чрез наш Департ.[амент]. Чтобы не терять времени, лучше поступить по моему совету и обделать это в Риме с Потемкиным[144] (на место коего определится, вероятно, Бутенев[145]), ибо все дела Сербии по русскому кончились[146]. Примечание Тургенева — или Кривцова[147]. А впрочем, я и здесь справлюсь и уведомлю!! _ Лучше пишите почаще в Рим.

Вот выписка из другого письма ко мне из Парижа, для щеголих — приятельниц моих: «Une dame de mes amies, jadis fort riche, a été ruinée par son mari, qui l'a laissée avec sa fille, sans ressource. Son courage l'a soutenue et elle s'est mise, appuyée par des amis bien placés, à faire la commission pour tout ce qui concerne la toilette des dames, trousseaux, corbeilles, layettes etc. Nous nous adressons nous mêmes à elle pour mille emplettes, y trouvant notre avantage tant à cause de son bon goût, que de la modicité de ses prix. Elle désirait beaucoup établir des relations en Russie, pour y faire des affaires : ai-je trop présumé, Mr,.de votre bonté, en pensant que vous voudriez en parler à vos connaissances et Mme Le Coq _ (c'est son nom), est d'ailleurs une personne très recommandable, l'amie intime de Mr et Mme Cunin Gridaine[148] que j'ai souvent rencontré chez elle, où, malgré la modestie de sa position, M. le Ministre se plait à venir faire sa partie de wist (Мин. Торговли). Mme la Vicomtesse de Martignac tante de mon gendre, qui jadis la recevoit en ministère, est aussi restée son amie, sut en faire un éloge suffisant : Mme ..... m'a dit qu'il y avoit à Moscou une maison qui faisoit la commission et avoit des voyageurs sans cesse sur la route de Paris, mais elle doit encore laisser de quoi glaner (вероятно [?] Лебур[149]) derrière elle et je suis bien sure que votre recommendation ne serait sans succès.

---

[143] Лев Алексеевич Перовский (1792–1856), в 1841–1852 гг. занимал должность министра внутренних дел.

[144] Иван Алексеевич Потемкин (1780–1849) — с 1838 г. посланник при римском и тосканском дворах.

[145] Аполлинарий Петрович Бутенёв (или Буте́нев) (1787–1866), в 1842 г. в Константинополе выполнял особо важные поручения по сербским делам, в 1843 г. был назначен посланником в Риме.

[146] Тургенев имеет в виду сербский кризис 1842–1843 гг., в котором Россия сыграла заметную роль. См. подробнее: [Кудрявцева 2009]. Фраза «Примечание Тургенева — или Кривцова» — еще одна примета «циркулярных писем», которые любил писать Тургенев (см. выше), предполагающих не только множественность адресатов, но и своеобразный полифонизм эпистолярного текста.

[147] Павел Иванович Кривцов (1806–1844), с 1834 г. первый секретарь русского посольства в Риме.

[148] Лоран Кунен-Гриден (1778–1859) — суконный фабрикант и политик, в 1839–1848 гг. — министр сельского хозяйства и торговли. С 1823 г. был владельцем суконной мануфактуры, носившей имя его (Кунен) и его жены (Гриден), которое он, став заниматься политикой, добавил к своему. Его жена — Маргарита Гриден, дочь суконного фабриканта из Седана.

[149] Виктория Лебур (мадам Лебур) — хозяйка модного магазина на Кузнецком Мосту, которая не только торговала, но еще и шила сама и консультировала москвичек по вопросам моды (см.: [Руденко 2015]).

Voici l'adresse de Mme Lecoq Rue neuve d'Antin. N 20[»][150].

Оправдайте миссию ея _ и найдите охотниц до дешевых цен и модных товаров. Ручаюсь, что панегирик без Экзажераций[151].

Вот еще из письма Кн.[язя] Вяз.[емского]: «я требую сокрушительных замечаний на счет Marmier[152]. В отношении ложных фактов и лживых советов, если есть, а, разумеется, не в отношении мнений Мармье о том, что хорошо или худо поступило Правительство, принимая такие или

---

[150] «Одна из моих подруг, когда-то очень богатая женщина, была разорена своим мужем, который оставил ее с дочерью без средств к существованию. Ее решимость была ей поддержкой, и она при содействии высокопоставленных друзей задумала заняться всем, что связано с женским туалетом, приданым, корзинками, пеленками и т. д. Мы сами обращаемся к ней, совершая тысячи покупок, находя в этом свою выгоду как по причине ее хорошего вкуса, так и из-за низких цен. Она очень хотела наладить отношения в России, чтобы вести там свои дела: не злоупотребила ли я, сударь, вашей добротой, полагая, что вы захотите поговорить об этом со своими знакомыми, а мадам Лекок (это ее имя) к тому же персона, которую вполне можно рекомендовать, близкая подруга господина и госпожи Кунен-Гриден, с которой я часто встречался в ее доме, куда, несмотря на скромность ее положения, господин министр ‹...› с удовольствием приходит сыграть свою партию в вист. Виконтесса де Мартиньяк, тетка моего зятя, которая когда-то принимала ее в бытность свою супругой министра и остается ее другом, отзывается о ней с достаточной похвалой: Госпожа ..... рассказывала мне, что в Москве есть дом, который занимается посредничеством и куда постоянно приезжают путешественники из Парижа, но надо оставить еще поле деятельности для (вероятно [?] Лебур), и я совершенно уверена, что ваша рекомендация не будет излишней.

Вот адрес мадам Лекок: Rue neuve d'Antin. N 20» (фр.).

[151] Экзажерация — от фр. *exagération* 'преувеличение'.

[152] Ср. письмо П. А. Вяземского Тургеневу от 3 апреля 1843 г.: «Разве Шевырев довольно православен, чтобы разгромить ереси Мармье? Не призвать ли на помощь Киреевского и Хомякова, а еще лучше — благочестивого приятеля твоего Филарета; а во всяком случае нужно будет показать ему замечания и подвергнуть их суду его. Уж если отвечать Мармье, то отвечать сильно и всесокрушительно» [ОА 1899 (4): 239]. Ксавье Мармье (1809–1892) — французский писатель и путешественник. В 1842 г. побывал в России, а уже в следующем году в двух томах опубликовал книгу «Письма о России, Финляндии и Польше». По словам Мармье, Россия «под широкими складками своей императорской мантии, под ложным блеском своих вельмож скрывает многочисленные и глубокие проблемы»: отсутствие порядка в финансовой системе; запутанная в лабиринте противоречивых указов, зависящая от каприза влиятельного лица или продажности писаря судебная система, и, главное, «огромная пропасть между различными классами общества, когда самая утонченная цивилизация соседствует с самым глубоким невежеством, а либеральные начинания и просвещенные идеи XVIII столетия покрыты мраком варварских времен» (*Marmier X. Lettres sur la Russie, la Finlande et la Pologne*. P. Delloye, Éditeur, 1843. T. 2. P. 123–124). 7 апреля Тургенев ответил на призыв Вяземского к «сокрушительным замечаниям»: «Я только вчера прочел статью Marmier; не знаю и сомневаюсь, в силах ли отвечать Шевырев. Он опять заправославничает и заумничает по-русски, а дело не в том. Промахи исторические и статистические указать в Marmier можно; но защищать многое и защищаться трудно, особливо пред Европой; а русские и без того рады тешиться над невежеством Marmier, так, как они тешились тем, что он курил им изустно фимиам и восхищался в их присутствии их салонами. Не знаю еще, будет ли отвечать Шевырев. Всесокрушительно отвечать нельзя, по крайней мере, перед Европою: иначе будем биты и нам будет больно. Я предварил совет твой и вчера же послал статью Marmier моему приятелю. Дни великих воспоминаний, конечно, не для таких пререканий назначены, но что же делать? Сообщу, если откликнется. Все его записки ко мне примечательны: прочтешь, если свидимся» [ОА 1899 (4): 243].

другие меры. Кажется, следовало бы отдать статью Хомякову и Твоему другому приятелю[»] (т. е.: кажется, Вяз[емский] разумеет le naif Philarêt[153]).

Прочтите письмо во всеуслышани[е]: во вторник, на валу, в среду, у Боров.[ицких] Ворот, и в пятницу — близ Девичьего Поля.

Сбираюсь сегодня на именины,
К Сербиновичевой[154] — после
Рубини[155] _

Источники

Аксаков 1960 — *Аксаков С. Т.* История моего знакомства с Гоголем / Изд. подгот. Е. П. Населенко, Е. А. Смирнова. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1960.

Анненков 1989 — *Анненков П. В.* Литературные воспоминания / Вступ. ст. В. И. Кулешова; Коммент. Л. М. Долотовой, Г. Г. Елизаветиной, Ю. В. Манна, И. Б. Павловой. М.: Правда, 1989.

Арнольди 1952 — *Арнольди Л. И.* Мое знакомство с Гоголем // Гоголь в воспоминаниях современников / Ред. текста, предисл. и коммент. С. Машинского. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1952. С. 476–489.

Виноградская 2009 — *Виноградская Н. Л.* Неизвестные письма В. И. Белого к Гоголю // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования. Вып. 2 / [Отв. ред. Е. Е. Дмитриева]. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 41–74.

Вяземский 1927 — *Вяземский П. А.* Старая записная книжка / Сост., ст. и коммент. Л. Я. Гинзбург. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1927.

Гагарин 1996 — *Гагарин И.* Дневник. Записки о моей жизни. Переписка / Сост., вступ. статьи, пер. с фр. и коммент. Р. Темпеста. М.: Языки рус. культуры, 1996.

Гоголь 1890 — Николай Васильевич Гоголь: Письма к нему А. О. Смирновой: 1844–1851 // Русская старина. Т. 66. № 6. 1890. С. 639–656.

Гоголь 1937–1952 — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. [М.; Л.]: Изд-во Акад. наук СССР, 1937–1952.

Гоголь 2003– — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М.: Наука; ИМЛИ РАН, 2003–.

Жуковский 2004 — *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 14: Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1834–1847. М.: Языки славян. культуры, 2004.

Корф 2003 — Записки барона М. А. Корфа. М.: Захаров, 2003.

Кулиш 1856 — [*Кулиш П.*] Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем: В 2 т. СПб.: Тип. А. Якобсона, 1856.

---

[153] Наивный Филарет (фр.).

Ср. в письме Тургенева к Вяземскому от 9 апреля 1843 г.: «Спутники Marmier были: Киреевский, Хлюстин и цареградец Титов. Я вчера был у двух обеден: дома и в соборе, где Филарет благословлял вазы с миром, и народ рвался к руке его, и мною нежно поцелованной: он и пожал ее, а мог бы ущипнуть за Marmier» [ОА 1899 (4): 248].

[154] Александра Гавриловна Сербинович (урожд. Протопопова; 1817–1850), вторая жена Константина Степанович Сербиновича, мемуариста, издателя, переводчика на французский язык «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, издателя и редактора сочинений В. А. Жуковского (1857).

[155] См. сноску 120.

Ланской, Сергиевский 1952 — Гоголь в неизданной переписке современников (1833–1853) / Публ. и коммент. Л. Ланского; Предисл. И. Сергиевского // Литературное наследство. Т. 58: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / [Гл. ред. А. М. Еголин]. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. С. 533–772.

Макарова 2010 — *Макарова Н. А.* Тургенев Петр Петрович // Словарь русских писателей XVIII века / [Отв. ред. А. М. Панченко и др.]. Вып. 3. СПб.: Наука, 2010. С. 292–293.

Мельчакова 2007 — *Мельчакова О. А.* «Сия город был сожжен» // Ветеран Перми. 2007. Июль — август. № 9. С. 6–7.

Новицкая 2008 — *Новицкая И. А.* Пожары в Казани // Татарская энциклопедия: [В 6 т.]. Т. 5 / Гл. ред. М. Х. Хасанов. Казань: Ин-т Татарской энциклопедии, 2008. С. 658.

ОА 1899 — Остафьевский архив князей Вяземских / Изд. С. д. Шереметева под ред. и с примеч. В. И. Саитова. [Т.] 3: Переписка кн. П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. 1824–1836. [Т.] 4: [То же]. 1837–1845. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1899.

Переписка 1988 — Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. / [Сост. и коммент. А. А. Карпова, М. Н. Виролайнен; Вступ. ст. А. А. Карпова]. М.: Худ. лит., 1988.

Смышляев 1866 — *Смышляев д. Д.* Пожар в Перми 14 сентября 1842 г.: из юношеских воспоминаний // Пермские губернские ведомости. 1866. № 48.

Тихонравов 1889 — Сочинения Н. В. Гоголя: В 7 т. 10-е изд. / Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым. М.: Изд. Кн. маг. В. Думнова под фирмою «Наследники бр. Салаевых»; Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1889.

Тургенев 1964 — *Тургенев А. И.* Хроника русского. Дневники (1825–1826 гг.) / Изд. подгот. М. И. Гиллельсон. М.; Л.: Наука, 1964.

Шевырев 2020 — *Шевырев С. П.* Полн. собр. литературно-критических трудов: В 7 т. Т. 3: 1841–1845. Кн. 1. СПб.: Росток, 2020.

Шенрок 1889 — Друзья и знакомые Николая Васильевича Гоголя в их к нему письмах / Сообщ. В. И. Шенрок // Русская старина. Т. 63. № 8. 1889. С. 363–385.

Сокращения

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург).

Литература

Анненкова 2009 — *Анненкова Е. И.* Гоголь и Александр Тургенев (к проблеме русского европеизма) // Н. В. Гоголь и его литературное окружение: Восьмые Гоголевские чтения: Материалы докладов Междунар. науч. конф. Москва, 1–4 апреля 2008 года / Под общ. ред. В. П. Викуловой. М.: Фестпартнер, 2009. С. 36–46.

Гиллельсон 1963 — *Гиллельсон М.* Н. В. Гоголь в дневниках А. И. Тургенева // Русская литература. 1963. № 2. С. 138–143.

Гиллельсон 1964 — *Гиллельсон М.* А. И. Тургенев и его литературное наследство // Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825–1826 гг.) / Изд. подгот. М. Гиллельсон. М.; Л.: Наука, 1964. С. 441–504.

Гуськов 2020 — *Гуськов Н. А.* Шестилавочная улица и ее литературные обитатели // Commentarii litterarum: Ad honorem viri doctissimi Valentini Golovin / Отв. ред. М. Л. Лурье. СПб.: Пушкинский Дом, 2020. С. 325–342.

Дмитриева 2016 — *Дмитриева Е. Е.* «...познакомленные с Европой посредники»: европейская цивилизация и второй том “Мертвых душ”» // Творчество Гоголя и евро-

пейская культура: Пятнадцатые Гоголевские чтения: Сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч. конф., Москва, 23–24 марта; Вена, 26–27 марта 2015 г. / Под общ. ред. В. П. Викуловой. М.; Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2016. С. 96–104.

Дмитриева 2023 — *Дмитриева Е.* Второй том «Мертвых душ»: замыслы и домыслы. М.: Нов. лит. обозрение, 2023.

Дубровский 2022 — *Дубровский А. В.* Прекрасная очаровательная и обожаемая, прекрасная ненавистная и ненавидимая: Письма П. А. Вяземского Н. Н. Пушкиной (1839–1843) / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. В. Дубровского // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 2022 год / Отв. ред. Т. С. Царькова. СПб.: ООО «Полиграф», 2022. С. 79–197.

Краско 2009 — *Краско А.* Три века городской усадьбы графов Шереметевых: люди и события. М,: Центрполиграф; СПб.: МиМ-Дельта, 2009.

Кудрявцева 2009 — *Кудрявцева Е.* Россия и становление сербской государственности. 1812–1856. М.: Квадрига, 2009.

Ларионова 1998 — *Ларионова Е. О.* «Когда народы, распри позабыв...» (А. И. Тургенев на парижских лекциях Мицкевича 1840–1842 годов) // Русская литература. 1998. № 2. С. 35–45.

Манн 1987 — *Манн Ю.* В поисках живой души. «Мертвые души»: Писатель — критика — читатель. 2-е изд., испр. и доп. М.: Книга, 1987.

Манн 2004 — *Манн Ю.* Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. М.: Аспект-Пресс, 2004.

Мильчина 2024 — *Мильчина В.* Удачные последствия неудачного сватовства: Н. И. Тургенев в Англии (1829–1830) // Мильчина В. «С французской книжкою в руках...»: Статьи об истории литературы и практике перевода. М.: Нов. лит. обозрение, 2024. С. 97–99.

Мильчина, Осповат 1990 — Маркиз де Кюстин и его книга «La Russie en 1839» в неизданной переписке русских современников (А. И. Тургенев, Н. И. Тургенев, П. А. Вяземский) / Публ., вступ. заметка и примеч. В. А. Мильчиной и А. Л. Осповата // Символ. № 24. 1990. С. 255–282.

Мильчина, Осповат 1992 — *Мильчина В. А., Осповат А. Л.* Гоголь по материалам архива братьев Тургеневых // Шестые Тыняновские чтения: Материалы докладов и материалов для обсуждения / [Отв. ред. М. О. Чудакова]. М.; Рига: [б. и.], 1992. С. 61–65.

Никонова 2015 — *Никонова Н. Е.* В. А. Жуковский — читатель немецкой поэзии 1840-х гг.: сборник Георга Гервега «Стихи живого человека» (1841) // Текст. Книга. Книгоиздание. 2015. № 2 (9). С. 59–78. https://doi.org/10.17223/23062061/9/5.

Очканов 2023 — *Очканов С. А.* [= *Очканов А., иеродьякон*] Визит англиканского богослова в Россию и богословские беседы с русскими церковными деятелями в 1840–1841 годах // Вопросы теологии. Т. 5. № 2. 2023. С. 302–313. https://doi.org/10.21638/spbu28.2023.208.

Руденко 2015 — *Руденко Т. В.* Модные магазины и модистки Москвы первой половины XIX столетия. М.: Центрполиграф, 2015.

Ружицкая 2005 — *Ружицкая И. В.* Законодательная деятельность в царствование императора Николая I. М.: Ин-т рос. истории РАН, 2005.

Сытин 2004 — *Сытин А.* Репьевская усадьба Бестужевых // Мономах. 2004. № 1 (36). [Цит. по электрон. версии]. URL: https://monomax.sisadminov.net/main/view/article/292.

Сытин 2009 — *Сытин А.* Короткая жизнь дворянки Кротковой-Мельгуновой // Мономах. 2009. № 4 (59). [Цит. по электрон. версии]. URL: https://monomax.sisadminov.net/main/view/article/902.

Теркель 2022 — *Теркель А.* Как путешествовали по Российской империи в XIX веке. [Б. м.]: Ridero, 2022.

Тхоржевский 1986 — *Тхоржевский С.* Портреты пером: Повести о В. Теплякове, А. Баласогло, Я. Полонском. М.: Книга, 1986.

Цветкова 2008 — *Цветкова Н.* Петербургский альбом Ф. Ф. Баганца // Немцы в Санкт-Петербурге (XVIII–XX века): биографический аспект. Вып. 4 / [Сост. Т. А. Шрадер]. СПб.: МАЭ РАН, 2008. С. 91–104.

Хохлова 2021 — *Хохлова Н. А.* Об археографической деятельности А. И. Тургенева (материалы к биографии). Часть 1 // Русская литература. 2021. № 1. С. 63–76. https://doi.org/10.31860/0131-6095-2021-1-73-86.

Berlin 2001 — *Berlin I.* The power of ideas / Ed. by H. Hardy. Princeton; Oxford: Princeton Univ. Press, 2001.

References

Annenkova, E. I. (2009). Gogol' i Aleksandr Turgenev (k probleme russkogo evropeizma) [Gogol and Alexander Turgenev (on the problem of Russian Europeanism)]. In V. P. Vikulova (Ed.). *N. V. Gogol' i ego literaturnoe okruzhenie: Vos'mye Gogolevskie chteniia: Materialy dokladov Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Moskva, 1–4 aprelia 2008 goda* (pp. 36–46). Festpartner. (In Russian).

Berlin, I. (2001). *The power of ideas* (H. Hardy, Ed.). Princeton Univ. Press.

Dmitrieva, E. E. (2016). "...poznakomlennye s Evropoi posredniki": evropeiskaia tsivilizatsiia i vtoroi tom "Mertvykh dush" ["...intermediaries introduced to Europe": European civilization and the second volume of "Dead Souls"]. In V. P. Vikulova (Ed.). *Tvorchestvo Gogolia i evropeiskaia kul'tura: Piatnadtsatye Gogolevskie chteniia: Sbornik nauchnykh statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, Moskva, 23–24 marta; Vena, 26–27 marta 2015 g.* (pp. 96–104). Novosib. izd. dom. (In Russian).

Dmitrieva, E. (2023). *Vtoroi tom "Mertvykh dush": zamysly i domysly* [The second volume of "Dead Souls": plans and conjectures]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Dubrovskii, A. V. (Intro., Ed., and Notes) (2022). Prekrasnaia ocharovatel'naia i obozhaemaia, prekrasnaia nenavistnaia i nenavidimaia: pis'ma P. A. Viazemskogo N. N. Pushkinoi (1839–1843) [Beautiful charming and adored, beautiful hated and detested: letters of P. A. Vyazemsky to N. N. Pushkin (1839–1843]. In T. S. Tsar'kova (Ed.). *Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2022 god* (pp. 79–197). OOO "Poligraf". (In Russian).

Gillel'son, M. (1963). N. V. Gogol' v dnevnikakh A. I. Turgeneva [N. V. Gogol in the diaries of A. I. Turgenev]. *Russkaia literatura, 1963*(2), 138–143. (In Russian).

Gillel'son, M. (1964). A. I. Turgenev i ego literaturnoe nasledstvo [A. I. Turgenev and his literary legacy]. In A. I. Turgenev. *Khronika russkogo. Dnevniki (1825–1826 gg.)* (M. Gillel'son, Ed.) (pp. 441–504). Nauka. (In Russian).

Gus'kov, N. A. (2020). Shestilavochnaia ulitsa i ee literaturnye obitateli [Shestilavochnaya Street and its literary inhabitants]. In M. L. Lurie (Ed.). *Commentarii litterarum: Ad honorem viri doctissimi Valentini Golovin* (pp. 325–342). Pushkinskii Dom. (In Russian).

Khokhlova, N. A. (2021). Ob arkheograficheskoi deiatel'nosti A. I. Turgeneva (materialy k biografii). Chast' 1 [About the archaeographic activity of A. I. Turgenev (Materials for the biography). Part 1]. *Russkaia literatura, 2021*(1), 63–76. https://doi.org/10.31860/0131-6095-2021-1-73-86.

Krasko, A. (2009). *Tri veka gorodskoi usad'by grafov Sheremetevykh: liudi i sobytiia* [Three centuries of the city estate of the counts Sheremetevs: people and events]. Tsentrpoligraf; MiM-Del'ta. (In Russian).

Kudriavtseva, E. (2009). *Rossiia i stanovlenie serbskoi gosudarstvennosti. 1812–1856* [Russia and the formation of Serbian statehood. 1812–1856]. Kvadriga. (In Russian).

Larionova, E. O. (1998). “Kogda narody, raspri pozabyv...” (A. I. Turgenev na parizhskikh lektsiiakh Mitskevicha 1840–1842 godov) [“When the peoples, having forgotten the strife...” (A. I. Turgenev at Mickiewicz’s Paris lectures of 1840–1842)]. *Russkaia literatura, 1998*(2), 35–45. (In Russian).

Mann, Iu. (1987). *V poiskakh zhivoi dushi. “Mertvye dushi”: Pisatel’ — kritika — chitatel’* [In search of a living soul. “Dead Souls”: Writer — critic — reader] (2nd ed., rev. and enl.). Kniga. (In Russian).

Mann, Iu. (2004). *N. V. Gogol’. Trudy i dni: 1809–1845* [Gogol. Works and days: 1809–1845]. Aspekt-Press. (In Russian).

Milchina, V. (2024). Udachnye posledstviia neudachnogo svatovstva: N. I. Turgenev v Anglii (1829–1830) [The successful consequences of an unsuccessful matchmaking: N. I. Turgenev in England (1829–1830)]. In. V. Milchina. *“S frantsuzskoi knizhkoiu v rukakh...”: Stat’i ob istorii literatury i praktike perevoda* (pp. 71–99). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Milchina, V. A., & Ospovat, A. L. (Eds., Intro., & Notes) (1990). Markiz de Kiustin i ego kniga “La Russie en 1839” v neizdannoi perepiske russkikh sovremennikov (A. I. Turgenev, N. I. Turgenev, P. A. Viazemskii). *Simvol, 24*, 255–282. (In Russian).

Milchina, V. A., & Ospovat, A. L. (1992). Gogol’ po materialam arkhiva brat’ev Turgenevykh [Gogol based on the materials of the archive of the Turgenev brothers]. In M. O. Chudakova (Ed.). *Shestye Tynianovskie chteniia: Materialy dokladov i materialov dlia obsuzhdeniia* (pp. 61–65). (In Russian).

Nikonova, N. E. (2015). V. A. Zhukovskii — chitatel’ nemetskoi poezii 1840-kh gg.: sbornik Georga Gervega “Stikhi zhivogo cheloveka” (1841) [V. A. Zhukovsky, a reader of the German poetry of the 1840s: *Gedichte eines Lebendigen* by Georg Herwegh (1841)]. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie, 2015*(2, no. 9), pp. 59-78. https://doi.org/10.17223/23062061/9/5. (In Russian).

Ochkanov, S. A. [= Ochkanov, A., Hierodeacon] (2023). Vizit anglikanskogo bogoslova v Rossiiu i bogoslovskie besedy s russkimi tserkovnymi deiateliami v 1840–1841 gg. [The visit of the Anglican theologian to Russia and theological conversations with Russian church leaders in 1840–1841]. *Voprosy teologii, 5*(2), 302–213. https://doi.org/10.21638/spbu28.2023.208. (In Russian).

Rudenko, T. V. (2015). *Modnye magaziny i modistki Moskvy pervoi poloviny XIX stoletiia* [Fashionable shops and milliners of Moscow in the first half of the 19th century]. Tsentrpoligraf. (In Russian).

Ruzhitskaia, I. V. (2005). *Zakonodatel’naia deiatel’nost’ v tsarstvovanie imperatora Nikolaia I* [Legislative activity in the reign of Emperor Nicholas I]. Institut rossiiskoi istorii RAN. (In Russian).

Sytin, A. (2004). Rep’evskaia usad’ba Bestuzhevykh [The Repiev estate of the Bestuzhevs]. *Monomakh, 2004*(1, no. 36). (https://monomax.sisadminov.net/main/view/article/292). In Russian).

Sytin, A. (2009). Korotkaia zhizn’ dvorianki Krotkovoi-Mel’gunovoi [The short life of the noblewoman Krotkova-Melgunova]. *Monomakh,* 2009(4. no. 59). https://monomax.sisadminov.net/main/view/article/902. (In Russian).

Terkel’, A. (2022). *Kak puteshestvovali po Rossiiskoi imperii v XIX veke* [How they traveled through the Russian Empire in the 19th century]. Ridero. (In Russian).

Tkhorzhevskii, S. (1986). *Portrety perom: Povesti o V. Tepliakove, A. Balasoglo, Ia. Polonskom* [Pen portraits: Stories about V. Teplyakov, A. Balasoglo, Ya. Polonsky]. Kniga. (In Russian).

Tsvetkova, N, (2008). Peterburgskii al’bom F. F. Bagantsa [The St. Petersburg album by F. F. Bagants]. In T. A. Shrader (Ed.). *Nemtsy v Sankt-Peterburge (XVIII–XX veka): biograficheskii aspect* (Vol. 4, pp. 91–104). MAE RAN. (In Russian).

* * *

Информация об авторах

Екатерина Евгеньевна Дмитриева
доктор филологических наук
ведущий научный сотрудник, профессор, отдел русской классической литературы, Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
Россия, 117393, Москва, ул. Поварская, д. 25а
ведущий научный сотрудник, отдел взаимосвязей русской и зарубежных литератур, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
Россия, 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4
✉ *katiadmitrieva@mail.ru*

Александр Владимирович Дубровский
кандидат филологических наук
научный сотрудник, Рукописный отдел, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
Россия, 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4
✉ *avdubrovsky@inbox.ru*

Information about the authors

Ekaterina E. Dmitrieva
Dr. Sci. (Philology)
Leading Research Fellow, Professor, Department of Russian Classical Literature, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Russia, Moscow, 117393, Povarskaya Str., 25a
Leading Research Fellow, Department of interrelations of Russian and Foreign literature, Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom), Russian Academy of Sciences
Russia, 199034, St.Petersburg, Makarov Emb., 4
✉ *katiadmitrieva@mail.ru*

Alexandr V. Dubrovskii
Cand. Sci. (Philology)
Research Fellow, Department of Manuscripts, Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom), Russian Academy of Sciences
Russia, 199034, St. Petersburg, Makarov Emb., 4
✉ *avdubrovsky@inbox.ru*

С. М. Волошина

https://orcid.org/0000-0002-0635-3574
✉ *s.m.voloshina@gmail.com*
Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)

«Право гражданства, приобретенное “Колоколом” в России»: присутствие «изгнанника» Герцена в документах III отделения

Аннотация. После отказа Герцена возвратиться в Россию и последовавшего за этим в 1851 г. лишения его российского подданства его имя становится запрещенным для публичного упоминания в России. Позже, с появлением изданий Вольной русской типографии в Лондоне (1853), запрет расширяется не только на физическое, но и «виртуальное» присутствие изгнанника Герцена в России. III отделение и некоторые другие властные структуры вынуждены были предпринимать все более масштабные и изощренные меры для «недопущения» Герцена в социально-политическое и культурное поле. Однако через некоторое время возникает парадокс: отсутствие Герцена в публичном поле, но все более обширное присутствие во властной коммуникации, прежде всего в документообороте III отделения, а позже — в переписке и личном общении обычных подданных, т. е. в неофициальной социально-политической сфере. Более того, популярность Герцена в России в конце 1850-х — начале 1860-х была такова, что он стал не просто политической фигурой, оппозиционным публицистом, но своего рода знаменитостью. Материалом для статьи послужили архивные источники, большая часть которых впервые вводится в научный оборот.

Ключевые слова: Александр Герцен, эмиграция, лишение гражданства, перлюстрация, 1848 г., политическая история России XIX в., III отделение, Николай I

Благодарности. Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Для цитирования: *Волошина С. М.* «Право гражданства, приобретенное “Колоколом” в России»: присутствие «изгнанника» Герцена в документах III отделения // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 270–302.

Поступило 8 февраля 2024 г.; принято 18 октября 2024 г.

© С. М. ВОЛОШИНА

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-270-302

S. M. Voloshina

https://orcid.org: 0000-0002-0635-3574
✉ *s.m.voloshina@gmail.com*
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Moscow)

"The right of citizenship acquired by *Kolokol* in Russia": Presence of the exile Herzen in the files of the Third Department

Abstract. After Herzen's refusal to return to Russia and the subsequent deprivation of his citizenship and status rights (in 1851), his name was banned from public mention in Russia. With the establishment of the Free Russian Printing House in London (in 1853) and the appearance of its publications and periodicals (foremost *Poliarnaia Zvezda* ("The Polar Star") since 1855 and *Kolokol* ("The Bell") since 1857), the ban expanded not only to the physical, but also to the "virtual" presence of the exiled Herzen. The Third Department and other government structures were forced to take extensive and sophisticated measures to keep Herzen out of the socio-political and cultural field. However, after a while, a paradox arises: the absence of Herzen in the public field, but his increasingly extensive presence in government communication, primarily in the document flow of the Third Department, and later in correspondence and personal communication of ordinary people, that is, in fact, in the informal socio-political sphere. Moreover, Herzen's popularity in Russia in the late 1850s and early 1860s was such that he became not just a political figure, an opposition publicist, but a kind of celebrity, a public figure. The article is largely based on archival data, most of which is being introduced into scientific circulation for the first time.

Keywords: Alexander Herzen, emigration, deprivation of nationality, perlustration, 1848, political history of Russia in the 19th century, Third Department, Nicholas I

Acknowledgements. The article was written on the basis of the RANEPA state assignment research programme.

To cite this article: Voloshina, S. M. (2024). "The right of citizenship acquired by *Kolokol* in Russia": Presence of the exile Herzen in the files of the Third Department. *Shagi / Steps*, *10*(4), 270–302. (In Russian).

Received February 8; accepted October 8, 2024

© S. M. VOLOSHINA

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-270-302

В январе 1847 г. А. И. Герцен с семьей и домочадцами покинул Россию, как оказалось позже — навсегда. Полицейский надзор был снят с него незадолго до этого — в 1846 г.

Тем не менее довольно скоро, после французских событий 1848 г., его имя вновь возникает во властных документах — документах III отделения и министерств, к которым тайная полиция обращалась «по принадлежности», а также в императорских резолюциях (Николая I и Александра II) и их пометках на докладах.

После отказа Герцена возвратиться в Россию[1] и последовавшего за этим лишения его всех прав состояния, т. е. перевода из числа российских подданных в изгнанники, его имя становится запрещенным для публичного упоминания в России.

С основанием Герценом Вольной русской типографии в Лондоне (1853) и появлением ее изданий (среди них — «Полярной звезды» в 1855 г. и «Колокола» в 1857 г.) запрет расширяется не только на физическое, но и на «виртуальное» присутствие изгнанника в России (имеются в виду Герцен как автор публикаций и издатель Вольной русской типографии, присутствие и циркуляция этих изданий в Российской империи, влияние их на общественное мнение; а также Герцен как политически, социально, культурно значимая фигура, объект для обсуждения, «толков и сплетен», незримо присутствующий в России и обладающий значительным социальным капиталом). III отделение и некоторые другие властные структуры были вынуждены предпринимать все более масштабные и изощренные меры для «недопущения» Герцена в социально-политическое и культурное поле. С ростом популярности герценовских изданий, влияния его слова, с увеличением масштаба его персоны ужесточается «режим молчания» вокруг его имени. Через некоторое время возникает и усиливается расхождение: отсутствие Герцена в публичном поле, но все более обширное присутствие во властной коммуникации, прежде всего в документообороте III отделения, а позже — в переписке и личном общении обычных подданных, т. е., собственно, в неофициальной социально-политической сфере.

В начале нового царствования с формально отсутствующим Герценом в России завязывается во многом непрямой, но постоянный диалог, который интенсифицируется с появлением «Колокола», оперативно реагирующего на российские события. Формы этого диалога, как и незримого присутствия Герцена в непубличном дискурсе, были разнообразны, и большая их часть фиксировалась III отделением (или велась с его участием).

---

[1] Герцен передал свой отказ вернуться в Россию в письме А. Ф. Орлову от 23/11 сентября 1850 г. [Герцен 1954–1966 (24): 143–144]. 1 сентября 1851 г. Государственный совет постановил: «за невозвращение из-за границы по вызову правительства» «подсудимого Герцена, лишив всех прав состояния, считать изгнанным навсегда из пределов государства ‹...› и имение, какое у него окажется, отдать законным по нем наследникам». 26 сентября 1851 г. Николай I утвердил это постановление [Герцен 1950: 101–103].

Прямая коммуникация с Герценом шла и в Англии, где его дом (точнее, дома: Герцен с семьей часто переезжал) стал одним из мест своеобразного паломничества российских подданных, нередко перевозивших с собой письма и публикации — в обе стороны. Кроме того, и в Англии, и на континенте (прежде всего во Франции), куда изредка выезжал Герцен, за ним велось наблюдение — как профессиональными агентами, так и добровольцами, которые также доставляли властям сведения о его деятельности и жизни.

Таким профессиональным наблюдателем за Герценом начиная с 1857–1858 гг. был, например, один из руководящих чиновников III отделения А. К. Гедерштерн (см.: [Розенблюм 1959: 688]). Проблема для властей в этом случае состояла в относительной прозрачности этого взаимодействия: Герцен знал о приезде представителя тайной полиции в Лондон в 1858 г., о чем и писал в «Колоколе» («Старший чиновник III Отделения, действительный статский советник Гедерштерн, путешествует по Европе с *специально-учеными целями*», — сообщалось в заметке «Предостережения» в листе 23–24 «Колокола» от 15 сентября), а также позже, весной 1860 г.

Относительно прямой диалог Герцена с представителями российской власти велся во время подготовки крестьянской реформы. Так, в журнале общего присутствия Редакционных комиссий 23 марта 1859 г. есть запись сообщения Я. И. Ростовцева:

> «Я должен сообщить вам, господа, что из III Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, по особому разрешению, будут присылать в Комиссию один экземпляр “Колокола” ‹...› для того, чтобы мы все знали, что об нас будут писать за границей; я буду вас просить, чтобы вы и из “Колокола” заимствовали и приняли в соображение все, что́ только может быть полезно и применено к исправлению наших трудов и усовершенствованию проекта положений». У **Арапетова** вырвались слова: «как, неужели заимствовать у Герцена?» **Ростовцов** [sic!] отвечал: «что нам за дело до личностей? Кто бы ни сказал полезное, мы должны воспользоваться» [Семенов 1889: 114].

Со своей стороны, Герцен знал о внимании к нему российской власти и учитывал его в составлении соответствующих статей в своих изданиях. «Александр Николаевич (т. е. Александр II. — *С. В.*) взял мысль о *выкупе* из V кн<иги> “Голосов” и из “Колокола”. Ростовцев в своем комитете указал на них», — отмечал он в письме А. А. Чумикову от 26 мая / 7 июня 1859 г. [Герцен 1954–1966 (26): 271].

Еще один (также косвенный) диалог Герцен вел с членом Государственного совета М. А. Корфом по поводу его книги «Восшествие на престол императора Николая I-го» (выпущенной третьим — на этот раз «для публики», а не только царской семьи, — изданием в августе 1857 г.). Резкая критика этой книги заставила Корфа написать объяснение, которое он, однако, выслал главе III отделения В. А. Долгорукову:

> «Колокол» в руках у государя, и друзья мои, конечно, не упустят этого доброго случая мне услужить. Надо же чем-нибудь им противодействовать, и вот я написал мой plaidoyer (Защитительное слово. — *Примеч.*), который предаю на ваш суд, любезный князь. Помогите мне здесь, как всегда. Очень чувствую, что бумага моя никуда не годится, потому что я никогда не упражнялся в литературной полемике, и у меня недостает на такие отпоры ни остроты, ни нужной дозы насмешливости [Сыроечковский 1925: 310].

К диалогу присоединился и Александр II, написавший на докладной записке резолюцию, обращенную к Корфу: «На бранные слова Герцена советую Вам плевать, они большего не заслуживают» [Сыроечковский 1925: 311].

«Голос» Герцена в этом случае не замолк и стал ближе: в 1861 г. его «Письмо (по поводу книги барона Корфа)» вместе со статьей Огарева «Разбор книги Корфа» было отлитографировано нелегально в Москве кружком Заичневского и Аргиропуло. [Герцен 1954–1966 (13): 503].

Включить Герцена в область своих постоянных интересов (точнее, забот) вынуждены были не только высшее чиновничество и начальство III отделения, но и штаб-офицеры корпуса жандармов в провинции. Их рапорты дают возможность узнать мнения «среднего звена» власти о фигуре изгнанника. Кроме того, эти доклады представляют срез общественного мнения о политической и идеологической ситуации в Российской империи, а также о степени вовлеченности разных сословий в обсуждение политических тем и рефлексию по их поводу.

Если у властей был профессиональный интерес к Герцену, его незримое, но явное присутствие все сильнее ощущалось и среди читателей разных сословий. Сведения об этом собирало и фиксировало то же III отделение: выписки из перлюстрированных писем и рапорты агентов о «слухах и толках» были традиционным источником информации о подданных и их взглядах и мнениях. Выяснялось, что подданные выстраивали определенный образ Герцена (в зависимости от собственного уровня образования, политической ориентации, возраста, кругозора). Более того: популярность Герцена в России в конце 1850-х — начале 1860-х годов была такова, что он стал не просто политической фигурой, оппозиционным публицистом, но своего рода знаменитостью, к которой формируется и сугубо эмоциональное, личное отношение.

В архиве III отделения хранится значительное количество дел, в которых регистрируются и описываются факты и степень «присутствия» Герцена, мнения представителей разных сословий о нем, а также попытки и меры его ограничения. В статье фокусируется внимание на раннем этапе этого присутствия: с момента обнаружения властью Герцена за границей и определения его как потенциально опасной персоны и до 1860–1861 гг. — периода заметно возрастающей популярности Герцена, почти пика его «виртуального бытия» в России.

Основным материалом служат дела III отделения, посвященные рефлексии над увеличивающей свое присутствие в России фигуре Герцена. Дел, касающихся, так сказать, технической стороны (путей и способов транспортировки и распространения продукции его типографии в России, таможенных, полицейских и прочих инструментов ограничения ее циркуляции, организации слежки за Герценом и его сподвижниками за границей, дипломатических переговоров с иностранными государствами и т. д.), так много, что представляется рациональным отделить их от тех, что составляют собственно содержательную сторону «виртуального возвращения» Герцена на родину, и не включать в настоящую работу, превратившуюся бы в этом случае в монографию.

«Обнаружение» Герцена

Присутствие Герцена во Франции было обнаружено III отделением летом 1848 г. благодаря перлюстрации письма его двоюродного брата, фотографа С. Л. Левицкого (один из нечастых случаев, когда перлюстрация фиксировала не просто частное мнение, а факты). 2 июня 1848 г. Левицкий из Парижа сообщал А. В. Поленову:

> Мне горько ‹...›, но становится еще грустнее каждый раз, когда увижу Александра Герцена, который опять прикатил сюда, вероятно, привлеченный революциею; гуляет и кутит с демократами. Прошу никому не говорить о Герцене [Герцен 1915–1925 (5): 260–261].

Говорить никому не пришлось: III отделение теперь следило за содержанием писем Левицкого (попутно собирая справки как о нем, так и о его адресатах, расширяя таким образом поле наблюдения).

27 июня 1848 г. министр иностранных дел граф К. В. Нессельроде отвечал на запрос главноначальствующего III отделением графа А. Ф. Орлова, что «находящемуся в Париже действительному статскому советнику Киселеву» «предписано было ‹...› обратить внимание на поведение надворного советника Герцена и уведомить меня (К. В. Нессельроде. — *С. В.*) как о поступках этого чиновника, так и о том, когда он отправится обратно в Россию»[2].

Удивительно, что до этого момента Герцен оставался невидимым для властей, и даже агент III отделения в Париже Я. Н. Толстой не упоминал в это время о Герцене в своих донесениях (по крайней мере таковые не сохранились)[3].

Обширное послание от Нессельроде (приславшего рапорт Н. Д. Киселева на французском языке) пришло только через год (датировано 26 июня 1849 г.). Вероятно, в ожидании новостей III отделение не воспользовалось

[2] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 89. При цитировании источников сохраняются пунктуация и некоторые особенности орфографии.

[3] Подробнее о деятельности Я. Н. Толстого см.: [Тарле 1937; Черкасов 2008].

ранее собранными о Герцене данными[4]. Справка о нем была составлена только к середине июля 1849 г., и сведения из нее были позже добавлены к новым, парижским[5] [Красный архив 1937: 210].

На рапорте рукою Николая было написано (и ниже рукою Л. В. Дубельта скопировано):

> Очень замечательно, этот Герцен тот, который был мной выслан кажется в Кострому, а Наследником чрез Жуковского выпрошено прощение; надо наложить запрещение на имение, а ему немедля велеть возвратиться[6].

Николай, обладавший исключительной памятью (особенно на неблагонадежных подданных) при упоминании о Герцене сразу вспомнил, кто это, разве что перепутав город одной ссылки Герцена и забыв о второй.

В августе 1849 г. III отделение подвело предварительный итог собранным сведениям. Среди них была «выписка из частных сведений» — очередного перлюстрированного письма Левицкого от 24 июля / 7 августа[7] 1849 г. сестре С. Л. Поленовой:

> Вообразите, что Герцен, верно, напроказил, что его выслали из Франции ‹...›. Сколько мог я судить по одному разу, то я не думаю, что Луиза Ивановна сбережет до старости свой капитал. У ней, кажется, открытый кредит всем коммунистам и баррикадистам с целой Европы, — она дает и помогает всем, разумеется, не из политических видов, а просто от глупой доброты...[8]

Вполне возможно, именно эти сведения утвердили власть в решении не только секвестировать имение Герцена, но и задержать капитал его матери (история, сколь подробно, столь и блистательно рассказанная Герценом в пятой части «Былого и дум»)

Августовский документ заканчивался так:

> Во исполнение ‹...› Высочайшего повеления, в июле 1849 г. министр юстиции предложил Правительствующему Сенату о наложении на имение Герцена запрещения, а тайный советник Сенявин ныне установил, что по случаю выезда Герцена из Парижа в Швейцарию, дано предписание нашему Посланнику объявить ему, Герцену, означенное повеление о немедленном возвраще-

---

[4] Герцен в пятой части «Былого и дум», описывая свой визит в префектуру Парижа в 1849 г., упоминает «досье» III отделения, которое он видел еще до своего отъезда за границу: «Это был второй том романа, первую часть которого я видел когда-то в руках Дубельта» [Герцен 1954–1966 (10): 146]. Большая часть этого «досье» вошла в обширное дело «Об Александре Герцене» (ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. 668 л.).

[5] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 148–150 об. Справка опубликована с комментариями в: Красный архив. 1937. Т. 2 (81). С. 210–211.

[6] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 90.

[7] Датировка по рукописи. Дата, обозначенная М. К. Лемке в собрании сочинений А. И. Герцена (24 июня), неверна [Герцен 1915–1925 (5): 261].

[8] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 113–113 об. Ср. публикацию: [Герцен 1915–1925 (5): 261].

> нии в Россию, и отобрать от него подписку чрез какой пункт границы поедет и когда именно[9].

Как известно, Герцен в Россию не вернулся, но с этого момента его фигура появляется и закрепляется в политическом поле России, пока что только во властном документообороте — во всеподданнейшем отчете за 1849 г.

В подглавке «Русские изгнанники» [Отчеты 2006: 425] после упоминания «изгнанника Головина» и «известного Бакунина» автор отчета (предположительно Л. В. Дубельт) пишет о «российских подданных», замеченных «в сношениях с парижскими революционерами», и среди них о Герцене. Любопытно, что Герцен в это время еще не официальный изгнанник, но упоминается сразу после таковых: предзнаменование, которому суждено через год сбыться.

1853 г. и основание Вольной русской типографии

Первой попыткой незримого возвращения на родину стал 1853 г., когда Герцен основал Вольную русскую типографию в Лондоне.

В письме М. К. Рейхель от 12/24 февраля 1853 г. он сообщал о своем начинании, однако уже через несколько дней, 19 февраля / 3 марта, досадовал на молчание потенциальных русских корреспондентов:

> Неужели наши друзья не имеют ничего сообщить, неужели не имеют желание даже прочесть что-нибудь? ‹...› Проект моей типографии очень важен. ‹...› Если им (русским. — *С. В.*) нечего говорить, если им приятнее молчать безопасно, нежели с опасностью говорить (очень небольшой, ибо ничье имя не будет упомянуто, кроме моего и мертвых), — значит, что и будущий переворот застанет нас с тем же добрым стадом пастыря Николая и сынов его, как 48 год [Герцен 1954–1966 (25): 25].

Действительно, в это время имя Герцена присутствует почти исключительно во властной официальной переписке. С появлением Вольной русской типографии и ее изданий круг корреспондентов расширяется: помимо главы III отделения, в него входят также начальство министерств иностранных дел, финансов и народного просвещения. С лета 1853 г. круг «свидетелей Герцена» несколько демократизируется по составу и снова прирастает — штаб-офицерами корпуса жандармов нескольких округов и некоторыми представителями власти на местах (среди прочих, петербургским дворянским предводителем).

Вероятно, Герцен, не быв на родине несколько лет, мог забыть о сложностях импорта и распространения печатной продукции на территории Российской империи при Николае I и поэтому сетовал на нежелание друзей и соратников присылать контрибуции. О появлении типографии в

[9] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 115–115 об.

III отделении узнали еще до попыток распространения ее изданий в России и постарались не пустить «призрак Герцена» через границу.

22 июня 1853 г. Управляющий министерством, товарищ министра иностранных дел Л. Г. Сенявин представил «на благоусмотрение» главы III отделения присланную ему генеральным консулом в Брюсселе «вырезку из тамошней демократической газеты “la Nation”, заключающую в себе объявление изгнанника Александра Герцена об учрежденной им в Лондоне российской типографии для печатания возмутительных сочинений»[10].

Главноначальствующий III отделением граф А. Ф. Орлов создал циркулярную рассылку «к гг. министру финансов, управляющему министерством народного просвещения, наместнику Царства Польского, генерал-губернаторам пограничных губерний Империи, прося их распоряжений к обращению строжайшего внимания на привозимые в наши пределы русские книги и к воспрепятствованию ввоза таковых книг, печатанных в означенной типографии»[11].

Один из адресатов рассылки, министр финансов П. Ф. Брок, прозорливо заподозрил возможную уловку со стороны Герцена и предложил масштабную меру к ее пресечению. Брок подумал, что на герценовских книгах и брошюрах может быть выставлено фальшивое место издания — «один из российских городов», поэтому надо, «чтобы впредь в цензуру отсылались из таможен все без изъятия русские книги и листы привозимые из-за границы, т. е. как те кои будут напечатаны в чужих краях, так и те на коих будет означено, что они напечатаны в России, с одобрения нашего цензора»[12].

Таким образом, в последние годы правления Николая I в России сложилась парадоксальная ситуация: всего лишь угроза проникновения Герцена в российское информационное поле направляла властные мысли к изобретению экстраординарных мер пресечения, а также к усилению цензуры.

«Полярная звезда» и «Колокол»

Следующей важной вехой в процессе «виртуального» возвращения Герцена на родину стал 1857 г.

В 1855 г. Герцен начал издание альманаха «Полярная звезда». Идея об альманахе пришла к нему довольно скоро после смерти Николая I, и с тех пор огорчавшее молчание соотечественников, т. е. отсутствие корреспонденций со сведениями о жизни в России, сменилось ликованием от количества приходящей информации «с мест».

В России же начался новый виток административной переписки о Герцене, поводом к которому вновь стала перлюстрация. В письме от 26 декабря 1856 г. некий А. Тургенев из Петербурга сообщал И. Г. Щеткину в Москву:

[10] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 244–244 об.
[11] Там же. Л. 247–247 об.
[12] Там же. Л. 252 об.–253.

> Здесь идет молва, что предатель русский Герцен выслал в Россию тысячу тысяч воззваний, возмущающих народ русской и что в низовых губерниях множество таковых воззваний в народе. Говорят, что у Герцена много приятелей в толпе литераторов, журналистов и пр. и пр.[13]

Уже 3 января 1857 г. новый главноначальствующий III отделения генерал-адъютант князь В. А. Долгоруков выслал циркуляр начальнику 2-го округа корпуса жандармов (а также начальникам других округов).

> Несмотря на все меры, принятые правительством к воспрепятствованию ввоза в наши пределы возмутительных воззваний, печатаемых за границею на русском языке изгнанником Герценом, злоумышленники успели кажется распространить в России эти воззвания, и ныне получено мною сведение, что оные появились в некоторых из губерний вверенного Вашему Превосходительству округа, где не только читаются многими, но возбуждают даже, в особенности между литераторами и журналистами сочувствие к Герцену. Вместе с тем сообщено мне также, что у многих находятся рукописные сочинения политического содержания, по разным вопросам, составляющим в настоящее время предмет разговоров и суждений публики[14].

Из дела неясно, были ли у главы III отделения иные (кроме «молвы», упомянутой в письме А. Тургенева) источники сведений о распространении герценовских «воззваний» в России, а также каким образом проявлялось «сочувствие к Герцену» в подцензурной прессе. Тем не менее начальство приказывало «предписать подведомственным ‹...› штабофицерам Корпуса жандармов иметь за вышеозначенными сочинениями самое бдительное и строгое наблюдение и стараясь всеми мерами к обнаружению этих сочинений, ежели бы оные в самом деле находились у кого-либо, о каждом таком случае немедленно доносить» ему, Долгорукову[15].

Помимо прямого смысла этого распоряжения нельзя не отметить и подспудный: с точки зрения главы III отделения в начале александровского правления, тексты «по разным вопросам, составляющим в настоящее время предмет разговоров и суждений публики» читать и обсуждать обычным подданным было предосудительно.

В деле, судя по всему, находились и сами «возмутительные воззвания, печатаемые за границею на русском языке изгнанником Герценом», но в апреле 1857 г. они были перенесены «для присоединения к таковым же сочинениям ‹...› хранящимся в секретном архиве г. Управлявшего 3-м Отделением С. Е. И. В. К.»[16].

---

[13] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 378. Ср. публикацию: [Герцен 1915–1925 (8): 533].

[14] Там же. Л. 379–379 об.

[15] Там же.

[16] Там же. Л. 380.

Вместо этого в деле остался некий перевод «из 63 нумера Allgemeine Zeitung статьи под заглавием: der Russe Herzen» (оригинальной статьи в упомянутом номере газеты найти не удалось). Вероятно, перевод этот (первоисточник носил явно одобрительный, чуть ли не рекламный по отношению к «русскому Герцену» и его предприятию характер) был сделан для сведения штаб-офицеров, которым предписано было строго следить за появлением изданий типографии. Жандармы должны были иметь представление о том, что именно им нужно отыскивать и запрещать, однако автор перевода сам явно был незнаком с запрещаемыми текстами, по крайней мере названия многих из них представлены некорректно.

> Первая русская типография, не знающая цензоров, учреждена в Лондоне, в феврале 1853 г., Александром Герценом, человеком одаренным большим умом. Предприимчивый владетель оной, достал себе русские литтеры из той самой Парижской словолитни, которая снабжает оными Государственную типографию в С. Петербурге, и по этой причине он, шутя, называет свое учреждение «Imprimérie Imperialiste et Révolutionnaire». Деятельность этой типографии, во всяком случае заслуживает признательность в литтературном отношении, имея между прочим целью спасти от забвения русские стихотворения переходящие из рук в руки лишь в манускриптах, и дополнять сочинения Пушкина, Лермонтова и других в местах искаженных императорскою цензурою. Поныне изданы г. Герценом следующие сочинения: «День Св. Юрия», «К русскому дворянству», «К русским солдатам в Польше», «Крещение права собственности», «Отрывочные рассказы», «Плен и изгнание», «Письма из Франции и Италии», «С другого берега», «О двух лицах Св. Кондратия», «Два письма Пугачева», «К русским пленным во Франции», «О русском Боге» и проч. Как говорят, Польской демократической централизации удалось перебросить чрез Китайскую стену, окружающую российскую Польшу, огромное количество экземпляров этих литтературных произведений, там вовсе еще неизвестных, распространив оные равномерно и на берегах Черного моря и Финляндии. Русские пленные, находящиеся в Англии, рассказывают, что оставляя Аландские острова, они видели в руках тамошних жителей брошюры присланные из Лондона. С английским правительством г. Герцен не имеет никаких сношений, что объясняется впрочем уже революционным духом его предприятий[17].

Неизвестно, был ли этот любопытный переводной документ вместе с предписанием В. А. Долгорукова разослан штаб-офицерам, но с ноября 1857 г. от них стали приходить ответные рапорты (с пометками «весьма секретно»).

Содержание этих рапортов представляет собой одно из важных следствий незримого присутствия Герцена в России: жандармы теперь были

[17] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 381–382.

вынуждены официально и письменно размышлять о широте интересов, уровне просвещения и политической осознанности, а также идеологических воззрениях жителей подведомственных территорий. Некоторые рапорты представляют собой опыты социологических обозрений и анализа, а иногда даже критику существующих условий общественной жизни, указания на несовершенство государственных учреждений и предложения к их улучшению. Удивительным образом появление резкой критики извне заставило некоторых штаб-офицеров актуализировать собственное критическое мышление.

Одним из самых смелых в отношении критического анализа и информативным в представлении культурного и социально-политического ландшафта как губернии, так и России, выглядит рапорт генерал-майора А. А. Куцынского, начальника IV округа корпуса жандармов (из г. Вильно).

В своем рапорте Куцынский демонстрирует трезвое понимание специфики получения информации: вряд ли кто-то признается жандарму в чтении и хранении запрещенной литературы («Ручаться нельзя, чтобы кто-либо не провез из заграницы и самых сочинений; но разве только особый случай это обнаружит»). Тем не менее он обнаруживает хорошую осведомленность об изданиях Герцена и источниках их распространения: издания эти «можно иметь, по особой доверенности и за известную плату, от наших столичных книгопродавцев». Однако же за «простой народ» тревожиться не следует: само «иностранное» имя Герцена настораживает, а трудности получения его изданий и угроза наказания за них — отталкивают[18].

> По мнению моему, произведения нерусского имени, попадающие к нам случайно, из чужих краев, произведения, с которыми нужно скрываться, и за которые можно подвергнуться ответственности, неудобно проникают в массу простого народа — не могут так к нему привиться. Герцена многие считают за немца, морочащего люд православный[19].

Малую заинтересованность непривилегированных сословий в политической литературе отмечали и другие штаб-офицеры: так, из Лифляндии сообщали «о русских купцах, преданных исключительно торговым своим оборотам, и мало занимающихся чтением и политикой»[20].

Большая же часть рапорта Куцынского посвящена анализу современной публицистики и ее связи с общим духом времени.

По его мнению, такая проблема, как Герцен, — часть общей проблемы либерализации страны: российские подцензурные публицисты склонны слишком широко трактовать некоторые новые политические вольности. «Вредно весьма то, что некоторые наши журналы, особенно московские,

---

[18] Действительно, с 1858 г. появляется все больше дел об арестах книгопродавцев, подпольно торгующих изданиями Герцена, и подозрительных лиц, выступающих посредниками между потенциальными покупателями и «импортерами».

[19] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 428–433.

[20] Там же. Л. 423.

слишком широко пользуются — или ослаблением цензурных правил — или недосмотром самых цензоров...» Популярные газеты печатают то, что может подвигнуть «чернь» на вредные сравнения и трактовки, считал Куцынский и приводил цитату из «народной газеты “Северная пчела” — читаемой и в мелочных лавках, и в харчевнях и в кабаках». В ней «рассуждения, не знаю, пригодны ли даже для французов, но передавать их в нашу популярную газету вовсе бы не следовало...»[21]

Описания же злоупотреблений в отечественной прессе ни к чему доброму не приведут: они не искоренят ни самого зла, ни его источников, а лишь породят новые криминальные идеи в головах неблагонадежных людей. Кроме того, Куцынский пользуется рапортом об изданиях Герцена для того, чтобы сообщить начальству сведения совершенно в духе этих изданий: жалованье полицейских чинов в провинции так ничтожно, что коррупция неизбежна, и бороться с ней язвительными статьями М. Е. Салтыкова-Щедрина бессмысленно.

> А Губернские очерки Салтыкова и статьи в Экономическом указателе и Русском вестнике о взятках, ни к чему не приведут, иной пожалуй еще выучится по ним большей ловкости и тонкости в злоупотреблениях. Эти статьи такое же будут иметь действие, как известная басня Крылова, где кот васька [sic!] слушает да ест. Чиновники наших полиций получают столько жалования от Правительства сколько лишь необходимо на содержание канцелярий и наем писцов — в уездных городах квартальные офицеры получают от 50-ти до 60-ти рублей в год, и то неисправно. Какое содержание вообще у нас по министерству юстиции? Все это существует или добровольными приношениями, или вымогательствами, и пока не будут обеспечены чиновники, никакие строгие меры и преследования, никакие сатирические статьи не искоренят взятничества [sic!], а только насмешат многих и произведут соблазн[22].

Продемонстрировав хорошее знание современной периодики и ее имен, Куцынский обращает внимание высшего начальства не только на «лондонского Герцена», а на местные, российские публицистические фигуры. И первый, и вторые представляют собой части единого процесса — плохо контролируемого властями потока либерализации и гласности, который может привести к смене политического режима.

> Следя и соображая все, иногда зарождается мысль, что Лондонский Герцен много имеет сочувствия в наших литераторах; и сии последние ежели не так нагло, с тем же однако взглядом на вещи, и в иных формах, иными путями, но стремятся к одной цели, т. е. конечной перемене настоящего порядка вещей[23].

[21] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 433–433 об.
[22] Там же.
[23] Там же. Л. 434 об.–435.

Начальник округа жандармов отмечает и вовсе новое для российских реалий явление: появление (политической) знаменитости[24]. Герцен к началу 1860-х годов имел и определенную репутацию, и славу, и известность. «Знаменитая личность знакома тем, у кого нет ни малейших причин иметь о ней какое-либо мнение, кто прямо никак не заинтересован в вынесении собственных суждений о ее личных качествах и профессиональных навыках» [Лилти 2018: 12]. С конца 1850-х годов о Герцене «имеют мнение» не только заинтересованные лица (служащие III отделения или иные представители власти), не только читатели герценовских изданий, но и те, кто был знаком с его именем и деятельностью по рассказам и слухам (записи о мнениях этих последних также сохранены в архиве III отделения).

Одним из косвенных свидетельств популярности Герцена можно считать курьезный недосмотр цензуры, вымаравшей некую статью в иностранной газете, но забывшей закрасить чернилами подпись ее автора — Герцена. Публика, приученная видеть скрытые зашифрованные послания в любых отклонениях от принятых норм в цензурных практиках, заподозрила здесь тайный (политический?) знак — только из-за присутствия одной фамилии изгнанника.

В донесении агента III отделения от 16 октября 1861 г. сообщалось:

> В кондитерской Вольфа, у Полицейского моста, обращает на себя внимание поступивший № «Indépendance Belge» от 17-го октября, в котором вычернена какая-то статья, под которою оставлено, однако ж, имя автора — Александра Герцена. — Публика полагает, что эта статья касается студентов и что имя Герцена оставлено нарочно невычерненным, чтобы подстрекнуть ее любопытство[25].

В некоторых рапортах штаб-офицеров отмечено еще одно свидетельство знаменитости Герцена: его публикации приобретают за границей не для чтения или распространения, а как сувенир. Так, майор Лосев из Витебской губернии сообщал: «...в настоящее время устранены прежние препятствия к выезду за границу и теперь путешествуют весьма многие помещики даже с ограниченным состоянием», так что «кто-нибудь из них вывез сочинение Герцена, но его не распространяет, а держит только в секрете для редкости»[26].

---

[24] Здесь можно воспользоваться различением понятий («слава», «репутация», «известность» и т. д.), предложенным Антуаном Лилти: «Слава относится к героям, святым, выдающимся личностям, ко всем тем фигурам, чье прославление всегда играло существенную роль в западной культуре ‹...› Другое — репутация обычного человека, чьи личные и профессиональные качества оцениваются теми, кому он известен и среди кого он вращается ‹...› Знаменитость сразу же перестает подчиняться критериям, определяющим репутацию. Когда писатель, актер или преступник становятся знаменитыми, интерес публики к ним измеряется иными критериями, нежели те, по каким оценивается их профессиональная деятельность. Они становятся публичными фигурами; отныне о них судят не только по их профессиональным качествам, но и по умению пробуждать и удерживать интерес публики» [Лилти 2018: 11–13].

[25] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. С/а. Оп. 1. д. 88. Л. 11.

[26] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 420–420 об.

Более того, нелегальная продажа изданий Герцена превращалась в доходный «бизнес». Так, в донесении 21 июля 1861 г. агент сообщал о подслушанном разговоре на Адмиралтейском бульваре о покупке «сочинений Герцена на почтовых пароходах ходящих отсюда в заграничные порты». Агент решил проверить справедливость этих слов у некоего знакомого, «служащего на одном из пароходов плавающих в Ригу», и жена того сообщила, что «действительно привозят из за границы какие-то русские газеты и продают здесь довольно дорого»[27].

Об известности (и популярности) Герцена в это время писали многие, и в письмах, мемуарах и иной эго-литературе сохранилось немало ярких свидетельств о масштабе этой известности, однако в данной работе рассмотрению подлежат письменные документы за авторством III отделения или зафиксированные им.

Возвращаясь к рапорту Куцынского, отметим, что он чутко отметил еще одно назревавшее изменение. В новом времени стремление к знаменитости (популярности) становится соблазном для издателей и публицистов, и знаменитость, как оказывается, претендует на большую свободу действий и выражения мнений и перестает считаться с общими ограничениями:

> Многих пишущих у нас, по-видимому, отуманило нынешнее стремление к популярности, — во что бы то ни стало, а следует добыть ее наконец и что журналы, которые не стесняясь обо всем судят и рядят, находят в толпе более симпатии. Начав с разбора станового пристава, дошли уже до 3-го класса, вероятно пойдут и далее[28].

Вообще же, судя по жандармским рапортам — ответам на циркуляр, интерес жителей западных и прибалтийских губерний к оппозиционным изданиям Герцена был минимальным, как и вообще осведомленность о них[29]. В частности, «исправляющий должность штаб-офицера» в Ковенской губернии уверял:

> Вообще здешнее дворянство как и прочие состояния народа, обнаруживают чувства сердечной верноподданнической преданности и любви, к благополучию ныне царствующему Монарху, сознавая вполне непритворную благодарность, за Всемилостивейшее отменение испытываемых прежде ими ограничений некоторых прав.

«Сочинений Герцена», по его сведениям, в губернию не проникало, и даже их содержание «не было кому-либо известно». А если бы и стало известно, продолжал он логическую цепочку, то вызвало бы неприятие. «Само содержание сочинений Герцена, не льстящее видам

[27] ГАРФ. Ф. 109. С/а. Оп. 1. Д. 88. Л. 12.
[28] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 435.
[29] Фиксация и анализ III отделением событий, связанных с царством Польским и распространением там запрещенной литературы, выходит за рамки настоящей статьи.

владельцев, а даже угрожающее им, послужит с их стороны поводом к непременному на случай таковых появления обнаружению их перед Правительством...»[30].

Жандармский штаб-офицер города Дерпта подполковник Рейхарт сообщал, что «усугубил ‹...› наблюдение по сему предмету», однако беспокоиться не о чем: «...до сих пор не замечал в г. Дерпте подобных сочинений, впрочем если бы здесь и появились такого рода книги, то вряд ли достигнут своей цели, потому, что вероятно напечатаны на русском языке, а русских книг здесь почти вовсе не читают»[31].

Лифляндский штаб-офицер полковник фон Гильдебрант, судя по рапорту, был одним из самых просвещенных среди коллег, а также явно имел литературные амбиции. Можно предположить, что поднявшаяся популярность упражнений в публицистике в начале правления Александра II затронула и некоторых жандармов.

Как и большинство других жандармов, фон Гильдебрант отрицал хождение герценовских изданий в подведомственной губернии, сведения же о них он узнавал от приезжих, «от лиц возвратившихся, или проезжающих чрез Ригу, из-за границы». Эти приезжие рассказывают

> ...о сочинениях Герцена, учредившего Русскую Типографию в Лондоне, и под именем Искандера издающего, для распространения в России — Периодическое возмутительное сочинение, под названием Полярной Звезды, служащее как бы продолжением издававшегося до 14-го декабря 1825-го года, злоумышленниками Бестужевым и Рылеевым, журнала под тем же наименованием. Сверх того Герцен, в дополнение к этому сочинению, выходящему в неопределенные сроки, издает еще Листок, под названием Колокола также в революционном духе, — что он владеет прекрасно русским языком, пишет едко и дерзко, и проповедывая [sic!] русскому народу свободу, порицает наше Правительство не щадя даже личностей занимающих высшие места. Все это известно здесь в кругу малого числа русских или знающих по-русски, большинству же публики состоящей из немцев, не знающих или плохо понимающих русский язык, едва ли что-либо достоверного известно о сочинениях Герцена...[32]

Так, само незнание русского языка, а также принадлежность к сословию, которое в основном выступает объектом критики Герцена, защищало местных жителей от «яда» его сочинений.

> Но если бы даже сочинения эти и появились в Риге, то они конечно не произведут опасного влияния на немногих читателей. Как лета их, так и известный мне образ мыслей служат ручательством, что они не увлекутся бреднями мнимого русского Патри-

[30] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 428 об.
[31] Там же. Л. 405.
[32] Там же. Л. 422–423.

> ота Герцена, и мечтательной Утопией созданной неспокойным воображением его, —

завершал свой отчет штаб-офицер[33].

Надежду на консерватизм старого дворянства выражал и штаб-офицер Воронежской губернии:

> Немногие лица в руках которых вероятно находятся упомянутые отрывки (судя по тому что они знакомы с их содержанием), принадлежат к высшему кругу воронежского образованного общества — весьма впрочем небольшого. Занимая почетные места на службе и будучи сами помещиками, они очень хорошо понимают вред могущий произойти от их распространения, и потому не только не расположены к тому способствовать, но напротив желали бы их вовсе уничтожить[34].

Вполне ожидаемо, что большая часть жандармов из внутренних губерний отрицала нахождение в них изданий Герцена. Типичным ответом был, например, присланный из Тулы:

> ...все предписания о наблюдении за появлением в губернии возмутительных сочинений приняты мною к точному выполнению; но по производимым под рукою секретным дознаниям таковых до настоящего времени не открыто и не слышно даже разговоров о них; если же воззвания изгнанника Герцен и находятся у кого-либо, то весьма тщательно скрываются...[35]

Начальству, разумеется, такие ответы казались неудовлетворительными, и В. А. Долгоруков инициировал новый циркуляр, в котором «ставил на замечание недостаточность наблюдения за появлением» в губерниях «возмутительных воззваний изгнанника Герцена»[36]. В свою очередь, жандармы в более или менее пышных выражениях заверяли начальство, что прилагали все усилия для нахождения воззваний, но таковых не отыскивали: народный дух в губерниях, с их точки зрения, оставался здоров и невозмутим, и оппозиционные сочинения вызывали лишь неодобрение (среди редких прочитавших). Об этом сообщали из Калужской, Орловской, Олонецкой, Владимирской, Костромской[37] и других губерний. Кроме того, «слухи об эманципации сильно парализуют их («возмутительных воззваний». — *С. В.*) влияние»: готовящаяся крестьянская реформа занимала многие умы.

Любопытный комментарий оставил полковник Ф. С. Ракеев из Петербурга: по его мнению, лишь иностранцы могут привозить запрещенные издания «с каким-нибудь намерением»; наши же «вояжеры» действуют

---

[33] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 423–423 об.
[34] Там же. Л. 446 об.–447.
[35] Там же. Л. 413–413 об.
[36] Там же. Л. 413.
[37] Там же. Л. 412–452 об.

«без всякой цели, по естественному желанию прочитать и провезти из-за границы хоть в кармане запрещенные сочинения, издаваемые небольшими брошюрами, которых здесь в продаже не находится»[38]. У полковника был большой опыт в работе с литераторами[39], однако в относительно либеральном 1857 г. он находит «желание прочитать и провезти из-за границы хоть в кармане запрещенные сочинения» «естественным»[40].

Часто в рапортах из провинции сообщалось, что «вообще сочинения Герцена ‹...› получаются из обеих столиц, где будто бы читаются они довольно свободно и находятся у многих»[41]. Намек здесь очевиден: рассадник крамолы — беспокойные столицы, в то время как в богоспасаемой провинции, под бдительным жандармским наблюдением, все тихо.

Жандармы в столицах, в свою очередь, ссылались на иностранцев, легкомыслие соотечественников, среди которых выделяли образованный слой, и литераторов. Об этом писал, а частности, московский подполковник Воейков 3-й, заменяя в своем донесении факты и анализ самыми обтекаемыми формулами и многословными риторическими фигурами[42]. О крестьянах же, по его мнению, беспокоиться нечего: опасности «при возможно тщательно-секретном ‹...› наблюдении в Москве еще не появлялось...»[43].

Среди подобных рапортов выделяется обширный и детальный отчет штаб-офицера из Рязанской губернии, представивший утешительную по намерению, но печальную по сути картину местной умственной и общественной жизни. В губернии все спокойно, так как чтение — занятие для немногих; литераторов и публицистов можно пересчитать по пальцам одной руки (и то некоторые проживают в столицах, равно как и большая часть местной знати).

> Помещичий класс в Рязанской губернии состоит преимущественно из мелкопоместных дворян, стоящих, по большей части, на весьма низкой степени образования и не занимающихся вовсе никаким чтением. Просвещенные же помещики почти все принадлежат к числу богатых владельцев и проживают или в столицах, или за границей, никогда не бывая в имениях, и лишь весьма немногие из них приезжают в имения на короткое время. Губернский город наполняют исключительно чиновники и лица торгового сословия: масса тех и других по образованию не выше массы мелкопоместных дворян. Образованнейшие из чиновников, хотя и занимаются литературным чтением, но весь выбор читаемых ими книг ограничивается каталогом клубной биб-

[38] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 406–406 об.

[39] Определенными вехами в жандармской карьере Ф. С. Ракеева были сопровождение тела А. С. Пушкина в Святогорский монастырь в 1837 г., а также аресты Д. И. Писарева и Н. Г. Чернышевского в 1862 г.

[40] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 406 об.

[41] Там же. Л. 404 об.

[42] Там же. Л. 437–438 об.

[43] Там же. Л. 438 об.

> лиотеки, состоящей из нескольких газет, некоторых журналов и русских классиков[44].

К сожалению, штаб-офицер не уточнил имена «русских классиков», чьи книги составляли часть фонда рязанской клубной библиотеки.

Далее оказывались, что новые книги покупают лишь трое в губернии, а литературным трудом заняты четверо (впрочем, на некоторых из них подполковнику стоило бы обратить больше внимания).

> Домашние библиотеки с новейшими беллетристическими сочинениями имеются у весьма немногих: у губернского предводителя Селиванова, управляющего Палатой государственных имуществ Замятина и чиновника особых поручений при Казенной палате Казначеева, но всех сих лиц я знаю весьма коротко и достоверно убежден, что сочинений Герцена у них нет, как равно нет и никаких рукописей по современным политическим вопросам.
>
> Литераторов в Рязанской губернии весьма мало: чиновник особых поручений при губернаторе Славутинский, Ряжский помещик князь Кропоткин, советник Палаты государственных имуществ Селиванов и Сапожковский помещик Кошелев, из них первые два сочиняют мелкие стихотворения и небольшие повествовательные пьесы, третий — печатает иногда статьи о хозяйстве, и последний, живущий почти постоянно в Москве, редактор «Русской Беседы» и известен вашему сиятельству как составитель одного из проектов об освобождении крепостных крестьян.

Вывод Ивашенцов делал самый утешительный:

> Таким образом, самые условия общественной организации служат уже ручательством в том, по крайней мере, что сочинения Герцена не могут быть распространены в Рязанской губернии, как, быть может, в других губерниях, и результат бдительного долговременного наблюдения обязывает меня иметь честь положительно удостоверить ваше сиятельство, что ни в котором из сословий Рязанской губернии не было и ныне нет ни одного случая и ни малейшего проявления к подозрению в существовании означенных сочинений у кого-либо в губернии[45].

Надо отметить, что о крестьянах Ивашенцов в своем рапорте не упомянул, вероятно, даже не подозревая их в возможности интересоваться оппозиционными текстами.

Еще одна яркая социологическая зарисовка представлена в рапорте из Вятской губернии. Судя по нему, с конца 1837 г., когда ссыльного Герцена перевели из Вятки, там мало что изменилось. Местные жители актуальными общественно-политическими проблемами не интересовались, а

[44] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 409–410 об.
[45] Там же. Л. 410 об.–411.

новые ссыльные, как и раньше, должно быть, испытывали сложности в получении свежих публицистических изданий, тем более запрещенных.

Полковник Нейман сообщал, что местным жителям читать что-либо некогда:

> ...в Вятской губернии помещиков очень мало, а находятся одни только служащие чиновники, занятые постоянно службой, праздных людей почти нет, а если и есть, то мелкие чиновники, отставленные почему-либо от службы. Наблюдая секретно и со всей бдительностью... я до настоящего времени не только не мог заметить о появлении вышеозначенного сочинения, но даже никогда [не] слыхал и разговора о Герцене. В купеческом звании и простом народе, занятом деятельно своим промыслом, сочинения этого не предполагаю, имея равно и за ними строгое наблюдение...[46]

Один из выводов этого жандармского анализа неожиданно совпадал с известной пушкинской фразой о правительстве как единственном европейце (письмо П. Я. Чаадаеву, 19 октября 1836 г. (из черновиков) [Пушкин 1979: 511]). Цитировавшийся выше воронежский полковник Загорский делился соображениями с начальством:

> В настоящее время все сознают, что по взгляду на вещи Правительство опередило наше несколько неподвижное общество, и продолжает с твердостью идти впереди его. Относительно просвящения [sic!] — этого обществу довольно. Относительно административных реформ — смею сказать — слишком довольно...[47].

Перлюстрация: Герцен в глазах соотечественников

Одним из основных источников информации для III отделения о подданных, их взглядах, мнениях и намерениях (т. е. о «духе народном») в середине XIX в. оставалась перлюстрация писем.

Замечательно мнение о значимости перлюстрации, выраженное главноначальствующим над почтовым департаментом А. Н. Голицыным. В докладе Николаю I в 1841 г. он отмечал, что та «освещает императору предметы там, где формы законов потемняют, а страсти и пристрастия совершенно затмевают истину. Ни во что не вмешиваясь, она все открывает. Ни кем не видимая, на все смотрит, через нее государь узнает сокровенные чувства подданных и нужды их, слышит и вопль невинного и замыслы злодея...»[48].

Результаты перлюстрации в конце 1850-х годов (как ни были выборочны и во многом случайны вскрываемые письма) противоречили рапортам штаб-офицеров. Имя Герцена и его издания явно были известны публике, не только читавшей, но желавшей обсуждений прочитанного.

---

[46] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 451–451 об.
[47] Там же. Л. 447.
[48] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 3. Д. 508. Л. 25–25 об.

Отношение авторов писем к Герцену, его общественно-политической и общечеловеческой позиции, вполне ожидаемо разделилось на два полюса: одобрительно-восторженный и ненавидяще-враждебный (нейтральных отзывов в перлюстрированных отрывках нет). Так, некий Днепровский из Харькова (вероятно, очень молодой человек) писал 23 апреля 1858 г. Николаю Петровичу Зубову в Санкт-Петербург:

> Ваше письмо совершенно сообразуется с моим образом мыслей. Я с самого приезда в Харьков перестал быть «верноподданическим рабом».
>
> Прошу с сего часа не считать меня таковым, в противном случае обидите меня самым жестоким образом. Согласен с вами, что мне не достает только наглядного содержания всех подлостей и низостей наших петербургских немцев, но Искандеровские сочинения заменяют мне его, а мое воображение дополняет. Скажу вам, где только существуют Искандеровские издания, там мало верят в святость и непогрешимость жителей Зимнего Дворца, а у нас здесь его издания нетрудно достать...[49]

Некто из Висбадена писал «к Ивану Дмитриевичу Асташеву, в Томске, 27 мая / 12 июня»[50] о благотворном, с его точки зрения, влиянии герценовских изданий:

> Сочинения, печатанные в Лондоне, Париже, Лейпциге и Берлине, на русском языке, вторгаются в страшных количествах и производят сильное впечатление даже там, где этого и ожидать нельзя было ‹...› Статьи «Колокола», «Голосов из России» и проч., имеют бичуя беспощадно существующие у нас злоупотребления, благодаря Господа, также огромное влияние; жаль только, что у нас мало охотников и мастеров писать: а можно бы этим путем сделать пропасть добра! Все статьи, которые я читал, дышут правдою и самою высшею благонамеренностью; и указывают не на одни дела, а на лица виновников этих дел. Вот тут-то и беда: Закревские, Панины, Орловы, Клейнмихели и все устаревшие Адонисы с вашими чухонскими Аспазиями, вооружаются для личной защиты и требуют, чтобы удесятерили цензуру и таможенный дозор...[51]

Некоторые авторы перлюстрированных писем изъявляли восторг перед Герценом, ставя его по значению наравне с Гарибальди. Нередко наиболее восторженные отклики принадлежали людям, демонстрировавшим хорошую начитанность и знания современного политического контекста.

---

[49] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 1. Д. 92. Л. 1.
[50] Датировка приводится по подлиннику.
[51] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 1. Д. 95. Л. 1–2.

Неизвестный автор письма от 3 октября 1860 г. из Иркутска в Гатчину к В. Н. Мустафиной восклицал:

> Особенно меня увлекает Герцен. Что за душа у этого человека! Надо благоговеть пред ним! Тут истина, животрепещущая мысль, которая сосредоточена на спасении России и народа. Вот теперь две личности на свете, два поборника добра, — это Искандер и Гарибальди. Один словами от сердца, исполненного любви к родине, другой делом и жизнию, — и тоже действует из любви к родине. Теперь не так трудно достать Искандера. Я прочла его тюрьму и ссылку, письма к Императору и Императрице, о воспитании Наследника, потом еще много других статей. Грустно, больно читать, а влечет, потому что родное сердцу[52].

После выписок агенты чаще всего представляли справки об авторах и адресатах писем, а также предположения о персоналиях и событиях, упоминаемых в письмах. О большей части выписок докладывалось императору, и далее, по установленной традиции, наблюдение за перепиской подозрительных лиц (в этом случае — замеченных в интересе к Герцену и в знакомстве с его изданиями) продолжалось.

III отделение собирало выписки и из критически настроенных по отношению к Герцену писем (об авторах таких писем справки не собирались). Таково, например, письмо «Левашева из Казани от 24 ноября 1858 г. к Николаю Александровичу Левашеву, в С. Петербурге» (вероятно, к сыну или иному младшему родственнику автора). Левашев-старший в письме уговаривал младшего и взывал к чувству опасности и здравому смыслу:

> Из письма твоего я вижу, что на твоих вечеринках ты думаешь иметь кроме всевозможных книг и иностранные журналы, которые русская ценсура не пропускает. Вот это-то последнее обстоятельство и может сгубить тебя. Христа ради не делай то, чего не позволяется. Ведь эти журналы только критикуют, ругают, а не учат. Хоть бы подлец Искандер, ругает наше Правительство, кричит, что все делается глупо, взывает к топорам (потому что сам, черт бы его душу побрал, живет в безопасности за морем), а не скажет да как же делать лучше. Вот если бы он объяснил это последнее обстоятельство, мы должны бы быть ему благодарны, в противном же случае всякий благомыслящий человек должен видеть в нем врага своего Отечества, может быть даже низкого наемщика англичан, одним словом, человека, который по ненависти или по найму желает возмутить свою родину. Скажи мне, что это за человек? Есть ли ему название?[53]

Вероятно, слухи о Герцене как «наемщике англичан» были популярны в определенных слоях общества.

---

[52] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 1а. Д. 117. Л. 1.
[53] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 1а. Д. 104. Л. 1–1 об.

Судя по всему, после этого письма за непутевым Левашевым-младшим было организовано наблюдение. Его чин и адрес жандармы быстро установили, но оказалось, чиновник Левашев по бедности вряд ли мог себе позволить активную социальную жизнь: он занимал «в квартире ‹...› одну небольшую комнату», куда «никакого общества не съезжается, чему помешало бы и самое тесное его помещение; вообще о Левашеве отзываются с хорошей стороны»[54].

Еще одно родительское увещевание — надо полагать, довольно типичное в наборе инвектив по отношению к изгнаннику — попало в перлюстрацию осенью 1860 г. Некая Енкуватова внушала сыну:

> Как бы не был дурен порядок, но все лучше анархии и чтобы избегнуть последнего нужно терпения и зрелый ум опытных голов. Неужели эти несчастные заблудшие ‹...› считали что умнее их между государственными людьми не найдется, что они только совершенные люди, что они только любят Россию и пропитаны гуманными идеями и что их судьба отметила перстом своим для улучшения правления? Бедная Россия верно клином сошлась что подобные неучи стали ворочать ею а все идол их Искандер в переводе отца подлец набил им головы что одна революция может спасти мир а они распустили ослиные уши и поверили. Он кричит из-за морей в нашу благоустроенную Россию: крови! крови! и дурни бросают спокойный уголок который, благодаря закону, у нас никто отнять н может и становятся в ряды недовольных потому только что Искандеру так угодно было а угодно ему потому, что закон ему противен а противен ему он — что он сам беззаконный. Чтобы смыть с себя клеймо наложенное на него с самого рождения нужно ему разрушить в сердцах все чистое, святое а как всему этому основанием служит религия так ратоборствует с остервенением против нее...[55]

Возмущенное послание, подписанное инициалами и адресованное из Парижа к графине Е. П. Ростопчиной в Москву (от 4 октября 1858 г.), содержало также предложения по контрпропаганде.

> Дивлюсь Английскому правительству, дозволяющему у себя издание таких журналов как Колокол, дерзость которого растет неимоверно ‹...› Не правда ли, что это воззвание так же гнусно как французские журналы во время террора, и что Герцен и Огарев сразу, по разглагольствованию, стали в уровень с Маратом и Отц. Дюшеном! Как жаль, что будучи здесь, так далеко от России, трудно, и даже невозможно, собрать нужные сведения, чтобы опровергнуть фактически все клеветы Колокола на Государя, на покойного Императора, на дворянство и на отдельные лица. Если бы была возможность собрать все эти сведения, то можно было бы написать по-русски полное опровержение и

[54] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 1а. Д. 104. Л. 2.
[55] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 1а. Д. 120. Л. 1–2.

> поместить его в переводе в Nord, и при этом выставить нарочно все нападки, или правильнее сказать, ругательства Колокола на Луи Наполеона, на Австрию, на Пруссию, на Папу, на Короля Неаполитанского и на Германский сейм, — тогда, может быть, все обруганные Правительства обратили бы внимание на это уже общее дело, и сообща потребовали бы от Англии воспретить подобное злонамеренное издание[56].

Можно предположить, Е. П. Ростопчину включили в число людей, чьи письма (вместе с ответами корреспондентов) регулярно перлюстрировались, еще со времени ее цензурно-поэтического скандала, связанного с публикацией стихотворения «Насильный брак» в 1846 г. Никаких дополнительных сведений о ней и авторе письма в деле нет: вероятно, они давно были известны тайной полиции.

III отделение явно испытывало недостаток в разнообразии и трудности в расширении списка авторов перлюстрированных писем: сложно предугадать, кто из многочисленных пишущих и отправляющих письма почтой будет затрагивать политические темы. Часть авторов, судя по всему, оставалась под наблюдением годами (как, например, упомянутая графиня Ростопчина), новые же объекты традиционно отыскивались среди адресатов потенциально и фактически «неблагонадежных» групп: литераторов, публицистов, родственников эмигрантов и их старых товарищей. Так, в том же 1858 г. III отделение обратило внимание на московский круг личных знакомых Герцена, среди которых были Н. Х. Кетчер, К. Т. Солдатенков, В. Ф. Корш. В. А. Долгоруков мыслил и действовал традиционно — на поданной о них справке он подписал: «Этот отзыв возбужден вопросом моим, лично переданным ген. Перфильеву, не находятся ли в сношении с Герценом Корш и Кетчер»[57].

В этом случае сплелись две нити: личное знакомство и возобновившаяся переписка с Герценом, а также прямое отношение к публицистике и книгоиздательству — в случае Солдатенкова и Корша, и косвенное — в случае Кетчера[58].

Надо полагать, личные знакомые Герцена никогда не упоминали его имени в письмах (сам Герцен подписывался женским именем *Emilie* в посланиях в Россию), и потому перлюстрация в их случае была малополезна.

Одна из самых экстравагантных идей для нахождения новых корреспондентов Герцена находится в «агентурном донесении о самоубийстве проживавшей в Петербурге полковницы Орловой, подозревавшейся в переписке с Герценом» (датированном 8 февраля 1861 г.). Речь идет, вероятно, об Анне Александровне Захарьиной-Орловой (двоюродной сестре Герцена и единокровной сестре Натальи Александровны Захарьиной-Герцен).

---

[56] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 1а. Д. 100. Л. 1–2.
[57] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 506.
[58] Там же. Л. 506–507.

Агент предполагал, что полиция будет вести следствие о причине смерти Орловой, а потому через них можно будет «потребовать выдачи всей переписки покойной, под предлогом необходимости удостовериться, не заключается ли в оной сведения могущие объяснить ее самоубийство»[59]. Вероятно, оригинальная идея агента не была поддержана начальством, и искать переписку Герцена с покойной сестрой его покойной же жены не стали.

Слухи и толки

Помимо перлюстрации, еще одним традиционным способом получения информации об общественном мнении был сбор агентами III отделения слухов. Агенты посещали людные места, слушали разговоры (или задавали наводящие вопросы) и время от времени описывали услышанное в донесениях.

20 марта 1858 г. агент сообщал:

> Неоспоримо, что в Петербурге есть люди кои с особенным удовольствием слушают рассказы об Искандере и с жадностью ловят каждое слово его повествований, — иногда просто здесь выдуманных и нисколько не принадлежащих к настоящей искандерщине (как некоторые благомыслящие люди называют его писания), — но надо по всей справедливости сказать, что все рассказы об нем, как заметно, отнюдь не бывают в публичных местах или собраниях, где, по-видимому, на этот счет весьма осторожны, — а всегда в семейных и искренних кругах людей со званием, образованность коих и добросовестность не допускают оставлять в них какие-нибудь следы дальнейших или вредных о сих рассказах размышлений, а принимаются там единственно в виде обыкновенных ежедневных любопытных разговоров, сменяющих один другого и теряющихся из памяти как в воздухе дым выходящий из трубы[60].

Предположения и поэтические сравнения заменяли агенту положительные сведения о Герцене и отношение к нему российских подданных. Кроме того, сама сводка, очевидно, написана с учетом заранее заданного вывода: продемонстрировать отсутствие действительных поводов для беспокойства власти.

В низших сословиях царит «возлюбленная тишина»:

> Утвердительно можно сказать ‹...› что простонародье (исключая простых книгопродавцев и букинистов), — о сочинениях Искандера решительно не имеет и понятия и не знает, кто и что он сам, — следственно, для сего сословия Искандер не опасен[61].

[59] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 1а. Д. 123. Л. 1–2.
[60] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 1а. Д. 88. Л. 2–2 об.
[61] Там же. Л. 2 об.

В описаниях настроений образованных сословий агент широко использует риторические вопросы вместо утверждений, цитирует самые невероятные слухи (демонстрируя, впрочем, незнание содержания упоминаемых в слухах герценовских статей), стараясь таким образом уменьшить «присутствие» Герцена в социальном и идеологическом поле.

> ...если (говорят здравомыслящие люди), сочинения его (Герцена. — *С. В.*) уже в первое время их появления и фурора, не произвели здесь никакого дурного последствия, — то можно ли ожидать чего-нибудь подобного теперь, когда (как заключают некоторые), — вся эта искандерщина страх уже надоела, ибо он начинает, будто бы, ходить по битому и перебитому полю, — и вероятно за неимением материалов, во многих местах повторяет одно и то же, ни дать ни взять, как Щедрин в своих Губернских Очерках! И что значит вся эта пустая болтовня? — Могут ли например быть здесь опасны следующие разговоры об Искандере, подслушанные в разных местах в течение прошедшей недели: 1) Говорили, что он заметно начинает более и более благоговеть к нашему Государю Императору и даже льстить Его Величеству, — порицая или обращая в смешную сторону только некоторых лиц и части управления в России. 2) Что Искандер сам отправляет в собственные руки Его Величеству по одному экземпляру каждого вновь отпечатанного его сочинения, «на авось (как будто он сам выразился)...»[62].

Нельзя не отметить, что популярность М. Е. Салтыкова-Щедрина в это время проникла и в среду жандармов и агентов III отделения: пожалуй, это наиболее часто цитируемый ими автор (не считая объекта донесений — Герцена; впрочем, тексты последнего читали, по-видимому, далеко не все служащие политической полиции). Отношение к Салтыкову-Щедрину, судя по донесениям и рапортам, амбивалентно: более или менее сдерживаемое неодобрение, с одной стороны, и соотнесение социальных реалий с содержанием его текстов — с другой, что представляет эти тексты неким мерилом, малоприятным, но авторитетным источником и взглядом, умолчать о котором невозможно.

И, конечно же, не обошлось без слухов о возвращении Герцена на родину. В донесении 24 мая 1861 г., среди прочего, сообщалось:

> Поговаривают также о том, будто бы Герцен намерен приехать нынешним летом в С. Петербург, под чужим именем, что это ему будет легко исполнить, так как иностранцы уже не обязаны являться в 3-е отделение, где он, без сомнения, тотчас был бы узнан[63].

Одно упоминание имени Герцена могло привести к запрету открытия нового периодического издания. В конце 1861 г. в III отделение поступила записка: «Печатаются листки о новом петербургском Вестнике предпо-

[62] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 1а. Д. 88. Л. 2 об.–3 об.
[63] ГАРФ. Ф. 109. С/а. Оп. 1. Д. 126. Л. 1 об.

лагаемый к изданию неким Скворцовым родственником Герцена»[64]. Последовали административная переписка и выяснение личности Скворцова, которому в новом издании было отказано (скорее всего, именно из-за слухов о его якобы родственных связей с Герценом).

Донесения о слухах и толках редко имели следствиями какие-либо действия III отделения, они подшивались к делу и иногда «принимались к сведению». Однако само разнообразие и отчасти экстравагантность слухов о Герцене противоречили заявлениям агентов о малом интересе к нему. Как и всякая популярная фигура, присутствующая в социальном, политическом и культурном поле, фигура Герцена обрастала сплетнями, домыслами и «фейковыми» новостями.

Борьба с «виртуальным» присутствием Герцена

Популярность Герцена, его чрезмерное присутствие в общественном сознании, безусловно, беспокоили правительство, и с конца 1850-х годов начинают появляются предложения по борьбе с проблемой.

Часть из них нацелены на создание и усиление препятствий для перевоза изданий Герцена через границу и отслеживание ассортимента книгопродавцев. И то и другое оказалось затруднительно. Так, в 1858 г. новый министр А. М. Княжевич прислал свои размышления В. А. Долгорукову. В «записке, составленной в Министерстве финансов по известному предмету» (имя Герцена даже в конфиденциальных документах лишний раз не упоминалось) Княжевич сообщал начальнику III отделения:

> Ни одному Правительству не удавалось еще до сих пор прекращать какими-либо распоряжениями тайный ввоз и вывоз не токмо предметов столь малого объема, каковы книги и рукописи, но даже и громоздких товаров. У нас это менее возможно, нежели где-либо, по огромному протяжению сухопутных наших границ.

Кроме того, довольно много товаров перевозится без таможенного досмотра (членами царской фамилии, дипломатами, а также дипломатической почтой). Министр финансов сетовал на мощный неподконтрольный поток товаров и изданий, ввозимых в Россию («не только ‹...› посылки с книгами и рукописями ‹...› а также ‹...› разные съестные припасы, как то: черепаховые супы, страсбургские пироги и т. п.»[65]). Присутствующий незримо в Российской империи Герцен заставил власть (III отделение в том числе) раздумывать об особенностях нового мира, в котором запретить распространение информации (и, видимо, страсбургских пирогов) стало практически невозможно.

Обширная записка министра через два года была включена в доклад Александру II «По Высочайшим отметкам в отчете 3-го Отделения за 1860 год»: император хотел знать о мерах, предпринятых в связи с герценов-

[64] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 36. Д. 494. Л. 4.
[65] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 502–503 об.

ской проблемой[66]. Судя по этому докладу, III отделение и «министры по принадлежности» (т. е. народного просвещения, финансов и юстиции) ничего действенного придумать не смогли:

> ...нельзя надеяться, чтобы ввоз из-за границы запрещенных книг, и по введении означенных правил, решительно прекратился, но можно ожидать, что ввоз этот будет по возможности ограничен[67].

Еще одним возможным способом если не уничтожить, то уменьшить влияние Герцена виделась контрпропаганда. Идеи о создании периодического органа за границей, описывающего современные события с проросийской точки зрения, или о написании отдельных апологетических статей в иностранные издания, существовали и отчасти были реализованы еще при Николае I (см., например: [Черкасов 2008]).

Ситуация с Герценом была иная: требовалось воздействие не на иностранную, а на русскую аудиторию, и осложнялась ситуация запретом на публичное упоминание имени Герцена на территории Российской империи.

В описываемое время добровольцем выступил чиновник особых поручений при Главном управлении цензуры Н. В. Елагин. Судя по всему, он руководствовался не идейными соображениями, а надеждой на некие ощутимые выгоды от сотрудничества с начальством III отделения. В октябре 1859 г. В. А. Долгоруков и начальник штаба Корпуса жандармов А. Е. Тимашев получили экземпляры книг «Искандер Герцен» и «Русское духовенство», изданных Елагиным за границей. Причем Долгоруков получил два экземпляра «Искандера Герцена» — один «для домашней библиотеки», второй — для представления императору. В сопроводительном письме Долгорукову Елагин объяснял:

> Несколько лет уже выходец, Александр Герцен, печатает за границею книги на русском языке, с целию ослабить религиозные понятия, заменить монархическое правление анархиею и уничтожить всякие власти в России. Как не безумно его намерение, однако книги его читаются русскими; человека твердых правил и опытного в жизни, он не собьет с пути; но люди молодые и легкомысленные могут мало-помалу усваивать себе разрушительные мысли. В нынешнее время печатное слово имеет столь сильное влияние на все ветви государственной жизни, что книги Искандера, как не предосудительно их содержание, едва ли могут оставляться без внимания, и превратные идеи его лучше всего разрушать посредством печатного же станка. В иностранных журналах были помещаемы небольшие статьи против него, на русском же языке до сего времени ничего в обличение ложного учения не печаталось, хотя предназначено исключительно для русского народа и передается весьма искусно, между рассказами о злоупотреблениях, которые более или менее известны публике.

[66] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 3а. Д. 539. Л. 1–1 об.
[67] Там же. Л. 3 об.

Интересно, что Елагин не связывал информированность публики о «злоупотреблениях» с герценовскими публикациями.

> Чтобы раскрывать всю нелепость и весь вред пропаганды Герцена — в смысле религиозном, политическом и нравственном, я старался в особой книге разобрать его систему[68].

Руководство III отделения не выказало большого энтузиазма по поводу полученных из Берлина книг, однако позже, посовещавшись с министром народного просвещения, «Искандера Герцена» передали царю.

Судя по справке, представленной также в деле, Елагин не выглядел как достойный оппонент Герцена в информационной войне:

> Статский советник Николай Васильевич Елагин, чиновник особых поручений при Главном управлении цензуры. Прежде он был цензором. Им изданы: «Жизнь графини А. А. Орловой-Чесменской», «Жизнь князя П. А. Ширинского-Шихматова», бывшего министра просвещения и другие брошюры.
>
> Сочинения его, не ознаменованные талантом, исполненные лести и приторных хвалений, никогда не пользовались уважением и почти никем не читаются.

Чуть ниже, почерком, вероятно, А. Е. Тимашева, было приписано: «Жаль что подобный труд взял на себя человек мало уважаемый и как личность и как литератор»[69].

Книга в этот раз не была разрешена к распространению в России (в 1862 г. запрет был снят), однако о ней стало известно Герцену, и в листе 57–58 «Колокола» (от 1 декабря 1859 г.) он ответил более чем язвительно, тем самым подтверждая, что на полемическом поле такие, как Елагин, битвы не выиграют[70].

Соображения о незримом существовании Герцена и его влиянии в России заботили не только тайную полицию и государственных деятелей, но и людей, для которых подобные проблемы не были частью профессионального долга. Их предложения (также подшитые в дела III отделения о Герцене) интересны, среди прочего, и как красноречивые свидетельства о духе времени — удивительно (по отношению к характеру предыдущего, да и последующего правления) либерального.

---

[68] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 89. Д. 562. Л. 1–3.

[69] Там же. Л. 4–4 об.

[70] Позволю себе частично процитировать ответ Герцена:

«Какой-то *Н. Елагин* сам-*третий* издал в Берлине против меня тупую и грубую книгу под заглавием “Искандер-Герцен”.

Я не буду отвечать на брань Елагину ‹…› Что, в самом деле, сказать на сквернословие каких-нибудь синодальных писарей и семинарских риторов старого порядка, — кроме того, что отвечал знаменитый Фокс одному лорду, написавшему к нему письмо, исполненное брани и дерзости. “Sir, письмо ваше от такого-то числа я получил. Оно теперь *передо мной*, через четверть часа оно будет *за мной*, о чем честь имею вас уведомить”» [Герцен 1954–1966 (14): 205].

В мае 1855 г. анонимное письмо (от некоего «верующего в науку») было получено министром внутренних дел С. С. Ланским. «Отчего для мужчин интересно то, что женщины закрывают платьем? Оттого именно, что это закрыто», — утверждал автор, сразу привлекая читательское внимание. По его мнению, «искандеровские издания» — тот же запретный плод, и для обнаружения несостоятельности политических, экономических и социальных идей Герцена нужно всего лишь «позволить перепечатывать в здешних журналах искандеровские статьи, с малыми лишь исключениями, с заменою собственных имен первыми буквами, и с обязанностью закончить перепечатку критическим разбором»[71].

Далее автор письма перечислял положительные стороны текстов Герцена: они направлены на благо, дурны лишь средства, но объяснения и комментарии исправят ситуацию и просветят неразумных.

> В искандеризме благонамеренны: глубокое сознание истины, правды, добра, отвращение от лжи и зла; горячая любовь к ближним, к родине, к человечеству; вообще дух евангелия. Нелепыми же можно назвать научные средства, помощью которых искандеризм полагает достигнуть своего благой цели, т. е. общественного счастья. Эти-то средства, с дозволения искандеризма, не устоят против критики и науки; все же благое осветит русскую литературу новым, спасительным блеском[72].

Прогрессист также был уверен: необходимо повышение уровня образования, особенно специального, и просвещенные соотчичи пойдут путем постепенных реформ, без социальных и политических потрясений (надо «расширить преподавание политической экономии. Экономисты pur sang стоят за порядок, закон и умеренный прогресс, сознают непродуктивность запрещений и стеснений, защищают власть и собственность»)[73].

Интересно, что аноним в письме использует не имя Герцена, а дериват от его псевдонима, превращающий Герцена-автора в целое явление, для борьбы с которым стоит реформировать всю систему цензуры в стране.

Еще более либеральный и гуманистический план предложил генерал-майор, участник обороны Севастополя (и публицист) Н. Б. Герсеванов. Осенью 1858 г. он направил письмо А. Е. Тимашеву (с которым познакомился «во время войны»: оба участвовали в нескольких кампаниях, от Кавказской до Венгерской и Крымской). В письме Герсеванов делился впечатлениями от пребывания за границей:

> Более всего меня поразило, что наша молодежь не только читает произведения г. Герцена, но изучает их, заучивает наизусть и относится к ним, чуть-ли не как к Евангелию. В целом эти произ-

[71] ГАРФ. Ф. 109. Оп. 9. Д. 239. Ч. 10. Л. 525–525 об.
[72] Там же. Л. 525 об.–526.
[73] Там же. Л. 526.

> ведения — не что иное, как собрание пасквилей, в которых лично оклеветаны самые выдающиеся люди, и, в то же время, эти писания в высшей степени революционны... [Герцен 1915–1925 (9): 445–446].

Герсеванов делал справедливый вывод: Герцен «становится силою, и силою самою вредною».

> Чтобы заставить его замолчать, нужно или подкупить его, — но это, вероятно, невозможно, — или позволить ему, как Н. Тургеневу, вернуться в Россию, даровав ему полную амнистию [Там же: 446].

Далее генерал вспоминал, что встречался с Герценом и лично: во время командирования «во Владимирскую губернию для занятий статистикою», в то время как Герцен был редактором «местного официального органа печати (“Губернских Ведомостей”)» и сам писал заметки о статистике, и позже — в Петербурге. «Тогда незаметно было в нем честолюбие; он занимался философией и историей и, казалось, был далек от революционных мыслей», — замечал Герсеванов и делал предположение, что Герцен «подвергся преследованиям», «бросился в ряды недовольных» и «с отчаяния эмигрировал». Он же уверен, что тот страстно желает вернуться в Россию и «в глубине души чувствует себя слишком русским человеком, чтобы не прислушаться к предложению амнистии». Более того, генерал-майор, сделавший карьеру в основных военных кампаниях Николая I (включая подавление венгерского восстания), искренне сострадал драме изгнанника Герцена и предлагал свою помощь в организации его возвращения. «Если вы, генерал, разделяете это мнение, я мог бы взять на себя переговоры по этому щекотливому делу, — заключал он и сообщал свой адрес, — если же нет — позволю себе надеяться, что вы моему письму не дадите никакого дальнейшего хода» [Там же: 446]. Человек, большую часть жизни проживший при Николае I, не мог не осознавать риска подобных предложений.

Неизвестно, согласился бы Герцен на предложение. Если раньше в письмах он порой писал о тоске по родине и страстном (но уже осознаваемо несбыточном) желании вернуться, то к концу 1858 г. и явная популярность его изданий (т. е. успешность «виртуального» присутствия их автора на родине), и большое количество русских приезжих в Англии, навещавших его и восполнявших недостаток в социализации, делали его физическое возвращение необязательным.

С того же 1858 г. у Герцена возникает и оформляется новая идея — отправить в Россию сына Сашу: «А хотел бы я, чтоб он, поучившись бы, поехал бы домой на Москву-реку...», — писал он давней подруге М. Ф. Корш 10/22 июля 1858 г. [Герцен 1954–1966 (26): 194]. С течением времени желание отправить сына в Россию крепнет: «Я на твоем месте прожил бы там года два, три — присмотрелся бы к иной арене», — пишет он ему 26 января / 7 февраля 1860 г. [Там же (27): 16]. Формальной причиной Герцен-

отец называет получение оставшегося (секвестированного) наследства, неформальной — «положить пальцы в раны — той страны, которая теперь становится задачей для всех дальновидных умов» [Там же].

4 декабря 1858 г. А. Е. Тимашев доложил о предложении Н. Б. Герсеванова В. А. Долгорукову, и на письмо последовала резолюция: «по неудобству предлагаемого способа, оставить без последствий» [Герцен 1915–1925 (9): 446].

Александр Герцен-младший также не приехал в Россию.

Физически Герцен остался за границей, присутствие же его в России становилось все более ощутимо — до 1863 г.

Источники

Герцен 1915–1925 — *Герцен А. И.* Полн. собр. соч. и писем / Под ред. М. К. Лемке. Пг./Л.; М.: Изд. насл. автора; и др., 1915–1925.

Герцен 1950 — *Герцен А. И.* Материалы А. И. Герцена / Публ. и коммент. Л. Барсуковой // Звенья: Сборники материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIV–XIX вв. Т. 8 / Под общ. ред. Влад. Бонч-Бруевича. М.: Гос. изд-во культ.-просвет. лит., 1950. С. 24–102.

Герцен 1954–1966 — *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954–1966.

Отчеты 2006 — «Россия под надзором»: отчеты III отделения 1827–1869 / Сост. М. В. Сидорова, Е. И. Щербакова. М.: Рос. фонд культуры; Рос. Архив, 2006.

Пушкин 1979 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10: Письма. Л.: Наука; Ленингр. отд-е, 1979.

Розенблюм 1959 — Г. Г. Перетц — агент III отделения / Сообщ. Н. Г. Розенблюма // Литературное наследство. Т. 67: Революционные демократы: Новые материалы / [Гл. ред. В. В. Виноградов]. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959. С. 685–697.

Семенов 1889 — *Семенов Н. П.* Освобождение крестьян в царствование императора Александра II: Хроника деятельности комиссий по крестьянскому делу. Т. 1: Первый период занятий. СПб.: Изд. Меркурия Елеазаровича Комарова, 1889.

Сыроечковский 1925 — Корф в полемике с Герценом / [Предисл. Б. Сыроечковского] // Красный архив. 1925. Т. 3 (10). С. 308–317.

Тарле 1937 — Донесения Якова Толстого из Парижа в III отделение / Ст. Е. Тарле // Литературное наследство. Т. 31–32 / Пригот. С. А. Макашин. (Русская культура и Франция; 2). М.: Журнал.-газ. объединение, 1937. С. 563–662.

Сокращения

ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации (Москва).

Литература

Лилти 2018 — *Лилти А.* Публичные фигуры: изобретение знаменитости, 1750–1850 / [Пер. с фр. П. Каштанова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018.

Черкасов 2008 — *Черкасов П. П.* Русский агент во Франции: Яков Николаевич Толстой, 1791–1867. М.: Т-во науч. изд. КМК, 2008.

References

Cherkasov, P. P. (2008). *Russkii agent vo Frantsii: Iakov Nikolaevich Tolstoi, 1791–1867* [Russian agent in France: Yakov Nikolaevich Tolstoy, 1791–1867]. Tovarishchestvo nauchnykh izdanii KMK. (In Russian).

Lilti, A. (2014). *Figures publiques: L'invention de la célébrité, 1750–1850.* Fayard.

* * *

Информация об авторе

Светлана Михайловна Волошина
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-культурных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований,
Институт общественных наук,
Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, д. 82
✉ *s.m.voloshina@gmail.com*

Information about the author

Svetlana M. Voloshina
Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher, Center for Cultural Studies, School for Advanced Studies in the Humanities, Institute for Social Sciences, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
✉ *s.m.voloshina@gmail.com*

Е. М. Луценко [ab]

https://orcid.org/0000-0002-1993-0983
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*
[a] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*
[b] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*

Политическая актуальность любовного сюжета: Томас Отуэй как адаптатор «Ромео и Джульетты» У. Шекспира

Аннотация. Статья посвящена рецепции шекспировского творчества в Англии последней трети XVII в., когда шекспировские тексты активно переписываются для сцены, будучи адаптированными к современному состоянию английской драматургии. Томас Отуэй известен как один из главных перелагателей Шекспира на язык современности. В статье рассматривается, как Отуэй трактует любовную линию «Ромео и Джульетты», а именно то, какие элементы Отуэй переписывает, какие оставляет в точности как у Шекспира, а какие полностью убирает из шекспировского текста. Таким образом, адаптация представляет собой своего рода перевод текста, но в рамках одной национальной традиции — с языка елизаветинского периода на язык эпохи Реставрации. Особое значение в рамках подобной трансформации приобретают изменения, внесенные Отуэем в финал пьесы (влюбленные прощаются перед смертью, чего нет у Шекспира). Важно и то, что в пьесе Отуэя отчетливо проступает политическая ситуация его эпохи. Трактовка Отуэя повлияла на все последующие адаптации и европейские (немецкие и французские) переводы-переложения XVIII в.

Ключевые слова: Т. Отуэй, У. Шекспир, перевод, адаптация, английский театр

Для цитирования: *Луценко Е. М.* Политическая актуальность любовного сюжета: Томас Отуэй как адаптатор «Ромео и Джульетты» У. Шекспира // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 303–321.

Поступило 2 сентября 2024 г.; принято 15 октября 2024 г.

© Е. М. ЛУЦЕНКО

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-303-321

E. M. Lutsenko [ab]

https://orcid.org/0000-0002-1993-0983
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*
[a] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*
[b] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

The political relevance of a love story: Thomas Otway's interpretation of Shakespeare's *Romeo and Juliet*

Abstract. The article is devoted to the reception of Shakespeare's works in England in the last third of the 17th century, when Shakespeare's plays were rewritten for the stage and adapted to the contemporary conditions and rules of English drama. Thomas Otway is considered one of the major translator-interpreters of Shakespeare plays into the language of his own modernity. The article examines how Otway treats the love story of Romeo and Juliet, namely, which elements he rewrites, which are left exactly as in Shakespeare's *Romeo and Juliet*, and which are completely removed from the text of Otway's play. Thus, the adaptation is regarded as a kind of translation within the framework of a single national tradition — from the language of the Elizabethan era to the language of the Restoration. Of particular importance are the changes made by Otway to the final episode of the play (the lovers get a chance to say goodbye to each other before their death, which does not exist in Shakespeare's play). It is also important to mention that Otway's play reflects the political situation of his epoch. Otway's interpretation influenced all subsequent adaptations and European (German and French) translations of the 18th century.

Keywords: Thomas Otway, William Shakespeare, translation, adaptation, English theatre

To cite this article: Lutsenko, E. M. (2024). The political relevance of a love story: Thomas Otway's interpretation of Shakespeare's *Romeo and Juliet*. *Shagi / Steps*, *10*(4), 303–321. (In Russian).

Received September 2, 2024; accepted October 15, 2024

© E. M. LUTSENKO

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-303-321

Первые сведения о постановках «Ромео и Джульетты» после смерти Шекспира переносят нас в эпоху Реставрации, отсылая к марту 1662 г. О спектакле, осуществленном У. Давенантом, сохранилось свидетельство Сэмюэла Пипса. В своем дневнике Пипс с разочарованием отмечал, что ничего хуже в своей жизни он на сцене не видел [Pepys 1900: 185]. Вероятнее всего, речь идет об адаптации шекспировской пьесы, а не о ее постановке в оригинальной версии. С этих пор до середины XIX в. «Ромео и Джульетту» исполняли в искаженном виде, вырезая одни сцены, дописывая другие, вычеркивая одних героев и вводя тех, которых не было у Шекспира. Среди самых известных версий — переделки Дж. Говарда (1670, не сохранилась), Т. Отуэя (1679), Т. Сиббера (1744) и Д. Гаррика (1748).

Истоки переписывания и присвоения шекспировского текста, однако, лежат в традиции английского театра XVII в. и уводят в эпоху Реставрации, когда впервые после закрытия театров англичане снова открывают для себя творчество Шекспира, начиная приспосабливать его для сцены [Marsden 1991; Fisk 2000]. Безусловно, в это время английский театр уже находился под влиянием французского классицизма; в особенности это касается жанра трагедии. Драмы Томаса Отуэя нередко сравнивали с расиновскими в трактовке губительной страсти, неизменно ведущей героя к гибели, как это происходит в одной из лучших его трагедий «Дон Карлос, испанский принц»; в 1676 г. Отуэй, находясь под впечатлением от пьес Расина, создает свою версию «Береники».

Несмотря на то что развитие английской драматургии последней трети XVII — начала XVIII столетия определяло влияние Расина и Корнеля, в творчестве Джона Драйдена, Томаса Отуэя и Натаниэля Ли все еще сохраняется связь с шекспировским театром.

В 1660–1670-е годы адаптации пьес елизаветинского периода, и в частности пьес Шекспира, занимают центральное место в театральном репертуаре. До 1800 г. трагедии Шекспира идут на сцене с таким же успехом, как трагедии современных драматургов — адаптации и трагедии Отуэя и Тейта соседствуют с пьесами Н. Ли, У. Конгрейва, Н. Роу и А. Филипса.

Как отмечает Сандра Кларк, в усвоении шекспировских текстов в XVII–XVIII вв. выделяются три этапа: адаптации раннего периода Реставрации; адаптации хроник и трагедий (1677–1683), возникшие как отклик на Билль об отводе (Exclusion Bill); поздний этап, на закате века — хроники и комедии. К середине XVIII в. Шекспир прочно входит в моду, и к 1740-м годам его пьесы составляют 25% репертуара [Clark 2008: 274–275] — на сцене в том ли ином варианте идут 28 его пьес, из них 16 восстановлены. Из шекспировских пьес гораздо большую популярность приобретают трагедии[1].

Несмотря на цензурные ограничения, драматурги эпохи Реставрации обращаются к тем пьесам Шекспира, которые содержат политическую

[1] Среди известных переделок Шекспира — «Закон против влюбленных» (The Law Against Lovers, 1662, объединенная версия комедий Шекспира «Много шума из ничего» и «Мера за меру»), «Буря, или Заколдованный остров» (The Tempest or the Enchanted Island, 1667), написанная Драйденом и его соавторами.

проблематику, и осовременивают их [Taylor 1990]. Во многих из адаптаций шекспировских пьес по этой причине полностью изменен сюжет. Драйден переписывает «Антония и Клеопатру», Краун — шекспировскую трилогию о «Генрихе VI». В начале 1680-х Тейт обновляет «Ричарда II», «Короля Лира» и «Кориолана». Так, у Тейта действие трагедии о Ричарде II происходит в Италии, а сама пьеса получает название «Сицилийский узурпатор» (The Sicilian Usurper, 1681); герои названы иначе, чем у Шекспира, с тем чтобы пьеса о падении английской монархии не попала под цензуру.

Хотя в период английской Реставрации шекспировские пьесы служат источником ряда новых пьес, Шекспир в это время подвергается критике — его язык англичане называют архаичным, устаревшим и неловким; композицию его пьес считают неудачной, а сами пьесы недостаточно нравственными. Шекспир сочиняет естественно, он обладает природным даром («the poet of Nature», по мнению Драйдена), но совершенно не заботится о правилах, соединяя в своих пьесах низкий и высокий стиль. Об этом Драйден подробно пишет в «Основах критики в трагедии» (The Grounds of Criticism in Tragedy, 1679 [Dryden 1808]). Признавая заслуги Шекспира в области театра и жанра трагедии, о Шекспире как об авторе, не способном к изысканному стиху, отзывался и А. Поуп. Однако параллельно с этим англичане продолжают изучать, комментировать и печатать оригинальные шекспировские тексты.

Томас Отуэй как адаптатор Шекспира

Н. Роу, драматург и первый исследователь творчества Шекспира, замечал, что из драматургов XVII в. к Шекспиру ближе остальных стоит Отуэй. Поуп в «Первой эпистоле» из второй книги «Подражания Горацию» связывает имена Отуэя и Шекспира, говоря о том, что лучшие трагедии на английской сцене принадлежат этим двум авторам, и Отуэй — прямой продолжатель Шекспира:

> Not but the Tragic spirit was our own,
> And full in Shakespear, fair in Otway shone:
> But Otway fail'd to polish or refine,
> And fluent Shakespear scarce effac'd a line.
> [Pope 1939: 219]

> Дух трагедии принадлежит не нашему веку,
> Он восходит к Шекспиру и находит свое яркое
> воплощение у Отуэя.
> Однако Отуэю [несмотря на все старания] не удалось
> отшлифовать или облагородить его,
> Тогда как многословный Шекспир едва ли вычеркнул
> из своего текста хоть одну строку [т. е. не редактировал
> свой текст].

О таланте Отуэя писали и Дж. Аддисон, О. Голдсмит и В. Скотт. Последний полагал, что Отуэй не просто адаптатор Шекспира, но и его со-

перник; трагической судьбе Бельведеры зритель сочувствует даже больше, чем страданиям Джульетты или Дездемоны. За свою недолгую жизнь (он умер, по одной из версий, в возрасте 33 лет, поперхнувшись куском хлеба) Отуэй успел сочинить не так много пьес, две из них — на античные сюжеты, например «Алкивиад» (Alcibiades, 1675) и «История падения Гая Мария» (The History and the Fall of Caius Marius, 1679) (в обеих использованы сюжеты Плутарха). Большую славу снискала постановка второй трагедии «Дон Карлос, испанский принц» (Don Carlos, Prince of Spain, 1676). Третья трагедия, «Тит и Береника» (Titus and Berenice, 1670), была написана на расиновский сюжет. К 1680 г. относится пьеса «Сирота, или Несчастный брак» (The Orphan, or the Unhappy Marriage), к 1682 г. — «Спасенная Венеция» (Venice Preserv'd, первая постановка — 1682, Театр Дорсет-Гарден) и т. д.

Для Отуэя, как и для других адаптаторов того периода, Шекспир — великий автор и прежде всего придворный драматург, обязанный своим процветанием благосклонности короны. «Божественность» сочетается у Шекспира с «земным покоем»:

Our Shakespear wrote too in an Age as blest,
The happiest Poet of his time and best.
A gracious Prince's Favour chear'd his Muse,
A constant Favour he ne'er fear'd to lose.
Therefore he wrote with Fancy unconfin'd,
And Thoughts that were Immortal as his Mind.
[Otway 1969][2]

Шекспир наш тоже в век творил златой,
Он лучшим был в своей эпохе. Близость
К сильнейшим мира отвратила низость
Всех критиков, поэтому писал
Он как хотел. Высокий пьедестал
Ему воздвигло время. Он бессмертен,
Хоть подражателей отряд несметен...
[Отуэй 2024: 280]

Шекспировские мотивы пронизывают две трагедии Отуэя — «Спасенная Венеция» и «История падения Гая Мария»[3]. Они были написаны в атмосфере политической нестабильности и всеобщих беспорядков через год после так называемого Папистского заговора — несостоявшегося покушения католиков на Карла II с целью избавить Англию от короля-протестанта.

Герой «Спасенной Венеции» должен выбрать между любовью и честью, однако основной конфликт пьесы по-шекспировски смещен — че-

[2] В издании нумерация страниц начинается только с первого акта, страницы небольшого предисловия и цитируемого здесь Пролога не пронумерованы.

[3] Для пьесы «Сирота, или Несчастный брак» Отуэй также заимствует фрагмент из Шекспира (речь Белария против двора из «Цимбелина»).

ловек не властен над своей жизнью, потому что над ним довлеют судьба и обстоятельства. Пьер и Джафир, главные герои трагедии — участники заговора против Венеции. После того как заговор раскрыт, жена Джафира Бельведера уговаривает его выдать остальных заговорщиков Сенату, ибо только это способно сохранить им жизнь, но чудо не случается — всех заговорщиков ждет казнь через повешение. Осознав свое предательство, Джафир закалывает себя и Пьера прямо на эшафоте; Бельведера бредит, ей видятся окровавленные призраки Джафира и Пьера; окончательно потеряв рассудок, она умирает. Сенат торжествует[4].

В «Спасенной Венеции» Отуэй обращается к Шекспиру, осмысляя конфликт между общественным долгом и личным выбором человека. Для этого он использует сюжет «Юлия Цезаря», сохраняя неизменным трех персонажей, связанных друг с другом: Пьер из «Спасенной Венеции» — шекспировский Кассий, Джафир — Брут, Бельведера — Порция.

«История падения Гая Мария»: источники сюжета. Усиление мотива вражды

Основным сюжетным источником трагедии Томаса Отуэя «История падения Гая Мария» послужила ранняя трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта». В России пьеса Отуэя не изучена, на русский язык переведена только в 2024 г. [Отуэй 2024: 279–370]. В англоязычной литературе о ней упоминается в справочниках, связанных с театральными практиками эпохи Реставрации. Меж тем она представляет собой интересный пример того, как Отуэй переписывает любовный сюжет Шекспира.

Важно, пожалуй, начать с того, какие шекспировские издания мог держать в руках Томас Отуэй в 1670-е годы. В 1664 г. было опубликовано Третье фолио, в 1637-м — Пятое кварто. Четвертое фолио выйдет только через пять лет после пьесы Отуэя — в 1685 г. Далее «Ромео и Джульетта» будут опубликованы в собрании сочинений Шекспира, подготовленном Николасом Роу (1709, 5-й том шеститомного издания). В 1898 г. В. Шрамм в своей монографии привел ряд доказательств, что Отуэй, переписывая Шекспира, опирался на Четвертое и Пятое кварто [Shramm 1898: 7–12].

Сюжет «Истории и падения Гая Мария» восходит в своей исторической подоплеке к «Жизнеописаниям» Плутарха — в частности, к жизнеописанию Гая Мария и Суллы, а также Цезаря и Кориолана. К этой книге, надо сказать, неоднократно обращался и сам Шекспир, работая над хрониками и трагедиями. Другим источником, по мнению литературоведов, является поэма Лукана «Фарсалия», которую Отуэй мог читать в английском переводе сэра Артура Горджа (Sir Arthur Gorge, «The Civil War»). У Лукана речь идет о борьбе между Цезарем и Помпеем, однако упоминается и политическое столкновение Мария с Суллой.

Отуэй использует лишь часть жизнеописания Гая Мария — его противостояние Сулле. Луций Корнелий Сулла мечтает стать консулом Рима.

[4] Об этом подробнее см.: [Дживелегов 1945; Щербакова 2009].

Для достижения этой цели он рассчитывает заручиться поддержкой Публия Сульпиция, трибуна-реформатора, однако не подозревает, что Сульпиций находится в сговоре с Гаем Марием. Это вызывает возмущение Суллы; с шестью легионами он идет на Рим с целью избавить его от тирании. После отчаянного боя Гай Марий вынужден признать поражение и бежать из города, а Сулла завладевает Римом. Вернувшись после изгнания в Рим, Марий совершает переворот, безжалостно расправившись с врагами и предателями и объявив себя консулом (86 г. до н. э.), однако правит недолго и вскоре умирает. В битве при Пренесте в пригороде Рима в 82 г. Сулла громит армию Гая Мария-младшего, после чего тот лишает себя жизни. Затем Сулла возвращается в Рим и захватывает город; по его приказу могила Гая Мария разорена, а останки выброшены в реку Аниен.

Как и у Шекспира в «Ромео и Джульетте», у Отуэя причина смертельной вражды между Гаем Марием и Суллой нигде не обозначена; скорее пьеса содержит предупреждение о том, к чему в государстве ведет гражданская война. Марий-старший жесток и развращен властью, как и у Плутарха. При этом, как и Шекспир, Отуэй нигде не высказывает свою позицию, не симпатизируя ни одной из фракций.

Основной конфликт в пьесе Отуэя связан с любовью молодых людей из двух враждующих семей — Гай Марий-младший влюблен в дочь Метелла Лавинию, которая обещана Сулле. Для развития этой линии Отуэй заимствует сцены из Шекспира, сокращая и изменяя их, при этом сохраняя петраркистскую линию пьесы. Если в «Ромео и Джульетте» трагическая история двух влюбленных — вызов обществу, то у Отуэя это трагедия послушания. В Риме Отуэя личное счастье всегда подчинено общественному благу. Лавиния должна стать женой Суллы для укрепления политического альянса между Суллой и Метеллом, ее отцом.

Марий-младший должен забыть имя Лавинии, ненавистное их семейству («I'll speak that hateful Name no more», I, 3). И Марий-старший, и Метелл угрожают выгнать своих детей из дому, если они ослушаются родительской воли. Однако брак без любви для Лавинии — «законное изнасилование» (lawful rape). В третьем акте Марий-младший признается отцу, что обвенчался с Лавинией, но прежде чем наслаждаться семейным счастьем, он должен военными подвигами завоевать прощение отца и вернуть себе его расположение. Любовь Лавинии — своего рода военный трофей, брак Лавинии и Суллы — месть Метелла Марию-старшему.

Из шекспировского пролога Отуэй заимствует лишь одну идею, которую будет развивать, — «Two house households both alike in dignity» («Две семьи, равные в своем достоинстве»). У Шекспира Капулетти и Монтекки — два уважаемых семейства Вероны. Гай Марий-старший, исполненный политических амбиций, и Сулла, блистательный главнокомандующий, — также достойные друг друга политические соперники.

Шекспировское начало проникает в пьесу словно исподволь. В первом акте, обращаясь к Сенату, Метелл формулирует вопросы, которые задают тон всей трагедии:

When will the Tut'lar Gods of Rome awake,
To fix the Order of our wayward State,
That we may once more know each other; know
Th'extent of Laws, Prerogatives and Dues;
The bounds of Rules and Magistracy; who
Ought first to govern, and who must obey?[5] (I, 1)
[Otway 1969: 1]

О когда
Проснутся боги, чтобы в государстве
Заблудшем свой порядок навести! —
Чтоб снова мы сумели чтить друг друга,
Чтоб от законов до прерогатив,
А также податей — объем известен
Был всем, а не лишь избранным. Где грань
Всех правил и всех наших магистрантов?
Кто правит здесь и кто здесь подчинен?
[Отуэй 2024: 284]

Метелл убеждает своих сторонников поддержать выдвижение Суллы на должность консула, выступив против Мария, который лишь развращает государство. Метелл полагает, что место консула должен занять Сулла. Сенаторы единодушно поддерживают Метелла. Метелл также решает выдать свою дочь Лавинию за Суллу, отказавшись от предложения Мария о союзничестве.

Начало пьесы напоминает заговор конспираторов из «Юлия Цезаря» — Метелл, Антоний, Цинна и сенаторы обсуждают вопрос справедливого управления Римом, выражая недовольство политикой Мария-старшего, консула Рима. Метелл говорит:

O Romans, he's the Thorn that galls us all.
Our harrass'd State is Crippled with the weight
Of his Ambition... (I, 1)
[Otway 1969: 2]

О римляне, он шип, что всех нас терзает,
Наша угнетенная страна стонет под грузом
Его амбиций.

Марий, по мнению заговорщиков, добился величия презренным, недостойным способом. Амбициозность, добавляет Антоний, живет в нем, подобно демону, и потому такой человек не может править Римом. Метелл сожалеет о том, что когда-то, поверив Марию, сделал его трибуном — его родители были честнейшими людьми и преданно служили отцу Метелла.

[5] Пьеса Отуэя цитируется по изданию [Otway 1969]. Русский текст приводится по переводу И. Кутика [Отуэй 2024], за исключением некоторых мест, в которых нами дан подстрочник ввиду того, что перевод не отражает в полной мере тех особенностей оригинала, о которых идет речь в статье.

Когда Метелл воевал в Африке, Марий служил у него в армии. Тогда Марий и проявил свою амбициозность и честолюбие («...opprest my Friends, and robb'd me of my Honour», I, 1).

Шесть раз Мария выбирали консулом, и теперь он хочет, чтобы его избрали в седьмой раз. Несмотря на возраст и болезни, он превосходит в военной подготовке любого юношу.

Марий-старший предчувствует заговор, говоря о том, что по Риму бродят ведьмы, которые собираются по углам и призывают к разрушению, ибо государство сейчас сотрясают бури и штормы (в этой метафоре слышится явная отсылка к «Макбету» и «Буре»). Марий вспоминает о минутах былой славы, называя себя «единственной надеждой Рима», ибо именно он отразил варварское нашествие, восстановив в Риме мир и увековечив этот город. Слова Мария о своей боевой славе напоминают монолог Горацио о славных подвигах отца Гамлета.

По мысли Дж. Уоллеса, в пьесе Отуэя во всей полноте реализована формула изгнания [Wallace 1988] — она встречается в пьесе пять раз: Метелл готов выгнать свою дочь из дома, если она не подчинится его требованию (1); о том же говорит и Гай Марий (2); сам Марий впоследствии изгнан из Рима указом сената (3); об изгнании говорят в сцене прощания Лавиния и Марий-младший (4). Из Рима изгоняют Цинну (5); он навещает Мария, и они замышляют план отмщения. Изгнание не только ведет Лавинию и Мария-младшего к трагической гибели, но и обозначает проблему гражданской войны, столь актуальную для англичан в конце 1670-х годов после публикации Билля об отводе. Поместив события в республиканский Рим, Отуэй, по мысли Уоллеса, хотел затушевать аналогию между противостоянием, описанным в его пьесе, и борьбой тори и вигов.

Любовная линия трагедии Отуэя. Трагический герой в трагических обстоятельствах

В разговоре Мария с сыном (I акт) впервые звучит имя Лавинии (ср. Джульетта у Шекспира). Марий-младший в отчаянии, он должен забыть Лавинию, хотя раньше ничто не угрожало его союзу с возлюбленной:

> Forget her? oh! Sh' has Beauty might ensnare
> A Conquerour's Soul, and make him leave his Crowns
> At random to be scuffled for by Slaves.
> Forget her? oh! teach me, (great Parent) teach me;
> Reade me each day a Lecture of the Wrongs
> Done you by that Inglorious Patrician... (I, 1)
>
> [Otway 1969: 7]

> Забыть? ее? Нет, это невозможно!
> Ведь красота нас так околдовать
> Способна, что мы забываем лавры
> Все остальные. Как забыть ее!
> Отец, уж лучше научите, как мне

Возненавидеть Суллу! Дайте мне
Урок по перечню тех злодеяний,
Что причинил он вам...
[Отуэй 2024: 293]

Имя Лавинии звучит усладой для его ушей, заставляя сердце биться при встрече с ней, словно впервые, при рождении («like the first leaps of Life»). Размышляя о Лавинии, Марий-младший использует метафоры, связанные с природными образами: «Yes, Lavinia: is she not / As harmless as the Turtle of the Woods? / Fair as the Summer-Beauty of the Fields?» (I, 1: «...разве / Она не так невинна, как в лесу / Курлыкающая голубка? Разве ж / Она — не незапятнанный ничем / Ручей лесной?» [Отуэй 2024: 295]). И все-таки Марий-младший должен пожертвовать любовью ради свободы Рима.

Марий-младший становится трагическим героем, которого разрывает внутренний конфликт между долгом и выбором сердца. Из лирической трагедии без трагического героя Отуэй делает настоящую трагедию, трансформируя условия, в которых находятся влюбленные.

Отуэй практически полностью редуцирует карнавальную линию трагедии Шекспира, наделяя остроумными репликами только Сульпиция, который сочетает в себе черты Меркуцио и Бенволио. В первом акте Отуэй оставляет диалог Сульпиция и Мария-младшего (перифраз фрагмента второй сцены начального акта «Ромео и Джульетты», где у Шекспира Ромео вступает в остроумный диалог со своим другом Бенволио), хотя по сюжету он не слишком нужен — тема любви к Лавинии заявлена раньше:

Sulpit.
How? my young son of war in Love? with whom?

Mar. jun.
A Woman, Sir.... I must not speak her Name.

Sulpit.
If it be hopeless Love, use generous means,
And lay a kinder Beauty to the Wound.
Take in a new Infection to the heart,
And the rank Poison of the old will dye.

Mar. jun.
A Plantane leaf is excellent for that.

Sulpit.
For what?

Mar. jun.
For broken Shins.

Sulpit.
Why? art thou mad?

Mar. jun.
Not mad, but bound more then a Madman is,
Confin'd to limits, kept without my food,
Whipt and tormented... (I, 1)
[Otway 1969: 10]

Сульпиций
Как? Наш юный сын, занятый военными подвигами,
влюблен? В кого же?

Марий-младший
В женщину сэр. Я не вправе назвать ее имя.

Сульпиций
Если это безнадежная влюбленность, используй
общеизвестные средства,
И исцели рану новой влюбленностью, где дама будет
более благосклонна к тебе.
Впусти в сердце новую инфекцию,
И старый яд перестанет действовать.

Марий-младший
При этом помогает подорожник.

Сульпиций
При чем?

Марий-младший
При сломанной лодыжке.

Сульпиций
Как так? Вы не в себе?

Марий-младший
Нет, но связан больше, чем сумасшедший,
Вынужден соблюдать границы, меня держат голодным,
Меня бьют и мучают.

У Шекспира Бенволио расспрашивает Ромео о причинах его сердечной тоски. Сцена пронизана петраркистскими образами и метафорами, которые Отуэй сильно урезает, оставляя лишь идею любовного томления и мучительного ожидания Ромео. Реплики Сульпиция во многом повторяют реплики Бенволио. Один из фрагментов этого разговора практически дословно повторяет шекспировский текст:

Romeo
Your plantain leaf is excellent for that.

Benvolio
For what, I pray thee?

R o m e o
For your broken shin.

B e n v o l i o
Why, Romeo, art thou mad?

R o m e o
Not mad, but bound more than a madman is:
Shut up in prison, kept without my food,
Whipt and tormented...
[Shakespeare 1988: 67]

Отуэй сохраняет остроумную метафору Шекспира (подорожник как лекарство от любовных ран) — во многом потому, что подобное остроумие не нарушает принятых театральных конвенций и не противоречит хорошему тону.

Второй акт пьесы Отуэя практически полностью построен на шекспировском материале (за исключением последней сцены). Он открывается разговором Метелла с дочерью (у Шекспира с Джульеттой в первом акте разговаривает мать, а в финале третьего — и мать, и отец) о предстоящей свадьбе с Суллой. Опять же, Отуэй объединяет две сцены в одну. При разговоре присутствует кормилица. В отличие от шекспировской героини, Лавиния сразу же отказывается выйти замуж («Name not that Sylla any more: indeed / I cannot love him», II, 1). Изменена и мотивировка ее отца: если старый Капулетти печется о продолжении рода, то Метелл думает о военном альянсе с Суллой.

В отличие от Капулетти, Метелл хочет знать причину отказа — Лавиния признается и невольно произносит имя Мария: «Yes, sir, believe me, I as soon cou'd wed / That Marius, whom I've cause to hate, as Sylla» (II, 1: «Да, сэр, поверьте, я скорее стану женой Мария, которого должна ненавидеть, чем Суллы»).

Вторая сцена второго акта воспроизводит шекспировскую сцену в саду, где Ромео признается Джульетте в любви. Как и у Шекспира, она предваряется шутливыми репликами — Сульпиций и Граний рассуждают о влюбленности Мария-младшего. Характер Сульпиция, как уже отмечалось выше, близок характеру Меркуцио; и тот и другой остроумны и скабрезны в своих высказываниях. Все шуточки Сульпиция направлены против любви, при этом скабрезные образы Шекспира Отуэй подменяет более благопристойными (например, бутылка за здоровье Дамы, тогда как у Шекспира — эротический образ мушмулы)[6]:

Perhaps he's wise, and gravely gone to bed.
There's not so weak a Drunkard as a Lover;
One Bottle to his Lady's health quite addles him (II, 1)
[Otway 1969: 17].

[6] Ср. у Шекспира: «Now will he sit under a medlar tree, / And wish his mistress were that kind of fruit / As maids call medlars, when they laugh alone. / Romeo, that she were, O, that she were / An open arse, thou a poperin pear!» (II, 1) [Shakespeare 1988: 91].

Может, поумнел
Он и решил поспать... Слабее пьяниц,
Чем эти вот влюбленные, найти
Вряд ли возможно. Их одна бутылка
Сомнамбулами делает
[Отуэй 2024: 301]

В этой сцене возникает и образ Купидона, пронизывающий шекспировскую пьесу. Купидон, как и у Шекспира, сравнивается с чучелом, пугающим девиц: «...this little Scarcrow Love, / That frights Fools with his painted Bow of Lath / Out of their feeble sense» (II, 2)[7]. Ассоциация с Купидоном развивается и в ответной реплике Грания — любовь слепа, и ей лучше всего подходит ночь: «Blind is his Love, and best befits the Dark» (II, 2: «Любовь слепа, оттого ей лучше всего подходит темнота»).

За разговором Сульпиция и Грания следует ночная сцена в саду дома Метелла, основанная на шекспировской сцене свидания влюбленных при луне. Монолог Мария-младшего начинается практически теми же словами, что монолог Ромео, который, пробравшись в сад Капулетти, видит свет в окне своей возлюбленной («What light is that which breaks through yonder Shade», II, 2; ср. у Шекспира: «But, soft! what light through yonder window breaks?», II, 2).

Петраркистские образы этой сцены сильно сокращены за счет реплик Ромео, и тем не менее они присутствуют в тексте Отуэя практически с самых первых строк монолога Мария-младшего:

Oh! ‘tis my Love.
She seems to hang upon the cheek of Night,
Fairer then Snow upon the Raven’s back,
Or a rich Jewel in an Æthiop’s ear.
Were she in yonder Sphear, she’d shine so bright,
That Birds would sing and think the Day were breaking (II, 2).
[Otway 1969: 18]

О, вот моя любовь!
Кажется, она прильнула к щеке ночи,
Она белее снега на спине черного ворона,
Или же подобна сережке из драгоценного камня в ухе
эфиопки.
О будь она там, в небесных сферах, то сияла бы так ярко,
Что птицы запели бы, подумав, что забрезжил новый
день.

Отуэй сохраняет неоплатоническую идею любви, согласно которой дама сердца принадлежит не только земле, но и небу, а также традицион-

[7] Ср. слова Меркуцио из первого акта: «We’ll have no Cupid hoodwink’d with a scarf, / Bearing a Tartar’s painted bow of lath, / Scaring the ladies like a crow-keeper» (I, 4: «С нами не будет Купидона, пугающего девиц своим шарфом / И разрисованным луком из деревяшки») [Shakespeare 1988: 75].

ный образ белокурой возлюбленной (игра, основанная на многозначности прилагательного *fair* — и ‘светловолосый’, и ‘красивый’). Лавиния для Мария подобна яркому ангелу и столь же прекрасна в ночи, как послеполуденное солнце, которое, сидя верхом на ленивых облаках, пускающих клубы дыма, плывет по воздуху («When he bestrides the lazy puffing Clouds, / And sails upon the bosom of the Air», II, 2). Все это — шекспировские образы.

Сравнение Джульетты с солнцем важно для шекспировского текста, так как солнце в монологе Ромео противопоставляется Луне, покровительнице вечных девственниц; кроме того, луна — символ непостоянства (об этом говорят и Джульетта, и Лавиния). Разговаривая с Лавинией, Марий-младший также сравнивает себя с моряком, готовым отправиться в любое путешествие ради того, чтобы найти Лавинию. Это шекспировский образ, в свою очередь восходящий к сонету Петрарки.

Лавиния, размышляя о вражде между семьями, произносит монолог, который Отуэй опять же заимствует у Шекспира: «O, Marius, Marius! wherefore art thou Marius?» (II, 2):

> O Marius, Marius! Wherefore art thou Marius?
> Deny thy Family, renounce thy Name:
> Of if thou wilt not, be but sworn my Love,
> And I’ll no longer call Metellus Parent (II, 2).
> [Otway 1969: 18]

> Ах, Марий, Марий!
> Ну почему ты Марий? Отрекись
> От рода своего! А коль не можешь,
> Тогда в любви мне вечной поклянись,
> И я сама оставлю дом Метелла.
> [Отуэй 2024: 303].

Марий-младший у Отуэя принадлежит высокому сословию, и потому чувство долга для него важнее всего, однако в его характере есть черта, роднящая его с шекспировским Ромео, — он предчувствует грядущее несчастье[8]. В его монологе Отуэй не сохраняет образность Шекспира, но развивает схожую мысль и значительно расширяет мысль шекспировскую:

> What pains she takes with her officious Folly?
> How happy is the Evening-tide of Life,
> When Phlegm has quencht our Passions, trifling out
> The feeble Remnant of our silly Days
> In Follies, such as Dotage best is pleas’d with,

[8] Ср. у Шекспира: «I fear, too early: for my mind misgives / Some consequence yet hanging in the stars / Shall bitterly begin his fearful date...» [Shakespeare 1988: 80]. («Предчувствует душа, что волей звезд / Началом несказанных бедствий будет / Ночное это празднество» [Шекспир 1958: 31]).

Free from the wounding and tormenting Cares
That toss the thoughtfull, active, busy Mind?
Though this Day be the dearest of my Life,
There's something hangs most heavy on my Heart,
And my Brain's sick with Dulness (III, 1).
[Otway 1969: 29]

Какие страдания уносит она с собой своей назойливой
блажью?
Как счастливо течет жизнь вечером,
Когда флегма гасит страсти, растрачивая
Слабый след наших безумных дней
В причудах таких, какие так нравятся старости,
Лишенной боли и терзаний,
Одолевающих внимательный и деятельный ум?
Хотя этот день — самый счастливый день моей жизни,
Все-таки на моем сердце лежит тяжесть,
И мой ум болен и притуплен.

Как и у Шекспира, Лавиния, не желая выйти замуж за Суллу выпивает порошок, который ей дает священник. Марий-младший узнает о смерти Лавинии, покупает яд и отправляется на ее могилу, где встречает священника, но, не узнав его, убивает прямо перед склепом.

В отличие от Шекспира Отуэй дает своим возлюбленным возможность проститься — Лавиния просыпается тогда, когда Марий, выпивший яд, все еще жив. Она не сразу узнает возлюбленного:

Oh! I have slept a long Ten thousand years,
What have they done with me? I'll not be us'd thus;
I'll not wed Sylla. Marius is my Husband.
Is he not, Sir? Methinks you're very like him.
Be good as he is, and protect me ‹...›
The Gods have heard my Vows; it is my Marius.
Once more they have restor'd him to my Eyes.
Hadst thou not come, sure I had slept for ever.
But there's a soveraign Charm in thy Embraces,
That might doe Wonders, and revive the Dead (V, 4)
[Otway 1969: 63]

Спала
Я вечность целую! За Суллу замуж
Я не пойду, мне Марий муж. Похож
Ты на него. Будь добр, как он. Защита
Нужна мне ‹...›
Боги услышали меня. Мой муж
Ко мне вернулся. Вновь тебя я вижу,
Мой Марий! Если бы ты не пришел,
Я б умерла взаправду. Но в объятьях
Твоих есть сила мертвых оживлять,

Есть в них небесное очарованье,
Что чудеса творит.
[Отуэй 2024: 364]

Мотивировка смерти Лавинии и сама ситуация отличаются от шекспировской. Марий смертельно ранит Метелла, и тот умирает прямо перед гробом своей дочери. Лавиния, увидев, что Марий жестоко расправился с ее отцом, обвиняет его в убийстве, выхватывает у него из рук меч и закалывается. Она выбирает смерть, ибо понимает, что возврата к прежней жизни нет, и проклинает все сущее (это совсем иная мотивировка, чем у Шекспира):

And now let Rage, Distraction and Despair
Seize all Mankind, till they grow mad as I am.
Stabs herself (V, 4).
[Otway 1969: 65]

И пусть Гнев, Тревога и Отчаяние
Охватят все Человечество, пока оно не сойдет с ума, как я.
Закалывается мечом.

Осознав случившееся, Марий-старший раскаивается в своей жестокости: «We might have all bin Friends, and in one House / Enjoy'd the blessings of eternal Peace» (V, 4: «Мы все могли бы быть Друзьями и жить одним Домом, / Наслаждаясь благословением вечного Мира»). Он также рассуждает и о природе амбициозности:

Be warn'd by me, ye Great ones, how y' embroil
Your Country's Peace, and dip your Hands in Slaughter.
Ambition is a Lust that's never quencht,
Grows more inflam'd and madder by Enjoyment (V, 4).
[Otway 1969: 66]

Предупреждаю вас, великие умы, вы нарушаете
Мир в стране и расправой пачкаете руки в крови.
Амбиция — это похоть, которая никогда не насыщается,
Разгораясь все больше и больше от удовлетворения желаний.

Марий признает свою вину и, подобно шекспировским героям, утверждает идею о мире и бессмысленности вражды («Oh! let me bury Me and all my Sins...» (V, 4: «О, дайте мне похоронить себя и все мои грехи»).

Трагедия Отуэя заканчивается смертью Сульпиция, который произносит слова Меркуцио: «I am pepper'd, I warrant» («Я переперчен для этого мира...», III, 1), а затем сочиняет себе предсмертную эпитафию:

Silpitius lies here, that troublesome Slave,
That sent many honester men to the Grave,
And dy'd like a Fool when h'had lived like a Knave (V, 4)
[Otway 1969: 66].

Здесь лежит Сульпиций, это взбалмошный раб,
Который отправил в могилу многих еще более честных людей, чем он сам,
И умер как Шут, хотя и жил, как Плут.

Таким образом акцент финала смещен с идеи о вечной любви молодых людей, преодолевающих любые социальные преграды, к идее о бессмысленной сути вражды и амбиций, разрушающих все вокруг себя.

В XVIII в. адаптация Отуэя полностью затмевает пьесу Шекспира [Dobson 1992: 72–90], «Историю падения Гая Мария» цитируют в эпоху Просвещения гораздо чаще, чем «Ромео и Джульетту». Во всех сценических версиях «Ромео и Джульетты» в XVIII в. изменен финал, так как драматурги опираются на Отуэя, а не на Шекспира. Это изменение в финальной сцене впоследствии используют в своих переложениях «Ромео и Джульетты» Томас Сиббер и Дэвид Гаррик.

Адаптируя Шекспира, Отуэй выводит на первый план страдания ни в чем не повинной девушки, задаваясь вопросом, насколько счастье человека зависит от политической ситуации в стране. И Марий, и Сулла борются за внимание зрителей, поочередно вызывая их симпатию в разные моменты действия, тогда как настоящее сочувствие публики вызывает лишь история несчастных влюбленных. Отуэй подчеркивает беспомощность влюбленных, ставших жертвой политических перипетий. В конечном счете оказывается, что, несмотря на преданность Отуэя абсолютистской монархии, он посвящает свою пьесу любовным, а не политическим перипетиям, изменив основной акцент драмы эпохи Реставрации.

Источники

Отуэй 2024 — *Отуэй Т.* Трагедии / Пер. И. Кутика. М.: Водолей, 2024.

Шекспир 1958 — *Шекспир У.* Ромео и Джульетта / Пер. Т. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова, А. Аникста. Т. 3. М.: Искусство, 1958. С. 5–130.

Dryden 1808 — *Dryden J.* The grounds of criticism in tragedy // The works of John Dryden: In 18 vols. Vol. 6. London: Printed for William Miller, 1808. P. 244–267.

Otway 1969 — *Otway Th.* The history and fall of Caius Marius: A facsimile. London: Cornmarket Press, 1969.

Pepys 1900 — The diary of Samuel Pepys, M. A., F. R. S. / Ed. with adds. by H. B. Wheatly. Vol. 2. Pt. 1: April 1, 1661 — May 8,1662. New York: Crosup & Sterling Company, 1900.

Pope 1939 — *Pope A.* The first epistle of the Second book of Horace, Imitated // Pope A. Imitations of Horace. London: Methuen and Co, 1939. P. 189–232.

Shakespeare 1988 — *Shakespeare W.* Romeo and Juliet. Updated ed. / Ed. by G. Blakemore Evans. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988. (The New Cambridge Shakespeare).

Литература

Дживелегов 1945 — *Дживелегов А. К.* Театр и драма периода Реставрации // История английской литературы. Т. 1. Вып. 2 / Под ред. М. П. Алексеева и др. М.; Л.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1945. С. 231–255.

Щербакова 2009 — *Щербакова Т. В.* Трактовка героического кодекса трагедии «Спасенная Венеция» Т. Отуэя // Филология и искусствоведение. 2009. № 3. С. 99–102.

Clark 2008 — *Clark S.* Shakespeare and other adaptations // A companion to Restoration drama / Ed. by S. J. Owen. Oxford: Blackwell, 2008. P. 274–290.

Dobson 1992 — *Dobson M.* The making of the national poet: Shakespeare, adaptation and authorship. 1660–1769. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Fisk 2000 — The Cambridge companion to English Restoration theatre / Ed. by D. P. Fisk. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2000.

Marsden 1991 — The appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance reconstruction of the works and the myth / Ed. by J. I. Marsden. London; New York: Harvester Wheatsheaf, 1991.

Schramm 1898 — *Schramm W.* Thomas Otway's "The History and Fall of Gaius Marius" und Garrick's "Romeo and Juliet" in ihrem Verhältnis zu Shakespeare's "Romeo and Juliet" und den übrigen Quellen. Greifswald: Druck von Julius Abel, 1898.

Taylor 1990 — *Taylor G.* Reinventing Shakespeare: A cultural history, from the Restoration to the present. London: The Hogarth Press, 1990.

Wallace 1988 — *Wallace J. M.* Otway's "Caius Marius" and the exclusion crisis // Modern Philology. Vol. 85. No. 4. 1988. P. 363–372.

References

Clark, S. (2008). Shakespeare and other adaptations. In S. J. Owen (Ed.). *A companion to Restoration drama* (pp. 274–290). Blackwell.

Dobson, M. (1992). *The making of the national poet: Shakespeare, adaptation and authorship. 1660–1769*. Clarendon Press.

Dzhivelegov, A. K. (1945). Teatr i drama perioda Restavratsii [The theatre and drama of the Restoration]. In M. P. Alekseev et al. (Eds.). *Istoriia angliiskoi literatury* (Vol. 1, Pt. 2, pp. 231–255). Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR. (In Russian).

Fisk, D. P. (Ed.) (2000). *The Cambridge companion to English Restoration theatre*. Cambridge Univ. Press.

Marsden, J. I. (Ed.) (1991). *The appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance reconstruction of the works and the myth*. Harvester Wheatsheaf.

Schramm, W. (1898). *Thomas Otway's "The History and Fall of Gaius Marius" und Garrick's "Romeo and Juliet" in ihrem Verhältnis zu Shakespeare's "Romeo and Juliet" und den übrigen Quellen*. Druck von Julius Abel.

Shcherbakova, T. V. (2009). Traktovka geroicheskogo kodeksa tragedii "Spasennaia Venetsiia" T. Otueia [The interpretation of the heroic code in the tragedy "Venice Preserv'd" by T. Otway]. *Filologiia i iskusstvovedenie, 2009*(3), 99–102. (In Russian).

Taylor, G. (1990). *Reinventing Shakespeare: A cultural history, from the Restoration to the present*. The Hogarth Press.

Wallace, J. M. (1988). Otway's "Caius Marius" and the exclusion crisis. *Modern Philology, 85*(4), 363–372.

* * *

Информация об авторе

Елена Михайловна Луценко
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник,
Учебно-научный центр современных компаративных исследований,
Институт филологии и истории,
Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125043, Москва, Миусская пл., д. 6.
заведующая Лабораторией историко-литературных исследований,
Школа актуальных гуманитарных исследований, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*

Information about the author

Elena M. Lutsenko
Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher, Center for Modern Comparative Literature Research, Institute of History and Philology, Russian State University for the Humanities
Russia, 125043, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Chief of Laboratory of Historical and Literary Studies, School for Advanced Studies in the Humanities, Institute for Social Studies, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*

А. Строев

https://orcid.org/0000-0001-7538-0448
✉ *alexandre.veorts@gmail.com*
независимый исследователь
(Франция, Париж)

Искусство убивать: «Синяя Борода» Шарля Перро

Аннотация. Сказки Шарля Перро соединяют архаичные сюжеты и реалии французской жизни эпохи Людовика XIV, фольклорные формулы и литературную игру, реминисценции из античной литературы (Апулей, Вергилий). В своей совокупности его сказки представляют единый текст о женской судьбе, от совершеннолетия до замужества и семейной жизни. Героини последовательно побеждают соперниц-сестер, мачеху, мужа, свекровь. Если рассмотреть с этой точки зрения «Синюю Бороду», то становится ясно, что, как в детективе, жена подстроила убийство богатого мужа, представив преступление как необходимую самооборону. В своих сказках Перро вступает в шутливую полемику с феминистками-«прециозницами» и в конкуренцию с писательницами-сказочницами конца XVII в. (М.-Ж. Леритье, К. Бернар). Возможно, что в «Синей Бороде» он метит в другую сказочницу, М.-К. д'Онуа, осужденную за заговор против мужа.

Ключевые слова: литературная сказка, Франция, Ш. Перро, М.-К. д'Онуа, детектив, преступление

Для цитирования: *Строев А.* Искусство убивать: «Синяя Борода» Шарля Перро // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 322–333.

Поступило 9 февраля 2024 г.; принято 22 сентября 2024 г.

© А. СТРОЕВ

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-322-333

A. Stroev

https://orcid.org/0000-0001-7538-0448
✉ *alexandre.veorts@gmail.com*

Independent Scholar
(France, Paris)

The art of killing: "Bluebeard" by Charles Perrault

Abstract. Charles Perrault's fairy tales combine archaic plots and the realities of French life in the Louis XIV era, folklore formulas and literary play, reminiscences from ancient literature (Apuleius' "Metamorphoses or The Golden Ass", Virgil's "Aeneid"). Considered as a single text, together they tell the story of girlhood and family life. It begins with an awareness of female (menarche) and male physiology ("Little Red Riding Hood", "Sleeping Beauty"). Then the heroine has to avoid incest with her father ("Donkey Skin", "Griselda"). To marry, she has to enter into a rivalry with her sisters ("Diamonds and Toads", "Cinderella", "Riquet with the Tuft") and magically transform herself to seduce the prince ("Donkey Skin", "Diamonds and Toads", "Cinderella", "Riquet with the Tuft"). Then it is necessary to destroy the ogre-mother-in-law ("Sleeping Beauty") or the husband-killer ("Bluebeard"). If we consider "Bluebeard" from this perspective, it becomes clear that, as in the detective story, the wife, with the help of her sister, sets up the murder of her wealthy husband, presenting the crime as necessary self-defense. Her brothers in the military killed Bluebeard, leaving him no chance of escape. Like the suspense detective plot popular in the mid-twentieth century (Hitchcock, Boileau-Narcejac), the story is told from the point of view of the victim who engages in a duel with the perpetrator. In the verse fairy tale "The Ridiculous Wishes", in the poem "The Apology of Women" and in the verse moral of the fairy tale "Bluebeard" Charles Perrault engages in ironic polemics with feminists ("précieuses") and assures us that women command men. In the fairy tales "Diamonds and Toads" and "Riquet with the Tuft" he enters into competition with the late 17th century fairy tale writers (Marie-Jeanne "L'Héritier de Villandon", Catherine Bernard) who used the same plot. It is possible that in "Bluebeard" he is taking aim at another storyteller, Marie-Catherine d'Aulnoy, who in her youth was convicted for plotting against her husband.

Keywords: Literary fairy tale, France, Ch. Perrault, M.-C. d'Aulnoy, detective, crime

To cite this article: Stroev, A. (2024). The art of killing: "Bluebeard" by Charles Perrault. *Shagi / Steps*, *10*(4), 322–333. (In Russian).

Received February 9, 2024; accepted September 22, 2024

© A. STROEV

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-322-333

В 1983 г. В. А. Мильчина написала комментарии к подготовленному М. В. Разумовской сборнику французских литературных сказок XII–XX вв. на французском языке [Разумовская 1983]. Поскольку в кандидатской диссертации «Типология романических жанров и французский роман эпохи Просвещения» (1983) я рассматривал взаимодействие романа и литературных сказок, я издал на русском другой сборник, ограничившись XVII–XVIII вв. [Строев 1990]. В 2016 г. я вновь обратился к Шарлю Перро в рамках своего магистерского семинара «Детектив как метод литературоведческого исследования», который вел несколько лет.

Сказка «Синяя Борода» стала литературным мифом, как «Дон Жуан» или «Фауст», вызвала появление на свет многочисленных литературных, театральных и кинематографических обработок, подражаний, переделок — от маркиза де Сада до Агаты Кристи и Анджелы Картер. Были подробно исследованы возможные источники и параллели, фольклорные и средневековые [Sébillot 1986; Tiersot 1889; Delarue, Tenèze 2002; Soriano 1977 (1-е изд. 1968), Perrault 1981][1], итальянские (сказка о королепоросенке из «Приятных ночей» Страпаролы) и античные («Энеида» Вергилия, «Амур и Психея» из «Золотого осла» Апулея) [Heidmann, Adam 2010; Montandon 2018]. Появились также любопытные алхимические прочтения, где судьбы персонажей и их преображения рассматриваются как этапы «великого делания»[2].

Напомню, что Шарль Перро, член Французской академии, под своим именем печатал стихотворные сказки (в том числе «Ослиную Шкуру») в 1691–1694 гг., тогда как прозаические «Сказки Матушки Гусыни» (в число которых входила и сказка «Синяя Борода») он преподнес от имени своего сына, юного Пьера Перро д'Арманкура, в виде иллюстрированной рукописи племяннице Людовика XIV в 1695 г., а затем с небольшими изменениями напечатал в 1697 г. под названием «Истории, или Сказки былых времен с моралями». Юноша собирал и записывал сказки, а отец, обнаружив его тетрадь в 1694 г., придал им литературную форму. Позднее сказки Перро подверглись обработке, упростились, потеряли стихотворные морали, стали достоянием детской литературы и фольклора.

В «Синей Бороде» сказочный сюжет (ATU 311, ATU 312) соединяется с бытом и нравами конца XVII в. Дом, расположенный в городе (т. е. в Париже), напоминает средневековый замок с высокой башней. Повторяющаяся фольклорная формула «Ничего не видать, только солнце палит да трава на солнце блестит» соседствует с ироничной ремаркой: «Ее до того одолело любопытство, что, не приняв в соображение, сколь невежливо покидать своих гостей...» [Строев 1990: 173][3].

---

[1] Сравнение с процессом Жиля де Ре, предложенное О. И. Тогоевой [2006], мне не кажется убедительным.

[2] Этому посвящена серия статей, опубликованных в журнале «Cahiers du Sud» (№ 324, 1954): *Carouge M.* L'initiation féerique; *Butor M.* La Balance des Fées; *Alleau R.* Les voiles féeriques de la Voie; *Patri A.* Doctrine secrète des Ogres.

[3] Пер. *А. В. Фёдорова*. Далее при ссылках на это издание приводятся только номера страниц в круглых скобках.

Как показывает Мишель Симонсен, в сказках сильно различаются мужской сюжет (который анализирует В. Я. Пропп) и сюжет женский [Simonsen 1984; 1992]. В сказках Перро доминирует второй тип. Если рассматривать их как единый текст, то вместе они рассказывают историю девичества и семейной жизни. Все начинается с осознания женской физиологии (менархе) и мужской («Красная шапочка», «Спящая красавица»). Затем героиня должна избежать инцеста с отцом («Ослиная Шкура», «Гризельда»). Чтобы выйти замуж, ей приходится вступить в соперничество со своими сестрами («Дары фей», «Золушка», «Рике с хохолком») и волшебно преобразиться, чтобы соблазнить принца («Ослиная Шкура», «Дары фей», «Золушка», «Рике с хохолком»). Затем для полного счастья надобно уничтожить людоедку-свекровь («Спящая красавица») или мужа-убийцу («Синяя Борода»).

Как покончить с мужем

Две дворянки, героиня и ее старшая сестра Анна[4], хотят выйти замуж. Поскольку в сказке упоминается только их мать, то отец, следует думать, умер, и, как принято во Франции XVII в., львиная доля наследства досталось сыновьям. Богатый сосед-мещанин приглашает сестер погостить у него неделю вместе с друзьями и подругами. После пиров и увеселений младшей сестре «стало казаться, будто у хозяина дома борода уже совсем не такая синяя и сам он — человек весьма порядочный» (с. 172).

Через месяц после свадьбы муж вручает супруге ключи от своих сокровищ (золото, серебро, драгоценные камни, посуда, а также зеркала, «в которых можно было увидеть себя с головы до ног», — королевская роскошь для XVII в.) и уезжает «в деревню, по крайней мере недель на шесть» (с. 172–173). Героиня нарушает мужний запрет и спускается в темную потайную комнату: «Через несколько мгновений она стала замечать, что пол весь покрыт з а п е к ш е й с я к р о в ь ю и что в этой крови о т р а ж а ю т с я тела нескольких мертвых женщин, висевших на стенах» (с. 173–174)[5]. Отражения в кровавом зеркале похожи на призраков, и непонятно, что героиня видит на самом деле. Еще в конце XIX в. Эмиль Дешанель писал, что «сказка Перро, которая начинается как комедия, а кончается как трагедия, заставляет вспомнить драмы Шекспира: кровь, что никак не может смыть с рук леди Макбет, развязку “Отелло”: “Молилась ли ты на ночь, Дездемона?”» [Deschanel 1888: 309]. Однако неизвестно, читал ли Перро Шекспира; полагаю, что нет.

Дальнейшие события напоминают детектив-саспенс, столь популярный в середине XX в. (Хичкок, Буало-Нарсежак). История рассказыва-

[4] Анна в «Энеиде» Вергилия — имя сестры Дидоны. В молодости братья Шарль и Клод Перро написали бурлескную переделку шестой книги «Энеиды», рассказывающей о спуске в загробный мир. Ее неточно цитирует Федор Карамазов: «Это как один француз описывал ад: J'ai vu l'ombre d'un cocher, qui avec l'ombre d'une brosse frottait l'ombre d'une carosse» («Братья Карамазовы», ч. I, кн. I, гл. IV).

[5] Здесь и далее разрядка моя.

ется с точки зрения жертвы. Повествование не движется более от конца к началу истории, как в детективе-загадке (А. Конан Дойль, А. Кристи, см.: [Todorov 1980]). Жесткая структура (преступление и его расследование) становится подвижной. Жертва не погибает в начале. Она борется с преступником, и исход поединка неизвестен. Страх становится пружиной действия. Нависшая угроза превращает тревожное ожидание в пытку временем [Boileau-Narcejac 1982].

В народных французских сказках, использующих этот сюжет, кошка и собака извещают братьев об опасности, грозящей их сестре, и они спешат на помощь. А у Шарля Перро приезд братьев был оговорен заранее:

> «Даю тебе семь минут, — ответил Синяя Борода, — но ни мгновения больше».
>
> Оставшись одна, она позвала сестру и сказала ей: «Сестрица моя Анна ‹...›, прошу тебя, подымись на башню и посмотри, не едут ли мои братья: они обещали навестить меня сегодня; а если ты увидишь их, дай им знак, чтоб торопились» ‹...›
>
> «Вижу, — ответила она (Анна. — *А. С.*), — двух всадников, они скачут сюда, но они еще далеко!» — «Слава богу! — воскликнула она через несколько мгновений. — Это мои братья. Я подаю им знак, чтоб они торопились» (с. 175–176).

Действие развивается параллельно на нескольких уровнях, вертикальных (внизу муж, на башне жена, на самом верху башни старшая сестра) и горизонтальных (всадники, скачущие к дому). Братья должны прибыть именно в ту минуту, когда Синяя Борода заносит над женой тесак (un coutelas), чтобы отрубить ей голову. Не позже (героиню надо спасти) и не раньше: ибо тогда нельзя будет безнаказанно убить мужа. Героиня блестяще играет роль жертвы:

> Она бросилась к ногам мужа, плача, прося у него прощения и по всем признакам искренно раскаиваясь в своем непослушании. Прекрасная и печальная, она тронула бы даже скалу ‹...›. «Если я должна умереть, — ответила она, глядя на него глазами, полными слез, — дайте мне хоть несколько минут — помолиться богу». ‹...›
>
> «Еще минуточку, пожалуйста», — ответила жена и тихо окликнула сестру ‹...›.
>
> «Иду», — ответила жена, а потом окликнула сестру ‹...›.
>
> Бедняжка спустилась с башни и бросилась к его ногам, вся в слезах, с растрепавшимися волосами. ‹...› Бедная женщина, обернувшись к нему и глядя на него помертвевшими глазами, просила дать ей еще минуточку, чтоб приготовиться к смерти (с. 175–176).

Это параллельное действие (как в фильмах Хичкока) превосходно передано первыми иллюстрациями. Однако на гуаши в рукописи (ил. 1) муж одет и вооружен как дворянин, а на гравюре в книге (ил. 2) — как мещанин.



Ил. 1. *Гуашь в рукописи «Сказки Матушки Гусыни» (Contes de ma mère Loye, 1695)*

Fig. 1. *Gouache in manuscript “Contes de ma mère Loye” (1695)*

И текст тоже изменился:

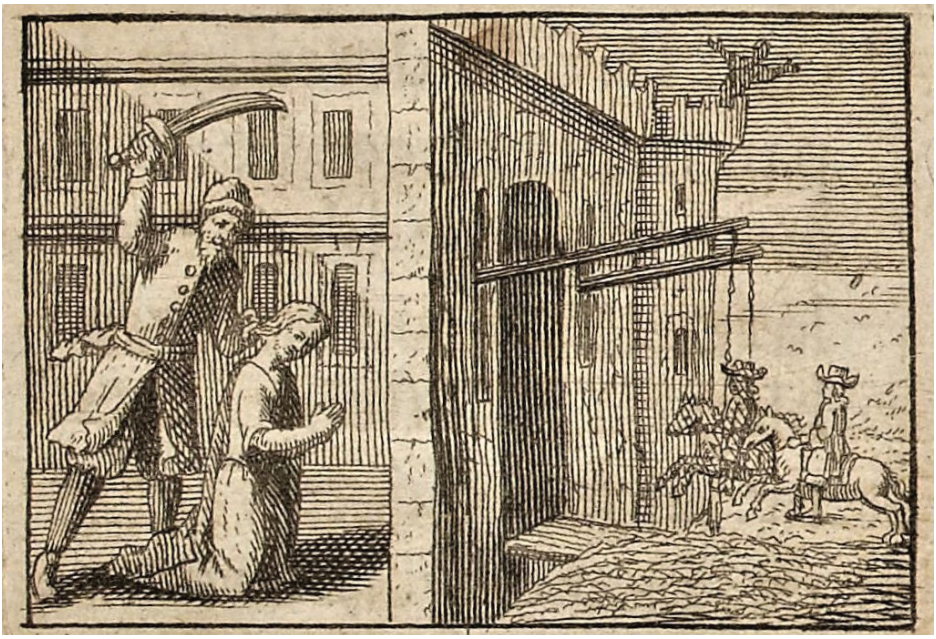
> В эту минуту раздался такой страшный стук в дверь (замка. — *Рукопись*), что Синяя Борода остановился. Дверь отворилась, и тотчас же вошли двое мужчин, которые, выхватив шпаги, бросились прямо на Синюю Бороду (крича изо-всех сил: «Остановись, несчастный, остановись». — *Рукопись*) (с. 176).

В книге феодальный замок исчез, и уже нет попытки остановить мужа сестры словом — с мещанином незачем вести переговоры. Братья — профессиональные военные, драгун и мушкетер. Тесак Синей Бороды — плохая защита против двух шпаг.

Финал подчеркнуто ироничен, ибо отсылает к самому началу, где упоминаются несколько молодых людей, соседей сестер, за которых бесприданницы не могли выйти замуж, и подчеркиваются богатства Синей Бороды.

> О к а з а л о с ь, что у Синей Бороды н е т н а с л е д н и к о в и что жене его, таким образом, должны достаться все его богатства.

Кто бы мог подумать...



Ил. 2. *Гравюра в книге «Истории, или Сказки былых времен» (Histoires ou Contes du temps passé Avec des moralitez. Paris: Claude Barbin, 1697. P. 57) Гравер Антуан Клузье*

Fig. 2. *Engraving in the book "Histoires ou Contes du temps passé Avec des moralitez" (Paris: Claude Barbin, 1697. P. 57) By Antoine Clouzier*

> Часть из них она употребила на то, чтобы выдать сестрицу свою Анну за молодого дворянина, давно уже любившего ее; другую часть — на то, чтобы доставить своим братьям капитанский чин, а остальные — на то, чтобы самой выйти замуж за одного хорошего человека, который помог ей забыть то тяжелое время, когда она была женою Синей Бороды (с. 177).

Патенты капитана мушкетеров и капитана гвардейцев стоили огромных денег (десятки тысяч ливров); мы помним, с каким трудом д'Артаньян добивался этого чина. Сестры щедро вознаградили братьев за убийство и вышли замуж за своих давних возлюбленных. «Тяжелое время» замужества свелось к минутам тревожного ожидания.

В других сказках Шарля Перро совершенно так же убийца оказывается жертвой. Обманутый людоед съеден котом, сын мельника забирает его сокровища и женится на королевской дочке («Кот в сапогах»). Одураченный людоед убивает своих дочек вместо мальчиков, герой похищает его сокровища и семимильные сапоги («Мальчик с пальчик»). Свекровь-людоедка разорвана змеями («Спящая красавица»).

Женский вопрос

Вторая стихотворная мораль «Синей Бороды» гласит:

> Мужей свирепых нет на свете ныне;
> ‹...›
> А борода его будь даже пегой масти,
> Никак не разберешь — она-то в чьей же власти?[6]

Шарль Перро включается в полемику о роли женщин в обществе, в спор с «прециозницами» («жеманницами») — феминистками XVII в., отстаивавшими права женщин на обучение и на литературное творчество, на участие в выборе мужа, на возможность предохраняться и решать, когда заводить детей[7]. Он иронически использует рацеи Арнольфа из «Школы жен» Мольера (1662):

> Ваш пол — таков закон — рожден повиноваться;
> Нам, с б о р о д о й, дана и власть распоряжаться (III, 2)[8].

Еще раньше Перро в шутливой стихотворной сказке «Смехотворные желания» (Les souhaits ridicules, 1693) подхватил тему «Смешных жеманниц» Мольера (Les précieuses ridicules, 1659):

> «Что? Колбаса? Помилуйте, родная!
> Ведь это ж пошлость! Это стыд!» —
> Раздастся тотчас окрик грозный
> Жеманницы, во всем серьезной,
> Что об одной любви с восторгом говорит[9].

Год спустя писатель вступил в полемику со своим литературным врагом Буало, который в «Сатире X» ополчился на женщин и женитьбу. Однако «Апология женщин» (1694) Перро столь же иронична, как другие его сочинения.

> В муже жена хозяина видеть склонна,
> Коли тот послушанья достоин сполна.
> Если женщина всем и вся заправляет,
> Значит, слабый супруг сие позволяет.
>
> Верно и то, что не каждый в супруге
> Верную спутницу зрит и подругу,
> Но кто же такое решится признать?[10]

[6] Пер. Л. В. Успенского [Перро 1986: 39].
[7] Робер Дюшен подробно разбирает литературную полемику и пародийные сочинения, направленные против «прециозниц» [Duchêne 2001].
[8] Пер. В. В. Гиппиуса [Мольер 1957: 444].
[9] Пер. Л. В. Успенского [Перро 1986: 135].
[10] Перевод сделан по моей просьбе Надеждой Вашкевич, которую я искренне благодарю.

Преступная сказочница

Все дальнейшее — не более, чем гипотеза. Можно предположить, что в сказке «Синяя Борода» Ш. Перро вступает в скрытую полемику не только с «учеными женщинами» середины столетия, но с писательницами конца XVII в., новыми «прециозницами» [Raynard 2002], которые сделали сказки популярным литературным жанром[11]. Напомню, что первая литературная сказка была включена в приключенческий роман Мари-Катрин д'Онуа «История Ипполита, графа Дугласа» (1690) [Stroev 2002]. Катрин Бернар поместила в роман «Инесса Кордовская, испанская новелла» (вышедший в мае 1696 г.) две прозаические сказки, в том числе «Рике с хохолком», а одноименная сказка Перро вошла в его сборник, который попал к издателю в сентябре 1696 г. и был напечатан в январе 1697 г. (в рукописном сборнике 1695 г. ее еще нет). В варианте Перро героиня, получившая ум в дар от царя гномов, выходит за него замуж, а в сказке К. Бернар рассказывается и о том, как героиня затем жила в подземном царстве и изменяла мужу.

Племянница Перро, Мари-Жанна Леритье де Вилландон, напечатала в 1695 г. огромную прозаическую сказку «Волшебная сила красноречия, или Следствия ласкового обращения» («Les Enchantements de l'Éloquence ou les Effets de la douceur»), сюжет которой совпадает с короткой сказкой Перро «Дары фей», вошедшей в рукописный сборник 1695 г.[12] Конкуренция налицо.

Луи Марен [Marin 1979; 1986] и Марк Фюмароли [Fumaroli 1997; 2014] с полным основанием прочитывают в сказках Шарля Перро, так же как в баснях Лафонтена, социальный и политический подтекст. Можно предположить, что у персонажей «Синей Бороды» есть прототипы.

Шарль Перро знал об авантюрной жизни писательницы Мари-Катрин д'Онуа (1652–1705) [Defrance 1998]. В 13 лет ее выдали замуж за Франсуа де Ламота, барона д'Онуа, на 20 лет ее старше, пьяницу, распутника, мота. Через три года, в 1669 г., в сговоре с матерью и двумя их любовниками она обвинила супруга в государственной измене. Мужу грозила смертная казнь через обезглавливание. В том же году, когда муж находился в тюрьме, г-жа д'Онуа родила дочку и назвала ее Жюдит (возможно, вспомнив о библейской Юдифи, которая отрезала голову Олоферну, вражескому полководцу)[13]. Однако любовников подвергли допросу с пристрастием. Под пыткой они признались в лжесвидетельстве и были казнены. Мать бежала в Испанию, г-жу д'Онуа заточили в монастырь (по другим сведениям — в тюрьму), а 1672 г. она отправилась в изгнание в Испанию и Англию. В 1685 г. г-жа д'Онуа вернулась во Францию, стала писательницей, в 1690 г. открыла литературный салон (его завсегдатаями были Сент-Эвремон, г-жа Дезульер, принцесса де Конти, писательницы-сказочницы

[11] Первой подробно исследовала эту тему Р. Робер [Robert 1982].

[12] М. Фюмароли считает, что Перро переписал и сократил сказку своей племянницы, но он учитывает только сборник 1697 г. [Fumaroli 1982].

[13] Через много лет г-жа Тике, подруга г-жи д'Онуа, была обезглавлена за то, что организовала неудачное покушение на мужа.

М.-Ж. Леритье де Вилландон и г-жа де Мюра). Она писала романы, а затем выпустила сборники сказок «Знаменитые феи» (1698) и «Новые сказки, или Модные феи» (1698).

Можно предположить, что Шарль Перро, иронически доказывая, что в семье правят женщины, метил в литературных соперниц. Историю «Синей Бороды» можно прочитать как рассказ чудом спасшейся невинной жертвы или как историю преднамеренного убийства, задуманного и спланированного двумя сестрами, которые использовали двух своих братьев.

Однако его собственный сын, Пьер Перро д'Арманкур (1678–1700), чьим именем подписаны «Сказки матушки Гусыни», в 1697 г., через несколько месяцев после выхода книги, смертельно ранил на поединке юного соседа. Шарль Перро уплатил 2000 ливров матери убитого юноши. Через три года лейтенант Пьер Перро д'Арманкур погиб на войне. Как будто сказка пробудила силы зла...

Источники

Мольер 1957 — *Мольер Ж. Б.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957.

Перро 1986 — *Перро Ш.* Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями / Пер. с фр. С. Боброва и др. М.: Правда, 1986.

Разумовская 1983 — Французская литературная сказка (XII–XX вв.): Сб. / Сост. [и предисл.] М. В. Разумовской. М.: Радуга, 1983. (Загл. на обл.: Il était une fois. Contes littéraires français (XII–XXèmes siècles).

Строев 1990 — Французская литературная сказка XVII–XVIII вв. / Пер. с фр.; Вступ. ст., сост. и коммент. А. Строева. М.: Худ. лит., 1990.

Perrault 1981 — *Perrault.* Contes / Ed. J. P. Collinet. Paris: Gallimard, 1981.

Литература

Тогоева 2006 — *Тогоева О. И.* Сказка о Синей Бороде // *Тогоева О. И.* «Истинная правда»: языки средневекового правосудия. М.: Наука, 2006. С. 182–221.

Boileau-Narcejac 1982 — *Boileau-Narcejac*. Le Roman policier. 2e éd. cor. Paris: PUF, 1982.

Defrance 1998 — *Defrance A.* Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690–1698): L'imaginaire féminin à rebours de la tradition. Genève: Droz, 1998.

Delarue, Tenèze 2002 — *Delarue P., Tenèze M.-L.* Le conte populaire français: Catalogue raisonné des versions de France. Paris: Maisonneuve et Larose, 2002.

Deschanel 1888 — *Deschanel E.* Le romantisme des classiques: Boileau. Charles Perrault. Paris: Calmann Lévy, 1888.

Duchêne 2001 — *Duchêne R.* Les Précieuses ou Comment l'esprit vint aux femmes. Paris: Fayard, 2001.

Fumaroli 1982 — *Fumaroli M.* Les enchantements de l'éloquence: Les Fées de Charles Perrault, ou De la littérature // Le Statut de la littérature: mélanges offerts à Paul Bénichou / Éd. par M. Fumaroli. Genève: Droz, 1982. P. 153–186.

Fumaroli 1997 — *Fumaroli M.* Le Poète et le Roi: Jean de la Fontaine en son siècle. Paris: Éditions de Fallois, 1997.

Fumaroli 2014 — *Fumaroli M.* Les *Contes* de Perrault et leur sens second: l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand // Revue d'histoire littéraire de la France. Vol. 114. № 4. P. 775–796.

Heidmann, Adam 2010 — *Heidmann U, Adam J.-M.* Textualité et intertextualité des contes: Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier. Paris: Classiques Garnier, 2010.

Marin 1979 — *Marin L.* Le Récit est un piège. Paris: Minuit, 1979.

Marin 1986 — *Marin L.* La Parole mangée et autres essais théologico-politiques. Paris: Méridien Klincksieck, 1986.

Montandon 2018 — *Montandon A.* Mélusine et Barbe-Bleue: Essai de sociopoétique. Paris: H. Champion, 2018.

Raynard 2002 — *Raynard S.* La seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756. Tübingen: Gunter Narr, 2002.

Robert 1982 — *Robert R.* Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII[e] à la fin du XVIII[e] siècle. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1982.

Sébillot 1986 — *Sébillot P.* Le folklore de France. Le peuple et l'histoire. Paris: Imago, 1986.

Simonsen 1984 — *Simonsen M.* Le Conte populaire. Paris: PUF, 1984.

Simonsen 1992 — *Simonsen M.* Perrault Contes. Paris: PUF, 1992.

Soriano 1977 — *Soriano M.* Les contes de Perrault: Culture savante et tradition populaire. Paris: Gallimard, 1977.

Stroev 2002 — *Stroev A.* Le conte merveilleux et l'image de la Russie // Le Conte merveilleux au XVIII[e] siècle — une poétique expérimentale / Textes réunis et présentés par R. Jomand-Baugry, J.-F. Perrin. Paris: Kimé, 2002. P. 251–262.

Tiersot 1889 — *Tiersot J.* Histoire de la chanson populaire en France. Paris: Plon, 1889.

Todorov 1980 — *Todorov Tz.* Typologie du roman policier // Todorov Tz. Poétique de la prose. Paris: Seuil, 1980. P. 9–20.

References

Boileau-Narcejac (1982). *Le Roman policier* (2nd ed., rev.). PUF.

Defrance, A. (1998). *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690–1698): L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Droz.

Delarue, P., & Tenèze, M.-L. (2002). *Le conte populaire français: Catalogue raisonné des versions de France*. Maisonneuve et Larose.

Deschanel, E. (1888). *Le romantisme des classiques: Boileau. Charles Perrault*. Calmann Lévy.

Duchêne, R. (2001). *Les Précieuses ou Comment l'esprit vint aux femmes*. Fayard.

Fumaroli, M. (1982). Les enchantements de l'éloquence: Les Fées de Charles Perrault, ou De la littérature. In M. Fumaroli (Ed.). *Le Statut de la littérature: mélanges offerts à Paul Bénichou* (pp. 153–186). Droz.

Fumaroli, M. (1997). *Le Poète et le Roi: Jean de la Fontaine en son siècle*. Éditions de Fallois.

Fumaroli, M. (2014). Les *Contes* de Perrault et leur sens second: l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand. *Revue d'histoire littéraire de la France, 114*(4), 775–796.

Heidmann, U., & Adam, J.-M. (2010). *Textualité et intertextualité des contes: Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*. Classiques Garnier.

Marin, L. (1979). *Le Récit est un piège*. Minuit.

Marin, L. (1986). *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*. Méridien Klincksieck.

Montandon, A. (2018). *Mélusine et Barbe-Bleue: Essai de sociopoétique*. H. Champion.

Raynard, S. (2002). *La seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*. Gunter Narr.

Robert, R. (1982). *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII[e] à la fin du XVIII[e] siècle*. Presses Universitaires de Nancy.

Sébillot, P. (1986). *Le folklore de France. Le peuple et l'histoire*. Imago.

Simonsen, M. (1984). *Le Conte populaire*. PUF.

Simonsen, M. (1992). *Perrault Contes*. PUF.

Soriano, M. (1977). *Les contes de Perrault, Culture savante et tradition populaire*. Gallimard.

Stroev, A. (2002). Le conte merveilleux et l'image de la Russie. In R. Jomand-Baugry, & J.-F. Perrin (Eds.). *Le Conte merveilleux au XVIIIe siècle — une poétique expérimentale* (pp. 251–262). Kimé.

Tiersot, J. (1889). *Histoire de la chanson populaire en France*. Plon.

Todorov, Tz. (1980). Typologie du roman policier. In Tz. Todorov. *Poétique de la prose* (pp. 9–20). Seuil.

Togoeva, O. I. (2006). "Istinnaia pravda": iazyki srednevekovogo pravosudiia [The real truth: Languages of medieval justice]. Nauka. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Александр Строев
доктор филологических наук,
Habilitation à diriger les recherches
независимый исследователь
✉ *alexandre.veorts@gmail.com*

Information about the author

Alexandre Stroev
Dr. Sci. (Philology), Dr. Hab
Independent Scholar
✉ *alexandre.veorts@gmail.com*

К. О. Гусарова [ab]

https://orcid.org/0000-0002-7325-5173
✉ *kgusarova@gmail.com*
[a] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*
[b] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*

Изнанка цивилизации: мода в декорациях мясного рынка

Аннотация. В статье рассматривается оптовый мясной рынок как противоречивый топос, объединяющий в себе черты скотобойни — маргинального пространства, которое выносится за кулисы городской жизни, вместе с тем играя ключевую роль в формировании структур современности, от технологий индустриального производства до визуальных режимов, — и торговой витрины, на которую проецируются желания и фантазии общества потребления. Основным объектом анализа выступает репрезентация парижского Центрального рынка (а также подобных ему модульных конструкций в других районах и пригородах Парижа) в трех культурных текстах — романе Эмиля Золя «Чрево Парижа», фотографических сериях Ги Бурдена и Доры Кальмус. Во всех трех случаях оптовый мясной рынок становится местом и объектом интенсивной культурной рефлексии, затрагивающей темы эстетики и товарной привлекательности, телесной уязвимости и смертности, а также ответственности художника и зрителя. Мода в декорациях мясного рынка напрямую присутствует только на снимках Бурдена, сделанных для парижского журнала «Вог», однако и у Золя, и у Кальмус модные изделия оказываются значимой визуальной метафорой, коннотирующей превращение плоти в товар.

Ключевые слова: мода, город, современность, оптовый рынок, мясо, потребление, Эмиль Золя, Ги Бурден, Дора Кальмус

Благодарности. Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Для цитирования: *Гусарова К. О.* Изнанка цивилизации: мода в декорациях мясного рынка // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 334–356.

Поступило 8 июня 2024 г.; принято 6 октября 2024 г.

© К. О. ГУСАРОВА

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-334-356

K. O. Gusarova [ab]

https://orcid.org/0000-0002-7325-5173
✉ *kgusarova@gmail.com*

[a] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*
[b] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*

The seamy side of civilization: Fashion in a meat market setting

Abstract. The article considers the wholesale meat market as a persistent background for verbal and visual fashion imagery. This setting is inherently contradictory, as it combines the features of two key sites of industrial modernity, which tend to be seen as unconnected, if not mutually opposed to each other. On the one hand, the meat market, where animal carcasses can be flayed and carved into pieces, bears similarity to the abattoir — a marginal site which in the nineteenth century was removed from Western urban centers for hygienic and moral reasons, yet proved central for shaping modern production technologies and visual regimes. On the other hand, as a place of commerce, the meat market shares some characteristics with a shop window that transforms various materials into commodities and serves as a screen onto which the desires of consumer society are projected. The article focuses on representations of the Parisian central food market, Les Halles, and similar venues situated in the suburbs of Paris and other French cities. The case studies under examination are Emile Zola's 1873 novel *The Belly of Paris*; Guy Bourdin's photographs set in Les Halles and intended for the February 1955 issue of *Vogue Paris*; and Dora Kallmus 1940–1950s photographic series taken in Parisian abattoirs and meat markets. In all three instances, the meat market becomes both the locus and the object of critical reflection, touching upon such topics as aesthetics and the appeal of commodities, physical vulnerability and mortality, the responsibility of the artist and the audience. While only Bourdin's photographs feature a literal fashionable display set in a meat market, both Zola and Kallmus draw upon fashion imagery to make a point about the various ways flesh can be commodified.

Keywords: fashion, metropolis, modernity, wholesale market, meat, consumption, Emile Zola, Guy Bourdin, Dora Kallmus

Acknowledgements. The article was written on the basis of the RANEPA state assignment research programme.

To cite this article: Gusarova, K. O. (2024). The seamy side of civilization: Fashion in a meat market setting. *Shagi / Steps*, *10*(4), 334–356. (In Russian).

Received June 8, 2024; accepted October 6, 2024

© K. O. GUSAROVA

Одним из наиболее заметных проектов по модернизации городской среды в центре Парижа во второй половине XX в. стал снос павильонов Центрального продовольственного рынка. Торговля пищевыми продуктами, в частности мясными изделиями, в этом районе города велась на протяжении столетий, о чем свидетельствуют сохранившиеся до наших дней или прежде существовавшие здесь топонимы, такие как улица Обри-Мясника, улица Требухи или церковь Святого Иакова близ Скотобойни [Мильчина 2016: 84, 205, 299]. В послевоенный период Центральный рынок многим стал казаться «средневековым» явлением, едва ли совместимым с обликом и репутацией современной европейской столицы — причем не только из-за «кровавой» торговли сырым мясом и субпродуктами, но и в силу самой организации городского пространства «вокруг» продовольственного рынка. При этом павильоны, о сносе которых заговорили с 1950-х годов (хотя окончательно рынок перестал существовать лишь в 1973 г.), были построены в рамках «османизации»[1] Парижа в третьей четверти XIX в. и должны были стать одной из витрин индустриальной современности и процветающей коммерции во Франции эпохи Второй империи.

В данной статье я покажу, как парижский Центральный рынок и подобные ему оптовые мясные рынки (*halles*) в других районах и пригородах Парижа становились местом и объектом интенсивной культурной рефлексии, затрагивавшей темы эстетики и товарной привлекательности, телесной уязвимости и смертности, а также ответственности художника и зрителя. Стимулом для этих размышлений во многом служила, по-видимому, материальность самого рынка как архитектурного сооружения и продававшейся там продукции — материальность, в которой парадоксальным образом сопрягались идея современности, выраженная в упорядоченности структуры, использовании новейших инженерных технологий, визуальной изощренности товарных экспозиций, с одной стороны, и насильственные практики (забой скота, разделка туш), сама видимость которых в декорациях модерного метрополиса маркировала их как архаичные, с другой.

Первый пример, который я рассмотрю, относится к периоду модернизации Центрального рынка в третьей четверти XIX в. — это роман Эмиля Золя «Чрево Парижа» (1873). Название этого произведения метафорически отсылает к Центральному рынку, указывая на его основополагающее значение для образной структуры, фабулы и идеологического посыла романа. Два других культурных текста, к которым я обращусь, созданы в 1950-е годы, период заката Центрального рынка, и носят визуальный характер. Это первые снимки, сделанные в будущем известным модным фотографом Ги Бурденом для парижского журнала «Вог» (модели на них позируют на фоне мясных рядов), а также серия фотографий, которую

[1] «Османизацией», по имени префекта департамента Сена в 1853–1870 гг. барона Османа, называют возглавлявшийся им масштабный проект перестройки Парижа при Наполеоне III [Беньямин 2000; Harvey 2003]. Среди прочего «османизация» включала в себя строительство крупнейшей в Европе скотобойни в Ла-Виллетт в 1867 г. [Otter 2018: 482].

снимала на парижских скотобойнях и мясных рынках австрийский фотограф Дора Кальмус.

Съедобное / несъедобное: мясные изделия в «Чреве Парижа»

«Чрево Парижа» — один из наиболее знаменитых, изученных и прокомментированных романов Золя. В рамках данного исследования для меня наиболее значима линия рассуждений, вписывающая творчество этого автора в контекст преобразований городской среды при Наполеоне III и общеевропейского гигиенического движения — идей и мер, по отношению к которым Золя занимал неоднозначную позицию. Так, Андреа Гогреф в статье о романе «Добыча» приходит к следующему заключению относительно посыла этого произведения: «Чем больше стараний прикладывает государство в попытках контролировать моральное поведение своих граждан посредством внедрения и усиления гигиенических мер, тем вероятнее возможность провала, потому что в самой сердцевине этой корыстной “морали” находится универсальная человеческая природа, мстящая подавляющим ее силам в прямой пропорции к степени их приложения» [Gogröf 2013: 133]. Реконструкция Центрального продуктового рынка, в результате которой хаотичная «физиология» города была упорядочена в стройных архитектурных формах и прожорливое «чрево» получило прочный чугунный каркас, является одной из таких амбициозных попыток государственного регулирования, чью тщетность и бесчеловечность наглядно демонстрирует Золя.

Достаточно очевидным аспектом текста является критика товарного капитализма — фактически можно сказать что в описании декоративных композиций, выкладываемых торговцами в рыночных павильонах, в соседних с рынком лавках и прямо на тротуаре, Золя разрабатывает приемы, которые впоследствии будет развивать в романе «Дамское счастье» (1883), создавая образ гигантского универмага и товарного изобилия в нем. Показательно, что еда на первых страницах «Чрева Парижа» настойчиво сравнивается с роскошными тканями, драгоценными камнями и металлами. С одной стороны, тем самым акцентируется ее дразнящая недоступность для главного героя, мучимого голодом беглого каторжника Флорана. Его состояние окрашивает увиденное, придавая гаргантюанским порциям съестного, поглощаемым «чревом» Парижа, порой откровенно галлюцинаторный характер и во многом обусловливая их причудливые метаморфозы. Даже самые простые продукты являются для Флорана роскошью, которую он не может себе позволить, и этот мотив красной нитью проходит в используемых писателем сравнениях: так, булочная кажется герою «словно позолоченной булками сегодняшней выпечки» [Золя 1962: 22]. В то же время отождествление еды с несъедобными субстанциями подчеркивает, что она не только недоступна для Флорана, но и в принципе вынесена за рамки повседневного обихода, превращаясь в товар и демонстрируя ту «сексапильность неорганического мира» [Беньямин 2000: 159], которую Вальтер Беньямин связывал в первую очередь с модой. В романе

«Чрево Парижа» роль модных изделий, драпировок и украшений выполняют сами продукты: капустные листья превращаются в «гофрированные лоскутья темно-зеленого бархата», морковь — в кораллы, а репа — в слоновую кость [Золя 1962: 20].

Но если овощи и зелень демонстрируют эстетические свойства сами по себе, будучи просто свалены в кучу для оптовой продажи, то коммодификация мяса представляет собой более сложный процесс. Сначала герой видит целые туши, привезенные на рынок поставщиками, и работу мясников:

> Флоран, прижавшись лицом к решетке павильона, смотрел на шеренги висящих трупов, на красные коровьи и бараньи, на бледно-розовые телячьи туши в желтых пятнах жира и сухожилий, с рассеченным брюхом. Потом он прошел требушинный ряд, мимо белесовато-сизых телячьих голов и ножек, мимо кишок, аккуратно свернутых узлом в коробках, мимо бережно уложенных в плоские корзины мозгов, мимо сочившихся кровью печенок и лиловатых почек [Золя 1962: 41–42].

Несмотря на голод, эти товары отнюдь не привлекают Флорана — напротив, их вид и особенно запах кажутся ему отвратительными: «его нестерпимо раздражал тошнотворный запах бойни, едкая вонь требушины» [Там же: 42]. Подчеркивая, что речь идет о мертвых животных, Золя использует лексику, обычно ассоциирующуюся с человеческой смертью: «трупы», «катафалк», — а забитых телят сравнивает с маленькими детьми, описывая «целые телячьи туши, запеленатые в холстину и, словно младенцы в люльках, вытянувшиеся во всю свою длину в корзинах, откуда виднелись лишь четыре растопыренные кровоточащие культяпки» [Там же: 41].

В противовес трагической и шокирующей образности, которая преобладает в описании мясных павильонов рынка, колбасная лавка, где герой оказывается позже, вызывает исключительно приятные, радостные чувства:

> Все в ней тешило взор. Светлая, переливающаяся яркими красками, которые так и играли на белизне ее мраморной облицовки, она дышала безмятежностью [Золя 1962: 47].

У магазина красивая вывеска и наружное оформление — расписанные масляной краской рекламные щиты, на которых мясные изделия изображены в ожидаемо лубочном, и все же неотразимо привлекательном виде:

> ...эти натюрморты, украшенные всевозможными завитушками и розетками, отличались такой сладостной, акварельной мягкостью, что даже сырое мясо на них отливало розовыми тонами, как фруктовое желе [Там же: 47].

Золя здесь привлекает внимание к работе репрезентации, которая также служит своеобразной упаковкой товара, преобразуя его восприятие. Натюрморты на входе предлагают потенциальному покупателю определен-

ный взгляд на мясные изделия в витрине и на прилавках магазина, перекодируют их в эстетическом и гедонистическом ключе. Но и сами продукты в колбасной разложены и развешаны таким образом, что, очевидно, отсылают к классическим живописным полотнам соответствующего жанра. Считыванию подобных аллюзий в немалой степени способствует манера описания Золя — еще одна трансформирующая «обертка».

Фактически подобные пассажи романа можно рассматривать как экфрасис — воссоздание в тексте визуальных образов языковыми средствами. При этом для писателя, по-видимому, было важно продемонстрировать превосходство своего искусства. Литература здесь как бы вмещает в себя живопись с ее красками, формами, композиционными построениями — и в то же время торжествует над нею, открывая поистине безграничные возможности для алхимического преобразования материи: цветов и овощей в кровоточащую плоть, рыбьей чешуи в металл, перламутр и драгоценные камни. Живописные акценты в этом тексте Золя диегетически мотивированы введением в роман персонажа-художника Клода Лантье, бродящего по рынку в поисках сюжетов для своих картин. Именно его глазами читатель видит многие из наиболее запоминающихся «натюрмортов» произведения. Мастерски конструируя взгляд художника, Золя в то же время придает увиденным им картинам синестетическое измерение, добавляя к ним тактильные впечатления, запахи, звуки (и запахи-как-звуки, как в знаменитой «сырной симфонии» в конце романа).

Фигура Лантье персонифицирует не только определенный вид искусства, но и специфическую позицию художника, беспечно упивающегося живописностью окружающего мира[2]. Искусству ради искусства Золя противопоставляет собственное ангажированное творчество, поднимающее вопрос об ответственности художника и постулирующее необходимость морального выбора. Среди прочего, такая позиция предполагает отказ от фетишизации видимого и осознание его неслучайности: горы съедобных «драгоценностей» на рынке и «чудовищное цветение металла» [Золя 1962: 29] над ними не возникают сами по себе, а отражают и моделируют социальные отношения, которые и являются для автора единственным по-настоящему достойным объектом художественного анализа. В этом смысле можно сказать, что, воссоздавая товарные соблазны в своем тексте, Золя стремится проникнуть в их чувственную механику и продемонстрировать читателю принципы ее работы.

Наряду с языками живописи и литературы в символическом преобразовании мяса участвуют и более приземленные, технические приемы: кулинарная обработка, упаковка в буквальном смысле слова, дополнительный декор на изделиях и в витрине. Примечательно, что в качестве украшения здесь используются материалы и предметы, отсылающие к идее природы: товары в колбасной «были разложены на подстилке из голубых бумажных стружек; кое-где тарелки с яствами были изящно убраны листьями папо-

[2] Золя акцентирует коммерческий потенциал такого искусства — примечательно, что своим главным шедевром Лантье считает выставку товаров в колбасной витрине.

ротника, отчего казались букетами, окруженными зеленью» [Золя 1962: 47]. Обращает на себя внимание устойчивое соотнесение мясных продуктов с объектами растительного происхождения: товары, выложенные на прилавке, кажутся цветочными букетами, тогда как лубочный натюрморт у входа в магазин превращает сырое мясо в подобие фруктового желе.

Подобную подмену Ноэли Виаль в своем этнографическом исследовании скотобоен юго-запада Франции отмечает на уровне лексики, описывающей их «производственные процессы». Сам глагол *abattre* ‘забивать скот’ был заимствован из языка лесной промышленности, где он означал ‘валить лес’ — тем самым «животное словно вегетализируется, забойщик становится дровосеком, а кровь едва ли не дистиллируется[3] до древесного сока» [Vialles 1994: 23]. Эвфемистическому языку, по мысли Виаль, соответствует невидимость современных скотобоен, вынесенных далеко за пределы населенных пунктов и не имеющих никаких опознавательных знаков. Показательно, что после закрытия Центрального рынка в 1973 г. его мясные ряды переехали в квартал Ла-Виллет, где раньше находились бойни, которые к этому времени переместились еще дальше за черту города. На этом примере наглядно видны градации (не)приемлемого и их постепенное движение во времени и пространстве, вытеснение не только убийства животных, но и разделывания туш за кулисы городской жизни.

В противоположность невидимости боен лавки, торгующие мясными полуфабрикатами, нарочито привлекают к себе внимание аляповатыми вывесками и пестрым декором. В описании Золя сами мясные изделия превращаются в декоративные элементы интерьера колбасной:

> ...с усаженной крючьями перекладины свешивались ожерелья сосисок, колбас, сарделек, — симметричные, напоминающие шнуры и кисти на роскошных драпировках; а за ними показывали свое кружево лоскутья бараньих сальников, образуя фон из белого мясистого гипюра [Золя 1962: 48].

Ассоциации с тканями и ювелирными украшениями здесь становятся более развернутыми и последовательными, отсылая к товарному ассортименту целиком, скорее чем к его отдельным, разрозненным элементам, как это было в случае овощей. А главное, именно переработка сырого мяса в полуфабрикаты, разделка туш на мелкие фрагменты, довершающая превращение индивидуального животного в инертный материал, а также эффектное размещение изделий в пространстве лавки позволяют проступить тем декоративным (и товарным) качествам, которые в других продуктах присутствуют изначально.

Рассмотрев богатства магазина, герой замечает его хозяйку, «прекрасную колбасницу», чей облик «как бы дополнял все эти утробные радости». Как и выставка товаров в этой лавке, ее тело представляет собой этюд в бе-

[3] Слово, использованное в оригинале — *édulcoré*, — имеет коннотации сладости, подслащивания. Таким образом, Виаль характеризует профессиональную терминологию бойни в таком же ключе, как Золя — «сладостную» эстетику вывески колбасной [Vialles 1987].

лом и розовом, где плоть просвечивает сквозь прозрачную кожу, а скромный наряд служит наилучшим обрамлением радующему взгляд изобилию:

> Накрахмаленный белый воротничок, стягивавший ее шею, белые нарукавники до локтей, белый передник до самых кончиков туфель позволяли видеть лишь край ее черного кашемирового платья, округлые плечи и плотно обтянутую, непомерно пышную грудь, которую подпирал корсет. На всей этой белизне играло яркое солнце [Золя 1962: 48–49].

Фрагментация женского тела, осуществляемая мужским взглядом, с одной стороны, и «упаковка» каждой из частей по отдельности в соответствующий предмет одежды или белья создают эффект *étalage* — декоративной расстановки товаров в витрине[4]. В то же время эта женщина неприступна, овеянная аурой (наружной) порядочности — подобно тому, как продукты в витрине выглядят предназначенными для созерцания, а не для поедания, уподобляясь пышному интерьерному декору, тканям и драгоценностям.

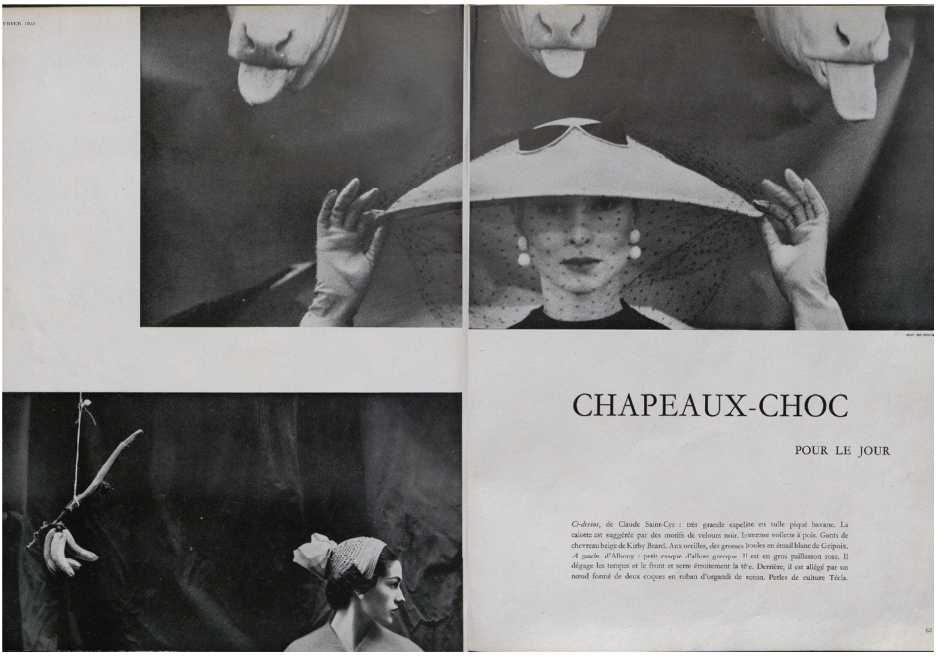
«Шокирующие шляпы»: конвейер визуальных аттракционов

Похожее сочетание фрагментации и недоступности будет характеризовать женское тело в модной фотографии конца 1940–1950-х годов. Сьюзан Кисмарик и Эва Респини напрямую соотносят эти изображения с жанром натюрморта: «Словно на натюрморте, одежда и женщины искусно расположены определенным образом; скрупулезное внимание сосредоточено на уникальности, оригинальности или необычной детали наряда» [Kismaric, Respini 2008: 31]. Порой лицо модели обрезано или скрыто, что усиливает впечатление неживой натуры; текстиль и поверхность тела (например, в зоне декольте или на обнаженном запястье) обладают сходными визуальными качествами. Качество тканей, совершенство кроя, изысканность нефункциональных деталей коннотируют высокий социальный статус; те же значения несут видимые фрагменты тела благодаря осанке и хореографической отточенности жестов. Когда мы видим лицо модели, оно нередко производит впечатление высокомерия за счет ракурса чуть снизу. По наблюдению Кисмарик и Респини, работы Ирвина Пенна и других фотографов его поколения «демонстрируют идеализированных представителей высшего социального класса, чьими ключевыми характеристиками являются хорошее воспитание и утонченность. На этих фотографиях власть привилегий предстает абсолютной, как и интегрированные с ними четкие и элегантные стандарты красоты» [Ibid.]. Модели

[4] В другом описании «прекрасной колбасницы» также подчеркивается эта связь между телом и мясом, одеждой и упаковкой (посудой): «...белизна ее передника и нарукавников как бы продолжала белизну фарфоровых блюд, сливаясь с белизной ее полной шеи, а розовеющие щеки повторяли нежные тона окороков и прозрачную бледность жира» [Золя 1962: 86]. Чуть ранее сама колбасница непосредственно названа «украшением колбасной лавки» [Там же: 60].

присваивают данную социальную роль, как маску, и можно предположить, что по крайней мере отчасти их статусное превосходство является эффектом способа показа — это аристократизм товара в витрине.

В этот период были сделаны и фотографии, на которых возникает прямое и дерзкое соположение модного женского тела с мясом как товаром. Речь идет об иллюстрациях Ги Бурдена к заметке «Шокирующие шляпы», опубликованной в февральском номере французского журнала «Вог» за 1955 г. (см. ил. 1). Съемка велась в павильонах Центрального рынка, и на некоторых фотографиях виден орнаментальный декор опорных конструкций — самого здания как гигантской витрины. Совпадение места действия позволяет обратиться к роману Золя как к значимому для понимания этих снимков контексту, учитывая, что в обоих случаях тематизируется противопоставление сырья и упакованного товара. Фотография, размещенная в журнале над заголовком статьи [Vogue 1955: 62–63], демонстрирует модель в большой светлой шляпе с вуалью; края головного убора женщина придерживает руками в тонких полудлинных перчатках — соответствующих моде 1955 г. (см. ил. 2), но также напоминающих защитные перчатки мясника. Над головой модели видны коровьи морды с высунутыми языками, форма которых визуально перекликается с декоративным бантом на шляпе.



Ил. 1. *Заметка «Шокирующие шляпы», проиллюстрированная фотографиями Ги Бурдена. Vogue Paris. Февраль 1955 г. Из частной коллекции*

Fig. 1. *"Chapeaux-choc" [Shocking Hats] fashion story, illustrated with photos by Guy Bourdin. Vogue Paris. February 1955. Private collection*



Ил. 2. *Реклама модных в 1955 г. коротких перчаток Vogue Paris. Февраль 1955 г. Из частной коллекции*

Fig. 2. *An ad showing fashionably short gloves Vogue Paris. February 1955. Private collection*

Перчатки и особенно вуаль, которой положение рук женщины придает имплицитную динамику (кажется, что модель или вот-вот откинет вуаль или, наоборот, только что опустила ее на лицо), привлекают внимание к слоистой структуре видимого. Различные поверхности проглядывают друг сквозь друга, порой визуально смыкаясь — так, родинка на щеке у модели идентична мушкам вуали и выдает себя лишь перебивкой в их регулярном ритме, — но чаще перекрывая друг друга и приглашая угадать невидимое, мысленно продолжить слои, фрагменты которых недоступны взгляду. Подобная игра обнажения и сокрытия очевидным образом лежит в основе моды [Харви 2007], но также она присутствует в разделке туши и упаковке мясных продуктов — эту тему вводят телячьи головы в верхней части изображения.

Отмечая, что французский термин, описывающий разделывание туши (*habillage*, полный аналог английского *dressing*), «не может не удивлять, поскольку процесс, о котором идет речь, скорее похож на раздевание» [Vialles 1994: 49], Ноэли Виаль подчеркивает, что это «раздевание» осу-

ществляется сразу в двух аспектах. С одной стороны, мясо в буквальном смысле обнажается в результате удаления кожи. Но эта техническая процедура имеет и крайне важный символический смысл: убитое животное тем самым превращается в тушу, в килограммы мяса, происхождение которых перестает иметь значение. По мысли Виаль, с этой точки зрения не только свежевание, но и потрошение, в ходе которого удаляются органы жизнедеятельности животного, «раздевает» его: «Весь процесс разделки (habillage) по сути является раздеванием (déshabillage), не только потому, что с животных снимается внешняя оболочка, но прежде всего потому, что плоть лишается своей животной природы, органическая материя отделяется от своих биологических оснований: субстанция мяса — это органика, полученная путем демонтажа биологии» [Ibid.: 51]. В результате становится этически возможен сбор «урожая» этой субстанции, «вызревшей» на животном, подобно плодам на дереве, — что соответствует «вегетализации» животных, заложенной, как указывалось выше, в самом французском слове «убой» (*abattage*).

На открывающей заметку в «Вог» фотографии Бурдена нет освежеванных туш, и телячьи головы сохраняют свою узнаваемую животную идентичность. Однако для журнала был выбран сильно кадрированный вариант изображения: вместо поясного снимка модели мы видим только ее лицо и руки крупным планом, от телят остались носы и языки, и практически не показан антураж рынка[5]. Один из авторских отпечатков выстраивает композицию иначе: в левом нижнем углу фотографии виднеются куски мяса на витрине с указанием цены за килограмм; внутреннее пространство мясной лавки отделено от витрины огромным полотном плотной упаковочной бумаги, создающей эффект фоновой драпировки, своего рода «парадной завесы»[6]. Слева, над прилавком с кусками мяса, бумага надорвана, чуть приоткрывая взгляду интерьер магазина — именно этот элемент изображения, как представляется, наиболее наглядно связывает темы моды и мясной индустрии, буквально воплощая образ снимаемого покрова. На итоговой фотографии, значительно обрезанной и напечатанной в более темных тонах, этот разрыв едва различим и может показаться одной из складок бумажной «драпировки» (которая в такой визуальной трактовке приобретает более благородный, текстилеподобный вид).

Даже в обрезанном варианте снимка телячьи головы задают ритмическую основу изображения. На авторской версии данной фотографии присутствие металлической рамы с крючьями подчеркивает индустриальную природу этой визуальной регулярности — она заложена уже в чугунных павильонах Центрального рынка, собранных из типовых элементов. При этом мясные ряды воплощают логику индустриального производства в

[5] Бурден сделал множество вариантов этого снимка, на одном из них голова модели «отрезана» рамкой кадра, приобретая дополнительное сходство с телячьей головкой. Я благодарна Алис Морен, которая любезно поделилась со мной цифровыми копиями изображений из архива Бурдена в «Вог».

[6] Я заимствую этот термин из работы Энн Холландер об изображении тканей в западном искусстве [Холландер 2021: 13–30].

большей степени, чем любой другой отдел рынка, в силу специфики самого товара. Известно, что Генри Форд разработал свою идею автомобильного конвейера под впечатлением от посещения чикагских скотобоен, где аналогичный принцип разделения труда применялся при разделке туш крупного рогатого скота [Adams 2010: 79–81; Shukin 2009: 87; Vialles 1994: 51]. Таким образом, современное промышленное производство фактически вырастает из мясной индустрии; в основе сборки потребительского товара лежит «разборка» тела животного.

Сам рынок, разумеется, это не бойня, и даже если разделка туш происходит здесь же (как описано в «Чреве Парижа»), она осуществляется в этом случае не индустриальным, а кустарным способом. Однако телячьи головы и развешанные в ряд кроличьи тушки на другой, не попавшей в журнал фотографии Бурдена будто бы воспроизводят визуальную логику конвейера. Примечательно, что подобный мотив квазимеханического повторения присутствует уже у Золя, герой которого видит на полках лавки «непрерывную ленту согнутых лап и выпяченных колесом грудок» [Золя 1962: 235]. Хотя прямые ассоциации с конвейером, задаваемые словом *лента*, возникают лишь в русском переводе, время действия романа показательным образом совпадает с запуском первых «современных» скотобоен в Чикаго [Shukin 2009: 87].



Ил. 3. *Реклама модного дома Jacques Griffe*
Vogue Paris. Февраль 1955 г. Из частной коллекции

Fig. 3. *An ad for the Jacques Griffe couture house*
Vogue Paris. February 1955. Private collection

Развивая мысль Джона Бёрджера [2017] об исчезновении реальных животных, лежащем в основе бума их образов в современной западной культуре, Николь Шукин указывает на прямую материальную связь между этими двумя явлениями [Shukin 2009]. Один из важных продуктов утилизации отходов мясной промышленности — желатин, использовавшийся среди прочего для изготовления наиболее широко применявшейся в конце XIX–XX вв. фотоэмульсии. Настоящий теленок должен бесследно исчезнуть, чтобы на фотографии могло появиться изображение его головы — или чего-то более экзотического, например леопардовых шкур, которыми декорировано ателье в рекламе модного дома Jacques Griffe, опубликованной в том же февральском номере «Вог» за 1955 г. (см. ил. 3) [Vogue 1955: 2].

Фотографии Бурдена, сделанные в мясных рядах Центрального рынка, как будто возвращают вытесненное из модного дискурса воспоминание о животных, чья смерть делает возможным изготовление одежды и аксессуаров[7], а также фотосъемку для престижных журналов. Однако если в этих снимках и присутствует социально-критический пафос, он не слишком бросается в глаза. Скорее можно говорить о них как о хулиганской выходке молодого фотографа, впервые публикующегося в «Вог» и стремящегося присвоить себе символический капитал за счет эпатажного жеста. Бурден актуализирует потенциал бойни как зрелища в тот исторический момент, когда напоминание об этом шокирует, — и действительно, исследователи указывают на свидетельства читательского недовольства данным материалом [Braithwaite 2019: 208]. Не имея доступа к архивам редакции, я могу рассуждать о причинах неодобрения лишь гипотетически: так, возможно, кому-то показался возмутительным контраст между нарядами моделей и антуражем съемки — в такой одежде не ходят за продуктами, и нелестные письменные комментарии могли в данном случае представлять собой более «цивилизованный» аналог физического нападения на моделей Кристиана Диора во время фотосессии на уличном рынке Монмартра восемью годами ранее[8]. Но нельзя исключать и неприятия мясной лавки в качестве зрелища, а тем более в качестве декорации для демонстрации мод в тот период, когда сам продовольственный рынок в центре города начинал казаться анахронизмом.

Дора Кальмус в Париже: после моды

Если на попавшей в «Вог» фотографии Ги Бурдена телячьи головы использованы как экстравагантный фон для изящной фигуры манекенщицы в модной шляпе, то на сделанных примерно в то же время снимках

[7] Так, перчатки на модели, позирующей на фоне телячьих голов, сделаны, как поясняет сопроводительная подпись, из «бежевого шевро», т. е. кожи козленка [Vogue 1955: 63].

[8] Об инциденте на улице Лепик в марте 1947 г. и его аффективной подоплеке см.: [Лебедева 2023: 167–169].

Доры Кальмус (1881–1963) они оказываются в самом центре внимания. Кальмус, уроженка Вены, успела запечатлеть богему и элегантную жизнь австрийской столицы «прекрасной эпохи», а в 1925 г. обосновалась в Париже, открыв там ателье под своим фирменным брендом «Мадам Д'Ора». Из-за немецкой оккупации фотограф, происходившая из еврейской семьи, была вынуждена спешно оставить свой бизнес и скрываться в сельской местности до конца войны. В конце жизни Кальмус продолжала создавать портреты знаменитостей и снимать театральные постановки, но также с конца 1940-х годов в ее творчестве возникла совершенно новая тема — животные на парижских скотобойнях.

За десять лет работы над этой мрачной серией Кальмус сделала многие сотни кадров, из которых отпечатала чуть менее двухсот. Некоторые из снимков документируют «производственные процессы» на бойне: на них мы видим сотрудников в их повседневных трудовых амплуа и взаимодействиях друг с другом. Другие фотографии фокусируются на убитых животных, представляя собой их своеобразные посмертные портреты. Исследователи отмечают, что некоторые из этих снимков, по-видимому, были сделаны в студии (куда по заказу Кальмус туши и их фрагменты доставляли с боен и рынков), с использованием обычных для фотографа формальных приемов [Thomas 2022: 68]. Наконец, есть кадры, сделанные в мясных и требушинных рыночных рядах, где, как и на фотографии Бурдена для «Вог», появляются телячьи головы.

На обороте отпечатанных фотографий из «скотобойной» серии[9] Кальмус нередко оставляла короткие надписи, возможно, включавшие авторские варианты названий снимков. Изображение, подписанное «Три философа», демонстрирует три телячьи головки, висящие в ряд на крючьях над прилавком, на котором выложены говяжьи почки, печень и внутренние железы телят (так называемое сладкое мясо). На черно-белой фотографии текстура лишенной шерсти телячьей кожи напоминает поверхность мраморного изваяния, и в свете надписи головы начинают походить на скульптурные бюсты мыслителей или государственных деятелей. Их нечеловеческие черты придают изображению оттенок жутковатой пародии, насмешки над «философами», которые в действительности не более чем бессловесные твари.

Кайли Томас в статье об этой серии Кальмус акцентирует мотив слепоты, который вводят на данной фотографии «закрытые» глаза телят над пустыми глазницами, и связывает его с кризисом, который переживают философские идеи Просвещения в эпоху после Второй мировой войны [Thomas 2022: 66]. Учитывая, что дело происходит на мясном рынке, можно вспомнить также рассуждение Жака Деррида о слепоте большинства

[9] «Серия со скотобоен» (Schlachthof-Serie) — неофициальное название этого корпуса работ Кальмус, введенное в оборот сотрудниками гамбургского Музея искусств и ремесел, в котором хранится значительная часть этих фотографий. Сама фотограф называла этот проект «мой большой заключительный труд» (meine grosse Schlussarbeit) [Dearhamer 2020: 3].

западных философов, которые «никогда не *видели себя увиденными* животным» (курсив оригинала) [Деррида 2019: 235]. Эта неспособность или нежелание увидеть, отрицание Другого как субъекта, по мысли Деррида, и делает возможным систематическое насилие в отношении животных. Показательно, что на фотографии Кальмус сами телята моделируют то безразличное отношение, которое ведет к их гибели. Едва ли его можно охарактеризовать как стоическую бесстрастность — скорее выражение, которое может привидеться зрителю на мордах телят, напоминает обывательскую недалекость. У головы в центре открыт рот, отчего кажется, что она улыбается или беспечно разглагольствует, явно не замечая виднеющейся сзади надписи «цены на субпродукты» (*tarif triperie*).

Тема ценников выходит на первый план на другой фотографии Кальмус, озаглавленной «Чего мы сто́им» (Notre Valeur). На ней также висят на крючьях телячьи головы, на прилавке под ними горкой выложены отрубленные копытца, и для обоих видов товара указана цена за килограмм. Несмотря на сюжетное сходство этой фотографии с предыдущей, название здесь постулирует не блаженное неведение, а трагическое осознание ничтожности жизни, ее невысокой «рыночной» цены. Примечательно, что ценники фигурируют на многих фотографиях Бурдена, сделанных на рынке, — но не на той, которая в итоге попала в журнал. Для такого элитарного издания, как «Вог», указание цены даже модных товаров, не говоря уже о стоимости продовольствия на Центральном рынке, является чересчур прозаической деталью, а намек на то, что речь может идти о килограммах женского «мяса» [Adams 2010; Dandona 2015: 96–98], и вовсе делает изображения недопустимо вульгарными. В то же время выбор конкретной фотографии из серии Бурдена или кадрирование изображения, устраняющее ненужные подробности, также можно понимать как отказ видеть то, что остается за кадром.

В отличие от персонажей ее фотографии «Три философа» (и редакции «Вог»), сама Кальмус хочет увидеть как можно больше и никогда не отводит взгляд. В одном из часто цитируемых писем она говорит о том, что «непростительно» было бы «пройти через этот неведомый мир с закрытыми глазами» [Dearhamer 2020: 1; Dreyfus 2018: 232]. Серия, снятая на бойнях, в самом деле показывает так много, что могла бы выглядеть непристойной в своей скопической вседозволенности — если бы не эффект конфронтации, которого добивается Кальмус: снятые крупным планом мертвые головы животных «смотрят» на нас как будто с осуждением, и даже поверхность обезглавленных тел не кажется пассивной, а способна воздействовать на зрителя. Стив Бейкер в книге о животных в искусстве постмодерна вводит понятие «абразивной видимости» [Baker 2000: 62], описывая эффект, который может производить нарушенная целостность или измененная форма тела животного — этого воплощения естественности в западной культуре. Фотографии Кальмус не входят в круг произведений, которые рассматривает Бейкер, но прекрасно иллюстрируют его идею «абразивности»: это останавливающие взгляд, тревожащие изображения, противостоящие однозначной интерпретации.

Многие исследователи, обращавшиеся к этим снимкам Кальмус, трактуют их как аллегорию Холокоста [Dearhamer 2020: 10; Thomas 2022]. Подобная интерпретация вполне правдоподобна с биографической точки зрения, ведь трагические события 1930–1940-х годов непосредственно затронули фотографа, которая не только была вынуждена сама скрываться от преследований нацистов, но и потеряла любимую сестру Анну и других родственников, которые были депортированы и убиты в концлагерях. В то же время некоторые авторы считают такую трактовку редукционистской и предлагают уделять больше внимания не заведомо герметичному смыслу фотографической серии, а ее формальным качествам, что позволяет рассматривать эти снимки в более широком контексте творчества самой Кальмус, а также сюрреалистической поэтики или даже философии экзистенциализма [Dearhamer 2020].

Еще один вопрос, по которому резко расходятся во мнениях комментаторы снимков Кальмус с боен, связан с позицией фотографа в отношении прав животных. Ряд авторов, включая современников и знакомых Кальмус, например коллекционер ее работ Виллем Грюттер, указывают на то, что фотограф очень любила животных, поэтому вполне могла посвятить большой проект последних лет своей жизни борьбе с жестокостью мясной индустрии [Dearhamer 2020: 10]. В наши дни исследователи обычно выступают против такого истолкования, отмечая, в частности, что манипуляции с телами животных в студии, объективируя их, плохо согласуются с зоозащитным посылом [Ibid.: 77–78]. Однако история фотографии изобилует постановочными снимками с использованием мертвых (человеческих) тел, и большинство этих изображений отнюдь не предполагали какого-либо глумления над умершими и оскорбления их памяти — напротив, придание телу определенного положения и применение реквизита были призваны более непосредственно донести до зрителя смысл фотографий, вызвать интенсивный эмоциональный отклик. Манипуляции с телом в этом случае не противоречили не только идее уважения к покойному, но и идее «правды», которую транслировало изображение. На мой взгляд, студийные композиции Кальмус с мертвыми животными следует рассматривать в таком же ключе: на них, как и на других снимках этой серии, фотограф разрабатывает визуальный язык, актуализирующий потенциал тела как свидетельства.

В подходе Кальмус мне кажется особенно важным постоянное переключение между массовым и индивидуальным, которое осуществляется при последовательном просмотре фотографий серии. С одной стороны, мы видим ряды туш, голов или ног, воплощающие модернистскую эстетику регулярности и серийности, о которой я говорила выше в связи со снимками Бурдена, с другой — изображения, сосредоточивающиеся на отдельных животных. Эта двойственность (одно и то же животное потенциально может и оказаться в фокусе внимания, и затеряться среди других на разделочном конвейере) позволяет проблематизировать саму идею массы — подобно тому, как (применительно к людям) это делает бри-

танский культурный критик Реймонд Уильямс в своем знаменитом эссе 1958 г. «Культура заурядна»: «На самом деле нет никаких масс, есть лишь способы смотреть на людей как на массу» [Williams 1989: 11]. В этой связи если рассматривать фотографическую серию Кальмус как аллегорическое высказывание о Холокосте, нельзя не отметить ее до некоторой степени противоположный смысл по отношению к документальным свидетельствам нацистских преступлений, создававшимся непосредственно во время и в первые десятилетия после Второй мировой войны. Фотографии и ленты кинохроники, отснятые в концлагерях сопровождавшими союзные войска репортерами, фиксируют трагедию преимущественно через ее количественные аспекты: горы тел, сбритых волос, вещей погибших — тогда как Кальмус последовательно напоминает об индивидуальном измерении массовых убийств.

Важной составляющей превращения людей в массу в концлагерях было насильственное лишение одежды и волос [Винсент 2020: 101]. Мотив обнажения, вводимый многими фотографиями Кальмус с боен, кажется намеком на этот способ лишения идентичности. Некоторые овцы изображены на том этапе разделки, когда шкура полностью снята с тела, но не с головы животного, и свисает с его шеи подобно накидке. Голова козы со зловеще оскаленной пастью, с которой содрана кожа, сохраняет клочок шерсти на лбу — будто элегантную маленькую шляпку, черную с белым декором. У освежеванных кроликов сохраняются мохнатые лапки, похожие на меховые сапожки или рукавички (ту же деталь мы видим на снимке Бурдена). Одна из немногих цветных фотографий с бойни изображает ворох шкур, содранных с туш животных; за счет насыщенных, нереалистичных цветов снимка и его глянцевой текстуры эти шкуры кажутся грудой яркой одежды из дорогих тканей — муара, атласа.

Сходным образом выглядят разложенные с обманчивой небрежностью отрезы текстиля, сфотографированные для того же номера «Вог», в котором появились первые снимки Бурдена (см. ил. 4) [Vogue 1955: 87–91]. Гротескные параллели с рекламными образами в серии Кальмус могут рассматриваться как намек на коммерческий смысл происходящего на бойне. Вместе с тем формальные свойства ее шокирующих образов наводят на размышление о границах эстетического и о роли художника и зрителя в поддержании, смещении или размытии этих границ. Этическая проблематичность зрительской позиции, характеризующейся пассивностью, невмешательством и отчуждением, постулировалась в русле ситуационизма [Дебор 1999; Bishop 2012: 85–86] — движения, сформировавшегося во Франции в те же годы, когда Кальмус работала над снимками с боен[10]. А спустя еще два десятилетия Сьюзан Сонтаг свяжет эти свойства взгляда с социальными и техническими параметрами конкретного меди-

[10] Примечательно, что парижский Центральный рынок стал одним из первых объектов ситуационистского исследования методом дрейфа (dérive), предварительные результаты которого были опубликованы в № 2 «Ситуационистского Интернационала» [Khatib 1958].

ума — фотографии [Сонтаг 2013]. Вклад Кальмус в эту дискуссию сделан визуальными средствами: ее снимки подсказывают, что коммодификация зрелища, в том числе этически проблематичного, заложена в самой природе изображений.



Ил. 4. *Реклама тканей французский производителей Vogue Paris. Февраль 1955 г. Из частной коллекции*

Fig. 4. *An advertorial presenting fashionable fabrics available from various French suppliers. Vogue Paris. February 1955. Private collection*

* * *

В этой проблематизации фигуры зрителя — и художника — можно найти неожиданную перекличку с образами из «Чрева Парижа». В романе Золя живописец Клод Лантье восхищается красотой выставленных на продажу бычьих легких:

> Легкие были нежно-розового цвета, который книзу постепенно густел и переходил в ярко-алую кромку; художник говорил, что легкие словно сделаны из атласного муара; он не находил слов, чтобы образно выразить их шелковистую мягкость, эти все но-

> вые и новые переливающиеся борозды, эту воздушную плоть, которая ниспадала широкими складками, словно повисшая в воздухе юбка балерины. Он сравнивал бычьи легкие с одеждой из газа, с кружевами, сквозь которые виднеется бедро прелестной женщины. Когда косой солнечный луч, озарив огромные легкие, опоясывал их золотым кушаком, Клод замирал в восторге, испытывая такое счастье, какого не испытал бы перед наготой целого хоровода греческих богинь или парчовыми платьями романтических владелиц замков [Золя 1962: 219].

Этот эстетизированный образ построен на сравнениях из мира моды и текстиля, которые окутывают изображаемый объект наподобие вуали, камуфлируя его истинную природу и насильственное происхождение. В то же время экстаз Лантье перед товаром мясника имеет коннотации патологической чувственности, которые угадываются и на фотографиях Кальмус, где туши коров и кроликов на разделочных столах застыли в позах лежащих обнаженных с полотен классиков — или порнографических открыток.

В свою очередь, в изысканные ткани на ее снимках превращаются не только шкуры животных, но и их внутренние органы — так, фотография жировых пленок из свиного или говяжьего чрева озаглавлена «Кружево». Подобно картине, нарисованной Золя, это изображение привлекает внимание к декоративным формальным качествам продукции требушинного ряда. Однако в отличие от процитированного отрывка из «Чрева Парижа» фотография Кальмус не вводит дополнительную фигуру зрителя, от которой мы могли бы дистанцироваться, как от эксцентричного в его макабрических пристрастиях Лантье. Снимок конструирует точку зрения, в которой смыкаются позиции фотографа и зрителя, свидетеля и потребителя.

Интересно, что модели на фотографиях Бурдена с мясного рынка в некотором смысле замещают фигуру самой Кальмус, которую исследовательница ее творчества Моника Фабер представляет себе следующим образом: «...среди луж крови и предсмертных криков она стояла в элегантном костюме и шляпе, делая сотни снимков убитых животных» [Faber 2020]. Контраст модного изящества и фрагментированных тел мертвых животных сближает эту воображаемую сцену с фотографиями из «Вог», но модели на этих последних играют амбивалентную роль: они не смотрят по сторонам и, возможно, вовсе не замечают окружающей обстановки, полностью поглощенные взаимодействием со зрителем / фотографом. Активная творческая, интеллектуальная и политически ангажированная позиция Кальмус в этих условных «реконструкциях» сеттинга ее съемки подменяется жеманным позированием на фоне разделанного мяса. Хотя модели возвращают взгляд зрителя и в этом смысле не являются совершенно пассивными, в остальном они скорее сами уподобляются товарам в витрине, чем принципиально им противопоставляются.

Соблазнительно предположить, что Бурден напрямую реагировал на серию Кальмус, провокационно совместив ее предмет с основной тематикой более ранних работ ателье Мадам д'Ора. Однако первая (и единственная прижизненная) выставка фотографий с боен состоялась лишь в 1958 г. [Dearhamer 2020: 69], хотя Бурден мог слышать о них и раньше, потому что Кальмус обсуждала свой «большой заключительный труд» со многими знакомыми, показывала отдельные снимки, и этот проект был в целом известен в парижской артистической среде. Установить, кто что видел и на что откликался, тем более сложно, что рассматриваемые фотографии Кальмус имеют лишь приблизительные датировки. Тем не менее прямо или косвенно снимки Бурдена и Кальмус находятся в диалоге друг с другом: помимо непосредственных визуальных и тематических перекличек их сближает мрачная ирония и имплицитная критика общества потребления, на службе у которого с неизбежностью оказывается художник.

Показательна роль мясного рынка в качестве материального обрамления подобной рефлексии. Порой непосредственно расположенный рядом с бойней, оптовый рынок представляет собой промежуточное звено между нею и лавкой мясных деликатесов, в которой «сырье» красиво упаковывается и трансформируется до неузнаваемости. Трансформация начинается уже на рынке, где даже грубая оберточная бумага может создавать живописные эффекты, акцентируя мотив обнажения и сокрытия, а ценники недвусмысленно констатируют превращение плоти в товар. При этом ритмическая структура товарной экспозиции (висящие на крюках кроличьи тушки и телячьи головы), нередко непосредственно диктуемая модульной архитектурой чугунных рыночных павильонов второй половины XIX в., воспроизводит регулярность промышленных боен, которая в свое время так вдохновила Генри Форда. Визуальный эффект здесь неразрывно связан с рационализацией «необходимого» насилия, следы которого с легкостью превращаются в абстрактный орнамент, не чуждый логике моды.

Источники

Золя 1962 — *Золя Э.* Чрево Парижа / Пер. с фр. Н. Гнединой; Под ред. В. Дынник и С. Рошаль // Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. Т. 4. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1962.

Faber 2020 — [*Faber M.*] Madame D'Ora // Neue Galerie New York. [2020]. URL: https://www.neuegalerie.org/madame-dora.

Khatib 1958 — *Khatib A.* Essai de description psychogéographique des Halles // Internationale situationniste. No. 2. 1958. P. 13–17.

Vogue 1955 — Vogue. Février 1955.

Литература

Беньямин 2000 — *Беньямин В.* Париж, столица XIX столетия / Пер. с нем. С. А. Ромашко // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 153–167.

Бёрджер 2017 — *Бёрджер Дж.* Зачем смотреть на животных? / Пер. с англ. А. Асланян. М.: Ad Marginem, 2017.

Винсент 2020 — *Винсент С.* Волосы: Иллюстрированная история / Пер. с англ. С. Абашевой. М.: Нов. лит. обозрение, 2020.

Дебор 1999 — *Дебор Г.* Общество спектакля / Пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. М.: Логос, 1999.

Деррида 2019 — *Деррида Ж.* Животное, которым я следовательно являюсь / Пер. с фр. Н. Архипова под ред. Е. Кучинова и И. Напреенко // Социология власти. Т. 31. № 3. 2019. С. 220–275. https://doi.org/10.22394/2074-0492-2019-3-220-275.

Лебедева 2023 — *Лебедева О.* Грех смотрения и смещенный аффект: «модная зависть» в свете теории психоанализа // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. Вып. 67. 2023. С. 167–194.

Мильчина 2016 — *Мильчина В.* Имена парижских улиц: Путеводитель по названиям. М.: Нов. лит. обозрение, 2016.

Сонтаг 2013 — *Сонтаг С.* О фотографии / Пер. с англ. В. Голышева. М.: Ad Marginem, 2017.

Харви 2007 — *Харви Дж.* Показывать и скрывать: двусмысленность в отношениях тела и одежды / Пер. с англ. Д. Попова // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. Вып. 6. 2007. С. 131–162.

Холландер 2021 — *Холландер Э.* Материя зримого: Костюм и драпировки в живописи / Пер. с англ. С. Абашевой. М.: Нов. лит. обозрение, 2021.

Adams 2010 — *Adams C. J.* The sexual politics of meat: A feminist-vegetarian critical theory. New York; London: Continuum, 2010. (1st ed. 1990).

Baker 2000 — *Baker S.* The Postmodern animal. London: Reaktion Books, 2000.

Bishop 2012 — *Bishop C.* Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship. London; New York: Verso, 2012.

Braithwaite 2019 — *Braithwaite N. J.* Fashion, fantasy, power and mystery: Interpreting shoes through the lens of visual culture // Engaging with fashion: Perspectives on communication, education and business / Ed. by F. Carlotto, N. McCreesh. Boston: Brill Rodopi, 2019. P. 205–216.

Dandona 2015 — *Dandona J. M.* "All for one and one for all": Evolution and organicism in the art of Emile Gallé and the Ecole de Nancy // Picturing evolution and extinction: Regeneration and degeneration in modern visual culture / Ed. by F. Brauer, S. Keshavjee. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015. P. 83–106.

Dearhamer 2020 — *Dearhamer S. H.* The corpse ballet: Existentialism in Madame d'Ora's slaughterhouse photographs: MA Thesis, Univ. of California. Riverside, 2020.

Dreyfus 2018 — *Dreyfus J.-M.* "Diese kleine d'Ora ist wie eine Verrückte aus Paris weggegangen..." Dora Kallmus im Ardeche 1942–1944 // Machen Sie mich schön, Madame D'Ora: Dora Kallmus, Fotografin in Wien und Paris 1907–1957 / Hrsg. von M. Faber, E. Ruelfs, M. Vuković. Wien: Christian Brandstätter Verlag Gmbh & Co KG, 2018. S. 232–234.

Gogröf 2013 — *Gogröf A.* Public and private hygiene in Émile Zola's *La Curée* // Re-reading Zola and worldwide naturalism: Miscellanies in honour of Anna Gural-Migdal / Ed. by C. Snipes-Hoyt, M.-S. Armstrong, R. Rossi. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 114–133.

Harvey 2003 — *Harvey D.* Paris, capital of modernity. New York; London: Routledge, 2003.

Kismaric, Respini 2008 — *Kismaric S., Respini E.* Fashioning fiction in photography since 1990 // Fashion as photograph: Viewing and reviewing images of fashion / Ed. by E. Shinkle. London; New York: I. B. Tauris, 2008. P. 29–45.

Otter 2018 — *Otter Ch.* Eating animals // The Routledge companion to animal-human history / Ed. by H. Kean, Ph. Howell. New York; London: Routledge, 2018. P. 474–498.

Shukin 2009 — *Shukin N.* Animal capital: Rendering life in biopolitical times. Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press, 2009.

Thomas 2022 — *Thomas K.* Undoing gendered expressions of grief: Dora Kallmus' post-war 'slaughterhouse' photographs (1949–1958) // L'Homme: Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft. Jg. 33. Heft 2. 2022. S. 57–79. https://doi.org/10.14220/lhom.2022.33.2.57.

Vialles 1987 — *Vialles N.* Le sang et la chair: Les abattoirs des pays de l'Adour. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1987. [E-book].

Vialles 1994 — *Vialles N.* Animal to edible / Trans. by J. A. Underwood. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994.

Williams 1989 — *Williams R.* Resources of hope: Culture, democracy, socialism. London: Verso, 1989.

References

Adams, C. J. (2010). *The sexual politics of meat: A feminist-vegetarian critical theory*. Continuum.

Baker, S. (2000). *The Postmodern animal*. Reaktion Books.

Benjamin, W. (1991). Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In R. Tiedemann (Ed.). *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* (Vol. 5, pp. 45–59). Suhrkamp.

Berger, J. (1980). Why look at animals? In J. Berger. *About looking* (pp. 3–28). Pantheon Books.

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

Braithwaite, N. J. (2019). Fashion, fantasy, power and mystery: Interpreting shoes through the lens of visual culture. In F. Carlotto, & N. McCreesh (Eds.). *Engaging with fashion: Perspectives on communication, education and business* (pp. 205–216). Brill Rodopi.

Dandona, J. M. (2015) "All for one and one for all": Evolution and organicism in the art of Emile Gallé and the Ecole de Nancy. In F. Brauer, & S. Keshavjee (Eds.). *Picturing evolution and extinction: Regeneration and degeneration in modern visual culture* (pp. 83–106). Cambridge Scholars Publishing.

Dearhamer, S. H. (2020). *The corpse ballet: Existentialism in Madame d'Ora's slaughterhouse photographs* (MA Thesis, Univ. of California).

Debord, G. (1967). *La société du spectacle.* Buchet-Chastel.

Derrida, J. (2006). *L'animal que donc je suis*. Éditions Galilée.

Dreyfus, J.-M. (2018) "Diese kleine d'Ora ist wie eine Verrückte aus Paris weggegangen..." Dora Kallmus im Ardeche 1942–1944. In M. Faber, E. Ruelfs, & M. Vuković (Eds.). *Machen Sie mich schön, Madame D'Ora: Dora Kallmus, Fotografin in Wien und Paris 1907–1957* (pp. 232–234). Christian Brandstätter Verlag Gmbh & Co KG.

Gogröf, A. (2013). Public and private hygiene in Émile Zola's *La Curée*. In C. Snipes-Hoyt, M.-S. Armstrong, & R. Rossi (Eds.). *Re-reading Zola and worldwide naturalism: Miscellanies in honour of Anna Gural-Migdal* (pp. 114–133). Cambridge Scholars Publishing.

Harvey, D. (2003). *Paris, capital of modernity*. Routledge.

Harvey, J. (2007). Showing and hiding: Equivocation in the relations of body and dress. *Fashion Theory, 11*, 65–94. https://doi.org/10.2752/136270407779934533.

Hollander, A. (2016). *Fabric of vision: Dress and drapery in painting*. Bloomsbury.

Kismaric, S., & Respini, E. (2008). Fashioning fiction in photography since 1990. In E. Shinkle (Ed.). *Fashion as photograph: Viewing and reviewing images of fashion* (pp. 29–45). I. B. Tauris.

Lebedeva, O. (2023). Grekh smotreniia i smeshchennyi affekt: "modnaia zavist'" v svete teorii psikhoanaliza [The sin of looking and a displaced affect: "fashion envy" in the light of psychoanalytic theory]. *Teoriia mody: Odezhda. Telo. Kul'tura, 67*, 167–194. (In Russian).

Milchina, V. (2016). *Imena parizhskikh ulits: Putevoditel' po nazvaniiam* [The names of Parisian streets: A guide]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Otter, Ch. (2018). Eating animals. In H. Kean, & Ph. Howell (Eds.). *The Routledge companion to animal-human history* (pp. 474–498). Routledge.

Shukin, N. (2009). *Animal capital: Rendering life in biopolitical times*. Univ. of Minnesota Press.

Sontag, S. (2005). *On photography*. Farrar, Straus & Giroux.

Thomas, K. (2022). Undoing gendered expressions of grief: Dora Kallmus' post-war 'slaughterhouse' photographs (1949–1958). *L'Homme: Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft, 39*(2), 57–79. https://doi.org/10.14220/lhom.2022.33.2.57.

Vialles, N. (1987). *Le sang et la chair: Les abattoirs des pays de l'Adour* (E-book). Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Vialles, N. (1994). *Animal to edible* (J. A. Underwood, Trans.). Cambridge Univ. Press.

Vincent, S. J. (2018). *Hair: An illustrated history*. Bloomsbury.

Williams, R. (1989). *Resources of hope: Culture, democracy, socialism*. Verso.

* * *

Информация об авторе

Ксения Олеговна Гусарова
кандидат культурологии
доцент, кафедра культурологии и социальной коммуникации, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82
старший научный сотрудник, Институт высших гуманитарных исследований им. Е. М. Мелетинского, Российский государственный гуманитарный университет
Россия, ГСП-3, 125993, Москва, Миусская пл., д. 6
✉ *kgusarova@gmail.com*

Information about the author

Ksenia O. Gusarova
Cand. Sci. (Cultural Studies)
Associate Professor, Department of Cultural Studies and Social Communication, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
Senior Researcher, E. M. Meletinsky Institute for the Advanced Studies in the Humanities, Russian State University for the Humanities
Russia, GSP-3, 125993, Moscow, Miusskaya Sq., 6
✉ *kgusarova@gmail.com*

Н. С. Автономова [ab]

https://orcid.org/0000-0003-1234-919X
✉ *avtonomovanatalia@gmail.com*
[a] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*
[b] *Институт философии РАН (Россия, Москва)*

Фрагмент перевода книги Жерара Женетта «Пороги» и вступительная заметка переводчика

Аннотация. Жерар Женетт (1930–2018) — выдающийся французский литературовед, внесший огромный вклад в исследование поэтики, нарратологии, риторики и прагматики литературных текстов. На русский язык переведен его трехтомник «Фигуры» (1998), а также некоторые статьи, однако до сих пор не переведена его книга «Пороги» (1987), посвященная такому важному понятию, как паратекст. Чтобы хотя бы отчасти заполнить эту лакуну, в публикации читателям предлагается перевод введения к этой книге, где Женетт подробно объясняет, что он подразумевает под термином «паратекст» и зачем он нужен. Паратекст (фр. *paratexte*, от др.-греч. παρά ‘возле, около’ + «текст») — это совокупность пограничных элементов литературного текста, задающих рамку его восприятия и интерпретации; сеть пороговых приемов и условностей, которые, находясь вне книги или внутри нее, определяют ее прочтение. По Женетту, паратекст подразделяется на перитекст и эпитекст. Перитекст — это те элементы паратекста, которые непосредственно соприкасаются с текстом (название, имя автора, жанровое обозначение, посвящение, эпиграф, дата, предисловие, примечания, комментарий, но также выпускные данные, элементы оформления издания и т. д.) Эпитекст — это те элементы паратекста, которые существуют отдельно от самого текста (критические статьи, рекламные материалы, посвященные данному тексту выступления автора и т. д.). И те и другие, вместе и порознь, могут образовывать сложные медиации между книгой, автором, издателем, читателем; такие элементы паратекстов, как заглавия, предисловия, эпиграфы, посвящения, формируют частную и публичную историю книги. В «Порогах» дается энциклопедический обзор обычаев и институций Республики Словесности как они проявляют себя на границах книги.

Ключевые слова: Жерар Женетт, нарратология, поэтика, паратекст, прагматика текста

Благодарности. Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

© Н. С. АВТОНОМОВА

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-357-372

Для цитирования: *Автономова Н. С.* Фрагмент перевода книги Жерара Женетта «Пороги» и вступительная заметка переводчика // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 357–372.

Поступило 30 апреля 2024 г.; принято 13 октября 2024 г.

Shagi / Steps. Vol. 10. No. 4. 2024
Articles

N. S. Avtonomova [ab]

https://orcid.org/0000-0003-1234-919X
✉ *avtonomovanatalia@gmail.com*

[a] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*
[b] *Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)*

A fragment of a translation of Gérard Genette's *Paratexts: Thresholds of interpretation*, and the translator's introductory note

Abstract. Gérard Genette (1930–2018) was an outstanding French literary critic who made an enormous contribution to the study of poetics, narratology, rhetoric and pragmatics of literary texts. His three-volume book *Figures* (1998), as well as some articles, have been translated into Russian, but his book *Paratexts: Thresholds of interpretation* (1987), dedicated to such an important concept as paratext, has not yet been translated. To fill this gap, at least partially, the following publication offers readers a translation of the "Introduction" to this book, where Genette explains in detail what he means by the term "paratexts" and why it is needed. Paratext (French *paratexte*, from ancient Greek παρά 'near, around' + "text") is a set of boundary elements of a literary text that set the frame for its perception and interpretation; a network of threshold devices and conventions that, whether outside or inside the book, determine how it is read. According to Genette, a paratext is divided into a peritext and an epitext. Peritext is those elements of a paratext that are directly in contact with the text (title, author's name, genre designation, dedication, epigraph, date, preface, notes, commentary, but also publication data, design elements of the publication, etc.). Epitext is those elements of a paratext that exist separately from the text itself (critical articles, advertising materials, speeches by the author dedicated to this text, etc.). Both of them, together and separate-

© N. S. AVTONOMOVA

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-357-372

ly, can form complex mediations between the book, the author, the publisher, the reader; such elements of paratexts as titles, prefaces, epigraphs, dedications form the private and public history of the book. *Thresholds* provides an encyclopedic overview of the customs and institutions of the Republic of Letters as they manifest themselves at the boundaries of the book.

Keywords: Gérard Genette, narratology, poetics, paratext, pragmatics of the text

Acknowledgements. The article is a part of the RANEPA state assignment research programme.

To cite this article: Avtonomova, N. S. (2024). A fragment of a translation of Gérard Genette's *Paratexts: Thresholds of interpretation*, and the translator's introductory note. *Shagi / Steps*, *10*(4), 357–372. (In Russian).

Received April 30, 2024; accepted October 13, 2024

Жерар Женетт (1930–2018) — выдающийся французский литературовед, абсолютно не поддающийся однозначным классификациям. Кто он: создатель структурной поэтики, постструктуралист, постмодернист, теоретик и практик современной семиотики, риторики, нарратологии, историк дискурсивных модальностей текста? Нужно ли здесь выбирать что-то одно, или можно предполагать сосуществование и пересечение в наррациях и дискурсах одного персонажа одновременно разных возможностей и подходов, а также определенную эволюцию его взглядов? Огромный объем анализируемого литературного материала и виртуозное обращение с понятиями и концептами делает Женетта ключевой фигурой в поле исследования современной нарратологии. Переосмысление Женеттом классических форм поэтики, в том числе в сфере исследования литературных жанров, происходит одновременно с введением прагматических модальностей в само понимание реальности литературного материала и приемов его анализа. Не подлежит сомнению, что жанры возникают и трансформируются, живут и умирают, однако конкретный ответ на вопрос о том, как все это происходит, предполагает новые модусы внимания к тому, что является текстом, а что существует как бы вокруг текста, но иногда и внутри него, только незаметно для поверхностного взгляда. Для ответа на этот вопрос Женетт призывает историков и теоретиков литературы с предельным вниманием анализировать такие регистры текстов — они есть одновременно и формы существования текстов, и модальности их изучения, — как интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность и архитекстуальность (об этом, в частности, говорится в его книге 1982 г. «Палимпсесты»).

Выразительной иллюстрацией такого подхода применительно к регистру паратекстуальности может служить одна их важнейших работ

Женетта «Пороги» [Genette 1987] (в английском переводе, заметим, понятие паратекста выходит на первый план даже в заглавии книги [Genette 1997]: «Паратексты: пороги и интерпретации»). Паратекст (фр. *paratexte*, от др.-греч. παρά ‘возле, около’ + «текст») — это совокупность пограничных элементов литературного текста, задающих рамку его восприятия и интерпретации; сеть пороговых приемов и условностей, которые, находясь вне книги или внутри нее, определяют ее прочтение. По Женетту паратекст подразделяется на перитекст и эпитекст. Перитекст — это те элементы паратекста, которые непосредственно соприкасаются с текстом (название, имя автора, жанровое обозначение, посвящение, эпиграф, дата, предисловие, примечания, комментарий, но также выпускные данные, элементы оформления издания и т. д.). Эпитекст — это те элементы паратекста, которые существуют отдельно от самого текста (критические статьи, рекламные материалы, посвященные данному тексту выступления автора и т. д.) И те и другие, вместе и порознь, могут образовывать сложные медиации между книгой, автором, издателем, читателем; такие элементы паратекстов, как заглавия, предисловия, эпиграфы, посвящения, формируют частную и публичную историю книги. В «Порогах» дается энциклопедический обзор обычаев и институций Республики Словесности как они проявляют себя на границах книги. Необходимо подчеркнуть, что прагматико-коммуникативное измерение текста, согласно подходу Женетта, представленному в «Порогах», проявляет себя прежде всего в «зоне неопределенности», в зоне перехода между текстом и вне-текстом, это сфера взаимодействий, трансакции, или «привилегированное место прагматики и стратегии», воздействия на публику с намерением добиться лучшего принятия текста и более обоснованного его прочтения. Прагматической характеристикой паратекста Женетт считает то, что в философии языка именуется «иллокутивной силой» сообщений; так, элемент паратекста может сообщать чистую информацию (например, имя автора или дату публикации), интенцию или интерпретацию автора и/или издателя (предисловие); указывать на жанр и нарративную специфику текста, причем некоторые жанровые обозначения (автобиография, история, мемуары) имеют значение договора, более обязывающее («я обязуюсь говорить правду»), нежели другие (роман, очерк) и т. д., и т. п. Все сказанное Женеттом о паратексте и паратекстуальности имеет непосредственное отношение и к проблеме перевода. Внимание к паратекстуальным параметрам текстов дает в руки переводчика новый концептуальный инструмент, позволяет ему выбирать — на стыке «текста» и «вне-текста» — те переводческие решения, которые наиболее адекватны интенциям, интерпретациям, жанровым параметрам, нарративным стратегиям и коммуникативным установкам того или иного произведения. Представленный ниже перевод введения к «Порогам» Женетта дает обобщенное представление об этих характеристиках текста в регистре взаимодействий поэтики и прагматики.

Жерар Женетт

Пороги

Введение

Литературное произведение состоит — целиком или по большей части — из текста, т. е. (определение весьма упрощенное) из более или менее протяженной последовательности словесных высказываний, в большей или меньшей степени наделенных значением. Однако этот текст редко бывает представлен в чистом виде — без усиления или сопровождения целым рядом других элементов, словесных или нет, таких как имя автора, заглавие, предисловие, иллюстрации. Хотя мы не всегда знаем, нужно ли рассматривать эти элементы как нечто принадлежащее тексту, в любом случае они окружают и продолжают текст именно для того, чтобы п р е д с т а в и т ь его в обычном смысле этого глагола, но также и в самом сильном смысле: чтобы сделать текст п р и с у т с т в у ю щ и м, обеспечить его присутствие в мире, его «рецепцию» и его потребление в форме книги (по крайней мере, в наши дни). Это сопровождение, различное по своему объему и облику, образует то, что я назвал в другом месте [Genette 1982: 9] *паратекстом* произведения — в соответствии с подчас двойственным смыслом приставки *para* во французском языке[1] (я напомню о таких прилагательных, как *парафискальный* или *парамилитарный*). Таким образом, паратекст для нас есть то, что превращает текст в книгу и предлагает его как таковой читателям и шире — публике. Речь здесь идет не столько о пределе или о непроницаемой границе, но скорее о п о р о г е или о «вестибюле» — этим словом Борхес называет предисловие, — о том, что предоставляет всем и каждому возможность войти внутрь или же повернуть назад. Это «зона неопределенности»[2] между тем, что внутри (le dedans), и тем, что снаружи (le dehors), зона, которая не отделяется четкой границей ни от того, что внутри (текст), ни от того, что вовне (дискурс мира о тексте), кромка, или, как говорил Филипп Лежён, «край напечатанного текста, который в реальности управляет всем его

[1] И, конечно же, в некоторых других языках, если верить замечанию Дж. Хиллиса-Миллера применительно к английскому: «*Para* — это антитетическая приставка, которая обозначает одновременно близость и расстояние, сходство и различие, внутреннее и внешнее ‹...›, нечто такое, что размещается одновременно внутри и вне границы, за или перед порогом или краем, в статусе равном главному и в то же время вторичном, дополнительном, подчиненном, как гость по отношению к хозяину или раб к господину. Нечто, обозначаемое словом *para*, не только находится по ту или другую сторону границы, отделяющей внутреннее от внешнего, — оно и есть сама граница, экран, проницаемая мембрана между тем, что внутри, и тем, что снаружи. Она обеспечивает их смешение, впуская внешнее и выпуская внутреннее, она разделяет и объединяет их» [Hillis Miller 1979: 219]. Это довольно точное описание того, что делает паратекст.

[2] Образ, неизбежно приходящий в голову каждому, кто имеет дело с паратекстом, — «зона неопределенности ‹...›, где смешиваются два ряда кодов — социальный, в его рекламном аспекте, и коды, производящие текст и управляющие им» [Duchet 1971: 6]; «зона, промежуточная между вне-текстом и текстом» [Compagnon 1979: 328].

прочтением»[3]. Этот край, который в самом деле всегда содержит в себе авторский или по крайней мере авторизованный комментарий, представляет собой не только зону перехода, или транзита, между текстом и вне-текстом, но также зону т р а н с а к ц и и — привилегированное место прагматики и стратегии, воздействия на публику с намерением — хорошо или плохо осознанным и осуществленным — добиться лучшего принятия текста и более обоснованного (с точки зрения автора и его сторонников) его прочтения. К этому воздействию мы обратимся в дальнейшем, более того: только о его средствах, способах и результатах и пойдет речь в этой книге. Чтобы показать, что поставлено здесь на карту, зададимся для примера простым вопросом: как бы мы читали «Улисса» Джойса, если бы он не назывался «Улисс» и в нашем распоряжении был только текст без каких-либо указаний на то, как с ним обращаться?

Таким образом, эмпирически паратекст состоит из неоднородной совокупности практик и дискурсов разного рода и разных эпох, которые я объединяю этим термином, чтобы подчеркнуть общность интереса к ним или сходство их воздействия, что кажется мне более важным, нежели разнообразие их облика. Оглавление моей книги избавляет меня от предварительного перечисления этих практик и дискурсов, хотя один-два термина пока остаются неясными, и я вскоре дам их определение. По мере возможности я буду разбирать исследуемые здесь элементы в том порядке, в каком мы обычно с ними сталкиваемся: внешнее представление книги, имя автора, заглавие и далее — то, что предлагается покорному читателю, хотя, разумеется, не все читатели таковы. В этом смысле размещение всего, что я называю «эпитекстом», в конце книги выглядит полным произволом, потому что многие будущие читатели знакомятся с ней, к примеру, благодаря интервью, данному автором (если не благодаря журналистской рецензии или устной рекомендации, которые у нас не принято относить к паратексту, входящему в зону намерений и ответственности автора), однако преимущества помещения эпитекста в конец окажутся, как я надеюсь, выше связанных с этим неудобств. Более того, подобная диспозиция ни к чему не обязывает читателя, и тот, кто обычно читает книгу с конца или с середины, сможет применить такой же метод, если это метод, и к данной книге.

Впрочем, присутствие вокруг текста паратекстуальных сообщений, перечень которых — первоначальный, сжатый и, разумеется, не исчерпывающий — я предлагаю, отнюдь не является постоянным и систематическим: существуют книги без предисловия, авторы, упорно отказывающиеся от интервью; нам известны также эпохи, когда приводить имя автора и даже заглавие было необязательно. Пути и средства паратекста непрестанно меняются в зависимости от эпох, культур, жанров, авторов, произведений, изданий одного и того же произведения, которые иногда воздей-

[3] Продолжение фразы указывает, что автор здесь подразумевает отчасти то, что я называю паратекстом: «...имя автора, заглавие, подзаголовок, название серии, имя издателя — вплоть до двусмысленной игры предисловий».

ствуют на читателя совершенно по-разному: общеизвестно, что наша «медиатическая» эпоха умножает вокруг текстов дискурсы, которых не знала эпоха классическая и тем более — Античность и Средние века, когда тексты циркулировали нередко в почти сыром виде, в форме рукописей, лишенных каких-либо формул презентации. Я говорю «почти», потому что уже один только факт записи — но также и устной передачи — привносит в идеальность текста момент материализации, графической или фонической, который может порождать, как мы увидим, паратекстуальные эффекты. В этом смысле можно, пожалуй, утверждать, что не существует и никогда не существовало текста [Lejeune 1975: 45][4] без паратекста. Напротив, парадоксальным образом существуют, хотя и в качестве случайностей, паратексты без текста, потому что имеется немало произведений, исчезнувших или несостоявшихся, от которых до нас дошло одно лишь заглавие. (Несколько примеров: многочисленные послегомеровские эпопеи или классические греческие трагедии, сочинение «Укус плеча», автором которого объявляет себя Кретьен де Труа в «Клижесе»[5], или же «Битва при Фермопилах», один из неосуществленных проектов Флобера, о котором нам ничего не известно, кроме того, что в этом тексте не должно было использоваться слово *cnémide* [поножи]). Одни только эти заглавия дают нам пищу для размышлений, т. е. несколько больше, чем многие произведения, которые можно найти где угодно и прочесть от начала до конца. Наконец, утверждение, что разные элементы паратекста обязательны в разной степени, относится также к публике и читателю: никто не обязан читать предисловие, даже если такая свобода не всегда приветствуется автором; существует немало примечаний, которые, как мы увидим, обращены лишь к некоторым читателям.

Что же касается изучения каждого из этих элементов, или скорее типов элементов, мы будем стараться обращать внимание прежде всего на те черты, которые позволят определить статус паратекстуального сообщения, каким бы оно ни было. Эти черты, по сути, характеризуют его пространственные, временные, субстанциальные, прагматические и функциональные свойства. Конкретнее: определить элемент паратекста значит установить его местонахождение (вопрос *где?*), время возникновения, а также, в ряде случаев, исчезновения (*когда?*), его способ существования, словесный или иной (*как?*), участников акта коммуникации: отправителя и получателя (*от кого? к кому?*) и функции этого элемента (*для чего?*). Этот вопросник несколько упрощен, однако он почти целиком определяет метод, используемый в книге, а потому здесь, конечно же, необходимо сказать пару слов в его обоснование.

---

[4] Я говорю здесь о текстах, а не о произведениях в «благородном» смысле этого слова, так как необходимость паратекста навязывает себя любому виду книги, пусть и лишенной какой-либо эстетической цели, хотя наше исследование ограничивается здесь паратекстом литературных произведений.

[5] В основу этого сочинения был положен эпизод с Пелопом в шестой книге «Метаморфоз» Овидия. — *Примеч. переводчика*.

Элемент паратекста — по крайней мере, если он представляет собой материализовавшееся сообщение — непременно имеет местоположение, которое можно определить по отношению к местоположению самого текста: рядом с текстом, но внутри одного и того же тома, как, например, заглавие и предисловие, или же внутри текста, как названия глав или некоторые примечания; я назову *перитекстом*[6] эту первую пространственную категорию, конечно же, наиболее типичную: о ней речь пойдет в одиннадцати первых главах. Также рядом с текстом, но на более почтительном (или более благоразумном) расстоянии располагаются элементы, которые, по крайней мере поначалу, находятся вне книги: они, как правило, принадлежат к медийной сфере (интервью, беседы) или к сфере частной коммуникации (письма, дневники и др.). Эту вторую категорию я называю, за неимением лучшего, *эпитекстом*: о ней речь пойдет в двух последних главах. Из этого само собой следует, что перитекст и эпитекст полностью и без остатка охватывают все пространственное поле паратекста: иначе говоря, для тех, кто любит формулы, *паратекст* = *перитекст* + *эпитекст*[7].

Темпоральную ситуацию паратекста также можно определить по отношению к темпоральной ситуации текста. Если принять за точку отсчета дату выхода текста в свет, т. е. дату его первого, или оригинального[8], издания, то окажется, что некоторые элементы паратекста были порождены в результате предварительного (публичного) производства: таковы проспекты, анонсы будущего текста, или же элементы, связанные с препубликацией в газете или журнале, которые подчас исчезают при публикации книги, как например знаменитые гомеровские заглавия глав в «Улиссе», официальное существование которых можно назвать полностью пренатальным; иными словами, все это паратексты, предшествующие текстам. Другие, наиболее распространенные, появляются одновременно с текстом, это оригинальный паратекст: таково предисловие к «Шагреневой коже», появившееся в 1831 г. вместе с романом, который оно представляет. Существуют и такие элементы паратекста, которые появляются позже текста, например, по случаю второго издания, как предисловие к «Терезе Ракен» Золя (через четыре месяца), или же в гораздо более позднем переиздании, как «Опыт о революциях» Шатобриана (через двадцать девять лет). По причинам функционального характера, о которых речь пойдет ниже, здесь есть смысл различать пара-

---

[6] Это понятие пересекается с понятием периграфии, предложенным А. Компаньоном [Compagnon 1979: 328–356].

[7] Следует уточнить, что перитекст научных изданий (обычно посмертных) иногда включает элементы, которые не относятся к паратексту в том смысле, в каком я его определяю: таковы выдержки из аллографических рецензий (Сартр в «Плеяде», Мишле во «Фламмарионе» и др.).

[8] В отличие от библиографов и библиофилов, я не буду здесь принимать в расчет технические различия между первым изданием, поступившим в продажу (première édition courante), оригинальным изданием и изданием princeps и буду называть оригинальным первое по времени издание.

тексты п о з д н и й (первый случай) и о т с р о ч е н н ы й (второй случай). Если эти элементы паратекста появляются после смерти автора, я буду называть их, как это обычно делается, посмертными (posthumes); если же они появляются в течение жизни автора, я применю неологизм, изобретенный моим любимым учителем Альфонсом Алле: д о с м е р т н ы й[9] (anthume) паратекст. Впрочем, эта последняя оппозиция имеет значение не только применительно к отсроченным элементам паратекста, так как паратекст может быть одновременно и оригинальным, и посмертным, если он сопровождает текст, который и сам публикуется посмертно, как, например, заглавие и обозначение жанра (ложное) «Жизни Анри Брюлара, написанной им самим. Роман в подражание “Векфильдскому священнику”».

Если какой-то элемент паратекста может в любой момент появиться, то он может также исчезнуть, навсегда или нет — по решению автора, из-за внешнего вмешательства или просто с течением времени. Немало заглавий классической эпохи были сокращены потомками — даже на титульных листах самых серьезных современных изданий, а все оригинальные предисловия Бальзака были сознательно устранены в 1842 г. при включении их в так называемую «Человеческую комедию». От подобных изъятий, случающихся очень часто, зависит продолжительность жизни элементов паратекста. Некоторые живут совсем недолго: насколько мне известно, рекорд принадлежит предисловию к «Шагреневой коже» (один месяц). Однако выше я сказал: «может исчезнуть, навсегда или нет»; это значит, что элемент, устраненный, например, в новом издании, всегда может заново возникнуть в каком-то более позднем издании; так, некоторые примечания к «Новой Элоизе», исключенные из второго издания, вскоре вновь вошли в книгу; предисловия, изъятые Бальзаком в 1842 г., в наши дни вновь обнаруживаются во всех хороших изданиях. Протяженность жизни паратекста нередко прерывается, и эта прерывистость — об этом еще пойдет речь — тесно связана с его исключительно функциональным характером.

Вопрос о с у б с т а н ц и а л ь н о м статусе будет здесь решен или же отодвинут в сторону, как часто случается на практике, благодаря тому факту, что почти все рассматриваемые паратексты сами имеют т е к с т о в у ю или по крайней мере словесную природу; заглавия, предисловия, интервью — все это высказывания, весьма различные по своей протяженности, но все без исключения имеющие лингвистический статус текста. Чаще всего паратекст и сам является текстом: если он еще не стал определенным текстом, он уже имеет текстуальную природу. Однако следует иметь в виду, что роль паратекста могут играть и другие элементы: иконические (иллюстрации), материальные (все, что обусловлено, например, типографскими решениями, иногда очень значимыми в композиции книги)

[9] Так Алле обозначал те свои произведения, которые появлялись в сборниках при его жизни. Необходимо отметить, что понимание *posthumus* как «следующего за погребением» — это древнейшая (и превосходная) народная этимология; на самом деле *postumus* [sic!] — это просто превосходная степень от *posterior* (последующий).

или чисто фактографические. Я считаю фактографическим такой паратекст, который представляет собой не определенное сообщение (словесное или иное), но сам факт, который, будучи известен публике, дает какое-то пояснение к тексту и влияет на его восприятие. Возьмем возраст и пол автора (сколько произведений — от Рембо до Соллерса — были обязаны частью своей славы или успеха престижу молодости! Разве мы читаем «женский роман» так же, как просто роман, иначе говоря, роман «мужской»?) или же время создания произведения: как говорил Ренан, «подлинное восхищение исторично»; во всяком случае несомненно, что представление об исторической эпохе, породившей произведение, редко не оказывает влияния на его прочтение. Я назвал здесь самые очевидные характеристики фактографического паратекста, но существует также немало других — более поверхностных, как например, принадлежность к академии (или другой славной институции) или получение литературной премии, либо более глубинных, с которыми мы еще столкнемся, таких, например, как существование вокруг произведения имплицитного контекста, который в известной степени уточняет или изменяет его значение. Такими имплицитными контекстами могут быть авторский контекст, выстроенный вокруг «Отца Горио» всем ансамблем «Человеческой комедии»; жанровый контекст, созданный вокруг этого произведения и этого ансамбля существованием такого жанра, как «роман»; исторический контекст, созданный эпохой, называемой «XIX век», и др. Я не буду здесь пытаться уточнять природу и измерять вес этих фактов контекстуальной принадлежности, однако нам стоит по крайней мере запомнить в принципе, что всякий контекст способствует созданию паратекста. Существование этих фактов контекстуальной принадлежности, как и любого другого вида фактографического паратекста, может доводиться или не доводиться до сведения публики посредством сообщений, которые, со своей стороны, принадлежат к текстуальному паратексту: таковы название жанра, упоминание о литературной премии на опоясывающей книгу ленте, указание на возраст автора в извещении о выходе книги (prière d'insérer), косвенное указание на пол в имени и др. Однако бывает, что эти факты становятся известными публике без специального упоминания: так, для большинства читателей «Поисков утраченного времени» знание двух биографических фактов — наполовину еврейского происхождения Пруста и его гомосексуальности — неизбежно служит паратекстом к тем страницам его произведения, которые посвящены этим двум темам. Я не говорю, что это обязательно нужно знать, я говорю лишь, что те, кто это знает, читают не так, как те, кто этого не знает, а те, кто отрицает это различие, смеются над нами. Подобным образом читать «Западню» Золя как независимое произведение и читать ее как эпизод эпопеи «Ругон-Маккары» — это, конечно же, два весьма различных прочтения.

Прагматический статус элемента паратекста определяется характеристиками его коммуникативной ситуации: природой отправителя и получателя, степенью авторитетности и ответственности отправителя,

иллокутивной силой его сообщения и наверняка какими-то другими характеристиками, которые ускользнули от моего внимания. Отправитель паратекстуального сообщения (как и любого другого сообщения) не обязательно является его фактическим создателем, личность которого нам не так уж важна: можно допустить, что предисловие к «Человеческой комедии», подписанной Бальзаком, было на самом деле написано одним из его друзей; отправитель определяется предполагаемой атрибуцией и взятой на себя ответственностью. Обычно речь идет об авторе (а в т о р с к и й паратекст), но может идти также и об издателе: если под извещением о выходе книги не стоит подпись автора, ее обычно относят к и з д а т е л ь с к о м у паратексту. Автор и издатель являются (среди прочего и в юридическом отношении) двумя лицами, несущими ответственность за текст и за паратекст, однако они могут частично передавать эту ответственность третьему лицу. Предисловие, написанное этим третьим лицом и принятое автором, например, предисловие Анатоля Франса к книге Марселя Пруста «Утехи и дни», принадлежит, как мне представляется (в силу его авторского принятия), к паратексту — в данном случае а л л о г р а ф и ч е с к о м у. Бывают ситуации, когда ответственность за паратекст в некотором смысле разделена: таковы интервью с автором, где кто-то другой задает ему вопросы и обычно «принимает» и передает, верно или неверно, его слова.

Получателя можно в общих чертах определить как «публику», однако это определение слишком широкое, так как публика книги виртуально охватывает все человечество, и потому здесь требуются некоторые уточнения. Одни элементы паратекста и в самом деле адресуются публике вообще (это не значит, что они ее достигают), т. е. всем и каждому: это относится (о чем далее) к заглавию или к интервью. Другие адресуются (здесь та же оговорка) более конкретно и ограничительно только читателям данного текста: типичный случай здесь — предисловие. Третьи, например, ранние формы извещений о выходе книги (prière d'insérer), обращены только к критикам; четвертые — к книготорговцам. И все это вместе (перитекст или эпитекст) образует то, что мы называем п у б л и ч н ы м паратекстом. Некоторые элементы паратекста обращены — в устной или письменной форме — к отдельным людям, известным или неизвестным, которые вовсе не обязаны всем об этом рассказывать; это ч а с т н ы й паратекст, причем наиболее частный его фрагмент образуют сообщения, адресованные автором самому себе в дневнике или еще где-то: это глубоко и н т и м н ы й паратекст, поскольку, каково бы ни было его содержание, автор адресует его самому себе.

По определению паратекст всегда необходимо предполагает ответственность со стороны автора или связанного с ним лица, однако степени этой ответственности могут быть разными. Позаимствую из политического словаря распространенное различение — его легче применить, чем определить — между официальным и официозным. О ф и ц и а л ь н ы м является всякое паратекстуальное сообщение, которое автор и/или из-

датель открыто признают и от ответственности за которое не могут уклониться. Таким образом, к сфере официального относится все то, что порождено автором или издателем и представлено в досмертном (anthume) перитексте — скажем, в заглавии или в первоначальном предисловии или же в комментариях, подписанных автором в книге, за которую он несет полную ответственность, например, в «Ветре-утешителе» (Vent Paraclet)» Мишеля Турнье. К сфере официозного относится наибольшая часть авторского эпитекста: интервью, беседы и признания, от ответственности за которые автор может в той или иной мере отказываться с помощью отрицаний следующего типа: «Это не совсем то, что я сказал», или «Это было импровизированное высказывание», или «Это не предназначалось для публикации», или даже «торжественное заявление» вроде того, что сделал Роб-Грийе в Серизи [Ricardou 1976: 316], когда принялся полностью отрицать какое-либо «значение» своих «газетных статей, случайным образом собранных в томе под названием “Essais”», и «тем более» «всех устных заявлений, которые я могу здесь сделать, даже если я допускаю в дальнейшем их публикацию» — здесь мы, пожалуй, имеем дело с новой версией парадокса критянина[10]. Еще более явный случай официозного паратекста — когда автор позволяет или рекомендует говорить третьему лицу, например, автору аллографического предисловия или «авторизованному» комментатору: такова роль Ларбо или Стюарта Гилберта в распространении гомеровских ключей к «Улиссу», которое было организовано Джойсом, но публично не признано им. Разумеется, существует немало промежуточных ситуаций, которым трудно дать определение, поскольку они отличаются одна от другой лишь степенью ответственности автора, однако преимущество этих тонких оттенков несомненно: иногда мы заинтересованы в том, чтобы некоторые вещи стали «известны», но при этом не было известно, что предали их огласке мы сами.

Последней прагматической характеристикой паратекста является то, что я называю, весьма вольно заимствуя это прилагательное у философов языка, иллокутивной силой его сообщений. Речь здесь снова идет о градации состояний. Элемент паратекста может сообщать чистую информацию, например, имя автора или дату публикации; он может сообщать интенцию или интерпретацию — автора и/или издателя, и это главная функция большинства предисловий, а также указаний на жанр произведения — на обложке или на титульном листе: *роман* не значит «эта книга — роман», поскольку настаивать на таком определении вряд ли кому-либо по силам, но скорее «Пожалуйста, рассматривайте эту книгу как роман». Речь может идти о подлинном принятии решения: *Стендаль* или *«Красное и черное»* не значит «Меня зовут Стендаль» (что ложно по отношению к записи актов гражданского состояния) или «Эта книга называется “Красное и черное”» (что не имеет никакого смысла), но «Я выбрал *Стендаль* в качестве псевдонима» и «Я как автор решаю

[10] То же, что парадокс лжеца. — *Примеч. переводчика.*

назвать эту книгу “Красное и черное”». Или речь может идти об о б я з а т е л ь с т в е: некоторые жанровые обозначения (автобиография, история, мемуары), как известно, имеют значение договора, более обязывающего («Я обязуюсь говорить правду»), нежели другие (роман, очерк), и одно лишь упоминание, типа *Первый том* или *Том 1*, имеет силу обещания или, как говорит Нортроп Фрай, «угрозы». Или же с о в е т а и даже п р и к а з а: «Эту книгу, — говорит Гюго в предисловии к “Созерцаниям” — следует читать так, как читают книгу умершего»; «Все это, — пишет Барт в начале книги “Ролан Барт о Ролане Барте”, — должно рассматриваться как сказанное персонажем романа»; а некоторые разрешения («Вы можете читать эту книгу в таком-то порядке, можете пропустить то или это») так же ясно, хотя и ненавязчиво, указывают на предписывающую способность паратекста. Некоторые элементы паратекста обладают даже тем, что логики называют п е р ф о р м а т и в н о й способностью, т. е. могут совершать то, что они описывают («Я открываю заседание»); таков случай посвящений. *Посвятить, надписать книгу Такому-то* означает не что иное, как напечатать или написать на одной из ее страниц формулу типа «Такому-то». И это предельный случай паратекстуальной действенности, потому что тут достаточно сказать, чтобы сделать. Но и придумывание заглавия или выбор псевдонима — также действия, подражающие творческому акту.

* * *

Все эти замечания об иллокутивной силе незаметно подвели нас к самому существу дела — к ф у н к ц и о н а л ь н о м у аспекту паратекста. К существу дела — потому что, по всей очевидности, кроме отдельных точечных исключений, встречающихся здесь и там, паратекст во всех его формах — это дискурс фундаментально гетерономный, вспомогательный, служебный по отношению к тому другому, что оправдывает его существование, а именно к тексту. Какую бы эстетическую или идеологическую нагрузку автор ни вводил («красивое заглавие», предисловие-манифест), к какому бы кокетству и парадоксальной инверсии он ни прибегал, элемент паратекста всегда остается подчинен «своему» тексту, и эта функциональность определяет самое главное в способе его исполнения и его существовании. Однако в противоположность таким признакам, как место, время, субстанция или прагматический режим, функции паратекста не могут быть описаны теоретически и до некоторой степени априорно, с использованием термина статус. Пространственное, временное, субстанциальное и прагматическое положение паратекстуального элемента определяется выбором, более или менее свободным, из общей и постоянной сетки альтернативных возможностей, из которых можно взять лишь один термин, исключая все другие: предисловие необходимо (по определению) является перитекстуальным, оно является оригинальным, поздним и л и отсроченным, авторским и л и аллографическим и т. д., и этот ряд опций или необходимостей строго определяет их статус и тем самым — тип. Функциональные же выборы не производятся по принципу альтерна-

тивности и исключительности либо — либо. Заглавие, посвящение, предисловие, интервью могут иметь одновременно разные цели, выбранные — без исключения всех других — из более или менее открытого перечня возможностей, свойственного каждому типу элементов: у заглавия свои функции, у посвящения — свои, предисловие обеспечивает другие, а иногда те же самые функции, не закрывая дорогу более узким спецификациям. Такое тематическое заглавие, как «Война и мир», не обозначает свой текст тем же образом, как формальное заглавие, например, *Послания* или *Сонеты*. Задачи посвящения отдельного экземпляра не те же самые, что задачи посвящения произведения; отсроченное предисловие не преследует тех же целей, что и оригинальное, аллографическое предисловие — тех же целей, что и авторское и т.д. Функции паратекста, следовательно, представляют собой весьма связанный с эмпирической сферой и весьма диверсифицированный объект, который нужно вычленять индуктивно — для отдельных жанров и даже для отдельных видов. В этой области, в которой по видимости царит случайность, можно установить лишь регулярные формы зависимости между функциями и статусами, а благодаря этому выделить своего рода функциональные типы и свести все разнообразие практик и сообщений к нескольким основным и часто повторяющимся темам, поскольку, как показывает опыт, речь у нас здесь идет о дискурсе более «принудительном», чем многие другие, и его авторы вводят те или иные новшества реже, чем им кажется.

Что же касается эффектов схождения, конвергенции (или расхождения, дивергенции), возникающих вследствие того, что вокруг текста располагается весь ансамбль его паратекста — Лежён показал на примере автобиографии, насколько утонченной может быть эта композиция, — то они могут быть обнаружены лишь путем индивидуального анализа (и синтеза) одного произведения за другим, между тем жанровый анализ, подобный нашему, неизбежно останавливается на пороге такого анализа. Вот иллюстрация, весьма простая, так как обсуждаемая структура сводится здесь к двум элементам: в ансамбле такого заглавия, как «Анри Матисс, роман»[11], имеется, по всей очевидности, несогласованность между заглавием в строгом смысле слова («Анри Матисс») и жанровым обозначением («роман») — несогласованность, которую читатель призван, если может, устранить (или по крайней мере принять как фигуру оксюморонного типа, вроде «врать правду») и к которой только текст может дать ему ключ, по определению индивидуальный, пусть даже у этой формулы обнаруживаются последователи [Roger 1986] и она становится обычным обозначением жанра.

Последнее уточнение, хотя это, кажется, и так понятно: речь здесь идет о синхроническом, а не диахроническом исследовании — о попытке дать общую картину, а не историю паратекста. Такое решение вдохновлялось не презрением к историческому измерению, но непреходящей убежденность в том, что прежде чем изучать эволюцию объектов, следует дать им

[11] Речь идет о романе Луи Арагона. — *Примеч. переводчика*.

определение. Наша работа, в сущности, как раз и заключается в том, чтобы разбирать традиционные эмпирические объекты (например, «предисловие»), с одной стороны, расчленяя их на более детально определенные объекты (оригинальное авторское предисловие, отсроченное предисловие, аллографическое предисловие и др.), а с другой стороны, включая их в более обширные ансамбли (перитекст, паратекст вообще) и, следовательно, выявляя категории, которые ранее не замечались или казались неуместными. Сочленение этих категорий определяет паратекстуальное поле, а само их установление создает предпосылки для любого изучения исторической перспективы. Однако диахронические соображения не будут полностью исключены из исследования, которое в конце концов касается наиболее социализованной стороны литературной практики — организации ее отношения к публике — и подчас не может обойтись без обращения к нравам и институциям Республики Словесности. Однако диахронические соображения не будут априорно считаться определяющими для паратекста в целом: каждый его элемент имеет свою собственную историю. Некоторые из этих элементов так же стары, как сама литература; другие появились или приобрели официальный статус после нескольких веков «скрытой жизни» (это и есть их предыстория) с изобретением книгопечатания или же с рождением современной журналистики и средств массовой информации, некоторые тем временем исчезли, причем нередко одни встают на место других, чтобы выполнять — лучше или хуже — аналогичную роль. Наконец, некоторые, по-видимому, претерпели, да и теперь претерпевают эволюцию более быструю и более значительную, чем другие (однако стабильность — это факт такой же исторический, как и изменение): так, у заглавия были свои моды, вполне узнаваемые, и по одному заглавию уже можно определить «эпоху», когда написано произведение; напротив, авторское предисловие совершенно не изменилось, за исключением своей материальной презентации, со времен Фукидида. Общая история паратекста, подчиненная ритму технологической эволюции, которая предоставляет ему средства и возможности, несомненно, была бы историей нескончаемых сдвигов, замещений, компенсаций и инноваций, которые при смене веков обеспечивают ему постоянство и в некоторой степени усиление действенности. Чтобы написать такую историю, нужно было бы располагать данными исследования более обширного и более полного, нежели наше, не выходящее за пределы западной культуры и даже весьма редко покидающее пределы французской литературы. Стало быть, нижеследующие страницы — это лишь начальное, предварительное расследование, призванное помочь тому, кто его продолжит. Однако довольно извинений и предупреждений — обязательных тем или штампов любого предисловия: довольно топтаться на пороге порога![12]

[12] Не подлежит сомнению, что наша работа многим обязана подсказкам слушателей, перед которыми я выступал. Всем участникам и участницам этих обсуждений моя глубокая признательность и моя перформативная благодарность.

References

Compagnon, A. (1979). *La seconde main: ou, Le travail de la citation*. Seuil.

Duchet, C. (1971). Pour une socio-critique ou variations sur un incipit. *Littérature, 1*(février), 5–14.

Genette G. (1982). *Palimpsestes*. Seuil.

Genette, G. (1987). *Seuils*. Seuil.

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation* (J. E. Lewin, Trans., R. Macksey, Foreword). Cambridge Univ.

Hillis Miller, J. (1979). The critic as host. In H. Bloom, P. de Man, J. Derrida, G. H. Hartman, & J. Hillis Miller. *Deconstruction and criticism* (pp. 217–254). Seabury Press.

Lejeune, Ph. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Seuil.

Ricardou, J. (Ed.) (1976). *Robbe-Grillet. Analyse, théorie* (Vol. 1). Union générale d'éditions.

Roger, Ph. (1986). *Roland Barthes, roman*. Grasset.

* * *

Информация об авторе

Наталия Сергеевна Автономова
доктор философских наук
ведущий научный сотрудник, Лаборатория историко-литературных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82
главный научный сотрудник, Сектор теории познания, Институт философии РАН
Россия, 109240, Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1
✉ *avtonomovanatalia@gmail.com*

Information about the author

Natalia S. Avtonomova
Dr. Sci. (Philosophy)
Leading Researcher, Center for Historical and Literary Studies, School of Advanced Studies in the Humanities, School for Social Sciences, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82
Principal Research Associate, Department of Theory of Cognition, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences
Russia, 109240, Moscow, Goncharnaya Str., 12, Bld. 1
✉ *avtonomovanatalia@gmail.com*

И. К. Стаф

https://orcid.org/0000-0003-3975-6617
✉ *irina.staf@gmail.com*
Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН (Россия, Москва)

«Третий спелый»: фаблио и проблема правдоподобия

Рецензия на: *Delage-Béland I.* Les Fabliaux: Fiction, vraisemblance et genre littéraire. Paris: Classiques Garnier, 2023. (Recherches littéraires médiévales; № 43). 460 p.

Для цитирования: *Стаф И. К.* «Третий спелый»: фаблио и проблема правдоподобия // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 373–381.

Поступило 30 июня 2024 г.; принято 15 сентября 2024 г.

I. K. Staf

https://orcid.org/0000-0003-3975-6617
✉ *irina.staf@gmail.com*
A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Science
(Russia, Moscow)

"The third, ripe one": Fabliaux and the problem of plausibility

A review of: Delage-Béland, I. (2023). *Les Fabliaux: Fiction, vraisemblance et genre littéraire*. Classiques Garnier. 460 p.

To cite this review: Staf, I. K. (2024). "The third, ripe one": Fabliaux and the problem of plausibility. *Shagi / Steps*, *10*(4), 373–381. (In Russian).

Received June 30, 2024; accepted September 15, 2024

© И. К. СТАФ

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-373-381

После выхода в свет «Нового полного собрания фаблио» [NRCF 1983–1998] среди медиевистов вновь оживился утихший было спор вокруг возможной дефиниции этого «жанра» или, точнее, поэтической формы. Если классическое определение фаблио, предложенное еще в 1893 г. Жозефом Бедье («смешные рассказы в стихах», contes de rire en vers [Bédier 1925: 30]), с его многочисленными производными[1] было признано недостаточным, а попытки их структурного анализа — анахроничными, то представление о размытых, проницаемых жанровых границах во французской средневековой словесности и о том, что поэты и копиисты использовали жанровые «этикетки» сугубо произвольно, возобладало среди абсолютного большинства историков. Вывод Поля Зюмтора — утверждавшего, что понятия, которые обозначаются «группой лексических единиц, указывающих на не-песенные повествовательные тексты ‹...›, не поддаются никакому определению: *estoire* (“история”), *conte* (“повесть”), *dit* (“ди”, “сказ”), *exemple* (“пример”), *fable* (“басня”, “вымысел”) и уменьшительные от него — *fablel*, *fabliau* (“фаблио”)» [Зюмтор 2003: 163], — превратился в общее место. Решительно возразил П. Зюмтору в то время едва ли не один Нико ван ден Богард, заявивший в 1981 г., что в XIII в. уже существовала фиксированная лексика, которую и поэты, и писцы использовали для обозначения жанров [Van den Boogaard 1984: 666].

Канадская исследовательница Изабель Делаж-Белан исходит из той же предпосылки. По ее мнению, дошедшие до нас рукописи опровергают «живучую идею» об отсутствии жанрового сознания в словесности на народном языке: «...“ярлыки”, которыми снабжены произведения как извне, так и внутри самих текстов, как правило, устойчивы. Точно так же в большинстве случаев маркеры “авторской” (в самом тексте) и “читательской жанровости” (в паратексте) совпадают» (p. 96).

Установив (вернее, подтвердив) посредством лексикологического анализа ряд жанровых характеристик фаблио — краткость, в отличие от романа; отказ от «бретонского материала», в отличие от лэ, а также от песенного начала и от достоверности в том смысле, в каком она трактовалась историографией, — И. Делаж-Белан сосредоточивается на особом понимании вымысла (*fable*), благодаря которому фаблио нашли свое, отдельное место в литературной системе Средневековья. Иначе говоря, задача ее монографии заключается в попытке реконструировать историческую поэтику жанра, исходя из «ярлыка», которым наделяли свои сочинения создатели и слушатели/читатели небольшого (около 150 единиц[2]) корпуса нарративных текстов. «В литературном пейзаже Средневековья слова *fablel*, *fabliau* (для жанра фаблио) и *fable* (для изопетов) — единственные жанровые обозначения, которые сохраняют этимологическую связь с

[1] Ср. [Dufournet 1998: 9]: фаблио — это «смешные, короткие и автономные рассказы, написанные восьмисложным стихом, без символического значения или отсылки к сущности вещей; их персонажи — люди; они описывают в будничном (trivial) тоне приключение, достойное рассказа, ибо оно забавно и/или поучительно».

[2] От 124 до 165 текстов, согласно современным исследованиям. Различные перечни фаблио рассматриваются во второй главе книги; ср. также [Corbellari 2014].

fabula и *fable*. Само собой разумеется, что такой редкий случай заслуживает рассмотрения, пусть даже для этого необходимо рискнуть и заняться изучением терминологии, которое, согласно таким медиевистам, как Поль Зюмтор, обречено на неудачу ...» (p. 27).

Наименование *fabliau*, отсылающее к басне, а главное, к ключевому понятию античной, а затем и средневековой риторики — *fabula* («миф», вымышленное повествование), действительно заслуживает более пристального внимания в подобной перспективе. Тем более что, как справедливо пишет исследовательница, фаблио изобилуют «метапоэтическими» суждениями, и анализ текстов показывает, что в них разработана целая «теория вымысла — выступающая как настоящий предмет изучения ‹...›, — характерная для XIII в.» (p. 31).

Стоит сразу отметить, что основные положения, на которых строится концепция Делаж-Белан, были сформулированы в статьях известного канадского медиевиста Франсиса Женгра[3], в частности [Gingras 2007; 2011; 2018]. Отправной точкой для них обоих служат высказывания Жана Боделя, жонглера из Арраса, стоявшего у истоков жанра и наметившего «отдельные элементы определения этой новой формы короткого рассказа» [Gingras 2007]. В прологе фаблио «Алчный и завистливый» (Le Couvoiteus et l'Envieus; конец XII в.) Жан Бодель так формулирует свое понимание ремесла придворного поэта:

Seignor, après le fabloier
Me vueil a voir dire apoier;
Quar qui ne sait dire que fables
N'est mie conterres regnables,
Por a haute cort a servir,
S'il ne sait voir dire ou mentir.
Mais cil qui du mestier est fers
Doit bien par droit entre deus vers
Conter de la tierce meüre.
[Recueil général 1872–1890 (5): 211]

Сеньор, после лживых басен / Хочу я опереться на правдивый сказ; / Ибо тот, кто умеет излагать только басни, — / Рассказчик неразумный, / Чтобы служить высокому двору, / Коли не умеет он говорить правду или лгать. / Но тот, кто горд своим ремеслом, / Должен прямо между двумя зелеными / Рассказать третий, спелый.

«Третий спелый» — игра слов на основе поговорки «меж двух зеленых третий спелый» (*entre deus verz une meüre*) — по мысли Женгра и Делаж-Белан означает, что поэт отказывается выбирать между ложью и правдой, предлагая «высокому двору» некий третий вид рассказа, «спелый» среди

[3] Под руководством которого И. Делаж-Белан защитила докторскую диссертацию в университете Монреаля (2018); монография представляет собой переработанную версию этой диссертации.

зеленых (*verts*) стихов (*vers*). «Стихи Жана Боделя особенно показательны в том смысле, что по крайней мере частично отвечают на латинское трехчастное деление [повествования], различающее *historia* (рассказ о достоверных фактах) и *fabula* (чистый вымысел, не притязающий на правдивость). Промежуточный же путь, *argumentum*, отсылает к вымышленным, не подтвержденным, однако правдоподобным событиям. Для противопоставления вымысла и правды старофранцузский язык располагает терминами *fable* и *estoire* ‹...›, но *argumentum* при этом не подвергся переводу» (p. 26–27), — пишет Делаж-Белан.

Действительно, триада «fabula — argumentum — historia», восходящая к трактату «О нахождении» Цицерона и к «Риторике к Гереннию», дополненная в «Этимологиях» Исидора Севильского, воспроизводилась почти в неизменном виде в латинских средневековых трактатах по риторике (у Иоанна Гарландского или Гальфрида Винсальвского). Отметим, правда, что канадская исследовательница не вполне точно толкует понятие *historia*. В «Риторике к Гереннию», например, оно определяется как «gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota»[4] [Cicero 1964: 22]: главным признаком «истории» выступает не столько достоверность, сколько то, что событие случилось в незапамятные времена; три категории повествования в принципе не соотносятся с мимесисом. В литературе же на народном языке, утверждают Женгра и Делаж-Белан, на смену этой триаде приходит оппозиция «вымысел — правда», первый член которой обозначает бесполезное («лживое») развлечение — «вряд ли стоит напоминать, что в произведениях на народном языке *fable*, понятие, восходящее к *fabula*, чаще всего отвергается и рассматривается как синоним лжи» (p. 142; ср. [Gingras 2011: 163–164]), — а второй так или иначе связан с морально-дидактической функцией повествования. Формирующаяся поэтика фаблио призвана восполнить «выпавший» член античной триады, правдоподобный рассказ.

Строки Жана Боделя, на которых основана эта концепция, в самом деле показательны для понимания вымысла в начале XIII в. Но означает ли «третий спелый» некий третий путь нового жанра, отличный и от лживой басни, и от назидательной истины? Что общего между этим выражением и античной триадой, кроме числа «три»? Тем более что сама Делаж-Белан соглашается с многочисленными историками, отмечавшими неактуальность латинских риторических теорий для словесности на народном языке (p. 47). Жонглер утверждает, что хочет «опереться на п р а в д и в ы й сказ», чередовать вымыслы с правдой. Представляется, что речь идет скорее о смешении этих двух понятий у «неразумного рассказчика», которому он, гордый своим ремеслом, себя противопоставляет. Сюжет «Алчного и завистливого» как нельзя лучше отражает именно дидактическую трактовку «правды». Подкрепленный в конце моралью рассказ о встрече двух не слишком добродетельных приятелей со св. Мартином, который, ис-

[4] Букв. «событие реальное, но далекое от памяти нашего века».

полнив желание завистника, лишил его одного глаза, а жадину — обоих, тяготеет скорее к традиции проповеднических «примеров» (*exempla*) и к тому же лишен даже того «карнавального» комизма, каким отличаются аналогичные «чудеса» в других фаблио, например, в «Четырех пожеланиях к св. Мартину».

Развивая аналогию между поэтикой фаблио и *argumentum*, И. Делаж-Белан отмечает, что создатели фаблио «отдают предпочтение мотиву внешнего подобия (*semblance*)» (p. 42), иллюстрируя этот тезис примерами ловкого внушения-обмана — преимущественно женского, как обычно в фаблио, — заставляющего недалекого персонажа буквально не верить собственным глазам («О виллане из Байё» Жана Боделя) или не замечать разницы между учтивыми речами и непотребными делами («Девица, которая не могла слышать о совокуплении»). Между тем *semblance*, о котором средневековые поэты повествуют аудитории, имеет мало общего с риторической категорией правдоподобия: скорее оно соотносится с понятием *faux-semblant*, которое превратилось в аллегорическую фигуру в «Романе о Розе». На наш взгляд, утверждение, что «фаблио ‹...› едва ли не ставят под сомнение релевантность категорий правды и лжи» (p. 394), мягко говоря, — гипербола. Жонглер не видит свою задачу в том, чтобы заставить слушателей признать возможной «ложную видимость»: она вводит в заблуждение разве что незадачливого мужа или претенциозную девицу. Моральный же смысл таких фаблио, как правило, совпадает с тем, что сформулирован в басне Марии Французской «О льве и крестьянине»:

> Par essample nus veut apprendre
> que nul ne deit nïent entendre
> a fable kë est de mençuinge
> ne a peinture que semble sunge;
> ceo est a creire dunt hum veit l'ovre
> que la verité tut descovre.
> [Marie de France 1998, № 37]

> Этот пример нас учит, / что никто не должен верить / ни басне, которая лжива, / ни картине, что кажется сновидением; / верить надо тому, чье видишь дело, / которое раскрывает всю правду.

Канадская медиевистка соотносит рождение той «промежуточной» формы короткого рассказа, какой стали фаблио, с «триумфом вымысла», наблюдавшимся в старофранцузской словесности рубежа XII–XIII вв. В главе «Искушение басней» (La tentation de la fabula) (p. 43–112) она рассматривает функционирование вымысла в романе, в частности у Кретьена де Труа, и его постепенное проникновение в другие жанры — в агиографию, историографию, эпическую поэзию. Однако само понятие вымысла в понимании средневековых поэтов, хронистов, составителей жизнеописаний святых требовало бы более строгого определения: отождествления *fable* с ложью здесь недостаточно. Помимо упомянутых латинских риторов, существовали, например, «Комментарии на “Сон Сципиона”» Ма-

кробия с их разветвленной классификацией различных видов fabulae, не только лживых, но и заключающих в себе глубокий философский смысл.

Трудно не согласиться с мыслью, что «вопрос о вымысле ‹...› предстает настоящим наваждением в контексте изобретающей себя литературы. Его разоблачают, скрывают или открыто прибегают к нему, но нужно признать, что вымысел занимает в текстах обширное место, которое требуется очертить» (p. 47). Но в подробном и насыщенном обзоре Делаж-Белан зияют по крайней мере две характерные лакуны. Прежде всего в нем отсутствуют *exempla* (при том, что слово *essample* встречается в фаблио неоднократно, в том числе как синоним *fablel*); структура «примера», основой которого могла служить любая история, от анекдота до животной басни, в целом тождественна структуре фаблио, которые отличаются от них прежде всего стихотворной формой (восьмисложник с парными рифмами), общей для нарративных жанров эпохи, в том числе романа. В рамках концепции Делаж-Белан это отличие выглядит радикальным: исследовательница неоднократно подчеркивает связь стиха с вымыслом. Однако и это положение нуждается в уточнениях — хотя бы с учетом того, что «Жизнеописания святых отцов» (Vie des Pères), один из основных источников цитат с нападками на «лживые басни» жонглеров и у Делаж-Белан, и у Женгра [Gingras 2011: 163–164], были в XIII в. переложены тем же самым восьмисложником.

Вторая лакуна связана с проблемой рецепции собственно античных *fabulae*, прежде всего Овидия, в литературе эпохи. Как раз в XII в. «Метаморфозы» вошли в «школьный» средневековый канон, а Арнульф Орлеанский создал свой знаменитый аллегорический комментарий к ним. Представление о *fabula* как о покрове (*integumentum*), скрывающем христианские истины, — представление, из которого в XIV в. вырастают толкование «басен» в «Генеалогии языческих богов» Боккаччо и гуманистическая концепция *poeta teologo*, — было распространено отнюдь не только в ученой латинской традиции. Уже Мария Французская в прологе к «Лэ» кратко излагает с отсылкой к Присциану — ту же самую теорию:

Custume fu as ancïens,
Ceo testimoine Precïens,
Es livres ke jadis feseient,
Assez oscurement diseient
Pur ceus ki a venir esteient
E ki aprendre les deveient,
K'i peüssent gloser la lettre
E de lur sen le surplus mettre.
[Marie de France 1973: 1]

У древних было в обычае, / Как свидетельствует Присциан, / В книгах, что они некогда слагали, / Изъясняться довольно темно, / Дабы те, кому в будущем / Придется их изучать, / Могли толковать буквальный смысл / И добавить к нему свой.

Больше того, в прологе к «Изопету» Мария, современница Жана Боделя, сочинения которой, судя по числу сохранившихся рукописей, получили широчайшее распространение и которую, на наш взгляд, по праву считают также одной из родоначальниц фаблио (см., например: [Laïd 2015]), подчеркивает моральное и «философское» начало, присутствующее в самой неправдоподобной басне:

mes n'i ad fable de folie
u il n'en ait philosophie
es essamples ki sunt aprés...
[Marie de France 1998 (Prologue)]

Но нет такой сумасбродной басни, / где бы не было философии / в моралях (букв. «в примерах». — *И. С.*), которые за ней следуют...

Можно ли в таком случае утверждать вслед за И. Делаж-Белан, что создатели фаблио «более дерзновенны, нежели [авторы] остальной литературной продукции на народном языке, которые, как правило, стараются держаться подальше от всего, что связано с басней» (p. 117)?

Книга канадской медиевистки обладает множеством достоинств. Проанализировав огромный материал, относящийся не только к корпусу текстов фаблио, но и к контексту их бытования, изучив все основные рукописи, в которых до нас дошли эти короткие рассказы, сопроводив монографию полезными приложениями и исчерпывающей библиографией, Делаж-Белан подводит промежуточные итоги в исследовании жанра и задает предпосылки для описания его поэтики — только формирующейся, не всегда очевидной, но, безусловно, позволяющей говорить о специфике этого ответвления *fable*. «Длина, форма, функции и положение на оси вымысла — все эти аспекты ‹...›, взятые вместе, превращаются в подобие поэтического искусства» (p. 388). Возможно, сомнения, которые вызывает предложенная ею (и Ф. Женгра) теория, могли бы отчасти рассеяться, если бы в книге большее внимание было уделено понятию *matière* — ‘тематика’, ‘материал’ — и его роли в разграничении нарративных форм. Знаменитые три «материи», заявленные Жаном Боделем в прологе «Песни о Саксах» — французская, бретонская (чисто развлекательная) и римская (поучительная), — требуют разных принципов «оправдания вымысла» в текстах, которые их используют. Причем, как нам кажется, одним из главных критериев здесь служит древность («незапамятность»!) излагаемых событий: не случайно та же Мария Французская в «Лэ» или Кретьен де Труа в «Клижесе» настаивают на правдивости рассказа, ссылаясь именно на давние времена и на «весьма старинные» книги.

Так или иначе, изучение поэтики фаблио в связи с понятием вымысла в Средние века представляется делом плодотворным, и книга Делаж-Белан вносит в него существенный вклад.

Источники

Cicero 1964 — [*Cicero*]. Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium). London; Cambridge: William Heinemann Ltd.; Harvard Univ. Press, 1964.

Marie de France 1973 — *Marie de France*. Les Lais / Publ. par J. Rychner. Paris: Honoré Champion, 1973.

Marie de France 1998 — *Marie de France.* Fables / Éd. de Ch. Brucker. Paris; Louvain: Peeters, 1998.

NRCF 1983–1998 — Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF) / Publ. par W. Noomen, N. van den Boogaard: 10 t. Assen; Maastricht: Van Gorcum, 1983–1998.

Recueil général 1872–1890 — Recueil général et complet des fabliaux des XIII[e] et XIV[e] siècles, imprimés ou inédits: 6 t. / Publ. avec notes et variantes d'après les manuscrits par MM. A. de Montaiglon, G. Reynaud. Paris: Librairie des bibliophiles, 1872–1890.

Литература

Зюмтор 2003 — *Зюмтор П.* Опыт построения средневековой поэтики / Пер. с фр. И. К. Стаф. СПб: Алетейя, 2003.

Bédier 1925 — *Bédier J.* Les fabliaux: Étude de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge. 4[e] éd., rev. et corr. Paris: Honoré Champion, 1925.

Corbellari 2014 — *Corbellari A.* D'un recueil "complet" à l'autre: Les répertoires de fabliaux de Montaiglon-Raynaud au NRCF // L'Étude des fabliaux après le *Nouveau recueil complet des fabliaux* / Sous la dir. de O. Collet, F. Maillet, R. Trachsler. Paris: Classiques Garnier, 2014. P. 15–37.

Dufournet 1998 — *Dufournet J.* Fabliaux du Moyen Âge. Paris: Flammarion, 1998.

Gingras 2007 — *Gingras F.* D'autres genres de vilains: Jean Bodel, le roman et la ville // Synergies Inde. № 2. 2007. P. 97–114.

Gingras 2011 — *Gingras F.* Pour faire court: conscience générique et formes brèves au Moyen Age // Faire court: L'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge / Sous la dir. de C. Croizy-Naquet, L. Harf-Lancner, M. Szkilnik. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011. P. 155–179.

Gingras 2018 — *Gingras F.* Fabuler et dire vrai: les réalismes et l'histoire des genres narratifs au Moyen Âge // Cahiers ReMix. № 7. 2018. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/32575/Gingras%20–%20Fabuler%20et%20dire%20vrai.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Laïd 2015 — *Laïd B.* Les "fabliaux avant la lettre" de Marie de France et le récit comique aux XII[e] et XIII[e] siècles // Le Fablier: Revue des Amis de Jean de La Fontaine. T. 26. 2015. P. 13–32.

Van den Boogaard 1984 — *Van den Boogaard N.* La définition du fabliau dans les grands recueils // Épopée animale, fable, fabliau: Actes du IV[e] colloque de la Société Internationale Renardienne. Évreux, 7–11 septembre 1981 / Éd. par. G. Bianciotto, M. Salvat. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. P. 657–668.

References

Bédier, J. (1925). *Les fabliaux: Étude de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge* (4th ed., rev. and corr.). Honoré Champion.

Corbellari, A. (2014). D'un recueil "complet" à l'autre: Les répertoires de fabliaux de Montaiglon-Raynaud au NRCF. In O. Collet, F. Maillet, & R. Trachsler (Eds.). *L'Étude des fabliaux après le* Nouveau recueil complet des fabliaux (pp. 15–37). Classiques Garnier.

Dufournet, J. (1998). *Fabliaux du Moyen Âge*. Flammarion.

Gingras, F. (2007). D'autres genres de vilains: Jean Bodel, le roman et la ville. *Synergies Inde, 2*, 97–114.

Gingras, F. (2011). Pour faire court: conscience générique et formes brèves au Moyen Age. In C. Croizy-Naquet, L. Harf-Lancner, & M. Szkilnik (Eds.). *Faire court: L'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge* (pp. 155–179). Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Gingras, F. (2018). Fabuler et dire vrai: les réalismes et l'histoire des genres narratifs au Moyen Âge. *Cahiers ReMix, 7*. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/32575/Gingras%20–%20Fabuler%20et%20dire%20vrai.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Laïd, B. (2015). Les "fabliaux avant la lettre" de Marie de France et le récit comique aux XIIe et XIIIe siècles. *Le Fablier: Revue des Amis de Jean de La Fontaine, 26*, 13–32.

Van den Boogard, N. (1984). La définition du fabliau dans les grands recueils. In G. Bianciotto, & M. Salvat (Eds.). *Épopée animale, fable, fabliau: Actes du IVe colloque de la Société Internationale Renardienne. Évreux, 7–11 septembre 1981* (pp. 657–668). Presses Universitaires de France.

Zumthor, P. (1972). *Essai de poétique medievale.* Seuil.

* * *

Информация об авторе

Ирина Карловна Стаф
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник, отдел классических литератур Запада и сравнительного литературоведения,
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва, ул, Поварская, д. 25а
✉ *irina.staf@gmail.com*

Information about the author

Irina K. Staf
Cand. Sci. (Philology)
Senior Research Fellow, Department of Classical Western Literature and Comparative Literary Studies,
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Russia, 121069, Moscow, Povarskaya Str., 25a
✉ *irina.staf@gmail.com*

Е. М. Луценко [ab]

https://orcid.org/0000-0002-1993-0983
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*
[a] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*
[b] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*

«Где Тлен и Время в непрестанном пренье»: шекспировские сонеты в оценке И. О. Шайтанова

Рецензия на: *Шекспир У.* Сонеты / Изд. подгот. И. О. Шайтановым. СПб.: Алетейя, 2022. 456 с.

Для цитирования: *Луценко Е. М.* «Где Тлен и Время в непрестанном пренье»: шекспировские сонеты в оценке И. О. Шайтанова // Шаги/Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 382–387.

Поступило 30 марта 2024 г.; принято 22 сентября 2024 г.

E. M. Lutsenko [ab]

https://orcid.org/0000-0002-1993-0983
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*
[a] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*
[b] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

"Where wasteful Time debateth with Decay": Shakespeare sonnets in I. O. Shaytanov's interpretation

A review of: Shaytanov, I. O. (Ed.) (2022). *Shekspir U. Sonety* [Shakespeare, W. Sonnets]. Aleteiia. (In Russian).

To cite this review: Lutsenko, E. M. (2024). "Where wasteful Time debateth with Decay": Shakespeare sonnets in I. O. Shaytanov's interpretation. *Shagi / Steps*, *10*(4), 382–387. (In Russian).

Received March 30, 2024; accepted September 22, 2024

© Е. М. ЛУЦЕНКО

https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-4-382-387

Годы 2022–2023 ознаменовались выходом в свет двух новых книг профессора Российского государственного гуманитарного университета Игоря Олеговича Шайтанова — «Шекспировский жанр» [Шайтанов 2023] и комментированное издание сонетов У. Шекспира, которому посвящена эта рецензия.

В обоих изданиях ключевую роль играет изучение шекспировского слова, явленного прежде всего в сонетной форме, ибо важнейшее значение для становления шекспировской драматургии, с точки зрения И. О. Шайтанова, приобретают сонеты Шекспира, усвоение им риторической поэтики, а именно поэтических тропов Петрарки, — слова «чужого», но услышанного с английского голоса.

Именно поэтому анализу сонетной формы у Шекспира уделяется большое внимание как в «Шекспировском жанре», так и в комментированном издании. В частности, одна из начальных глав монографии [Шайтанов 2023] (глава 2) посвящена «поэтике двойственности» в ренессансном сонете и раскрывает прагматику жанра, причины его успеха в Англии последней четверти XVI в., а также его риторическую семантику. И. О. Шайтанов определяет место этого жанра в шекспировском творчестве, прочитывая, насколько позволяют факты, лирические и метафизические размышления в контексте шекспировской биографии, а также заново определяя и детализируя хронологические рамки сборника Шекспира. Решая эту задачу, автор устанавливает смысловые переклички, возникающие в стихотворениях. Если указанная глава монографии дает широкое представление о шекспировском сонете, то в комментированном издании автор с ювелирной точностью выстраивает движение мотивов внутри сборника, анализируя — шаг за шагом — все стихотворения шекспировского цикла.

Перепевание и пародирование топосов английского петраркизма не только оказало огромное влияние на развитие английского сонета как такового, открыв путь «метафизической поэзии» XVII в., но и изменило речевую структуру английской драматургии, повлияв на ее прагматику и сместив, как полагает И. О. Шайтанов, жанровые акценты. Особое внимание этому вопросу уделяется в «Шекспировском жанре» в статьях о хронике «Ричард II» («Поэт военного поколения»), тяготеющей к жанру трагедии, о «Ромео и Джульетте» («Трагедия любви»), о «Короле Лире» («Время трагедии») и т. д.

Анализируя шекспировский сонет и расплетая его мотивы, И. О. Шайтанов приходит к выводу о том, что сонетное слово находит отражение прежде всего в его трагедиях. Если пьеса «Ромео и Джульетта» демонстрирует связь с ранними сонетами Шекспира (Ромео постоянно использует и переиначивает основные образы английского петраркизма), то в «Отелло» чувствуется влияние поздних сонетов, а шекспировский термин *mind*, имеющий «двойное дно», ключевой для поздних сонетов (относящихся к группе так называемых сонетов 1603 г.), определяет речевую структуру «Короля Лира».

Комментированное издание, подготовленное И. О. Шайтановым, — уникальная книга, не имеющая в России никаких аналогов. Это развернутый путеводитель по шекспировским сонетам, в котором представлен особый по своему расположению материала тип комментария. Подробный комментарий к каждому шекспировскому сонету дается на правом развороте страницы, а кроме того, книга содержит очень солидный справочный аппарат. Мне кажется, именно такой тип комментария Ю. М. Лотман называет концепционным.

В целом, книга соединяет две традиции — русской филологической школы и англоязычного шекспироведения. В последнем случае я имею в виду знаменитое комментирование издание шекспировских сонетов под редакцией Кэтрин Данкен-Джоунс [Duncan-Jones 2004], так как идея расположения комментария к сонетам на развороте страницы отчасти восходит к этому авторитетному англоязычному изданию. Однако в книге Данкен-Джоунз на правом развороте страницы находился сам сонет, а комментарий к нему представлен слева; таким образом, акцент смещен на сам шекспировский текст. В издании И. О. Шайтанова сделано наоборот — взгляд читателя прежде всего падает на развернутый комментарий к сонету, расположенный справа.

Кроме того, Данкен-Джоунз комментирует преимущественно отдельные слова и строки стихотворений, показывая их генезис и употребление самим Шекспиром и его современниками. Вначале — крайне коротко, буквально в одном предложении — определяется магистральная тема сонета; развернутого толкования при этом, однако, не предлагается. В русском издании принцип противоположный — центральное место занимает толкование текста, его ключевой идеи, представленной в ренессансном сонете прежде всего на метафорическом уровне. Подчеркнуты также важные тематические и лингвистические переклички между стихотворениями. Восстановлена логика построения сборника на основе выделения сюжетных групп, нередко охватывающих большое количество сонетов (например, сонеты о поэте, которому друг отдает предпочтение, или сонеты о поэзии). Иногда перед нами дублеты, триплеты или мини-циклы.

Такая доказательная аргументация полностью опровергает современный англоязычный подход к публикации шекспировских сонетов и их восприятию прежде всего как антологии поэзии, лишенной динамики, внутреннего смыслового сцепления между стихотворениями. Для И. О. Шайтанова поэтический сборник прежде всего «система, но свободная, допускающая существование несвязанных или слабо связанных элементов» (с. 437).

Исследователь убедительно показывает, что мысль Шекспира переходит из сонета в сонет по принципу afterthought, т. е. длящегося размышления, которое в мини-циклах все время договаривается, уточняется, иногда даже опровергает само себя. Причем мини-циклы то замкнуты сами на себе, то пересекаются по своей тематике. Безусловно, в ряде случаев речь скорее идет о мотивных структурах. Таков, например, м о т и в

времени. Он проявляется в совершенно разных темах (поэзия, музыка, преодоление старости) и настойчиво возвращается. И. О. Шайтанов вычленяет также мотив разлуки, «сквозной мотив сборника, его нерв» (с. 430). В более чем 30 текстах (начиная с сонетов 75–76 и до начала цикла о поэте-сопернике) следует говорить о пунктирных мотивах, «иногда группирующихся, но прерывисто, так что пересечения, стыки более видны, чем границы» (с. 438).

Особую роль в издании играет выбор перевода для каждого сонета. В основе концепции идея о том, что перевод — это интерпретация. Хочу процитировать одну важную мысль книги: «Шекспировский сонет — очень подвижный речевой жанр и как таковой он и должен быть понят и переведен. Показать, насколько она решена / не решена в русских переводах — задача настоящего издания» (с. 10). Поэтому всякий раз предпочтение отдано тому переводчику, кому лучше других удалось решить поставленную задачу. Иными словами, выбирается адекватный перевод, т. е. тот, который соответствует жанру, стилю и смыслу.

В книге задействовано около 20 авторов разных эпох — от Модеста Чайковского до современного переводчика Бориса Архипцева. Ряд стихотворений приводится в переводах И. О. Шайтанова, неоднократно печатавшихся ранее в журналах «Иностранная литература» и «Вопросы литературы». Процитирую для наглядности фрагмент вступительной статьи «О сонетах Шекспира, переводах Маршака и об этом издании»: «Хотя стихотворный перевод никогда не был для меня профессиональным занятием, мне не раз приходилось браться за него для своих статей и книг в тех случаях, когда нужный текст отсутствовал по-русски или если существующий перевод меня не удовлетворял ‹...› Можно сказать, что я брался за перевод, когда ощущал филологическую задачу, т. е. задачу понимания текста, не решенной предшественниками» (с. 13).

Особо хочется сказать о справочном аппарате издания, состоящем из ряда статей, — об истории создания сборника и о датировке сонетов. Первая статья посвящена истории создания сборника. В ней ставятся наиболее важные вопросы: когда Шекспир начал писать сонеты, как сонет становится историческим свидетельством, каковы датировки шекспировских сонетов, сколько все-таки в них частей? Сонетный цикл, полагает И. О. Шайтанов, разделяется на три части: ранние сонеты (1–103), сонеты 1603 г., сонеты, посвященные Смуглой даме. В первой части выделяется несколько «биографически маркированных циклов (procreation sonnets 1–17, цикл о поэзии и Поэте-сопернике 75–86)» (с. 453).

В статье «“Сонеты 1603 года”: сонет как историческое свидетельство» развенчивается идея о том, что ключ к датировке шекспировских сонетов находится прежде всего в самом тексте, а не в событиях биографии автора. Речь идет «не о попытке вычитать биографию из текста, что сегодня считается почти неприличным дилетантизмом» (с. 38), а о том, что в двух стихотворениях (сонеты 104 и 107; и тот и другой представлены в переводе И. О. Шайтанова) сокрыт намек на реальные исторические и / или био-

графические обстоятельства. Так, первый катрен 107-го сонета, полагает автор, — о заключении графа Саутгемптона в Тауэр в 1601 г. за участие в восстании графа Эссекса и о его освобождении в 1603 г. после смерти Елизаветы и воцарения Якова I Стюарта:

Not mine own fears, nor the prophetic soul
Of the wide world, dreamimg on things to come,
Can yet the lease of my true love control,
Supposed as forfeit to a confined doom.

Мой вечный страх и вещий хор пророчеств —
Что станется, любовь моя, с тобой, —
Теряют силу, только лишь просрочен
Твой договор с затворницей-судьбой.

Сложность в интерпретации строк первого катрена заключается прежде всего в понимании слов *lease* (означающего невозделанную землю; землю, отданную в аренду, а также срок самого найма) и *forfeit* (штраф за нарушение закона; расплата; лишение права на что-то и т. д.). Если под *lease* имеется в виду временной срок, а не аренда в прямом смысле (Шекспир часто использовал юридические термины в качестве метафор), то намек на заключение Саутгемптона становится вполне понятен: никому — ни ему самому, ни всему миру — не суждено было знать временной срок заключения и освобождения графа. Эта гипотеза подтверждается и широко известной аллюзией второго катрена о смертной луне («The mortal moon hath her eclipse endur'd», стих 5); под затмением ряд исследователей понимают смерть Елизаветы. Если же относить эту метафору ко времени разгрома англичанами Непобедимой армады, то сонет придется датировать 1588 г., что более чем «фантастическая версия» (с. 269), ведь Шекспир к этому времени еще даже не начал писать.

Большое внимание уделяется также риторике шекспировского сонета и ее интерпретации русскими переводчиками: дается развернутая панорама бытования сонета в Англии, раскрываются причины поэтического бума 1590-х гг., объясняется, почему сонет был одной из «важных площадок для игры острого ума или остромыслия» (с. 414), определяется «метафизика биографии» (с. 430), подводится важный итог размышлениям о том, можно ли рассматривать сонеты как биографическое свидетельство. Ответ на этот вопрос таков: «"Сонеты" позволяют совместить метафизику переживаний с документальной основой, не смешивая одно с другим, но получая возможность включить жизнь сознания ‹...› как необходимую часть шекспировской биографии» (с. 455).

Актуализация идей русской филологической мысли (связанных с изучением прежде всего жанровой принадлежности слова) применительно к шекспировскому творчеству, ярко продемонстрированная и в монографии, и в комментированном издании сонетов, позволяет иначе посмотреть на эпоху Возрождения, обновить и уточнить наше представление о елизаветинском театре и о прагматических принципах работы с текстом

в Англии XVI в. Публикация этих двух книг — важное событие не только для российского, но и для мирового филологического сообщества. Оба издания будут, вне всяких сомнений, полезны для «медленного чтения» не только современному шекспироведу и компаративисту, но также начинающему филологу (магистру и аспиранту) для формирования развернутого и в то же время очень конкретного представления об эпохе Возрождения.

Литература

Шайтанов 2023 — *Шайтанов И. О.* Шекспировский жанр: Опыт исторической поэтики. М.: РГГУ, 2023.

Duncan-Jones 2004 — Shakespeare's sonnets / Ed. by K. Duncan-Jones. London: Thomson Learning, 2004. (The Arden Shakespeare).

References

Shaytanov, I. O. (2023). *Shekspirovskii zhanr: Opyt istoricheskoi poetiki* [The Shakespeare genre: An experiment in historical poetics]. RGGU. (In Russian).

Duncan-Jones, K. (Ed.) (2004). *Shakespeare's sonnets*. Thomson Learning.

* * *

Информация об авторе

Елена Михайловна Луценко
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник,
Учебно-научный центр современных компаративных исследований,
Институт филологии и истории,
Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125043, Москва, Миусская пл., д. 6
заведующая Лабораторией историко-литературных исследований,
Школа актуальных гуманитарных исследований, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*

Information about the author

Elena M. Lutsenko
Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher, Center for Modern Comparative Literature Research, Institute of History and Philology, Russian State University for the Humanities
Russia, 125043, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Chief of Laboratory of Historical and Literary Studies, School for Advanced Studies in the Humanities, Institute for Social Studies, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
✉ *lutsenko.voplit@yandex.ru*

Научный журнал
Peer-reviewed journal

Шаги / Steps
Shagi / Steps

Т. 10. № 4. 2024

Основан в мае 2015 г.

ISSN 2412–9410 (print)
ISSN 2782–1765 (online)

Адрес редакции: Россия, 119571, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 82, корп. 9
Адрес издателя: Россия, 119571, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 82
Адрес типографии: ИД «Дело». Россия, 119234, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 82

Учредитель издания: Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77–61736 от 07.05.2015,
выдано Роскомнадзором

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Подписано в печать 17.12.2024
Дата выхода в свет: 30.12.2024
Формат 70×100/16
Объем 25 а. л.
Тираж 500 экз. (1-й завод — 200 экз.)
Отпечатано в ИД «Дело»
Цена свободная